

**O REVELAR DA PAIXÃO: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS
ENTRE COREÓGRAFO, BAILARINOS E OBRA NO PROCESSO
DE CRIAÇÃO DO *PAS DE DEUX* DE *BACHIANA Nº1***



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JULIO DE MESQUITA FILHO
INSTITUTO DE ARTES

**O REVELAR DA PAIXÃO: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS
ENTRE COREÓGRAFO, BAILARINOS E OBRA NO PROCESSO
DE CRIAÇÃO DO *PAS DE DEUX* DE *BACHIANA Nº1***

FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI

SÃO PAULO

2013

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes
da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

B738r Borsani, Flávia Brassarola, 1986-
O revelar da paixão: as relações estabelecidas entre coreógrafo,
bailarinos e obra no processo de criação do Pas De Deux de Bachiana nº 1 /
Flávia Brassarola Borsani. - São Paulo, 2013.
196 f. ; il. + 03 DVDs

Orientador: Profª Drª Kathya Maria Ayres de Godoy
Coorientador: Profª Drª Alba Pedreira Vieira
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes, 2013.

1. Dança. 2. Dança contemporânea. 3. Processo de criação. 4.
Coreógrafo. 5. Bailarino. I. Godoy, Kathya Maria Alves de. II. Vieira, Alba
Pedreira. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD 793.3

FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI

**O REVELAR DA PAIXÃO: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS
ENTRE COREÓGRAFO, BAILARINOS E OBRA NO PROCESSO
DE CRIAÇÃO DO *PAS DE DEUX* DE *BACHIANA Nº1***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Arte Educação, linha de pesquisa: Processos Artísticos, Experiências Educacionais e Mediação Cultural, para obtenção do título de Mestre em Artes. Orientação da Prof^a. Dr^a. Kathya Maria Ayres de Godoy. Coorientação da Prof^a. Dr^a. Alba Pedreira Vieira.

SÃO PAULO

2013

FLÁVIA BRASSAROLA BORSANI

**O REVELAR DA PAIXÃO: AS RELAÇÕES ESTABELECIDAS ENTRE
COREÓGRAFO, BAILARINOS E OBRA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO
*PAS DE DEUX DE BACHIANA Nº1***

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes no Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP, área de concentração em Arte Educação.

Prof^ª. Dr^ª. Kathya Maria Ayres de Godoy
Instituto de Artes UNESP- Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Ana Cristina Echevengua Teixeira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Nirvana Neves Gottberg

São Paulo, 27 de setembro de 2013.

*Ela acreditava em anjos e, porque
acreditava, eles existiam...*

*Aos meus pais, anjos de minha vida, que
sempre estiveram ao meu lado!*



Agradecimentos

Chegou o momento de agradecer... lágrimas jorram dos meus olhos ao percorrer minhas memórias na busca das pessoas que estiveram ao meu lado e tornaram este meu caminho muito mais suave...

Agradeço a Deus por me possibilitar chegar ao fim desta escolha.

Aos meus pais e meu irmão Tiago, amores de minha vida, por me incentivarem e não me deixarem desistir dos meus sonhos nunca.

À minha família, em especial vó e vô, pelas orações, carinho.

Às minhas mestras orientadoras, Kathya e Alba, pela paciência em entender o meu tempo e minhas inquietações. Obrigada pelos momentos que compartilharam carinhosamente seus saberes comigo e fazer com que eu entendesse que “perder-se também é um caminho”. Obrigada pelo carinho, atenção e cumplicidade.

Ao GPDEE, Grupo de Pesquisa “Dança: Estética e Educação”, pelos saberes compartilhados. Em especial, Fernanda, Rosana e Carol, pelas confidências e pelo apoio.

À Capes, pelo financiamento desta pesquisa,

À *São Paulo Companhia de Dança*, pela oportunidade de acompanhar suas ações, e investigar sobre minhas inquietações. Em especial, a Inês Bogéa e Marcela Benvegno, pela disponibilidade e colaboração neste estudo.

Ao Rodrigo Pederneiras, pelo despertar de minhas paixões, inquietações e admiração. Obrigada pela sinceridade, pelo acolhimento, disponibilidade e carinho.

À Luiza Lopes e Samuel Kavalerski, pela inspiração, carinho e disponibilidade em compartilhar este momento comigo.

À Iracity Cardoso pela colaboração neste estudo.

À Flávia Fontes pelo incentivo e colaboração no início desta pesquisa.

Aos amigos que compreenderam minha ausência e compreenderam o meu momento de partir em busca de novos caminhos: Anamaria, Maristela, Fernandinho, Katinha, Paulo, Alexandre. Marianinha, Clara, Adson, Priscila, Rodolfo, Mari, Aninha. Em especial, a André, pelo companheirismo e carinho no final deste percurso.

Aos integrantes do IAdança, em especial, aos integrantes do Núcleo Incena, por deixarem a dança pulsar em meu corpo.

À Prof^a. Dr^a. Carmina Mendes e Prof^a. Dr^a. Luciana Ribeiro pelas importantes contribuições, que ampliaram meu olhar sobre meu objeto de estudo.

A artista Milla Pizzi, pelas lindas ilustrações que enriqueceram e suavizaram este trabalho.

Aos meus coordenadores, Tathi, Márcia, Fátima, Deise, João, obrigada pelo incentivo e pela compreensão.

À bailarina Natalia Castro pelas inúmeras substituições.

À minha segunda casa...Vero e Tony, obrigada por me deixarem tranquila em saber que tenho um lar em São Paulo. Obrigada pelo carinho e acolhimento! Não posso me esquecer dos agregados, Maércio, Pri e Nati, obrigada pelo apoio, incentivo e risadas.

À Companhia de Dança Wagner Alvarenga, em especial, Wagner Alvarenga, Cris Vieira, Luciana Basso, Mariana Batazza, Antonio Marcos e Natália Castro pelo incentivo no início deste percurso.

Aos funcionários do IA, em especial Paulo, Ângela, Fabio, Moacyr, Ed, Márcia, Marisa, Diva, pela colaboração e sorrisos carinhosos.

À todos aqueles que direta ou indiretamente, contribuíram para tornar possível, mais belo e suave o caminho a realização desta pesquisa. Obrigada!

Resumo

Esse estudo empírico é fruto de questionamentos relacionados aos processos de criação de dança surgidos ao longo de minha trajetória como bailarina, graduanda em Dança e professora, em que tive a oportunidade de participar e observar processos de criação em diferentes gêneros como coreógrafa e bailarina. Esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre um processo de criação em dança para compreender como o coreógrafo concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante sua criação. Para tanto, foi necessário apresentar uma revisão de literatura acerca dos caminhos da história da dança ocidental organizada a partir dos seguintes autores: Bourcier (2001), Portinari (1989), Garaudy (1980), Garcia (2001), Faro (1986) e Fahlbusch (1990), revelando os papéis do bailarino e coreógrafo e as possibilidades de se criar em dança. Desta forma acompanhei o processo de criação e ensaios da obra *Bachiana nº 1* do coreógrafo Rodrigo Pederneiras para a *São Paulo Companhia de Dança*. Como procedimentos, apliquei entrevistas semiestruturadas junto aos participantes da pesquisa (bailarinos e coreógrafo) para refletir sobre esta criação em particular, tendo em vista a relação entre coreógrafo, bailarinos e obra. Neste processo podemos observar que o coreógrafo necessitou organizar suas ideias e se relacionar com os bailarinos a fim de transmiti-las, compartilhando a criação com os mesmos e com sua assistente, para que traduzissem a sua paixão pela música e sensualidade do ato de amor que tanto almejava. Dar tempo foi necessário para que os bailarinos se familiarizassem com o estilo de Rodrigo Pederneiras, até então, só apreciado pelos mesmos e com a temática proposta por ele.

Palavras chave: dança, processo de criação, coreógrafo, bailarino, dança contemporânea.

Abstract

This empirical study is the result of questions related to the process of creating dance that emerged throughout my career as a dancer, teacher and graduate student in Dance, in which I had the opportunity to participate and observe the creation processes in different genres as a choreographer and dancer. This research aimed to meditate about a process of contemporary dance creation to understand how the choreographer conceives his work, transposes ideas and relates to the dancers during its creation. To do that, it was necessary to present a literature review of organized western dance ways of the following authors: Bourcier (2001), Portinari (1989), Garaudy (1980), Garcia (2001), Faro (1986) e Fahlbusch (1990). Revealing then the roles of the dancer and choreographer and the possibilities of dancing creation. So I followed the creation process and tests of choreographer Rodrigo Pederneiras's nº1 performance *Bachiana* to São Paulo Dance Academy. As procedure, I applied semi-structured interviews with the research participants (dancers and choreographer) to think about this particular creation, by having in mind the relationship among choreographer, dancers and the performance itself. In this process we could observe that the choreographer had to organize his ideas and relate with the dancers in order to communicate them, by sharing the creation with them and his assistant, for them to translate his passion for music and sensuality of love act which he longed for. It was needed to give a break for the dancers to get used to with Rodrigo Pederneiras's style, which was so far appreciated only by them and with the proposed thematic by him.

Keywords: dance, creative process, choreographer, dancer, dancing.

Lista de Figuras

Figura 1: Ilustração 1 de Milla Pizzi.....	12
Figura 2: Ilustração 2 de Milla Pizzi.....	23
Figura 3: Diaghilev.....	35
Figura 4: Nijinsky em <i>Faune</i>	36
Figura 5: Isadora Duncan.....	38
Figura 6: Laban.....	39
Figura 7: Mary Wigman.....	40
Figura 8: Doris Humphrey.....	45
Figura 9: Merce Cunningham.....	47
Figura 10: Pina Bausch.....	49
Figura 11: Nina Verchinina.....	52
Figura 12: Ilustração 3 de Milla Pizzi.....	61
Figura 13: Logotipo da <i>São Paulo Companhia de Dança</i>	65
Figura 14: Oficina ministrada por Ricardo Scheir.....	68
Figura 15: Palestra com o Professor com Inês Bogéa.....	69
Figura 16: Gravação do <i>Figuras da Dança</i> com Ivonice Satie.....	72
Figura 17: Cena de <i>Inquieto</i>	74
Figura 18: Cena de <i>Theme and Variations</i>	75
Figura 19: Cena de <i>Bachiana nº1</i>	80
Figura 20: Rodrigo Pederneiras.....	81
Figura 21: Cena de <i>Parabelo</i>	87
Figura 22: Cena de <i>Bachiana nº 1</i>	89
Figura 23: Ensaio do <i>pas de deux</i> de <i>Bachiana nº1</i>	91
Figura 24: Cena de <i>Bachiana nº 1</i>	92
Figura 25: Ilustração 5 de Milla Pizzi.....	95
Figura 26: Relação coreógrafo-obra.....	97
Figura 27: Relação coreógrafo-bailarinos.....	101
Figura 28: Relação bailarinos-obra.....	107

Sumário

<i>Em busca de um caminho</i>	15
1. <i>Um pouco de história: relações possíveis entre os sujeitos envolvidos no processo de criação em dança</i>	24
2. <i>Escolhas</i>	62
2.1 <i>Em cena: São Paulo Companhia de Dança</i>	64
2.2 <i>Rodrigo Pederneiras e sua dança</i>	80
2.3 <i>O encontro de Rodrigo Pederneiras e a São Paulo Companhia de Dança</i>	88
3. <i>Reflexões: o suscitar de novas inquietações</i>	96
Bibliografia.....	113
Sites consultados.....	116
Apêndices	
Anexos	

*Sonhe com aquilo que você quiser,
Seja o que você quer ser,
porque você possui apenas uma vida
e nela só se tem uma chance
de fazer aquilo que se quer.*

*Tenha felicidade bastante para fazê-la doce.
Dificuldades para fazê-la forte.
Tristeza para fazê-la humana.
E esperança suficiente para fazê-la feliz.*

*As pessoas mais felizes
não têm as melhores coisas.
Elas sabem fazer o melhor
das oportunidades que aparecem
em seus caminhos.*

*A felicidade aparece para aqueles que choram.
Para aqueles que se machucam.
Para aqueles que buscam e tentam sempre.
E para aqueles que reconhecem
a importância das pessoas que passam por suas vidas.*

*O futuro mais brilhante
é baseado num passado intensamente vivido.
Você só terá sucesso na vida
quando perdoar os erros
e as decepções do passado.*

Clarice Lispector



Em busca de um caminho...

Murray Louis, bailarino e coreógrafo norte-americano, diante da sua experiência concreta acredita que criar é dar existência ao que não existia antes: [...] “Como em qualquer parto, a concepção começa no corpo. Mas, ao contrário de quando uma criança vem ao mundo, o artista não conhece a aparência ou a forma de sua prole enquanto ela não surge. Os períodos de gestação variam conforme o caráter, a natureza e a identidade singular da coisa. É trazida ao mundo de diversas maneiras: através dos sentidos ou da mente; através do coração ou das vísceras; pelos dedos, pelo olhar, pela espinha dorsal ou pelas pernas” (BORELLI, 2004, p. 44).

Este estudo é fruto de questionamentos relacionados aos processos de criação em dança surgidos ao longo de minha trajetória como bailarina (2000-2010), graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa-MG (2004-2007) e professora (desde 2007).

No período dos anos 2000 e 2010, tive a oportunidade de participar e observar processos de criação em diferentes gêneros¹ de dança (*ballet* clássico, *jazz*, *sapateado*, danças brasileiras e dança contemporânea) como coreógrafa e bailarina².

A partir dessas experiências, surgiram inúmeras indagações, tais como: O que motiva o coreógrafo a criar? Como um coreógrafo desenvolve seu processo de criação? Como configura, dá forma e existência a sua obra? Como se chega à finalização das coreografias e espetáculos? Há interesse dos artistas em registrarem seus processos? Existe outro interesse para o processo de criação que não seja o de dar vida à sua obra? Como os bailarinos conseguem transformar, por meio do movimento, o que o coreógrafo criou? Como se constrói o diálogo entre coreógrafo e bailarinos? Como se dá a interação entre coreógrafo e bailarinos quando se busca conduzir um processo de criação em que a dança é tratada como linguagem? Atualmente, quais são as formas de se criar em dança? Quais são os papéis dos bailarinos, do coreógrafo e do diretor em um processo de criação?³

O processo de criação foi temática da minha monografia na conclusão do Curso de Graduação em Dança⁴, na qual busquei identificar os elementos estéticos, estruturais

1 Gênero: nesse estudo, a palavra gênero é entendida como um conjunto de obras que podem ser agrupadas na mesma categoria, as quais têm várias características essenciais semelhantes entre si. Uma divisão de gênero em dança é feita em resposta ao material (movimentos, gestos), meios de expressão e funções para que foram criados. Por exemplo, *ballet* clássico, dança moderna, danças brasileiras. O gênero artístico é algo que, em muitos casos, determina o poder expressivo das obras de arte e gêneros diferentes têm diferentes habilidades de comunicação. Definição encontrada em Chilvers, Ian. **The Oxford Dictionary of Art and Artists**. Reino Unido: Oxford University Press, 2009.

2 A utilização dos termos bailarino(a) e coreógrafo(a) serão apresentados no decorrer deste estudo.

3 Vale lembrar que pesquisadores e artistas já tentaram responder algumas destas perguntas, tais como a importância e elementos do processo de criação pela artista plástica Fayga Ostrower.

4 Monografia intitulada “Análise dos elementos estéticos, estruturais e temáticos baseados nos estudos de Doris

e temáticos da composição coreográfica baseados nos estudos de Doris Humphrey⁵ e Elizabeth Hayes⁶, no espetáculo de dança contemporânea intitulado *Caravana da Ilusão* do coreógrafo Mário Nascimento.

Além disso, tive a oportunidade de criar obras, individual e coletivamente, nas avaliações finais de disciplinas do referido Curso de Dança, ao utilizar diferentes gêneros e diversas temáticas inspiradoras para a criação.

Outra vivência que contribuiu para o interesse desta temática foi o fato de ter sido coreógrafa nas escolas do ensino formal e informal na cidade de Viçosa-MG, onde ministrava aulas de *ballet* clássico e dança contemporânea⁷, e tive a oportunidade de coreografar a partir da temática delimitada pela diretora do espetáculo e mostrar o avanço técnico e artístico dos alunos.

Além dessas, a experiência como professora substituta no Curso de Graduação em Dança da UFV, proporcionou diferentes momentos de reflexão sobre o processo de criação em dança, tais como a orientação aos alunos na elaboração do espetáculo *Emarabalai*, trabalho final da disciplina Dança Contemporânea.

Nesse processo, juntamente com a Professora Alba Vieira, tive a oportunidade de acompanhar a composição de uma obra sob outro ângulo, com orientações de laboratórios de improvisação e criação, discussões de textos sobre as propostas apresentadas pelos alunos e na produção artística do espetáculo.

Essas vivências contribuíram para aguçar o meu interesse em estudar o processo de criação em dança e buscar um programa de Mestrado no qual pudesse desenvolver uma pesquisa a respeito desta temática.

Quando passei a residir na cidade de São Paulo, tive a oportunidade de conhecer o contexto paulistano de dança por meio da apreciação de diversas obras artísticas e participação em oficinas, *workshops* e no Grupo de Pesquisa *Dança: Estética e Educação*⁸.

Inserida neste grupo, integrei os projetos coletivos, dentre eles, o Projeto de

Humphrey e Elizabeth Hayes, na obra *Caravana da Ilusão* do coreógrafo Mario Nascimento”. Orientada pela Professora Evanize Kelli Siviero (Professora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa).

⁵ Ver capítulo 1.

⁶ Elizabeth Hayes (1911-?): coreógrafa, diretora e professorada norte-americana. Juntamente com Doris Humphrey, escreveu o livro *The Arte of making dances* (1959), em que compartilharam observações e estudos sobre a composição em dança.

⁷ No Projeto Tim Arteducação em 2005, ministrei aulas de dança contemporânea na Escola Municipal Alice Loureiro; em 2005. De 2005 a 2008, ministrei aulas de *ballet* clássico no Núcleo de Arte e Dança (Viçosa-MG). E no ano de 2008, ministrei aula de dança para a Educação Infantil na Creche A Ciranda, Viçosa-MG.

⁸ Grupo de Pesquisa “Dança: Estética e Educação” (GPDEE): vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP (São Paulo). Liderado pela Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy, é composto de graduandos, mestrandos, doutores e pós-doutores.

Extensão Universitária *IAdança*⁹. Nele, participei de dois momentos distintos de criação em dança: o *Núcleo ContemporanIA* e o *Núcleo INCena*.

Até o ano de 2011, o Projeto *IAdança* contava com apenas uma vertente de atuação. O grupo era formado por alunos dos cursos de Bacharelado e Licenciatura das áreas de Música, Teatro e Artes Visuais do Instituto de Artes da UNESP e por pessoas vindas da comunidade, graduandos de outras universidades, escolas da rede pública de ensino e particulares, ONG's e alunos dos cursos do Programa de Pós-Graduação – Mestrado.

Em 2012, o referido projeto passou por uma reformulação, ampliando sua atuação com a criação dos três núcleos, a saber: *ContemporanIA*, *INCena* e *Núcleo Experimental de Poéticas Corporais*.

O *Núcleo Experimental de Poéticas Corporais* tem por objetivo desenvolver pesquisas em dança a partir das danças brasileiras integradas à técnica do contato-improvisação¹⁰. O *Núcleo ContemporanIA* baseia seus trabalhos nos processos de criação em dança contemporânea a partir do *work in progress*¹¹, da criação coletiva e da improvisação. Além disso, busca dialogar com outras áreas do conhecimento tais como Filosofia, Música, Teatro, Literatura, dentre outras. Nesse núcleo, vivenciei a criação de duas obras que, atualmente, fazem parte do repertório do grupo, intituladas *Corpos Utópicos*¹² e *Em tempo*¹³.

O *INCena*, núcleo que participo desde 2011, é formado por bailarinos, que, apesar das diferentes formações artísticas e acadêmicas, possuem base técnica do *ballet* clássico e de dança contemporânea. Esse grupo apresenta diferentes propostas de criação coreográfica em dança contemporânea.

Nesses processos, necessariamente conta-se com a presença de um artista criador

9 Grupo *IAdança*: criado no ano de 2005 pela Prof.^a Dr.^a Kathya Godoy, com foco nos processos de criação, formação e pesquisa, voltado ao público de extensão universitária. Os dois primeiros anos de atividade, foi orientado pelo coreógrafo Luiz Ferron; em 2007 contou com a colaboração da coreógrafa Ana Sharp; em 2008 esteve sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Nirvana Marinho; de 2009 a 2011 esteve sob a orientação coreográfica de Ítalo Rodrigues Faria. A partir de 2011, este projeto dividiu-se em núcleos: *ContemporanIA*, *INCena* e *Núcleo de Poéticas Corporais*, e de 2011 a 2013, cada qual orientado por Ítalo Faria, Diego Mejía e Kallu Whitaker respectivamente. Este projeto é vinculado a PROEX – Pró-Reitoria de Extensão Universitária e também ao Grupo de Pesquisa *Dança: Estética e Educação*.

10 Segundo Faria (2010, p. 40), o contato-improvisação “é uma técnica que surgiu há mais de trinta anos nos Estados Unidos na qual Steve Paxton estava interessado em investigar como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos dos dançarinos. Ele buscava uma forma de proporcionar a participação igualitária entre as pessoas que compunham um grupo de dança sem o emprego das estruturas arbitrárias das hierarquias sociais”.

11 “Literalmente poderíamos traduzir por trabalho em processo, procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retroalimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-iterativos” (COHEN, 2006, p. 17).

12 Processo de criação coreográfica que partiu da leitura e discussão do texto *Le corps, Lieu d'utopies* (1966), tradução de uma conferência de Michel Foucault.

13 Obra criada a partir da leitura e discussão de textos do livro *Ócio Criativo* (2000), do sociólogo italiano Domênico De Masi, que discute o trabalho e o aproveitamento do tempo.

convidado, o coreógrafo, que imprime suas características e ideias à obra. Desde seu surgimento, o grupo apresentou as seguintes obras: *Rhythmetron*¹⁴, *Sub texto 1*, *Sub Texto 2*¹⁵ coreografados pelo artista Diego Mejía¹⁶, e *Tântrika*¹⁷, por Bruna Barbosa e Kathya Godoy.

Ao vivenciar momentos de criação nesses dois núcleos do *IAdança*, pude perceber diferenças em relação aos trabalhos desenvolvidos. No *Núcleo Contemporânea*, as criações das obras são realizadas coletivamente a partir da improvisação acerca do tema proposto coreógrafo¹⁸; enquanto que no *INCENA*, a obra é criada pelo coreógrafo, proposta e compartilhada com os bailarinos.

Neste núcleo, foi adotado o conceito de *work in progress*, que segundo Cohen (2006, p. 1) é visto como:

[...] superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridação de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. O uso de linhas de força de “irracionalidade”, a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem.

Esse conceito leva a criação artística ao visar a colaboração dos bailarinos, em que cabe ao coreógrafo instigar os bailarinos durante o processo a fim de colher material para sua composição. As ideias são propostas e exploradas a partir de laboratórios de criação e improvisação sugeridos pelo orientador coreográfico¹⁹, que depois organiza o material colhido dos bailarinos, sempre em diálogo com os mesmos para a estruturação da obra.

Essas experiências junto ao *IAdança*, foram significativas e assim como os

¹⁴*Rhythmetron*: obra musical do compositor pernambucano Marlos Nobre (1939). Em sua estreia, contou com coreografia de Arthur Mitchell. Em 2011, o PIAP, Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP, coordenado por John Boudler, resgatou a referida peça e convidou o *Núcleo INCENA* para participar das apresentações da referida obra.

¹⁵ *Sub texto 1* e *Sub texto 2* são intervenções criadas para o VI Congresso de Extensão Universitária da UNESP, que ocorreu na cidade de Águas de Lindoia no ano de 2011. Essa obra fala sobre como as escolhas fazem a diferença. Com participação do Grupo de Choro do Instituto de Artes da UNESP, coordenado pelo Professor Giacomio Bartoloni.

¹⁶ Diego Mejía é um artista com formação eclética, que passa pelas artes plásticas, teatro e dança. Participou de diferentes companhias de dança, peças de teatro, programas de televisão, filmes, musicais e óperas, exercendo as funções de bailarino, ator, assistente, diretor e coreógrafo.

¹⁷ Esta apresentação contou com a *performance* da cantora Eleonor James, esposa do compositor Murray Schafer, que vieram ao Brasil em setembro de 2011. Contou também, com os percussionistas Bruno Oliveira e Rubens Celso, integrantes do PIAP e com a bailarina Bruna Barbosa, integrante do *Núcleo INCENA*, que juntamente com a Prof^a. Kathya Godoy, fez a concepção coreográfica da obra.

¹⁸ Desde que assumiu orientação do referido Núcleo, o artista Ítalo Faria prefere ser chamado de orientador coreográfico, refletindo seu trabalho desenvolvido com o grupo.

¹⁹ Este termo é utilizado pelo referido Grupo de Pesquisa para nomear o artista responsável em propor meios para a criação em dança contemporânea na qual há a colaboração e intervenção dos sujeitos envolvidos.

momentos anteriores, contribuíram para aguçar meu interesse em pesquisar o processo de criação em dança.

Neste vislumbrar de uma possibilidade de pesquisa, acolhimento, deslumbramento pela cidade de São Paulo e oportunidades oferecidas pelo GPDEE, conheci o trabalho da *São Paulo Companhia de Dança* por meio da participação de suas ações educativas e apreciação de espetáculos.

Desde então, o meu olhar foi atraído por esta companhia de dança. Isto se deu porque, além da admiração pessoal pelas apresentações e ser subsidiada pelo Estado, é composta por bailarinos jovens e múltiplos em suas possibilidades corporais. Apresenta tanto obras do repertório do *ballet* clássico como dança contemporânea e ainda, possui convênio com o Instituto de Artes da UNESP desde 2010.

Idealizada e constituída nos moldes internacionais das companhias de repertório, a *São Paulo Companhia de Dança* realiza remontagens de obras consagradas e também a criação de outras inéditas, por coreógrafos reconhecidos nacional e internacionalmente, agregando assim, uma variedade de obras em seu repertório. Em 2011, além das remontagens, contou com a criação do espetáculo *Inquieto* do coreógrafo brasileiro Henrique Rodovalho, que, juntamente com os outros repertórios da companhia, circulam pelas diversas regiões do Brasil e por países da Europa.

Ao observar o processo de montagem desse espetáculo, pude identificar que para a criação de sua obra, o coreógrafo transmitiu suas ideias aos bailarinos por meio de palavras, gestos e movimentos de maneira particular. A partir disto, as indagações a respeito do processo de criação em dança, que já permeavam meu universo, tornaram-se latentes e resultaram neste estudo.

Com estes indicativos e experiências, vislumbrei a possibilidade de desenvolver uma pesquisa de mestrado para acompanhar um processo de criação em dança contemporânea e compreender como o coreógrafo concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante sua criação.

Vale ressaltar que a escolha de uma obra de dança contemporânea se fez não apenas em razão das minhas vivências, mas também por entender que a mesma se apresenta como uma fusão de linguagens e de diferentes gêneros e estilos²⁰, que dialogam ou não artisticamente e possibilita inúmeras formas de conduzir o processo de criação.

²⁰ Neste estudo, o uso da palavra estilo indica um grupo de características constantes e definidas que permitem a identificação da arte produzida em um dado período histórico, ou em uma região, ou por um grupo de artistas, ou de um único artista, ou de uma corrente estética, permitindo relacionar uma obra à sua origem.

Podemos identificar características que compõem obras de dança contemporânea como estrutura não linear, trabalhos não narrativos, multiplicidade de significados, discursos, temáticas, processos e produtos, invenção como reestruturação, referência ao passado, presença da ironia e da paródia, mudanças na configuração do tempo e do espaço, velocidade de criação e informação, uso da tecnologia, descontinuidade, fragmentação e multiplicação de imagens, rejeição a narrativa única, liberdade de criação, nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e social, entre outras (BENVEGNU, 2004, p. 1).

Na contemporaneidade²¹, multiplicaram-se as estratégias que possibilitam a criação, tais como laboratórios de improvisação, experimentação com objetos cênicos, repetição dos movimentos para possíveis transformações do mesmo, cópia de movimentações, concepções que variam do individual ao coletivo, dentre outras.

Com o intuito de compreender o processo de criação em dança, as informações obtidas por meio de levantamento bibliográfico sobre a criação em arte me levaram a autora Fayga Ostrower (2010), que vivenciou vários processos de criação como artista plástica e discute os elementos que o constituem, tais como intuição²² e *insight*²³. Ela enfatiza o ser humano criativo, no qual a criatividade é vista como um potencial próprio de sua condição humana. Além disso, considera que o processo criativo ocorre no âmbito da intuição e corresponde a “formar, dar forma a alguma coisa, sejam quais forem os modos e os meios” (p. 3).

Deparei-me também com alguns pesquisadores da área de Dança que relatam seus processos de criação, ou seja, estudos em busca da compreensão de suas experiências artísticas, como Faria (2011), Lobo e Navas (2008), Costa (2004), Borelli (2004), Mayer (1998), Salles (1998) e Costas (1997).

Segundo Faria (2011, p. 7):

Vivenciar o ato de criar ou o processo de criação significa elevar-se articulando os pensamentos a uma consciência com níveis complexos de percepção e apreensão da realidade. Assim, se explicita a necessidade e o sentimento essencial e necessário da criação na Arte: um sentimento de crescimento interior em que ampliamos nossa abertura para a vida.

Criar é fazer surgir, brotar, formar, configurar, dar forma. Para que isto aconteça, “temos os componentes responsáveis pelo desencadeamento da criação: percepção,

21 Neste estudo, a utilização do termo contemporaneidade, refere-se ao período do final do século XX até os dias atuais.

22 “A intuição caracteriza todos os processos criativos. Ao ordenar, intuimos. As opções, as comparações, as avaliações, as decisões, nós as intuimos. Intuímos as visões de coerência. Intuindo, usamos um modo não verbal, não conceitual” (Ostrower, 2010, p.68).

23 O *insight* é visto como “a visão intuitiva” (OSTROWER, 2010, p. 67).

atenção, inspiração, sensação, intuição, imaginação, sonhos, devaneios, memória, associações, sentimentos e emoções” (LOBO, NAVAS, 2008, p. 31).

A criação artística pode se configurar como um esforço contínuo para produzir uma obra que consiga traduzir um pensamento, uma visão de mundo e um modo de enxergar a realidade. Segundo Fernandes (2006, p. 20):

No processo criativo, existe um começo, meio e fim, mas nessa sequência há uma transitoriedade, o caminho feito é particular de cada artista e se dá conforme o projeto a que se almeja. Para tanto, busquemos na etimologia da palavra processo um entendimento inicial. Segundo o dicionário Aurélio: 1. Ato de proceder, de ir por diante; seguimento, curso, marcha. 2. Sucessão de estados ou de mudanças. Já a palavra criação, no mesmo Aurélio: 1. Ato ou efeito de criar. E a palavra criar: 1. Dar existência a; gerar. 2. Dar origem a; gerar, formar. 3. Formar, produzir. 4. Dar princípio a; produzir, inventar, imaginar. 5. Tornar; fazer; instituir. 6. Nascer, originar-se.

Durante esse processo, o sujeito criador tenta organizar o caos de informações e inspirações que o levaram a buscar a concretização de sua obra. O percurso criador será escolhido, consciente ou inconscientemente, e resultará numa cadeia de ações que se relacionam e darão vida à obra.

Nesse sentido, Faria diz:

Para Ostrower (2008) o fazer, o criar, representa uma intensificação do viver, não é a substituição simples de uma realidade, mas a criação de uma nova realidade adquirindo novas dimensões. Vivenciar o ato de criar, ou o processo de criação, significa elevar-se articulando os pensamentos a uma consciência com níveis complexos de percepção e apreensão da realidade. Assim se explicita a necessidade e o sentimento essencial e necessário da criação na Arte: um sentimento de crescimento interior em que ampliamos nossa abertura para a vida (2011, p. 49).

Vale lembrar que o potencial da criação não é exclusividade dos artistas, mas do ser humano em quaisquer momentos e atividades. Esta competência humana é vista como necessidade para que o homem se desenvolva não apenas individualmente, mas também social e culturalmente.

Independente da forma como irá ser conduzido ou da materialidade da criação, este processo surge de um desejo do artista, o criador, em compartilhar suas ideias, seus desejos, suas sensações sobre algo. Muitos criadores não sabem de onde surge o *start* para a criação, mas:

O impulso elementar e a força vital para criar provém de forças ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratários até a tentativa de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir (OSTROWER, 2010, p.55).

Nesse processo, o criador é impulsionado a dar formas à materialidade que escolher até chegar ao *status* de produto final, que é levado para apreciação do público. É interessante notar, que na contemporaneidade, uma possibilidade de escolha do artista é expor o processo de criação de sua obra para a apreciação.

Durante o processo, o artista terá que rever suas ideias até que se contente com a configuração de sua obra. Neste sentido, Ostrower (1999, p. 247) ressalta que “o fazer será acompanhado por um constante pensar e duvidar, um repensar, um refazer, um sondar profundos estragos de sensibilidade”.

Para esta investigação, adotei o entendimento da criação como o percurso do fazer, dar forma a algo, ou seja, o caminho não linear a ser percorrido no campo da ideia e de saberes pessoais, juntamente com a intuição e emoção, em que o artista é o condutor de cada passo até a gênese de sua obra.

Costas (1997) relata que este processo revela o fazer reflexivo do artista, conscientemente ou não:

Qualquer processo criativo - incluindo a dança - envolve a articulação do fazer/refletir; ocorre que nem sempre o artista pode se deter a observar como seu fazer se organiza, se articula, se sistematiza etc. Enfim, ele pode estar desinteressado em reconhecer que a feitura do seu trabalho envolve determinadas etapas que podem ser consideradas dentro de uma lógica de procedimentos - um método - por exemplo. Este fazer artístico é uma forma de conhecimento e, no caso da dança, uma forma *corporificada* do saber (p. 30) [grifo do autor].

E Lobo e Navas (2008) afirmam que:

Dança é a expressão do sensível que, ao se lançar no espaço externo, configura-se em forma criando símbolos e significados. É nesse momento que a dança sai do patamar das celebrações, dos impulsos rítmicos, da expressão individual, das relações sociais, organizando-se enquanto linguagem estética. Quando a dança se elabora e se estrutura no tempo e no espaço, ela se transforma no que conhecemos como a arte do movimento, composição coreográfica, obra de arte. Para se compor em dança é preciso muito mais que o ato de dançar. É necessária a vivência do fascinante processo criativo para, a partir dele, dar forma à composição cênica que em dança chama-se coreografia, expressão que tem origem no grego e quer dizer: a grafia das danças corais, danças de grupo. Com o tempo, o termo foi sendo usado para nomear quaisquer grafias ou escritas do movimento e não somente as que se referem às danças coletivas. Podemos chamar a coreografia de composição coreográfica (p. 25).

Durante este processo, buscam-se movimentos, a codificação, a construção de células coreográficas, a proposição musical, de cenário, de iluminação, de objetos e elementos cênicos, de deslocamentos, de linguagem, ou seja, o conjunto de várias motivações que contribuem para a finalização, a concretização da obra que:

[...] está além de uma sequência linear de frases de movimento, pois se revela como um processo cumulativo do corpo que não basta unir movimentos codificados ou não, mas significa dizer que a composição coreográfica é um texto inscrito e trabalhado no e pelo corpo que se elabora em sua experiência vivida, considerando a técnica, linguagem, intencionalidade, subjetividade, intersubjetividade, pensamento, sensibilidade, teatralidade. O texto coreográfico possui o referencial de desvelar um mundo, uma forma possível de olhar para as coisas, por isso ele é plural ao trazer consigo uma atividade, ação múltipla em construção que relaciona o todo, a coreografia, e as partes, o outro, figurino, luz, cenário, maquiagem, técnica, linguagem, dramaturgia, poesia (COSTA, 2004, p. 13-14).

Nesta pesquisa, procuro compartilhar uma reflexão sobre o papel do coreógrafo e sua relação com os bailarinos e obra durante sua criação. Além disso, vale ressaltar o valor histórico desta pesquisa, que insere os registros das ações da *São Paulo Companhia de Dança* na reflexão possibilitada pelo desenvolvimento desta dissertação de mestrado.

Este estudo empírico de natureza qualitativa²⁴ foi desenvolvido a partir da observação do processo de criação e ensaios da obra *Bachiana n.º. 1* do coreógrafo Rodrigo Pederneiras para a *São Paulo Companhia de Dança*.

Como procedimentos para esta pesquisa, os instrumentos para coleta de dados foram as entrevistas semiestruturadas (roteiros e transcrições - verificar apêndices 4 e 5) aplicadas junto aos participantes da pesquisa (bailarinos e coreógrafo), que foram elaboradas a fim de identificar como o coreógrafo: concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante a composição da mesma.

Com estes dados, foi possível refletir acerca de um processo de criação em particular. Desta forma, a pesquisa estrutura-se nos seguintes capítulos:

- No 1º capítulo intitulado *Um pouco de história: relações possíveis entre os envolvidos no processo de criação em dança*, faço uma revisão de literatura sobre a história da dança ocidental revelando o papel do coreógrafo e do bailarino e as possibilidades de criar na contemporaneidade;
- No 2º capítulo, apresento o campo empírico do estudo, ao evidenciar as escolhas e delimitações para este trabalho em que são abordados os procedimentos adotados para identificar e refletir sobre o objetivo deste trabalho;
- No 3º capítulo, procuro refletir sobre a problemática a fim de compreender

²⁴ Ver 2º capítulo.

como o coreógrafo concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante este processo;

Deste modo,

... irei até onde o ar termina, irei até onde a grande ventania se solta uivando, irei até onde o vácuo faz uma curva, irei até onde meu fôlego me levar.

Clarice Lispector





1. Um pouco de história: as relações possíveis entre os envolvidos no processo de

A Dança é, na minha opinião, muito mais do que um exercício, um divertimento, um ornamento, um passatempo social; na verdade, é uma coisa até séria e, sob certo aspecto, mesmo, uma coisa sagrada. Cada era que compreendeu a importância do corpo humano, ou que, pelo menos, teve a noção sensorial de sua estrutura, de seus requisitos, de suas limitações e da combinação de genialidade e sensibilidade que lhe são inerentes, cultivou, venerou a Dança (VALÉRY apud FARO, 1986, p. 7).

Como afirmado acima por Valéry, ao longo da história da humanidade são reveladas diferentes perspectivas de corpo e de dança e de aspectos que os permeiam. Mas desde tempos primórdios a dança é forma de comunicação (BOURCIER, 2001) e um aspecto fundamental da linguagem, embora tenha clareza de que o entendimento atual do que é linguagem seja complexo.

À vista disso, a dança configurou-se em diversos gêneros e estilos em distintos espaços e momentos históricos. Essas configurações são continuamente construídas e reconstruídas nas relações entre quem cria, dirige e/ou executa a composição, à medida que esses sujeitos²⁵ assumem papéis que se transfiguram ininterruptamente.

Este capítulo é fruto de uma revisão de literatura sobre a história da dança baseada em Bourcier (2001), Portinari (1989), Garaudy (1980), Garcia (2001), Faro (1986) e Fahlbusch (1990). Embora existam autores que trazem uma abordagem contemporânea sobre este assunto, tais como Lawson (1973), Sachs (1952), Adshead & Layson (1983), Launay (1997), Britto (2008), dentre outros, optamos por estes por serem os primeiros estudiosos a relatarem sobre a história da dança e por pertencerem a família de autores utilizados no material didático produzido pela minha co-orientadora, Alba Pedreira Vieira, para a disciplina de História da Dança que ministrou primeiramente na Pós-graduação *Lato Sensu* em Dança Educativa Moderna (2000-2002) e desde 2002 no Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa/UFV.

Apesar do enfoque cronológico ao tratar os objetos de estudo ser amplamente discutido e criticado em historiografia, esta é a abordagem que assumo nesta revisão bibliográfica. Não sou historiadora, portanto, reconheço minhas limitações na área. Também por ser a primeira vez que realizo um estudo desta natureza, sinto-me mais à vontade em seguir a mesma linha cronológica adotada pela maioria dos autores que

²⁵ Neste estudo, o termo sujeito refere-se ao sujeito social em sua individualidade.

consultei. Desta forma, apresento trechos sobre a história da dança ocidental revelando os papéis desempenhados por coreógrafos e bailarinos.

A utilização das palavras coreógrafo e bailarino advêm da familiaridade com os termos ao longo de minhas experiências na dança e de entendê-los como sujeitos presentes no desenrolar da história da dança: coreógrafo é o compositor de danças, independente do gênero, técnica, estilo e contexto ou caminho do processo de criação; o bailarino, é quem executa os movimentos na dança. Estas designações bailarino e coreógrafo advêm das características de criação associadas ao *ballet* clássico. Cada um desses sujeitos possui funções bem definidas: ao bailarino cabe executar com virtuosismo técnico e expressivo as ideias e propostas do coreógrafo, que é o responsável pela concepção, organização e composição da obra.

Atualmente, a designação bailarino pode ser usada não somente para pessoas que se dedicaram ao estudo do *ballet* clássico, mas também a quaisquer outros gêneros e técnicas de dança. Enquanto que a palavra “dançarino”, derivada da palavra dança, é geralmente utilizada no Brasil, no senso comum, para nomear quem dança, independente se houve estudo sistematizado de qualquer vocabulário ou técnica.

Estas denominações, bailarino e dançarino, também são diferenciadas pelo Serviço de Registro Profissional das Diretorias Regionais do Trabalho ao fornecer o atestado de capacitação profissional para artistas da dança, conhecido por DRT²⁶. Este atestado de capacitação profissional é emitido mediante a apresentação e avaliação de documentação comprobatória do currículo ou realização de uma prova, composta por aula e composição solística.

Neste estudo, delimitei a utilização das palavras bailarino e coreógrafo em função dos papéis desenvolvidos por eles, independente da formação ou não em dança: bailarino é quem executa a dança e coreógrafo quem cria. A partir desse entendimento, abordo de forma introdutória uma versão possível da história da dança ocidental, ao buscar a detecção desses sujeitos e suas conexões com o *modus operandi* da dança.

Desde os primórdios históricos do homem, noto a presença de sujeitos cujas funções na dança estabelecem relações com as que entendemos atualmente como

26 Em dança, podem ser expedidos os seguintes atestados de capacitação: a) Dançarinos com DRT provisório (válido por um ano); b) Dançarinos com DRT permanente; c) Bailarinos Provisórios (válido por um ano); d) Bailarinos com DRT permanente; e) Coreógrafos, f) *Maitre* de *Ballet*. Para cada capacitação haverá avaliação do currículo comprovado das específicas experiências e aplicação de uma prova que consta da apresentação de uma obra solo. No caso de licenciados ou bacharéis em Dança ou formados em Escolas de Bailados, basta apresentar a certificação. Nestes casos, conseguir-se-ão os registros de dançarinos e bailarinos respectivamente, sem a necessidade de cumprir a última etapa da avaliação. A lei que regulariza e normatiza a expedição deste atestado é n.º 6.533/78, artigo 7º. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6533.htm>. Acessado em janeiro de 2013.

aquelas pertinentes ao bailarino e ao coreógrafo. Segundo Bourcier (2001), houve essa ocorrência no neolítico, quando a dança deixa de ser participativa e torna-se representativa²⁷, pois quem dançava em rituais passou a seguir o que era criado por seus líderes, tais como xamãs, curandeiros, sacerdotes, dentre outros. Esse tipo de dança era denominada representativa, pois quem dançava representava os movimentos de outro criador.

Não há como falar de quem executa a composição sem mencionarmos o sujeito criador. Compreendemos então, que houve relações com características similares às do bailarino e do coreógrafo (que identifiquei também como a relação do intérprete com o criador) em civilizações da Antiguidade tais como Egito, Grécia e Roma. Essas relações também aconteceram com suas especificidades na Idade Média, atingiram o *ballet* renascentista, romântico, neoclássico e moderno, e seguem a ocorrer atualmente na contemporaneidade.

Com os graus de especialização dos modos de vida do homem, a dança acompanhou estas transformações, ao tornar-se cada vez mais complexa nas elaborações estéticas, execuções das movimentações, utilização do espaço, tempo e ritmo corporal. Deixou de ser feita somente nos rituais e passou a ser realizada por pessoas ou grupos organizados em diferentes locais e situações como forma de entretenimento, de se estabelecer relações sociais, parte da educação e assim por diante (GARCIA, 2001).

Para esta autora (p. 10), “à medida que as civilizações iam florescendo, as formas de dança iam se estruturando e se tornando típicas dos grupos étnicos e sociais que as praticavam”. Ao tornar-se mais complexa, a dança necessitou de estruturação e organização para que acompanhasse a evolução do homem em sociedade. Nesse sentido, esta linguagem artística assume códigos, que, por vezes, tornam-se cada vez mais institucionalizados.

Na época cronologicamente assumida como pré-história²⁸, de acordo com Bourcier (2001) – e ainda hoje – teriam existido movimentos idênticos ou semelhantes encontrados em diversas civilizações na Europa e na África. Isto indicaria um patrimônio cultural e artístico comum à humanidade:

²⁷ Segundo Bourcier, a dança participativa acontecia quando o homem participava dos rituais, organizando-os por si próprio (2001). Agora na representativa, o homem deixa de entrar em contato direto com os espíritos para começar a representar com movimentos o que é determinado por outras pessoas. Dessa forma, essas danças são organizadas em grupos por um líder.

²⁸ Período que se inicia com o aparecimento dos seres humanos na Terra até o desenvolvimento da escrita, cerca de aproximadamente 3500 a.C..

A cabeça, gravada, está voltada para frente. O tronco silhuetaado por um traço espesso de tinta preta, apresenta-se em falso perfil. Os dois braços estão em semiextensão, o direito num plano ligeiramente superior ao esquerdo. O tronco marca uma inclinação de cerca de quarenta graus em relação às pernas. Estas estão levemente flexionadas sobre os joelhos; a esquerda está diante da direita, erguida; o pé esquerdo assenta-se horizontalmente no chão; o direito, em *relevé*, prepara-se para colocar-se no mesmo plano. O conjunto é um bom instantâneo de um movimento de giro do corpo sobre si mesmo, realizado por um calcar dos pés no mesmo nível. Não é possível saber se o movimento é feito sem que o dançarino saia do lugar, numa área circular ou numa linha.[...] imitações tachistas desta figura, datadas de épocas posteriores, foram encontradas na Suécia e principalmente na África do Sul. Leroi-Gourhan acredita que se trata da representação de um mito. Qual? Como se espalhou por regiões tão afastadas uma das outras? Deve-se acreditar, conclusão que ultrapassa a constatação pura, que a humanidade dispunha de fundo cultural comum? Desde já, a dança nos leva além do simples movimento (p. 6-7).

É nesse contexto da pré-história, em que a dança parece ter um fundo cultural comum, que surge a figura do que atualmente denominamos como coreógrafo – artista que ficou, posteriormente, conhecido em várias culturas como o responsável não só por compor obras, mas que pode assumir também a criação e codificação de passos, estruturando cada vez mais a dança como linguagem.

Esse processo permitiu e permite, até os dias atuais, que os passos codificados sejam utilizados na composição de uma obra e ensino-aprendizado de técnicas²⁹ e gêneros da dança. Institucionaliza-se e diferencia-se, assim, hierarquicamente, a divisão de papéis: o coreógrafo é aquele que cria e o bailarino, o que executa a criação de outra pessoa. Logicamente que relações de poder estão implícitas no convívio desses dois sujeitos, mas elas não serão discutidas neste estudo por uma questão de delimitação do nosso foco investigativo.

Como assinalado anteriormente, temos ainda diversas outras ocorrências em que essas funções do coreógrafo de compor obras e estruturar a dança em códigos aparecem tanto nas civilizações antigas como na idade média, na modernidade e na contemporaneidade. Dessa forma, apresento alguns desses casos e que considero significativos para esclarecer e localizar o coreógrafo e o bailarino, com suas respectivas funções e denominações na história da dança.

Na civilização egípcia, a dança esteve presente no cotidiano como forma de entretenimento e de rituais. Havia trechos coreográficos obrigatórios, o que se

²⁹ Neste estudo, entendemos que *técnica* refere-se a um modo de treinamento que tem por finalidade a realização dos movimentos em sua forma considerada perfeita.

relacionou com a necessidade de institucionalizarem-se as manifestações corporais da população. Nesta civilização, houve configuração e codificação de alguns movimentos, que foram disseminados em diversas danças, conforme o tipo, local e situação em que eram apresentadas:

Um estudo sério sobre a dança no Egito ainda está por ser feito; exigiria, com certeza, trabalhos interdisciplinares; mas poderia trazer novas noções sobre a cultura egípcia e suas relações com as culturas vizinhas. Logo de início, os intercâmbios parecem evidentes: na época do Alto Império, observa-se no Egito a prática da dança com joelhos flexionados, semelhante à dos hebreus, dos cretenses, dos gregos; também se percebe, em diversos períodos, o gesto dos braços em oposição, uma palma voltada para o céu, a outra para a terra. Trata-se de danças típicas de um antigo fundo mediterrâneo, de uma transposição orquéstica do sinal indo-europeu do *svastika* (em sânscrito, “vida feliz”)? (BOURCIER, 2001, p. 16).

Ademais,

Sabe-se que o festival de Abydos realizava-se de acordo com indicações em hieróglifos, garantindo a repetição de um esquema. Havia diretivas para a ação [...]. Devido a essa codificação, os historiadores situam na festa o ancestral do teatro (PORTINARI, 1989, p. 21).

Embora a autora não determine quem exatamente era responsável por tal codificação, esse sujeito provavelmente exercia um cargo de poder no antigo Egito, e tinha funções que se assemelhavam, em alguns aspectos, aos do coreógrafo na atualidade.

Na civilização grega antiga, a dança era prática comum entre os cidadãos, executada conforme sua finalidade e, muitas vezes, intimamente ligada aos deuses. Para esse povo, a “dança era essência de ordem religiosa, dom dos imortais e meio de comunicação com eles [...]. A dança é um excelente meio de ser agradável aos deuses e de honrá-los” (BOURCIER, 2001, p. 22).

Entre os gregos, a dança estava presente no cotidiano em diversos momentos: para cada celebração e para os distintos deuses, havia diferentes danças, com características específicas para sua realização – o que denota princípios de uma codificação que, como no Egito, seguiu a estrutura social de divisão de funções de acordo com a posição social e econômica de cada pessoa (BOURCIER, 2001). Dentre as danças registradas, cito as pírricas³⁰, de culto e festas, da vida cotidiana³¹ e as que

³⁰ Pírricas eram danças guerreiras existentes desde o período neolítico e presentes na civilização grega. Eram dançadas para o culto de Dióscuros, durante as *Gimnopedias* (festividades religiosas celebradas em Esparta em julho/agosto). Seus movimentos eram ritmados pelo *aulos*.

³¹ Dentre as danças da vida cotidiana dos gregos, podemos citar as de nascimento e pós-parto, as que celebravam a passagem dos efebos à categoria de cidadãos, as nupciais e as danças de banquetes.

integravam a obra teatral³².

Dessa forma, entre os gregos, a dança apresentou características diversificadas conforme suas funções e especificidades, tendo sido, organizada e estruturada para que pudesse ser vivenciada e transmitida de acordo com as necessidades e desejos do poder político vigente.

No livro *História da Dança no Ocidente* de Paul Bourcier (2001), encontramos informações acerca das danças gregas nos textos de autores antigos, nas pinturas dos vasos e nas obras teatrais. Dentre as informações, citamos o uso de um gesto recorrente, a utilização da meia-ponta, e a busca pela “[...] harmonia da simetria pelo uso sistemático da oposição lateral dos membros (semelhante à nossa) [...]” (p. 38-39).

[...] a dançarina estende os braços horizontalmente, quebra os antebraços na altura dos cotovelos e coloca-os em oposição, um para o alto, o outro para baixo; no primeiro caso, a palma se abre em direção ao céu, no outro em direção à terra. É um gesto reservado à dança: os adoradores cretenses apresentam-se com uma mão à altura do peito, a outra aberta para frente, sem dúvida em direção à divindade, normalmente representada com os braços erguidos (p. 21).

Tal gesto está ligado, possivelmente, à comunicação do sagrado com o terrestre, do céu com a terra. Será que isso também indica a contínua necessidade de construção de códigos na dança? A notação utilizada pelo referido autor, ao intitular o subtítulo do capítulo, *Técnica de dança grega*, sugere uma leitura ambígua: o autor pode induzir-nos a noção de que a dança já se estruturava e configurava a partir da criação e repetição de movimentos ou pode fazer um trocadilho com as palavras, já que *técnica* origina-se da palavra do grego *téchne*, que significa arte. Apesar de não deixar claro quem era responsável pela codificação da dança (quem era o coreógrafo), ela era feita por pessoas importantes e poderosas na civilização grega. Um exemplo é o de Portinari (1989) quando descreve a dança coral, característica da tragédia do teatro grego, denominadas *emmeleia*: “Era uma dança solene, ajustada ao tema da peça e já sem os excessos do ritual dionisíaco. [...]. Nenhuma improvisação era permitida. A marcação dos movimentos provinha de um esquema imposto pelo autor do texto” (p. 31).

Logo depois da oficialização do Cristianismo em Roma, iniciou-se o período conhecido como Idade Média, após a queda do Império Romano no Ocidente. A dança

³² Com a ascensão do teatro na antiguidade, a dança também passou a fazer parte de suas manifestações, ao integrar a obra teatral a partir de seu roteiro, principalmente nas partes destinadas ao coro, momento em que alternavam a fala, o canto e a dança. Posteriormente, a dança passou a integrar os interlúdios, intervalos entre os atos das peças. Nesses momentos, a dança já não tinha vínculo com o texto da obra representada, ganhando autonomia em relação ao teatro, apresentando-se isoladamente, sem relação com as peças e suas temáticas. Nesse contexto, também não dispomos de referências sobre os responsáveis pela ordenação das danças, nem do modo como isso acontecia.

foi condenada, mas também tolerada pela Igreja, a depender do momento, da necessidade e do local³³. Nesse sentido, Bourcier (2001, p. 46-47) afirmou que:

A dança religiosa da Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas. É também verdade que, por manifestar espontaneidade individualista, a dança não se enquadrava de forma nenhuma nos cânones.

Porém o Cristianismo não conseguiu extinguir a dança, que foi absorvida por alguns personagens (padres, bispos, clérigos) da Igreja, integrando celebrações.

Apesar de sua suspeita e condenação pela Igreja, a dança foi permitida em algumas festividades religiosas, como documentado no Concílio de Avignon e da Sorbonne (BOURCIER, 2001). Mas, para que a dança fosse aceita pela Igreja, essa deixou ser manifestação foi estruturada seguindo os moldes delimitados pelo clero. Dessa forma, os padres exerceram, à sua maneira, o papel de coreógrafo, estruturando as danças para que pudessem integrar as festividades religiosas.

Além disso, nesse período, as danças populares começaram a ser imitadas pelos nobres como forma de divertimento e passaram a ser depuradas pelo mestre de dança. Portinari (1989, p. 57) explica que: “[...] a espontaneidade inicial é substituída assim por floreios nos passos, postura estudada, movimentações codificadas. Esse processo determina a necessidade de mestres que vão começar a aparecer nas cortes renascentistas”. Surge, então, o mestre de dança, que acompanhava os nobres e tinha, muitas vezes, um cargo de confiança. Aos poucos, converteu-se em professor de boas maneiras e a dança passou a fazer parte da educação das damas e dos cavaleiros.

A ele competia, além de ensinar os passos, fazer a marcação coreográfica em torno de um tema escolhido pelo senhor que o empregava. Diante disso, fica bem delimitada a função do coreógrafo, que foi exercida pelo mestre de dança. A ele, responsável não só por ensinar as pessoas a dançarem, cabia também a função de criar e ensaiar as danças que eram executadas nas festividades dos castelos.

³³ Em seu livro, Bourcier (2001, p. 47-48) traz informações sobre as danças da Idade Média, indicando momentos e locais em que ela fora proibida e permitida: “A persistência das condenações prova a persistência dos costumes. Por outro lado, parece que as formulações do concílio de Avignon e da Sorbonne indicam que o hábito de dançar é permitido fora dos ofícios e de algumas datas. Mas conhecemos manifestações de dança à margem destas proibições: a *Chronique de saint Martial*, de Limoges, indica a organização de uma *chorea* em 1205, depois em 1215, quando da partida dos Cruzados (“Dançou-se a carola e a alegria foi grande”), e, enfim, em 1278. [...] Vimos que dançava, a *chorea*, que era a dança de roda fechada ou aberta, muito praticada, sob o nome de carola, na Idade Média até o fim do século XIII inclusive, e o *tripudium*, uma dança de três tempos, na qual os executantes não se tocavam; na carola davam-se as mãos ou se seguravam pelo antebraço. O *tripudium* é confirmado nos repertórios musicais litúrgicos [...]”. Além dessas situações, o autor expõe outros momentos em que a dança foi permitida e inserida em seus rituais.

A transição da Idade Média para a Idade Moderna foi um marco para a dança, pois ela recebeu novas normas, tendo se estruturado como técnica na corte de Luís XIV³⁴ (BOURCIER, 2001). Técnica que deveria ser elaborada e ensinada por um coreógrafo ou professor/mestre de dança especializado.

Nesse período, a necessidade do poder real em organizar e anotar os passos de dança resultou na codificação e criação de um repertório de movimentos. Estruturou-se então, o primeiro tratado escrito por Domenico de Piacenza³⁵, *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi*³⁶, que continha informações importantes para outros mestres de dança, tais como a nomenclatura e a execução de passos e bases da dança. Logo, surge a primeira forma de organização e sistematização da dança, o *ballet* clássico.

Para alguns autores (BOURCIER, 2001; PORTINARI, 1989; GARCIA, 2001), atentamos que a codificação da dança resultou na delimitação dos passos, ou seja, do como deveriam ser executados, o que possibilitou a padronização do ensino e aprendizagem deles. Dessa forma, a dança clássica foi configurada em códigos de movimentos e como técnica.

A codificação de movimentos impôs delimitações aos mestres de danças, que deveriam criar suas obras a partir do material proposto pelos tratados. Assim, Garcia (2001, p. 23) narra que “graças à ordenação e codificação dos movimentos de dança, era possível estudar separadamente seus passos, de acordo com a criatividade de cada coreógrafo”.

Durante 22 anos, o rei Luís XIV contou com a colaboração do mestre de baile da corte, Charles Louis Beauchamps³⁷, um dos maiores responsáveis pela codificação da dança:

Protegida pelo rei-sol, a dança impera no seu aspecto mais refinado e codificado. Convém lembrar que a etiqueta da corte de Luís XIV tinha muita dança, de marcação preestabelecida, uma espécie meticulosa de coreografia para o dia a dia. Todas as atividades da corte eram regulamentadas por intrincado cerimonial da manhã à noite. Ao aproximar-se do monarca, por exemplo, um cortesão tinha que obedecer a uma rigorosa contagem de passos antes de fazer a tradicional reverência (PORTINARI, 1989, p. 68).

Servindo ao desejo, bem como da sede de poder social e de domínio do corpo da população pelo rei, Beauchamps trabalhou a partir dos passos de dança de corte, atribuindo-lhes uma beleza formal em sua evolução. Houve separação definitiva entre o

³⁴ Luís XIV (1643-1715), também conhecido como Rei Sol, filho de Luís XIII e Ana d'Áustria, governou a França.

³⁵ Também conhecido como Di Ferrara.

³⁶ *Sobre a arte de dançar e dirigir coros*.

³⁷ Charles-Louis-Pierre Beauchamps (1636-1705).

que era dança aristocrática e dança do povo, tendo sido rapidamente transformada no sistema em que o virtuosismo é consequência da técnica que foi estabelecida por ele. Nesse sentido, Bourcier (2001, p. 114) historiciza:

[...] a evolução da dança foi o feito de um homem, Charles-Louis-Pierre de Beauchamps. Sabemos por testemunhos da época que teve um papel decisivo na elaboração e codificação da dança clássica. Foi ele, principalmente, quem definiu as cinco posições básicas. Pierre Rameau afirma: “o que chamamos de posição não passa de uma proporção correta que descobrimos para afastar ou aproximar os pés numa distancia medida, em que o corpo encontre seu equilíbrio ou seu eixo sem incômodo, andando, dançando ou parado”. As posições foram estabelecidas pelos cuidados do falecido M. de Beauchamps, cuja ideia era organizar adequadamente esta arte. Não se conhecia antes dele.

Aprofundando e ampliando a separação e a hierarquização dos diferentes tipos de dança, houve a fundação da *Academia Real de Dança* por Luís XIV. Deu-se início a profissionalização do *ballet*, que deixou de ser uma arte exclusiva da corte, incluindo acrobatas, artistas do povo e aristocracia, desde que demonstrassem virtuosidade de movimentos. Mesmo após parar de dançar, o Rei Sol continuou a incentivá-la, criando em 1713 uma companhia só para a dança.

Na trajetória de codificação da dança clássica, Beauchamps também estruturou as cinco posições básicas dos pés para o *ballet*, em que todos os movimentos e/ou passos deveriam iniciar e terminar. Com o passar do tempo, essas posições passaram a ser acompanhadas de posições de braços, cabeça e posições do corpo.

Luís XIV pediu a Beauchamps para estabelecer uma técnica codificada e um estilo de dança profissional. O mestre, então, aperfeiçoou o sistema do *en dehors* (voltado para fora), já usado em danças sociais, mas que se tornou especialmente importante na adaptação da coreografia ao recém-criado palco italiano, com seu prosscênio em arco e platéia frontal. Com este novo modelo e palco, o foco da coreografia precisava mudar, abandonando os movimentos do grupo que formavam padrões no solo a fim de agradar às platéias sentadas acima, nos *foyers* dos salões palacianos. Agora a maior preocupação passava a interpretação virtuosística dos dançarinos individuais. Quando Beauchamps se retirou dos palcos, em 1670, Luís XIV fundou uma escola para treinamento dos dançarinos. Assim, foi criada a Ópera de Paris (CANTON, 1994, p.62).

Destaco o francês Jean-Georges Noverre³⁸, que, antes de 1770, compunha suas danças pelo interior da França e foi chamado à corte imperial de Viena para as festas de casamento da arquiduquesa Carolina com o rei de Nápoles e defendeu uma nova forma de dança contra todas as artificialidades e convenções dos aristocratas, propondo mais coesão e expressão em um espetáculo, independente das festas de corte.

É interessante notar que Noverre não podia ser mestre de balé na ópera, pois uma norma estabelecia que esse cargo só poderia ser exercido por quem havia sido bailarino ali anteriormente. Noverre chega à Ópera por meio de Vestris, “estrela incontestada da Ópera, que conquistado pela doutrina noverriana, divulga-a pela Europa e até em Paris: em 1770, impõe à Ópera uma obra de Noverre que ele mesmo monta, *Médée et Jason* (criada em 1763), *ballet* trágico que provoca sensação” (BOURCIER, 2001, p. 166).

Noverre sustentou, em suas cartas, que a dança, tal como a pintura, deveria inspirar-se na natureza, pois cada coreografia deveria ser uma pintura viva do drama, cores e luzes do gênero humano. Segundo Haskell (apud FARO, 1986, p. 38), “todo ensinamento de Noverre se resumiria numa única frase: ‘o *ballet* não é um pretexto para dançar, mas a dança é um meio para se expressar uma ideia dramática”.

Ele criou o *ballet d’action*, isto é, *uma ação expressa pela dança*: “a ação, na dança, é a arte de fazer passar emoções à alma do espectador pela expressão verdadeira de nossos movimentos, nossos gestos, nosso corpo” (GARAUDY, 1980, p. 33), em que a dança deveria tornar-se expressiva, e o conteúdo temático estabeleceria a relação entre os personagens e os movimentos.

Segundo Noverre, no *ballet* de ação a dança utiliza-se da expressão gestual, incorpora a pantomima e com isso torna-se capaz de criar a ilusão. A dança, assim compreendida, opõe-se ao mero mecanismo dos passos. É uma dança que veicula significados, emociona, ao contrário da dança mecânica, que se contenta em “agradar aos olhos” incapaz de estabelecer comunicação com o público pela via da imitação verossímil da natureza (MONTEIRO, 2006, p. 34).

Noverre também ressaltou a importância do mestre de dança, ao destacar a responsabilidade de atribuir aos alunos o melhor papel para cada, levando em conta “o

³⁸ Jean-Georges Noverre (1727-1810) foi bailarino, coreógrafo, mestre de danças e historiador francês.

tipo físico e psicológico do bailarino” (MONTEIRO, 2006, p. 150), a fim de identificar as características dos bailarinos às dos personagens.

Por isso, Noverre foi inovador em relação a alguns aspectos da estética clássica, principalmente no que se refere à atribuição de significados e expressividade aos movimentos do *ballet* ao narrar uma ação dramática em que procurou incorporar os passos e a movimentação de braços habituais à nova dança expressiva. Ele acaba propondo uma releitura da tradição, submetendo-a à expressão de sentimentos. Apesar disso, suas ideias não foram seguidas (BOURCIER, 2001).

Com a decadência do *ballet* francês, houve a “transferência do mundo das sapatilhas para a Rússia” (PORTINARI, 1989, p. 101), tendo ali se propagado e modificado. Entretanto, o *ballet* russo só teve seu período de glória com o repertório do francês de Marius Petipa³⁹. Após experiências e aceitação como bailarino em Bordeaux, Bélgica e Espanha, Petipa foi nomeado professor da Escola Imperial, onde “criou *ballets* caracteristicamente formalistas, orientados para a técnica e grandiosos em escala” (CANTON, 1994, p. 20). Aliado ao poder político dos czares, sobressaiu o virtuosismo técnico, fato explicado pela criação das escolas e aperfeiçoamento do ensino do *ballet* e a consolidação das obras primas, representantes da estética clássica, chamadas de *ballets* de repertórios⁴⁰.

Além disso, Bourcier (2001), Portinari (1989) e Garcia (2001) afirmam que se consolidou a forma de criação do *ballet* em que os bailarinos e coreógrafos se mantêm em posturas distintas e funções bem definidas: cabe ao coreógrafo criar sua obra a partir da história determinada pelo libreto e pela música, e ao bailarino, executar com virtuosismo técnico e expressividade o papel concedido a ele.

No século XIX, importantes coreógrafos iniciaram a modernização da dança, tais como Nijinsky. Após desentendimentos com Fokine, até então coreógrafo oficial dos *Ballets Russes*, Diaghilev⁴¹ nomeou o bailarino Nijinsky como seu coreógrafo. Para a nova temporada dos *Ballets Russes* de Diaghilev em Paris, Nijinsky⁴² coreografou *Jeux*, com música de Debussy, e *Le Sacre du Printemps*, com música de Stravinsky. Criou a coreografia para um grupo de bailarinos, valorizando a expressão de cada um e

39 Marius Petipa (1818- 1910). Disponível em <<http://www.abt.or>>. . Acessado em outubro de 2013.

40 Essas obras são remontadas conforme sua criação até os dias atuais, com a preservação de sua temática, enredo e danças.

41 Segundo Bourcier (2001, p. 225), o empresário russo Diaghilev “é, antes de mais nada, um importador. Divulgará os impressionistas franceses na Rússia e, mais tarde, os músicos de vanguarda como Debussy, Ravel e Dukas”. Criou em 1909, “com bailarinos de São Petersburgo que estão de férias de verão, e cria aquilo que será sua razão de viver dali por diante, os Balés Russos”.

42 Vaslav Nijinsky (1890-1950): bailarino e coreógrafo russo. Disponível em: <<http://www.russianballethistory.com>>. Acessado em outubro de 2013.

que “no começo do século, já revolucionara *Ballet*, chocando a plateia da época, sem, no entanto, abandonar a sua técnica clássica” (ROBATTO, 1994, p. 28).



Figura 3 - Diaghilev⁴³

Dessa forma, eliminou a ideia tradicional de corpo de baile e iniciou a proposição de novas propostas de movimentos e criação:

[...] Nijinsky se sentira bem mais à vontade para pesquisar figuras de vasos gregos e criar movimentos de perfil para o Fauno. Agora, porém, ele não podia contar com fontes visuais a serviço da imaginação. Tudo precisava ser reinventado segundo um ritmo que soava como bárbaro e ao qual os bailarinos não estavam habituados. Era preciso também fazê-los entender que, desta vez, a elegância aprendida na Escola Imperial tinha sido substituída por um rastejar pesado, passos *en dedans*⁴⁴, movimentos convulsivos (PORTINARI, 1989, p. 119-120).

A nova movimentação proposta por ele era difícil de ser assimilada pelos bailarinos, pois possuía ritmo e passos bem diferentes dos quais eles estavam habituados (PORTINARI, 1989). Dessa forma, propunha a modernização da dança, tanto em relação à temática quanto às movimentações e elementos que compunham sua obra. *Le Sacre du Printemps* testemunha uma modificação na postura do coreógrafo, que passou a valer-se da criatividade não apenas como forma de organizar os elementos da estética clássica, mas também para a criação de novas formas de movimentação, em busca de novas temáticas, aliando-se às propostas de artistas de outras linguagens da época.

⁴³ Disponível em: <<http://www.slate.com>>. Acessado em outubro de 2012.

⁴⁴ Termo em francês utilizado na denominação do movimento de rotação das pernas *para dentro*, ou seja, em aproximação com eixo medial do corpo.



Figura 4 - Nijinsky em *Faune*⁴⁵

O *ballet* compõe-se a partir de uma estrutura para a criação das obras: ao coreógrafo, é definida além da criação das obras a partir dos passos codificados, a escolha dos outros elementos que irão integrar sua dança, tais como música, cenário, dentre outros; ao bailarino, compete a função de executar com virtuosismo técnico e expressividade o papel que lhe é destinado.

Dessa maneira, com a modernização da dança, novas formas de se expressar e movimentar foram buscadas pelos coreógrafos e bailarinos; o que resultou na inovação da dança em relação aos padrões clássicos usados até então e, com isso, surgiram sinais de mudança no cenário desta linguagem.

O contexto histórico do século XIX, período marcado por efervescentes mudanças sociais e políticas, estimulou a modernização do *ballet* clássico, virtuoso e etéreo, que já não refletia a realidade do homem. Laban (1879-1958) e Duncan (1878-1927) propõem novas ideias e estéticas, que são a semente da dança moderna, liberta dos artificios e temas mágicos, após terem rompido com a formalidade clássica em busca da expressividade do movimento e da exploração das possibilidades e potencialidades motoras do homem. Segundo Vieira (2009, p. 3) “a Dança Moderna norte-americana e a Expressionista alemã tiveram profundas influências no trabalho de coreógrafos e dançarinos [...]” do século XX. Ademais,

⁴⁵ Disponível em: <<http://michaelminn.net>>. Acessado em outubro de 2012.

Como todo movimento artístico importante, as danças Moderna e Expressionista também começaram pela contestação, ou seja, pela rejeição do rigor acadêmico e dos artifícios do *Ballet*. A via preconizada por seus pioneiros se compara a de Van Gogh, Gaguin e Cézanne na pintura (p. 4).

Isadora Duncan, conhecida como *A Dionisiaca*, era intérprete-criadora, autodiretora e atuou também como professora e coreógrafa. Ela via, na dança, a expressão de sua vida pessoal, e

dançando com os pés nus e o corpo coberto por túnicas soltas, inspiradas nos frisos e cerâmicas gregos, ela encontrou e conseguiu transmitir a beleza dos movimentos livres do corpo. Sua dança era complementada pela pantomima e improvisações totais, tornando-se fenômeno pessoal o seu poder artístico de transmitir beleza (FAHLBUSCH, 1990, p. 21).

Procurou a beleza e a liberdade dos movimentos, propondo sempre a harmonia entre a natureza e os sentimentos. Para ela, a dança era a expressão do homem interior e “resultado de um movimento interno” (BOURCIER, 2001, p. 251).



Figura 5 - Isadora Duncan ⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/isadora-duncan/>>. Acessado em janeiro de 2013.

Isadora Duncan retomou a dança como manifestação instintiva, libertando-se das convenções estabelecidas pelo treinamento técnico das escolas de danças e da estruturação coreográfica.

A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, “escutar as pulsações da terra”, obedecer à “lei da gravitação”, feita de atrações e repulsas, de ‘atrações e resistências”, conseqüentemente, encontrar uma “ligação” lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis o seu método. Quanto aos temas de suas danças, inspiram-se na contemplação da natureza; será “onda, nuvem, vento, árvore” (BOURCIER, 2001, p. 248).

Outro precursor da dança moderna, que também atuou em diferentes papéis foi Rudolf Laban (1879-1958).

Na Europa, mais precisamente na Alemanha do início do século XX, Rudolf Laban iniciou a propagação da Dança Expressionista. O coreógrafo pregava que o meio fundamental de expressão para a dança deveria ser nutrido da natureza, manifesto em uma dinâmica baseada no contrapeso e na fluência, e na consciência da tensão entre o corpo no espaço e no tempo. Como na natureza, o bailarino era visto como em um ‘fluxo constante’. A dança estava então livre de sua dependência do ritmo musical e da técnica codificada (VIEIRA, 2009, p. 2).

Influenciado pelas ideias de Dalcroze⁴⁷, Laban, bailarino húngaro pioneiro da dança moderna européia, criou a teoria Arte do movimento⁴⁸. A partir dela, Laban desenvolveu vários estudos, tais como a Dança-Teatro⁴⁹, a Dança Coral⁵⁰, Dança Educativa Moderna⁵¹ e Labanálise⁵².

47 Émile Jaques-Dalcroze (1869-1950) foi músico, pedagogo, teórico influenciador da escola alemã e um dos grandes estudiosos do movimento. Ao analisar o movimento em função do senso rítmico, encontrou os princípios de tensão e relaxamento, que também foram estudados na *Denishawnschool*. Aprofundou estes estudos, criando uma educação motora com base na repetição de ritmos, na decifração corporal e sobreposição de ritmos. Seu método baseia-se na vivência corporal do ritmo musical por meio do corpo e de seus movimentos expressivos. Com esse método, o aluno é capaz de desenvolver conhecimentos musicais, consciência corporal e espacial e expressividade do movimento.

48 “Rudolf Laban (1879-1958) estudou pintura, escultura, arquitetura e balé clássico. Foi um amante e estudioso das múltiplas e diversas manifestações do movimento. [...] Sua teoria, a Arte do Movimento, não era apenas uma arquitetura viva do ato motor; ao contrário, sua proposta objetivava o conhecimento profundo das articulações, sensações e possibilidades de se movimentar para um corpo mais expressivo, criativo e comunicativo. Para tal, considerou importante incentivar a criação de uma dança pessoal por meio de improvisações temáticas” (ALMEIDA, 2013, p15-16).

49 Esse termo foi usado por Laban para descrever a dança como forma de arte independente de qualquer outra (1978).

50 Dança coral: termo utilizado por Laban para designar uma vivência comum com danças conjuntas entre um grande número de pessoas (1978).

51 Terminologia utilizada por Laban, em seu livro intitulado com o mesmo nome. Nele, são nomeados os primeiros oito Temas de Movimentos e sua relação com a educação (1978).

52 Labanálise: método sistemático de observação, registro e análise dos movimentos.

Desenvolveu o ensino de exercícios corretivos para operários, que trabalhavam nas usinas, e criou um sistema de notação gráfica para a dança, a *labanotation*, ao investigar as diferenças entre gestos, ações funcionais e de deslocamento, dissecando o movimento e seus elementos.

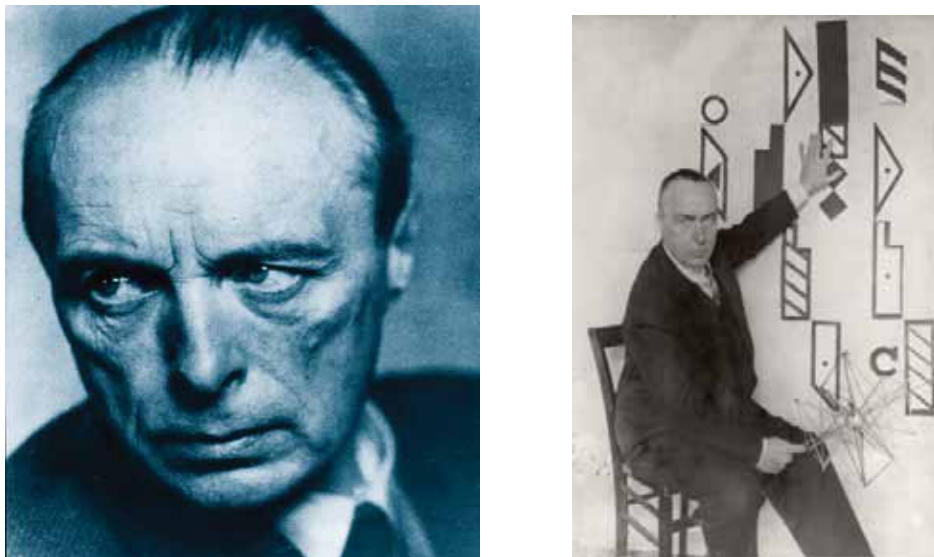


Figura 6 - Laban⁵³

Laban teve, como ponto de partida, no movimento, o denominador comum a todas as ações humanas. Para ele, o movimento é, ao mesmo tempo, funcional e expressivo:

Quando tomamos consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda forma de expressão (seja falar, escrever, cantar, pintar, ou dançar) utiliza o movimento como veículo, vemos quão importante é entender esta expressão vital interior (coisa a que podemos chegar mediante o estudo do movimento (LABAN, 1990, p. 100).

Ele foi notório em sua carreira, não só como estudioso do movimento, mas também como intérprete-criador e coreógrafo. Como coreógrafo, compunha suas obras a partir dos estudos sobre os movimentos e de sua compreensão da dança como expressão das emoções. Para ele, “o movimento corporal não representa o sentimento. Ao contrário, o movimento é sentimento como forma espacial dinâmica, isto é, em constante transformação” (FERNANDES, 2006, p. 192).

Mas foi por meio de seus estudos sobre o movimento e a sistematização da teoria do movimento que ele foi reconhecido. Muitos de seus seguidores começaram a introduzir a dança em contextos terapêuticos e na dança educativa.

⁵³ Disponíveis em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-danca-rudolf-laban-1879-1958/comment-page-1/>> e <http://kurtjooss.blogspot.com.br/>>. Acessados em janeiro de 2013.

Outra contribuição de Laban foi, ao contrário da ideia de Dalcroze, rejeitar a concepção de música como inevitável elemento da dança. Essa concepção, assim como a de Duncan, ao recusar a utilização deste elemento para suas composições, propõe uma nova relação em que música e dança são independentes uma da outra.

A partir dos estudos de Bourcier (2001), Fahlbusch (1990) e Garcia (2001), Mary Wigman (1886-1973) também se destacou como intérprete-criadora, ao propor a experimentação de seus princípios e criação de obras para seu corpo e interpretações. Segundo Vieira (2009, p. 2), “ambos, Laban and Mary Wigman (que foi sua aluna), ensinaram os estudantes a desenvolver seus próprios meios de expressão através da improvisação”.

Em suas obras, que vão desde solos até composição para grupos, coreografou o período entre guerras na Alemanha, motivada pelo grotesco e pelo demoníaco.

Como características de seus trabalhos, enumero: o contato com o chão no nível baixo; quando está em pé, a cabeça e ombros são tombados e, ao erguê-los, não tem o objetivo de abrir e fazer o gesto de acolher, mas sim, de opor e lutar; os movimentos partem do tronco, tendo a respiração como fonte do movimento; a música é o meio indispensável da união entre o ritmo corporal e mental; suas composições propõem uma liberdade de expressão individual e o movimento como reflexo do que sentia no momento (BOURCIER, 2001).

Para Wigman, a dança não deveria contar uma história, dispensando seu caráter narrativo, mas ter liberdade para os bailarinos expressarem suas individualidades, ou seja, interpretarem a obra.



Figura 7 - Mary Wigman ⁵⁴

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.voiceofdance.com>>. Acessado em janeiro de 2013.

Robatto (1994, p. 49) discute a ideologia modernista:

A Dança Moderna surgiu da necessidade de uma arte que liberasse a expressão vital do corpo. Uma arte que sintonizasse com as perspectivas do novo século XX, na descoberta das culturas orientais e africanas onde as manifestações do corpo, incluindo a dança, fascinaram a Europa. Os horrores da Primeira Guerra, as transformações econômicas e sociais, a filosofia e a política do começo do século determinaram um novo homem. O Balé Romântico já não podia mais expressar suas conquistas, ansiedades e sonhos.

A dança moderna recorreu aos estudos de anatomia, ritmo, percepção do espaço, das sensações e dos sentimentos do corpo, o que resultou na ampliação da consciência dos bailarinos e coreógrafos em relação aos movimentos corporais e nas formas de movimentação, técnicas, treinamentos e estudos, além de novos meios de criação.

Tourinho e Silva (2006, p. 125-126) abordaram alguns aspectos que nortearam a dança moderna:

Havia, nesta fase, uma preocupação não apenas com os aspectos formais do movimento, mas dava-se também uma atenção especial a sua respectiva intencionalidade. O bailarino passou a ser compreendido não apenas como um hábil executor de movimentos codificados; a interpretação e expressão durante a execução dos movimentos de dança ganharam importância. Contudo, as escolas modernas ainda formalizavam suas expressões artísticas através de codificações dos movimentos. Em outras palavras, a dança moderna nasce contestando a limitação de um sistema codificado, porém não superou esta forma de sistematização, ao criar seus próprios códigos. [...] Em outras palavras, não propõe um movimento, mas o uso de ferramentas e princípios para atingir o movimento e sua respectiva intencionalidade. As técnicas modernas surgiram para estruturar caminhos pedagógicos de incorporação dos movimentos codificados para os espetáculos criados.

Bailarinos e coreógrafos buscaram desvendar o corpo a partir da prática, da investigação e da observação profunda do movimento humano: “temos não mais um corpo produzido pelo lugar (o corpo que dança porque está em um palco, por exemplo), mas um corpo que produz novos lugares e espaços para rupturas. Um corpo que passa a coreografar e dançar a sua própria história” (VIEIRA, 2009, p. 9).

Com isso, surgem novas maneiras de utilização do corpo e do espaço, mudou-se o foco, a espacialidade, a dramaticidade, a narrativa, modificações que iam ao encontro das transformações socioculturais da época.

A dança moderna, que se desenvolveu historicamente em reação ao *ballet* clássico, apresenta forte contraste em relação a este. Sua

presença na história da dança teatral ocidental, a partir da virada deste século, é assinalada principalmente pelos princípios e práticas dos coreógrafos americanos e alemães. Falando de modo geral, a dança moderna defendia os pés descalços e uma relação mais concreta com o mundo, em oposição às qualidades etéreas do *ballet*. Paralelamente à dança, enfatiza uma visão de mundo contemporânea, privilegia a emoção em vez da forma e uma busca de expressão tanto individual quanto universal (CANTON, 1994, p. 20).

Na modernidade, ficaram evidentes as qualidades pessoais de cada artista, sendo que alguns coreógrafos modernos consolidaram seus princípios num vocabulário de dança próprio. O coreógrafo acreditava que deveria exprimir-se, o que possibilitou o aparecimento de outras formas de movimento. Isso gerou uma estética diferenciada do até então consolidado *ballet*.

As grandes companhias clássicas foram substituídas por companhias e grupos pequenos, cada qual criado por um precursor, que além de coreógrafo, poderia ser intérprete, diretor e/ou professor. A sobrevivência de tais grupos e companhias, após a morte de seus fundadores, deve-se a seus alunos e discípulos, que continuaram a trabalhar sob os mesmos princípios.

Segundo os autores supracitados, na dança moderna, importantes artistas contribuíram para a expressão por meio do movimento e construíram códigos e estilos próprios. É importante salientarmos que esses precursores antes de difundirem seus estilos, experimentaram em seus corpos, códigos e princípios. Dentre eles, podemos citar Ruth Saint-Dennis (1879-1968), Ted Shawn (1891-1972), Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958), dentre outros.

Ruth Saint-Denis aprofundou o entendimento de Isadora Duncan de que dançar era exprimir a vida interior, enriquecendo-a pela meditação, transformando em doutrina tudo o que era impulso pessoal (BOURCIER, 2001). Para ela, a origem e a justificativa da dança residiam na emoção religiosa. Já Ted Shawn, considerado *o pai da Dança Moderna*⁵⁵, estudou Teologia e considerava a dança uma obra dramática que comportava uma ação dinâmica. Inspirava-se na história americana como temática para suas obras. Teve dois encontros que influenciaram diretamente sua carreira: um com Henriette Crane, que lhe ensinou o Delsartismo, e outro com Saint-Denis, com quem criou a *Denishawnschool*⁵⁶.

55 Definição adotada por Paul Bourcier (2001, p. 262).

56 Partilhando do mesmo fascínio pelas civilizações antigas, o casal Ruth Saint-Dennis e Ted Shaw encaravam a dança como religião, em que a dança retoma o seu valor sagrado, e tinham o objetivo de fornecer uma formação que ultrapassasse o quadro de preparação corporal. (Bourcier, 2001), além de oferecerem novas formas de movimentação que partiram do Delsartismo, da relação do sentimento com o movimento. Juntos, Ted e Ruth Saint-Denis, ergueram a *Denishawnschool* em Los Angeles, que com metodologias de ensino da dança particulares, formaram os principais nomes que divulgaram a dança moderna nos Estados Unidos, Doris Humphrey, Charles Weidman e Martha Graham.

Segundo Bourcier (2001), em termos estéticos, com Ruth e Ted, a dança retoma seu valor sagrado. Eles ofereceram novas formas de movimentação, que partiram do Delsartismo⁵⁷, da relação do sentimento com o movimento. Juntos, Ted e Ruth Saint-Denis ergueram uma escola, a *Denishawnschool* em Los Angeles, com metodologias de ensino da dança particulares, formando os principais nomes, que divulgaram a dança moderna nos Estados Unidos, Doris Humphrey, Charles Weidman (1901-1975)⁵⁸ e Martha Graham (1894-1991).

Doris Humphrey rompeu com a escola após sua identificação com as raízes americanas. Ela trouxe novas possibilidades de movimentação, tais como a mudança da qualidade do movimento leve do *ballet* clássico, para o peso forte e denso e a utilização do nível baixo.

Desenvolveu o princípio do *fall-recovery*, conhecido com *queda e recuperação*, a partir do estudo da relação entre corpo e espaço. Para ela, o movimento nasce na luta contra a gravidade e na busca do equilíbrio, expressando o conflito do homem e o contexto em que vive.

Concebo o movimento utilizado pelo dançarino como o resultado de um equilíbrio. De fato, toda a minha técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e a ela voltar. Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer (*fall-recovery*) constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas ao chão e voltando-se à situação vertical, descobre-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço. Uma é o ritmo. Ao efetuar uma série de quedas e voltas à posição, fazemos aparecer tempos fortes que se organizam em sequências rítmicas. Um outro dado é o dinamismo, ou seja, a mudança de intensidade. O terceiro elemento é o desenho (BOURCIER, 2001, p. 270).

Esse princípio, assim como o recurso do nível baixo, trouxe novas perspectivas e qualidades aos movimentos: no *ballet* clássico, os movimentos são realizados no nível alto e, raramente, no nível médio; somente os pés entram em contato com o chão

⁵⁷ François Delsarte (1811-1871), que desenvolveu um trabalho de investigação entre voz e gesto a partir da perda da própria voz. Suas descobertas influenciaram a evolução da expressão corporal, especialmente, com Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth Saint-Dennis (1879-1968). Delsarte estudou a relação entre voz, movimento, expressão e emoção do ser humano. A partir de uma investigação sistemática do reflexo das emoções no corpo, percebeu que para cada emoção humana existe uma correspondência corporal específica realizada pela tensão e relaxamento dos músculos. Sua proposta de trabalho visava ao homem como uma unidade inseparável, corpo-alma-intelecto, que interagia na expressão. Para ele, o gesto era visto como agente direto do coração. Dizia: “Nada é mais horrível que um gesto sem significado” (GARCIA; NOGUEIRA, 2003, p. 41-42).

⁵⁸ Foi aluno da *Denishawn*, mas rompeu com ela. Em sua carreira pessoal, satirizou os problemas sociais americanos (Bourcier, 2001).

(BOURCIER, 2001). Com essas novas ideias, ampliou-se a possibilidade de utilização do corpo e do espaço, em que qualquer parte do mesmo pode estar ou não em contato com o chão ou ser utilizado como suporte e meio para a realização da movimentação.



Figura 8 - Doris Humphrey⁵⁹

Segundo Fahlbusch (1990), em suas obras, Humphrey reforça a importância do coreógrafo também ser intérprete e retoma o diálogo entre música e dança. Não deixou uma técnica consolidada, mas seu princípio *fall-recovery* foi e é fortemente estudado e utilizado na dança moderna e contemporânea. Além de propor novas ideias para a dança, Humphrey também contribuiu ao escrever o livro *The Art of Making Dances* (1959), que é estudado e tomado como referencial acerca dos elementos constituintes de uma composição coreográfica.

Segundo Bourcier (2001), assim como Humphrey, Martha Graham consolidou uma técnica de dança, que foi difundida por seus discípulos e alunos, e é ensinada até os dias de hoje.

Martha Graham é o exemplo mais típico. Diretora há mais de 50 anos do próprio grupo, ela o transformou em veículo para a afirmação de seus ideias. Só ela coreografava para a sua companhia, e desta saíra, nomes como Erick Hawkins, Merce Cunningham, Paul Taylor, Sophie Maslow, Anna Sokolow, Clive Thompson e Dan Wagner. Todos fundaram companhias próprias, nas quais só eles são coreógrafos e que passam, assim, a ser mostruários e repositórios de suas ideias (FARO, 1986, p.120).

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.dorishumphreyfoundationuk.co.uk>>. Acessado em janeiro de 2013.

Em suas criações, utilizou temáticas gregas, em diálogo com alguns dos problemas fundamentais da humanidade:

Sem trégua, Martha Graham desenvolve seu campo de experiências de criatividade. Cada coreografia é, para ela, uma experiência nova. Constantemente ela modela seu estilo e se inspira na realidade de seu tempo, fazendo sua obra refletir as preocupações imediatas da sociedade contemporânea. Observando as injustiças e dramas mundiais, suas danças passam a ser verdadeiros gritos de protesto. Em suas obras atacou os prejuízos causados pela influência do puritanismo da sociedade americana, se insurgiu contra os malefícios do imperialismo, e condenou os desastres provocados pela guerra civil espanhola (FAHLBUSCH, 1990, p. 48).

Graham também utilizou recursos cênicos, assim como Nijinsky, tais como cenários móveis e objetos simbólicos que dialogavam com suas obras. Em banco de dados, são descritas informações sobre seu trabalho com o escultor Isamu Noguchi durante quatro décadas, que propôs a utilização de objetos para compor o ambiente e colaborar na leitura da obra pela plateia.

Graham transformava esses objetos em extensões do corpo, participando do movimento do bailarino. Entre seus discípulos, estão Merce Cunningham (1919-2009), Paul Taylor (1930)⁶⁰, Twyla Tharp (1941)⁶¹, Alvin Ailey (1931- 1989)⁶², alunos que se destacaram não apenas como bailarinos, mas por seguirem caminhos na dança como coreógrafos.

Segundo Bourcier (2001), Cunningham (1919-2009) segue direção oposta às ideias de Graham: a dança torna-se um movimento sem finalidade, o menos estilizado possível, construído por encadeamentos não lógicos, trazendo propostas alusivas ao público. Segundo Portinari (1989, p. 156), “não se trata de heróis, nem de emoções, nem de estados de espírito, mas apenas de indivíduos”.

Esse coreógrafo, também chamado de precursor da dança contemporânea, percebeu que suas questões não eram as mesmas da dança moderna, e propôs um estilo inovador com coreografia, música e cenografia construídas independentemente umas

⁶⁰ Paul Taylor, bailarino, coreógrafo moderno norte-americano. Estudou pintura, ex-atleta e discípulo de Cunningham. Paul Taylor trabalhou com as companhias de Cunningham e Martha Graham, abandonando-as para iniciar sua própria companhia. Suas obras estão sujeitas à intervenção do acaso, característica herdada de Cunningham, discordando dele apenas no recurso à teatralidade. Tem, como ponto de partida para suas criações, posições estudadas e estruturadas, utilização de projeções de *slides*, chegando a associar a dança a objetos cênicos, tais como bicicletas, cachorro, latas, dentre outros (Bourcier, 2001).

⁶¹ Twyla Tharp, bailarina e coreógrafa norte-americana. Foi bailarina do grupo de Paul Taylor. Tem, como características em suas obras, o uso de sequências muito elaboradas, que se sobrepõem umas às outras e que se sucedem de formas não lógicas (Bourcier, 2001).

⁶² Alvin Ailey, coreógrafo e ativista afro-americano que fundou o *Alvin Ailey American Dance Theater* em Nova York. Seus trabalhos são reconhecidos pelo expressionismo vigoroso e pela utilização de efeitos cênicos (Bourcier, 2001).

das outras; sua dança não é condicionada a uma narrativa linear e introduziu o método do acaso e inovações tecnológicas ao seu processo de criação das obras.



Figura 9 - Merce Cunningham ⁶³

Para ele, qualquer espaço poderia ser coreografado. Isso fez com que levasse a dança para lugares não convencionais, tais como em estacionamentos de *shoppings*, praças, museus e galerias de arte, dentre outras, o que modificava a visão do espectador em relação a obra.

Notamos também que Cunningham foi um dos primeiros a propor novas interfaces para a relação dança e tecnologia e a independência entre as linguagens que podem compor uma obra de dança. Constituiu uma forma de dança e de criação peculiar, decorrente de sua formação, de suas vivências e ideias: integrou a tecnologia como elemento que completa sua obra, modificou o papel da música e valeu-se do acaso

⁶⁴.

Em suas obras, impõe uma métrica aos bailarinos, indicando as direções dos deslocamentos e tempos de parada, que variam de um ensaio para outro, o que os prepara para o elemento acaso. A música, elemento instável e ocasional em suas obras, é independente de suas composições de movimentos e células coreográficas.

A partir da aleatoriedade, Cunningham cunhou o termo *event* para designar a dança como evento único. Partindo desse pressuposto, ele trabalhava com a composição de trechos, que ao longo do processo eram sorteados, recortados e reorganizados para cada apresentação. Dessa forma, ao explorar os elementos fornecidos pelo acaso, uma apresentação nunca acontecia da mesma forma de outra.

⁶³ Disponível em: <<http://www.artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=165>>. Acessado em janeiro de 2013.

⁶⁴ Neste estudo, o *acaso* é entendido como elemento da criação em dança: algo que aparece, surge ou acontece sem motivo ou explicação aparente, ou seja, causa um efeito que não se explica.

Cunningham propõe, além de uma técnica de preparação corporal, novas formas de utilização dos elementos e linguagens que interagem para a composição da obra de dança na medida em que são colocadas aleatoriamente no mesmo tempo e local, levando-o a construir e preservar seu estilo.

Outros caminhos também foram trilhados a partir dessas mudanças, sugeridas pelos precursores da dança moderna e modernistas (FARIA, 2011), os judsonistas⁶⁵, que partiram do princípio de que qualquer movimento comum poderia ser visto como dança e de que qualquer um poderia dançar. A transformação sob os modos de ver e vivenciar a dança partiu das experiências nas aulas de composição coreográfica de Robert Dunn⁶⁶, em que lhes eram propostas movimentações diferentes das que estavam habituados.

Segundo Faria (2011), o primeiro concerto apresentado pelo grupo foi em 1962, com um trabalho de Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex e Deborah Hay, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis e Ruth Emerson. Suas principais contribuições para a dança foram: contato improvisação⁶⁷, improvisação em dança, uso da tecnologia, elementos que vieram somar ao que se fazia em dança.

As propostas apresentadas pelo *Judson Church Group* propiciaram o surgimento de novas formas de criação em dança. Com isso, passou-se a ouvir falar do grupo de artistas pós-modernistas⁶⁸. Dentre eles, temos Lester Horton (1906-1953) ⁶⁹, Alwin Ailey (1931-1989), Pina Bausch (1940-2009), dentre outros, que desenvolveram princípios, conceitos e procedimentos na dança baseados em questões estruturais, políticas e filosóficas.

⁶⁵ Formado por um grupo de bailarinos da escola e da Companhia de Merce Cunningham, que passaram a apresentar-se em uma das salas do *Judson Memorial Church*, reagindo contra o formalismo vigente até então.

⁶⁶ Compositor. Trabalhou como acompanhador no estúdio do Merce Cunningham.

⁶⁷ Para Leite (apud FARIA 2010, p.74-75) o Contato Improvisação é uma técnica que surgiu há mais de trinta anos nos Estados Unidos na qual Steve Paxton estava interessado em investigar como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos dos dançarinos. Ele buscava uma forma de proporcionar a participação igualitária entre as pessoas que compunham um grupo de dança sem o emprego das estruturas arbitrárias das hierarquias sociais. Com seu método, Paxton buscava também a igualdade entre papéis, entre homens e mulheres, na dança.

⁶⁸ Denominação encontrada em Bourcier (2001).

⁶⁹ Lester Horton conseguiu assimilar as experiências de Martha Graham e de Mary Wigman, assim como diversas técnicas de teatro e dança, para elaborar um sistema original. Preocupado em levar para o palco a cultura dos índios, criou danças inspiradas nas danças indígenas (Bourcier, 2001).



Figura 10 - Pina Bausch⁷⁰

A alemã Pina Bausch foi inspiração para toda uma nova geração de coreógrafos pós-modernos na Europa e nos Estados Unidos (CYPRIANO, 2005). Em suas obras, contava histórias baseadas nas experiências de vida dos bailarinos a partir dos elementos da dança, música e teatro.

Em suas obras, a coreógrafa inaugurou um método de criação com os bailarinos baseados em perguntas. As respostas levadas aos palcos tratam essencialmente de questões existenciais: amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria. Esses motivos aparecem no palco sob formas múltiplas: na dança, no choro, no riso, na voz e no gestual do elenco. Todo modo de comunicação é válido para a dança-teatro da coreógrafa. E o palco é sempre um ambiente que propicia contrastes para essa abordagem; transforma-se numa realidade irreal, por meio de uso de elementos naturais – coberto de água, grama ou terra, por exemplo. Pela reunião de todos esses elementos, pode-se afirmar que ela expandiu as fronteiras da dança (CYPRIANO, 2005, p. 19).

Vale ressaltar que, em alguns momentos de sua carreira, Bausch assumiu o papel de coreógrafa. Com o passar do tempo, amadurecimento e fortalecimento de suas propostas, passa a ser diretora. É interessante notar como Bausch relacionava-se com seus bailarinos: ela ficou responsável por incitar os bailarinos a criarem, a partir de suas experiências, sensações e história de vida. Com o material corporal colhido dos bailarinos, organizava estruturas coreográficas, conforme suas ideias para a composição da obra. Fernandes (2000, p. 16) explica que “o trabalho de Bausch combina seu treinamento com Jooss na Escola Folkwang e como solista da companhia dirigida por

⁷⁰ Disponível em: <<http://www.conectedance.com.br>>. Acessado em janeiro de 2013.

ele, a *Folkwangballet*, com sua experiência das artes e dança em Nova York nos anos sessenta”.

As obras de Bausch não buscam uma quebra da barreira entre a representação cênica e a vida. Ao contrário, seus trabalhos incorporam movimentos e elementos da vida diária justamente para demonstrar que são tão artificiais quanto a apresentação cênica (CYPRIANO, 2005; FERNANDES, 2000).

Como relatado por Vieira (2009), essas transformações da dança chegaram ao Brasil com bailarinos e coreógrafos brasileiros que estudaram no exterior com os nomes citados anteriormente ou com seus alunos e discípulos, os quais trouxeram para cá as novas propostas, técnicas e formas de composição, tendo influenciado a forma de *se fazer dança no Brasil*.

No Brasil, o *ballet* chegou após a vinda da família real portuguesa. Aproximadamente um século depois, o *ballet*, no Brasil, foi marcado pela vinda das *Companhias de Diaghliiev*, em 1913 e 1917, e pela *Companhia de Anna Pavlova*, em 1918 e 1919.

Maria Olenewa, solista russa de Pavlova, permaneceu no Rio de Janeiro após uma de suas *tourneés*, a fim de introduzir o ensino do *ballet* no Brasil. Dessa forma, o ensino do *ballet* clássico instaurou-se no Brasil em 1927, com a fundação da *Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal*, que tinha por objetivo a preparação e formação de bailarinos por Olenewa (VIEIRA, 2009).

Com a escola foi oficializada e surgiu o *Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, que formou o primeiro corpo de baile oficial. Nesse período, devido a Segunda Guerra Mundial, houve uma migração de profissionais europeus para o Brasil, em particular para o Rio de Janeiro, maior centro cultural do país da época.

Com isso, o *ballet* foi impulsionado por essa vinda de bailarinos renomados internacionalmente. Dentre esses artistas, podemos citar Vaslav Veltchek (1896-1967)⁷¹, que veio para o Brasil em 1939 e iniciou seu trabalho como coreógrafo do *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Em 1940, organizou a *Escola Municipal de Bailados*, na cidade de São Paulo, e tornou-se reconhecido pela formação de bailarinos.

Além dele, temos Tatiana Leskova (1922) e Eugenia Feodorova (1923-2007), que também foram fundamentais para o incentivo e desenvolvimento do *ballet* no Brasil. Tatiana Leskova chegou em 1945, como bailarina convidada para temporada no

⁷¹ Trabalhou como primeiro bailarino e coreógrafo do *Teatro Nacional da Iugoslávia* e do *Opéra-Comique de Paris*, e frequentou o curso de dança moderna na escola de Mary Wigman.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro, local onde permaneceu como *mâitre* e coreógrafa. Enquanto Eugênia Fedorova chegou ao Brasil em 1955, como *mâitre* e coreógrafa do mesmo teatro. Sob sua direção, o *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro* iniciou suas apresentações em diversos locais do país e do mundo (VIEIRA, 2009).

Nesse sentido, a história da dança no Brasil, em relação à Europa e aos EUA, é tardia. Enquanto o Brasil conhecia e despertava o interesse pelo *ballet* clássico, a modernidade na dança já havia se instaurado e se propagado pela Europa e EUA.

A partir da década de 60, a dança moderna tomou maior impulso e vem desenvolvendo-se com o trabalho de vários professores e coreógrafos estrangeiros e brasileiros, como Aida Sion, que ficou poucos anos em São Paulo; Helenita Sá Earp, que realizou seu trabalho na Escola de Educação Física da Universidade do Brasil e, provavelmente, tenha sido a primeira professora de Dança Moderna de influência norte-americana; e Klauss Vianna, que desenvolveu pesquisas de técnicas corporais e cinesiológicas, dentre outros (ROBATTO, 1994, p. 61).

O Brasil teve contato com a dança moderna por meio da vinda de alguns precursores, tais como Isadora Duncan e Loie Fuller⁷² e de bailarinos e coreógrafos brasileiros que estudaram no exterior com os precursores, e a trouxeram para cá.

A Semana da Arte Moderna, de 1922, também contribuiu para o processo de introdução dessas novas ideias sobre a dança. Esse processo sofreu influência da coreógrafa e dançarina Frieda Ullman (1906-1983), conhecida como Chinita, que chegou a São Paulo por volta de 1932. Nesse sentido, Vieira (2009) noticia que Chinita contribuiu na difusão da dança moderna no Brasil com a criação de uma escola particular em que ministrava aulas deste novo gênero da dança.

Outro importante nome, que contribuiu para a entrada da dança moderna no Brasil, foi o de Nina Vechinina (1912-1995), bailarina russa que teve contato com a dança expressionista alemã com Rudolf Laban e Bronislava Nijinska. Assumiu a direção do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, nesse período, introduziu seu método de dança moderna. Apesar de permanecer aqui por pouco tempo, Verchinina deixou sementes para a difusão da dança moderna. Ao retornar ao Brasil, fundou sua escola, além de trabalhar no Municipal do Rio de Janeiro.

⁷² Segundo Bourcier (2001), Loie Fuller foi “mais uma artista de variedades do que bailarina. Ficou conhecida na dança ao acrescentar longos véus ao vestido esvoaçante de sua estreia, acentuando sua amplidão por prolongar os braços com bastões, multiplicando os efeitos de luz, cores diversas, spots situados diante dela, atrás, ao lado, sob o assoalho. De acordo com sua fórmula, ela ‘esculpia a luz’” (p. 252).



Figura 11 - Nina Verchinina⁷³

Nesse sentido, Vieira (2009) acrescenta que a difusão da dança moderna, no Brasil, além de Verchinina e Chinita, contou com emigração de artistas estrangeiros no período da Segunda Guerra Mundial, tais como a polonesa Yanka Rudzka (1916-2008). Formada pela Escola Expressionista alemã, Yanka, vem para São Paulo, fundando a Escola de Arte de São Paulo e o primeiro Conjunto de Dança Moderna do Pró-Arte, mantida pelo governo alemão. Em 1956, é convidada para assumir a coordenação do curso superior na Escola de Dança da UFBA. Com Verchinina, Chinita e Yanka, o Brasil conheceu a difusão da dança moderna e influenciaram a nova geração de bailarinos e coreógrafos brasileiros.

Não podemos esquecer de Marika Gidali⁷⁴, bailarina e coreógrafa húngara, que veio para o Brasil e, juntamente com o bailarino brasileiro, Décio Otero⁷⁵, fundou o *Ballet Stagium* em 1971. Nessa época, o país passava pela ditadura militar, período em que censura, repressões e violência limitavam a expressão dos artistas, que tentavam dar voz aos acontecimentos políticos, econômicos e sociais.

O *Ballet Stagium* ficou conhecido nacionalmente por seus trabalhos que levaram temáticas brasileiras para os palcos e pelo seu engajamento político. Também foi a primeira companhia a utilizar música popular brasileira como trilha sonora. Até hoje, a

⁷³ Disponível em: <<http://www.elianacaminada.net>>. Acessado em julho de 2013.

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.stagium.com.br>>. Acessado em julho de 2013.

⁷⁵ Décio Otero iniciou seus estudos com Carlos Leite. Em 1956, ingressa no corpo de baile do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, trabalhando com Tatiana Leskova, Leónide Massine (1896-1979), Vaslav Veltschek e Nina Verchinina. Junto a Marika Gidali, funda o *Ballet Stagium* em 1971. É autor de mais de cem coreografias com temáticas brasileiras, unindo história, literatura, música e dança.

companhia é coordenada por Marika Gidali e Décio Otero, e conta em sua história com mais de 80 coreografias no decorrer desses 40 anos⁷⁶.

Outro nome relevante é o de Klauss Vianna (1928-1992), dançarino, coreógrafo e preparador corporal. Teve sua formação clássica com Carlos Leite, além de aulas com a russa Maria Olenewa e cursos de Anatomia Aplicada ao Movimento e Iniciação Musical na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Segundo Vianna (2005), Klauss introduziu uma nova maneira de conceber a corporalidade expressiva de atores e bailarinos e se baseou no princípio de que toda pessoa traz dentro de si a sua dança. Seu trabalho baseia-se na libertação dos maneirismos, ou seja, de qualquer forma de movimento pré-estabelecido.

Para ele:

[...] a dança moderna propõe, em primeiro lugar, o conhecimento de si e do autodomínio. Minha proposta é essa: por meio do conhecimento de si e do autodomínio chego à forma, à minha forma e não ao contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento. A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico (VIANNA, 2005, p. 73).

Seu desejo era devolver *o corpo para as pessoas*, propondo uma investigação dos princípios do movimento por meio de um trabalho de consciência corporal, ao experimentar uma nova forma de ensinar a dança. Acreditava que, com a utilização de algumas instruções, o corpo se direcionaria para a construção de novos movimentos e com isso, reduziria o uso de movimentos já codificados ou padronizados.

Klauss Vianna não se preocupou em sistematizar sua pesquisa de ensino. Esse papel coube a seu filho, Rainer (1958-1995), que elaborou, com a colaboração de sua esposa, Neide Neves, a estruturação didática dos princípios trabalhados por seu pai em sala de aula, resultando no que nomeou de Técnica Klauss Vianna em 1990 (VIANNA, 2005).

Em meados da década de 1950, Klauss, Angel, Rainer e Neide Neves fundaram a Escola Klauss Vianna em Belo Horizonte (ALVARENGA, 2002). Como fruto desse impulso, nasceu o *Ballet Klauss Vianna*, oficializado em 1959. O *BKV* foi inicialmente inspirado pela dança clássica, mas preocupava-se em construir uma dança genuinamente brasileira.

Segundo Alvarenga (2002, p. 118), “[...] Com o BKV, Angel e Klauss Vianna desenvolveram conceitos, tanto na área artística quanto educacional, que lançaram bases

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.stagium.com.br>>. Acessado em 22 Julho de 2013.

a toda uma grande construção do *ballet* moderno naquela cidade”. O *BKV* encerrou suas atividades no ano de 1963, quando o casal deixou Belo Horizonte para trabalhar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a convite de Rolf Gelewsky (1930- 1988), na época diretor da Escola.

Durante o desenvolvimento de seus processos de criação, levava as pessoas a construírem movimentos a partir de vivências e de descobertas de seus corpos, diminuindo o uso de movimentos já codificados ou padronizados.

O que posso dar às pessoas são informações para que criem sua dança honestamente, com técnicas que sejam convincentes para elas mesmas. Isso faz surgir um estilo pessoal, por mais semelhantes que essas pessoas sejam entre si. Isso é o que entendo por contemporâneo, moderno em dança. O que busco é dar espaço para as individualidades: posso ter um estilo meu e isso não será prejudicado quando estiver dançando em grupo (VIANNA, 2005, p. 78).

Sobre o processo de criação, dizia: “meu processo na dança é muito particular, baseado em minhas vivências” (2005, p. 55). Para ele,

mais importante do que o desfecho do processo é o processo em si, pois normalmente somos levados a objetivar nossas ações a ponto de fixarmos metas e finalidades que acabam impedindo a vivência do próprio processo, do rico caminho a ser percorrido (VIANNA, 2005, p. 100).

Esses artistas, sujeitos da dança, foram responsáveis por abrir novos caminhos e possibilidades para as gerações futuras de bailarinos e coreógrafos. Mas, afinal, como poderíamos chamar a dança atual?

Não existe consenso para uma definição de dança contemporânea, e o termo pode revestir inúmeras formas de dança. Em geral, este termo é utilizado para abarcar diferentes poéticas da dança nos dias de hoje as quais não se enquadram nas classificações tradicionais como *ballet* e dança moderna. Historicamente, identificam-se em coreógrafos como o norte-americano Merce Cunningham, na dança pós-moderna e na dança-teatro de Pina Bausch, algumas das matrizes conceituais e técnicas da dança contemporânea (DANTAS, 2005, p. 34).

De acordo com autor Clive Barnes (in FARO, 1986, p. 124),

[...] a dança contemporânea é tudo aquilo que se faz hoje dentro dessa arte. Não importam o estilo, a procedência, os objetivos nem a sua forma. É tudo aquilo que é feito em nosso tempo, por artistas que nele vivem.

Dessa forma, a dança contemporânea, termo de difícil definição e em voga na atualidade, abarca uma fusão de linguagens e gêneros que expressam por meio do corpo

questões significativas para o homem. A atualidade da dança é marcada pela diversidade na busca pela liberdade de expressão. Na dança contemporânea, observa-se não só resquícios tanto de movimentos e elementos herdados do *ballet* clássico e da dança moderna, mas também de inovações e proposições de outras linguagens artísticas e estilos.

Da virada do século até hoje, o maior enriquecimento do ensino da dança viria através de outros métodos, como o moderno e o *jazz*, uma vez que com a dança clássica se atingiu praticamente o limite das possibilidades dos bailarinos. Pode parecer paradoxal, mas a dança clássica não permaneceu estacionária. A ela se incorporaram passos e figurações vindos de outras técnicas, como por exemplo, as “levantadas” soviéticas - onde o bailarino levanta sua *partner* com apenas uma das mãos-, acrobacia circense que se incorporou definitivamente ao vocabulário do *ballet* clássico (FARO, 1986, p. 75).

A dança contemporânea registra a necessidade de encontrar novas formas de utilizar o corpo e de conceber o movimento como meio de expressão, surgindo, assim, outras formas de utilização dos gêneros, técnicas e estilos, o que a torna plural e múltipla, com diferentes possibilidades de utilização do corpo e de como movimentar-se.

Com essas possibilidades, existe o cruzamento de outras manifestações, tais como vídeo, texto, voz, movimentos cotidianos, jogos, brincadeiras, enredo, virtuosismo, acrobacia, que mostra uma configuração complexa e em constante mudança, refletindo as características do mundo globalizado, em que diferentes linguagens convivem sem choques e se sucedem com rapidez, resultando num pluralismo e ecletismo.

A dança contemporânea permite a união entre diferentes linguagens e gêneros, resultando na ampliação das possibilidades de criação em dança. Ao refletir sobre essa temática, com a multiplicidade de caminhos para se gerar uma obra, possibilidades advindas dos contextos apresentados anteriormente e decorrente das relações entre bailarinos e coreógrafos.

Como visto anteriormente, no decorrer do seu percurso histórico, a dança foi estruturada e codificada no *ballet* clássico, e com o passar do tempo, sofreu transformações e se dissipou em outros gêneros. Dessa maneira, a dança chega à contemporaneidade com diversas possibilidades de expressão, concepção, propostas, movimentos, elementos e interação com outras linguagens. Durante a caminhada histórica, apareceram sujeitos responsáveis pela criação da obra e/ou pela execução e

apresentação.

Na dança clássica, havia uma forma pré-determinada para se gerar obras, o que neste estudo, chamamos de modelo clássico de criação: o sujeito coreógrafo criava a partir da música e libretos especialmente compostos para o *ballet*, a partir de passos e posições determinados pelos tratados e mestres de dança.

Com as propostas de modernização da dança, ampliou-se as formas de se criar: os coreógrafos trouxeram novos elementos para a sua criação, aliando ou distanciando a dança de outras linguagens, propondo formas diferentes de se expressarem por meio do corpo. Novos elementos foram sendo atribuídos à dança e ao coreógrafo, cabendo ao último a função da escolha dentro das possibilidades múltiplas de elementos, e formas de se criar.

Várias mudanças continuaram com as novas gerações da dança que procuraram outras maneiras de gerar suas obras e passaram a solicitar colaboração de seus bailarinos em suas composições. Nesse sentido, Dantas (2005) ressalta as funções dos bailarinos contemporâneos, destacando o seu papel como co-criadores, intérpretes, diretores, intérpretes-criadores:

O corpo do dançarino não é mais o receptáculo da vontade-em-movimento do coreógrafo. Atualmente, o coreógrafo de vanguarda espera mais; ele exige que o dançarino seja o intermediário. O corpo do dançarino se transforma em receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do coreógrafo. O dançarino deve aprender a escutar, a olhar, a transpor o real para o interior da sala de ensaio. Ele deve saber como reescrever este real a fim de fornecer ao coreógrafo, não mais uma matéria primeira, mas já um “arranjo artificial”. A matéria para a composição já está composta. A tarefa do coreógrafo consiste então em extrapolar esta matéria e encontrar uma lógica que lhe sirva melhor, sem deixar de preservar a pureza de sua essência (DANTAS, 2005, p.34-35).

Na contemporaneidade, a função de criação não é exclusividade do coreógrafo e pode ser compartilhada com os bailarinos. Neste sentido, o coreógrafo assume a postura de diretor ou orientador coreográfico e é responsável por colher material dos bailarinos a partir dos laboratórios de improvisação⁷⁷, organizá-los e estruturar a obra.

Temos também outras possibilidades em que a criação é compartilhada, como na coletiva ou colaborativa. Neste caso, há participação ativa por meio da colaboração e partilha de saberes entre os participantes na construção da obra.

Pavis (1999) esclarece o advento da construção coletiva como tendo início por

⁷⁷ A improvisação em dança tem sido um recurso usado por alguns coreógrafos em seus processos de criação como forma de instigar a pesquisa de movimentos, sensações e expressividade onde há a erupção de ideias consciente e inconscientemente em busca do novo.

volta dos anos sessenta com o objetivo de estimular a criatividade individual dos sujeitos de uma equipe, distanciando-se da centralização de poderes do criador. As deliberações são tomadas pelas opiniões e decisões da maioria.

Na contemporaneidade, cada vez mais, os papéis do bailarino e do coreógrafo se sobrepõem, mesclam conforme as necessidades durante o processo de criação. O bailarino, também chamado de intérprete, tornou-se mais ativo, deixando de ser apenas executor das proposições do coreógrafo por meio de suas habilidades técnicas, e passa a ser requisitado por este na composição de suas obras.

Ao coreógrafo, cabe a função de estimular os bailarinos a receberem um material que possa organizar e estruturar, conforme suas ideias, assumindo o papel de diretor. Surgem então,

novas propostas e estratégias de composição em Dança, incluindo as que consideram os intérpretes como co-autores da obra. Nessa perspectiva, os bailarinos participam ativamente do processo criativo juntamente com o coreógrafo que, assim, passa a atuar de uma forma que se assemelha mais ao papel de um diretor. Esse processo colaborativo entre intérprete-criadores e diretor caracteriza o trabalho de alguns artistas no Brasil e no exterior, por exemplo, várias obras de Pina Bausch, da Ribalta Companhia de Dança, de Lenora Lobo, de Julia Ritter e de outros (VIEIRA, 2012, s/p).

Essa forma de criar não é regra e não exclui os processos anteriores, mas vem acrescentar mais uma perspectiva às possibilidades de se criar em dança. Nesse contexto, inúmeras companhias e grupos podem optar pelo modo como irão direcionar suas criações. Tal escolha pode ser feita de forma a identificar a companhia ou variar de acordo com a escolha de cada coreógrafo.

No Brasil⁷⁸, existem muitos grupos e companhias de dança que explicita a diversidade e pluralidade das formas de se criar. No contexto, encontramos o *Balé da Cidade de São Paulo*⁷⁹, *Balé do Teatro Castro Alves*⁸⁰, *Cisne Negro*⁸¹ e *São Paulo*

78 É importante salientar que, neste momento, transferimos o foco deste trabalho, a fim de localizar nosso campo de estudo e pela dificuldade em identificar e enumerar as principais companhias de dança do mundo.

79 O *Balé da Cidade de São Paulo* foi criado 1968, com o nome de Corpo de Baile do Theatro Municipal. Inicialmente, com a proposta de acompanhar as óperas do Theatro Municipal e apresentar-se com obras do repertório clássico. Somente em 1974, sob direção de Antonio Carlos Cardoso, assumiu o perfil de ser uma companhia de dança contemporânea. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br>>. Acessado em 22 julho de 2013.

80 *Balé Teatro Castro Alves*, criado em 1981, é a companhia de dança oficial da Bahia. Desde sua criação, a companhia assumiu o perfil de dança contemporânea, apresentando coreógrafos como Victor Navarro, Lia Robatto, Antonio Carlos Cardoso, Carlos Moraes, Luis Arrieta, Oscar Araiz, Guilherme Botelho, Tindaro Silvano, Mario Nascimento, Ismael Ivo, Henrique Rodovalho e Claudio Bernardo, entre outros. Disponível em: <<http://www.tca.ba.gov.br/btca>>. Acessado em outubro de 2013.

81 A *Companhia Cisne Negro* foi fundada pela diretora artística, Hulda Bittencourt, juntamente com as alunas do *Estúdio de Ballet Cisne Negro* e com alguns atletas da *Faculdade de Educação Física da Universidade de São Paulo (USP)*. Os trabalhos da companhia inserem-se no panorama contemporâneo da dança ocidental, e consequentemente, desde o início, a companhia trabalha com coreógrafos. inovadores e jovens. Dentre eles, destacam-se Vasco Wellencamp (Portugal), Gigi Caciuleanu, Patrick Delcroix (França), Janet Smith e Mark Baldwin (Inglaterra), Ana Maria Mondini, Antonio Gomes, Dany Bittencourt, Denise Namura, Tindaro Silvano, Mário Nascimento e Rui

*Companhia de Dança*⁸², companhias que optaram em trabalhar com o repertório variado, a partir da criação e remontagens de obras de diversos coreógrafos. Esse modelo de companhia é encontrado na Europa, dentre elas podemos citar *New York City Ballet*, *American Ballet Theatre* e *Ballet da Ópera de Paris*⁸³.

Essas companhias não possuem uma única forma de criar devido a variedade de coreógrafos que trabalham para elas. Seus bailarinos têm que ser hábeis em entender e habituar-se às diferentes formas de composição que lhes são apresentadas.

A partir da década de 1990, influenciados pela dança moderna, aparecem no cenário da dança brasileira alguns coreógrafos, que também são reconhecidos nacional e internacionalmente como Deborah Colker (1961), Henrique Rodovalho (1964), Rodrigo Pederneiras (1955), dentre outros que desenvolveram movimentações próprias, como assinaturas, a partir de suas formações pessoais.

Esses sujeitos trabalham com bailarinos com formação clássica, transformando essa linguagem com suas particularidades na busca pelos seus estilos de coreografar. É importante salientar que eles trabalham não só em suas companhias, mas também em outras companhias (repertório), que encomendam obras para seu corpo de bailarinos.

Deborah Colker, que cursou psicologia, foi jogadora de vôlei e estudou piano durante dez anos. Conseguiu aliar a dança ao esporte, unindo-os por meio de um elo comum existente entre eles, que é a energia, o desafio e a superação por meio do corpo. A coreógrafa fundou a companhia de dança, que leva seu nome, em 1994. Com sucesso em 1995, a companhia conquistou o patrocínio exclusivo da Petrobrás. Tem como característica, a utilização de movimentações acrobáticas, buscando superar os limites do corpo e, principalmente, novas experimentações entre corpo e movimento.

O coreógrafo goiano Henrique Rodovalho, com formação em artes marciais e educação física, atuou como bailarino e ator até 1988, quando iniciou seus trabalhos como coreógrafo. Atualmente, é diretor e coreógrafo da *Quasar Cia de Dança*⁸⁴, além de criar obras para o repertório de grupos nacionais e internacionais, dentre eles: *Balé*

Moreira (Brasil), Júlio Lopes e Luis Arrieta (Argentina), Michael Bugdahn (Alemanha), Victor Navarro (Espanha) e Itzik Galili (Israel), Peter de Ruiter e Eva Villanueva (Holanda). Disponível em: <<http://www.cisnenegro.com.br>>. Acessado em julho de 2013.

⁸² A companhia será apresentada ao longo deste estudo.

⁸³ Exemplos de companhias de repertório abordadas por Marcela Benvegnu.

⁸⁴ Fundada em 1988 por Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, em Goiânia (GO).

da *Cidade de São Paulo*, *Cia Sociedade Masculina*⁸⁵, *Nederlands Dans Theater II*⁸⁶ (Holanda), dentre outras.

Outro nome dessa nova geração é Rodrigo Pederneiras⁸⁷. Dentre as características das obras de Pederneiras, percebidas não só em seus trabalhos com o *Grupo Corpo*⁸⁸, sua identidade artística se faz a partir da combinação da técnica clássica com uma releitura contemporânea de movimentos extraídos dos bailados populares brasileiros e a relação da dança com a música.

Além desses, Mário Nascimento⁸⁹, Alex Neoral⁹⁰, Rodrigo Quick⁹¹, Ana Botosso⁹², Claudia Palma⁹³, Jair Moraes⁹⁴, Alejandro Ahmed⁹⁵, são coreógrafos contemporâneos brasileiros que vem se destacando no cenário da dança nacional e se aventuram pela multiplicidade e por distintas formas de expressarem-se. Nesta multiplicidade desenvolvem, junto a seus grupos e companhias, seus estilos e formas de criar em dança.

Vários artistas *ousaram quebrar os paradigmas e hegemonias vigentes* (VIEIRA, 2009, p. 17) ao longo a história. Para esta autora,

precisamos hoje estar atentos para não simplesmente reproduzir o que foi importante e inovador para um outro tempo e contexto histórico. [...] É preciso então, dar asas à nossa imaginação, para que as possibilidades de novas ideias, novas linguagens, novos estilos, enfim, novas danças, concretizem-se (p. 17-18).

Desta forma, poderemos construir e reconstruir continuamente papéis e funções no processo criativo em dança a fim de aprimorarmos esta linguagem e contextualizá-la no mundo contemporâneo.

Embora tenha apresentado o percurso histórico de alguns momentos da dança ocidental, meu olhar é direcionado para a *São Paulo Companhia de Dança* como um exemplo de companhia de repertório que pode ilustrar esta pesquisa. Isto se deve a um conjunto de características que conferem a diversidade necessária para a exploração da

85 Sob direção artística de Anselmo Zolla, esta companhia é formada somente por homens.

86 O *Nederlands Dans Theater* (NDT) foi fundado em 1959 por *Benjamin Harkavy*, Aart Verstegen e Carel Birnie, juntamente com um grupo de 18 membros do *Ballet Nacional Holandês* (que foi dirigido por *Sonia Gaskell*). Disponível em <<http://www.ndt.nl/en/ndt2>>. Acessado em outubro de 2013.

87 O coreógrafo será apresentado ao longo deste estudo.

88 Fundado em 1975 em Belo Horizonte, por Paulo Pederneiras, Rodrigo Pederneiras, Pedro Pederneiras, Isabel e Miriam Pederneiras.

89 Diretor, coreógrafo e bailarino da *Cia Mario Nascimento*.

90 Diretor e coreógrafo da *Focus Cia de Dança*.

91 Diretor, coreógrafo e bailarino da *Quick Cia de Dança*.

92 Diretora e coreógrafa da *Cia de Dança de Diadema*.

93 Diretora, coreógrafa e bailarina da *iNSAiO Cia de Arte*.

94 Diretor e coreógrafo da *Cia de Dança Masculina Jair Moraes*.

95 Diretor e coreógrafo da *Cia Cena II*.

abordagem do papel do coreógrafo e bailarinos, sujeitos desta investigação.





2. Escolhas...

Este estudo empírico de natureza qualitativa foi desenvolvido a partir do acompanhamento do processo de criação e ensaios da obra *Bachiana n° 1* do coreógrafo Rodrigo Pederneiras para a *São Paulo Companhia de Dança* (SPCD)..

Segundo Vieira (2011, p. 120-121), a pesquisa empírica é aquela baseada em dados observáveis por isso com:

[...] frequência, baseia-se em métodos de coleta de dados sem medição numérica, como as descrições e as observações. Ele [enfoque qualitativo] não tem a finalidade de generalizar os resultados da pesquisa, e o método de análise é interpretativo, contextual ou etnográfico.

A partir de minhas inquietações, observei as ações desenvolvidas pela *São Paulo Companhia de Dança*, já identificada como terreno fértil para minha investigação⁹⁶. Dessa forma, a escolha pelo campo de pesquisa deu-se pois, como dito anteriormente, por se tratar de uma companhia pública, possuir em seu repertório tanto obras clássicas e contemporâneas, realizar criações inéditas e remontagens de obras consagradas, possuir convênio com o Instituto de Artes da UNESP e devido a sua importância no cenário artístico nacional, despontando internacionalmente.

Vivenciei o dia a dia da companhia por meio de visitas às aulas, ensaios e participação nas gravações do programa *Figuras da Dança* e em algumas *Oficinas para Bailarinos e Palestras para Professores*⁹⁷. Além disso, tive a oportunidade de acompanhar a remontagem dos espetáculos *Sechs Tänze*⁹⁸ e *Legend*⁹⁹, e a montagem dos espetáculos *Inquieto*¹⁰⁰, de Henrique Rodovalho e *Bachiana n° 1* de Rodrigo Pederneiras.

Com isso, indagações sobre o processo de criação em dança, que já permeavam meu universo, tornaram-se latentes e resultaram neste estudo, que visa acompanhar um processo de criação em dança contemporânea, com o olhar direcionado para compreender como o coreógrafo concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante esta concepção.

⁹⁶ Informação encontrada na apresentação deste estudo.

⁹⁷ Estas ações serão apresentadas ao longo deste capítulo.

⁹⁸ *Sechs Tänze* é uma obra criada pelo artista da República Tcheca, Jiri Kylian, no ano de 1986. Para a *São Paulo Companhia de Dança*, a remontagem foi feita por Patrick Delacroix e estreou em 2010.

⁹⁹ *Legend* é um *pas de deux* neoclássico criado por John Cranko em 1972. A remontagem para a referida companhia foi realizada por Richard Cragun no ano de 2010.

¹⁰⁰ *Inquieto*, obra criada pelo coreógrafo brasileiro Henrique Rodovalho para a *São Paulo Companhia de Dança* no ano de 2011, apresenta três faces do desassossego e apreensão do homem diante do mundo.

Durante esse processo de observação, a direção nos informou que o coreógrafo Rodrigo Pederneiras criaria uma obra para a SPCD. A partir desta informação, enxergamos uma possibilidade de desenvolver esta pesquisa por meio da observação do processo de criação da obra *Bachiana nº1* do referido coreógrafo. Esta escolha foi impulsionada pelas possibilidades desse acompanhamento trazer elementos que favorecessem a compreensão da problemática adotada.

Desta forma, delimitamos o objeto de estudo, o processo de criação do segundo movimento da referida obra. Isto decorreu principalmente em razão do número de participantes: o segundo movimento é um *pas de deux*¹⁰¹, ou seja, dançado por dois bailarinos. Além disso, essa delimitação foi motivada por identificar a relevância desse trecho, capaz de sintetizar e representar a obra *Bachiana nº1* como um todo.

Como procedimentos, usei como instrumento de coleta de dados, entrevistas semi-estruturadas aplicadas (roteiros e transcrições - verificar apêndices 4 e 5) junto aos participantes da pesquisa (bailarinos e coreógrafo), que foram elaboradas a fim de identificar como o coreógrafo: concebe sua obra e se relaciona com os bailarinos durante a composição. Também entrevistei Inês Bogéa e Iracity Cardoso e questionei Marcela Benvegnu¹⁰² a fim de compreender o funcionamento da referida companhia e as escolhas dos coreógrafos e obras para compor seu repertório. Com isso, procuro refletir acerca de um processo e criação em particular.

2.1 Em cena: *São Paulo Companhia de Dança*

*A São Paulo Companhia de Dança é do e para o Brasil. Nasceu para abarcar os nossos talentos e mostrar ao público um excelente trabalho em dança. Seja com os projetos educativos e de formação de plateia, com de memória da dança, ou mesmo as atividades gratuitas no interior do Estado de São Paulo. Eles mostram e fazem um trabalho para todos. O Brasil e o mundo precisam conhecer a sua qualidade. Que dançam em todos os lugares*¹⁰³.

Nesse momento, apresento a *São Paulo Companhia de Dança* a partir de suas ações, a fim de contextualizar o campo deste estudo.

A construção do projeto da *São Paulo Companhia de Dança*¹⁰⁴ deu-se desta

¹⁰¹ *Pas de deux*: terminologia do *ballet* clássico para designar uma dança executada por um casal de bailarinos.

¹⁰² Marcela Benvegnu: coordenadora de comunicação da SPCD.

¹⁰³ Comentário sobre a SPCD da artista Érika Novachi, Secretária de Cultura de Indaiatuba e diretora do *Grupo Galpão*. Disponível em: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>>. Acessado em novembro de 2012.

¹⁰⁴ As informações contidas neste capítulo foram obtidas por meio de entrevistas com Inês Bogéa, Iracity Cardoso e Marcela Benvegnu, das informações do *site* institucional, em reportagens e no relatório da companhia de 2008/2009.

forma: duas renomadas artistas do panorama da dança no Brasil, Iracity Cardoso¹⁰⁵ e Inês Bogéa¹⁰⁶, aceitaram o convite do secretário de Estado da Cultura João Sayad¹⁰⁷ para desenvolverem o projeto de uma companhia de dança subsidiada pelo Estado de São Paulo.

Ao assumir a Secretaria de Cultura no ano de 2007, João Sayad como uma de suas ações para o desenvolvimento de projetos culturais, reuniu-se com diversas pessoas da classe artística a fim de investigar os desejos e necessidades da área. Dentre elas, da área da Dança, estavam presentes: Cássia Navas¹⁰⁸, Susana Yamaushi¹⁰⁹, Mônica Mion¹¹⁰, Iracity Cardoso e Inês Bogéa.

Ao longo dessa reunião, o Secretário da Cultura chegou a conclusão de que a criação de uma companhia de dança subsidiada pelo Estado era um desejo da classe há mais de 30 anos após o fechamento do *Balé do 4º Centenário*¹¹¹. No decorrer, inquiriu às pessoas presentes se elas criariam uma companhia de dança clássica e por qual razão.

Todos os presentes tiveram a oportunidade de responder e expor suas opiniões em relação às indagações. Inês Bogéa e Iracity Cardoso disseram, cada uma a seu modo, que criariam uma companhia que dançasse tanto obras do *ballet* clássico quanto obras da dança contemporânea, modelo visto em diversas companhias do mundo.

105 Iracity de Almeida: diretora da *São Paulo Companhia de Dança* até o início de 2012. Foi Bailarina e Diretora Artística, Assessora e Curadora de Dança da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2006-07), no Centro Cultural São Paulo e criou o Centro de Dança da Galeria Olido. Atualmente, é diretora artística do *Balé da Cidade de São Paulo*.

106 Inês Bogéa: Doutora em Artes (UNICAMP, 2007), diretora da *São Paulo Companhia de Dança*, professora no curso de especialização de Linguagens da Arte da Universidade de São Paulo/Maria Antônia, curadora do Festival Cultura Inglesa, documentarista e escritora. Foi bailarina do *Grupo Corpo* (1989-2001). Escreveu sobre dança para a Folha de São Paulo; é autora e organizadora de vários livros.

107 João Sayad foi Ministro do Planejamento no governo de José Sarney, Secretário Municipal de Finanças da Cidade de São Paulo na administração de Marta Suplicy de 2001 a 2004 e Secretário Estadual de Cultura do Estado durante o governo de José Serra de 2007 a 2010. Atualmente, é presidente da TV Cultura.

108 Cássia Navas: Professora-doutora do Instituto de Artes (IA)/Universidade Estadual de Campinas, é graduada em direito (USP), doutora em dança e semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP), especialista em gestão e políticas culturais (UNESCO, Université de Dijon, Ministère de la Culture/France). Foi pesquisadora da Equipe de Artes Cênicas/IDART/Secretaria Municipal de Cultura (São Paulo), coordenadora da REDE Stagium e da Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo). Autora de Imagens da Dança em São Paulo, Dança Moderna, Dança e Mundialização: políticas da cultura no eixo Brasil-França, Vem Dançar, Cisne Negro Companhia de Dança, de Teatro do Movimento, um método para o intérprete-criador e de Arte da Composição, os dois últimos juntamente com Lenora Lobo, assinou as pesquisas dos vídeos Como Dança São Paulo, Memória Presente: Klauss Vianna e do CD ROM Informação e Memória de Dança no Brasil. Disponível em <<http://buscatextual.cnpq.br>>. Acessado em outubro de 2013

109 Consultora do dança do programa Fábricas de Cultura, da Secretaria de Estado da Cultura, e professora da Escola de Dança de São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura. Sua formação artística inclui a *Escola Municipal de Bailados* e professores como Ismael Guiser, Sonia Mota e René Gumiel. Em 1978, viajou para os EUA para se especializar em dança moderna. Estudou com Alvin Ailey e Louis Falco, e recebeu bolsa de estudos pela Fullbright para aperfeiçoamento técnico com Jeniffer Muller em Nova York (1985). Desde 1975, dançou e coreografou para as principais companhias no Brasil, como o *Balé da Cidade de São Paulo*, *Balé do Teatro Castro Alves*, *Cisne Negro* e *Balé Stagium*. Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br>>. Acessado em outubro de 2013.

110 Monica Mion Arruda Alves, bailarina e coreógrafa, nasceu em São Paulo, em 29 de maio de 1954. Atuou no Balé da Cidade de São Paulo como bailarina e diretora.

111 *Balé do Quarto Centenário*: companhia criada pelo coreógrafo húngaro Aurélio Miloss para as comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo.

Segundo Inês Bogéa “eu criaria uma companhia de dança clássica e contemporânea que vai dançar tanto obras do repertório bem como obras criadas especialmente para seus bailarinos”¹¹².

Inês e Iracity acreditavam que a implantação de uma companhia de dança estadual seria uma possibilidade de expandir o mercado de trabalho e absorver inúmeros talentos da dança brasileira.

A companhia é o núcleo onde se desenvolvem muitas outras áreas. O bailarino e o coreógrafo são o coração da companhia, mas é a partir destes, que inúmeros profissionais são beneficiados e conseguem desenvolver um trabalho em termos de criação, não só de criação de coreografia, mas de cenário, luz, figurino etc. O coração da companhia é a sala de ensaios. É o local de onde saem todas as ideias para que os outros projetos possam se desenvolver¹¹³.

Com isso, no dia 28 de janeiro de 2008, a *São Paulo Companhia de Dança* - SPCD - foi anunciada oficialmente pelo governador do Estado de São Paulo, José Serra, e pelo secretário de Estado da Cultura, João Sayad.



Figura 13 Logotipo da São Paulo Companhia de Dança¹¹⁴

Entre 2008 e 2009, a SPCD foi administrada pela *Associação Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo* (ASSAOC), e no final de 2009, foi criada a *Associação Pró-Dança*, firmando a assinatura do contrato com a secretaria até 2014 para a gestão da SPCD e comprometimento em continuar desenvolvendo todos os projetos da companhia.

O projeto da *São Paulo Companhia de Dança* nasceu prevendo a diversidade de ações que agrega não só as atividades artísticas, mas também as educativas e produção

¹¹² Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

¹¹³ Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.dicadedanca.com.br>>. Acessado em julho de 2013.

de material sobre a memória da dança. A necessidade de expansão da atuação de uma companhia de dança para além das produções artísticas surge do questionamento sobre qual o papel de uma companhia de dança no século XXI.

Nesse sentido, a diretora Inês Bogéa (2010) ¹¹⁵ diz:

[...] eu penso que o papel de uma companhia no século XXI, é produção e circulação de espetáculos sem deixar de pensar na formação de plateia e no registro e memória da dança. Uma companhia com verba pública deve executar estas atividades para que tenha sua inserção no ambiente cultural de forma mais branda.

A preocupação com a estrutura e ações desta companhia, bem como o resgate da memória e preservação da dança e dos profissionais que nela atuaram e atuam se faz por meio de:

[...] uma companhia com verba pública, para nós tem o papel de mostrar quem foram os construtores dessa dança do Brasil, e como hoje, estes se articulam na cena contemporânea. Como é um processo recente, muitos deles estão vivos e atuantes. Então a ideia do projeto *Figuras da Dança* vem ao encontro da proposta que cada um ajude a contar a história da dança da maneira como percebeu, porque a memória é viva e está em processo de construção o tempo todo. Com uma companhia de dança tínhamos que pensar na formação de plateia. Quem é o público da dança? Como a dança se articula no cenário cultural? Muitas pessoas falam sobre dança? Os jornais têm escritores específicos sobre este tema? Pela fragilidade dos espaços de reflexão para dança, criamos um livro de ensaios que promovem essa reflexão. Tudo isso já estava planejado desde o primeiro projeto. No lançamento, 28 de janeiro de 2008, fizemos um livreto de intenções, do que seria a SPCD e qual era o projeto. Nele está escrito o projeto. A formação de plateia, o registro e memória da dança, e o coração de qualquer companhia, são a produção e circulação de espetáculos de dança. Num espaço público, uma companhia precisa de vários coreógrafos para assim criar um movimento e, além disso, os outros criadores da dança, o cenógrafo, o iluminador, o artista plástico, o escritor [silêncio], todos giram em torno da dança¹¹⁶.

Além da reflexão acerca do papel de uma companhia no século XXI, notamos a preocupação com a utilização da verba pública, ao visar e proporcionar o acesso ao público em geral as ações da companhia.

Ao lado da montagem, remontagem e circulação das obras pelo país, o projeto da SPCD é aprovado englobando outras duas vertentes: *Programa de Formação* e *Programa de Registro e Memória*. Estes programas têm como meta estimular o acesso a dança, preservação, reflexão e divulgação de sua história e disseminar o papel educativo

¹¹⁵ Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

¹¹⁶ Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

e sensibilizador da arte.

O *Programa de Formação* ou *Programa Educativo* tem por objetivo promover a aproximação do público com o universo da dança, revelando não só o processo de montagem dos espetáculos, como desvelar as etapas do processo de criação, mas também os bastidores, apresentando os aspectos técnicos e contextos de um espetáculo. Esta contextualização é realizada por meio de palestras e oficinas gratuitas com a equipe da SPCD.

Vale ressaltar que nos anos de 2008 e 2009 foram atingidas aproximadamente 20.000 pessoas entre educadores, alunos e bailarinos com estas ações que circulam pelas diversas regiões do Brasil, assim como as apresentações dos espetáculos.

Esse programa é composto por ações que aproximam o público do universo da dança por meio de oficinas, cursos e palestras:

- **Oficina para bailarinos:** são oferecidas oficinas gratuitas de dança clássica, Pilates¹¹⁷, dança moderna e dança contemporânea aos bailarinos;



Figura 14 - Oficina ministrada por Ricardo Scheir¹¹⁸

¹¹⁷ Pilates é um método de exercícios desenvolvido na década de 1920 por Joseph H. Pilates que, baseado na reeducação do movimento, é capaz de restabelecer e aumentar a flexibilidade e força muscular, melhorar a respiração, corrigir a postura e prevenir lesões.

¹¹⁸ Foto de Reginaldo Azevedo. Disponível em: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>>. Acessado em janeiro de 2012.

- **Curso Intensivo de Dança:** são oficinas realizadas na sede da SPCD na cidade de São Paulo para bailarinos que têm interesse em se profissionalizar na dança. Para a inscrição nessas oficinas é necessário enviar currículo. Após a aprovação, é cobrada uma taxa de inscrição para cada oficina¹¹⁹. Dentre os cursos intensivos realizados até o momento podemos citar: Dança Contemporânea, *Ballet Clássico*, Composição Coreográfica, Interpretação e Dinâmica do Movimento (Labirinto de Emoções), Pilates para Bailarinos e Repertório em Movimento.
- **Corpo a Corpo:** são palestras ministradas pela diretora Inês Bogéa relacionando a dança a outras áreas do conhecimento. Para essa ação, são desenvolvidos um material didático contendo documentários educativos e livretos com conteúdos que abordam aspectos técnicos ou históricos da atuação *São Paulo Companhia de Dança*, que pode ser utilizado em sala de aula. Até o momento, foram desenvolvidos os seguintes documentários e respectivos livretos: Nos passos da dança¹²⁰, Vida de bailarino¹²¹, Caixa Preta¹²² e Uma roupa que dança¹²³.

Este material é apresentado sob o formato de palestras que acontecem em duas etapas: a primeira é um encontro com professores e arte-educadores, o **Corpo a corpo com o professor**.



Figura 15 - Palestra com o Professor com Inês Bogéa¹²⁴

119 O Curso Intensivo de Dança não foi realizado no ano de 2011, devido ao corte de verbas, que resultou na reformulação do projeto da companhia e suspensão de algumas ações.

120 Documentário que introduz os participantes ao universo da dança.

121 Este documentário apresenta a vida de alguns artistas da companhia.

122 Este documentário apresenta aspectos gerais da história dos bastidores da caixa cênica do palco italiano e suas conexões com elementos da cultura e história geral.

123 Documentário que aborda a relação do figurino com a cena, sua importância e evolução histórica.

124 Foto de Willian Aguiar. Disponível em: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>>. Acessado em janeiro de 2012.

Já a segunda etapa, o **Corpo a corpo – estudantes**¹²⁵ é um encontro dos estudantes de escolas públicas com a companhia nos ensaios abertos e espetáculos. O objetivo desta ação é aproximar o espectador jovem do universo da dança, ocasião em que são distribuídos folhetos de cunho educativo/formativo sobre cada coreografia com o intuito de tornar as informações acessíveis e lúdicas para os estudantes de todas as idades.

O *Programa de Registro e Memória* vem ao encontro da visão da diretora Inês Bogéa que pensa na companhia de dança como “um centro de pesquisa e de produção em dança, ressaltando a sua preocupação com as ações da companhia estenderem”¹²⁶.

Nesse contexto, se enquadram as ações deste programa que visam por meio do registro audiovisual e gráfico, a resgatar, refletir e preservar a história da dança. Dentre as suas ações estão:

- **Canteiro de obras:** série de documentários produzida a partir de um panorama do funcionamento da SPCD, com depoimentos e imagens apresentando vários olhares sobre os artistas e ações da companhia. A série *Canteiro de Obras* é realizada anualmente, sendo distribuída gratuitamente para instituições educativas e culturais, universidades e ONGs.

No ano de 2012, o documentário intitulado *Ensaio sobre o Movimento* foi dirigido por Evaldo Mocarzel. Segundo Marcela Benvegnu:

[...] mostra os diferentes tipos de movimento que existem dentro de uma companhia de dança, compartilhando com o público a visão do movimento desde o bailarino até a equipe técnica, administrativa entre outras, que são de extrema importância para a manutenção de uma companhia¹²⁷.

- **Figuras da Dança:** projeto que reflete sobre a memória das artes e da cultura por meio da gravação de depoimentos públicos de artistas que fazem parte da história da dança no Brasil.

Os documentários são reunidos em uma caixa com DVDs, acompanhadas de

125 Para participar desta ação, é necessário enviar um e-mail para educativo@spcd.com.br, com o nome da escola e a quantidade de alunos que pretendem levar para a atividade. A SPCD também faz parcerias com Secretarias locais. Estas atividades são gratuitas.

126 Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

127 Trecho do questionário respondido por Marcela Benvegnu.

livretos informativos sobre cada artista, a fim de mapear a história da dança no Brasil. Esse material apresenta importantes nomes da dança brasileira em um momento em que o próprio homenageado conta sua história por meio de entrevista com Inês Bogéa e diálogo com interlocutores que fizeram parte de sua trajetória com o público.

Segundo Iracity de Almeida, “o Figuras da Dança é uma grande homenagem aos mestres brasileiros que há muitos anos vem desenvolvendo a dança no Brasil, não só em São Paulo, mas também em todos os outros estados”¹²⁸.

Idealizada por Iracity Cardoso e Inês Bogéa, a série conta com os seguintes episódios até o momento: Ady Addor, Ismael Guiser, Ivonice Satie, Marilena Ansaldi, Penha de Souza, Antonio Carlos Cardoso, Hulda Bittencourt, Luis Arrieta, Ruth Rachou, Tatiana Leskova, Angel Vianna, Carlos Moraes, Márcia Haydée, Décio Otero, Sônia Mota, Célia Gouvêa e Ana Botafogo. Neste ano, estão previstas as gravações com Marilene Martins, Lia Robatto, Ismael Ivo e Edson Claro.

- **Livro/Cadernos de Dança:** publicações feitas por autores convidados de diversas áreas, que escrevem a partir de temas suscitados pelo trabalho da *São Paulo Companhia de Dança* e que permeiam o universo da dança. Até o momento, foram publicados quatro livros: *Primeira Estação* (2009), *Sala de Ensaios* (2010), *Terceiro Sinal* (2011) e *Em Cena* (2012), trazendo uma coletânea de artigos que refletem sobre a dança e a SPCD.

Para a dança, a sala de ensaio é o lugar das descobertas, dos encontros, dos acertos, das falhas; um espaço em branco, preenchido diariamente com movimentos e ideias”, reflete Inês Bogéa, organizadora do livro *Sala de Ensaio-Textos sobre a São Paulo Companhia de Dança*, cujo título remete a este espaço em sentido amplo. Os textos de Antonio Prata, Manuel da Costa Pinto, Sandra Meyer, Francisco Bosco, Márcia Strazzacappa, Flávia Fontes Oliveira, Fabrício Corsaletti, Agnaldo Farias e da própria organizadora, além dos desenhos do cartunista Caco Galhardo revelam as particularidades da dança e da *São Paulo Companhia de Dança* e, ao mesmo tempo, abordam aspectos universais da arte da dança por olhares distintos. Os autores convidados passaram um ano acompanhando o trabalho e o cotidiano da *São Paulo Companhia de Dança*, com o intuito de ampliar a reflexão sobre essa arte¹²⁹.

- **Registro dos espetáculos:** os espetáculos são registrados a fim de criar uma videoteca. Estes registros são disponibilizados apenas para estudo dos bailarinos e profissionais que estejam trabalhando ou pesquisando na companhia.

¹²⁸ Trecho da entrevista cedida por Iracity Cardoso à pesquisadora em junho de 2010.

¹²⁹ Disponível em: <<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>>. Acessado em janeiro de 2012.

Coube às diretoras a escolha pelo formato da companhia: companhia de repertório ou companhia de autor? A escolha pela companhia de repertório deu-se devido à oportunidade de:

O que é uma companhia de autor? É a companhia do Sandro Borelli, o *Ballet Stagium*. O *Cisne Negro*, o *Balé da Cidade* são companhias de repertório, onde há abertura para outros criadores. Por exemplo, o *Corpo* é uma companhia de autor, como era a companhia da Pina Bausch. Quando Balanchine criou o *New York City Ballet*, a companhia só fazia coreografias do Balanchine, mas em seguida trouxe Jerome Robbins (logicamente, o coreógrafo residente e diretor artístico era Balanchine), além de outros coreógrafos colaboradores. Um exemplo de companhia de repertório é a *Companhia da Ópera de Paris*, que como a maioria das grandes companhias do mundo hoje, é de repertório. Estas companhias têm um repertório que vai desde o *ballet* clássico até a dança contemporânea e, geralmente, têm uma base de técnica muito desenvolvida, a técnica de *ballet* clássico, que depois, logicamente, a partir dos autores, pode agregar outras técnicas colaborativas que possibilitam ao intérprete maiores oportunidades de desenvolver seu trabalho. Nossa opção por ser uma companhia de repertório se deve ao fato de podermos trabalhar melhor com a diversidade¹³⁰.

Na busca pela diversidade de obras e bailarinos, optou-se por ser uma companhia de repertório. Com isso, a *São Paulo Companhia de Dança* conseguiu em seus primeiros anos de existência, desenvolver um repertório de obras que incluem tanto remontagens de obras consagradas do século XX, como criações inéditas de coreógrafos nacionais e internacionais.

130 Trecho da entrevista cedida por Iracity Cardoso à pesquisadora em junho de 2010.



Figura 16 - gravação do *Figuras da Dança* com Ivonice Satie¹³¹

Com esta formatação e ideais traçados, a *São Paulo Companhia de Dança* iniciou suas atividades em abril de 2008, após realizar audições nas cinco regiões do Brasil e na Argentina¹³², que resultou na contratação de 40 bailarinos.

Essa audição, assim como as que acontecem anualmente, busca na diversidade corporal dos bailarinos brasileiros um elevado nível técnico e expressividade corporal. Nesse sentido, Inês Bogéa diz: “queríamos dar oportunidade para que qualquer pessoa, independente do lugar onde mora, pudesse se candidatar a ser um bailarino da SPCD, ao pensar que a companhia do estado de São Paulo apresenta na sua população uma diversidade de pessoas”¹³³.

Na busca por bailarinos, as audições contam com fases eliminatórias: a 1ª fase é a do conhecimento técnico por meio de uma aula de *ballet* clássico; a 2ª, uma aula de dança moderna, e na 3ª é sugerida aos candidatos a execução de trechos do repertório da companhia. Foi incluída, como parte da seleção de bailarinos, a avaliação de perfil e do histórico do profissional a partir do material enviado na inscrição e avaliação médica.

Segundo Iracity Cardoso¹³⁴:

Nas audições, o que avaliamos é o conhecimento técnico. A eliminatória é *ballet* clássico, e o bailarino tem que conhecer essa

¹³¹ Disponível em: < <http://bibliotecadesaopaulo.org.br> >. Acessado em julho de 2013.

¹³² Em entrevista com Inês Bogéa, a diretora justificou a realização das audições na Argentina devido a uma parceria do país com o Brasil nos vínculos trabalhistas, em que não há cobrança de impostos nos salários dos contratados, ou seja, “pode-se contratar um argentino como se fosse um brasileiro”.

¹³³ Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

¹³⁴ Trecho da entrevista cedida por Iracity Cardoso à pesquisadora em junho de 2010.

técnica e saber utilizá-la. A próxima fase é a dança moderna, onde buscamos saber se o candidato sabe utilizar o corpo de outra maneira. Na terceira fase da audição, cobramos aprendizado dos trechos da coreografia do nosso repertório. Aprender coreografia é uma importante etapa e faz parte do trabalho profissional. O bailarino deve ter facilidade para assimilar e improvisar. E como utilizar o seu corpo, o seu movimento, a sua sabedoria física para integrar um trabalho da companhia? Logicamente que nossos bailarinos precisam fechar quintas; as moças têm que girar duas piruetas nas pontas, têm que apresentar uma linha bonita de *arabesque*, pés trabalhados, pés com tônus, ter um corpo maleável, um corpo que tenha expressão. Não é a questão da forma, mas da expressão. Outra coisa que procuramos são as personalidades. Como o bailarino se projeta? Como projeta o seu movimento? Como sabe utilizar o seu corpo para criar uma ideia, um movimento, uma sensação? Ele provoca uma sensação? Ele tem esse potencial? Talvez tenha esse potencial, não muito desenvolvido, mas vemos que esse potencial poderá se desenvolver na companhia.

Para ambas as diretoras, a diversidade é um aspecto interessante e pontual para se compor a companhia que se dispõe a ter desde obras consagradas remontadas até criações inéditas em seu repertório.

Então, se resumirmos de forma sistemática, a qualidade técnica e artística dos bailarinos, o momento da companhia, o respeito da imagem que criamos da companhia: uma companhia de repertório que trabalha desde os clássicos até os contemporâneos. Os clássicos: quais são os grandes nomes a serem apresentados nesse momento, de acordo com nossas condições? Os contemporâneos: quem são os emblemáticos com obras já montadas, quem são os jovens ou os coreógrafos já consagrados que possam fazer criações novas para a companhia? São elementos que devem ser considerados.

Dentre estes trabalhos¹³⁵, podemos citar as remontagens de *Les Noces*¹³⁶, *Serenade*¹³⁷, *Gnawa*¹³⁸, *Seminova*¹³⁹, dentre outras; e criações inéditas, tais como *Polígono*¹⁴⁰, *Entreato*¹⁴¹, *Ballo*¹⁴², *Passanoite*¹⁴³, *Os Duplos*¹⁴⁴, *Inquieto*¹⁴⁵ e *Bachiana nº 1*¹⁴⁶.

135 Os releases destas obras são encontrados no site da São Paulo Companhia de Dança.

136 *Les Noces* (1923): Coreógrafa: Bronislava Nijinska (1891-1972).

137 *Serenade* (1935). Coreografia: George Balanchine (1904-1983).

138 *Gnawa* (2005). Coreógrafo: Nacho Duato.

139 *Seminova* (2009). Coreografia e figurinos: Marco Goecke. A São Paulo Companhia de Dança é a primeira companhia no Brasil a dançar uma obra de Goecke.

140 *Polígono* (2008). Coreografia, direção e concepção cênica: Alessio Silvestrin.

141 *Entreato* (2008). Coreografia: Paulo Caldas. Música original: Sacha Amback.

142 *Ballo* (2009). Coreografia: Ricardo Scheir. Música Original: André Mehmari.

143 *Passanoite* (2009). Coreografia: Daniela Cardim.

144 *Os Duplos* (2010). Coreografia: Maurício de Oliveira.

145 *Inquieto* (2011): esta obra foi apresentada no início deste capítulo.

146 *Bachiana nº 1* (2012) de Rodrigo Pederneiras. Esta obra será apresentada no decorrer deste estudo.



Figura 17 - cena de *Inquieto*¹⁴⁷

Cabe ressaltar que dentro dessa diversidade de uma companhia de repertório, é esperada dos bailarinos uma disponibilidade para aprender diferentes formas de se movimentar e de adequar seus corpos rapidamente de acordo com o qual estão trabalhando.

Na busca por essa diversidade de bailarinos, a SPCD realizou em julho de 2011, uma audição na Alemanha, durante a temporada em Baden Baden¹⁴⁸, a fim de absorver bailarinos brasileiros que desejassem voltar ao Brasil e integrar a companhia.



Figura 18 - cena de *Theme and Variations*¹⁴⁹

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.ecotopiadance.com>>. Acessado em novembro de 2012.

¹⁴⁸ Esta audição não teve a intenção de contratar bailarinos estrangeiros devido a questões trabalhistas, e sim absorver bailarinos brasileiros que desejassem voltar a trabalhar no Brasil. Nesta audição, nenhum bailarino foi selecionado.

¹⁴⁹ Disponível em: <<http://arvoredecomunicacao.com.br/imprensa/?p=659>>. Acessado em julho de 2013.

Notamos que esta diversidade é encontrada não só nos bailarinos, mas também nos coreógrafos que constituem um repertório vasto e múltiplo. Para que isto aconteça, é necessário o olhar atento da direção para adequar o momento da companhia e dos bailarinos aos coreógrafos e remontadores que trabalharão com a SPCD.

Inês e eu discutimos muito sobre os coreógrafos, mas sou eu quem busca os coreógrafos e o que vamos propor. A ideia é desenvolver, trazer coisas que acrescentem ao grupo, e apresentem novos desafios não só para os nossos artistas, como também para o público¹⁵⁰.

A escolha de um coreógrafo para a companhia implica estar atento a:

Que tipo de coreógrafo é o ideal para que as potencialidades desses bailarinos se evidenciem de forma mais intensa? Quais são as fragilidades desses bailarinos? O que devemos evitar nesse momento? Essa é a primeira questão: olhar para nosso grupo de bailarinos e perceber qual é seu estágio artístico e técnico e o que os ajudará a crescer, a revelar suas potencialidades, e ainda, o que fará com que a companhia como um todo, cresça aos olhos do público e nossos olhos. O segundo ponto: a preocupação de que tenha sempre um coreógrafo brasileiro por ano, para dar espaço e motivação para o trabalho dos coreógrafos. A companhia tem uma estrutura que possibilita que tenham condições de escolher um iluminador, um cenógrafo, um figurinista, para compor a peça. Então, escolhemos o coreógrafo, que por sua vez escolhe os outros artistas que vão trabalhar com ele no seu processo criativo¹⁵¹.

Nessa escolha, também são levados em consideração os anseios dos bailarinos em trabalhar e conhecer determinados coreógrafos. As aulas de História da Dança, ministradas pela diretora Inês Bogéa tornaram-se um espaço de reflexão e discussão sobre esses anseios para a escolha dos novos trabalhos e coreógrafos da companhia.

A aula de História da Dança é o meu momento de encontro com os bailarinos, onde contextualizamos as ideias que estamos trabalhando. Não apenas a questão da coreografia que eles estão fazendo na sala de ensaio, mas quem é esse coreógrafo? Como estão sentindo no corpo dele? Quais são as facilidades, as dificuldades? O que é legal? O que eles sabem desse coreógrafo, como os outros elementos interagem com a obra? [...] Houve um período na História da Dança que alguns bailarinos propuseram apresentar novos coreógrafos e então trouxeram nomes que consideravam interessantes. Um diálogo [silêncio]. Eles diziam para a direção: achamos legal tal coreógrafo. Hoje os bailarinos fazem laboratórios coreográficos.¹⁵²

150 Trecho da entrevista cedida por Iracity Cardoso à pesquisadora em junho de 2010.

151 Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

152 Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

Inicialmente, os trabalhos são realizados na sede da companhia, instalada no primeiro andar da Oficina Cultural Oswald de Andrade¹⁵³. A sede definitiva, em construção, fará parte do novo *Complexo Cultural Teatro da Dança*, um projeto do Governo do Estado de São Paulo que fomentará as Artes Cênicas¹⁵⁴.

Desde sua criação, os bailarinos da companhia têm uma programação diária com aulas de *ballet* clássico, dança moderna, exercícios coreográficos, ensaios, aulas de Pilates, História da Dança, sessão de Terapia Corporal¹⁵⁵ com Sissa Santine e apoio fisioterápico com Talmai Fernandes.

Dentre os professores que já ministraram aulas para a companhia temos: Andréa Pivatto¹⁵⁶, Ady Addor¹⁵⁷, Boris Storjokov¹⁵⁸, Daniela Severian¹⁵⁹, Eduardo Bonnis¹⁶⁰, Gícia Amorim¹⁶¹, Jair Moraes¹⁶², Lea Havas¹⁶³, Luis Arrieta¹⁶⁴, Penha de Souza¹⁶⁵, Renato Paroni¹⁶⁶, Simone Ferro¹⁶⁷, Suzana Mafra¹⁶⁸, Tatiana Leskova¹⁶⁹. Em 2011,

153 Localizado na rua Três Rios, 363, no bairro Bom Retiro, em São Paulo - SP.

154 O Complexo Cultural Luz, com aproximadamente 95 mil m², visa a ser um dos mais importantes centros destinados às artes do espetáculo no país. O edifício abrigará diferentes equipamentos culturais, como as sedes da *São Paulo Companhia de Dança* e da *Escola de Música do Estado de São Paulo – Tom Jobim*. Este Complexo abrigará três teatros: um para dança e ópera com 1.750 lugares; outro para 600 ocupantes, destinado ao teatro e recitais; uma sala experimental, com palco reversível, e capacidade para 450 espectadores. Ao mesmo tempo, haverá espaço para uma escola de dança, salas de ensaios para companhias residentes, biblioteca, estúdios, auditório e áreas administrativas.

155 Parceria firmada com *Vita Care*: clínica e centro de pesquisa especializado na saúde integral de atletas e bailarinos (Ortopedia, Fisioterapia, Psicologia, Nutrição, Medicina Preventiva).

156 Andréa Pivatto: bailarina e coreógrafa brasileira formada em Psicologia e Pós Graduada em Gestão Cultural. Atualmente, é diretora do *Grupo Divinadança*.

157 Ady Addor: bailarina e professora formada pela *Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*.

158 Bailarino e *mâitre* de *ballet* russo radicado no Brasil.

159 Daniela Severian: bailarina brasileira premiada no Concurso Internacional de Dança de Paris. Foi solista do *Sttats Theater Wiesbaden*, da Alemanha.

160 Eduardo Bonnis: bailarino, *mâitre*, coreógrafo e diretor formado pela *Escola Municipal de Bailados de São Paulo*, *Royal Academy of Dance of London* e *Escuela Nacional de Ballet de La República de Cuba*. Aperfeiçoou-se no: *Stanley Holden Dance Center* (Los Angeles), *David Haward Dance Center* (Nova York), *School of American Ballet* (Nova York) e *Finis Jung Broadway Dance Center* (Nova York).

161 Gícia Amorim: bailarina, professora e coreógrafa brasileira. Estudou no *Merce Cunningham Studio*, onde fez aulas e *workshops* de Repertório e Composição Coreográfica com Merce Cunningham. É professora autorizada pela *Cunningham Dance Foundation* para o ensino da Técnica Cunningham, do processo criativo e também a difusão de seu pensamento sobre dança no Brasil.

162 Jair Moraes: bailarino, coreógrafo e *mâitre* brasileiro que iniciou seus estudos no Rio de Janeiro e dançou no *Corpo de Baile do Teatro Guairá Teatro Municipal de São Paulo* e no *Ballet Gulbenkein* em Lisboa. Participou do *Ballet do Século XX*, de Maurice Béjart.

163 Lea Havas: bailarina e professora de Pilates brasileira nascida em São Paulo.

164 Luís Arrieta: bailarino, diretor e coreógrafo. Foi diretor artístico do *Balé da Cidade de São Paulo* e do *Elo Balé de Câmara Contemporâneo* de Belo Horizonte.

165 Penha de Souza: bailarina, professora carioca. Criou um método a partir de aspectos da dança clássica, moderna e técnicas de Yoga, RPG e Pilates. Trouxe de Nova York a técnica de Graham e foi coreógrafa da *Companhia Cisne Negro*.

166 Simone Ferro: bailarina e professora natural de São Paulo. Ingressou na Universidade de Wisconsin-Milwaukee em 2001. Dirigiu o programa de Mestrado em Belas Artes em Dança por vários anos, e atualmente atua como presidente do Departamento de Dança *Peck School of the Arts*.

167 Suzana Mafra: graduada e licenciada em Dança. Participou de grandes espetáculos junto ao *Abaçaí Balé Folclórico de São Paulo* e *Companhia Teatro Dança Ivaldo Bertazzo*. Agrega à sua formação aulas de canto, música e teatro.

168 Renato Paroni: coreógrafo, ensaiador e professor. Estudou no Brasil com Jane Blauth e Liliane Benevento. Foi aluno de Rossella Hightower e Marc du Bouyais da *Ópera de Paris*, Antonia Franceschi do *New York City Ballet* e Cristina Bernal do *American Ballet Theater*.

169 Tatiana Leskova: ver capítulo 1.

contou com Boris Storojkov e Karina Mendes¹⁷⁰ como professores e ensaiadores, e, no ano de 2012, com Manuel Francisco¹⁷¹ e a continuidade de Karina Mendes.

Neste ano de 2013, a *São Paulo Companhia de Dança* organizou seu repertório que consta além das obras já dançadas, com a remontagem de *Por Vos Muero* de Nacho Duato¹⁷², *Petite Mort* de Jirí Kylián¹⁷³ e do *Ballet Romeu e Julieta* por Giovani di Palma¹⁷⁴, além da criação internacional para a companhia com Marc Goecke¹⁷⁵, *Peekaboo*, que teve sua estreia na Alemanha em abril.

Entre 2011 e 2013, a SPCD passou por algumas modificações. Dentre elas temos o acúmulo dos cargos de diretora artística e executiva por Inês Bogéa. Estes anos também foram marcados pela estreia de novos projetos que ampliam as suas ações:

- **Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras dos Artistas da Dança (PDHFAD):** com a preocupação sobre o futuro profissional dos artistas da companhia, a SPCD lançou este projeto que abre espaço para que os bailarinos possam desenvolver laboratórios coreográficos em diversas áreas ligadas a dança. O programa prevê atuações como assistentes de ensaio, ensaiadores, professores, fotógrafos e coreógrafos. Este programa começou em 2011 e teve sua estreia com o espetáculo *Processos Coreográficos* realizado na Galeria Olido em São Paulo, em outubro de 2012.
- **Programa de assinaturas:** serve para que o público possa comprar seus ingressos antecipadamente, por temporada.

O lançamento de um programa de assinaturas e o anúncio da temporada 2013 marcaram os cinco anos da SPCD. Criado em 2008, com a finalidade de ser uma companhia de repertório, o corpo de baile tem algumas conquistas importantes para exhibir. Seu público mais que dobrou – passou de 19.689 em 2008 para 49.188 no ano passado. Cresceu consideravelmente também o número de apresentações, foram 39 em seu ano de estreia e 79 em 2012¹⁷⁶.

170 Karina Mendes: bailarina nascida no Rio de Janeiro formada pela *Escola Alice Arja*. Integrou o *Ballet do Rio de Janeiro*, *Studio 88*, *Quasar*, *Grupo Corpo* e *Deborah Colker*.

171 Manuel Francisco: bailarino solista e professor do *Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Formado pela *Escola de Dança da Fundação Teatro Guaira*, em Curitiba. Dançou no *Ballet Guaira*, *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, *Ballet da Ópera de Zurique*, *Ballet da Basiléia*, ambas na Suíça. Dançou grande parte do repertório clássico, e obras de Balanchine, Cranko, Scholz, Achcar e Béjart.

172 Bailarino e coreógrafo espanhol. Foi diretor artístico da *Compañía Nacional de Danza* de 1990 até 2010, ano em que passou a ser diretor artístico do *Mikhailovsky Theatre*.

173 Bailarino e coreógrafo tcheco.

174 Bailarino e diretor artístico italiano. Estudou na *Ópera de Paris*, no *Dresden Ballet* e *Leipzig Ballet*. Foi nomeado diretor do *Leipzig Ballet* em 2005.

175 Coreógrafo alemão. Dançou no *Deutsche Staatsoper Berlin* e no *Theater Hagen Ballet*, onde criou sua primeira peça *Loch*. Coreografou para diversas companhias como o *Stuttgart Ballet*, *Hamburg Ballet*, *Norwegian National Ballet*, *Les Ballets de Monte Carlo*, *Leipzig Ballet*, dentre outras.

176 Comentário de Maria Eugênia de Menezes do jornal *O Estado de São Paulo*, disponível em:

- **Dança em rede:** lançado em dezembro de 2012 no *site* da companhia, este projeto é inspirado na plataforma *Wikipedia*, e funcionará como uma enciclopédia colaborativa *online* da dança, podendo ser alimentada por qualquer interessado a conhecer e divulgar a dança do Brasil.
- **Ateliê de Novos Coreógrafos Brasileiros:** este projeto tem como finalidade aproximar os coreógrafos brasileiros do universo da companhia incentivando a criação coreográfica e ampliando o intercâmbio de artistas da dança com os bailarinos da SPCD. Os coreógrafos brasileiros convidados criam obras de aproximadamente 12 minutos de duração.

O coreógrafo brasileiro é que vai fortalecer isso. Essa diversidade compõe as questões que pontuamos quando começamos pensar no repertório. E chegam coreógrafos com novidades, a gente olha, a Iracema traz coisas para eu ver, eu trago coisas para ela ver e como a companhia já existe há algum tempo, recebemos muitos materiais dos artistas e procuramos ver o que se encaixa dentro desses pressupostos

¹⁷⁷.

Estreou em dezembro de 2012 com as obras *Azougue* de Rui Moreira¹⁷⁸, *Por Menores* de Alex Neoral¹⁷⁹, *Mamihlapinatapai* de Jomar Mesquita¹⁸⁰ e reapresentação de *Bachiana nº1* de Rodrigo Pederneiras¹⁸¹.

Atualmente, a companhia conta com duas ensaiadoras, Karina Mendes (Coordenadora de Ensaio) e Ana Tereza Gonzaga¹⁸², e duas assistentes de ensaios, Beatriz Hack e Duda Braz¹⁸³, que também são bailarinas da companhia. Como professor, José Ricardo Tomaselli¹⁸⁴.

Por meio do convênio com o Instituto de Artes da UNESP, instituição em que realizo esta pesquisa de Mestrado, tive a oportunidade de acompanhar estas ações da *São Paulo Companhia de Dança*, presenciando desde palestras para os professores e

<<http://www.saopaulocompanhiadedanca.art.br>>. Acessado em julho de 2013.

¹⁷⁷ Trecho da entrevista cedida por Inês Bogéa à pesquisadora em setembro de 2010.

¹⁷⁸ Rui Moreira: bailarino e coreógrafo brasileiro. Trabalhou no *Grupo Corpo*, *Cisne Negro* e *Balé da Cidade de São Paulo*. Atualmente, dedica-se à companhia *SeráQuê?* onde desde 1993, desenvolve criações a partir de pesquisas sobre as danças populares do Brasil. Dirige a produtora *SeráQuê? Promoções e Eventos Ltda*.

¹⁷⁹ Alex Neoral: bailarino e coreógrafo brasileiro. Atuou na *Companhia de Dança Deborah Colker*, *Companhia Nós da Dança*, *Grupo Tápia* e *Companhia Vacilou Dançou*. Montou a *Focus Companhia de Dança*, em 1997.

¹⁸⁰ Jomar Mesquita: dançarino, coreógrafo e diretor da *Mimulus Companhia de Dança*.

¹⁸¹ No decorrer desta pesquisa, traremos as informações a respeito do coreógrafo Rodrigo Pederneiras.

¹⁸² Ana Tereza: como solista da companhia de Nacho Duato, da Espanha, no Teatro Bolshoi de Moscou. É a primeira brasileira e estrangeira que conseguiu entrar na escola francesa. Também foi contratada como solista do *Ballet de Lyon*, também na França.

¹⁸³ Para mais informações, acessar: <<http://spcd.com.br/bailarinos.php>>.

¹⁸⁴ José Tomaselli: bailarino. Teve como principais professores Eduardo Bonnis, Sacha Svetlof, Andrey Koudelin, Renato Paroni, Liliane Benevento além de David Howard, Peter Boal e Albert Evans.

gravação dos depoimentos públicos *Figuras da Dança*, até as montagens e remontagens de obras que aconteceram nos anos de 2010 a 2012.

Durante o percurso para conhecer a SPCD, deparei-me com a possibilidade de realizar minha pesquisa a partir da observação do processo de criação de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo pelo qual, desde o início de minha graduação em Dança, possuo uma grande admiração. A partir disto, delimitamos o objeto desse estudo: *pas de deux* da obra *Bachiana nº1*, do coreógrafo Rodrigo Pederneiras.



Figura 19 - cena de *Bachiana nº1*¹⁸⁵

2.2 Rodrigo Pederneiras e sua dança

Ele moldou a música de Bach, Chopin, Villa-Lobos, Schumann e Brahms. Conseguiu dar forma ao minimalismo das obras de Marco Antônio Guimarães e Philip Glass. Ajudou a lapidar a brasilidade das composições de João Bosco, José Miguel Wisnik, Tom Zé, e personificou as influências urbanas de Arnaldo Antunes e a tropicalidade de Caetano Veloso. Como coreógrafo residente do *Grupo Corpo*, uma das mais importantes companhias de dança da América Latina, o mineiro Rodrigo Pederneiras construiu uma carreira sólida, contundente se tornou conhecido dentro e fora do País como um dos expoentes da dança contemporânea. Fez mais: potencializou a emoção presente nas músicas, por meio dos gestos dos seus bailarinos, deu alma a composições esquecidas, levou o público a chorar e a sorrir de emoção (REIS, 2008, p. 13).

¹⁸⁵ Foto de Willian Aguiar. Disponível em: <http://spcd.com.br/obras_ineditas.php>. Acessado em janeiro de 2013.

Rodrigo Pederneiras, bailarino e coreógrafo brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente pelo seu trabalho junto ao *Grupo Corpo*, filho de Isabel Pederneiras Barbosa e Manoel de Carvalho Barbosa, nasceu em Belo Horizonte em 1955.

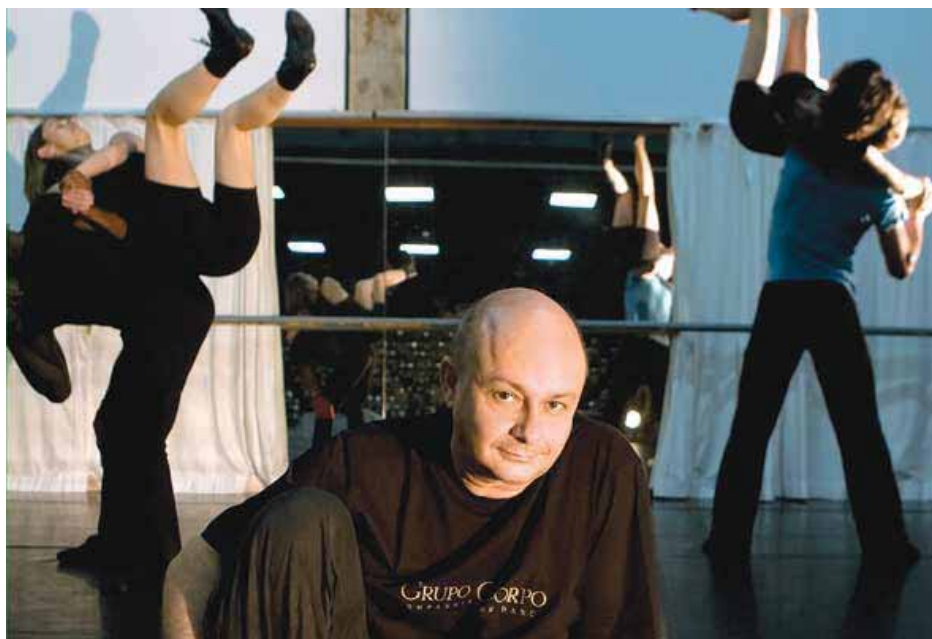


Figura 20 - Rodrigo Pederneiras¹⁸⁶

O interesse de Rodrigo pela dança surgiu ao ver sua irmã Mirian dançar. No dia seguinte após a apresentação, ele procurou a professora Marilene Martins¹⁸⁷ em sua academia localizada no Colégio Arnaldo (Belo Horizonte-MG) com interesse em participar do grupo da academia.

Acredito que minha formação foi a mais conturbada que poderia existir. Primeiro, resolvi fazer dança por um mero acaso. Assisti a uma companhia de dança quando era muito novo, devia ter quinze anos, aqui em Belo Horizonte. Era uma companhia amadora, e falei “Quero estudar isso!”. Comecei brincando, até que assisti a um espetáculo de uma companhia profissional israelense, o *Bat Dor*, que não existe mais. Tinha quinze ou dezesseis anos quando assisti, e de uma hora para outra, quando sai completamente transtornado desse espetáculo, falei: “É isso que vou fazer na vida!”¹⁸⁸.

Com isso, ganhou bolsa de Marilene Martins e iniciou seus estudos na dança:

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://mediandoarte.blogspot.com.br/2011/04/rodrigo-pederneiras.html>>. Acessado em janeiro de 2013.

¹⁸⁷ Marilene Martins: nascida em Teófilo Otoni (MG), foi aluna de Carlos Leite. Integrou o *Ballet Minas Gerais* e *Ballet Klauss Vianna*. Fundou sua própria escola de dança moderna em Belo Horizonte e o *Grupo Experimental de Dança Trans-Forma*.

¹⁸⁸ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

Rodrigo teve suas primeiras aulas de dança com Marilene Martins, em Belo Horizonte, e nos festivais de inverno de Ouro Preto. Estudou, depois com diversos professores e coreógrafos, como Freddy Homero, Hugo Travers, Isabel Santa Rosa, Bettina Bellomo, Tatiana Leskova, Gustavo Mollajoli e Jane Blauth. Em 1973, Rodrigo foi estudar em Buenos Aires, para onde voltou em 1975 como bailarino convidado por Oscar Araiz para o espetáculo *Agitor V* (BOGÉA, 2001, p. 23).

O desejo de Rodrigo Pederneiras em dançar profissionalmente se intensificou quando assistiu a um espetáculo da companhia israelense *Bat-dor*¹⁸⁹ que estava em uma de suas turnês pelo Brasil. Em busca de conhecimento e profissionalização na dança, Rodrigo foi para Argentina e estudou com Oscar Araiz¹⁹⁰, Bettina Bellomo¹⁹¹ e Freddy Romero¹⁹², período em que teve contato com aulas de técnica de dança moderna de Martha Graham.

Sobre sua formação em dança, Rodrigo conta que teve contato:

Primeiro com a técnica do Klauss Vianna. Depois com a técnica clássica, a que realmente me aprofundei. Das nove horas de aulas do dia, eu fazia seis horas de clássico, e hoje me pergunto como conseguia. Com Freddy Romero, tive aula da técnica de Graham. Mas fiz algumas aulas em períodos muito espaçados: quando ele vinha ao Brasil, eu fazia aulas durante um mês, outras vezes ia a Buenos Aires, e fazia dois meses de aula¹⁹³.

Também trabalhou e estudou com professores e coreógrafos como Isabel Santa Rosa¹⁹⁴, Hugo Travers¹⁹⁵, Ilse Wiedmann¹⁹⁶, Aldo Lutufo¹⁹⁷, Tatiana Leskova¹⁹⁸, Gustavo Mollajoli¹⁹⁹, Hector Zaraspe²⁰⁰ e Jane Blauth²⁰¹.

189 *Bat-Dor*: companhia de dança israelense co-fundada pela Baronesa Bethsabée de Rothschild e a dançarina Jeanette Ordman.

190 Oscar Araiz: bailarino, coreógrafo e diretor teatral argentino. Formado em Dança e Coreografia por Dore Hoyer, Renate Schottelius, Elide Locardi, Pedro Martínez, María Ruanova e Tamara Grigorieva. Estudou Dança Clássica na *Escola de Teatro Argentino*. Fez cursos complementares de Pintura, Música, História da Arte e Administração Cultural, e especializou-se em Composição Coreográfica. Como bailarino, integrou o *Ballet do Teatro Argentino de La Plata* e o *Grupo Cámara de Dore Hoyer*. Desde 2005, é diretor artístico do *Ballet Estable del Teatro Colón*.

191 Bettina Bellomo: bailarina e professora argentina.

192 Freddy Omero: bailarino e professor argentino.

193 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

194 Isabel Santa Rosa: bailarina portuguesa. Atuou no *Ballet Gulbenkian* a partir dos anos 70.

195 Hugo Travers: ex-bailarino e *mâitre* do *Ballet Nacional de Cuba*. Atuou como assistente de direção do *Balé da Cidade de São Paulo*.

196 Ilse Weidmann: não encontrei informações.

197 Aldo Lutufo: bailarino e professor brasileiro. Atuou como bailarino e professor no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*.

198 Tatiana Leskova: ver capítulo 1.

199 Gustavo Mollajoli: bailarino e coreógrafo

200 Hector Zaraspe: bailarino e professor argentino. Estudou no *Teatro Colón* na Argentina com os professores Otto Weber, Esmée Bulnes e Gema Castillo e no *Liceo Coreográfico* de Madri. Foi professor no *American Ballet Theatre* e é membro da *Juilliard School* desde 1970.

201 Jane Blauth: bailarina e professora de dança. Como bailarina, atuou no *Théâtre d'Art du Ballet*, em Paris; *Zürich Opernhaus*, na Suíça; *Ballet Stagium*, em São Paulo; e na *Companhia Brasileira de Ballet*, no Rio de Janeiro. Foi diretora do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro* e do *Theatro Municipal de São Paulo*.

Dentre todas as suas experiências em dança, Rodrigo ressaltava a importância que o *ballet* clássico teve em sua formação como bailarino e diz “Eu tenho percebido que sem técnica clássica, seria muito mais difícil”²⁰².

Nesse sentido, Inês Bogéa (2001, p. 27) ressaltava que “a coreografia de Rodrigo parte do *ballet* clássico e o transforma em outro material: vai aos poucos incorporando ângulos, requebros e molejos, criando uma nova gramática para os movimentos”.

Desse modo, “a técnica do *ballet* clássico é a base de seu trabalho, pouco a pouco vai sendo quebrada por movimentos brasileiros: das danças brasileiras aos movimentos de rua, o Corpo começa a trazer para o palco a maneira particular do brasileiro se mover” (BOGÉA, 2001, p. 25).

Rodrigo acrescenta que o *ballet* clássico também influenciou na sua formação enquanto coreógrafo:

Na verdade, o clássico foi o que mais contribuiu. Quando eu comecei a coreografar, durante os dez primeiros anos até o final dos anos 80, eu coreografava baseado na técnica clássica. Eu fazia *ballets* que eram “meio neoclássicos”. Isso foi também um grande aprendizado, pois hoje vejo que esse processo foi importantíssimo para começar a criar, ter um jeito peculiar²⁰³.

É impossível falar sobre Rodrigo Pederneiras e não associá-lo ao *Grupo Corpo*, companhia idealizada por seu irmão Paulo Pederneiras e na qual atuou como bailarino entre 1976 e 1980, e como coreógrafo residente desde 1981.

A ideia da companhia fora uma empreitada familiar: não apenas os seis irmãos Pederneiras, mas até seus pais, que cederam a casa onde moravam para ser a sede do *Grupo Corpo*. Paulo Pederneiras, diretor geral, aos poucos assumiria também a iluminação dos espetáculos; Rodrigo Pederneiras, que viria a ser o coreógrafo de praticamente todos os trabalhos do Corpo a partir de 1981, nessa época era só bailarino. Dos demais fundadores (entre irmãos e amigos), vários permaneceram no grupo até hoje: Pedro Pederneiras, diretor de palco; Carmem Purri, assistente de coreografia e ensaiadora; Miriam Pederneiras, assistente de coreografia; e Cristina Castilho, responsável pela documentação (BOGÉA, 2001, p. 23).

Rodrigo voltou da Argentina para Belo Horizonte no momento em que sementes para a criação do *Grupo Corpo* já tinham sido plantadas. Este sonho de ter uma companhia de dança foi um empreendimento familiar e contou com o apoio e trabalho

²⁰² Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²⁰³ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

de todos para a sua concretização, o que resultou no reconhecimento nacional e internacional desta companhia.

Coreografei para a Escola do Corpo, e a partir daí, surgiu o convite de outras escolas. Como eu coreografava para “todo mundo”, os grupos amadores do interior também começaram a me chamar. Quando começamos o *Grupo Corpo*, não entrei como coreógrafo, mas nessa época eu já coreografava²⁰⁴.

Com experiência junto a *Escola do Corpo* como coreógrafo, Rodrigo é convidado por várias escolas para a criação de obras. Neste momento, Rodrigo traça novos rumos para a sua carreira, e lança-se às aventuras da criação em dança.

Eu não gosto muito de dizer “é o que me faz viver”, “é minha vida”. Primeiro, é a profissão que eu escolhi, e felizmente, porque, realmente gosto muito. Segundo, de fato, o período que eu me sinto melhor, ou pelo menos mais vivo, é quando estou criando algum *ballet* embora não significa que seja perfeito. É tenso, é chato, mas muitas vezes é maravilhoso, ou seja, tudo é mais intenso durante o período de criação. Depois que está pronto tudo fica mais calmo, o que é engraçado²⁰⁵.

Dentro de seu percurso na busca pela formação em dança, Rodrigo ressalta a contribuição de Oscar Araiz em sua formação como coreógrafo, observando-o em seu fazer diário em sua companhia:

[...] naquela época era muito influenciado pelo Oscar, inclusive na maneira de utilizar a música. Ele tinha o ouvido musical muito bom, embora estivesse voltado para uma dança teatral. Quando comecei, eu o imitava, mas com o tempo, encontrei um jeito particular, o meu jeito de fazer²⁰⁶.

Além disso, Rodrigo conta que em suas criações iniciais, a influência de Oscar Araiz também se dava no uso da narrativa:

É porque eu criava histórias, o que na verdade, era o caminho do Oscar. Ele coreografava desta forma, esse era o caminho dele. Depois de algum tempo, me encaminhei para o lado abstrato. Eu acredito que era nesse sentido, não pelo movimento em si, porque nós temos maneiras bem diferentes de nos mover. O Oscar também trabalhava muito com técnica clássica. E talvez, o fato de eu também trabalhar, possa ter vindo dele²⁰⁷.

Desta forma, Rodrigo comentou que sua formação como coreógrafo se deu na prática a partir da observação:

204 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

205 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

206 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

207 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

Para minha formação como coreógrafo, foi observação. Primeiro, eu observei muito como o Oscar trabalhava. Depois, estudei como as pessoas faziam e como elas criavam. Assisti a vários vídeos de Balanchine para ver como ele compunha e embora achasse aquilo uma loucura, observar foi de extrema importância na minha formação

208

Rodrigo aprendeu a coreografar a partir do estudo de outros coreógrafos, não sendo apenas um fazer intuitivo. À medida que vivenciava a criação, adquiriu experiências e foi impregnando marcas particulares, até desenvolver um estilo próprio.

Com o passar do tempo e experiências de criação, Rodrigo desenvolveu uma maneira particular de criação. Dentre as características das obras de Pederneiras, percebidas não só em seus trabalhos com o *Corpo*, cito a relação profícua da dança com a música:

O ponto de partida na elaboração das coreografias é sempre a música, escuto muito, à exaustão e, quando finalmente início o processo de criação a conheço quase tanto quanto o compositor. Sei detalhes, minúcias, e o processo é tão exaustivo que, depois, torna-se praticamente impossível escutá-la por prazer (PEDERNEIRAS apud REIS, 2008, p. 73).

Sobre a sua forma de criar, comentou:

Toda concepção é feita junto com os bailarinos. Venho com a ideia mais ou menos pronta da parte espacial do espetáculo: sei quantos e quais bailarinos eu usarei. E, no decorrer dos trabalhos, eles se comportam também como criadores o tempo todo. Sempre que estou marcando um ou outro passo, os bailarinos estão de lado, realizando outros movimentos, até de outro *ballet*, ou repetindo trechos mais recentes, e nessa movimentação paralela vão surgindo as ideias (PEDERNEIRAS apud REIS, 2008, p.73).

A característica do movimento ter uma relação profícua com a música é fruto de sua apreciação musical e de sua tentativa de levar o espectador a perceber os elementos de sua dança:

Sempre escutei Bach, e algo que me impressionava muitíssimo em sua obra era a maneira como utilizava o contraponto, como une várias frases musicais ao mesmo tempo e de forma tão maravilhosa. Tentava imaginar como conseguir um efeito semelhante em minhas coreografias. Passava noites e noites ouvindo e imaginando possibilidades. A convivência com Marco Antonio me ajudou a resolver essas questões que estavam sem resposta há vários anos. Desde então, comecei a trabalhar diferente, encontrei um caminho para uma linguagem realmente pessoal na dança. Buscava então uma movimentação própria, algo que falasse mais alto, que fosse mais do meu jeito. Fui atrás daquilo que possuíamos, coincidindo com um período de maior maturidade em que passei a ter outra visão da estrutura coreográfica, bem como maior liberdade de criação (PEDERNEIRAS apud REIS, 2008, p. 73).

208 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

Desde sua infância, o interesse pela música, apesar de não ter formação específica nessa linguagem, contribuiu para sua forma de criar e com ela estabeleceu uma relação íntima refletida em suas obras:

Nessa convivência meio torta com a turma, por volta dos sete, oito anos, já me comportava de forma retraída. Eu era um sujeito esquisito e o dinheiro que ganhava para merenda na escola, economizava para comprar discos. Até então só escutava música clássica, principalmente obras mais simples de artistas como Tchaikovsky e Bach. Só ouvia isso. [...] a descoberta do rock dos Beatles foi fundamental: quando os ouvi pela primeira vez, aos 12 anos, ampliei meu repertório, enveredei por outros caminhos e passei a apreciar sonoridades diferentes (PEDERNEIRAS apud REIS, 2008, p.25).

Rodrigo apresentava gosto e admiração pela música desde pequeno. Dessa forma foi um processo natural aliar dança e música quando descobriu a dança.

Ele também se atentou à utilização do espaço do palco de forma “a construir desenho espacial, ao traçar linhas imaginárias a partir das entradas e saídas dos bailarinos de cena” (REIS, 2008, p. 25).

Nesse sentido, Pederneiras conta que as linhas são o resultado do deslocamento dos bailarinos e vão sendo construídas sem forma pré-estabelecida durante a criação da obra. Ao visualizar suas obras, os bailarinos se agregam e desagregam em núcleos, aparecem e desaparecem no palco.

Para iniciar uma criação, Rodrigo ressalta que necessita de uma ideia:

Para começar um *ballet*, eu preciso ter uma ideia inicial. Não é nada narrativo, por exemplo: *Breu* fala de violência, *Parabelo*, do Nordeste. Escolher um tema geral é muito mais compatível com a arte da dança, embora eu não acredite que a dança é uma arte que se preste à narrativa. Balanchine tem uma frase que gosto muito: “como eu vou falar em *ballet* se essa é minha sogra?”. É complicado. Eu acredito que é um jeito de coreografar mais solto, com mais liberdade onde eu posso caminhar para onde a feitura, para onde o processo de criação me levar²⁰⁹.

A partir de 2005, com a obra *Onqotô*²¹⁰, Rodrigo traz um novo elemento para suas criações, a proximidade com o chão. Até então, suas obras não possuíam a utilização do nível baixo, trabalho que irá imprimir tons muscular diferenciado ao qual os bailarinos estavam habituados (BOGÉA, 2001).

209 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

210 Coreografia de Rodrigo Pederneiras com música de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik e figurino: Freusa Zechmeister A perplexidade e a inexorável pequenez do homem diante da vastidão do Universo é o tema central de *Onqotô*, obra que, em 2005, marcou as comemorações dos 30 anos de atividade do Grupo Corpo. Assinada por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, a trilha sonora tem como ponto de partida uma bem-humorada discussão sobre a “paternidade” do Universo. Disponível em: <<http://www.grupocorpo.com.br>> . Acessado em outubro de 2013.

Em seus trabalhos busca a quebra dos movimentos clássicos de um “modo brasileiro”, mas livre de estereótipos, em que tudo é traduzido de um modo particular, em que dinâmicas e desequilíbrios contam mais até do que as linhas do movimento, características que podem ser percebidas em trabalhos realizados não só com trabalhos junto ao *Grupo Corpo*.



Figura 21 - cena de *Parabelo* ²¹¹

Além do trabalho junto ao *Grupo Corpo*, já coreografou para o *Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*²¹², o *Balé da Cidade de São Paulo*, *Les Ballets Jazz de Montréal* (Canadá)²¹³ e *Opéra du Rhin* (França)²¹⁴. No ano de 2012, coreografou para a *São Paulo Companhia de Dança* a obra *Bachiana n° 1*, obra eleita pela revista *Veja SP*, o melhor espetáculo de dança do ano²¹⁵.

2.3 O encontro de Rodrigo Pederneiras e a São Paulo Companhia de Dança

²¹¹ Disponível em: <<http://www.holhos.com/fotos/foto32.html>>. Acessado em janeiro de 2013.

²¹² A história do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro começa em 1927, quando a bailarina Maria Olenewa funda a primeira escola de dança do Brasil sediada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Olenewa, integrante da Companhia de Bailados de Leonide Massine que lecionara na Escola de Danças do Teatro Colón de Buenos Aires e dançara no Brasil em 1921, fixou residência no Rio de Janeiro. Animada com as aulas particulares de ballet que ministrava na cidade, toma a corajosa iniciativa, e inaugura a Escola de Dança do Brasil, dando início à formação de bailarinos para integrar um futuro Corpo de Baile. Inicialmente, Corpo de Baile e Escola de Dança se fundiam numa única estrutura na apresentação de espetáculos, até que foi oficialmente criado o Corpo de Baile com a separação definitiva entre escola e companhia profissional. Disponível em <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/ballet.html>. Acessado em outubro de 2013.

²¹³ Companhia de repertório criada em 1972 por Eva Von Gencsy e Eddy Toussaint.

²¹⁴ Companhia que atua na Alsácia, leste da França, e que inclui a ópera em *Strasbourg*, da companhia de ballet em *Mulhouse* (centro nacional de coreografia desde 1985), e a *Opéra Studio* (antigo "Jeunes Voix du Rhin"), um centro de treinamento para jovens cantores, em *Colmar*.

²¹⁵ Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br>>. Acessado em julho de 2013.

Esta obra marca o reencontro de Pederneiras com a ex-bailarina do *Grupo Corpo*, Inês Bogéa, e com Iracity Cardoso, que estava na direção do *Ballet Gulbenkian* de Portugal quando Rodrigo compôs para eles. A partir do convite formal da diretora Iracity Cardoso, Rodrigo chega à SPCD.

Eu cheguei até *São Paulo* por um convite da Iracity. Quando a Ira me ligou, pediu uma peça que seria estreada em Wolfsburg [silêncio] e sobre a qual estavam em negociação. Pensei: se for para Wolfsburg, seria interessante algo de um compositor brasileiro e se possível, com música ao vivo. Então pensei em algumas peças para piano de Villa Lobos. Sugeri *As Cirandas*, ela escutou e gostou muito, mas como a peça era muito longa, me propôs que fosse feita uma redução, algo que não gosto de fazer. Coreógrafos fazem isso, como por exemplo, dos Prelúdios de Chopin, pega o *Prelúdio n° 1*, junta com o *n° 4* e assim por diante. Se escolher uma peça, acredito que devo fazê-la inteira e talvez isto seja um pouco de pudor em excesso. Como a peça deveria ter 20 minutos e *As Cirandas* tem mais de quarenta, continuamos a conversa. A história de Wolfsburg não aconteceu, mas eu gostei da ideia de fazer Villa Lobos, inclusive há muitos anos atrás já havia criado um *pas de deux* com o segundo movimento da *Bachiana n° 1*, para oito violoncelos. Acho interessante criar para uma grande companhia como a *São Paulo* algo que tenha a ver, que seja bacana. Se for uma criação, o diálogo com o diretor artístico é fundamental. E foi assim, através de um convite de Iracity e após conversarmos muito, finalmente fechamos. Eu quis fazer algo que tivesse um pouco a “cara da companhia”, ou pelo menos, a “cara” que eu achava que tinha, e foi assim²¹⁶.

Bachiana n° 1 foi composta por Rodrigo Pederneiras especialmente para os bailarinos da *São Paulo Companhia de Dança*, passando a integrar o repertório desde sua criação em 2012. Foi inspirada na obra *Bachianas Brasileiras n° 1* do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Esta obra faz parte da série *Bachianas Brasileiras*, constituído por nove composições de Villa-Lobos escritas entre os anos de 1930 e 1945 em homenagem a Bach.

²¹⁶ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.



Figura 22 - cena de *Bachiana n° I*²¹⁷

Essa obra foi composta para oito violoncelos em 1930, mas sua primeira audição ocorreu apenas em 1932. Contém três movimentos (Introdução, Prelúdio e Fuga), os quais Rodrigo utilizou integralmente para criação de sua obra. Em sua estreia e em algumas apresentações da obra, há a participação de violoncelistas da Osesp (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

[...] a dança responde à estrutura íntima da música. A coreografia, dividida em três movimentos, evidencia a brasilidade, o romantismo e a paixão do nosso povo. Os violoncelos que se sucedem a cada parte da música traduzem o gesto em si, e dessa afinação entre som e movimento surge a obra, que ganha acentos particulares no corpo de cada intérprete. Em *Bachiana n° I*, a versatilidade dos bailarinos traz novas ênfases à linguagem de Pederneiras²¹⁸.

Nessa obra, podemos perceber a relação íntima do movimento com a música, característica das criações de Rodrigo. Para essa obra, a música foi usada como inspiração. Ele afirmou ser apaixonado por essa sonoridade desde que a ouviu pela primeira vez. Rodrigo também diz que a música foi a inspiração para a criação dessa obra: “foi sem dúvida, embora eu não goste dessa palavra, eu parti disso. E quando posso escolher uma música pela qual sou apaixonado, melhor ainda”²¹⁹.

É interessante observar que no capítulo anterior foi mencionado a relação do processo de criação com a música. Inicialmente, as músicas eram compostas conforme encomendas a partir de livretos. Com o passar do tempo, esta relação se modificou,

²¹⁷ Disponível em: <<http://www.joaualberto.com>>. Acessado em julho de 2013.

²¹⁸ Release da obra encontrada em: <<http://spcd.com.br>>. Acessado em janeiro de 2013.

²¹⁹ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

abrindo possibilidades de utilização da música, e em alguns momentos deixa de ser elemento fundamental nas obras de dança e não é utilizada. Rodrigo parte da relação profícua entre movimento e música e para tal, necessita de música para iniciar e dar vazão ao seu processo de criação.

Com duração de aproximadamente 20 minutos, 15 bailarinos dançam, alternando em grupos, trios e duos, que entram, se dissipam e saem do palco nos três movimentos.

Para iniciar seu trabalho junto aos bailarinos, Rodrigo necessitou escolher o elenco e, para tal, optou em ver os ensaios das obras do repertório da SPCD juntamente com sua assistente Ana Paula Cançado²²⁰. Foi dito pela direção, que seriam escolhidos dois elencos para esta montagem. Desta forma, Rodrigo sugeriu a Iracity “que escolhesse um elenco, e eu o outro, e ela concordou”²²¹.

Além desta etapa de observação para a escolha do elenco, Rodrigo elaborou e transmitiu as células de movimentos aos bailarinos:

Para escolha dos bailarinos, eu e minha assistente fizemos algumas sequências baseadas em como eu gostaria. Na verdade o que eu fiz e faço: para a escolha dos bailarinos, coloquei a música e comecei a criar variações, sequências coreográficas e pedi para memorizar. Durante dois dias, se não me engano, marquei o que seria utilizado na coreografia a partir da música que seria utilizada e criei sequências coreográficas para todos aprenderem. À medida que as pessoas aprendiam, eu selecionava. É mais ou menos isso que eu faço, até mesmo aqui no *Corpo* faço assim. Se quero mais pessoas no começo, por exemplo, dez pessoas, digo para todos aprenderem e foi mais ou menos o que fiz²²².

Para decisão do elenco, Rodrigo continuou o processo de criação junto aos bailarinos.

Uma coisa é fazer vários passos seguidos e outra, é criar um ponto de partida. Eu nunca trabalho com uma ideia que seja uma história. O que eu vou fazer com a *Bachiana*? Primeiro, a música é absolutamente sensual, tem um tom contemporâneo e ao mesmo tempo, influência da música clássica do final de 1800. O que eu posso fazer? Pensei em fazer algo que possa ser realmente sensual, pois a música é de uma sensualidade muito grande. A companhia tem uma técnica clássica muito forte. Utilizando essas duas coisas: ao mesmo tempo eu posso ser tão clássico, ou neoclássico, quanto encaminhar para um lado muito mais contemporâneo. Eu posso mesclar essas coisas e acredito que fui muito feliz com isso²²³.

Deste modo, Rodrigo reforça sua necessidade de ter uma ideia para iniciar a sua composição, mesmo que ela se transforme durante o processo. Para esta criação,

220 Foi bailarina do *Grupo Corpo*. Durante o processo de criação de *Bachiana nº 1*, foi assistente de Rodrigo Pederneiras.

221 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

222 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

223 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

aproveitou do elevado nível de técnica clássica dos bailarinos, ou seja, mesclou o *ballet* a sua linguagem contemporânea.

Como dito no capítulo anterior, a dança contemporânea permite mesclar diferentes linguagens, gêneros e estilos para a criação de uma obra. Nesse sentido, Rodrigo incorporou ao *ballet* clássico, o seu estilo de movimentação desenvolvido durante seu percurso enquanto bailarino e coreógrafo. Assim, ele reitera seu estilo de movimentação desenvolvido junto o *Grupo Corpo*.



Figura 23 - ensaio do *pas de deux* de *Bachiana n.º I*²²⁴

Para o segundo movimento, Rodrigo já tinha em mente a criação de um *pas de deux*²²⁵, ou seja, um duo para um casal de bailarinos que durante aproximadamente 8 minutos, preenchem o palco juntamente com a luz.

Sabia e era tudo o que eu queria, embora fosse um perigo também, pois é uma música de oito minutos. Um *pas de deux* de oito minutos é muito exaustivo para o bailarino, e por isso tem que ser cuidadoso, e ter todo tipo de preocupação no processo de criação. [...] Fui motivado pela música e pelo fato de já ter feito outro *pas de deux*. Eu realmente queria fazer algo interessante com essa música, algo que eu olhasse e pensasse “que bacana”. Na verdade, eu queria fazer um *pas de deux* que fosse uma grande excitação²²⁶.

224 Disponível em: < <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site>>. Acessado em julho de 2013

225 Rodrigo utiliza durante a entrevista a palavra *pas de deux* referindo-se ao segundo movimento.

226 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

Para o coreógrafo, a música transmite sensualidade, e para tal, queria dizer isso por meio de um ato de amor entre um homem e uma mulher. Nesse sentido diz que o *pas de deux* deveria “ser sensual, quase sexual, e ao mesmo tempo romântico”²²⁷.

Rodrigo ansiava pela concretização de sua paixão pela *Bachiana n° 1*, música que havia coreografado há muitos anos. Para ele, essa criação para a SPCD não tem nada a ver com o que criara anteriormente, devido ao seu amadurecimento de seu estilo.

Além disso, aproveitou o que os bailarinos traziam para colaborar na composição desta obra. Como dito anteriormente, em se tratando de uma obra contemporânea, há a possibilidade de colaboração dos bailarinos durante a sua criação. Neste caso, Rodrigo permitiu aos bailarinos e a sua assistente momentos para colaborarem na criação do referido *pas de deux* com a proposição de soluções dos momentos em que não conseguia prosseguir a composição.



Figura 24 - cena de *Bachiana n° 1* - *pas de deux* com Luiza Lopes e Samuel Kavalerski²²⁸

Para este trecho, foram escolhidos os bailarinos Luiza Lopes²²⁹ e Samuel Kavalerski²³⁰ como primeiro elenco. Em relação a sua escolha, Rodrigo diz “Eu escolhi

²²⁷ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²²⁸ Disponível em: <http://www.select.art.br/article/da_hora/bachiana-e-risos?page=unic>. Acessado em julho de 2013.

²²⁹ Luiza Lopes: bailarina formada pela Escola Municipal de Bailado. Completou seus estudos no *Núcleo de dança Nice Leite - Ilara Lopesite*—Ilara Lopes (São Paulo - SP), *Royal Ballet School* e *English National Ballet School*. Além do *ballet* clássico, teve aulas de dança moderna, sapateado irlandês, dança contemporânea, improvisação, música e de canto.

²³⁰ Samuel Kavalerski: Teve formação na Escola do *Teatro Guaíra*. Graduado em Artes Visuais. Além do *ballet*

a bailarina porque ela é maravilhosa, linda e absolutamente sensual. Já o bailarino, sinceramente, escolhi o que acreditei ser o melhor *partner*. É um *pas de deux* para ela”²³¹, ou seja, ela possuía as características que achava necessário para transmitir a sensualidade sem vulgaridade que queria transmitir com esse trecho. Rodrigo diz que o *pas de deux* foi feito para ela, para a estrutura, características e técnica dela, e enfatiza que para dançá-lo, é necessário possuir a mesma sensualidade e técnica de Luiza.

O bailarino Samuel reconhece a razão de sua escolha: a parte técnica do *partner* e a sua estrutura. Desta forma, Rodrigo aproveitou a técnica clássica da bailarina e para tal, necessitava de um bailarino que fosse capaz de sustentá-la durante esse trecho.

Vale ressaltar que este *pas de deux* foi autorizado pelo coreógrafo para ser apresentado independente dos outros movimentos da obra. Assim, a relevância deste trecho para o coreógrafo que é capaz de sintetizar e representar a obra *Bachiana nº 1*.

Para essa criação, Rodrigo também contou com a colaboração de Maria Luiza Malheiros Magalhães²³², para a composição do figurino, e de Gabriel Pederneiras²³³, para a iluminação. Rodrigo opta por confiar a idealização do figurino e iluminação a outros profissionais. Para ele “existem profissionais competentes em cada área. Se você confia em um profissional, se entregue a ele”²³⁴.

Estes elementos, assim como a maquiagem e o penteado²³⁵, reforçaram a ideia da sensualidade. Para tal, utiliza-os de forma sutil que colabora na ambientalização dos bailarinos com sua proposta: a iluminação se traduz em um ambiente único, como se estivessem apenas os dois num momento íntimo; o figurino de renda grudado ao corpo revela as curvas dos bailarinos e sugere uma nudez velada dos bailarinos; o penteado delimitado pelo uso da touca, mostra apenas uma parte do cabelo.

Desta forma, a ordenação das ideias de Rodrigo Pederneiras no decorrer do seu processo de criação a partir dos elementos cênicos e movimentos, foram utilizados de uma maneira que fosse ao encontro da sensualidade proposta pela música.

Com tom de satisfação e paixão, Rodrigo diz que criar esta obra para a *São Paulo Companhia de Dança*:

Sinceramente, foi uma das coisas mais deliciosas que eu já fiz na

clássico, teve aulas de jazz e música. Além da SPCD, integrou o *Balé Guaira* e *Quasar Companhia de Dança*.

²³¹ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²³² Luiza Malheiros Magalhães: figurinista brasileira.

²³³ Gabriel Pederneiras: iluminador, filho de Rodrigo Pederneiras, e atualmente, é coordenador técnico do *Grupo Corpo*.

²³⁴ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²³⁵ Para a escolha da maquiagem, Rodrigo trouxe algumas propostas que foram testadas e escolhidas por ele. Já o penteado da Luiza. Além disso, Rodrigo escolheu o modo como seu cabelo estava na maioria dos ensaios, como se identificasse a bailarina pelo cabelo preso no alto da cabeça.

minha vida. Claro que tem o *Corpo* aqui. Mas eu trabalhei muito fora, fiz muitas coisas para outras companhias. Esse trabalho com a *São Paulo* foi muito bom em todos os sentidos. O astral foi muito legal. A receptividade dos bailarinos, a vontade das pessoas, o jeito com que eles abraçaram este *ballet*, foi muito bom. E outra coisa que também contribuiu para isso foi ver um resultado que era o que eu esperava²³⁶.

236 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.



3. Reflexões: o suscitar de novas inquietações...

Os capítulos revelaram as relações de Rodrigo Pederneiras com os elementos essenciais para a criação da obra *Bachiana n° 1*. Destacamos o *pas de deux* no sentido de articular a sua inspiração (música) à composição coreográfica e ao estilo desenvolvido pelo coreógrafo.

Desta forma, no primeiro capítulo, apresento uma revisão de literatura sobre a história da dança ocidental revelando o papel do coreógrafo e do bailarino e as possibilidades de criar na contemporaneidade. Discuto como *Bachiana n° 1* é uma obra de dança contemporânea na qual o coreógrafo usou a sensualidade do ato de amor como temática para sua composição. Além de estar localizado temporalmente na contemporaneidade, Rodrigo enfatiza algumas características da dança contemporânea abordadas no capítulo 1, dentre as quais ressalto o desenvolvimento de um estilo próprio tanto nas movimentações quanto na forma de criar.

Em seus trabalhos, evidencia-se o uso da técnica do *ballet* clássico. Nesta perspectiva, ao coreografar para uma companhia que possui bailarinos com elevado nível técnico neste gênero, Rodrigo explora as possibilidades corporais desse treinamento. No referido *pas de deux*, ele se utiliza das linhas possibilitadas pelas posições e passos do *ballet* clássico, mostrando a bailarina nos *arabesques* e “pegadas” mesclando a fluidez e quebras de movimentos, contrações, torsões e uso do nível baixo. Além desta característica, temos a relação profícua do movimento com a música, que discutiremos no decorrer dessas reflexões.

A criação em dança é estruturada a partir de momentos de relacionamento entre bailarino(s) e coreógrafo entre o que fazer e o querer. Esses diálogos advindos de investigação entre as partes envolvidas no processo complementam e dão vida à composição. Durante o processo de criação, o coreógrafo busca traduzir, provocar ou suscitar as suas ideias em movimentos, espaços determinados, ritmos e espaços diferentes, ordenando o seu pensamento.

Nesse momento destaco a importância da relação estabelecida entre coreógrafo, bailarinos e obra para o processo de criação. A partir destas relações com a obra e com os bailarinos, Rodrigo transmitiu suas ideias aos bailarinos por meio de gestos, palavras, sensações e movimentos e compôs o referido *pas de deux*.

Ao iniciar seu processo, o coreógrafo estabeleceu primeiramente, uma relação com a obra, que seguiu até o cessar do processo de criação:

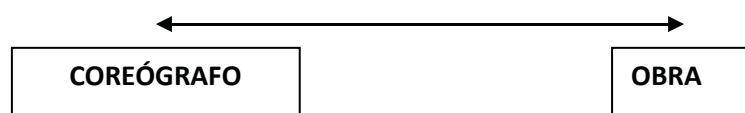


Figura 26 - Relação coreógrafo-obra

Esta relação foi estabelecida a partir do desejo de criar uma obra suscitado pela paixão pela música de Villa-Lobos. Independente da forma como irá conduzir seu processo, Rodrigo tinha um desejo em compartilhar sensações e sentimentos que a música lhe despertava. Nesse sentido, a música foi a inspiração para a criação desta obra.

Para Ostrower (2010, p. 66), “intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. E um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos”. Por isso, ao indagar Rodrigo sobre a música ter sido sua inspiração, ele coloca: “Foi sem dúvida, embora eu não goste dessa palavra, eu parti disso. E quando posso escolher uma música pela qual sou apaixonado, melhor ainda”²³⁷.

Ele complementa falando sobre a necessidade de ter que ter algo para iniciar o seu processo de criação:

Para começar um *ballet*, eu preciso ter uma ideia inicial. Não é nada narrativo, por exemplo: *Breu* fala de violência, *Parabelo*, do Nordeste. Escolher um tema geral é muito mais compatível com a arte da dança, embora eu não acredite que a dança é uma arte que se preste à narrativa. Balanchine tem uma frase que gosto muito: “como eu vou falar em *ballet* se essa é minha sogra?”. É complicado. Eu acredito que é um jeito de coreografar mais solto, com mais liberdade onde eu posso caminhar para onde a feitura, para onde o processo de criação me levar²³⁸.

A música é um elemento importante não só neste processo de criação, como em outros no decorrer de sua carreira como coreógrafo.

Ouvi muita música na minha vida inteira. Quando eu digo música, digo música clássica, que sempre apreciei. Por exemplo, o repertório do *Corpo* dependia do tipo de música que eu estava escutando. Quando me perguntam como aprendi a coreografar, e eu respondo “ouvindo música”, as pessoas riem, mas essa relação sempre foi fundamental para mim²³⁹.

²³⁷ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²³⁸ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²³⁹ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

Desta forma, o gosto musical está intimamente relacionado as escolhas de obras para suas composições. Para a criação da obra *Bachiana n° 1*, a música foi um elemento que suscitou a sua necessidade de compor. Para o bailarino Samuel Kavalerski, esta música é:

Primeiro, ela é linda, é enorme. Uma música especialíssima, que toca as pessoas, e apenas ouvindo-a, você fica emocionado. Tem esse lado. E tem o outro lado do Rodrigo, que claramente, é um coreógrafo que cria a partir da música. Ele fala isso sempre e nas suas obras, isso é muito claro. Toda a inspiração que a música trouxe se tornou inspiração coreográfica para ele. É uma coreografia linda na qual a música é fundamental²⁴⁰.

Ao decidir juntamente com a direção da *São Paulo Companhia de Dança* a criação da obra *Bachiana n° 1*, Rodrigo tinha em mente que o segundo movimento desta composição seria um *pas de deux*. Este anseio é resultante do fato de já ter coreografado este movimento no início de sua carreira. Entretanto, ele queria algo novo, totalmente diferente do que foi criado anteriormente:

Fui motivado pela música e pelo fato de já ter feito outro *pas de deux*. Eu realmente queria fazer algo interessante com essa música, algo que eu olhasse e pensasse “que bacana”. Na verdade, eu queria fazer um *pas de deux* que fosse uma grande excitação. [...] Eu dizia para ela que “devia ser uma grande trepada”, mas não era. Isso tem que ser claro para todos, mas de uma forma completamente delicada. Essa era a grande coisa que eu queria fazer no *pas de deux*²⁴¹.

Além disso, o sujeito coreógrafo estabeleceu uma relação de harmonia entre o movimento e a música que se tornaram inseparáveis, o que ele chama de dinâmica:

Está totalmente vinculada à música, por exemplo, as nuances musicais, a delicadeza [silêncio]. Como traduzir a delicadeza? Isso tudo está mais na dinâmica do que no movimento. Então, temos que fazer um pouco daquilo que eu estava dizendo: fazer a música ser parte daquilo, ou seja, simplesmente fazer com que música e movimento se tornem uma única ação²⁴².

Antes de demonstrar o movimento, Rodrigo incessantemente pedia para que repetissem o trecho da música em que estava trabalhando, e a partir desse escutar, os movimentos pareciam brotar de seu corpo de uma maneira natural e íntima com a música. Essa associação com a música vai ao encontro das ideias do bailarino Samuel Kavalerski, pois para ele:

Historicamente, a dança está associada à música, em rituais, nas

²⁴⁰ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

²⁴¹ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²⁴² Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

culturas. É associada, pois as pessoas dançam na música. Devido a minha sensibilidade, acho muito mais emocionante quando vejo uma obra musical, mas para outros talvez não faça diferença. Acredito em dança sem música sim, no silêncio e acredito no ritmo. Fiz um curso de um compositor para as peças de teatro do *Theatro du Soleil* que falou muito sobre ritmo. Eu acho que o Rodrigo tem isso, ele é musical, mas não vai nas notas, ele vai nos intervalos, ele opõe. Às vezes a música faz “plim” e ele faz no silêncio. Às vezes a música vai para o silêncio e ele coloca uns “pulinhos”. É musical, mas não é óbvio, o que acho fundamental.

É interessante atentar como o coreógrafo utilizou a música, ao usar nuances possibilitadas entre as notas e os intervalos das mesmas. Para os bailarinos, a música foi utilizada de forma não previsível. Para a bailarina Luiza Lopes:

Nos momentos em que a música está no ápice, fazemos um passo mais vibrante. No momento em que a música vai abaixando, vamos abaixando. O Rodrigo além de usar os tempos musicais e os movimentos no tempo da música, usa as nuances da música juntamente com as nuances da coreografia²⁴³.

Para a criação deste trecho, foram raros os momentos da contagem musical, diferentemente dos momentos de criação dos trechos com maior número de bailarinos, primeiro e segundo movimentos. Neste *pas de deux*, Rodrigo preferiu utilizar as nuances que deviam ser percebidas pelos bailarinos.

No *pas de deux* muito pouco. Às vezes temos acentos musicais muito sutis, e neste caso a contagem é boa para por em evidência esses acentos aos bailarinos. A contagem é necessária quando se trabalha com muitas pessoas. Quando são apenas dois, você pode abrir mão dela e trabalhar um pouco mais em cima da melodia, como foi feito no *pas de deux*²⁴⁴.

Para utilizar as nuances musicais em suas criações, é necessário que os bailarinos tenham uma sensibilidade para ouvir e entender a música, e compreender os desejos do coreógrafo que enfaticamente, coloca para os bailarinos o momento exato em que cada movimento deve ser executado na música.

Era tudo sob a música. Acho que tudo do Rodrigo é sob a música. Ele passava e tínhamos que ouvir muitas vezes e a música do Rodrigo não é comum. É uma música do contratempo, do instrumento que você quase não ouve, pois é cheia de nuances. Fica musical sem ser óbvio. Tínhamos que prestar muita atenção nisso. E ele parava e dizia que não estava certo na música. Repetíamos até conseguir entender essa música²⁴⁵.

²⁴³ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁴⁴ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²⁴⁵ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

Além disso, esta música é importante para os bailarinos na construção do clima do *pas de deux*, ao colaborar com a união e sinergia dos bailarinos em cena. Esta conexão é percebida pelo público, conforme diz Luiza Lopes:

Em minha opinião, principalmente no *pas de deux*, a música é muito emocionante. Muitas pessoas que assistiram, falam da música. A plateia permanece em silêncio quando estamos dançando. Dessa maneira, percebemos que conseguimos atingir o público. Só se ouve a música. Samuel e eu entramos em uma energia. *Bachiana* é intimista como um ato sexual, como se duas pessoas estivessem dentro de um quarto dividindo aquele momento de amor. Quando estamos em cena e entramos em conexão, é incrível. Sempre me lembro da estreia. Parece que estamos dentro de uma caixa preta e não tem mais ninguém em volta e a música nos ajuda a trazer isso. Principalmente no final onde é mais lenta e a luz vai ficando mais escura, mais penumbra²⁴⁶.

Para Samuel Kavalerski, a música foi o elemento que o marcou neste processo:

O que marcou foi a música conduzindo. Talvez, ele não tenha me dito isso, mas eu via atenção que ele tinha para cada detalhe. Então, durante todas as vezes que eu dancei, tinha o ouvido atento para fazer o mais musical possível²⁴⁷.

Entretanto, Rodrigo temia pela fato da música ser longa, e afinal ser exaustivo para os bailarinos. Ele diz que teve que estar atento e preocupou-se com os bailarinos na elaboração deste trecho. Apesar disso, o bailarino Samuel Kavalerski comenta que o que o marcou este processo foram as sensações de dor, pois, praticamente, precisava sustentar a bailarina durante o trecho todo.

Em minha observação, vi que o coreógrafo não estruturava as sequências de movimentos anteriormente, ele sabia qual era o desenho espacial e a quantidade de pessoas que iria trabalhar naquele trecho. As ideias se transformavam em movimento no estúdio, momento em que os bailarinos estavam atentos. Após sua elaboração, Rodrigo transmitia as ideias sobre a obra, nesse caso a sensualidade do ato de amor, tanto por meio de palavras quanto por movimentos.

Após ordenar suas idéias, o coreógrafo precisou transmiti-las aos bailarinos. Ele faz inúmeras tentativas por meio de palavras, movimentos e gestos e outras formas a fim de ser compreendido pelos bailarinos, estabelecendo uma relação com os mesmos.

²⁴⁶ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁴⁷ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

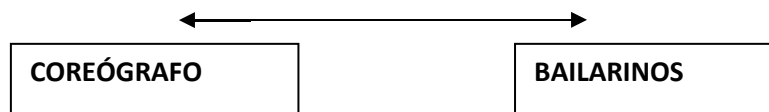


Figura 27 - relação coreógrafo-bailarinos

Ao utilizar movimentos para mostrar aos bailarinos o que queria, por ser tratar de um *pas de deux*, Rodrigo contou com a colaboração de sua assistente Paula Cançado. Neste sentido, o coreógrafo diz: “Eu fazia. Pegava a Paulinha e dizia “faça isso, isso, isso”. Ela assimila muito rápido, você viu como ela trabalha. Então pedia para os bailarinos fazerem e modificava o que fosse necessário, mas sempre exemplificava tudo com a Paulinha”.

Desta forma, Samuel diz que:

Ele, da forma como conseguia, demonstrava muito com a Paulinha. E a Paulinha fazia muito comigo para demonstrar para a Luiza. Afinal, é uma linguagem que eles dominam, e a Paulinha assimilou. Eles mostravam muito e nós repetíamos muitas vezes. Corrigia e repetia. Era assim²⁴⁸.

Além da demonstração dos movimentos, as palavras eram constantes ao se comunicar com os bailarinos.

Outro fato observado, foi a utilização da nomenclatura do *ballet* clássico e de vocabulário do *Grupo Corpo* para sugerir algumas movimentações.

Ele falava muito de passos, de qualidade dos movimentos, de qual intensidade dos movimentos, rápido, lento, denso, onde pegar, coisas mecânicas. Não tinha filosofia, no sentido de fazer e falar sobre isso ou aquilo. A Paulinha nos dava muitas demonstrações, enquanto o Rodrigo era muito prático, queria aquele passo, executado daquela maneira, naquela música. A relação dele era dos passos com a música

²⁴⁹.

Rodrigo insistiu para que os bailarinos dançassem um *pas de deux* sensual na forma de um ato de amor. Para que isso acontecesse em cena, ele dizia aos bailarinos “que era uma troca e tínhamos que nos olhar muito. Ele pedia para nos olharmos nos olhos, para nos amarmos. Tinha momentos em que chegávamos muito perto um do

²⁴⁸ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

²⁴⁹ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

outro e quase nos beijávamos²⁵⁰”.

Ao falar para os bailarinos sobre suas ideias, o sujeito coreógrafo coloca que:

Eu falava claramente: quero uma “trepada sem estar trepando”(sic). Era basicamente isso. Tinha que ser algo sensual, quase sexual, mas não tem nada de sexo ali e isso não é fácil assimilar, porque para o *partner*, por exemplo, a coisa é mais para a menina. O Samuel era equilibrado, e de certa forma, ajudava muito a Luiza que embora seja muito bonita, musicalmente era menos capaz que ele²⁵¹.

Entretanto, para os bailarinos, outras palavras foram importantes para a transmissão das ideias do coreógrafo, como “magnetismo e tesão”. Para Samuel:

“Magnetismo”, mas acho que “tesão” também é uma palavra. Especialmente, porque não é sobre isso. Ela está fazendo um *develloppé*, de malha, na meia ponta. É isso que te digo, é um *pas de deux* que não é feito sobre isso, mas se torna por causa da atmosfera que tem. Se fosse outra música e se tivéssemos outra atitude, poderia ser outra coisa. Não está no passo. Tem alguns passos explícitos. Esse magnetismo, somos adultos, e sabíamos que não era meu e da Luiza, e que não estávamos apaixonados. Eu não senti tesão pela Luiza. Estava presente. Era uma energia entre os dois. Acho que mais que entre nós, isso refletia na plateia. Algumas pessoas me disseram que ficaram com tesão. Era uma conexão que você pode encontrar numa relação sexual, num namoro, numa relação de toque. São dois corpos numa malha transparente se tocando numa música linda, e então se tornou sensual²⁵².

Além disso, em alguns momentos Rodrigo utilizou de onomatopéias a fim de exemplificar a duração, a dinâmica e outras características dos movimentos.

As palavras reforçaram as ideias do coreógrafo e contribuíram na interpretação da obra pelos bailarinos. Notei que Rodrigo estabeleceu como os movimentos deveriam ser feitos, conforme a dinâmica e musicalidade que pretendia. Enquanto que em relação a expressividade, coube à sua assistente, incitar os bailarinos para suas sensações, pedindo que se olhassem e tocassem durante este trecho.

Não posso deixar de ressaltar que o coreógrafo criou a obra para o casal de bailarinos Luiza e Samuel, entretanto o esquema da companhia é sempre ter dois elencos para cada obra. Dessa forma, o processo foi acompanhado por mais um casal de bailarinos com o mesmo perfil: a bailarina Karina que possui físico e habilidade técnica compatíveis com Luiza, e o bailarino João, muito próximo à Samuel, ambos preparados para dançar este *pas de deux*.

250 Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

251 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

252 Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

É importante atentar que em companhias de repertório, como a *São Paulo Companhia de Dança*, há a necessidade de ter vários elencos para uma obra. Apesar da obra ter sido criada para bailarinos específicos, ela será aprendida por outros a fim de atender a demanda das apresentações e transitoriedade de bailarinos da companhia. Neste caso, a obra foi criada para os bailarinos Samuel e Luiza, mas foi acompanhada por outro casal, e posteriormente, será transmitida a novos bailarinos.

Outro aspecto observado é a alternância entre o papel de coreógrafo com o de diretor no decorrer deste processo de criação. O momento em que aparece como coreógrafo, são os que sozinho cria a obra. Enquanto que os momentos em que podemos perceber o papel de direção, são os que os bailarinos estiveram livres para sugerir algo e interpretar a obra conforme suas percepções. Desta forma, Rodrigo alterna os papéis de coreógrafo e diretor continuamente.

Nesse sentido, Dantas (2005) ressalta as funções dos bailarinos contemporâneos, destacando o seu papel como co-criadores, intérpretes, diretores, intérpretes-criadores:

O corpo do dançarino não é mais o receptáculo da vontade-em-movimento do coreógrafo. Atualmente, o coreógrafo de vanguarda espera mais; ele exige que o dançarino seja o intermediário. O corpo do dançarino se transforma em receptáculo mimético a uma extensão ativa do corpo do coreógrafo. O dançarino deve aprender a escutar, a olhar, a transpor o real para o interior da sala de ensaio. Ele deve saber como reescrever este real a fim de fornecer ao coreógrafo, não mais uma matéria primeira, mas já um “arranjo artificial”. A matéria para a composição já está composta. A tarefa do coreógrafo consiste então em extrapolar esta matéria e encontrar uma lógica que lhe sirva melhor, sem deixar de preservar a pureza de sua essência (DANTAS, 2005, p.34-35).

Na contemporaneidade, a função de criação não é exclusividade do coreógrafo e pode ser compartilhada com os bailarinos. Neste caso, Rodrigo contou com a colaboração além dos bailarinos, de sua assistente, e assume o papel de diretor ao organizar o material proposto por eles.

Neste *pas de deux*, Rodrigo afirma que o bailarino Samuel foi importantíssimo pois colaborou muito, ajudando-o a resolver algumas partes que não estava satisfeito. Além disso, seu papel de direção também é feito dando liberdade de interpretação da obra e de suas ideias. Para ele, o coreógrafo é:

[...] tido como o criador da obra. Tem gente que faz [silêncio] e eu sou uma das pessoas que realmente cria o que está fazendo, o que os bailarinos estão dançando. Aceito, sou aberto a todo tipo de ideia e de sugestão dos bailarinos. Normalmente isso acontece aqui no *Corpo* devido à intimidade que temos. Mas tudo que é feito é muito

marcado, muito estabelecido. Você viu o meu jeito de trabalhar, é tudo muito definido: cada diagonal, o quanto a perna vai subir, qual a dinâmica, que é o mais importante. Obviamente, depois que os bailarinos se apossam disso, dessa coisa que foi desenhada, ou pedida para que seja feita e entram com o seu lado de intérprete, se muda e para muito melhor, ou seja, a forma se quebra.

Ele afirma claramente o seu papel de coreógrafo, colocando-se como o sujeito criador da obra, mas não limitou a possibilidade de colaboração, tanto dos bailarinos quanto de sua assistente.

O bailarino Samuel Kavalerski identifica que colaborou com Rodrigo em vários trechos que não se sentia satisfeito com o que havia proposto aos bailarinos.

Teve um lado que era o de resolver muitas coisas. Ele até me disse que gostou de trabalhar comigo porque eu resolvia as coisas, no sentido que ele não precisava explicar, pois eu encontrava um jeito muito rápido de fazer e ele me elogiou neste sentido. Tem uma parte que ele corrigia e mudava muito, a parte do final que a bailarina salta e eu pego. Mas ela estava com as pernas fechadas e em *cambré*. Ele mudou umas mil vezes, mas a música crescia e ficou claro que ele não estava satisfeito. Eu tive a ideia de pegar ela por baixo e deixar as pernas abertas, ficando muito mais estável. Estava pensando nisso há alguns dias, mas não queria falar porque eu estava aberto aquela situação, naquele processo de criação, quando percebi que ele estava muito incomodado com isso. Pedi para ele esperar um pouco e falei para a Luiza que quando a jogasse, era para ela abrir as pernas. Fiz e ele falou que era aquilo. Eu propus algumas coisas, e ele muito generoso, aceitou as minhas sugestões abertamente. Naquele sentido, complementou a ideia dele²⁵³.

Rodrigo precisou transmitir ao Samuel suas ideias por meio das palavras “tesão”, união, “trepada”, ou realizava as movimentações em seu corpo a fim de evidenciar a sensualidade esperada naquele trecho.

Neste sentido, Samuel complementa:

[...] era uma criação dele. Eu não fui intérprete criador, apenas ofereci ideias que se adaptavam ao que ele imaginava e essa contribuição aconteceu com todo mundo, com a Luiza, e até mesmo com a Paulinha. Às vezes, ela até pedia para fazer de algum jeito, mas não era o que ele queria, e dizia não. Parte dele é muito autoral²⁵⁴.

A colaboração de Samuel foi lembrada e ressaltada pelo coreógrafo quando diz que:

Eu estava tentando algo que não funcionava, quando ele me sugeriu dinâmica. Quando a bailarina vai para o colo dele e ele faz “tam tam”(demonstra o movimento com a cabeça), eu não achava o ponto exato e de repente, ele fez um gesto e disse para mim “olhe isso aqui” e eu falei “opa, não perca isso nunca mais por favor”. Parece nada,

253 Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

254 Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

mas é tudo, e me traz muita satisfação trabalhar com um bailarino que tenha ouvido musical e sensibilidade compatível com a minha naquele momento²⁵⁵.

Notamos que a colaboração de Samuel foi possível porque ambos estavam imersos no processo de criação e tiveram sensibilidade e generosidade em se escutarem, facilitando a relação de comunicação entre eles: Rodrigo estava aberto às sugestões e Samuel estava disposto e precisava colaborar.

Mesmo consciente que ainda não sou um coreógrafo, envio projetos para fazer coreografias. Essa é a forma de fazer, para eu ter um grupo, uma sala, com direito autoral da música, ou seja, ter o mínimo de estrutura. E essa estrutura só vem associada a um espetáculo ou a um projeto. Eu tenho segurança porque é algo que está na minha cabeça há algum tempo. Sou diplomado em Artes Visuais, e a formação foi voltada para a criação, trabalhamos inúmeros ateliês que não eram específicos sobre técnica, mas tinham a finalidade de exercitar a criação por estímulos variados. É engraçado que mesmo trabalhando com dança e exercitando esse lado criativo, eu nunca coreografei. [...] Em todos os momentos da audição, para escolha dos solos, eu estava sempre com um “pé atrás”, observando, aprendendo e posso dizer que aprendi muito com a Iracity. Fiquei muito tempo ao lado dela assistindo os ensaios. Foi um período de transição, como uma espécie de “assistente de ensaios”. Na verdade, no momento que ela me chamou para ser assistente de ensaios, o que não fui oficialmente, mas fiquei algum tempo acompanhando ela, foi quando passei para o outro lado, e comecei a coreografar. Era algo que para eu encarar, precisava apenas mudar de posição, pois as ideias eu já tinha desde jovem. Era algo que tinha, mas estava guardado²⁵⁶.

Nesse sentido, Samuel identificou em si a necessidade da criação.

Destaco a participação e colaboração da assistente de Rodrigo, Paula Cançado. Por trabalhar a muito tempo com o referido coreógrafo, Paula conseguia traduzir as ideias de Rodrigo de forma mais clara aos bailarinos, além de demonstrar os movimentos com as nuances pretendidas, ou seja, era a extensão do corpo de Rodrigo.

Ah, a Paulinha traduz tudo que eu peço. Traduz de tal forma em seu corpo que consegue melhorar muito tudo que eu faço, ela é incrível, é o máximo. E como eu te falei, no *pas de deux*, por exemplo, cada coisa que eu faço, ela executa maravilhosamente. Às vezes ela não entendia o que eu falava e ainda assim, conseguia caminhar para algo melhor. Tem muito de criação da Paulinha, porque com seu corpo ela traduz as intenções em movimento de tal forma, que quando eu peço, ela consegue melhorar muito. E depois os bailarinos com o tempo irão fazer isso, mas para ela é um processo muito natural e já trabalha há 20 anos comigo²⁵⁷.

Samuel coloca que ela teve o papel:

255 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

256 Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

257 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

[...] de dissolver. Como falei, o Rodrigo é muito prático, muito mecânico. Acho que ela veio para dar uma cor, uma borrada. Acho que também, mais para os outros movimentos, menos para o *pas de deux*, ela trouxe essa linguagem do *Corpo*, que é muito específica e na companhia ninguém tinha essa linguagem. No *pas de deux* alguns pequenos momentos vêm essa linguagem, e ela era muito importante. O Rodrigo não passava muito estes detalhes, ele falava como queria, mas não dizia como e então vinha e ensinava como fazer e a relembrar nos outros dias. No *pas de deux*, ela trazia o clima. Ela falava muito para a Luiza sobre as ligações. A Luiza é de acento, muito ágil. Para ela foi muito difícil pensar em alguma coisa que não acabava nunca. A Paulinha dissolveu muito esta história entre a gente

²⁵⁸

Luiza ressalta a importância dela durante este processo, principalmente por colaborar no desempenho de seu papel na obra: “Ela fazia e explicava como ele queria, era uma espécie de tradutora que ajudou muito em relação à música. E como ela é mulher, eles mostravam muitas coisas do *pas de deux* juntos. Ela é muito paciente e ajudou emocionalmente também, o que foi essencial”²⁵⁹.

O papel do bailarino foi o de tentar decifrar um tipo de ideia que existia por trás e que não era uma ideia palpável. Como eu falo, é fazer *ballet* de uma forma em que as ideias não são muito palpáveis. Eu não digo “você é Romeu, você é Julieta, e vocês são, aconteceu isso, fulano vai matar e etc”, não existe isso. As coisas são subjetivas o tempo todo. Elas nunca são realmente objetivadas. Elas serão objetivadas a partir do momento que já está tudo absolutamente ensaiado, pronto [silêncio]. O papel do bailarino é traduzir isso. É buscar, tentar entender um pouco essas coisas, que às vezes eu mesmo não entendo²⁶⁰.

Desta maneira, o papel dos bailarinos foi entender as ideias do coreógrafo e reelaborá-las em seus corpos.

Rodrigo não se vê especialmente como diretor, mas desempenha este papel, aceitando e abrindo espaços para a colaboração dos bailarinos e de sua assistente na criação de suas obras, compartilhando os momentos da criação com ela.

São totalmente, assim como a Paulinha. Mas quando eu falo que eles são criadores, as pessoas pensam logo que eu fiz improvisação e fui buscar os movimentos. Ao contrário, como você viu, todos os movimentos sou quem faço. Mas os movimentos se modificam completamente a partir do momento que passam pela Paulinha, que passam por cada um dos bailarinos, e eu acho que este é o grande “barato”. O entendimento dos movimentos é o bailarino que vai ter²⁶¹.

²⁵⁸ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

²⁵⁹ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁶⁰ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²⁶¹ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

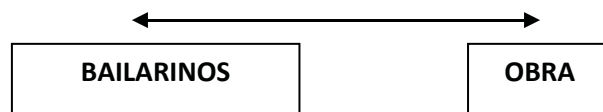


Figura 28 - relação bailarinos-obra

Durante a transmissão das ideias do coreógrafo, os bailarinos precisaram estabelecer relações com a obra e inter-relações para que conseguissem passar para seus corpos, ressignificando o que lhes foi comunicado. Nesse sentido, os bailarinos interpretaram o que Rodrigo estava querendo comunicar naquele trecho da obra. Luiza coloca que:

É muito engraçado, sempre que ia dançar, eu tentava pensar nesta questão da interpretação. Tinha que ser elegante e ao mesmo tempo ter a sensualidade. Tinha que ter uma troca de energia. Tínhamos que nos amar em cena e era muito importante fazer que aquilo fosse verdadeiro. E nós não temos dúvidas de que nos amávamos. Eu sempre procuro entender a fundo do que se trata a obra. Se ela tem um personagem, tento “ir fundo nesse personagem”, e se não tem exatamente um personagem, mas alguma intenção, algum sentimento. Acho que o mais importante é procurar esse sentimento dentro de você, e sentir aquilo de verdade, e não fingir aquilo. Acho que esse é o segredo da interpretação. E eu sinto esse amor, essa sensualidade, sempre que danço *Bachiana*²⁶².

Para ela, a interpretação acontecia quando transformava “aquilo em uma realidade pra mim. Acho que a melhor forma de interpretar é acreditar no que está sendo feito. É realmente buscar dentro de você, aquele sentimento que está sendo pedido, e aflorá-lo”²⁶³.

Agora Samuel, coloca que “muito do que sentíamos e entendíamos, do que parecia ser aquela música”, ou seja, a música foi elemento fundamental para a expressividade dos bailarinos.

Em busca dessa sensualidade e de conseguirem expressar em seus corpos a sensualidade da música e do ato de amor que Rodrigo almejava, ambos ressaltam que a intimidade crescia na medida em que ensaiavam e apresentavam o *pas de deux*. Samuel evidencia o magnetismo como uma sensação marcante neste processo de criação, ensaios e apresentações:

²⁶² Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁶³ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

E teve outra coisa que me marcou muito, uma coisa pessoal, que foi minha relação com a Luiza, nós criamos a nossa atmosfera. Entrávamos numa história muito legal onde não precisávamos ser personagens. Não tinha uma narrativa. Em momento algum, ele disse que era um *pas de deux* romântico. Não me lembro dele falando sobre isso. A Paulinha falava sobre os olhares e não era algo explícito. E nós fomos construindo até criarmos não um romantismo, mas um magnetismo entre os dois. Minha energia juntou com a dela e formou algo. Essa impressão ficou muito forte e nós sentíamos o clima. A plateia silenciava. O cuidado que fazíamos com as coisas. Sou cuidadoso, no jeito que a colocava no chão, que pegava. Era uma construção, como se fosse algo precioso, uma joia²⁶⁴.

Rodrigo como coreógrafo entende que é necessário tempo para o amadurecimento e entendimento da obra pelos bailarinos, pois:

É necessário dar mais tempo, exatamente para entender essa dinâmica. Os bailarinos não conseguem fazer algo que eu e a Paulinha fazemos embora tenham muito mais técnica. Isso só acontece se eles ainda não entenderam a dinâmica. À medida que corrigimos o que precisa ser modificado, essa dinâmica precisa ser perfeitamente assimilada, porque não podemos aprender pela metade. Esse é o entendimento da dinâmica do movimento e não apenas movimento em si, por onde a perna vai passar, não é isso.

Nesse sentido, é interessante observar as gravações do referido *pas de deux* (em anexo), em que o entendimento das dinâmicas e utilização da música foi continuamente construído a partir da colaboração das ensaiadoras da companhia, que desde o início do processo, estiveram em constante comunicação com Rodrigo e Paulinha.

Evidencio também a preocupação de Rodrigo com os outros elementos da obra, tais como com figurino, maquiagem, penteado e iluminação, elementos que também foram responsáveis na construção da obra. Estes elementos foram criados por profissionais de sua confiança.

Quem criou o figurino foi Luiza Magalhães, e iluminação foi Gabriel Pederneiras. É outra coisa que eu acho interessante. Não digo que não exista, mas tem que ser um gênio para fazer uma boa coreografia, uma boa iluminação e um bom figurino. Eu vejo milhões de pessoas fazerem isso, e a grande maioria, 99%, acho uma grande “merda”. Às vezes a pessoa consegue estragar um trabalho bom que havia feito. Existem profissionais competentes em cada área. Se você confia em um profissional, se entregue a ele²⁶⁵.

Após assistirem a alguns ensaios pessoalmente ou gravados, estes profissionais tiveram liberdade para criar, inspirados nos movimentos gestados por Rodrigo.

Para os bailarinos, os figurinos, assim como a iluminação, colaboraram na

²⁶⁴ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

²⁶⁵ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

climatização deste trecho. Para Luiza, “o figurino é sensual sem ser vulgar, e é disso que se trata o *pas de deux*. Tem uma abertura nas costas e gola alta, que eu amo. A luz também tem um papel muito importante, e dá o clima para o *pas de deux*. A toca é muito chique, muito elegante”²⁶⁶.

Para o coreógrafo, estes elementos são fundamentais na medida em que integram a obra, assim como a música.

O figurino é uma das coisas mais difíceis do mundo e pode tanto ajudar quanto praticamente destruir um *ballet*. Eu acho que tudo é fundamental, e não falar somente do figurino ou somente da luz. Como eu falo, a música e a coreografia tem que ser uma coisa só: música, coreografia e cenário [silêncio]. Se o cenário está sobrando, não tem porquê estar lá. Se o figurino não dialoga com o que está acontecendo, não tem o porquê ser ele. Mas não podemos esquecer que música e coreografia são feitas primeiro. Os outros componentes, obviamente, vão sempre se basear nesse eixo central. E tudo tem que dialogar e estar totalmente integrado, ser uma coisa só, o que é difícil conseguir²⁶⁷.

Os bailarinos ressaltam a importância da iluminação neste *pas de deux*, que colabora em gerar um clima, como se fosse uma caixa preta em que estivessem apenas os dois dentro.

Começa com uma luz mais aberta e conforme vai passando o *pas de deux*, a luz se apaga e fica só um foco. Isso causa um sentimento, acho que tem a ver com aquilo que eu disse sobre a plateia, que ajuda a plateia a entrar nessa energia mais íntima que é o *pas de deux*²⁶⁸.

Samuel concorda com Luiza:

A iluminação é incrível. Para nós, é muito legal porque ela vai apagando dos lados e ao final só tem os focos. A plateia também fica em silêncio. Parecia não ter mais ninguém ali. Nós falávamos muito sobre isso. É mágico. Como é muito escuro, muitas vezes perdíamos a frente. Tínhamos a sensação, de que só estávamos nós dois ali. Se transformava nisso, e o toque tinha outro sentido. Era uma luz que nos dava intimidade em cena. Não estou dançando para vocês. Estou aqui com ela e vocês, por acaso, estão aqui assistindo. Reforçava essa ideia do magnetismo. É legal pensar que são duas luzes que acabam juntas²⁶⁹.

Para que este processo trouxesse a satisfação aos participantes, foi necessário que o ambiente privilegiasse estas relações, onde o coreógrafo não trata os bailarinos com arrogância e procura manter um ambiente tranquilo. Rodrigo dispôs-se a compartilhar o momento de criação com os bailarinos:

²⁶⁶ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁶⁷ Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

²⁶⁸ Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

²⁶⁹ Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

Então, a relação bailarino e coreógrafo tem que ser absolutamente igual. Não deve existir hierarquia, mas deve existir direção da companhia, ou seja, não deve ser uma hierarquia imposta. Obviamente, um “vamos fazer silêncio”, “vamos segurar a onda e tal”. Mas eu acho que a relação tem que ser de total e absoluto respeito pelo bailarino. O bailarino é “o cara”, é ele quem faz tudo. O bailarino é a razão de aquilo tudo existir ali. Então, eu não gosto desta situação do coreógrafo artista, detesto²⁷⁰.

Os sujeitos participantes deste estudo colocam que o momento da criação deste *pas de deux* deu-se de forma especial, propício e colocam carinhosamente, que esta experiência com Rodrigo Pederneiras e com esta obra:

Foi incrível! Um sonho realizado na verdade, ver e perceber aqueles movimentos que eu sempre assisti e fui apaixonada, sendo criados ali, para meu corpo. Tive alguma dificuldade em como fazer os movimentos bem contínuos porque sou muito elétrica, muito *stacatto*, e não podia ter. Essa foi a minha dificuldade, manter a continuidade e não parar. Mas por outro ângulo, das linhas, das pernas, de ser lânguido, do amor que é *pas de deux*, foi muito bom. Acho que encaixou muito bem²⁷¹.

Samuel sustenta que para tal, foi necessário estar disposto a escutar, aprender e absorver as ideias de Rodrigo transpunha para eles. Nesse sentido, diz: “Eu estava aberto, o que foi muito raro na minha carreira. Na verdade, eu estava muito confiante. Sou fã do trabalho dele e assisto sempre que posso. Sou um grande admirador e isso facilitou o trabalho”²⁷².

Ao acompanhar esse processo de criação de Rodrigo Pederneiras, observo que a *São Paulo Companhia de Dança* propiciou a ele dar vazão a sua paixão pela música de *Bachiana n.º 1*, porque existiu uma integração entre seu estilo de coreografar, o preparo técnico dos bailarinos e as condições dadas pela referida companhia. As relações foram traçadas, entrelaçadas por meio de um conjunto de circunstâncias que permitiram a construção e transformação da obra que hoje integra o repertório da *São Paulo Companhia de Dança*.

Ficou nítido o processo sutil de Rodrigo como coreógrafo, uma vez que não queria comunicar ao público de forma explícita sua obra. É interessante notar que somente ao final deste trecho aparece um movimento que sugere o ato sexual do casal. Nos outros momentos, procurou não ser óbvio, como ele disse “sensual, sem ser sexual”.

270 Trecho da entrevista cedida por Rodrigo Pederneiras à pesquisadora em abril de 2013.

271 Trecho da entrevista cedida por Luiza Lopes à pesquisadora em maio de 2013.

272 Trecho da entrevista cedida por Samuel Kavalerski à pesquisadora em maio de 2013.

Para a criação desta obra, foi necessário organizar suas ideias e se relacionar com os bailarinos a fim de transmiti-las, compartilhando a criação com os mesmos e com sua assistente, para expressar a sua paixão pela música e sensualidade do ato de amor que tanto almejava. Dar tempo foi necessário para que os bailarinos se familiarizassem com o estilo de Rodrigo Pederneiras, até então, só apreciado pelos mesmos e com a temática proposta por ele.

Com isso, infiro que o sujeito criador na contemporaneidade que se propõe a compor para companhia nos moldes da *São Paulo Companhia de Dança*, ao organizar suas ideias, precisa atentar-se a como irá se relacionar com os bailarinos e respeitar o tempo, para que consigam incorporar seu estilo e ideias aos seus corpos, já que cada coreógrafo sintetiza a criação de formas diferenciadas.



*Renda-se, como eu me rendi. Mergulhe no que
você não conhece como eu mergulhei. Não se
preocupe em entender, viver ultrapassa qualquer
entendimento.*

Clarice Lispector



Referências bibliográficas

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Que dança é essa?** Uma proposta para a educação infantil. Dissertação [MESTRADO]. Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2013.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando:** introdução à filosofia. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 2003.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959 – 1075).** Dissertação [Mestrado]. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2002.

BENVEGNU, Marcela. **Por que é tão difícil pensar a dança contemporânea?** Disponível em: <<http://www.conexaodanca.art.br/imagens/textos/artigos>>. Acessado em 14 de fevereiro de 2012.

BERGMAN, Ingmar. **Imagens.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

BORELLI, Solange. **A Dança no Reino do Improvável:** as interferências do acaso na ação coreográfica. 2004. Dissertação [MESTRADO] Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, SP, 2004.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente.** São Paulo: Editora Martins, 2ª edição, 2001.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou....** São Paulo: Ática, 1994.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

COSTA, Elaine Melo de Brito. **O corpo e seus textos:** o estético, o político e o Pedagógico na dança. 2004. Tese [Doutorado] Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. São Paulo, 2004.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. **Corpo veste cor:** um processo de criação coreográfica. UNICAMP, 1997. Dissertação [Mestrado] Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Instituto de Artes. São Paulo, 1997.

DANTAS, Mônica. **De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica ou formação de interpretes em dança contemporânea.** In Revista Movimento, Porto Alegre, volume 11, número 2, p.31-57, maio/agosto de 2005.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador.** Hucitec, 2003.

FARIA, Ítalo Rodrigues. **A dança a dois**: processos de criação em dança contemporânea. Dissertação [Mestrado]: Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2011.

FARIA, Ítalo Rodrigues. Relatório de Qualificação. Mestrado Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2010.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FAHLBUSCH, Hannelore. **Dança Moderna Contemporânea**. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERNANDES, Ciane. O corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In: MOMMENSHON, M; PETRELLA, **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

FERNANDES, Sylvia Ribeiro. **A criação do sujeito**: comunicação, artista e obra em processo. Tese [Doutorado] Pontifícia Universidade Católica - PUC. Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2006.

GARCIA, Miriam Mendes. **A dança**. São Paulo: Editora Ática, 2001.

GARCIA, Ângela; NOGUEIRA, Aline. **Ritmo e Dança**. Canoas - RS: Ulbra, 2003.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GODOY, K.M. A criança e Dança na Educação Infantil. In: **Caderno de formação de professores-** Formação de Professores: didática dos conteúdos. V. 5, bloco 02. Editora São Paulo, Cultura Acadêmica, 2011.

HAYES, Elizabeth H. **Dance Composition and Production for High Schools and Colleges**. Dance Horizons, New York, 1981.

HUMPHREY, Doris. **The Art of Making Dances**. Grove Press, Inc., New York, 1959.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1971.

LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LOBO, L., NAVAS, C.. **Arte da composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE Editora, Brasília, 2008.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Alton, UK: Dance Books, 2010.

LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. In PERREIRA, Roberto (Org). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MAYER, Alice Mary Monteiro. **Um olhar fenomenológico sobre o processo criativo em Composição Coreográfica na área de Dança-educação**. Dissertação [Mestrado] Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, São Paulo, 1998.

MONTEIRO, Mariana. **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. Ateliê Editorial, 1973.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Editora Nova Fronteira, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, Elsevier, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

REIS, Sergio Rodrigo. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

ROBATTO, Lia. **Dança em Processo**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Fapesp, Editora Annablume, 1998.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SILVA, Euzébio Lôbo da; TOURINHO, Lígia Losada. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea**. In.: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 1, p. 125-133, julho, 2006. Disponível em: http://www.rafael.ufop.br/pdf/artefilosofia_01/artefilosofia_01_03_teatro_03_ligia_losada_tourinho.pdf. Acessado em 25 de outubro de 2010.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 3. ed., 2005.

VIEIRA, Alba Pedreira; LIMA, Maristela Moura Silva. *Deserto dos anjos: um manancial de significados profundos*. In RENGEL, Lenira e THRALL, Karin (ed.). **O corpo em cena**. Volume 3. São Paulo: Andarco, 2011.

VIEIRA, Alba Pedreira. **Dançando nos espaços das rupturas**: olhares das influências

das danças moderna e expressionista no Brasil. IN Fênix - revista de história e estudos culturais- julho/agosto/setembro de 2009- v. 6, ano 6- nº 3- issn 1807- 6971.

VIEIRA, Alba Pedreira. **Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição.** In: *Anais do 3º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança*. São Paulo: UNESP, 2012.

VIEIRA, Rogério Faria. **Dicionário de dúvidas e dificuldades na redação científica.** Viçosa: Unidade Regional EPAMIG Zona da Mata, 2011.

Sites consultados

Instituto de Artes - UNESP: Campus de São Paulo. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br>

São Paulo Companhia de Dança - Secretaria da Cultura. Disponível em: www.saopaulocompanhiadedanca.art.br

Stagium. Disponível em: <http://www.russianballethistory.com>

American Ballet Theatre . Disponível em: <http://www.abt.or>

NDT. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br>

Balé do teatro Castro Alves. Disponível em: <http://www.tca.ba.gov.br/btca>>

Cássia Navas. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br>

DRT. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br>

Marius Petipa. Disponível em: <http://www.abt.or>

Nijinsky. Disponível em: <http://www.russianballethistory.com>

Diaghilev Disponível em: <http://www.slate.com>

Doris Humphrey. Disponível em: <http://www.dorishumphreyfoundationuk.co.uk>

Mary Wigman Disponível em: <http://www.voiceofdance.com>



Apêndices

Apêndice 1 - Termo de autorização para a realização da pesquisa

Apêndice 2 - Termos de cessão de entrevista de Iracity Cardoso

Apêndice 3 - Termos de cessão de entrevista de Inês Bogéa

Apêndice 4- Termos de cessão de entrevista de Rodrigo Pederneiras

Apêndice 5- Termos de cessão de entrevista de Samuel Kavalerski

Apêndice 6- Termos de cessão de entrevista de Luiza Lopes

Apêndice 7 - Termo de cessão de direitos de imagem de Rodrigo Pederneiras

Apêndice 8 - Termo de cessão de direitos de imagem de Samuel Kavalerski

Apêndice 9 - Termo de cessão de direitos de imagem de Luiza Lopes

Apêndice 10 - Termo de cessão de uso de dados fornecidos no questionário escrito de Marcela Benvegnu

Apêndice 11 - Roteiro de entrevista de Iracity Cardoso

Apêndice 12 - Roteiro de entrevista de Inês Bogéa

Apêndice 13- Roteiro de entrevista de Rodrigo Pederneiras

Apêndice 14- Roteiro de entrevista de Samuel Kavalerski

Apêndice 15- Roteiro de entrevista de Luiza Lopes

Apêndice 16- Roteiro do questionário enviado a Marcela Benvegnu

Apêndice 17- Transcrição da entrevista de Iracity Cardoso

Apêndice 18- Transcrição da entrevista de Inês Bogéa

Apêndice 19- Transcrição da entrevista de Rodrigo Pederneiras

Apêndice 20- Transcrição da entrevista de Samuel Kavalerski

Apêndice 21- Transcrição da entrevista de Luiza Lopes

Apêndice 22- Respostas do Questionário de Marcela Benvegnu

CARTA DE AUTORIZAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DE PESQUISA

Eu, Frên Vieira Bogie

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 38.998.607-0
Diretora (cargo) da *São Paulo Cia de Dança*, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, os direitos para a realização da Pesquisa de Mestrado *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela professora Profª. Drª. **Kathya Maria Ayres de Godoy**. Autorizo a utilização dos dados colhidos sob a forma de entrevistas, fotografias e filmagens da obra *Bachiana nº 1*, do coreógrafo Rodrigo Pederneiras durante a realização de sua pesquisa.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 20 de abril 2013.

Nome Completo: Frên Vieira Bogie

Nome Artístico: Frên Bogie

Endereço: R. Grêr Dos, 363 - 1º andar

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 3224-1387

Frên Vieira Bogie

Assinatura

De acordo:



INÊS VIEIRA BOGÉA

Nome:

Testemunhas:

1. Antônio Augusto M.C. Sousa 2. 

Nome: Antônio Augusto Marques de O. Almeida

RG: 47051802-9

Nome:

Alcides F. Rêgo

RG: 25744484-1

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Liacy Cardoso,

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 4577084
e inscrito (a) no CPF sob o nº 611.059.618-34, pela presente, cedo e
transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação
(Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva,
irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida
em 17/06/2010 para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela
Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas
Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança
Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela
professora **Profª. Drª. Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer
mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de
modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante
publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição,
adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção
audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em
base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de
armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP,
que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa
acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo
vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas,
sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a
cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha
entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes da pesquisa
(intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo,
Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea* de qualquer
obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes,
subscrevo a presente.

São Paulo, 16 de maio 2013.

Nome Completo:

Tracy Cardoso

Nome Artístico:

Tracy Cardoso

Endereço: R. Albino R. Costa, 41

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: 011-55498368

Tracy Cardoso
Assinatura

De acordo:

Flávia Brancola Bonam

[Incluir nome da cessionária]

Testemunhas:

1. Antônio P. M. G. Gomes 2. Cleonice

Nome: Antônio Augusto Moura de O. Almeida Nome: Cleonice

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Rodrigo Pedemeyras Barbosa,
aluno, coreógrafo
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. M 408414
e inscrito (a) no CPF sob o nº. 200186596-73, pela presente, cedo e
transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação
(Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva,
irrevogável e irretratável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida
em 11/04/2013 para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela
Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas
Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança
Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela
professora **Profª. Drª. Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma
integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer
mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de
modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante
publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação,
distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição,
adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção
audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em
base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de
armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP,
que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa
acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo
vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas,
sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a
cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha
entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes da pesquisa
(intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo,
Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea* de qualquer
obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes,
subscrevo a presente.

São Paulo, 11 de abril 2013.

Nome Completo:

RODRIGO PEDERNEIRAS BARBOSA

Nome Artístico:

RODRIGO PEDERNEIRAS

Endereço: AV. BANDEIRANTES 866

Cidade: BELO H^{TE}

Estado: MINAS GERAIS

Telefones: (31) 32217401



Assinatura

De acordo:

Flávia Brassandra Basani

[Incluir nome da cessionária]

Testemunhas:

1. Antonio d. M. G. Azevedo 2. Aldemir

Nome: Antonio Augusto Marques d. Azevedo Nome: Aldemir José R. O.

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Frên Teixeira Bogéa,

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 38.998.607-0 e inscrito (a) no CPF sob o nº 514.174.306-30, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em setembro de 2010 para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela professora **Profª. Drª. Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes da pesquisa (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea* de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 20 de abril 2012

Nome Completo:

Inês Vieira Bogéa

Nome Artístico:

Inês Bogéa

Endereço: R. Frei D. os, 363 - 1º andar

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 3224-1387

Inês Vieira Bogéa

Assinatura

De acordo: JB

INÊS VIEIRA BOGÉA

[Incluir nome da cessionária]

Testemunhas:

1. Antônio Augusto M. O. Tencin 2. Alamir

Nome: Antônio Augusto Marques de O. Tencin Nome: Alamir José Rute

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Samuel Medeiros Kavalinski,

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. 8084755-5 e inscrito (a) no CPF sob o nº. 034.318.229-54, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 20/05/2013 para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela professora **Profª. Drª. Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes da pesquisa (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea* de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 20 de maio 2013.

Nome Completo:

Samuel Medeiros Kavalinski

Nome Artístico:

Samuel Kavalinski

Endereço: Rua Pompônia 1080 cp. 42

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: 98774-1221

Samuel Kavalinski

Assinatura

De acordo:

Flávia Branda Baroni

[Incluir nome da cessionária]

Testemunhas:

1. Antônio A. M. O. Lima

2. Alcides

Nome: Antônio Augusto Marques de O. Lima

Nome:

Alcides José Leite

RG: 47053802-9

RG: 25744489-1

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS SOBRE ENTREVISTA

Eu, Luzia Lopes de Freitas, solteira, bailarina,

(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. 46.718.950-X e inscrito (a) no CPF sob o nº. 405.667.868-50, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP**, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, todos os direitos e interesses sobre minha entrevista concedida em 25/05/2013 para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela professora **Profª. Drª. Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante publicação, divulgação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento, ficando toda e qualquer utilização vinculada ao controle da UNESP, que terá a guarda da entrevista.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades participantes da pesquisa (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea* de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 25 de maio 2013.

Nome Completo:

Luiza Lopes de Freitas

Nome Artístico:

Luiza Lopes

Endereço: R. Abílio Soares, 122 apto 01

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 98468 3226

Luiza Lopes de Freitas

Assinatura

De acordo:

Flávia Branda Bersani

[Incluir nome da cessionária]

Testemunhas:

1. Antônio D. M. O. Tunes

2.

Alamir

Nome: Antônio Augusto Marques de O. Tunes

RG: 47051802-9

Nome:

Alcides José Rute

RG:

25744484-1

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Rodrigo Pedemunas, solteiro, coreógrafo
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. MG 408414
e inscrito (a) no CPF sob o nº. 200 186576-7, pela presente, cedo e
transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação
(Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva,
irrevogável e irretratável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em
áudio em 11/04/2013 [data da entrevista] para **Flávia Brassarola Borsani**,
responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações
Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em
Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes/ UNESP supervisionado
pela Profª. Drª. **Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral,
gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e
formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades,
prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse
material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou
instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também,
consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração
comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo,
processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser
criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura,
tv a cabo, *pay per view*, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo *laser*,
home vídeo, disco, internet, em exibições públicas e/ou privadas, circuitos fechados,
aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme
em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no
Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins
comerciais ou não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários.
Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e
qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição,
comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação,
tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual,
representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados,
armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa
acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo
vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas,
sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a
cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha
entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes da Pesquisa
(intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo*,

Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 11 de abril 2013.

Nome Completo:

Rodrigo Pedernheiras Barbosa

Nome Artístico:

Rodrigo Pedernheiras

Endereço:

Av. Bandeirantes 866

Cidade:

Belo Horizonte

Estado:

Minas Gerais

Telefones:

(31) 32247701

Rodrigo Pedernheiras

Assinatura

De acordo:

Flávia Brassarola Borsani

Testemunhas:

1. _____

2. _____

Nome:

Nome:

RG:

RG:

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Samuel Medeiros Kovalinski
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. 8084495-5
e inscrito (a) no CPF sob o nº. 034.318.229-54, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo em 20/05/2013 [data da entrevista] para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes/ UNESP supervisionado pela Prof. Dr. **Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretroatável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, conseqüentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, *pay per view*, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo *laser*, *home* vídeo, disco, internet, em exibições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes da Pesquisa

Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 20 de maio 2013.

Nome Completo:

Samuel Medeiros Kavalinski

Nome Artístico:

Samuel Kavalinski

Endereço: Rua Pamplona 1080 ap. 72

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: 98 774 - 1221

Samuel Kavalinski

Assinatura

De acordo:

Flávia Brassarola Borsani

Flávia Brassarola Borsani

Testemunhas:

1. Antonio Augusto M.O. Silva

Nome: Antonio Augusto Marques de O. Silva

RG: 47 051802-9

2. Alauro José Rute

Nome: Alauro José Rute

RG: 25 744484-1

CARTA DE CESSÃO DE DIREITOS DE IMAGEM

Eu, Luiza Lopes de Freitas, solteira, bailarina
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº. 46.718.950-X
e inscrito (a) no CPF sob o nº. 405.667.868-50, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP**, de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, os direitos de minha imagem, voz e identificação gravadas em áudio e vídeo em 25/05/2013 [data da entrevista] para **Flávia Brassarola Borsani**, responsável pela Pesquisa de Mestrado (intitulada até o momento como) *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes/ UNESP supervisionado pela Profª. Drª. **Kathya Maria Ayres de Godoy**, e autorizo também de forma integral, gratuita, definitiva, irrevogável e irretratável, a sua gravação, em qualquer mídia, meio e formato, o seu uso ou utilização integral ou em partes, sem restrições de modalidades, prazos e limites de citações, inclusive, mas sem limitação, mediante o uso desse material audiovisual sua divulgação, distribuição e exibição em bibliotecas e/ou instituições de ensino e pesquisa, sem fins lucrativos, autorizando também, consequentemente e universalmente, sua utilização, em toda e qualquer exploração comercial, distribuição e exibição da obra áudio visual, por todo e qualquer veículo, processo, ou meio de comunicação ou publicidade existentes ou que venham a ser criados, notadamente, mas não exclusivamente, em cinema, televisão, tv por assinatura, tv a cabo, *pay per view*, ondas hertzianas, transmissões por satélite, vídeo, vídeo *laser*, *home* vídeo, disco, internet, em exibições públicas e/ou privadas, circuitos fechados, aeronaves, navios, embarcações, assim como na divulgação e/ou publicidade do filme em rádio, revistas, jornais, cinema e televisão para exibição pública ou domiciliar, no Brasil e exterior, podendo as cenas do filme em questão ser utilizadas para fins. comerciais ou não, exibições em festivais ou outros meios que se fizerem necessários. Sem prejuízo do disposto acima, a presente autorização inclui, sem limitação, toda e qualquer publicação, transmissão, retransmissão, transcrição de gravação, distribuição, comunicação ao público, reprodução, radiodifusão, modificação, edição, adaptação, tradução para qualquer idioma, inclusão em fonograma ou produção audiovisual, representação, recitação, declamação, exibição, exposição, inclusão em base de dados, armazenamento em computador, microfilmagem e outras formas de armazenamento.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se às opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade total e exclusiva sobre o conteúdo da minha entrevista, isentando a cessionária e outras pessoas e entidades praticantes da Pesquisa

Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea de qualquer obrigação e responsabilidade a esse respeito.

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 25 de maio 2013.

Nome Completo:

Luiza Lopes de Freitas

Nome Artístico:

Luiza Lopes

Endereço: R. Abílio Soares, 122 apto 01

Cidade: São Paulo

Estado: SP

Telefones: (11) 98468 3226

Luiza Lopes de Freitas

Assinatura

De acordo:

Flávia Brassarola Borsani

Flávia Brassarola Borsani

Testemunhas:

1. Antonio D. M. O. Lima

Nome: Antonio Augusto M.O. Lima

RG: 47051802-9

2. Alexandre

Nome: Alexandre José Rêto

RG: 25744484-1

TERMO DE CESSÃO DE USO DADOS DO QUESTIONÁRIO

Eu, Marcela Benvegnu,
solteira, penalista
(nome, estado civil e profissão), portador (a) do RG nº 253577779
(cargo) da São Paulo Cia de Dança, pela presente, cedo e transfiro para **Flávia Brassarola Borsani**, aluna do programa de Pós Graduação (Mestrado) do Instituto de Artes da UNESP, os direitos de uso sobre os dados colhidos na forma de questionários, por mim respondidos via email nos dias 9 de novembro 2011 e 26 de novembro de 2012, para a realização da Pesquisa de Mestrado *As Relações Estabelecidas Entre Coreógrafo, Bailarinos e Obra em um Processo de Criação em Dança Contemporânea*, realizada junto ao Instituto de Artes - UNESP supervisionado pela professora Profª. Drª. **Kathya Maria Ayres de Godoy**.

Declaro estar ciente e concordar que o material será produzido para uma pesquisa acadêmica desenvolvida junto ao Instituto de Artes da UNESP (IA/ UNESP), podendo vir a se tornar de conhecimento público, sujeitando-se a opiniões, análises e críticas, sem que de tal fato resulte qualquer responsabilidade ou dever de pagamento para a cessionária. Assumo a responsabilidade

Abdicando de eventuais direitos remanescentes meus e de meus descendentes, subscrevo a presente.

São Paulo, 12 de 07 2013.

Nome Completo: Marcela Benvegnu Rosolia

Nome Artístico: Marcela Benvegnu

Endereço: Bru. galvão 458 apto 122

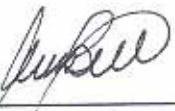
Cidade: São Paulo

Estado: São Paulo

Telefones: 11 99310-1114


Assinatura

De acordo: MB


Nome: Marcela Berreguer

Testemunhas:

1. Antonio Augusto Marques da O 2. 
Nome: Antonio Augusto Marques da O. Luvira Nome: Alagiao Jui Rute
RG: 470558029 RG: 25744484-1

Apêndice 12 - Roteiro de entrevista com Inês Bogéa

1. Fale sobre a criação da *São Paulo Companhia de Dança*.
2. Como surgiram as três frentes de atuação da companhia?
3. Como se dá a escolha desses coreógrafos?
4. Por que das audições na Argentina?
5. Como é a recepção da História da Dança, que você ministra, pelos bailarinos?
6. Quais são as suas expectativas para a companhia a curto e longo prazo?

Apêndice 13 - Roteiro de entrevista com Rodrigo Pederneiras

1. Fale sobre a sua formação e carreira na dança.
2. Durante a sua formação, teve contato com quais técnicas e estilos de danças?
3. E em relação a sua formação em Música?
4. O que você destacaria que foi primordial na sua formação como bailarino?
5. O que você destacaria que foi primordial na sua formação como coreógrafo?
6. O que destas vivências com as técnicas e estilos que teve contato, você trouxe para o seu processo de criação?
7. Você acha importante o bailarino ter uma formação musical? Se sim, por quê?
8. Você acha importante o coreógrafo ter esse conhecimento em música?
9. Como você acha que este seu conhecimento em música influencia o seu trabalho?
10. E em relação sua formação como criador, coreógrafo?
11. Você tem uma maneira própria de criar?
12. Você disse que inicialmente imitava o modo de fazer, de criar do Oscar Araiz. Como era isso?
13. Podemos dizer que o Oscar trabalhava com a narrativa?
14. E hoje, qual o seu jeito de criar?
15. Em que momento você se vê como coreógrafo?
16. O que significa para você criar obras?
17. Por que utilizou o termo *ballet* na resposta anterior? O que quis dizer?
18. Qual a sua visão sobre a dança hoje?
19. Você tem algum ponto de partida para criar?
20. Para você, qual o papel do coreógrafo e do bailarino na criação hoje?
21. Fale como chegou até a *São Paulo Companhia de Dança* e sobre como foi o trabalho com eles.
22. Como foi o seu primeiro contato com os bailarinos?
23. Como foi o início do trabalho com eles? Conversou, deu aulas?
24. Falando especificamente sobre a criação da obra *Bachiana nº1*, o que o motivou a criar esta obra?
25. A música foi sua inspiração?
26. Qual foi passo seguinte na criação desta obra?
27. Antes de ir para o estúdio, você estrutura como vai ser a obra?
28. Na hora em que você está no estúdio criando, você já estruturou algo anteriormente? Se sim, como e o quê estruturou? Se não, como acontece?

29. Mas tem relação com a música?
30. Desde o início da concepção da obra, você já sabia que iria ter o *pas de deux* no segundo movimento?
31. Quando você disse que um *pas de deux* de 8 min poderia se tornar exaustivo para o bailarino, isso vem de suas vivências como bailarino? Essas vivências como bailarino, influenciaram na criação deste *pas de deux*?
32. E para a bailarina, também não seria exaustivo?
33. Qual o papel do bailarino no *pas de deux*?
34. Como foi a criação do *pas de deux*? O que te motivou a criar?
35. E em relação à transição de cenas (do primeiro movimento para o *pas de deux*, e do *pas de deux* para o terceiro movimento, entrada e saída dos bailarinos). Como foi a criação? Qual era sua intenção?
36. E como foi o seu primeiro contato com os bailarinos do *pas de deux*, Samuel e Luiza? O que sentiu?
37. Como você enxerga a relação música e movimento nesse *pas de deux*?
38. Utilizou a contagem musical?
39. Como você passou suas ideias para os bailarinos?
40. Utilizou alguma palavra para comunicar aos bailarinos o que queria?
41. E a palavra “trepada”?
42. Como foi a construção dos movimentos e sequências?
43. E quando os bailarinos não conseguiam fazer aquilo que você estava pedindo?
44. Neste processo de criação, houve a colaboração do bailarino?
45. Em que sentido eles colaboraram?
46. Qual foi o papel da sua assistente Paulinha?
47. E qual o papel dos ensaiadores?
48. Você tinha uma relação/comunicação direta com os ensaiadores quando não estava presente?
49. Qual o papel da repetição nesse processo?
50. Qual foi a sua relação com o(s) bailarino(s) nesse processo de criação?
51. Qual foi seu papel e o do bailarino no processo do *pas de deux* mais especificamente?
52. Eles seriam colabores em seu processo?
53. Em relação aos outros elementos da obra, figurino e iluminação, como foi a criação? Quem criou?

54. São pessoas da sua equipe de trabalho?
55. Mas como foi a criação deles: criaram a partir de uma conversa com você, ou a partir dos ensaios?
56. Qual a relação do figurino e da iluminação com a sua obra?
57. Ao se comunicar com os bailarinos, utilizou alguma nomenclatura de técnicas e estilos de danças? Se sim, quais e por quê?
58. Como chega à finalização de suas obras?
59. Como foi criar essa obra para a *São Paulo Companhia de Dança*?
60. O que é ser coreógrafo para você?

Apêndice 14 - Roteiro de entrevista com Samuel kavalerski

1. Fale sobre a sua formação em dança.
2. O que te motivou a começar a dançar.
3. Qual era a aula que você foi experimentar?
4. Começou com o *jazz*?
5. Além do *ballet* e do *jazz*, com quais técnicas e estilos de dança você teve contato na sua formação?
6. Diga nomes de professores que você acha que foram importantes na sua formação.
7. Por que você acha que eles foram importantes na sua formação?
8. Você teve alguma formação em música?
9. Como eram essas aulas de música?
10. Mas não passou por conservatório?
11. Informalmente, você me disse que quer se tornar coreógrafo. Em relação a essa formação como coreógrafo, como se deu?
12. O que significa criar para você?
13. Quando você se viu como coreógrafo?
14. O que é dança para você?
15. Quem é coreógrafo? E o bailarino?
16. Você acha que essa visão de coreógrafo e de bailarino vem de suas experiências?
17. Qual o seu papel na dança?
18. Como o Rodrigo chegou até vocês? Como foi o primeiro contato com ele?
19. Você disse sobre aulas de música na *São Paulo Companhia de Dança*, como isso acontecia?
20. Fale sobre a audição que o Rodrigo fez para a escolha do elenco.
21. Fale sobre como foi o trabalho do Rodrigo após a escolha do elenco.
22. Você acha que ele teve alguma inspiração para essa obra?
23. Qual o papel da música com esta obra?
24. Como você enxerga a relação música e movimento nesta obra?
25. Como o Rodrigo transpôs esta relação da música com o movimento para vocês?
26. Ele utilizou contagem?
27. Fale sobre a criação do *pas de deux*, sobre o como Rodrigo fez para passar as ideias dele para vocês.
28. Ele falava com vocês durante este processo? Se sim, o quê?
29. Teve alguma palavra que ficou deste processo para você?

30. E a Paulinha, o que ela falava?
31. Qual a relação deste trecho com a obra?
32. Por que você acha que foi escolhido para fazer este trecho?
33. Por que você acha que ele escolheu a Luiza?
34. Qual foi o seu papel neste processo de criação?
35. Então, você acredita que teve a sua colaboração neste processo?
36. Quando vocês não conseguiam executar o que ele estava pedindo, o que acontecia?
37. Qual foi o papel da Paulinha?
38. E dos ensaiadores?
39. Qual o papel da repetição neste processo?
40. Fale sobre a limpeza de movimentos.
41. Durante o processo, o Rodrigo utilizou alguma nomenclatura de técnicas e estilos de dança?
42. E como vocês passaram as ideias do Rodrigo para o corpo de vocês?
43. E como foi passar para o corpo?
44. E o que você sentiu?
45. Vocês interpretaram as ideias do Rodrigo?
46. Quais foram as suas impressões durante o processo?
47. Quais foram as suas impressões do público?
48. E a palavra tesão?
49. Teve alguma palavra que te marcou deste processo?
50. E para você, uma palavra.
51. Você acha que a música contribuiu em trazer essa sensualidade?
52. A música te remetia a quê?
53. Em relação aos outros elementos que nós temos neste *pas de deux*, como figurino e iluminação, qual o papel deles?
54. E o figurino?
55. Você falou do magnetismo com a Luiza, como foi?
56. Sente diferença entre a estreia e a última vez que dançaram? Se sim, qual?
57. Qual a importância da formação clássica para um bailarino?
58. Como foi trabalhar com o Rodrigo?

Apêndice 15 - Roteiro de entrevista com Luiza Lopes

1. Fale sobre a sua formação em dança.
2. Mas como surgiu seu interesse em dançar?
3. Quais professores foram importantes na sua formação? Com o que eles contribuíram?
4. Quais técnicas e estilos de dança você teve contato na sua formação?
5. Somente *ballet* clássico?
6. Você tem outra formação artística?
7. Formação em música?
8. Como foi o contato com a música que você teve no Municipal? O que você aprendeu?
9. Qual a importância da formação ou conhecimento em música para um bailarino?
Você acha que é importante para um bailarino conhecer música? Por quê?
10. No que esta vivência contribuiu para a sua formação enquanto bailarina?
11. Como aconteceu sua ida para Londres?
12. Qual a sua visão sobre a dança?
13. Quem é o coreógrafo para você? Qual(is) sua(s) função(ões)?
14. E o(a) bailarino(a)?
15. Qual o seu papel na dança?
16. Como o Rodrigo Pederneiras chegou até a *São Paulo Companhia de Dança*?
17. E como foi o primeiro contato dele com a companhia?
18. Já conhecia o trabalho do Rodrigo? Já tinha trabalhado com ele antes?
19. Qual foi a sua primeira impressão?
20. Como ele concebeu a obra? Como ele transmitiu as ideias dele para vocês?
21. Ele mostrava o que ele queria?
22. Você acha que ele teve alguma inspiração para criar essa obra?
23. Por que você acha que foi escolhida?
24. E qual era a intenção do *pas de deux* que o Rodrigo passava para vocês?
25. Você disse que gosta do lado da interpretação. O que significa interpretar para você? De onde veio esse gosto pela interpretação na dança?
26. Qual o papel da música nesta obra, *Bachiana n° 1*?
27. Como você enxerga a relação do movimento com a música no *pas de deux*?
28. Como o Rodrigo transpôs essa ligação da música com o movimento para vocês?
29. Ele atribuiu algum significado ao movimento, ao *pas de deux*?
30. Isso foi o Rodrigo que falou?
31. Como ele começou a criar o *pas de deux* com você e com o Samuel?

32. Ele utilizava contagem musical?
33. Qual a relação que você acha que este *pas de deux* tem com a obra?
34. Qual foi a relação do Rodrigo com vocês na criação do *pas de deux*?
35. Qual foi o papel dos bailarinos nesse processo?
36. Vocês contribuíram neste processo?
37. Como contribuíram?
38. E quando vocês não conseguiam fazer o que ele pedia, como resolviam?
39. O Rodrigo usava alguma nomenclatura de técnicas e estilos para passar as ideias de movimento a vocês?
40. Qual foi o papel da Paulinha neste processo?
41. E o papel do ensaiador?
42. Houve contribuição da Paulinha nesse processo? E das ensaiadoras?
43. Como foi passar para o seu corpo as ideias do Rodrigo?
44. E como interpretou as ideias do Rodrigo?
45. Esta conexão que você diz ter com o Samuel, cresceu durante os ensaios e apresentações?
46. Qual foi o papel da repetição neste processo de criação do Rodrigo?
47. Qual o papel do figurino, da maquiagem, do cabelo?
48. Qual o clima que a luz do *pas de deux* te sugere?
49. Fale sobre a iluminação.
50. E em relação a palavra “tesão”, o que você tem a dizer sobre ela e esse processo?
51. Você falou sobre a limpeza de movimentos, como isso aconteceu?
52. Quais foram as suas impressões deste processo?
53. Quais as impressões que você teve do público?
54. Como foi trabalhar com o Rodrigo?

Apêndice 16 – Roteiro do questionário enviado a Marcela Benvegnu

1. Em entrevista tanto com Inês quanto com Iracity, elas citaram que a cia seguiria o formato de algumas companhias da Europa de dançar tanto clássico quanto o contemporâneo. Saberia me dizer quais seriam estes espelhos delas ou exemplos de companhias que trabalham desta forma?
2. O corpo a corpo estudante? Como é feita a seleção dos alunos?
3. Atualmente quem esta dando aulas e ensaiando a companhia?
4. O que é o *programa de assinaturas*?
5. O que é o *dança em rede*?
6. Quem são os artistas do novo *Figuras da Dança*?
7. E o *canteiro de obras* deste ano tratou de qual tema?
8. Qual o nome da obra do Nacho Duato que será remontado em 2013?
9. A remontagem de Romeu e Julieta será feita por quem?
10. Quais foram as obras do Samuel, Milton e Rafael apresentadas na Olido neste ano?
11. Em 2012 foi realizada alguma oficina para bailarinos? Se sim, quais?

Apêndice 17 - Transcrição da entrevista realizada com Iracity Cardoso

Realizada em: 17 de junho de 2010

Local: Sede da *São Paulo Companhia de Dança* na cidade de São Paulo

Pesquisadora: Como surgiu a *Companhia*?

Iracity Cardoso: Desde o final do *Ballet do 4º Centenário*, sempre se falou na criação de uma companhia de dança em nível estadual. Na última gestão, o secretário de cultura João Sayad, reuniu a classe artística para saber quais eram os seus anseios [silêncio]. Decidimos então criar uma companhia. Nesta reunião, discutiu-se: mas como é essa companhia? Ela será clássica ou moderna? O melhor não é dar bolsas de estudos as para pessoas estudarem no exterior? Abriram-se várias possibilidades. Eu, sempre achei que a companhia poderia desenvolver simultaneamente o clássico, o moderno e o contemporâneo, a exemplo de outros lugares no mundo onde isto acontece. Vivi 23 anos na Europa e vi a imensa quantidade de bailarinos, coreógrafos e artistas brasileiros com grande talento por esse mundo afora. Por exemplo, você não vai a nenhuma companhia na Europa que não haja um brasileiro. Então, por que o artista tem que sair do seu país? A resposta se deve ao escasso mercado de trabalho para a dança, e também à importância de estudar fora, trocar conhecimentos. Sendo assim, precisamos ampliar o nosso mercado. O secretário abraçou essa ideia e convidou formalmente a mim e a Inês para desenvolvermos e apresentarmos um projeto que felizmente foi aprovado, bem como seu orçamento. Posteriormente, em janeiro de 2008, fomos contratadas. A pergunta era: Onde encontrar bailarinos? Decidimos circular pelas quatro regiões brasileiras. Convidamos o professor Ricardo Scheir para as audições no Brasil. Fomos também até a Argentina, para realizar uma etapa de nossa audição. A etapa final da seleção ocorreu em São Paulo. Durante este período, adaptamos o local entre os meses de fevereiro e março de 2008. No início de abril, a *São Paulo Companhia de Dança* começou a trabalhar com os bailarinos e, paralelamente, montamos nossa equipe. Vale lembrar, que entre 2008 e 2009, estivemos sob o “guarda chuva” da ASSAOC, e no final de 2009, foi criada a Associação Pró Dança para gerir a SPCD até 2014, abarcando os nossos diversos projetos.

Pesquisadora: Fale sobre a integração da *Companhia*.

Iracity Cardoso: A companhia é o núcleo onde se desenvolvem muitas outras áreas. O bailarino e o coreógrafo são o coração da companhia, mas é a partir destes, que inúmeros profissionais são beneficiados e conseguem desenvolver um trabalho em termos de criação, não só de criação de coreografia, mas de cenário, luz, figurino etc. O coração da companhia é a sala de ensaios. É o local de onde saem todas as ideias para que os outros projetos possam se desenvolver. Nesse contexto, surge a inspiração para a *Palestra com o Professor*, como por exemplo, material que passa pela história da dança, pela caixa preta e chega até o bailarino. A ideia do *Figuras da Dança* surgiu no início do projeto, logo que fundamos a companhia. É uma homenagem aos mestres brasileiros que há muitos anos desenvolvem a dança no Brasil, não só em São Paulo, mas também em outros estados. Acredito que a companhia é o núcleo onde se desenvolvem muitas áreas [silêncio]. É o coração, e a partir dela, temos uma gama de profissionais beneficiados que conseguem desenvolver um trabalho em termos de criação de coreografia, de cenário, luz, figurino, etc. As pessoas que trabalham na companhia, desde o bailarino até as áreas de produção, técnica, administração e educativa participam, integrando todas as áreas. Todos os nossos bailarinos vêm assistir e participam de todos os depoimentos públicos. Deste modo, a nova geração de bailarinos

aprende o que outras gerações fizeram e quais foram as suas contribuições para chegarmos ao nível que temos hoje.

Pesquisadora: Fale sobre a diferença entre companhia de autor e companhia de repertório? Por que escolher companhia de repertório?

Iracity Cardoso: O que é uma companhia de autor? É a companhia do Sandro Borelli, o *Ballet Stagium*. O *Cisne Negro*, o *Balé da Cidade* são companhias de repertório, onde há abertura para outros criadores. Por exemplo, o *Corpo* é uma companhia de autor, como era a companhia da Pina Bausch. Quando Balanchine criou o *New York City Ballet*, a companhia. só fazia coreografias do Balanchine, mas em seguida trouxe Jerome Robbins (logicamente, o coreógrafo residente e diretor artístico era Balanchine), além de outros coreógrafos colaboradores. Um exemplo de companhia de repertório é a *Companhia da Ópera de Paris*, que como a maioria das grandes companhias do mundo hoje, é de repertório. Estas companhias têm um repertório que vai desde o *ballet* clássico até a dança contemporânea e, geralmente, tem uma base de técnica muito desenvolvida, a técnica de *ballet* clássico, que, depois, logicamente, a partir dos autores, pode agregar outras técnicas colaborativas que possibilitam ao intérprete maiores oportunidades de desenvolver seu trabalho. Nossa opção por ser uma companhia de repertório se deve ao fato de podermos trabalhar melhor com a diversidade.

Pesquisadora: Como é feita a seleção dos bailarinos?

Iracity Cardoso: Adoro a diversidade. Primeiro porque sou brasileira e, segundo, porque nasci em São Paulo, lugar em que encontramos pessoas de todas as cores, de todos os tamanhos, de todas as alturas. Não existe um padrão. Nas audições, o que avaliamos é o conhecimento técnico. A eliminatória é *ballet* clássico, e o bailarino tem que conhecer essa técnica e saber utilizá-la. A próxima fase é a dança moderna, onde buscamos saber se o candidato sabe utilizar o corpo de outra maneira. Na terceira fase da audição, cobramos aprendizado dos trechos da coreografia do nosso repertório. Aprender coreografia é uma importante etapa e faz parte do trabalho profissional. O bailarino deve ter facilidade para assimilar e improvisar. E como utilizar o seu corpo, o seu movimento, a sua sabedoria física para integrar um trabalho da companhia? Logicamente que nossos bailarinos precisam fechar quintas; as moças tem que girar duas piruetas nas pontas, tem que ter uma linha bonita de *arabesque*, pés trabalhados, pés com tônus, ter um corpo maleável, um corpo que tenha expressão. Não é a questão da forma, mas da expressão. Outra coisa que procuramos são as personalidades. Como o bailarino se projeta? Como projeta o seu movimento? Como sabe utilizar o seu corpo para criar uma ideia, um movimento, uma sensação? Ele provoca uma sensação? Ele tem esse potencial? Talvez tenha esse potencial não muito desenvolvido, mas vemos que esse potencial poderá se desenvolver na companhia.

Pesquisadora: Por que realizar audição na Argentina?

Iracity Cardoso: A Argentina é um celeiro de bailarinos assim como o Brasil e tem uma tradição muito forte de dança, não só de *ballet* clássico, como a escola do Teatro Colón etc., mas em dança moderna, como no Teatro San Martín.

Pesquisadora: Como se dá a escolha do elenco para cada obra?

Iracity Cardoso: Quando contratamos um coreógrafo para criar uma obra, ou quando compramos uma obra do Balanchine, estas pessoas têm a liberdade de escolher os bailarinos que consideram mais indicados para desenvolver este trabalho. Quando a pessoa vem de fora e não conhece a companhia, precisa de um tempo para olhar esses

bailarinos e trabalhar com eles. Assim, acontecem pequenas audições. São ensinadas frases de seu repertório a todo grupo. Deste grupo são selecionados os que assimilaram com mais facilidade. Existem bailarinos que assimilam muito rápido, enquanto outros precisam mais de tempo, o que é normal, já que nem todos são iguais. Então, é preciso dar um pouco mais de tempo para determinados bailarinos. A direção, os ensaiadores conhecem profundamente os bailarinos, portanto somos bastante hábeis em reconhecer os que precisam deste tempo a mais. Com isso, também ajudamos nas indicações, pois os conhecemos. As pessoas que não os conhecem, não sabem do seu potencial.

Pesquisadora: Como se dá a escolha do coreógrafo, do trabalho?

Iracity Cardoso: Inês e eu discutimos muito sobre os coreógrafos, mas sou eu quem busca os coreógrafos e o que vamos propor. A ideia é desenvolver, trazer coisas que acrescentem ao grupo e apresentem novos desafios não só para os nossos artistas, como também para o público.

Pesquisadora: Tem previsão para a companhia ir para o exterior?

Iracity Cardoso: Já temos convite para ir para a Alemanha no próximo ano [silêncio]. O convite foi feito, e agora estamos analisando a proposta. Fiz um contato para irmos para Portugal e mais algumas cidades na Europa. Agora a companhia já tem um repertório e nós podemos enviar. No caso da Alemanha, o produtor veio no ano passado, viu nosso trabalho, se interessou e fez os contatos para nos apresentarmos. Já estamos em contato para fazermos a América do Sul, Uruguai, Argentina. Uma produtora que nos assistiu demonstrou muito interesse em levar a SPCD para uma turnê pela América do Sul. Provavelmente no ano que vem a companhia fará duas turnês: uma pela Europa no primeiro semestre, e outra pela América do Sul, no segundo semestre. Os contatos já foram feitos. É uma excelente oportunidade de levar nosso trabalho para fora do Brasil.

Apêndice 18 - Transcrição da entrevista com Inês Bogéa

Realizada em: setembro de 2010

Local: Sede da *São Paulo Companhia de Dança* na cidade de São Paulo

Pesquisadora: Fale sobre a criação da *São Paulo Companhia de Dança*.

Inês Bogéa: A ideia foi do então Secretário da Cultura João Sayad, e do governador José Serra. Eles pensaram em criar uma Companhia de Dança e em 2007. Quando João assumiu, se reuniu com várias pessoas da classe, fez entrevistas, conversou e perguntou quais eram nossos anseios, concluindo que uma companhia era um desejo da classe há mais de 30 anos [silêncio], porém de diferentes modos .

Ele fez uma reunião em seu gabinete, e convidou várias pessoas, dentre elas, eu, a Iracity de Almeida, a Cássia Navas, o Acassio [silêncio], a Silvana Yamaushi, a Mônica Mion [silêncio] onde perguntou: você criaria ou não uma companhia de dança clássica hoje, e o porquê.

As respostas foram bastante variadas. Eu respondi: sim, eu criaria uma companhia de dança clássica e contemporânea que vai dançar tanto obras do repertório bem como obras criadas especialmente para seus bailarinos.

Passado algum tempo, o secretário me chamou, individualmente, e me convidou para ser uma das diretoras da SPCD e fez o mesmo convite à Iracity.

Como nunca tínhamos trabalhado juntas nessa configuração [silêncio], era um grande desafio. Inicialmente, ela pediu que houvesse uma distinção entre diretora artística e diretora artística adjunta e eu aceitei devido ao fato de sua grande experiência na área. Com o passar do tempo, vimos que essa direção era muito mais conjunta do que ela imaginava num primeiro momento. Então, decidimos que éramos duas diretoras com poderes de decisões iguais, cada uma tomando conta de uma área, porque a companhia tem uma diversidade de ações que vai desde a produção e circulação de espetáculos, passa pela produção de programas educativos e de formação de plateia, até a produção de memória e registro da dança. Portanto, são três frentes de atuação.

Pesquisadora: Como surgiram as três frentes de atuação da companhia?

Inês Bogéa: O João nos convidou para sermos diretoras em agosto de 2007 e pediu para que apresentássemos um projeto explicando o que seria essa companhia. O valor ele iria definir junto com sua equipe técnica, mas tínhamos que fornecer alguns parâmetros, por exemplo, quanto custaria montar um *ballet* clássico que é como uma ópera ou quanto custaria um *ballet* menor, mais contemporâneo, com cenário e figurino menores.

Saímos para pensar e tivemos muitos encontros discutindo sobre isso.

Minha atuação na dança começa como bailarina, depois como escritora e documentarista de dança (silêncio). Então, quando pensei nessa companhia, pensei em fazer várias frentes assim como é a minha maneira de lidar com essa área.

Outra pergunta que fizemos: qual o papel de uma companhia de dança no século XXI? Essa companhia no Brasil tem características distintas de companhias ao redor do mundo.

Quando se pensa em dança brasileira, vamos falar mais especificamente em dança paulista, temos o *Ballet do 4º Centenário* e depois um hiato onde surgem vários grupos trabalhando, mas não tem uma companhia. Posteriormente, na década de 70 surge o *do Ballet da Cidade* [silêncio], com muito movimento na dança. É uma dança recente. E quando se trata dessas figuras, personalidades que fizeram essa dança acontecer, temos poucos livros, poucos vídeos.

Então, uma companhia com verba pública, para nós tem o papel de mostrar quem foram

os construtores dessa dança do Brasil e, como hoje, estes se articulam na cena contemporânea.

Como é um processo recente, muitos deles estão vivos e atuantes. Então a ideia do projeto *Figuras da Dança* vem ao encontro da proposta que cada um ajude a contar a história da dança da maneira como percebeu, porque a memória é viva e está em processo de construção o tempo todo.

Com uma companhia de dança tínhamos que pensar na formação de plateia. Quem é o público da dança? Como a dança se articula no cenário cultural?

Muitas pessoas falam sobre dança? Os jornais têm escritores específicos sobre este tema?

Pela fragilidade dos espaços de reflexão pra dança, criamos um livro de ensaios que promovem essa reflexão. Tudo isso já estava planejado desde o primeiro projeto. No lançamento, 28 de janeiro de 2008, fizemos um livreto de intenções, do que seria a SPCD e qual era o projeto. Nele está escrito o projeto.

A formação de plateia, o registro e memória da dança, e o coração de qualquer companhia, são a produção e circulação de espetáculos de dança.

Num espaço público, uma companhia precisa de vários coreógrafos, para assim criar um movimento e, além disso, os outros criadores da dança, o cenógrafo, o iluminador, o artista plástico, o escritor [silêncio], todos giram em torno da dança.

Hoje, vimos que duzentos artistas, além dos que estão contratados, já estiveram criando conosco aqui na companhia.

A ideia inicial foi discutida por mim e pela Iracity durante seis meses enquanto não éramos contratadas, mas tínhamos um projeto em comum com a Secretaria de Cultura. Em janeiro de 2008, fomos contratadas e fizemos o lançamento oficial dessa companhia. numa cerimônia, no dia 28 do mesmo mês e ano, que é um marco, uma pedrinha fundamental.

Pesquisadora: Como se dá a escolha desses coreógrafos?

Inês Bogéa: Vários fatores são considerados para se escolher um criador que fará uma obra para a companhia. Primeiro, a maneira com que os nossos bailarinos estão. Como é esse corpo de dança? Quem são esses artistas? Quais são as forças desses bailarinos? Que tipo de coreógrafo é o ideal para que as potencialidades desses bailarinos se evidenciem de forma mais intensa? Quais são as fragilidades desses bailarinos? O que devemos evitar nesse momento? Essa é a primeira questão: olhar para nosso grupo de bailarinos e perceber qual é seu estagio artístico e técnico e o que os ajudará a crescer, a revelar suas potencialidades, e ainda, o que fará com que a companhia como um todo, cresça aos olhos do público e aos nossos olhos. O segundo ponto: a preocupação de que tenha sempre um coreógrafo brasileiro por ano, para dar espaço e motivação para o trabalho dos coreógrafos. A companhia tem uma estrutura que possibilita que tenham condições de escolher um iluminador, um cenógrafo, um figurinista, para compor a peça. Então, escolhemos o coreógrafo, que por sua vez escolhe os outros artistas que vão trabalhar com ele no seu processo criativo.

Além disso, a companhia pensa ao longo dos anos: quantas peças de Balanchine eu tenho? Hoje, eu tenho três peças de Balanchine. Eu posso compor uma noite só Balanchine. No começo, pensamos nisso, vamos compor um programa Balanchine.

Depois começamos a perceber [silêncio]. A variedade é interessante, as pessoas ficam felizes em ver como a companhia pode dançar do clássico ao contemporâneo. Então, se os programas mistos funcionam mais, como compõem esses programas?

Quais são os grandes ícones da dança do século XX? Jirí Kilián, Forsythe, Nacho Duato. Seria interessante ter estas obras dele na companhia, pois estes representam

muito para a população.

Então, se resumirmos de forma sistemática, a qualidade técnica e artística dos bailarinos, o momento da companhia, o respeito da imagem que criamos da companhia: uma companhia de repertório que trabalha desde os clássicos até os contemporâneos. Os clássicos: quais são os grandes nomes a serem apresentados nesse momento, de acordo com nossas condições? Os contemporâneos: quem são os emblemáticos com obras já montadas? Quem são os jovens ou os coreógrafos já consagrados que possam fazer criações novas para a companhia? São elementos que devem ser considerados.

A companhia viaja muito [silêncio]. Por exemplo, vamos fazer uma obra de noite inteira, um Romeu e Julieta:

Onde essa obra vai ser apresentada? Como é o transporte desse trabalho? Estamos prontos para fazer uma grande obra? Vai estreiar, e por quanto tempo fica em cartaz? Temos um teatro para isso?

Os teatros, as condições técnicas dos palcos por onde dançamos definem também se iremos com grupo grande ou com um grupo menor. Sempre pensando que a companhia tem 42 integrantes. Teremos peças com quatro bailarinos e também solos.

A variedade nos permite multiplicidade de espaços [silêncio]. Posso apresentar num palco pequeno ou num palco grande. Assim, o repertório deve ser composto levando em consideração os palcos por onde nós passamos.

Outro elemento diz respeito a quais são as condições técnicas desse palco.

Qual é o repertório no Brasil? Qual o repertório para fora do Brasil?

Se o Brasil não vê normalmente Balanchine, não tem uma companhia hoje que faça Balanchine de forma sistemática, no exterior, muitas companhias o fazem, portanto Balanchine não é um balé que vai permitir à companhia viajar internacionalmente.

O coreógrafo brasileiro é que vai fortalecer isso. Essa diversidade compõe as questões que pontuamos quando começamos pensar no repertório. E chegam coreógrafos com novidades, a gente olha, a Iracema traz coisas para eu ver, eu trago coisas para ela ver e como a companhia já existe há algum tempo, recebemos muitos materiais dos artistas e procuramos ver o que se encaixa dentro desses pressupostos. Quero só deixar claro que quando pergunto: Qual o papel de uma companhia no século XXI? Não sei se você entendeu o que te respondi, mas eu penso que o papel de uma companhia no século XXI, é produção, circulação de espetáculos sem deixar de pensar na formação de platéia e no registro e na memória da dança.

Uma companhia com verba pública deve executar estas atividades para que tenha sua inserção no ambiente cultural de forma mais branda.

Pesquisadora: Por que das audições na Argentina?

Inês Bogéa: Envolve uma questão trabalhista: a Argentina tem uma parceria com o Brasil, que me permite contratar um argentino como se fosse um brasileiro. Se eu contratar um americano, tenho cinquenta por cento de imposto em cima do salário dele. Esta é a primeira questão, e quando fizemos a audição, queríamos uma audição pelo Brasil, mas chegou à Argentina através uma de parceria de vínculos trabalhistas.

Mas estamos abertos aos bailarinos do mundo inteiro. Outra coisa que nos fez circular, na primeira vez, pelas cinco regiões do Brasil, é que nosso país tem dimensões continentais. Então queríamos dar oportunidade para que qualquer pessoa, independente do lugar onde mora, pudesse se candidatar a ser um bailarino da SPCD, pensando que a companhia do estado de São Paulo apresenta na sua população uma diversidade de pessoas.

Isso é muito interessante, por exemplo, temos dois bailarinos paraenses que foram contratados na audição feita aqui São Paulo. Eles já não estavam mais em Belém, já

tinham se mudado para cá. Então, São Paulo é um lugar que tem gente do Brasil, do mundo todo. Não estamos preocupados em não escolher bailarinos estrangeiros, mas como vimos, a quantidade e a qualidade dos bailarinos brasileiros [silêncio], somos exportadores de bailarinos, e resolvemos que com nossos bailarinos poderíamos criar a companhia, mas ela não está fechada para um bailarino de fora e não tem essa defesa assim tão purista de mercado. A Argentina foi uma questão trabalhista prática. Hoje bailarinos brasileiros que moram no exterior estão procurando trabalho na companhia como o Norton, a Luiza. Na audição que fizemos agora, veio um bailarino do Béjart. A companhia já tem um nome que atrai bailarinos de fora do país.

Pesquisadora: Como é a recepção da História da Dança, que você ministra, pelos bailarinos?

Inês Bogéa: A aula de História da Dança é o meu momento de encontro com os bailarinos, onde contextualizamos as ideias que estamos trabalhando. Não apenas a questão da coreografia que eles estão fazendo na sala de ensaio, mas quem é esse coreógrafo? Como estão sentindo no corpo dele? Quais são as facilidades, as dificuldades? O que é legal? O que eles sabem desse coreógrafo, como os outros elementos interagem com a obra? A música tem papel predominante? De que maneira? A música tem uma relação mais clássica ou mais contemporânea? O cenário, o figurino? Enfim, cada elemento. Mas não é só isso.

Hoje, a SPCD é gerida pela Associação Pró-Dança [silêncio]. O que a gente está sonhando? O que o bailarino está sonhando? Onde você quer que a companhia chegue? Onde a direção pretende que a companhia chegue? Qual o seu papel aqui? Qual o papel que a companhia espera que o bailarino assuma?

É um espaço de diálogo, onde são levantados vários pontos, desde questões artísticas, principalmente as questões artísticas, mas também as discussões macro em termos de instituição. Quais são os sonhos? Como somos vistos? Saiu uma crítica? Vamos ler.

Se vamos para o exterior [silêncio], onde é? Que lugar é esse? Que festival é esse? O que acontece nesse festival?

Os *Figuras da Dança* estão na televisão. Quem são essas figuras? Eles vão assistir aos depoimentos públicos. É uma espécie de aula de História da Dança ao vivo e depois fazem comentários sobre a personalidade que eles viram.

Como é que ele, bailarino, se identifica ou estranha determinada personalidade? Aquilo tem a ver ou não com ele?

Houve um período na História da Dança que alguns bailarinos propuseram apresentar novos coreógrafos e então trouxeram nomes que consideravam interessantes.

Um diálogo [silêncio]. Eles diziam para a direção: achamos legal tal coreógrafo.

Hoje os bailarinos fazem laboratórios coreográficos. A companhia gerida pela Pró-Dança é uma companhia que pretende que seus artistas ganhem outros espaços, e tenham possibilidades além das possibilidades cotidianas oferecida pela companhia. Temos espaço de sala de ensaio para criar. O Samuel Kavalerski escreveu um texto que publicamos no programa do espetáculo.

E a História da Dança é um espaço de diálogo para questões mais profundas da companhia em termos artísticos e de expectativas da inserção desta companhia na comunidade cultural.

Pesquisadora: Quais são as suas expectativas para a companhia a curto e longo prazo?

Inês Bogéa: Quando começamos, eu e a Ira dizíamos: temos três anos para que a companhia seja reconhecida como um lugar de qualidade de trabalho e que ponha em

movimento a área da dança. Eu acredito que conseguimos e é um grande prazer ver isso refletido através de nossos espelhos que são o público, a crítica, os jornalistas, os patrocinadores, os apoiadores, os pesquisadores que nos cercam e que vão balizando isso. O próximo passo é como internacionalizar a companhia? Como a companhia vai ser vista no exterior? O que precisamos construir para termos a possibilidade de turnês internacionais a cada ano? Isso é uma meta.

Como o site da companhia se torna um portal de dança, onde tem não apenas o que a companhia faz, mas *link* com outras atividades, pessoas pesquisando sobre o *Figuras da Dança* dentro do site da companhia. Como esse espaço se torna cada vez mais do que já é, um espaço de pesquisa na área da dança? Temos um acervo que está crescendo. Temos vários pesquisadores de universidades que trabalham conosco. Os próprios bailarinos e outros funcionários também têm pesquisas individuais. A companhia é um centro de pesquisa e produção de dança. Esse é o sonho. Como se amplia o espaço de pesquisa e produção de dança? A SPCD pode ser uma mola propulsora para muitos artistas, e não só para aqueles que habitam cotidianamente a sua sede, mas para outros que interagem diariamente conosco. É um sonho dançar com uma orquestra ao vivo, ter uma orquestra que toque sempre para essa companhia, que possamos fazer apresentações com música ao vivo [silêncio], o que é maravilhoso. Tivemos essa experiência com a OSESP e foi muito bacana, mas precisa ser algo regular. Isso depende não só do desejo, mas dos palcos, da verba, da disponibilidade da orquestra. Dependemos de muitos fatores para conseguirmos tal objetivo. E que os bailarinos e os funcionários sintam que esse é um espaço coletivo, onde produzimos arte, num país que é o Brasil. Isso é muito importante, construir esse lugar de pertencimento de todos. Isso já está sendo feito, mas é algo que não se pode deixar de fazer.

Apêndice 19 - Transcrição da entrevista com Rodrigo Pederneiras

Pesquisadora: Rodrigo, é necessário repetirmos algumas informações antes de iniciar a entrevista, pois se trata de um trabalho de pesquisa. Minas Gerais, 11 de abril de 2013, 14 h 30 min. Quem fala é Flávia Brassarola Borsani. Sou pesquisadora do Instituto de Artes da UNESP e vou entrevistar Rodrigo Pederneiras para minha pesquisa de mestrado que fala sobre as relações estabelecidas entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de dança contemporânea. A entrevista será usada exclusivamente para coleta de dados nesta pesquisa de mestrado. Rodrigo, você me autoriza a usar o conteúdo desta entrevista em minha pesquisa?

Rodrigo Pederneiras: Sim.

Pesquisadora: Terminada a entrevista, será feita a transcrição que lhe será enviada posteriormente para ver se está de acordo com o que foi dito e transcrito. Você concorda?

Rodrigo Pederneiras: Concordo. Está ótimo.

Pesquisadora: Fale sobre a sua formação e carreira na dança.

Rodrigo Pederneiras: Acredito que minha formação foi a mais conturbada que poderia existir. Primeiro, resolvi fazer dança por um mero acaso. Assisti a uma companhia de dança quando era muito novo, devia ter quinze anos, aqui em Belo Horizonte. Era uma companhia amadora, e falei “Quero estudar isso!”. Comecei brincando, até que assisti a um espetáculo de uma companhia profissional israelense, o *Bat Dor*, que não existe mais. Tinha quinze ou dezesseis anos quando assisti, e de uma hora para outra, quando sai completamente transtornado desse espetáculo, falei: “É isso que vou fazer na vida!”. Eu estava terminando de estudar. Com 16 anos, devia estar no meu primeiro científico. Terminei os dois anos que faltavam, mas já comecei a estudar dança com minha primeira professora, Marilene Martins, que foi de uma importância fundamental. Ela usava o método Klauss Vianna baseado na técnica clássica que o mesmo criou e foi sua aluna, discípula durante muitos anos. Então, comecei a estudar com ela. Entrei para um grupo, o mesmo que tinha visto pela primeira vez, e comecei a sentir necessidade de estudar a técnica clássica. Mas eu não tinha os professores que achava que deveria, ou melhor, que gostaria de ter. Nessa época, em 1972, fizemos contato com Oscar Araiz, que veio para o Festival de Inverno de Ouro Preto e este foi outro acontecimento que mudou a minha vida. Comecei a procurar as pessoas que dançavam na companhia dele. Naquela época, ir a Buenos Aires custava pouco, mas devido à falta de recursos eu dava muitas aulas para conseguir o dinheiro para passar alguns meses em Buenos Aires. O transporte era feito de ônibus com Denise, minha namorada naquela época. Também comecei a ir ao Rio de Janeiro onde conheci Tatiana Leskova que “me adotou”. Eu pagava uma aula, e ela me deixava fazer as outras aulas que eu queria. Tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, passava o dia dentro do estúdio, o que foi um grande aprendizado. Em 1974, Oscar Araiz me convidou para participar de sua companhia chamada *Companhia de Dança Contemporânea de Buenos Aires* e fizemos um espetáculo com música ao vivo, com um grupo de *rock*. Naquele ano, morei em Buenos Aires. Outra pessoa realmente importante para mim foi Freddy Romero, bailarino da companhia do Oscar e da companhia do Alwin Ailey. Depois de 1974, a companhia dele terminou e eu voltei para Belo Horizonte. Nessa época, entre 1972 e 1974, o Paulo e o Pedro, começaram a trazer bailarinos da companhia do Oscar para dar cursos e afins. Em 1975, já tínhamos elaborado ideias e fundamos o *Grupo Corpo*. Convidamos o

Oscar para coreografar, o Milton Nascimento para criar a música e o Fernando Brant para criar o roteiro. Dessa forma nasceu *Maria Maria*, e que começamos. A minha formação foi completamente diversa. Aprendi com o tempo e como costume dizer, aprendi mesmo com o *Grupo Corpo*. Quero dizer, acredito que todos nós aprendemos. Criamos o *Grupo Corpo* e ao mesmo tempo nós aprendemos com o *Grupo Corpo*.

Pesquisadora: Durante a sua formação, teve contato com quais técnicas e estilos de danças?

Rodrigo Pederneiras: Primeiro com a técnica do Klauss Vianna. Depois com a técnica clássica, a que realmente me aprofundei. Das nove horas de aulas do dia, eu fazia seis horas de clássico, e hoje me pergunto como conseguia. Com Freddy Romero, tive aula da técnica de Graham. Mas fiz algumas aulas em períodos muito espaçados: quando ele vinha ao Brasil, eu fazia aulas durante um mês, outras vezes ia a Buenos Aires, e fazia dois meses de aula.

Pesquisadora: E em relação a sua formação em Música?

Rodrigo Pederneiras: Não é exatamente uma formação. Comecei a estudar um pouco de música porque eu comecei a tocar violão clássico. Mas, obviamente (mostrou as mãos), era impossível tocar violão. Eu toquei violão por pouco tempo, e praticamente desisti. Aconteceu uma situação engraçada: quando eu era muito novo, o Paulo Pederneiras, diretor, apareceu em casa com uma bateria e no fim das contas quem tocou a bateria fui eu. Toquei bateria durante muito tempo, e embora sem ter aulas, cheguei a tocar razoavelmente. Eu corria atrás, pois gostava de música, porém nunca estudei em conservatório.

Pesquisadora: O que você destacaria que foi primordial na sua formação como bailarino?

Rodrigo Pederneiras: O fato de eu ter mergulhado na técnica clássica. Eu tenho percebido que sem técnica clássica, seria muito mais difícil.

Pesquisadora: O que você destacaria que foi primordial na sua formação como coreógrafo?

Rodrigo Pederneiras: Para minha formação como coreógrafo, foi observação. Primeiro, eu observei muito como o Oscar trabalhava. Depois, estudei como as pessoas faziam e como elas criavam. Assisti a vários vídeos de Balanchine para ver como ele compunha e embora achasse aquilo uma loucura, observar foi de extrema importância na minha formação.

Pesquisadora: O que destas vivências com as técnicas e estilos que teve contato, você trouxe para o seu processo de criação?

Rodrigo Pederneiras: Na verdade, o clássico foi o que mais contribuiu. Quando eu comecei a coreografar, durante os dez primeiros anos até o final dos anos 80, eu coreografava baseado na técnica clássica. Eu fazia *ballets* que eram “meio neoclássicos”. Isso foi também um grande aprendizado, pois hoje vejo que esse processo foi importantíssimo para começar a criar, ter um jeito peculiar.

Pesquisadora: Você acha importante o bailarino ter uma formação musical? Se sim, por quê?

Rodrigo Pederneiras: Não digo formação, mas conhecimento sobre música. Como eu te disse, eu gostaria de ser músico. Durante minha vida, escutei muita música. Aos

cinco, seis anos, eu escutava Bach, o que foi muito valioso para mim. Não acredito que seja necessário um bailarino saber música, mas é excelente, é maravilhoso que um bailarino saiba música, saiba atuar, saiba ler partitura. Quanto mais conhecimentos, sem dúvida, melhor.

Pesquisadora: Você acha importante o coreógrafo ter esse conhecimento em música?

Rodrigo Pederneiras: Considero muito importante, bem como tudo isso que acabei de falar. A resposta que eu te dei na pergunta anterior, deve ser multiplicada por cinco para o coreógrafo.

Pesquisadora: Como você acha que este seu conhecimento em música influencia o seu trabalho?

Rodrigo Pederneiras: Ouvi muita música na minha vida inteira. Quando eu digo música, digo música clássica, que sempre apreciei. Por exemplo, o repertório do *Corpo* dependia do tipo de música que eu estava escutando. Quando me perguntam como aprendi a coreografar, e eu respondo “ouvindo música”, as pessoas riem, mas essa relação sempre foi fundamental para mim.

Pesquisadora: E em relação a sua formação como criador, coreógrafo?

Rodrigo Pederneiras: Posso dizer que se deu totalmente na prática. Como já disse anteriormente, quando conheci Oscar e vi seu trabalho, minha vida mudou, pois pensei “É isso que quero fazer!”. Antes de ser bailarino profissional, vale lembrar que já estudava *ballet*, inclusive a primeira vez que dancei profissionalmente foi com Oscar que me serviu de inspiração para começar a coreografar. Coreografei para a *Escola do Corpo*, e a partir daí, surgiu o convite de outras escolas. Como eu coreografava para “todo mundo”, os grupos amadores do interior também começaram me chamar. Quando começamos o *Grupo Corpo*, não entrei como coreógrafo, mas nessa época eu já coreografava.

Pesquisadora: Você tem uma maneira própria de criar?

Rodrigo Pederneiras: Acredito que hoje eu tenho. Mas naquela época era muito influenciado pelo Oscar, inclusive na maneira de utilizar a música. Ele tinha o ouvido musical muito bom, embora estivesse voltado para uma dança teatral. Quando comecei, eu o imitava, mas com o tempo, encontrei um jeito particular, o meu jeito de fazer.

Pesquisadora: Você disse que inicialmente imitava o modo de fazer, de criar do Oscar Araiz. Como era isso?

Rodrigo Pederneiras: É porque eu criava histórias, o que na verdade, era o caminho do Oscar. Ele coreografava desta forma, esse era o caminho dele. Depois de algum tempo, me encaminhei para o lado abstrato. Eu acredito que era nesse sentido, não pelo movimento em si, porque nós temos maneiras bem diferentes de nos mover. O Oscar também trabalhava muito com técnica clássica. E talvez, o fato de eu também trabalhar, possa ter vindo dele.

Pesquisadora: Podemos dizer que o Oscar trabalhava com a narrativa?

Rodrigo Pederneiras: Ele sempre trabalhava com uma narrativa, e quando comecei os meus primeiros trabalhos também tinham uma narrativa.

Pesquisadora: E hoje, qual o seu jeito de criar?

Rodrigo Pederneiras: Para começar um *ballet*, eu preciso ter uma ideia inicial. Não é nada narrativo, por exemplo: *Breu* fala de violência, *Parabelo*, do Nordeste. Escolher um tema geral é muito mais compatível com a arte da dança, embora eu não acredite que a dança é uma arte que se preste à narrativa. Balanchine tem uma frase que gosto muito: “como eu vou falar em *ballet* se essa é minha sogra?”. É complicado. Eu acredito que é um jeito de coreografar mais solto, com mais liberdade onde eu posso caminhar para onde a feitura, para onde o processo de criação me levar.

Pesquisadora: Em que momento você se vê como coreógrafo?

Rodrigo Pederneiras: Eu acho que a primeira vez que eu olhei e falei isso, foi quando eu vi *Prelúdio* pronto. Foi quando me senti coreógrafo.

Pesquisadora: O que significa para você criar obras?

Rodrigo Pederneiras: Eu não gosto muito de dizer “é o que me faz viver”, “é minha vida”. Primeiro, é a profissão que eu escolhi, e felizmente, porque, realmente gosto muito. Segundo, de fato, o período que eu me sinto melhor, ou pelo menos mais vivo, é quando estou criando algum *ballet* embora não significa que seja perfeito. É tenso, é chato, mas muitas vezes é maravilhoso, ou seja, tudo é mais intenso durante o período de criação. Depois que está pronto tudo fica mais calmo, o que é engraçado.

Pesquisadora: Por que utilizou o termo *ballet* na resposta anterior? O que quis dizer?

Rodrigo Pederneiras: Eu costumo falar *ballet* para não me referir [silêncio], ao fazer uma obra, “uma criação”. Falo “vou fazer um *ballet*”, o que soa engraçado porque *ballet* é diretamente vinculado à técnica clássica.

Pesquisadora: Qual a sua visão sobre a dança hoje?

Rodrigo Pederneiras: Em geral?

Pesquisadora: Sim.

Rodrigo Pederneiras: Sinceramente, eu tenho pouca paciência para a dança. Como já falei, acredito que trabalhamos como qualquer outra pessoa. Canso ao ver as pessoas filosofarem tanto, quando é tudo relativamente simples. Para fazer um *ballet*, eu não preciso de uma ideia genial, uma ideia brilhante, basta começar, e acredito que tudo funciona assim. Para fazer uma música, não necessariamente é preciso ter uma ideia genial, pois muitas vezes as ideias acontecem ao longo do processo. Em dança, eu leio textos sobre o que vou fazer, e o que sinceramente eu não entendo e pergunto é porque relacionar a dança com coisas muito difíceis. Por exemplo, me irrita quando as pessoas começam a relacionar dança com física quântica. Quem dança e sabe de física quântica? Todas as vezes que vejo esse tipo de coisa fico muito chateado e percebo que no fundo, é tudo uma grande mentira. Pode não ser mentira porque as pessoas talvez até acreditem no que estão fazendo, mas se acreditam tem uma visão muito limitada. Eu acho que tudo é muito mais simples. E quando a dança é feita sem grandes pretensões, o trabalho é muito mais honesto e o resultado é muito mais efetivo e realmente toca as pessoas.

Pesquisadora: Você tem algum ponto de partida para criar?

Rodrigo Pederneiras: Eu sempre parto de uma ideia. Às vezes essa ideia pode posteriormente, não existir mais. Em algumas obras, ela se mantém, e em outras, eu vou para outro lado.

Pesquisadora: Para você, qual o papel do coreógrafo e do bailarino na criação hoje?

Rodrigo Pederneiras: Depende muito porque o coreógrafo é tido como o criador da obra. Tem gente que faz [silêncio] e eu sou uma das pessoas que realmente cria o que está fazendo, o que os bailarinos estão dançando. Aceito, sou aberto a todo tipo de ideia e de sugestão dos bailarinos. Normalmente isso acontece aqui no *Corpo* devido à intimidade que temos. Mas tudo que é feito é muito marcado, muito estabelecido. Você viu o meu jeito de trabalhar, é tudo muito definido: cada diagonal, o quanto a perna vai subir, qual a dinâmica, que é o mais importante. Obviamente, depois que os bailarinos se apossam disso, dessa coisa que foi desenhada, ou pedida para que seja feita e entram com o seu lado de intérprete, se muda e para muito melhor, ou seja, a forma se quebra. A coreógrafa Pina Bausch, por exemplo, trabalhava colocando as pessoas para [silêncio] improvisar sobre um tema. Com isso, ela ia pinçando coisas. Mas na *Sagração da Primavera*, por exemplo, você vê que foi coreografada. Em outras peças vai ver que fez desta outra forma, ou seja, ela tem várias maneiras de trabalhar. Alguns coreógrafos trabalham de maneiras diferentes, como “tente isso, faça isso, tente aquilo”, enquanto outros fazem as duas coisas. Existem ainda aqueles que só depois da coreografia pronta, colocam a música e neste caso, a música funciona como pano de fundo. Para o que eu faço, a música é fundamental, a música e coreografia têm que se fundir como num corpo. A coreografia não ilustra a música, nem vice-versa. Embora nem sempre isto aconteça, quando se consegue tal união [silêncio], é o máximo.

Pesquisadora: Fale como chegou até a *São Paulo Companhia de Dança* e sobre como foi o trabalho com eles.

Rodrigo Pederneiras: Eu cheguei até a *São Paulo* por um convite da Iracity. Quando a Ira me ligou, pediu uma peça que seria estreada em Wolfsburg [silêncio] e sobre a qual estavam em negociação. Pensei: se for para Wolfsburg, seria interessante algo de um compositor brasileiro e se possível, com música ao vivo. Então pensei em algumas peças para piano de Villa Lobos. Sugerir *As Cirandas*, ela escutou e gostou muito, mas como a peça era muito longa, me propôs que fosse feita uma redução, algo que não gosto de fazer. Coreógrafos fazem isso, como por exemplo, dos *Prelúdios de Chopin*, pega o *Prelúdio n.º 1*, junta com o *n.º 4* e assim por diante. Se escolher uma peça, acredito que devo fazê-la inteira e talvez isto seja um pouco de pudor em excesso. Como a peça deveria ter 20 minutos e *As Cirandas* tem mais de quarenta, continuamos a conversa. A história de Wolfsburg não aconteceu, mas eu gostei da ideia de fazer Villa Lobos, inclusive há muitos anos atrás já havia criado um *pas de deux* com o segundo movimento da *Bachiana n.º 1*, para oito violoncelos. Acho interessante criar para uma grande companhia como a *São Paulo* algo que tenha a ver, que seja bacana. Se for uma criação, o diálogo com o diretor artístico é fundamental. E foi assim, através de um convite de Iracity e após conversarmos muito, finalmente fechamos. Eu quis fazer algo que tivesse um pouco a “cara da companhia”, ou pelo menos, a “cara” que eu achava que tinha, e foi assim.

Pesquisadora: E como foi o seu primeiro contato com os bailarinos?

Rodrigo Pederneiras: O primeiro contato com os bailarinos numa companhia desse porte é sempre incomum. Eu não sei o que esperar e os bailarinos também não e imagino obviamente, que para eles seja mais difícil, pois chega um estranho que lhes dirá o que se irá fazer. [silêncio]. Algo que outros coreógrafos fazem com facilidade [silêncio] e eu não gosto, é escolher pessoas, pois considero a coisa mais desagradável

do mundo. No caso da *São Paulo*, não tive muitas opções, pois formaríamos dois elencos. Sugeri a Ira que escolhesse um elenco, e eu o outro, e ela concordou. Fui escolhendo, o que é coisa muito difícil. Não quis assistir a aula para não me deixar [silêncio] influenciar, pois muitas vezes vejo bailarinos fenomenais na execução da técnica clássica, mais perdidos do que outros com talvez menos habilidade técnica, ao executarem algo que eu peço. Isso tem mais a ver com o ouvido musical, e com um tipo específico de coordenação já que todos os meus trabalhos exigem muita coordenação. Por isso eu não quis ver muitas aulas, mas assisti aos *ballets* e aos ensaios e discuti esses aspectos com a minha assistente. Eu escolhi o primeiro elenco e a Ira não interferiu, o que pode não ser bom, pois estamos sujeitos a errar nas escolhas, ou acertar e achar que errou, e mais adiante perceber que tinha razão. O primeiro contato é um pouco desagradável tanto para a companhia quanto é para mim, pois eu gosto de ter um ambiente gostoso e sem tensões para trabalhar. Já na sala de aula, uma atmosfera que eu domino, por mais que a companhia trabalhe de inúmeras formas, naquele lugar e naquele momento, o jeito de trabalhar é meu. Mas com o passar do tempo, fico mais a vontade e aí começa a ficar gostoso. A princípio quando o ambiente ainda é meio tenso, com cada um querendo mostrar serviço [silêncio], todos querem aparecer, dançar mais [silêncio] e eu acho isso desagradável, de uma maneira geral, não especificamente.

Pesquisadora: E como foi o início do trabalho com eles? Conversou, deu aulas?

Rodrigo Pederneiras: Para escolha dos bailarinos, eu e minha assistente fizemos algumas sequências baseadas em como eu gostaria. Na verdade o que eu fiz e faço: para a escolha dos bailarinos, coloquei a música e comecei a criar variações, sequências coreográficas e pedi para memorizar. Durante dois dias, se não me engano, marquei o que seria utilizado na coreografia a partir da música que seria utilizada e criei sequências coreográficas para todos aprenderem. À medida que as pessoas aprendiam, eu selecionava. É mais ou menos isso que eu faço, até mesmo aqui no *Corpo* faço assim. Se quero mais pessoas no começo, por exemplo, dez pessoas, digo para todos aprenderem e foi mais ou menos o que fiz.

Pesquisadora: Falando especificamente sobre a criação da obra *Bachiana nº1*, o que motivou a criar esta obra?

Rodrigo Pederneiras: A paixão que eu tenho pela música.

Pesquisadora: A música foi sua inspiração?

Rodrigo Pederneiras: Foi sem dúvida, embora eu não goste dessa palavra, eu parti disso. E quando posso escolher uma música pela qual sou apaixonado, melhor ainda.

Pesquisadora: Qual foi passo seguinte na criação desta obra?

Rodrigo Pederneiras: Uma coisa é fazer vários passos seguidos e outra, é criar um ponto de partida. Eu nunca trabalho com uma ideia que seja uma história. O que eu vou fazer com a *Bachiana*? Primeiro, a música é absolutamente sensual, tem um tom contemporâneo e ao mesmo tempo, influência da música clássica do final de 1800. O que eu posso fazer? Pensei em fazer algo que possa ser realmente sensual, pois a música é de uma sensualidade muito grande. A companhia tem uma técnica clássica muito forte. Utilizando essas duas coisas: ao mesmo tempo eu posso ser tão clássico, ou neoclássico, quanto encaminhar para um lado muito mais contemporâneo. Eu posso mesclar essas coisas e acredito que fui muito feliz com isso.

Pesquisadora: Antes de ir para o estúdio, você estrutura como vai ser a obra?

Rodrigo Pederneiras: Estruturo da seguinte forma: começo com tantas pessoas que vão, e depois ajusto até certo ponto. A única estrutura que faço é a espacial, não de movimento.

Pesquisadora: Na hora em que você está no estúdio criando, você já estruturou algo anteriormente? Se sim, como e o quê estruturou? Se não, como acontece?

Rodrigo Pederneiras: Não sou de estruturar. Eu chego para começar a fazer. A única coisa que eu estruturo é se irei trabalhar com tal tema, eu vou começar com um duo ou com 16 pessoas que vão fazer movimentos iguais. Essa ideia mais espacial, de mais ou menos com quantos bailarinos irei trabalhar, sim. Mas isto não é uma estrutura em si. É o início de uma ideia. É um esboço do qual eu parto, e que também, muitas vezes, não dá certo, e então vou para outra coisa. Mas o interessante do criar é partir de algo, e você pode partir do que quiser.

Pesquisadora: Mas tem relação com a música?

Rodrigo Pederneiras: Sim, totalmente. Mas às vezes isso também não funciona, ou nesse meio do caminho surge outra ideia que adoto e acaba com tudo aquilo que eu fiz. Como as ideias são construídas aos poucos, quando trabalho com mais gente, é possível. Se vou fazer um *pas de deux*, por exemplo, não tenho saída, a ideia do que vai ser feito é bastante óbvia. A grande diferença está em como ele vai ser feito, se um *pas de deux* é para ser sensual, quase sexual, e ao mesmo tempo romântico, não tem muitas opções, é aquilo e ponto. O modo, ou seja, como vai ser feito, não tem como prever. Vou construindo e ao mesmo tempo, vejo que gosto mais de uma coisa ou de outra, e vou modificando, como você viu que aconteceu lá. O final daquele *pas de deux* foi mudado cerca de oitenta e cinco vezes, até se chegar ao ponto.

Pesquisadora: Desde o início da concepção da obra, você já sabia que iria ter o *pas de deux* no segundo movimento?

Rodrigo Pederneiras: Sabia e era tudo o que eu queria, embora fosse um perigo também, pois é uma música de oito minutos. Um *pas de deux* de oito minutos é muito exaustivo para o bailarino, e por isso tem que ser cuidadoso, e ter todo tipo de preocupação no processo de criação.

Pesquisadora: Quando você disse que um *pas de deux* de 8 min poderia se tornar exaustivo para o bailarino, isso vem de suas vivências como bailarino? Essas vivências como bailarino, influenciaram na criação deste *pas de deux*?

Rodrigo Pederneiras: Como bailarino não, mas como coreógrafo. Em um determinado momento, não posso exigir mais do bailarino porque não vai funcionar. Fisicamente é muito desgastante, e então, o melhor encontrar outra saída. No caso de *Bachiana*, eu quis fazer um único *pas de deux* de 8 min, e tive que dosar, achar momentos em que o bailarino pudesse relaxar e se esforçar o tempo todo. Essa dosagem, em que existir.

Pesquisadora: E para a bailarina, também não seria exaustivo?

Rodrigo Pederneiras: Para ela também é, mas muito menos que para o rapaz. Principalmente no *pas de deux*, que quem carrega é ele.

Pesquisadora: Qual o papel do bailarino no *pas de deux*?

Rodrigo Pederneiras: É fundamental porque é um *pas de deux* muito difícil. O bailarino tinha que ser muito bom *partner*. O Samuel me ajudou muito a achar várias soluções, várias situações, várias maneiras de pegar. Ele tem uma dinâmica de

movimento muito compatível com o que eu queria no *pas de deux*. Ele tem uma delicadeza dançando que não vou dizer, rara, mas que não são todos que tem.

Pesquisadora: Como foi a criação do *pas de deux*? O que te motivou a criar?

Rodrigo Pederneiras: Fui motivado pela música e pelo fato de já ter feito outro *pas de deux*. Eu realmente queria fazer algo interessante com essa música, algo que eu olhasse e pensasse “que bacana”. Na verdade, eu queria fazer um *pas de deux* que fosse uma grande excitação. Às vezes é difícil falar com as pessoas [silêncio]. Eu comentava com a Bia, que começou fazer a assistência e com a Paulinha. Era difícil conseguir expressar porque eu me preocupava muito com a dinâmica daquele *pas de deux*, pois quando se muda a dinâmica, as características os detalhes e as nuances se perdem completamente. Eu dizia para ela que “devia ser uma grande trepada”, mas não era. Isso tem que ser claro para todos, mas de uma forma completamente delicada. Essa era a grande coisa que eu queria fazer no *pas de deux*. Eu escolhi a bailarina porque ela é maravilhosa, linda e absolutamente sensual. Já o bailarino, sinceramente, escolhi o que acreditei ser o melhor *partner*. É um *pas de deux* para ela.

Pesquisadora: E em relação a transição de cenas (do primeiro movimento para o *pas de deux*, e do *pas de deux* para o terceiro movimento, entrada e saída dos bailarinos. Como foi a criação? Qual era sua intenção?

Rodrigo Pederneiras: É muito simples. São as coisas simples que fazem com que uma estrutura seja boa ou não. Como não quis fazer três movimentos separadamente elaborei três movimentos que criassem uma linha, tivessem uma ligação. A ideia foi unir um ao outro, e normalmente é assim que eu faço. A não ser que eu queira uma ruptura. Mas eu gosto muito de unir um movimento ao outro, fazer com que um se funda ao outro.

Pesquisadora: E como foi o seu primeiro contato com os bailarinos do *pas de deux*, Samuel e Luiza? O que sentiu?

Rodrigo Pederneiras: Antes de qualquer coisa, eu sentia que tinha acertado na escolha dos dois. O Samuel pelo que já disse sobre ele, e a Luiza, pela beleza dela, uma bailarina magnífica. Linda. Ela também tem uma delicadeza que é absolutamente necessária para este *pas de deux*.

Pesquisadora: Como você enxerga a relação música e movimento nesse *pas de deux*?

Rodrigo Pederneiras: A dinâmica está totalmente vinculada à música, por exemplo, as nuances musicais, a delicadeza [silêncio]. Como traduzir a delicadeza? Isso tudo está mais na dinâmica do que no movimento. Então, temos que fazer um pouco daquilo que eu estava dizendo: fazer a música ser parte daquilo, ou seja, simplesmente fazer com que música e movimento se tornem uma única ação.

Pesquisadora: Utilizou a contagem musical?

Rodrigo Pederneiras: No *pas de deux* muito pouco. Às vezes temos acentos musicais muito sutis, e neste caso a contagem é boa para por em evidencia esses acentos aos bailarinos. A contagem é necessária quando se trabalha com muitas pessoas. Quando são apenas dois, você pode abrir mão dela e trabalhar um pouco mais em cima da melodia, como foi feito no *pas de deux*.

Pesquisadora: Como você passou suas ideias para os bailarinos?

Rodrigo pederneiras: Eu falava claramente: quero uma “trepada sem estar

trepada”(sic). Era basicamente isso. Tinha que ser algo sensual, quase sexual, mas não tem nada de sexo ali e isso não é fácil assimilar, porque para o *partner*, por exemplo, a coisa é mais para a menina. O Samuel era equilibrado, e de certa forma, ajudava muito a Luiza que embora seja muito bonita, musicalmente era menos capaz que ele.

Pesquisadora: Utilizou alguma palavra para comunicar aos bailarinos o que queria?

Rodrigo Pederneiras: Tesão.

Pesquisadora: E a palavra “trepada”?

Rodrigo Pederneiras: Muito mais tarde. A princípio é muito difícil, pois quando falo com o pessoal e não tenho muita intimidade [silêncio], preciso de um tempo para [silêncio] para não tornar a coisa muito vulgar ou muito simples, o que não é fácil.

Pesquisadora: Como foi a construção dos movimentos e sequências?

Rodrigo Pederneiras: Eu fazia. Pegava a Paulinha e dizia “faça isso, isso, isso”. Ela assimila muito rápido, você viu como ela trabalha. Então pedia para os bailarinos fazerem e modificava o que fosse necessário, mas sempre exemplificava tudo com a Paulinha.

Pesquisadora: E quando os bailarinos não conseguiam fazer aquilo que você estava pedindo?

Rodrigo Pederneiras: Tem duas coisas: a primeira é que a maioria a princípio, não faz do jeito que você pede. É necessário dar mais tempo, exatamente para entender essa dinâmica. Os bailarinos não conseguem fazer algo que eu e a Paulinha fazemos embora tenham muito mais técnica? Não. Isso só acontece se eles ainda não entenderam a dinâmica. À medida que corrigimos o que precisa ser modificado, essa dinâmica precisa ser perfeitamente assimilada, porque não podemos aprender pela metade. Esse é o entendimento da dinâmica do movimento e não apenas movimento em si, por onde a perna vai passar, não é isso.

Pesquisadora: Neste processo de criação, houve a colaboração do bailarino?

Rodrigo Pederneiras: Os dois colaboraram muito e, principalmente, o Samuel.

Pesquisadora: Em que sentido eles colaboraram?

Rodrigo Pederneiras: Eu estava tentando algo que não funcionava, quando ele me sugeriu dinâmica. Quando a bailarina vai para o colo dele e ele faz “tam tam”(demonstra o movimento com a cabeça), eu não achava o ponto exato e de repente, ele fez um gesto e disse para mim “olhe isso aqui” e eu falei “opa, não perca isso nunca mais por favor”. Parece nada, mas é tudo, e me traz muita satisfação trabalhar com um bailarino que tenha ouvido musical e sensibilidade compatível com a minha naquele momento.

Pesquisadora: Qual foi o papel da sua assistente Paulinha?

Rodrigo Pederneiras: Ah, a Paulinha traduz tudo que eu peço. Traduz de tal forma em seu corpo que consegue melhorar muito tudo que eu faço, ela é incrível, é o máximo. E como eu te falei, no *pas de deux*, por exemplo, cada coisa que eu faço, ela executa maravilhosamente. Às vezes ela não entendia o que eu falava e ainda assim, conseguia caminhar para algo melhor. Tem muito de criação da Paulinha, porque com seu corpo ela traduz as intenções em movimento de tal forma, que quando eu peço, ela consegue

melhorar muito. E depois os bailarinos com o tempo irão fazer isso, mas para ela é um processo muito natural e já trabalha há 20 anos comigo.

Pesquisadora: E qual o papel dos ensaiadores?

Rodrigo Pederneiras: Esse é o lado mais difícil porque uma coisa é “limpar” um *ballet* e falar que as pernas têm que estar na mesma altura e tudo mais. Outra coisa é manter um *ballet* que tenha preocupação com a dinâmica do movimento. Como eu posso te exemplificar isso? No *pas de deux* talvez seja mais fácil [silêncio]. Tem um momento que eles fazem “tuc” e ela faz isso duas vezes (demonstrou o movimento). Precisa ser algo muito delicado, que é muito difícil de encontrar e que às vezes ela achava e depois perdia. Essa manutenção é necessária para não soar de um jeito falso. Então sempre é bom ter alguém que tenha um bom ouvido musical, que é o caso da Karina, e acompanhar a feitura do *ballet* para ter claro o que é preciso ser feito. A Bia também leva jeito, mas ficava muito perdida porque tinha que aprender e tinha que dançar.

Pesquisadora: Você tinha uma relação/comunicação direta com os ensaiadores quando não estava presente?

Rodrigo Pederneiras: Direta. Às vezes nem precisava porque a Paulinha tinha também. Até mais com a Karina que já conheço há muitos anos. Trabalhamos juntos e temos uma relação fácil.

Pesquisadora: Qual o papel da repetição nesse processo?

Rodrigo Pederneiras: Além de ser algo do grupo e todo mundo fazer igual e ao mesmo tempo com a mesma dinâmica, é preciso manter. Como eu te falo, se a figura perde a dinâmica de determinado movimento, não tem volta, se encontrou outra, vamos repetir desse jeito. É como incrustar algo e fazer com que crie raiz, e a forma de se conseguir isto é a repetição. Até que o movimento se torne orgânico, e faça parte do corpo da pessoa que está executando de uma forma absolutamente natural. Acho que é mais ou menos isso.

Pesquisadora: Qual foi a sua relação com o(s) bailarino(s) nesse processo de criação?

Rodrigo Pederneiras: Outra coisa que eu não gosto na dança: normalmente a relação de coreógrafo e bailarino, é “eu sou o criador, eu mando aqui, e vocês obedeçam”. É uma relação muito ruim que não vejo em música. Que eu não vejo em outras áreas. Vira uma coisa quase militarizada, um jeito que eu acho horroroso. E muita gente que eu vejo trabalhar acha que diminuindo ou massacrando o bailarino vai conseguir. Eu acho que é exatamente o oposto. Então, a relação bailarino e coreógrafo tem que ser absolutamente igual. Não deve existir hierarquia, mas deve existir direção da companhia, ou seja, não deve ser uma hierarquia imposta. Obviamente, um “vamos fazer silêncio”, “vamos segurar a onda e tal”. Mas eu acho que a relação tem que ser de total e absoluto respeito pelo bailarino. O bailarino é “o cara”, é ele quem faz tudo. O bailarino é a razão de aquilo tudo existir ali. Então, eu não gosto desta situação do coreógrafo artista, detesto.

Pesquisadora: Qual foi seu papel e o do bailarino no processo do *pas de deux* mais especificamente?

Rodrigo Pederneiras: O papel do bailarino foi o de tentar decifrar um tipo de ideia que existia por trás e que não era uma ideia palpável. Como eu falo, é fazer *ballet* de uma forma em que as ideias não são muito palpáveis. Eu não irei dizer “você é Romeu, você

é Julieta, e vocês são, aconteceu isso, fulano vai matar e etc”, não existe isso. As coisas são subjetivas o tempo todo. Elas nunca são realmente objetivadas. Elas serão objetivadas a partir do momento que já está tudo, absolutamente ensaiado, pronto [silêncio]. O papel do bailarino é traduzir isso. É buscar, tentar entender um pouco essas coisas, que às vezes eu mesmo não entendo.

Pesquisadora: Eles seriam colabores em seu processo?

Rodrigo Pederneiras: São totalmente, assim como a Paulinha. Mas quando eu falo que eles são criadores, as pessoas pensam logo que eu fiz improvisação e fui buscar os movimentos. Ao contrário, como você viu, todos os movimentos sou quem faço. Mas os movimentos se modificam completamente a partir do momento que passam pela Paulinha, que passam por cada um dos bailarinos, e eu acho que este é o grande “barato”. O entendimento dos movimentos é o bailarino que vai ter.

Pesquisadora: Em relação aos outros elementos da obra, figurino e iluminação, como foi a criação? Quem criou?

Rodrigo Pederneiras: Quem criou o figurino foi Luiza Magalhães, e iluminação foi Gabriel Pederneiras. É outra coisa que eu acho interessante. Não digo que não exista, mas tem que ser um gênio para fazer uma boa coreografia, uma boa iluminação e um bom figurino. Eu vejo milhões de pessoas fazerem isso, e a grande maioria, 99%, acho uma grande “merda”. Às vezes a pessoa consegue estragar um trabalho bom que havia feito. Existem profissionais competentes em cada área. Se você confia em um profissional, se entregue a ele. Só para exemplificar, Luiza fez um figurino para José Limón, com quem há pouco trabalhei em Nova York, e eu não achei legal. Chamei-a no canto e falei “Luiza, é seu trabalho, mas acho que deveríamos achar uma solução para essas saias,” e funcionou assim. Ela tem confiança em mim e sabe que eu tenho confiança nela.

Pesquisadora: São pessoas da sua equipe de trabalho?

Rodrigo Pederneiras: Acho que sim. Para você ter ideia, quando saí de lá, eu falei claramente, e não sei se eles levaram a sério. Como te falei, Karina é uma pessoa que conheço e confio. Quando for ensaiar, fulano vai dizer que é assim, ciclano vai dizer que é de outra forma, e cada um vai fazer uma versão diferente. Mas a pessoa que tem a última palavra e tem toda a autonomia para dizer, é a Karina. Não falei Ira, nem Inês. Foi Karina quem assistiu. Espero que eles mantenham isso. A Karina aprendeu, eu a conheço, e tenho toda confiança nela. Não necessariamente tem que ser da minha equipe. Basta confiar na pessoa e no seu trabalho. Ela está lá para isso. Também, eu acho que essa parte de iluminação e de criação é muito complicada, principalmente se você não confiar na pessoa. Acredito que a confiança tem que existir, e não só em equipe, mas com pessoas que você conheça. Para ter confiança, é preciso conhecer. E no caso da Karina, eu a conheço muito bem.

Pesquisadora: Mas como foi a criação deles: criaram a partir de uma conversa com ou você, ou partir de ver os ensaios?

Rodrigo Pederneiras: Não houve conversa alguma. Eles assistiram ao ensaio. À medida que eu filmava com três câmeras, mandava para eles. E eles iam tentando fazer. Por exemplo, com a Luiza, cogitamos a hipótese de não usar aqueles vestidos, embora este fosse um problema dos bailarinos. Eles tinham acabado de fazer um *ballet* do Balanchine que tinham de ficar batendo muito na saia. Faziam isso, e estava um horror. Até que descobrimos que não era para ficar jogando a saia para cima, ao contrário,

procurar não encostar nas saias. Depois que a gente encontrou isso, foi muito legal.

Pesquisadora: Qual a relação do figurino, iluminação com a sua obra?

Rodrigo Pederneiras: O figurino é uma das coisas mais difíceis do mundo e pode tanto ajudar quanto praticamente destruir um *ballet*. Eu acho que tudo é fundamental, e não falar somente do figurino ou somente da luz. Como eu falo, a música e a coreografia tem que ser uma coisa só: música, coreografia e cenário [silêncio]. Se o cenário está sobrando, não tem por que estar lá. Se o figurino não dialoga com o que está acontecendo, não tem o porquê ser ele. Mas não podemos esquecer que música e coreografia são feitas primeiro. Os outros componentes, obviamente, vão sempre se basear nesse eixo central. E tudo tem que dialogar e estar totalmente integrado, ser uma coisa só, o que é difícil conseguir.

Pesquisadora: Ao se comunicar com os bailarinos, utilizou alguma nomenclatura de técnicas e estilos de danças? Se sim, quais e por quê?

Rodrigo Pederneiras: Eu utilizei muito de linhas e *arabesques*. Isto vem da técnica clássica. Agora, ao mesmo tempo em que eu usava isto, eu procurava quebrar estas linhas, estes *arabesques*. O primeiro e o último movimento não. Nenhum tipo de técnica específica. Claro que se os bailarinos não tivessem a técnica clássica muito apurada, eles não fariam este *pas de deux*. Usei muito da técnica clássica porque também, era a técnica que eles dominam.

Pesquisadora: Como chega à finalização de suas obras?

Rodrigo Pederneiras: Tem algumas obras que eu não consigo finalizar. Mas para esta, eu fiz dois finais diferentes. Eu queria um final que tivesse duos que fizessem uma referência ao *pas de deux*, que é uma parte muito marcante na obra. De uma forma bem sutil, eu acertei.

Pesquisadora: Como foi criar essa obra para a São Paulo Companhia de Dança?

Rodrigo Pederneiras: Sinceramente, foi uma das coisas mais deliciosas que eu já fiz na minha vida. Claro que tem o *Corpo* aqui. Mas eu trabalhei muito fora, fiz muitas coisas para outras companhias. Esse trabalho com a *São Paulo* foi muito bom em todos os sentidos. O astral foi muito legal. A receptividade dos bailarinos, a vontade das pessoas, o jeito com que eles abraçaram este *ballet*, foi muito bom. E outra coisa que também contribuiu para isso foi ver um resultado que era o que eu esperava.

Pesquisadora: O que é ser coreógrafo para você?

Rodrigo Pederneiras: É a profissão que eu amo e que eu escolhi. Se eu não fosse coreógrafo, acho que eu seria músico.

Pesquisadora: Você gostaria de acrescentar algo?

Rodrigo Pederneiras: Em tudo que eu falei sobre o *pas de deux*, não podemos esquecer, que não só nele, mas no *ballet* inteiro, eu utilizo muita linha. Então, para isso era necessário ser uma Luiza, ser uma Karina, e ter um bom *partner* que tenha um contato fino, que tenha uma delicadeza. Normalmente, os últimos *pas de deux* que eu tenho feito não exigem linhas, são muito mais dinâmicos, com passagens etc.. Neste não. Ele tem ao mesmo tempo, coisas que eram [silêncio], que acho absolutamente sensuais, muitas linhas que acabaram entrando nessa ideia de sensualidade. Isso é uma coisa que eu não fazia há muito tempo.

Pesquisadora: Eu gostaria de agradecer por ceder esta entrevista e colaborar com minha pesquisa. Vale lembrar que depois de transcrita, enviarei para você, a fim de conferir se as informações estão corretas. Muito obrigada!

Apêndice 20 - Transcrição da entrevista com Samuel Kavalerski

Pesquisadora: Samuel, é necessário repetirmos algumas informações antes de iniciar a entrevista, pois se trata de um trabalho de pesquisa. São Paulo, 20 de maio de 2013, 19 h. Quem fala é Flávia Brassarola Borsani. Sou pesquisadora do Instituto de Artes da UNESP e vou entrevistar Samuel Kavalerski para minha pesquisa de mestrado que fala sobre as relações estabelecidas entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de dança contemporânea. A entrevista será usada exclusivamente para coleta de dados nesta pesquisa de mestrado. Samuel, você me autoriza a usar o conteúdo desta entrevista em minha pesquisa?

Samuel Kavalerski: Autorizo.

Pesquisadora: Terminada a entrevista, será feita a transcrição que lhe será enviada posteriormente para ver se está de acordo com o que foi dito e transcrito. Você concorda?

Samuel Kavalerski: Sim.

Pesquisadora: Fale sobre a sua formação em dança.

Samuel Kavalerski: Comecei aos 12 anos em uma escola pequena, no interior do Paraná, sou de Francisco Beltrão, uma cidade próxima a Foz do Iguaçu. Meu pai é professor de Educação Física e posso dizer que ele foi quem me encaminhou para a dança. Hoje, reconheço como uma boa formação, mas naquela época tinha suas limitações. Aos 16 anos de idade, fui para Curitiba fazer curso pré-vestibular e entrei para a Escola do Teatro Guairá, que tinha uma infraestrutura melhor. Fiquei somente um ano nesta escola, porque no ano seguinte passei a estagiar no Balé Guairá. Reconheço como formação a minha experiência profissional no Balé Guairá, uma companhia estabelecida e com bailarinos muito mais velhos, onde eu aprendi muito com os exemplos. Os professores eram bons e os coreógrafos que vinham para o *ballet* tinham formações importantes, então, acredito que a minha formação se deu na vida profissional.

Pesquisadora: O que te motivou a começar a dançar.

Samuel Kavalerski: Vamos entrar em questões espirituais, não sei. Quando eu era criança e me perguntavam: “o que você quer ser quando crescer?”, e eu respondia: “ser bailarino”. Eu morava numa cidade que não tinha companhia de dança e nem mesmo na televisão, eu via dança, mas tinha o costume de dançar em casa. Meu pai tinha uma academia de musculação do lado da minha casa, onde eu punha música e dançava sozinho. Comecei a fazer aula propriamente de uma maneira que não fui eu quem buscou. Estava dançando numa festa e a professora da escola sabia que eu era filho do Zé Luís, professor de Educação Física, disse a ele: “seu filho tem que dançar, ele se mexe de um jeito interessante, ele tem ritmo”. Meu pai ficou muito empolgado. Meus pais e a professora fizeram uma campanha. A professora ia até minha casa e me dava livros. Um dos livros que me deu era de Fernando Bujones e me disse: “tem homens que dançam e você também pode dançar”. Embora muito receoso, porque a cidade era muito pequena, aceitei fazer uma aula para experimentar, e felizmente e gostei e fiquei. Lembro-me de uma audição no *Guaira* que eu não pretendia fazer porque queria estudar Publicidade, queria fazer outra coisa, porque dançar era um *hobby* para mim. A diretora me viu na escola e me chamou para estagiar, e quando dei conta, eu estava lá sem saber direito o que era uma companhia, sem saber o que era ser profissional. As coisas

simplesmente aconteceram.

Pesquisadora: Qual era a aula que você foi experimentar?

Samuel Kavalerski: *Jazz.*

Pesquisadora: Começou com o jazz?

Samuel Kavalerski: Sim. A professora que falou comigo dava aulas de *jazz*. Fiz essa aula e depois me matriculei na escola no *jazz* porque o ritmo era mais animado e mais dançado. No final do ano, a escola ia fazer “O Quebra Nozes” e precisava do príncipe. Fazia menos de seis meses que eu estava tendo aulas e entrei naquela produção. Me sugeriram fazer as aulas de *ballet* para não destoar. Desta forma comecei o *ballet*, e o *ballet* sempre esteve presente.

Pesquisadora: Além do ballet e do jazz, quais técnicas e estilos de dança você teve contato na sua formação?

Samuel Kavalerski: Fiz muito pouco *jazz*, logo que comecei a fazer *ballet*, eu deixei o *jazz*. Basicamente, estudei *ballet* clássico. No *Guaira*, eu comecei a ter contato com a dança contemporânea, fiz aulas. Mas foi muito pouco. Tinha aula de clássico todos os dias e muito raramente, fazia aula de contemporâneo. Nas férias eu vinha para São Paulo fazer outras aulas para ver se aprendia algo diferente. Na *Quasar*, eu vivi um pouco mais de contemporâneo, mas proporcionalmente, era uma aula por semana. Na *São Paulo*, era basicamente o clássico. Na verdade, eu fiz poucas aulas de contemporâneo na vida.

Pesquisadora: Diga nomes de professores que você acha que foram importantes na sua formação.

Samuel Kavalerski: Vou tentar ir pela ordem. Na Escola do *Guairá* Carla Reinecke, que foi diretora da companhia, e a Patrícia Otto, uma ótima professora que continua na escola até hoje. Na *Quasar*, eu tive contato com James Nunes e Érica Bearlz, que eram da UNICAMP, e com Lavínia Bizzotto. Na *São Paulo*, foram tantas pessoas, mas eu me identificava muito com as aulas do Lars van Cauwenbergh. O Alphonse Poulin, que me deu aulas em Joinville quando fui competir com 16 anos, é especial. Me lembro que, dos cursos de contemporâneo que eu fazia quando eu vinha a São Paulo, um que “abriu minha cabeça”, que foi o da Miriam Druwe. Fiz esse curso e não conseguir ter mais aulas com ela. Foi um curso rápido, de uma semana, mas para mim, mudou alguma coisa.

Pesquisadora: Por que você acha que eles foram importantes na sua formação?

Samuel Kavalerski: Eles marcaram por algum motivo, seja pelo Jair, que tinha o *ballet* como algo inatingível, de ir contra o próprio corpo, algo que eu discordava, mas estava presente no meu dia a dia e eu tinha que encarar. Os outros todos tem um rigor, clareza nas informações, ética. É um todo que forma um bom professor. É diferente de ser rígido, carrasco, é algo que não se brinca.

Pesquisadora: Você teve alguma formação em música?

Samuel Kavalerski: Não. Na Escola do *Guaira*, tinha aula de música.

Pesquisadora: Como eram essas aulas de música?

Samuel Kavalerski: Eram específicas para as aulas de *ballet*. Uma das pianistas da escola, falava dos compassos e quais exercícios eu faria. Era apenas iniciação musical.

Pesquisadora: Mas não passou por conservatório?

Samuel Kavalerski: Eu tinha me esquecido, mas eu fiz aulas de flauta doce durante por mais de quatro anos na minha cidade. Como era muito pequeno, me lembro de pouco, mas aprendia flauta e teoria musical, que colaboraram no ritmo.

Pesquisadora: Informalmente, você me disse que quer se tornar coreógrafo. Em relação a essa formação como coreógrafo, como se deu?

Samuel Kavalerski: Isso é outra coisa triste, pois na prática não existe formação para coreógrafo no Brasil. Mesmo consciente que ainda não sou um coreógrafo, envio projetos para fazer coreografias. Essa é a forma de fazer, para eu ter um grupo, uma sala, com direito autoral da música, ou seja, ter o mínimo de estrutura. E essa estrutura só vem associada a um espetáculo ou a um projeto. Eu tenho segurança porque é algo que está na minha cabeça há algum tempo. Sou diplomado em Artes Visuais, e a formação foi voltada para a criação, trabalhamos inúmeros ateliês que não eram específicos sobre técnica, mas tinham a finalidade de exercitar a criação por estímulos variados. É engraçado que mesmo trabalhando com dança e exercitando esse lado criativo, eu nunca coreografei. Era algo que estava muito introjetado e eu tive que trabalhar muito a minha relação com a outra pessoa e como sou muito reservado no contato com as outras pessoas, durante muito tempo, no olhar dos outros, eu era uma pessoa rígida. Algumas pessoas me acham muito sério, mal humorado, e confesso que sou um pouco. Sou muito exigente e sempre tive medo de coreografar. Trabalhei com Luís Arrieta, e sofri muito. Pensava que não queria ser daquela forma, mas eu via que eu tinha um estilo próprio. Foi um processo longo e acredito que minha vinda para São Paulo foi para descobrir isso. Quando entrei para a *São Paulo*, já não queria mais dançar. Eu tinha saído da *Quasar* e não queria mais dançar, mas precisei de dinheiro. Fui trazido para a companhia e quando dei conta, já estava lá, fui me adaptando e fiquei, embora não tivesse a mesma paixão. Em todos os momentos da audição, para escolha dos solos, eu estava sempre com um “pé atrás”, observando, aprendendo e posso dizer que aprendi muito com a Iracity. Fiquei muito tempo ao lado dela assistindo os ensaios. Foi um período de transição, como uma espécie de “assistente de ensaios”. Na verdade, no momento que ela me chamou para ser assistente de ensaios, o que não fui oficialmente, mas fiquei algum tempo acompanhando ela, foi quando passei para o outro lado, e comecei a coreografar. Era algo que para eu encarar, precisava apenas mudar de posição, pois as ideias eu já tinha desde jovem. Era algo que tinha, mas estava guardado.

Pesquisadora: O que significa criar para você?

Samuel Kavalerski: Significa algo engraçado. É tirar algo que você nem sabe que tem. Quando se vê a forma, é algo muito maior. Eu fiz poucas coisas, um solo, um duo que foi apresentado. Eu ficava muito nervoso, pois quando me via no palco, pensava que se estivesse pelado em cena, fazendo obscenidades, não estaria tão nervoso. Eu me sentia completamente exposto. Desde a época da faculdade tenho uma sensação ao expor meus trabalhos: eu olho e penso que as pessoas vão descobrir tudo sobre mim quando virem. Eu sou tão discreto, tão fechado e vejo o quanto fui óbvio nas escolhas. Óbvio no sentido, do que é o meu reflexo, minha essência e para mim, esse é o exercício. Na verdade, eu não gosto de colocar projetos tais como “eu quero falar sobre isso”. Gosto

de expor as ideias, e quando dou conta, vou reconhecendo o que estava lá dentro, algo que estava pensando. Eu vejo em forma, ou da relação com a música, ou do passo, ou da construção.

Pesquisadora: Quando você se viu como coreógrafo?

Samuel Kavalerski: Eu pensava bastante e muita gente me falava que eu devia coreografar devido ao meu lado criativo. Eu sabia que tinha esse potencial desde pequeno, mas esperei amadurecer para fazer. Houve um momento em que comecei a experimentar, que comecei a trabalhar com a outra pessoa, o que foi um achado para mim. Desde que saí da *Quasar*, estava insatisfeito e procurava algo. Não me bastava só aquele formato do bailarino. Quando dei esse passo e estava mexendo com essa outra pessoa, vi que eu não era o monstro que acreditava ser. Ao contrário, as pessoas com quem trabalhei gostaram, e falaram que fez diferença e era isso que eu estava procurando. Teve esse primeiro momento na montagem, nos ensaios, associado ao momento em que ajudei nos ensaios com a Iracity, na descoberta de estar do outro lado, de sentir prazer nisso. O Milton e eu começamos a criar por nossa conta: pegávamos um horário que sobrava, ficávamos depois do nosso horário, e assim montamos a primeira mostra na *São Paulo*. Foi um sucesso entre os bailarinos, e muitas pessoas se ofereceram para ajudar mais. Gostaram e usaram a coreografia do Milton no metrô que se tornou a coreografia oficial, até virar uma mostra que fizemos na Olido, que a companhia deu apoio, estrutura de divulgação, espaço, horários de ensaio, cedeu equipe técnica, professores e bailarinos. A Inês abraçou a causa e fez acontecer. Nessas mostras, na primeira vez que nos apresentamos, fiz um duo com dois minutos de duração, mas estava muito nervoso. Toda vez eu ficava com o coração na boca, chorava antes de começar, era muito sensível. Quando fui para a cena na Olido, estava muito, muito nervoso e não era nervosismo por medo de algo sair errado. Nesse momento eu vi por outro ângulo, e percebi que não eram apenas desejo, mas coisas que eu acredito. Esse foi um dos motivos, uma das minhas justificativas do pedido de demissão para a Inês. Eu não podia esperar alguém investir, se eu mesmo não investia, então saí porque queria investir nisso. Eu acreditei e corri atrás para ver o que aconteceria.

Pesquisadora: O que é dança para você?

Samuel Kavalerski: Difícil. Eu tive várias crises com a dança ao longo da minha vida. Eu sempre tive uma insatisfação ao dançar, parecia que sempre me faltava algo. Agora que busco as minhas histórias, os meus porquês, não posso culpar o coreógrafo, a direção, a *partner* ou qualquer pessoa. Acredito que a parte física me bloqueou durante muito tempo. É preciso fazer muita aula, se dedicar, ser rigoroso e muita gente faz uma dança que está em outro lugar e não no corpo. E eu acredito que a dança tem que estar no corpo, muito no corpo porque embora atualmente haja muitas possibilidades e conhecimento técnico, os corpos precisam ser muito desenvolvidos e existem corpos incríveis nas companhias e nos projetos mundo afora. Algo pelo qual briguei durante muito tempo, e que eu não queria porque é difícil, é uma vida dura, você não pode sair, tem que dormir cedo, fazer aula, aula, aula. Sempre fazendo aula. Tem que malhar. Eu sempre briguei muito com isso, mas hoje eu reconheço que é necessário ser rigoroso com a parte física. Tem um lado da dança que é físico e acredito que levamos muito a sério apenas isso. Dessa forma fica chato, fica chato de fazer, de assistir. Já vi muitos espetáculos de dança muito chatos, em que o público se levanta e vai embora. Também vejo muitos bailarinos em crise, reclamando e querendo parar. Chego à conclusão que a resposta para a minha crise é essa, embora exista o lado físico, outra coisa que devemos buscar, é a arte. Estou num momento muito espiritualizado, meditando, quase virando

budista. Tem algo de conexão, de presença, não necessariamente religioso, mas uma energia, que expande e se contrai e não apenas a musculatura que atingiu a forma ideal. Respondendo a sua pergunta, acredito que na dança o físico é de extrema importância, assim como algo que acontece em outro lugar e não vemos, mas sentimos, como quando um bailarino tira seu fôlego ao cair da pirueta. Por que isso aconteceu? Talvez porque a pirueta não seja realmente tão importante quanto acreditamos ser. E quisermos descobrir o que é, precisamos buscar, se abrir para outras coisas.

Pesquisadora: Quem é coreógrafo? E o bailarino?

Samuel Kavalerski: É bem dividido, e eu sou o coreógrafo. Vou deixar bem claro que para mim, há outras mil maneiras de fazer. O coreógrafo tem o olhar de fora. É um olhar de escolha, de saber e tem mil maneiras, movimentos de sequência coreográfica, de tempo, de espaço, de música, figurino. O coreógrafo é o compositor, no sentido que compõe com os elementos. Para mim é muito clara essa visão de fora e que é de uma pessoa. Eu sou muito aberto, e se a pessoa que trabalha comigo disser que o braço está doendo por aquele caminho, eu mudo e costumo adaptar muitas coisas de um intérprete para outro. Já houve sugestão de intérprete que precisei modificar, quase ao ponto de fazer outra coreografia, pois modifico em função da pessoa, e do que o intérprete pode melhorar, mas sempre sou eu quem muda e sou muito exigente e nos detalhes. A cada passo tem dez correções, o que é muito. Eu percebo a importância desse olhar de fora que pensa no todo. Naquele trabalho todo, o bailarino tem a preocupação de executar o movimento e todas as coisas que o coreógrafo quer que aconteça, não no sentido de “sou eu que mando”, mas da importância dos detalhes para que o trabalho aconteça da melhor forma possível, da forma mais próxima que o coreógrafo imaginou. Portanto, nesse esquema, tudo pode mudar, mas eu sou muito rigoroso.

Pesquisadora: Você acha que essa visão de coreógrafo e de bailarino vem de suas experiências?

Samuel Kavalerski: Sim. Eu tenho um preciosismo com as coreografias. Sou e sempre fui muito observador. Sempre que o remontador do Balanchine vinha, eu assistia e me chamava atenção como ele trabalhava os solistas, como um dedinho, um preciosismo, no detalhe. E vejo que trago isso muito forte. Na época que eu dançava os clássicos, fazia *pas de deux*, lembro que eu gostava deste tipo de trabalho, pois é de detalhe em detalhe que o todo acontece. Algo que eu percebo e me questiono muito é sobre este método porque eu sei o quanto é difícil. São muitas informações e precisam tentar até conseguir fazer com perfeição. Acredito que focando em vários detalhes, você tem a atenção da pessoa o tempo inteiro. Eu não gosto de bailarino que faz apenas o que quer. Gosto de pessoas focadas, presentes e apontando os detalhes, acredito que a pessoa vai estar atenta sempre.

Pesquisadora: Qual o seu papel na dança?

Samuel Kavalerski: Eu não sei, sou muito modesto. Na minha vida, sempre que tive oportunidades grandiosas, como, por exemplo, fazer o príncipe no *Quebra Nozes*, relutei. Sempre estou “com o pé atrás” nas coisas. Não sei qual é minha contribuição para a dança. Nesse momento em que estou deixando uma carreira, um jeito de fazer dança, e começando outro, estou pensando pequeno. Tenho uma busca muito clara que é a busca desta outra coisa que move a dança, que não é apenas mecânica. É busca de alguma outra coisa que te faça mexer.

Pesquisadora: Como o Rodrigo chegou até vocês? Como foi o primeiro contato

com ele?

Samuel Kavalerski: Eu conhecia o Rodrigo de uma audição feita há algum tempo e ele chegou num momento, que como te falei, sempre fui muito “pé atrás”. Nunca tive o perfil de aparecer dentro da companhia, de fazer os principais papéis, e tudo mais. Na minha terapia, eu estava trabalhando isso, a forma como muitas vezes eu mesmo me sabotava. Muitas vezes tinha processos interessantes, que depois de perdê-los, eu via que poderia ter feito mais. E quando chegava a hora de mostrar o meu trabalho, numa audição, por exemplo, eu estava sempre desconfiando. Quando o Rodrigo veio, eu estava aberto, foi um ano em que me abri para as novas experiências, na expectativa de ser algo bom. E como não queria julgar nem colocar defeitos, decidi deixar fluir. Quando ele chegou, fez uma audição muito rápida e logo escolheu o elenco. Chegamos na sala e Luiza e eu ficamos sentados, preocupados, imaginando que ficaríamos para o segundo elenco. Em um determinado momento ele percebeu que estávamos ali, e avisou que iríamos entrar no segundo movimento, o que demorou alguns dias. Nessa época tínhamos aulas de música com Roseli, a pianista da companhia, que nos mostrou a *Bachiana*. Ela colocou o segundo movimento e achamos a música linda, nos empolgamos muito e foi assim que conheci o Rodrigo, na audição para escolha do elenco.

Pesquisadora: Você disse sobre aulas de música na São Paulo Companhia de Dança, como isso acontecia?

Samuel Kavalerski: A aula de música apareceu para completar nosso banco de horas. Não podíamos ter mais de 6 horas de parte física, mas tínhamos que cumprir 8 horas por dia. Falava-se muito sobre educação musical para aula, qual compasso deveria usar, basicamente o que aprendi na escola do *Guaíra*. A pianista dava aula e mostrava vídeos. Quando fomos dançar *Bachiana*, levou vídeo sobre Villa Lobos. Falava sobre as criações dele, sobre a música do polígono. Fazia relação com o que ia ser, ou estava sendo trabalhado.

Pesquisadora: Fale sobre a audição que o Rodrigo fez para a escolha do elenco.

Samuel Kavalerski: O Rodrigo assistiu parte da aula de clássico e coreografou a primeira sequência da *Bachiana* que começa com todos os bailarinos e depois passou com cada grupo. Ele, a Paulinha, Ira e Inês sempre estavam presentes nos ensaios e ficavam sentados observando e fazendo anotações nesse momento de escolha de elenco junto com a ensaiadora, acho que era a Karina. Passou de grupo em grupo, só com os homens, só com as mulheres. Eu lembro que ele gostou muito da Luiza, e então, quando sobramos só ela e eu, pensei que deveria ser algo legal. Eu já tinha passado por essa experiência de sair a convocação do elenco e eu não estar na lista em *Gnawa*, e fiquei triste porque era uma obra incrível, mas depois fiz o *pas de deux*. Então já estava preparado esperando algo, ainda mais depois que ouvimos a música.

Pesquisadora: Fale sobre como foi o trabalho do Rodrigo após a escolha do elenco.

Samuel Kavalerski: Muito prático, chegou e começou trabalhar. Falou pouco, apenas o que era para ser feito. Falou diretamente da qualidade, da intenção e do que queria.

Pesquisadora: Você acha que ele teve alguma inspiração para essa obra?

Samuel Kavalerski: Com certeza, imagino. Arrisco que é uma relação amorosa, pois tem um lado sensual muito forte com alguns momentos explícitos desse amor sensual e sexual. Acredito que esse *pas de deux* tem o outro lugar que te falei, tem essa “outra atmosfera”. Não parece que ele tenha projetado o sentimento numa pessoa, como se

fosse uma imagem do amor, do casal e desta relação. Não acredito que seja especificamente para alguém.

Pesquisadora: Qual o papel da música com esta obra?

Samuel Kavalerski: Primeiro, ela é linda, é enorme. Uma música especialíssima, que toca as pessoas, e apenas ouvindo-a, você fica emocionado. Tem esse lado. E tem o outro lado do Rodrigo, que claramente, é um coreógrafo que cria a partir da música. Ele fala isso sempre e nas suas obras, isso é muito claro. Toda a inspiração que a música trouxe se tornou inspiração coreográfica para ele. É uma coreografia linda na qual a música é fundamental.

Pesquisadora: Como você enxerga a relação música e movimento nesta obra?

Samuel Kavalerski: É outro assunto que eu sou partidário desta associação. Historicamente, a dança está associada à música, em rituais, nas culturas. É associada, pois as pessoas dançam na música. Devido a minha sensibilidade, acho muito mais emocionante quando vejo uma obra musical, mas para outros talvez não faça diferença. Acredito em dança sem música sim, no silêncio e acredito no ritmo. Fiz um curso de um compositor para as peças de teatro do *Theatro du Soleil* que falou muito sobre ritmo. Eu acho que o Rodrigo tem isso, ele é musical, mas não vai nas notas, ele vai nos intervalos, ele opõe. Às vezes a música faz “plim” e ele faz no silêncio. Às vezes a música vai para o silêncio e ele coloca uns “pulinhos”. É musical, mas não é óbvio, o que acho fundamental.

Pesquisadora: Como o Rodrigo transpôs esta relação da música com o movimento para vocês

Samuel Kavalerski: Primeiro, ele sempre ouvia muitas vezes antes de criar. Ele pedia para colocar a música e criava cada passo associando à música. Assim que conseguíamos fazer o passo, ele mostrava em que ponto da música este deveria ser executado. Do início ao fim. Não tinha nenhum momento que fazíamos no fluxo. Cada passo era associado na música.

Pesquisadora: Ele utilizou contagem?

Samuel Kavalerski: Apenas nos momentos que cabia pois a música tem momentos sinuosos. Me lembro que tinha uma parte rápida, e nesse momento ele contava.

Pesquisadora: Fale sobre a criação do *pas de deux*, sobre o como Rodrigo fez para passar as ideias dele para vocês.

Samuel Kavalerski: Ele, da forma como conseguia, demonstrava muito com a Paulinha. E a Paulinha fazia muito comigo para demonstrar para a Luiza. Afinal, é uma linguagem que eles dominam, e a Paulinha assimilou. Eles mostravam muito e nós repetíamos muitas vezes. Corrigia e repetia. Era assim.

Pesquisadora: Ele falava com vocês durante este processo? Se sim, o que?

Samuel Kavalerski: Ele falava muito de passos, de qualidade dos movimentos, de qual intensidade dos movimentos, rápido, lento, denso, onde pegar, coisas mecânicas. Não tinha filosofia, no sentido de fazer e falar sobre isso ou aquilo. A Paulinha nos dava muitas demonstrações, enquanto o Rodrigo era muito prático, queria aquele passo, executado daquela maneira, naquela música. A relação dele era dos passos com a música.

Pesquisadora: Teve alguma palavra que ficou deste processo para você?

Samuel Kavalerski: O que marcou foi a música conduzindo. Talvez, ele não tenha me dito isso, mas eu via atenção que ele tinha para cada detalhe. Então, durante todas as vezes que eu dancei, tinha o ouvido atento para fazer o mais musical possível.

Pesquisadora: E a Paulinha, o que ela falava?

Samuel Kavalerski: A Paulinha trabalhava as sensações. Eu acho que ela a romantizou, deu uma característica mais feminina. Ela falava das sensações, pedia para olhar em determinados momentos, pedia mais aproximação, mais ligação e quando expandia, atribuía mais significados para os movimentos. Ele era muito prático e direto. Muitas outras coisas, eu e a Luiza acrescentamos. É uma característica dos dois. O outro casal tinha uma dinâmica bem diferente. Acho que a Luiza e eu até exagerávamos em algumas partes.

Pesquisadora: Qual a relação deste trecho com a obra?

Samuel Kavalerski: Eu acho que é um respiro, uma dilatação da linguagem dele. Os pulinhos, o quadril, a música é assim. Nos outros dois movimentos a música é diferente. Um hiato. Muda muito. A música e o clima do *ballet* mudam, e depois volta.

Pesquisadora: Por que você acha que foi escolhido para fazer este trecho?

Samuel Kavalerski: Não sei, acho que por segurar bem uma mulher e talvez pela minha experiência com isso. Eu fiz muitos *pas de deux* na companhia e não sei até que ponto ele ficou sabendo disso. No *Guaira* eu aprendi muito como ser um bom *partner*, o que é uma técnica difícilíssima. Acredito ter uma característica lírica, uma cara de príncipe ou coisa parecida. Eu sempre acabo fazendo estes tipos de papéis. Acho que são essas duas coisas, a parte técnica do *partner* e a estrutura.

Pesquisadora: Por que você acha que ele escolheu a Luiza?

Samuel Kavalerski: Por causa das linhas dela e do físico que ela tem. Ele deve ter pensado que poderia explorar todo seu potencial. Eu adoro dançar contemporâneo. Mas quando vejo uma pessoa com o físico “dos sonhos” penso que deve ser incrível trabalhar com ela. A Luiza ainda tem uma luzinha, uma estrelinha que brilha. Acredito que o Rodrigo, como é um coreógrafo sensível, deve ter percebido isso também.

Pesquisadora: Qual foi o seu papel neste processo de criação?

Samuel Kavalerski: Teve um lado que era o de resolver muitas coisas. Ele até me disse que gostou de trabalhar comigo porque eu resolvia as coisas, no sentido que ele não precisava explicar, pois eu encontrava um jeito muito rápido de fazer e ele me elogiou neste sentido. Tem uma parte que ele corrigia e mudava muito, a parte do final que a bailarina salta e eu pego. Mas ela estava com as pernas fechadas e em *cambré*. Ele mudou umas mil vezes, mas a música crescia e ficou claro que ele não estava satisfeito. Eu tive a ideia de pegar ela por baixo e deixar as pernas abertas, ficando muito mais estável. Estava pensando nisso há alguns dias, mas não queria falar porque eu estava aberto aquela situação, naquele processo de criação, quando percebi que ele estava muito incomodado com isso. Pedi para ele esperar um pouco e falei para a Luiza que quando a jogasse, que era para ela abrir as pernas. Fiz e ele falou que era aquilo. Eu propus algumas coisas, e ele muito generoso, aceitou as minhas sugestões abertamente. Naquele sentido, complementou ideia dele. Acho que meu papel, fora o de carregar durante a música toda, era muito pesado. Pense em carregar durante os 8 minutos, o seu peso e mais 60 kg, não é fácil. Ela mal colocava o pé no chão.

Pesquisadora: Então, você acredita que teve a sua colaboração neste processo?

Samuel Kavalerski: Sim. Sempre dessa forma, era uma criação dele. Eu não fui intérprete criador, apenas ofereci ideias que se adaptavam ao que ele imaginava e essa contribuição aconteceu com todo mundo, com a Luiza, e até mesmo com a Paulinha. Às vezes, ela até pedia para fazer de algum jeito, mas não era o que ele queria, e dizia não. Parte dele é muito autoral.

Pesquisadora: Quando vocês não conseguiam executar o que ele estava pedindo, o que acontecia?

Samuel Kavalerski: Era difícil porque a Luiza é muito ansiosa e ele também. Tem passos que até a última vez que eu dancei, eram difíceis de fazer. Lembro que repetíamos muito. No dueto temos que ter conexão, e quando começa muita informação de fora, a conexão se perde e cada um tenta resolver sozinho. Lembro que eu falava com a Luiza que primeiro era preciso se conectar comigo para tentamos fazer ao invés de tentar corrigir sozinha. Houve poucos, mas alguns momentos foram delicados e víamos que ele estava nervoso porque não estava funcionando. Em geral, conseguíamos chegar ao ponto que ele fazia. Mas sempre que sugeríamos algo que não estava bem para o nosso corpo, coisas que a Karina e o Joca fazem diferentes, ele dizia que podíamos fazer do nosso jeito.

Pesquisadora: Qual foi o papel da Paulinha?

Samuel Kavalerski: Acho que ela teve o papel de dissolver. Como falei, o Rodrigo é muito prático, muito mecânico. Acho que ela veio para dar uma cor, uma borrada. Acho que também, mais para os outros movimentos, menos para o *pas de deux*, ela trouxe essa linguagem do *Corpo*, que é muito específica e na companhia ninguém tinha essa linguagem. No *pas de deux* alguns pequenos momentos vêm essa linguagem, e ela era muito importante. O Rodrigo não passava muito destes detalhes, ele falava como queria, mas não dizia como e então vinha e ensinava como fazer e a relembrar nos outros dias. No *pas de deux*, ela trazia o clima. Ela falava muito para a Luiza sobre as ligações. A Luiza é de acento, muito ágil. Para ela foi muito difícil pensar em alguma coisa que não acabava nunca. A Paulinha dissolveu muito esta história entre a gente.

Pesquisadora: E dos ensaiadores?

Samuel Kavalerski: Foi de manutenção do trabalho.

Pesquisadora: Qual o papel da repetição neste processo?

Samuel Kavalerski: É próprio da dança. Você só consegue depois de repetir muitas vezes. E mesmo depois de ter trabalhado muito este *pas de deux*, nas últimas coisas, ainda tinham detalhes para acertar. Nunca se atinge a perfeição. A repetição, o ensaio, o manter o corpo são um caminho de busca. E para mim, era muito importante fazer várias vezes por uma questão de resistência.

Pesquisadora: Fale sobre a limpeza de movimentos.

Samuel Kavalerski: Como ele montou por partes e trabalhava pouco com a gente, a Paulinha deu uma boa arrumada e quando começou a passar os corredos, ele foi ajustando algumas coisas. Eu acredito que a Paulinha teve um papel importante nisto. O *pas de deux* é muito sobre não ter acentos. A primeira parte e o finalzinho têm um preciosismo de ligação, que você não vê onde começa e nem onde termina o movimento. A mão tem que deslizar enquanto acontece outra coisa. E tem ainda a conexão do casal. Esse momento de limpeza teve ajuda da Paulinha, mas muita coisa foi

resolvida entre nós. Nós percebíamos ou eles falavam quando foi brusco ou quando não foi bom. Mesmo que a gente saiba que o de fora ajuda, em determinado momento tem que se resolver entre os dois, do melhor jeito, sem distâncias. Cada casal resolve entre si.

Pesquisadora: Durante o processo, o Rodrigo utilizou alguma nomenclatura de técnicas e estilos de dança?

Samuel Kavalerski: Usava muita coisa de *ballet* clássico. Além, é claro, de ser bem neoclássico, tem muito *arabesque*. E tem algumas coisinhas, que são próprias do *Corpo* e que no momento não me lembro. Lembro-me de pouca coisa, pois era uma linguagem deles. “Desconjuminado”, por exemplo, era quando não estava harmonioso. Em geral foi usada a nomenclatura clássica.

Pesquisadora: E como vocês passaram as ideias do Rodrigo para o corpo de vocês?

Samuel Kavalerski: Eu estava aberto, o que foi muito raro na minha carreira. Na verdade, eu estava muito confiante. Sou fã do trabalho dele e assisto sempre que posso. Sou um grande admirador e isso facilitou o trabalho.

Pesquisadora: E como foi passar para o corpo?

Samuel Kavalerski: Foi tranquilo porque se você olhar para mim no *pas de deux*, eu faço pouca coisa. Eu não sei se eu posso dizer que eu tive contato com a linguagem dele, como as pessoas do primeiro e segundo movimento tiveram. Foi algo muito específico. Claro, que assimilei coisas e aprendi muito com essa relação que ele faz com a música. Essa música que não é exatamente na música, essa musicalidade que não é óbvia. Foram poucos os momentos que tive dificuldades técnicas, mas que não dizem respeito à especificidade da linguagem dele. Para a Luiza, acho que teve mais.

Pesquisadora: E o que você sentiu?

Samuel Kavalerski: Me sentia tranquilo, absorvendo. Na verdade, eu queria absorver, eu queria aprender.

Pesquisadora: Vocês interpretaram as ideias do Rodrigo?

Samuel Kavalerski: Acho que sim. Como te falei, ele era muito prático. Então nós colocamos muito do que sentíamos e entendíamos, do que parecia ser aquela música.

Pesquisadora: Quais foram as suas impressões durante o processo?

Samuel Kavalerski: Muita dor. Tive uma relação de admiração e aprendizado com ele. Ficava observando como ele fazia as outras partes, como ele ouvia a música. Quando eu via as outras pessoas fazendo o *pas de deux*, achava genial. E teve outra coisa que me marcou muito, uma coisa pessoal, que foi minha relação com a Luiza, nós criamos a nossa atmosfera. Entrávamos numa história muito legal onde não precisávamos ser personagens. Não tinha uma narrativa. Em momento algum, ele disse que era um *pas de deux* romântico. Não me lembro dele falando sobre isso. A Paulinha falava sobre os olhares e não era algo explícito. E nós fomos construindo até criarmos não um romantismo, mas um magnetismo entre os dois. Minha energia juntou com a dela e formou algo. Essa impressão ficou muito forte nós sentíamos o clima. A plateia silenciava. O cuidado que fazíamos com as coisas. Sou cuidadoso, no jeito que colocava ela no chão, que pegava. Era uma construção, como se fosse algo precioso, uma joia.

Pesquisadora: Quais foram as suas impressões do público?

Samuel Kavalerski: A plateia sempre ama. Sempre é muito aplaudido. Da para ver que gostam muito. Ouvi muita gente falando dessa história que te leva para outro lugar. Que te desconecta. Muitas pessoas vieram me falar sobre isso. Acho que é esse magnetismo.

Pesquisadora: E a palavra tesão?

Samuel Kavalerski: Acho que ele usou sim. Mas não sei se para explicar o *pas de deux*. Ele deve ter usado, mas não me marcou.

Pesquisadora: Teve alguma palavra que te marcou deste processo?

Samuel Kavalerski: Do Rodrigo não. Da Paulinha, era ligação. Ela falava muito sobre a ligação dos passos, mais técnica.

Pesquisadora: E para você, uma palavra.

Samuel Kavalerski: “Magnetismo”, mas acho que “tesão” também é uma palavra. Especialmente, porque não é sobre isso. Ela está fazendo um *develloppé*, de malha, na meia ponta. É isso que te digo, é um *pas de deux* que não é feito sobre isso, mas se torna por causa da atmosfera que tem. Se fosse outra música e se tivéssemos outra atitude, poderia ser outra coisa. Não está no passo. Tem alguns passos explícitos. Esse magnetismo, somos adultos, e sabíamos que não era meu e da Luiza, e que não estávamos apaixonados. Eu não senti tesão pela Luiza. Estava presente. Era uma energia entre os dois. Acho que mais que entre nós, isso refletia na plateia. Algumas pessoas me disseram que ficaram com tesão. Era uma conexão que você pode encontrar numa relação sexual, num namoro, numa relação de toque. São dois corpos numa malha transparente se tocando numa música linda, e então se tornou sensual.

Pesquisadora: Você acha que a música contribuiu em trazer essa sensualidade?

Samuel Kavalerski: Eu não acho que a música seja sensual. Mas pelo fato do *pas de deux* ser em câmera lenta, é muito sensual. Eu associo isso com a câmera lenta. Tem esse mistério. A música não me remete.

Pesquisadora: A música te remetia a que?

Samuel Kavalerski: Eu a acho mais romântica. Mas não posso negar que esse *pas de deux* tenha um caráter sensual. Tem um momento no final que é explícito, mas não é tudo. É a cereja do bolo. Ah, é disso que ele está falando. Muito sensual, eu reconheço.

Pesquisadora: Em relação aos outros elementos que nós temos neste *pas de deux*, figurino, iluminação, qual o papel?

Samuel Kavalerski: A iluminação é incrível. Para nós, é muito legal porque ela vai apagando dos lados e ao final só tem os focos. A plateia também fica em silêncio. Parecia não ter mais ninguém ali. Nós falávamos muito sobre isso. É mágico. Como é muito escuro, muitas vezes perdíamos a frente. Tínhamos a sensação, de que só estávamos nós dois ali. Se transformava nisso, e o toque tinha outro sentido. Era uma luz que nos dava intimidade em cena. Não estou dançando para vocês. Estou aqui com ela e vocês, por acaso, estão aqui assistindo. Reforçava essa ideia do magnetismo. É legal pensar que são duas luzes que acabam juntas.

Pesquisadora: E o figurino?

Samuel Kavalerski: Eu acho que acrescenta mais sensualidade porque é uma malha colada e revela o corpo. A luz que vinha de trás mostrava o corpo, as curvas. O figurino podia remeter que estávamos nus. Tinha algo de pele. Eu tive que abstrair o figurino. O

partner nunca fica bonito. Minha preocupação era sempre ela. Eu não me senti confortável, mas abstrai.

Pesquisadora: Você falou do magnetismo com a Luiza, como foi?

Samuel Kavalerski: Foi crescendo. Alguns momentos são muito técnicos, e se preocupa em como fazer, onde pegar. Nos ensaios isto já preocupava, mas me lembro da primeira passagem que fizemos para o grupo ver, onde já percebemos que havia uma história entre os dois. Em cena, isso se amplificou. Nos últimos espetáculos que fizemos, foi incrível.

Pesquisadora: Sente diferença entre a estreia e a última vez que dançaram? Se sim, qual?

Samuel Kavalerski: Tinha uma dificuldade com a escuridão. Na estreia, estávamos muito preocupados porque nos ensaios perdemos a frente várias vezes. Como era muito escuro, não nos entregamos completamente. Acho que numa estreia ainda estamos pensando, não temos a intimidade e fica difícil gente se entregar completamente. O bom da *São Paulo* é que dançamos muito e com isso, fomos amadurecendo. O que saiu errado, não foi por falta de preparo, mas porque escorregou mesmo. Na última, já estávamos íntimos com a coreografia. As coisas ficam maiores, mais rápidas e nos ouvíamos mais. Se alguma começa dar errado, o outro conserta e dá tudo certo. Eu adoro fazer *pas de deux*. É uma troca. Você entende aquela pessoa de uma forma que ninguém mais entende. Tem uma escuta que eu desenvolvi com ela, que é particularmente nossa. É uma conexão que você estabelece com a pessoa. E começamos a fazer *Gnawa* juntos também.

Pesquisadora: Qual a importância da formação clássica para um bailarino?

Samuel Kavalerski: Eu acho que é o *ballet* clássico para um bailarino é equivalente ao português para um jornalista. Um jornalista escrever bem é como um bailarino fazer uma boa aula. Não é ter um mega pé, fazer mil piruetas, saltos nas alturas, mas saber organizar o seu corpo numa estrutura. Acho fundamental. Hoje em dia, temos uma interpretação errada sobre o virtuosismo clássico e a técnica clássica. Uma coisa é assistir a um espetáculo de *ballet*, outra coisa é técnica. Técnica é técnica. Você precisa aprender mecanicamente como aquilo acontece. Acho que o clássico é uma ferramenta importante para conhecer seu corpo, as suas limitações. O problema é que as pessoas entendem errado, só pensam na limitação. Se eu tenho uma limitação, vou fazer o possível dentro dela, vou fazer o melhor possível nela. Não significa que sair fazendo espetáculos de clássico. Isso é muito importante, é uma técnica que te permite além de conhecer o seu próprio corpo, te estabelece claramente uma relação com o espaço. A técnica tem princípios muito inteligentes, mas que vão sendo distorcidos.

Pesquisadora: Como foi trabalhar com o Rodrigo?

Samuel Kavalerski: Foi ótimo por causa da generosidade dele. Eu aprendi que posso ser exigente e ao mesmo tempo respeitoso, generoso com quem trabalho. Ele era muito amoroso e generoso. Elogiava, dava bronca, mas dava um beijo depois. Foi uma experiência bacana, porque tive contato com uma pessoa que poderia ser esnobe, mas é simples. Eu sabia que era um dos meus últimos trabalhos na companhia. Foi um presente especial. No dia da estreia eu agradei a ele. Foi importante para minha história na companhia e como bailarino.

Pesquisadora: Você teria algo a acrescentar?

Samuel Kavalerski: Não.

Pesquisadora: Eu gostaria de agradecer por ceder esta entrevista e colaborar com minha pesquisa. Vale lembrar que depois de transcrita, enviarei para você, a fim de conferir se as informações estão corretas. Muito obrigada!

Apêndice 21 - Transcrição da entrevista com Luiza Lopes

Pesquisadora: Luiza, é necessário repetirmos algumas informações antes de iniciar a entrevista, pois se trata de um trabalho de pesquisa. São Paulo, 25 de maio, de 2013, 16 h. Quem fala é Flávia Brassarola Borsani. Sou pesquisadora do Instituto de Artes da UNESP e vou entrevistar Luiza Lopes para minha pesquisa de mestrado que fala sobre as relações estabelecidas entre coreógrafo, bailarinos e obra no processo de dança contemporânea. A entrevista será usada exclusivamente para coleta de dados nesta pesquisa de mestrado. Luiza, você me autoriza a usar o conteúdo desta entrevista em minha pesquisa?

Luiza Lopes: Autorizo.

Pesquisadora: Terminada a entrevista, será feita a transcrição que lhe será enviada posteriormente para ver se está de acordo com o que foi dito e transcrito. Você concorda?

Luiza Lopes: Sim.

Pesquisadora: Fale sobre a sua formação em dança.

Luiza Lopes: Eu comecei a dançar com oito anos de idade. Na verdade, eu frequentei algumas escolas no berçário, e a professora já dizia para minha mãe que eu tinha talento, mas parei depois que saí do berçário. Meus pais não tinham dinheiro para me colocar numa escola particular de *ballet*, pois custava caro muito caro. Com oito anos de idade, uma amiga dos meus pais, professora de *ballet*, sempre que me via, dizia que eu deveria fazer *ballet*, se propôs a fazer minha inscrição no Municipal e eu fui e fiz o teste. Não foi exatamente uma escolha, mas ali foi onde tudo começou. Passei no Municipal e só fui gostar de verdade do *ballet*, no terceiro ano. No quinto ano, também entrei numa academia particular, no *Núcleo de dança Nice Leite - Ilara Lopes*. Em 2006 aos 15 anos, mandei um vídeo para o *Royal Ballet School* e gostaram de mim, mas era preciso me conhecer pessoalmente para me avaliar. Fui para Londres e fiz aulas durante uma semana. Ganhei uma bolsa e fiquei um ano no *Royal Ballet School* e quase um ano no *English*. e antes de terminar, como eu queria muito voltar para o Brasil fiz a audição e entrei para a *São Paulo Companhia de Dança*. Assim, conversei com a diretora da escola, agradei e voltei para o Brasil.

Pesquisadora: Mas como surgiu seu interesse em dançar?

Luiza Lopes: Foi por influência de uma professora amiga dos meus pais. Na verdade, eu não me importava muito, e nem fui obrigada. Como tinha o período da tarde livre, passei a me dedicar e no terceiro ano, senti que eu estava melhorando e passei a gostar muito. Fiquei “bitolada”. Do terceiro ao sexto ano, eu era muito “bitolada”. Comecei a gostar de fazer e me encantei.

Pesquisadora: Quais professores foram importantes na sua formação? Com o que eles contribuíram?

Luiza Lopes: A Ilara Lopes. Tive muitos bons professores em Londres, que não lembro dos nomes. No *Municipal*, eu tive bons professores também, foi com Sidney Astolfi que realmente comecei a sentir o gosto pela dança. Kátia Rocha, Manuela Ribeiro Leite, enfim, tiveram muitos. Fui da *Especial* por três meses. Guivalde de Almeida, Jorge Pena, Eduardo Bonis. São inúmeros, mas acho que são estes os nomes que lembro mais.

Pesquisadora: Quais técnicas e estilos de dança você teve contato na sua formação?

Luiza Lopes: Eu fiz *Royal Academy of Dance*. Fiz até o *Advanced 2*. Fiz bastante tempo de *Royal* e considero que foi muito importante para a limpeza, para aprender o nome dos passos etc. No *Royal*, a nossa professora era russa, então acredito que ela aplicava bastante coisa do método Vaganova. Já a Tia Ilara, não sei qual método que ela usava. Atualmente, as pessoas misturam muito, mas se não me engano, é um pouco do estilo russo.

Pesquisadora: Somente *ballet* clássico?

Luiza Lopes: Só. Ah, no *Municipal* eu fiz moderno, Martha Graham, improvisação e sapateado irlandês. O principal foi clássico. No *Royal* fiz contemporâneo. Tinha aula de caráter, contemporâneo e um pouco de Graham.

Pesquisadora: Você tem outra formação artística?

Luiza Lopes: Não.

Pesquisadora: Formação em música?

Luiza Lopes: Não. Formação não. Fiz aulas de música no *Municipal* e quando eu estava no *English* tive aulas de canto.

Pesquisadora: Como foi o contato com a música que você teve no *Municipal*? O que você aprendeu?

Luiza Lopes: Acredito que tenha sido sim bem importante. A musicalidade é imprescindível para quem quer ser bailarino. E acho que essa educação musical quando ainda somos bem novinhos, é importante para entendermos o papel que tem a música na dança, aprendermos como contar a música, quais os ritmos musicais e etc. Eu acho muito importante.

Pesquisadora: Qual a importância da formação ou conhecimento em música para um bailarino? Você acha que é importante para um bailarino conhecer música? Por quê?

Luiza Lopes: Como já disse acima, acho imprescindível o conhecimento musical para um bailarino. A música tem um papel fundamental na vida de um bailarino, e o bailarino precisa ter conhecimento pra saber lidar com ela. Tem uma frase de Friedrich Nietzsche que diz *E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música...*

Pesquisadora: No que esta vivência contribuiu para a sua formação enquanto bailarina?

Luiza Lopes: Todos os lugares por onde passei me acrescentaram algo. O *Municipal* me ensinou muito, principalmente em relação à disciplina, e foi onde aprendi a não faltar. Lá tínhamos um boletim, tínhamos exame todos os anos. O cabelo e o uniforme tinham que estar perfeitos. A sapatilha não podia estar sem fita. Hoje, vejo que em algumas escolas não se preocupam ou não dão atenção para isso, mas a disciplina é muito importante na dança. Não apenas a disciplina de aparência, mas também a disciplina necessária para se tornar um bailarino. Nesse sentido, o *Municipal* foi muito importante. A Ilara me deu tudo, toda a técnica, o lado artístico. Tudo o que sou hoje, devo muito a ela. Estudar fora do Brasil foi uma experiência incrível que me acrescentou muito como bailarina, como por exemplo, muitas coisas boas que vi. Todos os dias eu assistia muitos espetáculos de dança. Cheguei assistir 25 *Belas Adormecidas*. Por ser aluna, eu tinha o direito de assistir a todos os espetáculos e isso foi muito

importante. Morar no exterior com apenas 15 anos, foi difícil, mas me proporcionou um aprendizado pessoal muito intenso. Foi bem difícil.

Pesquisadora: Como aconteceu sua ida para Londres?

Luiza Lopes: Na verdade, eu sempre tive um sonho de estudar fora. Ainda mais naquela época que a *Companhia do Theatro Municipal do Rio* era a única como companhia de clássico no Brasil. Tia Ilara e eu conversamos bastante sobre os lugares que ela achava interessante para mim. Pensamos no *Royal*, conseguimos o contato de uma pessoa de lá, então enviamos um vídeo de uma aula, demonstrando meu interesse em ir, mas que para isso, eu precisava de uma bolsa. Responderam que gostaram de mim, mas não seria possível me dar uma bolsa sem me conhecer pessoalmente. Fui com o patrocínio de várias pessoas que me ajudaram a pagar a passagem e a Ilara me acompanhou durante a semana de aulas. Lembro que fiquei encantada com aquele lugar, com a estrutura. No último dia, a diretora nos chamou na sala e eu comecei a chorar, quando ela falou da bolsa, pois foi muito emocionante. Isso aconteceu em abril e em setembro eu já estava em Londres onde fiquei por quase dois anos.

Pesquisadora: Qual a sua visão sobre a dança?

Luiza Lopes: A dança está crescendo muito no Brasil hoje. A vinda da *SPCD* foi muito importante para isso. Ainda não temos a estrutura de uma companhia de grande porte, mas caminhamos rapidamente para isso. Claro que ainda não temos a estrutura de uma companhia de fora, mas estamos caminhando para isso. Caminhando muito rápido. Temos uma visão equivocada de o que é de fora, é melhor. Quando fui para Londres, percebi que temos muita qualidade no ensino da dança e que temos excelentes bailarinos. Lá fora tem estrutura e mais história de dança. Mas em quesito de ensino, também somos muito bons, por isso não desmereço o que temos aqui.

Pesquisadora: Quem é o coreógrafo para você? Qual(is) sua(s) função(ões)?

Luiza Lopes: O coreógrafo é o coração da coreografia. Ele transforma as ideias, os sentimentos, tudo o que tem na mente em dança. É um papel fundamental. Não adianta nada os bailarinos serem incríveis, a música ser incrível, se a coreografia não orna, não tem o sentimento dele, o cuidado, o carinho com a coreografia. É uma parte, um pilar muito importante da dança.

Pesquisadora: E o bailarino(a)?

Luiza Lopes: A função do bailarino é interpretar através de seus movimentos, aquilo que o coreógrafo pede. Ele tem que pegar aquela ideia do coreógrafo e fazer da maneira que o coreógrafo pediu, mas é necessário colocar sua própria personalidade naquilo que está fazendo. Tem que ter “a cara” dos dois, do bailarino e do coreógrafo. Acho que é essa a função, tentar absorver o máximo das informações que o coreógrafo passar e colocar sua personalidade aos poucos.

Pesquisadora: Qual o seu papel na dança?

Luiza Lopes: Eu não sei. Sou uma amante da dança e não me imagino em outra área, mesmo quando eu parar de dançar. Quero continuar trabalhando com dança. Estou aqui para passar um pouco do que eu sinto para as pessoas. Gosto de dançar e ver que as pessoas se emocionaram e que a dança tocou de alguma forma quem está assistindo. Acho que é isso que é importante. Vivemos em um mundo muito caótico hoje em dia e o momento que você consegue parar uma pessoa e transportar a pessoa desse mundo “louco” que vivemos para outro estágio, é muito especial. Acho que esse é o meu papel.

Pesquisadora: Como o Rodrigo Pederneiras chegou até a São Paulo Companhia de Dança?

Luiza Lopes: A Inês, nossa diretora, foi bailarina do *Corpo* durante muito tempo e houve interesse de montar coreografias com coreógrafos brasileiros. Acho que foi desta forma que veio o contato. Ele é um coreógrafo muito reconhecido no Brasil e no mundo. Criamos uma expectativa muito grande quando soubemos que iríamos trabalhar com ele.

Pesquisadora: E como o foi o primeiro contato dele com a companhia?

Luiza Lopes: Estávamos com uma expectativa muito grande. Eu estava começando a dançar *Gnawa*. Era meu primeiro trabalho de contemporâneo na *São Paulo*. Sempre dancei mais os clássicos. Sempre gostei muito do *Grupo Corpo* e fui apaixonada pelo trabalho do Rodrigo. E se eu fosse dançar numa companhia só de contemporâneo, acredito que escolheria o *Grupo Corpo*. Estava com muita expectativa, mas com muito medo também, pois tenho mais habilidade no estilo clássico do que no contemporâneo. Eu estava com muita expectativa, mas tentei me conter para não me decepcionar caso não entrasse para o elenco. Passamos um corrido dos *ballets*. Passei o *pas de deux* de *Gnawa*. Foi a primeira vez que passei este *pas de deux* corrido. Nunca tinha passado desta forma e fiquei muito nervosa, mas deu tudo certo. Estava dançando com o Samuel. Na parte da tarde, foi apresentada parte da coreografia. Tentei e fiz o melhor que pude. Às vezes, alguns coreógrafos demoram uma semana ou mais para decidir o elenco e isto gera muita tensão. No mesmo dia ou no dia seguinte, eu não me lembro ao certo, saiu a seleção do elenco, e eu estava nele, embora ainda não soubesse que seria *pas de deux*. Fiquei muito feliz. Ele começou a montar o *ballet* e eu não era chamada. Chamava um, chamava outro, menos o Samuel e eu, então pensei que não fosse fazer nada nesse *ballet*. Quando vi que estava ficando apenas eu e o Samuel, comecei a imaginar que viria alguma coisa bem legal pela frente. Num determinado momento, o Rodrigo falou para mim e para o Samuel que iríamos entrar. Entramos em outra música, e então percebi que seria algo diferente e ele começou a montar o *pas de deux*. Foi demais.

Pesquisadora: Já conhecia o trabalho do Rodrigo? Já tinha trabalhado com ele antes?

Luiza Lopes: Já conhecia. Sempre fui “louca” pelo *Corpo*. Mas nunca tinha trabalhado com ele. Lembro que fiz uma aula com ele quando o *Corpo* estava aqui em São Paulo, e então fomos apresentados, mas acho que ele nem se lembra disso.

Pesquisadora: Qual foi a sua primeira impressão?

Luiza Lopes: Eu achei o Rodrigo sério no início. Ele é dinâmico. Vai falando e testando suas ideias, fica no canto testando o que quer, sozinho, e aí quando decide, vem e nos mostra. A Paulinha, que é assistente dele, era como se ela traduzisse o que ele queria passar. Ele é muito agitado, ativo e quer trabalhar, fazer acontecer. Tem as ideias na cabeça e vai fazendo. Outro fato realmente impressionante a musicalidade dele. Essa foi a primeira impressão e depois tive outras. Percebi que ele não era tão sério, é muito engraçado e nos deixa muito a vontade. Ele dava muita liberdade para dizer como aquilo estava no nosso corpo. Por exemplo, teve um dia que tinha um *devellopé* para a esquerda e eu não gostava da minha perna esquerda. Falei com ele e me deixou a vontade para fazer com a direita sem problemas. Ele dava essa liberdade para que nos sentíssemos confortáveis com a coreografia. E o fato dele ter montado para o nosso corpo, para nossas linhas, para as nossas facilidades, foi muito bom.

Pesquisadora: Como ele concebeu a obra? Como ele transmitiu as ideias dele para vocês?

Luiza Lopes: Era tudo sob a música. Acho que tudo do Rodrigo é sob a música. Ele passava e tínhamos que ouvir muitas vezes e a música do Rodrigo não é comum. É uma música do contratempo, do instrumento que você quase não ouve, pois é cheia de nuances. Fica musical sem ser óbvio. Tínhamos que prestar muita atenção nisso. E ele parava e dizia que não estava certo na música. Repetíamos até conseguir entender essa música. É um *pas de deux* romântico que traz sensualidade sem ser vulgar. Ele procurava passar isso. Explicava qual era a intenção do *pas de deux*, aquilo que deveríamos sentir e sempre foi muito claro. E a Paulinha também ajudou muito no processo. Às vezes ficávamos em pânico porque ele montava muita coisa e não dava para lembrar. É tudo muito transpassado. Tínhamos que estudar por onde fazer o movimento. Não era só repetir. Ele dava liberdade de ajudarmos. Às vezes “empacávamos em algum lugar”, e dávamos algumas sugestões. Tinha uma troca bem legal.

Pesquisadora: Ele mostrava o que ele queria?

Luiza Lopes: Sim. Ele mostrava, falava sempre de forma muito clara. Ele me pegava no colo para mostrar. A Paulinha ajudava muito e mostrava também.

Pesquisadora: Você acha que ele teve alguma inspiração para criar essa obra?

Luiza Lopes: Eu não sei. Acredito que por sermos uma companhia clássica, ele se baseou nisso, pelo fato de termos linhas clássicas. E com certeza a música também foi uma inspiração, clássica, porém de um autor brasileiro. Isso tem tudo a ver com a nossa companhia.

Pesquisadora: Por que você acha que foi escolhida?

Luiza Lopes: Não sei. Acredito que ele gostou da química entre mim e o Samuel e quando viu o *pas de deux* de *Gnawa* e isso foi importante. Acho que ele gostou das linhas, do tipo físico. Ele falava que quando me viu dançando, que eu parecia alta, mas com o passar do tempo ele percebeu que não sou tão alta. Como o *pas de deux* é lírico e com linhas clássicas, ele viu em mim alguma possibilidade. Eu gosto da emoção e da interpretação e pode ter sido o que ele gostou. Acho que pode ter sido o que ele gostou.

Pesquisadora: E qual era a intenção do *pas de deux* que o Rodrigo passava para vocês?

Luiza Lopes: Ele dizia muito sobre ser um *pas de deux* sensual e com muito amor.

Pesquisadora: Você disse diz que gosta do lado da interpretação. O que significa interpretar para você? De onde veio esse gosto pela interpretação na dança?

Luiza Lopes: Eu costumo interpretar, transformando aquilo em uma realidade pra mim. Acho que a melhor forma de interpretar é acreditar no que está sendo feito. É realmente buscar dentro de você, aquele sentimento que está sendo pedido, e aflorá-lo.

Pesquisadora: Qual o papel da música nesta obra, *Bachiana n.º.1*?

Luiza Lopes: Em minha opinião, principalmente no *pas de deux*, a música é muito emocionante. Muitas pessoas que assistiram, falam da música. A plateia permanecer em silêncio quando estamos dançando. Dessa maneira, percebemos que conseguimos atingir o público. Só se ouve a música. Samuel e eu entramos em uma energia.

Bachiana é intimista como um ato sexual, como se duas pessoas estivessem dentro de um quarto dividindo aquele momento de amor. Quando estamos em cena e entramos em conexão, é incrível. Sempre me lembro da estreia. Parece que estamos dentro de uma caixa preta e não tem mais ninguém em volta e a música nos ajuda a trazer isso. Principalmente no final onde é mais lenta e a luz vai ficando mais escura, mais penumbra.

Pesquisadora: Como você enxerga a relação do movimento com a música no *pas de deux*?

Luiza Lopes: É o que falei. Os momentos em que a música está no ápice, fazemos um passo mais vibrante. No momento em que a música vai abaixando, vamos abaixando. O Rodrigo além de usar os tempos musicais e os movimentos no tempo da música, usa as nuances da música juntamente com as nuances da coreografia.

Pesquisadora: Como o Rodrigo transpôs essa ligação da música com o movimento para vocês?

Luiza Lopes: Ele falava muito sobre a música. No momento em que a música estava no ápice, em que faço um *promenade*, ele pedia brilho no *promenade* porque a música estava brilhante neste momento. O *pas de deux* é muito contínuo e ele não queria pausas. Não podia ter pausas no *pas de deux* em momento algum. Mesmo que meu braço estivesse esticado, ainda tinha que ter energia naquele gesto. Ele cobrava muito isso, não queria pausa nem corte. Tinha que ser perfeito. Foi muito difícil, mas eu acho que isso dá o clima do *pas de deux*. Acho que é devido a isso que as pessoas entram nessa atmosfera, no silêncio, no êxtase. É tudo muito contínuo, seguido.

Pesquisadora: Ele atribuiu algum significado ao movimento, ao *pas de deux*?

Luiza Lopes: Era um *pas de deux* de amor. Uma troca entre os dois.

Pesquisadora: Isso foi o Rodrigo que falou?

Luiza Lopes: Sim. Ele falou que era uma troca e tínhamos que nos olhar muito. Ele pedia para nos olharmos nos olhos, para nos amarmos. Tinha momentos em que chegávamos muito perto um do outro e quase nos beijávamos. Na verdade não precisava dizer muito pois estava explícito na música e na coreografia.

Pesquisadora: Como ele começou a criar o *pas de deux* com você e com o Samuel?

Luiza Lopes: Estávamos ansiosos e de repente, quando vimos, estávamos apenas nós dois com o Rodrigo na sala. Ele dispensou os outros bailarinos e começou, foi criando.

Pesquisadora: Ele utilizava contagem musical?

Luiza Lopes: Em alguns momentos sim, usava, em outros não.

Pesquisadora: Qual a relação que você acha que este *pas de deux* tem com a obra?

Luiza Lopes: Acho que existe um contraste entre o *pas de deux* e os outros movimentos. Os outros movimentos são bem dinâmicos, enquanto o *pas de deux* é mais lírico, mais lento. O *pas de deux* é o contraponto da coreografia. E durante o terceiro movimentos, eles fazem esse contraponto, fazendo movimentos e lembram o *pas de deux*, e logo voltam aos movimentos rápidos.

Pesquisadora: Qual foi a relação do Rodrigo com vocês na criação do *pas de deux*?

Luiza Lopes: Foi bem legal. Em alguns momentos, eu ficava bem nervosa. Não dava

para saber o que ele estava pensando se estava gostando ou não, o que causava algumas inseguranças. Mas pegamos um carinho muito grande por ele. Ele era muito carinhoso, muito atencioso e fazia questão de nos deixar “bem à vontade”. Lembro que na estreia ele veio até mim e disse que tinha o emocionado e que estava muito feliz e satisfeito. Foi muito acolhedor e tivemos uma ótima relação.

Pesquisadora: Qual foi o papel dos bailarinos nesse processo?

Luiza Lopes: Tínhamos liberdade para dizer o que achávamos que não estava legal para nossos corpos. Em alguns momentos, ele dizia que deveria ser daquela forma, em outras, procurava uma nova forma. Nós aprendemos e também tinha um segundo elenco, o João e a Karina, que também aprenderam e contribuíram bastante para o processo de criação. A nossa participação foi importante porque ele permitiu que contribuíssemos um pouquinho.

Pesquisadora: Vocês contribuíram neste processo?

Luiza Lopes: Um pouquinho, demos uma ou outra ideia.

Pesquisadora: Como contribuíram?

Luiza Lopes: Procurávamos ajudar tentar juntos buscar uma solução quando alguma parte do *pas de deux* não dava certo.

Pesquisadora: E quando vocês não conseguiam fazer o que ele pedia, como resolviam?

Luiza Lopes: Gastamos muito tempo para resolver algumas partes no final. Em alguns momentos abandonávamos o que estávamos tentando e íamos para outra coisa e depois voltávamos. Não dava certo, não ficava bom e ficávamos tentando. O Samuel dava muitas sugestões.

Pesquisadora: O Rodrigo usava alguma nomenclatura de técnicas e estilos para passar as ideias de movimento a vocês?

Luiza Lopes: Não. Acho que não. Usava a nomenclatura do *ballet* clássico em alguns momentos.

Pesquisadora: Qual foi o papel da Paulinha neste processo?

Luiza Lopes: Muito importante. Ela fazia e explicava como ele queria, era uma espécie de tradutora que ajudou muito em relação à música. E como ela é mulher, eles mostravam bastante coisas do *pas de deux* juntos. Ela é muito paciente e ajudou emocionalmente também, o que foi essencial.

Pesquisadora: E o papel do ensaiador?

Luiza Lopes: Foi muito importante para nos ajudar a perceber detalhes que não era do papel do Rodrigo porque estava preocupado com outras coisas que eram sua função. Também para a limpeza do *ballet*, como passar, como fazer os movimentos, por onde minha perna deveria ir, de quanto peso o movimento precisava. Ele dizia muito sobre o peso para mime como o peso ajuda a mostrar as nuances entre cima e baixo. O papel do ensaiador é imprescindível. Acho que é um conjunto de coreógrafo, assistente e ensaiador.

Pesquisadora: Houve contribuição da Paulinha nesse processo? E das ensaiadoras?

Luiza Lopes: Como já disse anteriormente, sim houve contribuição de ambas.

Pesquisadora: Como foi passar para o seu corpo as ideias do Rodrigo?

Luiza Lopes: Foi incrível! Um sonho realizado na verdade, ver e perceber aqueles movimentos que eu sempre assisti e fui apaixonada, sendo criados ali, pro meu corpo. Tive algumas dificuldade como fazer o movimentos bem contínuos porque sou muito elétrica, muito *stacatto*, e não podia ter. Essa foi a minha dificuldade, manter a continuidade e não parar. Mas por outro ângulo, das linhas, das pernas, de ser lânguido, do amor que é *pas de deux*, foi muito bom. Acho que encaixou muito bem. Eu e Samuel temos uma conexão muito boa para dançar, o que é muito importante.

Pesquisadora: E como interpretou as ideias do Rodrigo?

Luiza Lopes: É muito engraçado, sempre que ia dançar, eu tentava pensar nesta questão da interpretação. Tinha que ser elegante e ao mesmo tempo ter a sensualidade. Tinha que ter uma troca de energia. Tínhamos que nos amar em cena e era muito importante fazer que aquilo fosse verdadeiro. E nós não temos dúvidas de que nos amávamos. Eu sempre procuro entender a fundo do que se trata a obra. Se ela tem um personagem, tento “ir fundo nesse personagem”, e se não tem exatamente um personagem, mas alguma intenção, algum sentimento. Acho que o mais importante é procurar esse sentimento dentro de você, e sentir aquilo de verdade, e não fingir aquilo. Acho que esse é o segredo da interpretação. E eu sinto esse amor, essa sensualidade, sempre que danço *Bachiana*.

Pesquisadora: Esta conexão que você diz ter com o Samuel, cresceu durante os ensaios e apresentações?

Luiza Lopes: Sim. Já estávamos criando esta conexão em *Gnawa*. O Samuel é um bom *partner* e me ajudou muito. Ele foi importante, me dizia como devia fazer. Sempre tivemos um bom relacionamento. Acho que isso é muito importante também. Nos ouvíamos, e isso contribuiu para nossa relação como *partners* crescer, além da amizade. Quando entrávamos em cena, havia uma conexão emocional muito forte, nos amávamos de verdade. Saímos e dizíamos “hoje foi um dia com aquela energia!”.

Pesquisadora: Qual foi o papel da repetição neste processo de criação do Rodrigo?

Luiza Lopes: Foi um papel muito importante utilizado várias vezes pois tínhamos que ouvir a música e fazer. Repetíamos muito e cada vez que repassávamos, conseguíamos avançar um pouco, até mais do que ele estava pedindo.

Pesquisadora: Qual o papel do figurino, da maquiagem, do cabelo?

Luiza Lopes: O cabelo era para ser um rabo, mas a Ira não gostou, pois achou que cortava o que estava fazendo. O figurino é sensual sem ser vulgar, e é disso que se trata o *pas de deux*. Tem uma abertura nas costas e gola alta, que eu amo. A luz também tem um papel muito importante, e dá o clima para o *pas de deux*. A toca é muito chique, muito elegante.

Pesquisadora: Qual o clima que a luz do *pas de deux* te sugere?

Luiza Lopes: A luz sugere uma intimidade para nós que estamos em cena. É como se estivéssemos apenas nós dois ali.

Pesquisadora: Fale sobre a iluminação.

Luiza Lopes: Quando eu vi de fora, fiquei impressionada. Muitas pessoas tinham me falado, mas nunca tinha visto. Começa com uma luz mais aberta e conforme vai

passando o *pas de deux*, a luz se apaga e fica só um foco. Isso causa um sentimento, acho que tem a ver com aquilo que eu disse sobre a plateia, que ajuda a plateia a entrar nessa energia mais íntima que é o *pas de deux*.

Pesquisadora: E em relação à palavra “tesão”, o que você tem a dizer sobre ela e esse processo?

Luiza Lopes: Ah, ele falava muito, e eu já não lembrava. Falava que tínhamos que sentir tesão. Tínhamos que nos olhar muito, era sensual.

Pesquisadora: Você falou sobre a limpeza de movimentos, como isso aconteceu?

Luiza Lopes: O fator da fluidez, de não deixarmos parar, de não cortarmos o fluxo, de darmos continuidade, de ser redondo sempre foi o foco. A limpeza foi e é muito importante nesse ponto. Como tem muito *arabesque*, muitas linhas, esse cuidado era necessário. Lembro que ele pedia esse movimento com a cabeça e eu demorei a entender. Eu fazia de forma lânguida, e ele queria mais *stacatto*. A Karina ainda hoje, me cobra sobre isso. Acho que é uma cabeça muito característica do *Corpo*.

Pesquisadora: Quais foram as suas impressões deste processo?

Luiza Lopes: Foi um prazer muito grande participar desse processo, mas foi difícil também. Não sei se eu colocava mais pressão do que na verdade era necessário. Eu me cobrei muito porque eu queria fazer muito bem, queria superar as expectativas dele. Foi um processo difícil que no final, teve um resultado gratificante e valeu a pena. Eu adoro dançar *Bachiana*.

Pesquisadora: Quais as impressões que você teve do público?

Luiza Lopes: É um trabalho muito aplaudido. Quando vamos para frente ao final no agradecimento, os aplausos aumentam, as pessoas se levantam gritam. Sentimos que as pessoas gostaram. Mesmo durante o *pas de deux* que é uma quietude muito grande, muitas vezes, somos muito aplaudidos antes de terminarmos.

Pesquisadora: Como foi trabalhar com o Rodrigo?

Luiza Lopes: Foi demais. Trabalharia muitas outras vezes. Me senti privilegiada em fazer um *pas de deux* montado pelo Rodrigo especialmente para o meu corpo. Fez história. Esse *ballet*, “se Deus quiser”, vai ficar por muito tempo como repertório da companhia e mais pessoas irão aprender com ele. Fico feliz por que foi feito para mim, e por um coreógrafo por quem sempre tive muita consideração pelo trabalho. Foi Muito especial. Tentei dar o melhor de mim acredito que ele gostou. Em todos os lugares que apresentamos, o público gosta, sem exceção, acha lindo, fica tocado. Para mim, o mais importante é um *pas de deux* que emociona e que atinge o público. Isso influenciou muito na minha movimentação e me ajudou a entender o jeito que o Rodrigo queria. Ele é uma pessoa incrível, muito bacana de se trabalhar.

Pesquisadora: Você teria algo a acrescentar?

Luiza Lopes: Gostaria de agradecer por este trabalho maravilhoso que está fazendo, será uma lembrança incrível! E a todos, Rodrigo Ira e Inês, por terem me dando a oportunidade de realizar um sonho.

Pesquisadora: Eu gostaria de agradecer por ceder esta entrevista e colaborar com minha pesquisa. Vale lembrar que depois de transcrita, enviarei para você, a fim de conferir se as informações estão corretas. Muito obrigada!

Apêndice 22 - Questionário enviado a Marcela Benvegnu

Enviado por email a Marcela Benvegnu no dia 25 de novembro de 2012

Respondido por email por Marcela Benvegnu no dia 26 de novembro de 2012

Pesquisadora: Em entrevista tanto com Inês quanto com Iracity, elas citaram que a companhia seguiria o formato de algumas companhias da Europa de dançar tanto clássico quanto o contemporâneo. Saberia me dizer quais seriam estes espelhos delas ou exemplos de companhias que trabalham desta forma?

Marcela Benvegnu: *Ópera de Paris, ABT, NYCB.*

Pesquisadora: O corpo a corpo estudante? Como é feita a seleção dos alunos?

Marcela Benvegnu: As instituições dos alunos que participam do *Espetáculo Aberto para Estudantes*, enviam um e-mail para educativo@spcd.com.br, com o nome da escola e a quantidade de alunos que pretendem levar para a atividade. Assim, reservamos as vagas para a escola em questão. Podemos fazer parcerias com Secretarias locais e as atividades são sempre gratuitas.

Pesquisadora: Atualmente quem está dando aulas e ensaiando a companhia?

Marcela Benvegnu: A *São Paulo Companhia de Dança* atualmente, conta com duas ensaiadoras, Karina Mendes (Coordenadora de Ensaio) e Ana Tereza Gonzaga (ensaia-dora), e uma assistente de ensaio, Beatriz Hack, que também é bailarina. Os professores da *SPCD* se chamam José Tomaselli e Manoel Francisco (que também é ensaiador).

Pesquisadora: O que é o *programa de assinaturas*?

Marcela Benvegnu: O programa de assinaturas serve para que o público possa comprar seus ingressos antecipadamente, por temporada. Só iremos falar disso e liberar em janeiro de 2013.

Pesquisadora: O que é o *dança em rede*?

Marcela Benvegnu: Inspirado na plataforma *Wikipedia*, o *Dança em Rede* funcionará como uma enciclopédia colaborativa *online* da dança, podendo ser alimentada por qualquer interessado a conhecer e divulgar a dança do Brasil. Lançamento no *site* da *SPCD* em dezembro.

Pesquisadora: Quem são os artistas do novo *Figuras da Dança*?

Marcela Benvegnu: A quinta temporada do *Figuras da Dança* reúne depoimentos de Marilene Martins, pioneira da dança moderna em Belo Horizonte, Lia Robatto, criadora de grupos e movimentos que ajudaram no aprofundamento da dança em Salvador, Ismael Ivo, aclamado internacionalmente como diretor e coreógrafo, e Edson Claro, tido por consenso como um dos grandes incentivadores da produção artística no país.

Pesquisadora: E o *canteiro de obras* deste ano tratou de qual tema?

Marcela Benvegnu: O canteiro de obras deste ano foi dirigido por Evaldo Mocarzel e mostra os diferentes tipos de movimento que existem dentro de uma companhia de dança, compartilhando com o público a visão do movimento desde o bailarino até a equipe técnica, administrativa entre outras, que são de extrema importância para a manutenção de uma companhia.

Pesquisadora: Qual o nome da obra do Nacho Duato que será remontado em

2013?

Marcela Benvegnu: O nome da obra de Nacho Duato que será remontada pela SPCD em 2013 é *Por Vos Muero* (Não podemos divulgar ainda em nenhum lugar, só depois do anuncio oficial em janeiro).

Pesquisadora: A remontagem de Romeu e Julieta será feita por quem?

Marcela Benvegnu: A remontagem de *Romeu e Julieta* será assinada por Giovani di Palma, o mesmo remontador de *Supernova*, obra que estreou em 2011 e está presente no repertório da SPCD até hoje. Giovani já foi bailarino do *Ballet de L'Opera de Nice*, *Dresden Ballet* e do *Leipzig Ballet* (Não podemos divulgar ainda em nenhum lugar, só depois do anuncio oficial em janeiro).

Pesquisadora: Quais foram as obras do Samuel, Milton e Rafael apresentadas na Olido neste ano?

Marcela Benvegnu: As obras apresentadas pelos bailarinos do PDH (*Programa de Desenvolvimento das Habilidades Futuras do Artista da Dança*) são; *Uma Lua* e *Bubble Heart*, de Samuel Kavalerski, *Subvertido* (composta por três partes *Subversivo*, *Xícaras Sujas* e *Vertigem*), de Milton Coatti e *Como Eu, Só*, de Rafael Gomes.

Pesquisadora: Em 2012 foi realizada alguma oficina para bailarinos? Se sim, quais?

Marcela Benvegnu: Sim, em 2012 realizamos 20 *Oficinas para Bailarinos* de *Balé Clássico* e de *Repertório em Movimento*, em Goiás, Recife, Porto Alegre, Salto, Catanduva, Garça, Piracicaba, Sorocaba, Santos, no CEU Perus, Sesc Vila Mariana etc.

Anexos

Anexo 1 - Dvd institucional da *São Paulo Companhia de Dança*

Anexo 2 - Dvd com gravação da estreia do *pas de deux* da obra *Bachiana nº1* com os bailarinos Luiza Lopes e Samuel Kavalersky realizada no Teatro Sergio Cardoso em março de 2012

Anexo 3 - Dvd com a gravação completa da obra *Bachiana nº 1* realizada no Teatro Geo em dezembro 2012: última apresentação do *pas de deux* com os bailarinos Luiza Lopes e Samuel Kavalersky

Anexo 1 - Dvd institucional da *São Paulo Companhia de Dança*

Anexo 2 - Dvd com gravação da estreia do *pas de deux* da obra *Bachiana nº1* com os bailarinos Luiza Lopes e Samuel Kavalerski realizada no Teatro Sergio Cardoso em março de 2012

Anexo 3 - Dvd com a gravação completa da obra *Bachiana n° 1* realizada no Teatro Geo em dezembro 2012: última apresentação do *pas de deux* com os bailarinos Luiza Lopes e Samuel Kavalerski

