

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

PANMELA TADEU COSTA

DE FORA PRA DENTRO: A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM
UBERLÂNDIA (1980 – 2001)

UBERLÂNDIA

2014

PANMELA TADEU COSTA

DE FORA PRA DENTRO: A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM
UBERLÂNDIA (1980 – 2001)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal de Uberlândia como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Fundamentos e Reflexões em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes.

UBERLÂNDIA

2014

PANMELA TADEU COSTA

DE FORA PRA DENTRO: A DANÇA CONTEMPORÂNEA EM
UBERLÂNDIA (1980 – 2001)

Dissertação aprovada para a obtenção do
Título de Mestre no Programa de Pós-
graduação em Artes da Universidade
Federal de Uberlândia pela banca
examinadora tomada por:

Uberlândia, 14 de março de 2014.

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes – UFU

Prof^a Dr^a Ana Carolina da Rocha Mundim – UFU

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – UFMG

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me ensinarem a ser uma guerreira.

Ao Fernando, pela companhia, compreensão e apoio.

À Yasmmin, por estar ao meu lado até na vida acadêmica.

Ao professor Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, pela orientação e apoio durante a pesquisa.

À Fernanda Bevilaqua, pelo afeto, movimento e história.

À Silvia Pereira, pelo amadurecimento.

Aos amigos do Uai Q Dança, pelos ouvidos cansados de me ouvir falar dessa pesquisa.

Aos meus alunos, por me ensinarem todos os dias a reconhecer o que faço de melhor.

Ao Diego, Livia e Rafaela por cederem seus ouvidos, tempo e paciência.

À amiga, prima, madrinha e afilhada Fernanda Naves, pelos compartilhamentos e cuidadosas correções.

À Patrícia Borges, por compartilhar as angústias e conquistas da pós-graduação.

Aos professores, colegas e amigos do PPGArtes, pelas trocas constantes.

À Capes, pela bolsa.

Ao Arnaldo Alvarenga e Ana Mundim, pela participação na banca.

Ao Márcio Túllio, Rosane Chagas, Patrícia Arantes, Elizabet Brito, Deferson Melo, Vanessa Pádua, Juliana Penna, Alcinete Sammya, Gigliola Mendes, Guiomar Boaventura, Aline Rosa, Luciane Bernardes, Vanilton Lakka, Eduardo Paiva, Wagner Schwartz e Cláudio Henrique, por serem abertos, interessados e por contribuírem sem exitar. Obrigada por suas histórias, elas me transformaram.

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é analisar o cenário inicial da dança contemporânea na cidade de Uberlândia entre as décadas de 1980, 1990 e início de 2000. Isso, por sua vez, restringe outro objetivo que diz respeito à discussão conceitual do trabalho: o que é dança contemporânea? O que se pretende, portanto, é entender como as relações históricas, representadas pelos artistas da cidade de Uberlândia ativos na criação em dança durante as décadas de 1980, 1990 e 2000, cooperam para a construção de um conceito em dança contemporânea. Por isso, optou-se pela metodologia da história oral para que se conheça o contexto histórico estudado por meio das falas dos artistas entrevistados. As questões teóricas sobre o tema e bibliografias acerca da questão do “contemporâneo” surgiram como suporte para a construção de um pensamento identitário sobre a dança. Dentre os métodos utilizados para alcançar os objetivos almejados estão duas formas de contato com as fontes históricas: a consulta, no Arquivo Público Municipal de Uberlândia, ao Jornal Correio de Uberlândia publicados entre o ano de 1990 e 1999 e as entrevistas com artistas escolhidos que poderiam oferecer informações sobre o contexto histórico estabelecido. Em suma, vislumbrando o caminho percorrido, bem como os objetivos alcançados e as questões almejadas, a investigação pretende criar uma fonte de pesquisa sólida para os artistas da dança, reafirmar uma identidade artístico-cultural para a cidade, contribuir para o desenvolvimento da área acadêmica da dança – relativamente nova no cenário universitário local — e contribuir para as discussões sobre a dança contemporânea de uma maneira geral, já que é tão complicada a discussão sobre seu conceito.

PALAVRAS-CHAVE: Uberlândia. Dança Contemporânea. História.

ABSTRACT

This research aims to analyze the initial scenario of contemporary dance in Uberlandia city between the decades of 1980, 1990 and the early 2000s. This, by itself, restricts the other goal aimed in this research that is the conceptual discussion on the question: what is contemporary dance? Thus, what is to be understood is how the historical relations, represented by the active artists in Uberlandia during the period established, cooperate in constructing a concept of contemporary dance. Hence, the methodology of oral history was chosen in order to understand the established historical context by means of the speeches of the interviewed artists. The theoretical questions about the subject and the bibliography about the ‘contemporary question’ emerged as a support for the construction on an identity thought of dance. Among the methods used to reach the aimed goals are two ways of getting in touch with historical sources: consulting the diary editions published between 1990-1999 of the Jornal Correio de Uberlândia, at the Municipal Public Archive, and interviewing artists who were able to offer information about the settled historical context. In short, looking at what had been done and the goals reached, the inquiry aspires to create a solid research source for dance artists, to reaffirm a artistic-cultural identity for the city, to contribute to the development of the academic area related with dance – which is relatively new in the local university circles –, and to contribute to discussions on contemporary dance in general, as the debate involving its concept is quite difficult.

Keywords: Uberlandia. Contemporary Dance. History

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 – A DANÇA QUE VEM DE FORA.	12
1.1. Elizabet Brito e o Ballet Stagium.....	13
1.2. – Fernanda Bevilaqua e o Grupo Corpo	19
1.3. Uai Q Dança, Forma & Fisio e as contribuições de Deferson Melo.....	26
1.4. Grupo Uai Q Dança e as contribuições de Fernanda Bevilaqua.....	39
2 – A DANÇA QUE VEM DE DENTRO?	47
2.1. Andanças: sem certezas absolutas.....	48
2.2. Vórtice pela mídia impressa	57
2.3. As Bailarinas – O Teatro – A Dança.....	62
2.4. “Viva la Pepa”	72
3 – A DANÇA QUE VEM DE DENTRO!.....	81
3.1. Rupturas e novas experiências	82
3.2. Rumo à contemporaneidade	88
3.3. “Todo o cais é uma saudade de pedra.”	97
3.4. “Será que isso é dança?”: uma pergunta da contemporaneidade.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	115
ANEXOS	120
1 – Entrevista de Elizabet Brito.....	120
2 - Entrevista de Fernanda Bevilaqua	132
3 – Entrevista de Márcio Túllio Freitas.....	148
4 - Entrevista de Patrícia Arantes	154
5 – Entrevista de Rosane Chagas.....	166
6 - Entrevista de Aline Rosa.....	176
7 – Entrevista de Alcinete Sammya	198
8 – Entrevista de Vanessa Pádua	216
9 – Entrevista de Juliana Penna	231
10 – Entrevista de Gigliola Mendes.....	253
11 – Entrevista de Deferson Melo (E-Mail)	273
12 – Documentos Andanças (1º Festival de Dança do Triângulo).....	275

INTRODUÇÃO

Há tempos a cidade de Uberlândia está comprometida com a dança. Desde a criação da primeira escola de dança da cidade, a “Terpsícure”, na década de 1960, bailarinos e professores se formaram e se tornaram responsáveis pelo crescimento da dança na cidade. A medida em que Uberlândia crescia, a busca por novas informações aumentava ao ponto de grandes companhias das capitais mineira e paulista serem convidadas a mostrar os seus trabalhos em Uberlândia. Consequentemente, os artistas da cidade criaram referências para suas criações, vislumbrando no contato externo possibilidades de troca e aperfeiçoamento para bailarinos, escolas, grupos e companhias.

Já no fim da década de 1980 e no início de 1990, surgiram grupos que buscavam uma identidade cultural uberlandense na dança. O desejo era o de construir um trabalho consistente, de qualidade e profissional. Almejava-se viagens realizadas através de convites para se dançar em festivais renomados de outras cidades, prêmios a serem conquistados por meio dessas viagens e reconhecimento pela própria cidade como representantes da dança.

Em meados da primeira década do século XXI, começaram a surgir grupos e companhias de dança, que, posteriormente, se profissionalizaram e passaram a dialogar sobre as suas criações com o restante do país e do mundo. Com o passar do tempo, muitos artistas se desvincularam desses grupos e companhias e começaram um trabalho solo, ganhando visibilidade nacional e internacional. Assim, começou um processo de profissionalização dos artistas da dança da cidade de Uberlândia: eventos específicos dessa linguagem foram criados, os artistas dialogavam mais com outros profissionais de outras cidades e países e surgiu, inclusive, um interesse maior do governo local de fomentar a criação e circulação da proposta cênica da dança na cidade.

O objetivo dessa pesquisa é analisar o cenário inicial da dança na cidade de Uberlândia entre as décadas de 1980, 1990 e início de 2000, porém abordando criações específicas em dança contemporânea. Essa, por sua vez, restringe outro objetivo que diz respeito à discussão conceitual do trabalho: o que é dança contemporânea? O que se pretende, portanto, é entender como as relações históricas, representadas pelos artistas da cidade de Uberlândia ativos na criação em dança durante as décadas de 1980, 1990 e 2000,

cooperam para a construção de um conceito em dança contemporânea. Por isso, optou-se pela metodologia da história oral para que se conheça o contexto histórico estudado por meio das falas dos artistas entrevistados. As questões teóricas sobre o tema e bibliografias acerca da questão do “contemporâneo” surgiram como suporte para a construção de um pensamento identitário sobre a dança.

Conceituar a dança contemporânea é uma tarefa árdua. Muitos artistas, professores e coreógrafos têm dificuldades em explicar, em poucas palavras o que é essa dança, além de criarem muitas confusões a esse respeito. Airton Tomazzoni (2006) possui um pequeno, mas clássico artigo sobre esse assunto. Nele, o autor relata sobre as confusões criadas em relação a atribuição do nome “dança contemporânea” às criações em dança:

A idéia de dança contemporânea não consolidou uma referência para a maioria do público (e mesmo para a comunidade de dança), ainda mais num Estado que vê com desconfiança aquilo que não é tradição. E isso vale muitas vezes para quem produz, ou acha que produz, dança contemporânea. Basta ver a confusão em tantos festivais competitivos. O território da dança contemporânea é um vale-tudo. Passos de jazz com música experimental. Neoclássico ao som do diálogo dos bailarinos. Dança de rua com um toque de vanguarda. E a obra, nesta lógica estapafúrdia, é avaliada por especialistas de toda ordem, menos de dança contemporânea. (TOMAZONNI, 2006)

Assim como afirmou Tomazzoni sobre a confusão e a não consolidação da ideia de dança contemporânea para o público e também para os artistas, confirmar-se-á o mesmo para o contexto de Uberlândia. A maioria dos entrevistados de Uberlândia, quando questionados sobre o assunto, isto é, quando perguntados sobre a dança contemporânea, negavam-se a discorrer sobre ele ou se justificavam, dizendo ser essa uma tarefa muito difícil, por exemplo: “Tem que responder?” (ROSA, 2013, cf. anexo 6 p.196), “Eu acho que é uma pergunta muito difícil sempre.” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 146), “Olha, eu vou te falar pela minha experiência.” (CHAGAS, 2013, cf. anexo 5 p.175), “Não sei, porque tem tanta qualificação” (FREITAS, 2013, cf. anexo 3 p.154). Não há, portanto, uma ideia consolidada sobre o que seja a dança contemporânea, mas acredita-se que há uma prática dela, como apontaram os entrevistados e a fonte jornalística. É a partir dos relatos sobre ela que se pretende esclarecer a ideia e o conceito investigado nesse texto. Dessa forma, se existe uma prática, haverá um modo de defini-la, mesmo que o ofício seja longo. Se não houver um prejulgamento do que foi exatamente ou não dança contemporânea em Uberlândia no período histórico definido, mas uma problematização do conceito em relação à prática, buscando-se entender, desse modo, porque uma aula, um

espetáculo ou um grupo recebeu esse nome, crê-se que se começará a tarefa de definir a dança contemporânea a partir da sua prática.

As referências bibliográficas utilizadas ao longo do texto dizem respeito tanto ao referencial teórico, quanto ao metodológico. Esse último, por sua vez, compreendeu bibliografias que dialogassem com temas da história oral, suas problemáticas, questões éticas e, principalmente, ofereceu subsídios para que se pudesse compreender como utilizar as fontes nessa pesquisa. Já o referencial teórico compreendeu livros, artigos e textos sobre dança contemporânea, suas características, confusões, críticas e história da dança. Optou-se também por obras filosóficas que dialogassem com o tema, como as questões estéticas salientadas pelos autores da Escola de Frankfurt Theodor Adorno e Max Horkheimer, além das questões sobre contemporaneidade do filósofo italiano Giorgio Agamben. Outras obras sobre as artes visuais contemporâneas foram de grande valia para essa pesquisa, como o livro de Alberto Tassinari “O Espaço Moderno”.

Dentre os métodos utilizados para alcançar os objetivos almejados estão duas formas de contato com as fontes históricas: a consulta, no Arquivo Público Municipal de Uberlândia, no Jornal Correio de Uberlândia publicados entre o ano de 1990 e 1999 e as entrevistas com artistas escolhidos que poderiam oferecer informações sobre o contexto histórico estabelecido. O material recolhido no Arquivo Público compreendeu matérias, reportagens, crônicas e notas sobre a produção em dança na cidade, seja ela balé clássico, sapateado, jazz, dança moderna e dança contemporânea, bem como a divulgação de eventos e datas importantes para a dança. Eles foram digitalmente catalogados e organizados por datas e temas em comum para que se pudesse acessá-los mais facilmente durante a escrita da dissertação.

Os diretores, bailarinos, dançarinos, coreógrafos e professores escolhidos para as entrevistas foram selecionados a partir da pesquisa realizada na fonte jornalística. Os grupos que receberam destaque Jornal Correio deram pistas, inicialmente, sobre quem seriam os entrevistados. São eles: Forma & Fisio, grupo Uai Q Dança, Andanças, grupo Vórtice, Uai Q Dança cia e grupo Werther. A ideia inicial era escolher um, ou no máximo dois representantes de cada grupo, sendo eles diretores, coreógrafos e professores, mas o contato com os primeiros entrevistados fez com que essa intenção inicial fosse revista. Por isso, decidiu-se entrar em contato com bailarinos e, principalmente, focar o estudo em seus relatos, por serem eles que vivenciam em seus próprios corpos a experiência da criação.

O intuito foi o de escolher a maior diversidade de vozes possíveis, levando em

conta o grupo e a função na qual o entrevistado exercia para que fosse possível a criação de conflitos que dessem margem para a problematização da história. Ao mesmo tempo, era necessário perceber pontos em comum entre eles, para possibilitar a troca, como afirma Portelli:

É preciso que sempre exista uma linha de diferenças que, depois de transposta, torne-se plena de significados, mas é necessário que exista também uma linha, segundo a qual possamos comunicar o desejo de encontrar um terreno e uma linguagem comuns que possibilitem a troca. (PORTELLI, 1997, p. 19)

Os entrevistados escolhidos, portanto, foram: Elizabet Brito (professora e diretora: Forma&Fisio), Márcio Túlio Freitas (bailarino: Forma&Fisio), Patrícia Arantes (bailarina: Forma&Fisio, grupo Uai Q Dança e Uai Q Dança cia), Deferson Melo (coreógrafo e diretor de coreografia: Forma&Fisio, grupo Uai Q Dança e Uai Q Dança cia), Fernanda Bevilaqua (diretora, professora e coreógrafa: grupo Uai Q Dança e Uai Q Dança cia), Rosane Chagas (diretora e bailarina: Andanças), Aline Rosa (bailarina: Vórtice), Vanessa Pádua (bailarina: Vórtice e Uai Q Dança cia), Alcinete Sammya (bailarina: Vórtice e Uai Q Dança cia), Juliana Penna (bailarina: Vórtice e Uai Q Dança cia), Gigliola Mendes (bailarina: Vórtice e Uai Q Dança cia), Vanilton Lakka (dançarino e coreógrafo: Werther), Eduardo Paiva (diretor e coreógrafo: Werther), Cláudio Henrique de Oliveira (dançarino e coreógrafo: Werther) e Wagner Schwartz (dançarino e coreógrafo: Werther).

As entrevistas foram abertas, deixando com que cada entrevistado se sentisse a vontade para se expor como quisesse, sem muitas interferências do entrevistador, pois o desejo era que o entrevistado contasse sua história. Contudo, havia um roteiro padrão para direcionar a entrevista, caso fosse necessário. As perguntas eram:

- 1 – Como e quando você começou a dançar?
- 2 – Quando e como você começou a ter contato com a dança contemporânea?
- 3 – Como era o processo de criação de seu grupo?
- 4 – O que você conhecia sobre dança contemporânea na década de 1990? Quais eram suas referências?
- 5 – Como era a dança contemporânea no Festival de Dança do Triângulo?
- 6 – Na sua opinião, quem foram os precursores da dança contemporânea na cidade?
- 7 – Por que a dança contemporânea de Uberlândia em meados da década de 1990 recebia esse nome de “dança contemporânea”?
- 8 – O que é dança contemporânea para você?

Antes de se introduzir os conteúdos dos capítulos que se seguem há de se fazer uma ressalva importante para uma compreensão clara do texto como um todo. A dança contemporânea em Uberlândia analisada nessa dissertação, em sua maioria, é uma dança que se direcionava rumo à contemporaneidade. Isso quer dizer que, optou-se por histórias que contam sobre um formato de dança contemporânea ainda muito ligado às escolas de dança¹, em que os componentes do grupo se formavam bailarinos clássicos. A realidade relatada pelos bailarinos, dançarinos, intérpretes, professores e diretores é de que aulas diárias de balé e dança moderna eram necessárias para o trabalho do grupo ou da companhia. Contudo, essa relação com as escolas de dança e o balé clássico surge no trabalho para argumentar acerca de uma ideia exposta por uma das entrevistadas: haveria algum problema em reconhecer a criação em dança contemporânea vinculada de certo modo a uma escola de dança? Ela relata que Nirvana Marinho, artista que possui destaque no cenário da dança contemporânea no Brasil disse que:

[...] se a gente quisesse algum futuro na dança contemporânea a gente não podia estar vinculado com uma escola de dança. A gente teria que sair da escola e montar um grupo independente [...]. Só que ela achava que eram trabalhos de dança contemporânea, mas não teriam conhecimento pelas pessoas da dança contemporânea, porque a gente estava inserida no Uai Q Dança. (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 163)

O que se busca também é esse reconhecimento questionado por Patrícia Arantes, pois acredita-se que é possível criar e pensar dança contemporânea a partir de sua relação com a escola de dança. Defende-se que não há nada que a formação nas escolas atrapalhe no entendimento, pensamento e criação em dança contemporânea. Ao contrário, haverá ao longo do texto discussões sobre a formação do dançarino contemporâneo a partir da ideia de uma escola contemporânea de dança, confirmando contribuições importantes para a formação de um dançarino contemporâneo.

Dadas as devidas justificativas, parte-se para a composição do texto. Ele é composto por três capítulos. O primeiro reflete sobre as referências da dança contemporânea como chegaram em Uberlândia e como os artistas da cidade as incorporaram em seu trabalho. Assim, foi possível compreender como foi se construindo um pensamento próprio sobre essa dança, colaborando na criação de uma identidade para

1 Quando se estiver discutindo sobre o grupo Uai Q Dança, ou a Uai Q Dança cia, tentar-se-á esclarecer que são instituições diferentes do Studio Uai Q Dança para uma melhor compreensão dos textos e das ideias. Contudo, há de ressaltar que seria impossível desvinculá-los da escola de dança, já que, a direção é a mesma, de Fernanda Bevilaqua, muitos integrantes da companhia ou do grupo foram professores da escola e o grupo Uai Q Dança se caracteriza como um grupo avançado de alunos do Studio.

os artistas de Uberlândia.

O segundo capítulo aborda a dança contemporânea em formação na criação de dois grupos chamados por algumas fontes de “profissionais”. Além disso, são discutidas questões introdutórias sobre o conceito de dança contemporânea a partir das práticas artísticas dos grupos Andanças e Vórtice.

No terceiro capítulo, há uma tentativa de apresentar o que se crê estar mais próximo das características estudadas sobre dança contemporânea. Após traçar um caminho prévio percorrido pelas intérpretes na Uai Q Dança cia de coreografias que tinham alguns elementos da dança contemporânea, um espetáculo, em específico, é analisado: “Todo cais é uma saudade de pedra” (2001). As informações oferecidas pelas intérpretes da obra oferecem elementos importantes para a compreensão do que possa ser dança contemporânea.

Em suma, vislumbrando o caminho percorrido, bem como os objetivos alcançados e as questões almejadas, a investigação pretende criar uma fonte de pesquisa sólida para os artistas da dança, reafirmar uma identidade artístico-cultural para a cidade, contribuir para o desenvolvimento da área acadêmica da dança – relativamente nova no cenário universitário local —, contribuir para as discussões sobre a dança contemporânea de uma maneira geral, já que é tão complicada a discussão sobre seu conceito.

1 – A DANÇA QUE VEM DE FORA.

O termo “dança contemporânea” existe e é bastante utilizado por artistas, bailarinos, críticos, jornalistas, coreógrafos e, mais recentemente, por professores e alunos universitários em suas pesquisas acadêmicas. E ele só consegue existir, porque há uma prática relacionada a ele que se refere a seu nome. Assim, parte-se da premissa de que o modo como ele é utilizado instiga as práticas artísticas e essas, por sua vez, podem contribuir para o entendimento do uso desse termo. Entende-se, então, que há uma relação entre a teoria e prática, criando diálogos como fonte abundante de informações que são, algumas vezes, confusas e contraditórias.

Depois do contato direto com o discurso de artistas da cidade de Uberlândia, conforme a metodologia da história oral, nota-se que o intérprete² e o criador dessa prática de dança não se interessam muito pelo nome que é dado à sua obra. Notou-se que a maioria dos artistas não quer, não sabem ou não se interessam em definir o que fazem, de modo que eles relatam, quase sempre, a dificuldade de definir uma prática tão ampla.

Se a dança contemporânea é uma prática artística atual, mas os artistas não conseguem elaborar uma definição para ela, apresenta-se aqui um problema: a quem pertencem as teorias sobre as práticas artísticas da dança contemporânea? Seriam os próprios criadores os responsáveis por definir ou atribuir características a seus trabalhos? Durante o tempo em que houve contato com os artistas da dança de Uberlândia, nota-se neles uma dificuldade de se perceberem enquanto intérpretes-criadores da dança contemporânea. Se questionados sobre as possíveis características da dança contemporânea de uma coreografia ou um espetáculo criado por eles mesmos, a resposta era quase sempre incerta ou então era vinculada à fala de outra pessoa, isto é, os relatos eram preenchidos por falas e textos de críticos e intelectuais ligados à dança. Além disso, para falar de seu próprio trabalho o artista o comparava a uma referência externa. Não é por acaso o fato de que a dança contemporânea de Uberlândia surge a partir do contato com artistas de grandes centros como Belo Horizonte e São Paulo.

O trajeto a ser percorrido nesse trabalho propõe uma análise dos relatos de memória

2 Por intérprete entende-se aquele que tem como função dançar uma ideia, expondo-a pelos movimentos de seu próprio corpo. Por criador entende-se aquele que concebe a ideia que será dançada pelo intérprete.

de artistas que compuseram o cenário inicial da dança contemporânea de Uberlândia, a partir de suas experiências com a dança. Na primeira parte do texto, apresentar-se-á memórias de diretores e bailarinos de pequenos grupos característicos do final da década de 1980 e início da década de 1990, tais como: Elizabet Brito, Fernanda Bevilaqua, Márcio Túlio e Patrícia Arantes. Como fonte histórica também constam arquivos de jornais que dialogarão com as falas mencionadas. O estudo das bibliografias sobre a dança, bem como o entendimento sobre as relações socioculturais dos sujeitos históricos com a estética da dança, a partir do ponto de vista de estudiosos como Daniela Reis, Ana Carolina Mundim e Klaus Vianna, colaborarão para a apreensão das contradições entre a teoria e a práxis da dança contemporânea.

1.1. Elizabet Brito e o Ballet Stagium

O início da dança contemporânea em Uberlândia é caracterizado, predominantemente, por grupos de outras cidades. Quando questionados sobre o seu primeiro contato com a dança, houve sempre a menção a algum grupo que veio à cidade para apresentar seu espetáculo. Algumas pessoas que criaram seus grupos e escolas tiveram experiência fora de Uberlândia se relacionando com grandes grupos e companhias profissionais ou trouxeram um profissional de outra cidade para trabalhar aqui. Há uma pequena incidência do discurso da dança contemporânea já em meados de 1983 e 1984, quando Elizabet Brito, na época, proprietária da academia Forma³, traz à cidade o Ballet Stagium. A Forma foi fundada por volta de 1976⁴ e, desde então, Elizabet buscou contato com grupos de sucesso das grandes capitais. Ela ia aos espetáculos do Ballet Stagium, por exemplo, para observar e entender o que havia de melhor sendo criado fora de Uberlândia

3 Hoje, a academia Forma ainda existe, mas não como uma escola de dança e sim como uma clínica de fisioterapia e psicoterapia. Em 1985, a academia passou a ser chamada de Forma e Fisio, por isso, ao longo do texto, nos referiremos a ela pelos dois nomes. Atualmente, ela está localizada no mesmo endereço, na Rua Rodolfo Correia 354, Bairro Lídice e está sob a responsabilidade da filha de Elizabet Brito, Carla Brito Dornelas Nollí.

4 Obteve-se informações adversas em relação ao ano de fundação da academia. Durante a entrevista, Elizabet nos disse, pela primeira vez, que a Forma foi fundada em 07 de agosto de 1976. Em outro momento, ela disse que a escola foi fundada em 1977. E, no site da clínica Forma e Fisio, no qual constam informações sobre o histórico do espaço, existe a informação de que “tudo teve início em 1975, quando a Sra. Elizabet Machado Brito, formada na primeira turma de educação física da UFU, funda a Forma Academia, oferecendo as modalidades de ginástica, musculação, balé clássico, moderno, jazz e sapateado. Em 1985, sua filha Carla Brito Dornelas Nollí inicia seus trabalhos em fisioterapia após concluir sua formação na UFSCar - Universidade Federal de São Carlos, quando, então, o espaço passa a se chamar Forma e Fisio - academia e clínica de fisioterapia.” (FORMAEFISIO, s.d.)

e ao mesmo tempo notava que a:

Primeira coisa que eu fiz foi entrar em contato com o Décio e com a Máríka e trouxe aqui em Uberlândia, pela primeira vez, acredito eu, uma companhia de dança famosa como o Stagium. Porque eu notei aqui nos bailarinos, na nossa turma, que como todo bailarino que é o estudante, eles não tinham dinheiro pra sobrar pra ir lá ver a dança como eu fui. Eu falei: “Mas isso não pode acontecer, isso não tem condição, eu tô vendo isso aqui! Eu tenho que levar pra que eles vejam que tem várias formas de dança!” Então, eu trouxe o Stagium aqui pela primeira vez, foi lá no UTC. (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p. 120)

Para ela, era muito importante trazer para Uberlândia “o grupo mais famoso do Brasil” (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p. 120) para que seus alunos tivessem a oportunidade de assistir ao que ela considerava uma dança de passos que “eram de uma técnica apurada”. Essa boa destreza para a execução dos passos de dança era fundamental para Elizabet. Por isso, ela fazia questão de trazer para Uberlândia o que ela julgava de melhor qualidade. Sua escola era uma das pioneiras da dança em uma cidade em que o contato com grandes espetáculos ainda era recente e, ainda assim, a diretora se coloca no dever de educar e mostrar o que há de novo na criação em dança. Contudo, é necessário entender melhor os critérios utilizados por Brito para qualificar o Stagium e a origem dessa admiração e exaltação à companhia.

Para Elizabet, o Ballet Stagium é um grupo de dança contemporânea, porque ele se diferencia do balé clássico. Ao discorrer sobre a primeira vez que assistiu ao grupo em São Paulo, ela confirma que o seu primeiro contato com a dança contemporânea foi ao assistir ao espetáculo “Kuarup”, quando percebeu “que a dança era mais, às vezes, do que aquela dança que a gente costuma ver tão formada, tão formal como era a dança clássica, mas eu admiro também a dança clássica. Então passei a ensinar as duas: a dança clássica e a contemporânea.” (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p. 120)

Na opinião dela, o Ballet Stagium possui uma forma de dançar que o torna singular, pois ele traz a novidade na movimentação que vai do centro do corpo para as extremidades, além de utilizar mais o chão para dançar. Entende-se que na dança clássica, há uma hierarquização do movimento, isto é, há uma concentração de força para que ele surja, principalmente, da coluna vertebral se expandindo para o restante do corpo. Na dança contemporânea, essa ideia de movimentação que parte da coluna para as extremidades é desconstruída (MUNDIM, 2009). Essa “(des) hierarquização” (MUNDIM, 2009) do corpo que faz com que o intérprete da dança contemporânea se aproxime mais do solo e não mais apresente a verticalidade corporal do bailarino clássico, incorporando sua leveza aos

movimentos.

Além disso, o tema da criação em dança do Ballet Stagium é visto com grande destaque por Elizabet. Questionada sobre o que mais lhe chamou atenção, ela diz que:

Foi o tema nacional. “Kuarup” é o nome de uma tribo indígena. Os passos buscavam a dança dos nossos índios, as roupas eram um macacão e a música era brasileira. Era o Brasil no palco. Depois do Stagium, a gente trouxe também o Cisne Negro, entende? Foi outro grupo também. Depois trouxemos o Corpo. Tudo coisa brasileira que hoje domina o mundo. Então, o que me chamou a atenção foi isso, a naturalidade. (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p. 122)

O Ballet Stagium iniciou a criação de “Kuarup ou a questão do índio” em 1975, estreando em julho de 1977, em São Paulo, cidade na qual a companhia tem sua sede (Ilustração 1). Sob a direção de Marika Gidali e coreografia de Décio Otero, o trabalho trouxe a brasilidade à dança pelo estudo da música, costumes e história da tribo do alto e baixo Xingu. Visto que Elizabet atribui à dança contemporânea temas que querem “ver o hoje, o agora” (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p.121), o fato de “Kuarup” trazer à tona, no fim da década de 1970, um tema contemporâneo à sua criação – o índio brasileiro, representado não como um animal perseguido e maltratado, mas sim como um homem livre –⁵ faz tal obra receber o adjetivo de “contemporâneo” pela diretora da Forma e Fisio.

Ilustração 1: "Kuarup ou a questão do índio" (1977) Ballet Stagium



Fonte:

http://www.stagium.com.br/page_detail.cfm?id_noti=1212&secao=Companhia

5 Ver a descrição da obra no site da companhia:
http://www.stagium.com.br/page_detail.cfm?id_noti=1212&secao=Companhia

Elizabet também faz uma diferenciação entre os temas atuais e o balé clássico, que, por sua vez, utiliza temas fantasiosos: “Gisele não é verdade, aquelas Ninfas que ficam lá, as Valquírias que são donas das Florestas, buscando os príncipes pra morrer e elas se abraçaram pra eternidade” (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p.121). Portanto, para Brito, os temas da dança contemporânea eram atuais, reais e, no caso de “Kuarup”, falavam da realidade brasileira.

Segundo a diretora, o sucesso do Ballet Stagium foi um critério para que ela o trouxesse à Uberlândia na década de 1980 e uma garantia de qualidade técnica e de novidade na criação. Consequentemente, o novo está associado ao adjetivo “contemporâneo” da dança: aquilo que era diferente do balé clássico trazia a novidade do tema nacional e, por isso, se fazia sucesso, era considerado por Elizabet como dança contemporânea.⁶

Essa ideia sobre o novo na dança contemporânea pode ser questionável. De acordo com Anne Cauquelin (2005) não podemos ver contemporaneidade a partir da evolução da arte. A ideia de uma continuidade ao longo de uma cadeia temporal marcada pela inovação não pode encobrir o reconhecimento da realidade da arte atual (CAUQUELIN, 2005). As características que Brito atribui ao Ballet Stagium enquanto grupo de dança contemporânea ajuda a entender dois equívocos. O primeiro é que a dança contemporânea não é caracterizada temporalmente, ou seja, ela não é a dança feita no tempo atual

Infelizmente não se trata, no caso, de arte contemporânea no sentido estrito do termo – a arte do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa. Tão somente se trata de arte “moderna”, se entendermos por moderno o século XX em geral. (CAUQUELIN, 2005, p. 11)

O segundo é que ela também não é a dança que representa o que há de mais inovador, só porque traz, em sua composição, características nunca antes vistas na história da dança. Sobre esses dois problemas se nota que:

Precisamos, portanto, atravessar essa cortina de fumaça e tentar perceber a realidade da arte atual que está encoberta. Não somente montar o panorama de um estado de coisas- qual é a questão da arte no momento atual – mas também explicar o que funciona como obstáculo a seu reconhecimento. Em outras palavras, ver de que forma a arte do passado nos impede de captar a arte de nosso tempo. (CAUQUELIN, 2005, p. 18)

Além de nos ajudar a entender melhor como não se pode perceber a dança (arte)

⁶ Sua opinião parece não ter mudado, pois ela se justifica ao relatar sobre o Ballet Stagium: “Porque ele é até hoje.” (BRITO, 2013)

contemporânea, A declaração de Brito sobre o Ballet Stagium também não é original. O texto presente no livro “O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil” (1994), escrito por Helena Katz, apresenta a companhia paulista como aquela que inaugura uma forma única de dança no Brasil na década de 1970. O próprio nome da obra é sugestivo, pois traz a ideia de que, até então, o Brasil não havia descoberto a dança como nos padrões do Stagium. Trechos como: “Num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium apresentou, nos anos 1970-1980, como um porta-voz da lucidez” (KATZ, 1994, p. 19), “Por aqui a estética Stagium influenciou meio mundo” (KATZ, 1994, p. 18), “Seu discurso cênico revelava, em língua de balé, as questões sociais de seu tempo” (KATZ, 1994, p. 20) e, “Nesse ano, Márka Gidali e Décio Otero fundam o Stagium - provavelmente sem imaginar que ainda na sua aurora estabeleciam o mais importante da dança da década” (KATZ, 1994, p. 14) confirmam a apresentação da companhia como um grupo de destaque na dança brasileira. Essas são passagens que exaltam o trabalho da companhia e a colocam em um patamar de louvor e de destaque no cenário da dança brasileira.

Katz consegue explicar melhor as palavras de Brito em relação à peculiaridade do Stagium, cuja importância proporcionou o primeiro contato da diretora uberlandense com a dança contemporânea e a fez se apaixonar pela linguagem do grupo e, posteriormente, trazê-lo para Uberlândia:

Se *Diadorim* falava do sertão das Gerais com balé, Kuarup (1977) propunha algo diverso: procurava construir a partir da estrutura de movimento dos índios, e não apenas através da incorporação do seu gestual. Essa será a grande questão estética apresentada pela companhia. A sua longa e produtiva trajetória duelará com o permanente enfrentamento de descobrir a maneira de compor com a dança obras que fiquem o cidadão. (KATZ, 1994, p. 44)

Elizabet foi fisgada pela estética da companhia e, por ela estar, na década de 1980, movimentando a dança na cidade (era proprietária de uma das poucas academias de dança que havia na cidade naquele tempo), fez com que Uberlândia também se curvasse aos encantos do Stagium, reforçados pelo texto de Katz.

Brito e Katz compartilham da mesma opinião sobre o “fenômeno tipicamente brasileiro” (KATZ, 1994, p. 14) que o Stagium representou para as décadas de 1970 e 1980. Apesar de o grupo ter sido fundado em 1970 e receber o destaque mencionado por Katz ainda nessa década, ele só chegou a Uberlândia, segundo Brito, no início da década de 1980. A diferença entre as opiniões de Katz e Brito é a nomeação distinta ao mesmo tipo de dança: o que uma chama de balé moderno brasileiro, a outra chama de dança

contemporânea. Em nenhum momento do livro, Katz caracteriza o Ballet Stagium como um grupo de dança contemporânea. Já Elizabet, relata que:

E eu encontrei então em São Paulo o grupo Stagium, que no momento era o grupo mais famoso do Brasil. E assisti com eles a uma peça Kuarup e entrei em contato com a dança contemporânea. Kuarup é um balé, aliás, é uma dança, onde o Stagium permaneceu dois meses no sertão amazônico pesquisando as danças indígenas. (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p.120)

O que nos interessa, nesse momento, não é o fato do Ballet Stagium fazer ou não dança contemporânea, mas sim as questões sobre essa dança para Elizabet, que merece destaque pelo importante papel histórico cumprido por ela na cidade, uma vez que, como coreógrafa e dona de uma escola, ela disseminava suas convicções sobre a dança em Uberlândia. Ela trouxe para as apresentações da Forma e Fisio o que apreendera em suas experiências com o Ballet Stagium, contribuindo para uma concepção específica de dança contemporânea nova no contexto do interior de Minas. Por mais que haja uma nomeação diferente para o tipo de dança do grupo, Brito difundia o discurso do novo na dança em Uberlândia:

Eu trouxe outra coisa importante, eu trouxe a música brasileira, porque aqui havia dança, mas a gente buscava muito os clássicos europeus: Chopin, Samsen. Aquela época fervilhava então Milton Nascimento, Chico Buarque, aquela turma de ficar mesmo levantando tudo o que era Brasil. E os meninos então passaram a dançar Asa Branca, Coração de Estudante. E a cidade se envolveu com o maior gosto, porque, na verdade, Uberlândia naquela época a cultura estava pequena. Assim, em relação à dança quase que não tinha nada, não tinha festival de dança, não tinha teatro, porque o teatro que tinha era o Rondon e era da escola, né? Como é até hoje da escola Bueno Brandão. Mas nossos estivais eu fiz lá no Bueno Brandão mesmo e a plateia vinha a baixo ver cantar Milton Nascimento e o povo dançando Milton Nascimento, Luiz Gonzaga, Asa Branca, Chico Buarque, Cálice, foi uma dança assim bem legal! (BRITO, 2013, cf. anexo 1 p.121)

Assim como Katz utilizou o jogo de palavras para a nova forma de dançar caracteristicamente brasileira, ao dizer que “O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil”, não poderíamos dizer que Uberlândia descobriria, através de Elizabet, esse mesmo modo de dançar caracterizado por Katz? A diretora utiliza das canções nacionais em seus espetáculos, justificando que era aquilo que “fervilhava” na época. Além disso, demonstra o retorno positivo do público em relação a essas novas canções vinculadas à dança, já que a cidade era ainda “de cultura pequena” e não conhecia nada daquilo que já estava sendo disseminado pelo país. Acredita-se que Uberlândia estava conhecendo melhor a dança contemporânea. Contudo, é necessário continuar a investigar essas contribuições que a

cidade recebia de fora para entender como isso se disseminou dentro dela.

1.2. – Fernanda Bevilaqua e o Grupo Corpo

Na década de 1980, Uberlândia, além das contribuições de Elizabet Brito a respeito da novidade brasileira vislumbrada por ela na dança do Ballet Stagium, começou a receber também contribuições importantes de Fernanda Bevilaqua. Fundadora do grupo Uai Q Dança em 1990, ela trabalhou em várias escolas da cidade antes de constituir seu grupo, tendo sido, inclusive, professora da academia Forma de Elizabet Brito, coreografando para a escola. Ao vir da capital mineira para Uberlândia por volta de 1982, ela trouxe, em sua formação, o ballet clássico da escola de Belas Artes de Belo Horizonte, além da experiência com dança moderna, jazz e sapateado. Também na capital mineira, teve a oportunidade de participar de um grupo experimental do Palácio das Artes da Fundação Clóvis Salgado, experienciando aulas de dança moderna, de jazz e de teatro.

Quando Fernanda é questionada sobre o início do seu contato com a dança contemporânea, suas referências são o grupo Transforma e o grupo Corpo, ainda na década de 1970, quando ela residia em Belo Horizonte. O grupo experimental do Palácio das Artes, do qual Fernanda participava, fazia viagens em conjunto com o grupo Transforma. Em uma dessas viagens, ela teve a oportunidade de assistir a um trabalho que se chama “Go Go”, porém, não fazia ideia de que dança era aquela, só sabia que era totalmente diferente do que já havia visto e que a encantava de alguma forma. Posteriormente, Fernanda teve contato com o espetáculo “Maria Maria”⁷ do grupo Corpo e, dessa vez, a identificação com aquela dança diferente se intensificou, tanto que foi ao teatro 14 vezes para assistir a esse espetáculo: “Pelo amor de Deus, não sei o que é isso. O que é isso? Que dança é essa que eu nunca vi na vida? E ninguém sabia me falar que aquilo era dança contemporânea.” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.133) Em outro momento, Fernanda

7 “Fundado em 1975, em Belo Horizonte, o Grupo Corpo estrearia, no ano seguinte, sua primeira criação 'Maria Maria'. Com música original assinada por Milton Nascimento, roteiro de Fernando Brant e coreografia do argentino Oscar Araiz, o balé ficou seis anos em cartaz e percorreu catorze países. Um êxito que se converteria na concretude de uma sede própria inaugurada em 1978. Mas, se a empatia com o público, o entusiasmo da crítica e o sucesso da bilheteria foram imediatos, a conquista de uma identidade própria, a sustentação de um padrão de excelência e a construção de uma estrutura capaz de garantir a continuidade da companhia e o estabelecimento de metas de longo prazo são fruto de árduo trabalho cotidiano.” (GRUPOCORPOCOMPANHIADEDANÇA, s. d.)

conta que:

Eu enlouqueci com aquilo porque eu nunca tinha visto aquilo na minha vida. E assim, não era balé, não era dança moderna só, mas era balé, era dança moderna e tinha teatro e era com música popular brasileira que isso já era meio estranho para aquela época lá nos anos 70, era estranho. Milton Nascimento compôs para o balé, para o trabalho lá, “Maria Maria” e eles iam para o chão e tinham falas e era um negócio que eu nunca tinha visto na minha vida. E eu realmente me toquei de que aquilo era o que eu gostava em termos de dança, eu me identifiquei com aquilo. Quando eu vim para Uberlândia eu não falei em dança contemporânea, mas o meu contato foi lá, sem saber que aquilo era dança contemporânea para aquele contexto, daquele ano. (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.134)

Encontram-se aqui pequenos elementos que se identificam com a dança do Ballet Stagium citadas por Helena Katz e por Elizabet Brito: a identificação de uma linguagem diferente do balé clássico por meio da utilização do solo, por exemplo, a apresentação de uma forma nova de dançar a partir de características que poderiam ser tipicamente brasileiras, como a música popular brasileira, a utilização de temas e movimentações que chamavam a atenção das pessoas porque não tinham sido vistas até então, ou seja, a percepção de uma dança peculiar, nova e diferente. A própria Fernanda faz essa identificação, quando diz:

Então, na Forma, que foi onde eu dei aula, a Betinha⁸, de cara, nos primeiros tempos que eu entrei com a Betinha, ela já trouxe a Márika do Ballet Stagium com trabalhos, dentro de um contexto de Uberlândia, para mim, muito semelhante àquilo que eu via no “Maria Maria” do Corpo. Tudo bem que era outro tipo de técnica, outro tipo de trabalho, outra qualidade, mas para mim era semelhante em termos de “puxa, que dança é essa que mistura um pouco de teatro e que não é uma dança moderna, mas ela se vale um pouco da técnica clássica dos bailarinos?” Eu sempre me perguntava assim: “Nossa que dança é essa que eu amo? Eu adoro essa dança!” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.135)

Apesar de encontrar, na companhia de dança Corpo, a identificação de uma forma única de dança, Bevilaqua assume que não conseguia nomear aquilo que via. Nem mesmo as pessoas ao seu redor conseguiam atribuir um nome à dança que estava sendo apresentada. A única certeza que ela possuía era o seu forte interesse por aquele jeito novo de dançar que, mesmo sem nome, ela escolheu levar esse modo de dançar para o seu trabalho de coreógrafa e professora. Quando veio de Belo Horizonte para Uberlândia, trouxe, na bagagem, essa identificação com o que havia experienciado antes para suas coreografias na escola de Marildes Cunha, Academia de Artes e Música e na escola de

8 Elizabet Brito é popularmente conhecida como Betinha por muitas pessoas da dança de Uberlândia.

Elizabet, Forma e Fisio. Algumas vezes, chamava sua dança de “dança livre”, pois não conseguia dar um nome para uma coreografia em que misturava a dança moderna, o balé clássico sem sapatilhas de ponta. Na Academia de Artes e Música, ela criou um espetáculo chamado “Descobertas” e, à medida que ia coreografando e criando o espetáculo, pedia às alunas para intercalar a aula de balé clássico com outro estilo de aula:

Nesse espetáculo eu dava aula de balé clássico e eu pedia para a Betinha para eu dar umas aulas misturadas, de dança livre, expressão. Esse espetáculo, hoje também eu avalio que ele é um espetáculo de dança contemporânea, mas eu não sabia na época. Eu não sabia o que era aquilo, porque até os pais reclamaram que as meninas estavam descalças, que não estavam usando o balé clássico, mas eu também não usava só o moderno, eu misturava um pouco das coisas, mas eu acho que eu tinha um pouco da influência daquilo que eu me identificava. (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 135)

Por volta de 1984, a coreógrafa teve a oportunidade de participar de cursos em São Paulo durante um mês com o Grupo de Dança T.D.B.. Lá, fez aulas de dança moderna e identificou, pela primeira vez, a dança contemporânea por meio do contato com Val Foli, Clarisse Abujamra e Mariana Muniz. Ela notou a presença de um curso, cujo nome nunca tinha visto e decidiu experimentar. Assim, conseguiu identificar o jeito novo de fazer dança do grupo Corpo e que vinha trabalhando em suas aulas em Uberlândia. Ao descrever sobre o modo como a professora trabalhava nesse curso, Fernanda relata que “o que eles estavam propondo, cada um trabalhava de um jeito, inclusive a Mariana Muniz era muito doidona assim, ela trabalhava mais a respiração, o sentimento do corpo” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 135). Logo que retornou do curso para Uberlândia, ela quis aplicar em suas aulas esse novo jeito de dançar e decidiu, junto com Elizabet, que mesclariam as aulas de balé clássico e dança contemporânea em algumas turmas da escola.

Nesse momento de identificação de linguagens de dança e de atribuição de nomes a elas, Fernanda traz, à sua memória, um fato instigante para os anseios dessa pesquisa: o seu contato com Klauss Vianna. Ele veio a Uberlândia a convite do Festival de Dança do Triângulo por volta de 1990. Fernanda estava participando como coreógrafa daquele Festival. Em algum momento, Klauss questionou Fernanda se ela sabia que dança era aquela que ela havia coreografado. Ela, então, respondeu que era dança livre, pois tinha se inscrito na categoria de dança livre. A resposta de Klauss, nas palavras de Fernanda, foi: “Olha, tá, pode ser, mas eu acho que isso aí caberia... numa dança contemporânea!” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.137). Em seguida, Fernanda conclui com suas próprias palavras: “E aí sim, eu comecei a ter curiosidade sobre esse movimento nessa época, em

1986 e 1987, sobre esse movimento de dança contemporânea que era forte demais.” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.137)

Assim como a coreógrafa encontrou no grupo Corpo uma identificação com uma forma de dançar que, hoje, ela consegue nomear como dança contemporânea, a identificação de seu próprio trabalho é estabelecida, em suas próprias palavras, por um conterrâneo do grupo belo-horizontino, Klauss Vianna. Em outras palavras, quem apresentou a ela um novo jeito de dançar foi o Grupo Corpo e quem apresentou o nome a essa dança foi Klauss Vianna. É interessante ressaltar que ela foi uma das artistas mencionadas no início deste capítulo que mostrou dificuldades em definir o que é dança contemporânea. Houve um momento em que, dentre tantos modos de definir e não definir dança contemporânea, ela disse que “honestamente, com toda a minha sinceridade do coração, eu não sei definir o que é dança contemporânea.” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 147)

A partir das memórias de Fernanda Bevilaqua, apresentam-se duas provocações: ela, em algum momento de sua história, vislumbrou em uma grande companhia um modo de dançar com o qual se identificou e, certa vez, no desenrolar de suas criações, alguém deu o nome “dança contemporânea” para o que ela estava compondo. O que pode representar o Grupo Corpo para Bevilaqua? Como se dão as relações sociais e históricas de Fernanda Bevilaqua, artista da cidade Uberlândia, com o grupo Corpo?

Daniela Reis, em sua pesquisa sobre o Grupo Corpo, nos ajuda a melhor compreender caracterizações que permeiam o grupo ao expor um olhar crítico sobre as relações da dança desenvolvida por esse grupo e o meio social no qual ele está inserido. A partir de uma documentação histórica consistente, ela pretendeu mostrar como as interpretações e leituras sobre as criações desse grupo não partiram apenas de uma concepção puramente técnica da dança. As obras e possíveis materiais que podem servir como memória da produção em dança no Brasil sobre o grupo não estão dissociadas do que ela chama de “produção de significados sociais” (REIS, 2005, p. 142). Isso quer dizer que ela questiona, por exemplo, a atribuição da “brasilidade” dada ao Grupo Corpo, pois essa adjetivação está permeada por relações políticas e sociais.

Essa grande companhia conseguiu se tornar grande porque começou a ser patrocinada por empresas do Brasil de grande porte como, por exemplo, a Petrobrás. Esse tipo de patrocínio corroborou para a construção de uma imagem brasileira do grupo, ao financiar livros para que intelectuais da dança como Dulce Aquino e Helena Katz

pudessem reafirmar essa ideia. O patrocínio cultural também leva o grupo para outros países como representantes de uma cultura brasileira, fazendo com que os estrangeiros ajudem a construir sua identidade por meio de “uma imagem pautada pelo que os outros têm de nós” (REIS, 2005, p. 144).

O Grupo Corpo ganhou grande destaque a partir da segunda metade da década de 1970 e disseminou a dança brasileira com um modo de dançar que seria típico do país. A novidade que o grupo trazia em sua movimentação deriva de movimentos da dança moderna, mas com toques na movimentação nos quadris, por exemplo. Ao citar o livro lançado no ano de 1995, intitulado “Grupo Corpo Companhia de Dança” e escrito por Helena Katz em comemoração aos 20 anos de grupo, Daniela Reis examina o texto:

Na análise de Helena Katz, a linguagem “brasileira” é evidencializada por meio de “quebras”, “molejos”, “requebros” e “sensualidade” dos bailarinos, ao mesmo tempo em que reconhece nestas movimentações o rigor da técnica acadêmica, mais especificamente o balé. A experimentação de novas formas e inclusão de quebras e ondulações transforma a dança acadêmica em uma “outra coisa”, uma nova forma de dançar com “nossa cara”. Seu livro também situa as obras da companhia como autônomas, desprovidas de qualquer intencionalidade e relação histórica/social. (REIS, 2005, p. 67 e 68)

Nota-se uma similaridade do discurso de Katz sobre o Ballet Stagium mencionado anteriormente⁹: a novidade da dança brasileira em um grupo que se tornou bem sucedido por esse jeito único de dançar, que é apresentado como tipicamente brasileiro. Essas são características que podem ter conquistado Elizabet Brito no Ballet Stagium e Fernanda Bevilaqua no próprio Grupo Corpo, não só por terem notado essas características por elas mesmas, mas por estarem em relação com aquilo que foi dito ou escrito sobre os grupos. A análise de Reis enriquece o olhar crítico sobre os textos de Helena Katz, sem desmerecer sua importância enquanto registro histórico da dança. Ela confirma a legitimação da qualidade conferida por Katz ao trabalho do grupo Corpo, que pode ter chegado a Uberlândia, aqui representadas por Brito e Bevilaqua:

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

9 É curioso o fato de que o livro “A dança descobre o Brasil, o Brasil descobre a dança” (1994) é lançado um ano antes do livro sobre o Grupo Corpo em questão, aproximando temporalmente o discurso da autora sobre ambas as companhias.

Grupo Corpo como “orgulho nacional”, “o melhor do país”, “fenômeno Corpo”, “bailarinos perfeitos”, “mini-emblema de nosso país”, “genialidade” (coreográfica), entre outros. Entretanto, torna-se novamente relevante lembrar o propósito da publicação, pelo qual a autora dialoga com a própria companhia para a construção de seus referenciais. Contudo, é preciso reconhecer o mérito de seu texto no sentido de ser mais uma contribuição para o registro da escrita da dança de nosso país. (REIS, 2005, p. 68 e 69)

O olhar de Daniela Reis sobre os escritos de Katz colaboram para enriquecer o entendimento da dança em Uberlândia, na medida em que esclarece as relações que vão se consolidando a partir da dança que vem de fora. Sendo assim, percebe-se que essa forma de ver a dança é importada para o contexto da cidade e, mais importante ainda, nota-se como o discurso sobre a identidade do grupo Corpo chega até Uberlândia. Entretanto, a novidade na dança brasileira chegava a cidade que, por sua vez, construía a noção de “dança contemporânea” a seu próprio modo, ou seja, Fernanda Bevilaqua e Elizabet Brito se apropriaram de um discurso já existente sobre a nova dança brasileira e, readequando às suas concepções de dança, atribuíram-lhe o nome “dança contemporânea” a seu próprio modo. No caso de Bevilaqua, a relação com o que vem de fora é mais forte ainda, pois ela se apodera do discurso de Klauss Vianna para criar o seu próprio trabalho.

Nesse sentido, pode-se inferir, a partir da análise de Reis sobre o Grupo Corpo, que as significações da dança contemporânea em Uberlândia “são construídas tanto dentro como fora da obra, em campos inter-relacionados” (REIS, 2005, p. 145). Ao mesmo tempo em que as noções sobre a grandeza, a boa qualidade e unicidade das concepções de dança sobre o Ballet Stagium e o Grupo Corpo são importadas para Uberlândia, as artistas da dança de Uberlândia atribuem e reformulam, por elas mesmas, sua noção de dança contemporânea. “Neste sentido, o que está ‘fora da obra’ (jornais, bibliografia, instituições) constrói o que está dentro e o que está ‘dentro’ (signos e representações) representa, cria e recria o que está fora (visões de mundo)” (REIS, 2005, p. 145).

A adoção dessas concepções sobre a dança do Grupo Corpo foi possível por meio de um meio de comunicação significativo na cidade de Uberlândia: um dos únicos jornais impressos da cidade, o Jornal Correio de Uberlândia. Em matéria publicada no dia 30 de junho de 1993 (Ilustração 2), notamos as mesmas referências trazidas por Reis sobre o Grupo Corpo, que é convidado a apresentar o espetáculo “Nazareth” no VII Festival de Dança do Triângulo. Na ocasião, ele é chamado de “única companhia de dança no país de milhares de dólares” (PAMPLONA, 1993b, p. 13), além de receber críticas de Marcelo

Castilho Avellar e Helena Katz – ela, mais uma vez, reforçando sua opinião de que o grupo se torna, a cada dia, um grande fenômeno da dança.

Ilustração 2: Imagem da matéria em questão - "Nazareth" Grupo Corpo



Fonte: (PAMPLONA, 1993b, p. 13)

Outra informação importante explicitada por Marcelo Avellar ratifica a atribuição da característica “contemporâneo” dada por Fernanda ao grupo Corpo, afinal ele só está presente na fala dela porque ele é um dos primeiros grupos por meio do qual ela acredita ter tido contato com a dança contemporânea:

É difícil ser contemporâneo sem a necessidade de se criar um discurso que justifique ou explique essa contemporaneidade. E o discurso acaba sendo mais importante que a obra, o que é uma inversão de valores. No Corpo, a obra não precisa se apresentar como algo de vanguarda para ser absolutamente nova. (AVELLAR, 1993, p.13)

É curioso como Avellar apresenta a mesma discussão proposta neste primeiro capítulo sobre os discursos que se criam em torno de uma prática artística, justificando que, para ser contemporâneo, é preciso que se escreva ou se fale sobre o que está sendo produzido, já que, talvez, a prática pode não dar conta, por si só, de se estabelecer como contemporânea. Contudo, ele afirma que o Grupo Corpo tem a presença do novo tão forte em sua obra, que não precisaria de discurso nenhum para definir a sua criação como contemporânea. Será que não? Acredita-se, depois de entender e relacionar as falas de

Bevilaqua e Brito com os escritos de Katz e Reis, que o que chegou a Uberlândia foi o discurso da contemporaneidade do Grupo Corpo. O texto de Avellar para o Jornal Correio se torna questionável, depois de analisadas as contribuições de Daniela Reis sobre os significados que permeiam as obras. Seria complicado dizer que a companhia em questão é tão considerável que não precise de um discurso que a sustente enquanto grupo de dança contemporânea, pois notou-se o papel importante do financiamento do patrocinador em relação às críticas elogiosas sobre a companhia.

O Grupo Corpo, como qualquer outra obra artística (veremos isso nas criações em dança contemporânea na cidade de Uberlândia), está subordinado às relações sociais que se criam em torno dele para que haja uma construção da identidade artística. Pois, se forem bem observadas, a criação em Uberlândia, por exemplo, parte da criatividade própria dos artistas da cidade, mas não deixa de lado as relações históricas, políticas e sociais que foram construídas entre os artistas e a sociedade na qual eles estão inseridos.

Por enquanto, o desejo é discutir sobre a dança que vem de fora para entender melhor a construção daquilo que parte dos próprios artistas da dança contemporânea na cidade de Uberlândia. Nesse sentido, as relações de Bevilaqua e Brito com o Grupo Corpo e o Ballet Stagium refletem nas criações posteriores dos artistas da dança da cidade, contribuindo para a construção de uma possível identidade da dança contemporânea de Uberlândia, ainda que os artistas tenham dificuldade em dizer o que ela é. Por isso, nas próximas páginas, apresentar-se-á outra forma de importação da dança para a cidade, introduzida pelos coreógrafos convidados para criar para os grupos e escolas de Uberlândia. O que faz com que os bailarinos comecem a ter contato direto com a dança contemporânea, relacionando-se com a construção de significados históricos e memórias a partir da escolha de coreógrafos, diretores e figuras da dança que ganham destaque no país.

1.3. Uai Q Dança, Forma & Fisio e as contribuições de Deferson Melo

Os trabalhos de criação de Fernanda Bevilaqua e Elizabet Brito refletem, significativamente, no trabalho realizado em suas escolas, depois que elas foram fundadas. As diretoras continuaram se relacionando com a dança contemporânea a partir da vinda de coreógrafos convidados. Nos itens 1.1 e 1.2, foram apresentadas as referências de ambas do que foi a dança contemporânea que trouxeram para a cidade. Agora, pretende-se

mostrar como isso repercutiu em seus trabalhos iniciais de criação, a partir do surgimento de suas escolas de dança.

Na década de 1980, a academia Forma e Fisio recebeu vários coreógrafos para enriquecer a formação dos seus bailarinos. Fernanda Bevilaqua, inclusive, foi uma das professoras da escola e fez muitas coreografias que ela chamava de dança livre, pois não utilizava apenas de uma técnica de dança e “misturava um pouco das coisas” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p.135). Depois de contribuir com a escola de Elizabet, Fernanda criou o seu próprio grupo, chamado Uai Q Dança. Ele cresceu e estimulou a criação de uma escola com o mesmo nome, mas não deixou de existir. Por isso, em 1991, existiam o Studio Uai Q Dança e o grupo Uai Q Dança. Este último desperta o interesse agora, pois Fernanda, além de coreografar, também trazia coreógrafos para terem contato com o grupo.

Não se tratam ainda de grupos profissionais. A relação da dança contemporânea com a academia Forma e Fisio e o grupo Uai Q Dança é amadora, pois os grupos que experienciaram as coreografias dessa dança, nessa ocasião, eram formados pelos alunos mais avançados da escola, isto é, depois do processo de criação, o interesse era em dançar no espetáculo de final de ano da escola e se apresentam em festivais competitivos. Para entender essa relação entre a dança contemporânea e a escola de dança, além do vínculo já estabelecido com as diretoras da escola e do grupo, apresenta-se um coreógrafo cujo trabalho foi significativo para as produções artísticas dessas duas escolas: Deferson Melo. Ele se fará presente como representante do que vem de fora, contribuindo, significativamente, para outro modo único e singular de pensar a dança na cidade.

Deferson Melo Ferreira, bailarino, professor de dança e coreógrafo, nas décadas de 1980 e 1990, veio a Uberlândia muitas vezes, trazendo um trabalho diferente do que estava sendo produzido aqui. Ele é natural de Tupaciguara, em sua formação em dança esteve em Uberlândia, além de ter graduado em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia. Esteve em Salvador e Curitiba durante o período em que manteve contato com a cidade. Sobre a vinda de Deferson, o Jornal Correio apresenta:

“É quando a emoção está na imagem. Quando é o espectador que percebe essa emoção e é o responsável para fechar a obra”, comenta. É mais ou menos visando esse resultado que ele está montando uma coreografia para o estúdio Uai Q Dança, onde mistura o modelo de Cunningham [sic] com teatro dança. No trabalho, chamado “Pesadelo de Palavras” [Ilustração 4], para dançarinos de 14 a 18 anos, muitas ideias estão surgindo. (GUARANYS, 1994, p. 13)

Sobre o trabalho de Deferson, em parceria com a Forma e Físio, temos:

Ele também foi convidado, pela Forma & Físio, a coreografar um espetáculo de dança contemporânea, com participação de pré-adolescentes de 11 a 14 anos. Na coreografia “As borboletas pousam sobre as folhas”, Deferson Melo busca uma referência na espontaneidade das meninas, ou seja, nos movimentos naturais de andar, gesticular, olhar, mexer com as mãos, enfim, gestos que estão próximos da nossa vivência cotidiana. (GUARANYS, 1994, p. 13)

Essas não são as únicas contribuições de Deferson. Para o grupo Uai Q Dança, ele ainda coreografou: “Anjos” (1992, Ilustração 3), “Correndo Atrás do Amor” (1995), “Carmen” (1996). E ainda destacam-se as coreografias criadas para a Forma & Físio: o duo “Adeus” (1994) e o solo “Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria” (1995).

Ilustração 3: Coreografia "Anjos" de Deferson Melo. Intérpretes: Grupo Uai Q Dança



Fonte: Acervo Uai Q Dança

**Ilustração 4: Coreografia "Pesadelo de Palavras" de Deferson Melo.
Intérpretes: Grupo Uai Q Dança**



Fonte: Acervo Uai O Dança

As coreografias de Deferson eram diferentes no que diz respeito ao uso de uma técnica. Não havia identificação de uma linguagem da dança apenas, a não ser que o bailarino apresentasse em seu corpo alguma formação consistente. “Ele não se identificava com nada daquilo encaixotado” (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 136), sua proposta era chamada de irreverente, pois não partia de uma história, as relações eram construídas a partir de jogos criados no momento, sem uma pré-programação. Quando questionado sobre o seu método de criação, as palavras de Deferson são: “Parto de relações por abordagem sistêmica, de rede e somática em dança. A dramaturgia parte das tendências resultantes dessas relações. O *design* dialoga com criação improvisada e jogos em tempo real.” (MELO, 2013, cf. anexo 11 p. 274). O que se reconhece aqui é uma soma corporal, que se concretiza a partir de “um pensamento (de rede, sistêmico e somático)” (MELO, 2013, cf. anexo 11 p. 273) proposto pela via de jogos coreográficos.

Sobre o trabalho de Melo, realizado em Uberlândia, o Jornal Correio menciona o

contato do coreógrafo com o método do “Acaso” de Merce Cunningham e afirma que ele veio a Uberlândia para criar a partir desse método. Apesar de Deferson dizer que seu processo de criação é somático e não parte apenas de uma técnica, é possível haver alguma similaridade com o método cunningghaniano se se pensar nos jogos coreográficos. Além disso, Cunningham foi um coreógrafo que chamou a atenção, em seu tempo, por ter criado um método próprio de composição. Deferson pode ter chamado a atenção de artistas da dança de Uberlândia porque trouxe um novo modo de coreografar para a cidade.

O jornal apresenta similaridades entre o coreógrafo brasileiro e o coreógrafo estadunidense. Deferson acredita que o método do coreógrafo americano pede que o bailarino seja conhecedor de várias técnicas para que se extraia, dele próprio, muitas possibilidades de criação:

Deferson Melo, que reside atualmente em Curitiba, explica melhor a respeito, enfatizando que na dança pós-moderna, quanto mais inteligente e conhecedor de todas as áreas da dança o bailarino for, mais condições o coreógrafo terá para extrair dele imagens e possibilidades para o trabalho como um todo. Como o próprio nome diz, o “Acaso” - inventado pelo mestre Cannigun [sic.], norte-americano – começa com uma espécie de jogo, em que cada bailarino tira um papelzinho onde está determinado um tipo de movimento. Com base nas escolhas e seguindo uma ordem, o coreógrafo monta coreografia. (GUARANYYS, 1994, p. 13)

Nesse momento, é importante entender quem foi esse coreógrafo americano do qual o jornal faz referência para podermos encontrar identificações com o trabalho de Deferson em Uberlândia. Merce Cunningham foi aclamado e considerado um artista inovador por seu novo método de composição coreográfica. Dentre as menções ao seu trabalho, vemos críticas como “Cunningham é um verdadeiro artista revolucionário” (KAM, 2005) e não nos compete fazer nenhum juízo, mas esclarecer o motivo pelo qual sua inovação nos processos criativos chamou tanta atenção. Apresentam-se aqui três aspectos do trabalho do artista que evidenciam sua fama. O primeiro seria o fato de que Cunningham procurou se desembaraçar de concepções provenientes de sua escola de formação: a técnica de dança de Martha Graham¹⁰. O segundo seria a independência que deu para que outros elementos artísticos trabalhassem em parceria com sua dança, fazendo com que música, dança, vídeo

10 Marta Graham foi considerada uma das maiores artistas do século XX. Ela criou uma linguagem de movimento baseada na capacidade expressiva do corpo humano. Tudo se iniciou em 1926, quando ela começou a ensinar um grupo de dançarinos que se encantou com seu trabalho criativo. Sua visão revolucionária e sua maestria artística tem influenciado profundamente a arte e cultura americanas. Seu trabalho de criação é caracterizado por composições solo de temas carregados de emoção e assuntos sociais. Ainda, seu estilo nasceu de experimentações de movimentos elementares de contração e *release*. (MARTA GRAHAM DANCE COMPANY, s.d., interpretação nossa)

e objetos cênicos se constituíssem de modo particular, mas que pudessem também coexistir num mesmo espaço de tempo. O terceiro e último é a utilização do acaso nas suas criações, cuja função era organizar as frases coreográficas, quantos bailarinos estariam em certo ponto no espaço, onde estariam em cena e por onde sairiam ou entrariam (GIL, 2005).

O coreógrafo pretende, em suas composições, se esquivar de seus desejos e da subjetividade que intencionam os movimentos dos bailarinos. Não há, na origem da forma corporal, o contato com os sentimentos como a tristeza, angústia, dor, alegria ou sofrimento e os gestos não significam algo que vai além da própria mecânica corporal. A sensibilidade é deixada de lado, fazendo com que as narrativas percam seu espaço, como nas composições clássicas de repertório. Nesse sentido, o processo se torna físico e mecânico de modo que o interesse da criação passe a ser orientado pelo tempo e espaço: não há ideias e nem sentimentos em comum, pois a parceria entre movimentos e bailarinos, bailarinos e coreógrafo, dança e música acontecia apenas pelo fato de estarem juntos no mesmo tempo e no mesmo espaço (CUNNINGHAM, CAGE, 1981, interpretação nossa).

Esses outros aspectos de seu trabalho levam ao segundo aspecto de relevância nas criações de Merce Cunningham: as suas parcerias constantes com artistas de outras linguagens, principalmente a que ele selou com John Cage, músico com o qual construiu praticamente todos os seus trabalhos. Ambos acreditavam que dança e música poderiam existir independentemente no mesmo processo criativo, de forma que a música não dependeria da dança e nem a dança dependeria da música. A estrutura rítmica era acordada e a partir dela se delimitaria como ambas aconteceriam, porém, o resultado era imprevisível, pois o encontro se daria apenas no momento da performance, sem ensaios e encontros anteriores. Cage nos explica em entrevista:

É mais como no tempo¹¹ do que como os objetos. Porque os objetos te dizem exatamente onde estão os limites e no tempo é impossível definir onde algo começa ou termina. Nós esperamos que o tempo continue e confiamos que a forma como relacionamos dança e música também continue. (CUNNINGHAM, CAGE, 1981, tradução nossa)

Parte-se, agora, para a análise do terceiro aspecto, pelo qual Cunningham estabelece uma forma de composição coreográfica muito peculiar: o acaso. Nele, a utilização de moedas, dados ou cartas determinam uma ordem de movimentos, o número de repetições, o sentido e a relação espacial. Até mesmo os pontos que ficam em uma folha branca, ainda não utilizada, podem delimitar a relação espacial entre os bailarinos, como se

11 Nesse caso, John Cage se refere ao tempo meteorológico, ao clima, na entrevista diz-se *weather*.

o ponto de partida de cada um deles fossem as próprias imperfeições do papel.

O fato de dois bailarinos estarem juntos ou separados dependerá de um desejo cunninghamniano de que sejam estabelecidas relações naturais, das quais as leis e energias subsequentes eles devem obedecer. O coreógrafo acredita que a criação impessoal a partir de um recurso natural vem de algo muito maior e mais significativo que sua criatividade subjetiva:

“[...] Estou em contato com uma fonte natural muito maior que minha própria criatividade poderia estar, muito mais universalmente humana que os hábitos particulares de minha própria prática, e organicamente oriundas de agrupamentos comuns de impulsos motores.”
(CUNNINGHAM, 1955, p. 71, tradução nossa)¹²

O trabalho com a imprevisibilidade da própria criação em dança e dessa com a música, além do fato de o movimento falar por si mesmo, distanciando das narrativas e sentimentalidades características de uma dança já estabelecida fizeram com que Cunningham recebesse muitas críticas nas suas primeiras décadas de trabalho. Ele mesmo diz que, no início, o público estranhava essa nova forma de composição (CUNNINGHAM, CAGE, 1981, interpretação nossa), mas ao longo dos anos, o trabalho foi visto de outra forma e, conseqüentemente, se tornou aclamado em todo mundo como uma das formas mais inovadoras de composição coreográfica e de diálogos entre diversas linguagens artísticas. Depois de sua morte, o coreógrafo deixou um grande legado e sua escola em Nova York se mantém viva, além de sua companhia, que, nos últimos anos, conseguiu recriar seus trabalhos e fazer turnês pelo mundo.¹³

Seu legado chegou de alguma forma à Uberlândia. A mídia impressa fez questão de deixar claro a que Deferson veio à cidade mineira: trazer as contribuições do método cunninghamniano que havia aprendido estando fora da cidade. Contudo, quando se entende melhor o trabalho do coreógrafo Cunningham, em uma pesquisa meticulosa, faz-se necessário averiguar como era o processo de Deferson com os bailarinos de Uberlândia, uma vez que essa pesquisa propõe um olhar crítico sobre as fontes históricas analisadas e, nesse caso, o jornal impresso pode estar coberto de interesses políticos e pode também, ao comparar o trabalho de Deferson com o de um coreógrafo representativo historicamente, querer enaltecer a vinda do coreógrafo.

Por isso, buscou-se o mesmo contato com dois bailarinos que participaram de

12 “[...] I am in touch with a natural resource far greater than my own personal inventiveness could ever be, much more universally human than the particular habits of my own practice, and organically rising out of common pools of motor impulses.”

13 Para mais informações, consultar: <http://www.mercecunningham.org/>

alguns processos de criação de Deferson: Márcio Túllio e Patrícia Arantes. Márcio Túllio foi bailarino e professor na escola de Elizabet Brito e, na escola de Fernanda Bevilaqua, foi professor de balé clássico. Ele participou das duas coreografias que Deferson coreografou para a Forma e Fisio. Em “Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria” (Ilustração 5) ele solou e em “Adeus” (Ilustração 6), ele dividia o duo com Maria Luiza (mais conhecida como Malu).

Ilustração 5: Coreografia "Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria" de Deferson Melo. Intérprete: Márcio Túllio Freitas



Fonte: Acervo pessoal de Márcio Túllio Freitas

**Ilustração 6: Coreografia "Adeus" de Deferson Melo.
Intérpretes: Márcio Túllio Freitas e Maria Luiza Alves**



Fonte: Acervo Pessoal de Márcio Túllio Freitas

Sobre o processo de criação desses trabalhos, Márcio Túllio conta que ele mesmo ia dando o material corporal, sua própria movimentação e o Deferson ia direcionando e fazendo com que aquela movimentação moldasse a ideia coreográfica (FREITAS, 2013). Ele ressalta também que a maioria das intervenções foi do próprio coreógrafo. Quando questionado sobre a contemporaneidade dos trabalhos que dançou, Márcio conta que:

A dança moderna é igual ao balé clássico, você dá a sequência de movimentos, costura um movimento com o outro e dá uma coreografia. Contemporâneo não, você insere alguma coisa ali, outra aqui, de acordo com a sua movimentação, que não é preestabelecida, nem codificada, você vai criar essa movimentação. (FREITAS, 2013, cf. anexo 3 p. 150)

Nota-se a abertura do coreógrafo em receber as contribuições de Márcio no processo de criação, pois, nas palavras do próprio bailarino, ele já começa a criar uma movimentação que é mais ou menos organizada pelo próprio coreógrafo. Talvez aqui houvesse um espaço para que Deferson utilizasse um método que seria parecido com o do

“Acaso”, já que ele organiza sequências coreográficas que são oferecidas pelos bailarinos. Isso não quer dizer que Deferson usou o método cunninghamiano tal qual o americano criou, mas talvez ele tenha captado um aspecto expressivo que chamou a atenção para a novidade nas criações de Cunningham: o modo como o coreógrafo atua no processo de criação em dança. Ele organiza os movimentos sem seguir um padrão e essa organização se dá a partir do que o bailarino tem a oferecer. E o resultado dessa relação do coreógrafo com a movimentação do bailarino pode dar em um acaso, ou seja, uma movimentação não planejada.

Apesar dessa similaridade entre as criações de Deferson com o método do “Acaso”, quando Márcio descreve as coreografias que dançou do coreógrafo, ele não consegue se desvencilhar de uma história. Isso quer dizer que, no solo e no duo que Márcio participou, havia pequenos enredos que guiavam a movimentação. Ao citar o trabalho “Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria” o bailarino relata que ele representava:

Uma criança com as perturbações da adolescência [...], era uma criança, um adolescente, usando suspensórios, calça larga, boné, meio que no final ele saía na bicicleta, indo embora. Cenas... Como posso falar? Do cotidiano do adolescente, de descoberta, do sexo, tudo englobava esse trabalho. (FREITAS, 2013, cf. anexo 3 p.149)

A coreografia não se valia apenas do movimento pelo movimento, havia uma dramaturgia envolvida no trabalho que guiou a movimentação de Márcio e que o fez guardá-lo na memória. Não foi diferente com o duo, pois “Adeus” contava a história de um “guerreiro que estava indo pra guerra, então a *partner* dele que era Malu sofria, tinha lágrimas. Bem pesado o *pas de deux*, bem sofrido, uma despedida, ele estava indo embora e ela não estava querendo que ele fosse” (FREITAS, 2013, cf. anexo 3 p. 150). Havia na coreografia, portanto, uma emoção, uma sentimentalidade, que se opõe à proposta de Cunningham. O primeiro aspecto citado anteriormente no texto a respeito do trabalho do coreógrafo diz que o norte-americano vai contra a sentimentalidade contida nas criações de sua mestra Martha Graham. As emoções como sofrimento, dor, alegria não impulsionavam os corpos dos bailarinos, pois para eles bastava a mecânica corporal.

Fica mais clara ainda a relação entre as composições de Deferson e o uso das emoções quando Márcio relata que o “Adeus” foi “baseado na técnica de Martha Graham. Então, tinham os braços da Martha Graham, as contrações” (FREITAS, 2013, cf. anexo 3 p.148). Como Deferson pode ser um representante da técnica cunninghamiana, como relata a fonte impressa, se ele pode ter se apropriado de uma linguagem da qual o próprio

método pretende se desvencilhar?

Nesse sentido, constata-se a necessidade de uma instituição midiática em exaltar a vinda de um coreógrafo que traria algo inovador para a cidade, comparando-o a um representante internacional. O fato é que o trabalho de Deferson pode ser único, por se apropriar de diversas técnicas a seu modo e não necessitaria de comparações com um discurso hegemônico, que vem de fora e parece ser importante. Não bastaria dizer que Deferson tem o seu próprio modo de criação, pois é preciso construir uma ideologia forçada em torno de sua criação. A contemporaneidade de seu trabalho não está só no fato de se trabalhar como Cunningham em alguns aspectos, mas com as contribuições reais a partir de seu jeito único de coreografar.

Fica confirmada sua autenticidade coreográfica quando o próprio Deferson fala de suas próprias criações. Em entrevista cedida por e-mail, ele pôde falar sobre suas composições e, em nenhum momento, se comparou a alguma linha, escola ou método de criação já existente. Abaixo, está a descrição de três trabalhos coreográficos feita por ele :

Cores Primárias (compartilhado, eu com o artista visual): criação em tempo real, a partir da entrega do corpo como suporte para a realização da ação de impressão, pelo pigmento, de um artista visual também em tempo real sobre os temas: “azul profundo” / “amarelo da cor do ouro” / “vermelho da cara de sem vergonha”. Cada tema é realizado em um dia. Após a ação do artista visual abordada pela improvisação um discurso em dança sobre o tema acontecia.

Museu (grupo): realizada na prática de vários procedimentos dialogados com o Teatro Feito de Dança. Procedimentos esses que propunha uma organização corporal localizada na memória pessoal de cada um. O Design se utiliza muito da ideia de reciclagem e customização. Dois estudos sobre o Cerrado (compartilhado, eu com uma diretora teatral): duas ideias de dramaturgia levada a cena resultante dos procedimentos realizados na investigação do cerrado pelo corpo presente e do “corpo” memória (lembrando que sou filho do cerrado, por isso investigo algo que conheço). (MELO, 2013, cf. anexo 11 p. 274)

Percebem-se apenas algumas semelhanças com o método cunninghamiano quando é mencionado “jogos em tempo real” (MELO, 2013, cf. anexo 11 p. 274), a parceria com outras linguagens artísticas e a utilização de procedimentos a partir da organização corporal de cada bailarino. Contudo, seria possível estender as comparações a várias outras práticas existentes na criação de Deferson, pois “pode-se dizer que cada corpo produz obras que são fruto de redes de influências e contágios múltiplos” (SIQUEIRA, 2006, p.107). Por isso, a proposta não é engessar o trabalho do artista, mas sim mostrar de onde partem as afirmações de que o trabalho de Deferson é de dança contemporânea. Sobre o

trabalho desse coreógrafo, o que se relatou na mídia impressa apresentou-se equivocadamente se comparado às práticas artísticas, além disso, o próprio discurso de Deferson sobre si pode ter mudado ao longo do tempo.

A análise dos enunciados criados a respeito das práticas artísticas de Deferson pode avançar mais, se forem levadas em conta as memórias de Patrícia Arantes. Ela se formou bailarina na Forma e Fisio e, aos 18 anos, migrou para o grupo Uai Q Dança. Ela se relacionou com o trabalho de Deferson de várias formas, pois, em suas palavras: viu suas colegas da Forma dançando coreografias contemporâneas dele nos festivais, participou de processos de criação, os quais conseguiu, algumas vezes, enxergar como contemporâneos e aprendeu coreografias já prontas com as próprias colegas, sem participar do processo de criação. Na opinião dela, as coreografias de Deferson não eram tão contemporâneas assim, principalmente, porque foi capaz de aprendê-las com as próprias colegas, sem a presença do coreógrafo e apenas copiando os movimentos já prontos.

A relação de Patrícia com as coreografias de Deferson põe à prova a contemporaneidade de suas propostas, se considerada a participação autônoma do bailarino no processo de criação. Já foi citado o interesse do coreógrafo em valorizar as contribuições do bailarino ao “extrair” deles diferentes imagens e possibilidades para criação, mas Patrícia não conseguiu perceber essa abertura em todas as experiências que teve. E serão levantados aqui vários pontos encontrados no trabalho de Deferson que objetam essa característica do intérprete da dança contemporânea.

Durante a conversa com Patrícia, ela não conseguiu se lembrar dos nomes das possíveis coreografias que Deferson possa ter criado para a escola Forma e Fisio. Entretanto, a informação oferecida pelo jornal sobre a coreografia “As borboletas pousam sobre as flores” e sua data de criação, faz levantar a hipótese de que essa seja uma das coreografias dançadas por ela ou possa ser uma coreografia que ela diz ter sido dançada por outras alunas. O fato é que Patrícia soube tecer comentários sobre as coreografias de Deferson, já que fazia parte da Forma e Fisio no ano de 1994 e, por volta de 1996, mudou para o Uai Q Dança, ainda dançando coreografias dele.

Ao responder à pergunta sobre sua participação nos processos coreográficos de Deferson na Forma & Fisio, ela diz, sem hesitar, que não tinha certeza se o que dançou, naquela ocasião, era dança contemporânea, pois “era aquele processo de criação que ele mostra e a gente copia, não era aquele processo de criação que a gente pesquisa” (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 156). Além disso, ela diz que, na época, não sabia se era

ou não dança contemporânea, porque os professores, coreógrafos e a direção da escola não mencionavam que dança era aquela. Ela só consegue dizer que algumas coisas eram dança contemporânea ou não pela experiência e conhecimento que adquiriu até hoje. Ela diz: “Eu dancei umas coreografias do Deferson, só que também eu acho que nem chamavam de dança contemporânea. Essa palavra lá na Forma, pelo menos pra mim, não existia como dança contemporânea.” (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 155)

Quando Patrícia foi para o grupo Uai Q Dança, teve a oportunidade de dançar todas as coreografias citadas anteriormente: “Anjos”, “Pesadelo de Palavras”, “Correndo atrás do amor” e “Carmen”, no entanto, a única coreografia pela qual ela pôde entender o processo de criação de Deferson foi “Carmen”. As demais ela aprendeu já prontas, pois, como ela chegou apenas em 1995 no grupo, aprendeu as outras coreografias com as próprias colegas como substituta de outras bailarinas que haviam saído. Elas ensinavam e Patrícia repetia tal qual percebia.

Ao falar sobre “Carmen” (Ilustração 7), Patrícia diz que foi uma coreografia criada a partir de uma leitura de “Carmen” de Bizet, com pesquisa de movimento e que, apesar de ser na ponta¹⁴, não era uma coreografia tão clássica. Além disso, ela complementa que “tinham as partes na ponta, mas tinham as partes que a gente pesquisava também para a movimentação. Ele pedia uma pesquisa de alguma coisa, a gente criava e ele colocava na coreografia.”¹⁵ (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 159). Porém, também no grupo Uai Q Dança, em nenhum momento foi dito ou ela teve conhecimento de que o trabalho se tratava de dança contemporânea.

14 Sapatilha própria para o uso do bailarino clássico avançado.

15 Por pesquisa de movimento entende-se um estudo prévio sobre o modo com o qual o bailarino utilizará o seu corpo para criar sua própria movimentação.

**Ilustração 7: Coreografia "Carmen" de Deferson Melo.
Intérpretes: Grupo Uai Q Dança**



Fonte: Acervo Uai Q Dança

1.4. Grupo Uai Q Dança e as contribuições de Fernanda Bevilaqua

Há um fato curioso na relação de Patrícia Arantes com sua história na dança contemporânea: ela participou de um processo de criação, posteriormente, no Grupo Uai Q Dança, que era chamado de dança moderna, mas que, só hoje, ela o percebe como de dança contemporânea. A coreografia “Poética da Resistência” (1999) não é de Deferson Melo e parece ser bem mais contemporânea que as criações do coreógrafo, nas palavras de Patrícia. Fernanda Bevilaqua criou o trabalho para o grupo que já estava cansado de fazer aulas de balé clássico. Houve um momento em que as bailarinas, que já haviam dançado por muitos anos balé de repertório, concomitantemente às criações de Deferson, quiseram

fazer uma pausa das aulas balé e pediram para Fernanda, professora do grupo, uma proposta diferente. Então, Fernanda começou a dar aulas de dança moderna para as alunas. Porém, notam-se nessas aulas características já mencionadas sobre o modo como se davam as composições de Fernanda, sua nomeada por ela “dança livre”:

Quando eu entrei no estúdio, eu fazia moderno com o Eduardo e o clássico. Quando meu grupo resolveu parar o clássico, porque a gente não estava satisfeita, não ia dançar clássico pra sempre, a Fernanda transformou num grupo de moderno, só que a aula dela nunca foi só de moderno. Tinha dias que ela dava uma técnica de Graham e tinha dias que ela dava uma aula dela e que você via que era de dança contemporânea, porque não tinha uma técnica assim. Aí, como ela montou “Poética da Resistência”, ela chama de trabalho de dança moderna, só que também tinha toda uma pesquisa na questão da resistência, a gente estudou o congado, aquela frase “A gente quer parar mas a gente teima”. A Fernanda criou uma coreografia mas tinha coisas nossas na coreografia também. E foi nessa turma que eu acredito que comecei a fazer aula de contemporâneo. (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 158)

Além disso, Patrícia continua:

[...] a última coisa que a gente dançou foi Paqueta e Copélia. Então, a Fernanda conversou com a gente, porque a gente não queria mais dançar clássico, então ela ia dar uma aula de moderno pra gente conhecer. E meio que o grupo inteiro resolveu sair do balé e ir para o moderno. E como estávamos nesse processo de largar o clássico e ir para o moderno, a Fernanda montou “Poética da Resistência”. Mas foi o primeiro contato que eu tive com o chão, de fazer aula descalço, fazer aula no chão, porque o resto era só balé clássico e só ia pro chão pra fazer alongamento. (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 159)

Como foi dito por Patrícia, “Poética da Resistência” (Ilustração 8) foi caracterizado, quando criado, como um trabalho de dança moderna. Há uma matéria em um jornal confirmando a fala de Patrícia, mas também atribuindo à coreografia características que, na opinião de Patrícia – e concorda-se com ela – são de um trabalho de dança contemporânea. A jornalista responsável pela matéria, Jennifer de Castro, escreve que:

A coreografia “Poética da Resistência” é fruto de um trabalho entre 11 bailarinas de dança moderna, acerca de um ano e meio, neste trabalho analisaram as formas e o que possibilita o mundo em ter a capacidade de resistir. Para a diretora artística do estúdio e coreógrafa, toda a humanidade possui a qualidade de se opor de não ceder diante diversas resistências existentes como física, cultural e mesma interiores. [...] A “Poética da Resistência” é mais um trabalho de uma série que tem por característica essencial que é ser desenvolvido a partir de estudos em grupo. As bailarinas de idade entre 14 e 20 anos, são novatas na categoria de dança moderna e já compõe um grupo de estudo do movimento a

partir delas próprias. É assim que o estúdio busca interagir dança e significados para que as bailarinas sejam competentes intérpretes no sentido temático. [...] Na primeira etapa as bailarinas se dedicaram em uma pesquisa de campo como abordagem o tema da resistência humana e partiram depois para o movimento baseadas nessa resistência, feita em sala de aula. (CASTRO, s.d.)

Ilustração 8: Coreografia "Poética da resistência" do Grupo Uai Q Dança



Fonte: Acervo do Uai Q Dança

Ao se entender a relação de Patrícia Arantes com a dança contemporânea na escola Forma e Fisio e no Grupo Uai Q Dança, por meio do contato com os coreógrafos Deferson e Fernanda, abre-se caminho para pensar o processo de criação a partir das contribuições diretas do bailarino, isto é, o bailarino deixa de ser apenas um reproduzidor de movimentos oriundos do coreógrafo e começa a criar e interpretar a sua própria dança. A dança contemporânea em Uberlândia é caracterizada como “enamorada” por um processo de criação autêntico do bailarino, que começa a abrir possibilidades de aprofundamento no conceito de dança contemporânea.

Klauss Vianna foi citado, anteriormente, como aquele que deu às criações de Fernanda, chamadas por ela de “dança livre”, outro nome: dança contemporânea. E, dialogando com ele por meio de uma importante bibliografia, entender-se-á porque a coreografia de Fernanda Bevilaqua se aproxima de algumas características importantes da dança contemporânea, se colocando de acordo com a opinião de Patrícia Arantes.

O livro de Klauss Vianna “A Dança”, de 1990, é um relato sobre o seu trabalho enquanto artista da dança, sua formação, sua concepção de dança, suas crenças, seu modo de ensinar, coreografar, dirigir, enfim, seu modo de “estar no mundo” (nome da sexta parte do primeiro capítulo do livro, do qual também foram retiradas algumas referências). Nele, Klauss apresenta um novo olhar sobre o corpo e sobre a forma como ele lidava, enquanto professor, com os corpos de seus alunos. Ele relata todas as dificuldades às quais teve que enfrentar, por não concordar com a forma com que os professores de balé clássico de sua época ensinavam essa técnica. Impor ao corpo do aluno o modo como ele deve se mover, sem que isso faça sentido em sua vida, não fazia parte das concepções de Klauss, pois, para ele, a dança se confunde com a vida.

Nesse sentido, é fundamental que, enquanto professor, Vianna perceba as necessidades de seus alunos e não dê para eles uma técnica pronta. Mesmo um método de balé clássico, com regras e formas preestabelecidas, está em constante movimento, uma vez que, ao ser apropriado pelo bailarino, adquire uma movimentação única para aquele corpo. Cada intérprete é único e precisa ser valorizado individualmente, pois o seu corpo possui necessidades próprias. Por isso, Klauss afirma que:

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 eu 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 em grupo. (VIANNA, 2005, p. 78)

O trabalho do coreógrafo, nesse sentido, precisa ser sensibilizado pela criatividade individual do artista, valorizando o que cada bailarino tem a oferecer com as suas particularidades, pois “de que me adianta saber fazer movimentos belos e complexos, se isso não me amadurece e nem me faz crescer?” (VIANNA, 2005, p. 76). A partir das convicções de Klauss sobre o papel do coreógrafo, o intérprete ganha autonomia em seus movimentos, ele começa a ganhar corpo – expressão usada por ele – e reconhecer esse corpo com propriedade, amadurecendo por meio da dança. Em outras palavras: “O artista apodera-se de seu corpo, torna-se o autor de sua própria dança e, com isso, a gestualidade contemporânea trona-se também inesperada, flexível, complexa e sempre singular.” (LAMBERT, 2010, p. 39)

A dança cumpre um papel transformador, na medida em que o coreógrafo ou professor faz com que o bailarino traga suas emoções e inquietações para a sala de aula ou

para o processo de criação. É ele quem “vai escolher o lugar na sala, quem vai levantar o braço, quem vai rodopiar” (VIANNA, 2005, p. 80) e não levantará uma perna “por que o professor mandou.” (VIANNA, 2005, p. 80)

Ao entender um pouco mais o pensamento de Klauss sobre a dança, compreendemos também o trabalho de Fernanda Bevilaqua e a sua criação em “Poética da Resistência”. Notam-se similaridades entre as convicções do professor e a prática da coreógrafa que serão pormenorizadas a seguir. Enquanto bailarina, Patrícia demonstra, em suas palavras, a autonomia do grupo ao dizer que “meu grupo decidiu não fazer mais aulas de balé clássico” (ARANTES, 2013). A maneira como ela descreveu o fato demonstra uma decisão do próprio grupo em não querer fazer mais aulas de balé clássico e buscar algo diferente na dança. O grupo possuía uma professora e coreógrafa que deu autonomia a ele para escolher o que quisesse e precisasse para aquele momento. Nesse caso, como escreveu Klauss, “não foi o professor quem mandou” (VIANNA, 2005, p. 80) e sim os alunos que pediram algo novo para a professora Fernanda.

Assim ela fez: apresentou uma proposta de dança em que o tema partia de um estudo envolvendo as onze bailarinas que lhes fizesse pensar em “formas de resistir”. O tema permitia a elas trazer suas próprias reflexões sobre como não ceder diante das formas de resistência no mundo. Na reportagem que descreve a coreografia, a jornalista relata que elas “se dedicaram a uma pesquisa de campo sobre a abordagem do tema” (CASTRO, s.d.) e, depois, foram para sala de aula, isto é, assim como Klauss Vianna acredita, elas buscaram elementos no cotidiano, em suas próprias realidades, trazendo suas inquietações para a sala de aula.

Quando Patrícia e a jornalista relatam sobre a pesquisa de movimento presente no processo de criação de “Poética da Resistência”, elas falam a respeito da mesma necessidade que Klauss possui em dar as informações para que as pessoas “criem sua dança honestamente” (VIANNA, 2005, p. 78) a partir da técnica de dança das quais elas preferirem se apropriar. Por exemplo, o coreógrafo apresenta uma frase ou uma ideia e os bailarinos criam os seus próprios movimentos a partir da informação recebida. No caso das onze jovens do grupo Uai Q Dança, elas tiveram um estudo prévio de quais seriam as possibilidades de resistir e, por meio dessa pesquisa teórica, criaram sua própria linguagem corporal, direcionadas por Bevilaqua.

Além da autonomia proporcionada ao bailarino no processo de criação, Patrícia oferece uma informação importante que é o uso do solo. Ela relata que, até aquele

momento de sua vida como estudante de dança, “só tinha ido pro chão pra fazer alongamento” (ARANTES, 2013, cf. anexo 4 p. 159). Somente nas aulas de dança moderna de Bevilaqua – que ela diz também serem não só de dança moderna – é que a bailarina teve contato com o chão. O uso do solo é uma importante característica para Klauss, pois “ele é o apoio básico do corpo” (VIANNA, 2005, p. 72). A entrega, a confiança e o contato são importantes na construção da autonomia do corpo, por isso o chão é o primeiro apoio para que se experimentem esses três princípios.

Não é somente Klauss que traz a ideia do chão como atributo importante de uma nova forma de entender a dança e sua relação com o corpo. Ana Carolina Mundim Aleixo, ao tentar propor um caleidoscópio da dança contemporânea brasileira, atribui 14 tópicos que caracterizam essa dança, depois de uma pesquisa bibliográfica, depoimentos de artistas e estudos prévios sobre qual poderia ser o conceito de tal dança. Dentre as características apresentadas, está:

A construção de alinhamento e conceitos corpóreos (incluindo o uso da respiração tridimensional), a partir da utilização do chão como *partner* (parceiro) e consequente transferência destes estudos para os níveis médio e alto. (MUNDIM, 2009, p. 35)

Observa-se a utilização do solo também como apoio, já que pelo atributo de “parceiro”, apresentado por Ana Mundim, entende-se companheiro, que está junto, levando o outro para diferentes direções, para os níveis médio e alto¹⁶, ajudando na execução do movimento. Do chão se vai para o alto, assim como do alto se vai para o chão, o que pode ser dito de outra maneira: o corpo se relaciona com a gravidade. A própria Fernanda se apropria desse princípio quando diz que:

[...]hoje, para mim, é uma concepção do corpo da dança contemporânea, que estava ligado ao trabalho da consciência, ao trabalho do osso, ao trabalho do peso, da gravidade, eles estavam já pensando no despojamento dessa linha flutuante do balé, eles já estavam indo para o chão. E eu acho que é muito forte isso para mim, porque eu acho que essa relação com a gravidade na dança contemporânea, em minha opinião, ela é maior do que na dança moderna, porque no clássico ela existe uma relação muito forte, mas é porque é um trabalho contra a gravidade, é um flutuante, é um trabalho aéreo e não que você não possa fazer um trabalho aéreo de dança contemporânea, porque cabe. (BEVILAQUA, 2013, cf. anexo 2 p. 145)

No balé clássico, a gravidade faz flutuar, fazendo com que o corpo salte com

¹⁶ Laban, um estudioso da dança, deu nomes para três níveis de presença do corpo no espaço: o nível baixo, para o espaço próximo ao chão, nível médio para o espaço que o corpo ocupa agachado e o nível alto para o espaço em que o corpo pode ocupar estando de pé.

leveza, se mantenha de pé com equilíbrio e se apoie no chão com delicadeza. Na dança contemporânea, na opinião de Fernanda, a gravidade leva o corpo para o chão de uma forma que seu peso deva cair sobre ele, muitas vezes, indo contra e outras a favor dela. Portanto, entende-se o uso do chão, a partir das contribuições de Patrícia e Fernanda, inter-relacionadas pelas percepções de Klauss e Ana Mundim, como uma das características da dança contemporânea. Outra característica, descrita anteriormente, esclarece o entendimento dessa dança: a autonomia dada ao bailarino no que diz respeito à criação de sua própria movimentação. Para que isso aconteça, é preciso que haja um conhecimento prévio do que motivará essa movimentação, por isso esse modo de criação requer pesquisa. O bailarino, motivado pelo coreógrafo, se apropria do que dançará e traz para o seu corpo de forma autêntica o que pesquisou anteriormente.

Uso específico do solo, autonomia de criação dada ao intérprete e pesquisa de movimentação para a formação de um intérprete autêntico são características que ajudam a construir um cenário da dança contemporânea de Uberlândia na década de 1990. Mas ainda há que se considerar um critério curioso ao pensar esse cenário na experiência de Patrícia: a correlação entre Fernanda Bevilaqua e Klauss Vianna.

Retoma-se, nesse momento, um fato apresentado por Fernanda Bevilaqua anteriormente: segundo ela, Klauss Vianna havia dito que o que ela criava com suas alunas de dança, ainda não conseguisse nomear, era dança contemporânea. Não se sabe ao certo a veracidade desse acontecimento, pois esse trabalho lida com o relato, a memória, que conta menos sobre a verdade e mais sobre os efeitos psicológicos dos indivíduos diante de certo fato histórico. Os sujeitos, aqui representados por Bevilaqua, contam não apenas o que aconteceu realmente, mas o que gostariam de fazer, o que acreditavam fazer e o que agora pensam que fizeram. Portelli, historiador e estudioso das fontes orais, diz que a memória

não é um depositário passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações. Assim, a utilidade específica das fontes orais para o historiador repousa não tanto em suas habilidades de preservar o passado, quanto nas muitas mudanças forjadas pela memória. Estas modificações revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, e colocar a entrevista e a narração em seu contexto histórico. (PORTELLI, 1997a, p. 33)

O fato é que Bevilaqua buscou construir o seu passado por meio de um contato específico com Klauss Vianna. Ela é educadora, graduada em pedagogia empresarial pela Faculdade Uniminas em Uberlândia e dirige uma escola de dança, além de dirigir uma companhia de dança contemporânea. Como já foi dito, Klauss Vianna, em relatos, sempre

foi professor de dança e dirigiu peças teatrais, companhias profissionais, programas de ensino estatais, ou seja, ele repensou sua prática em dança, também ensinando e, a partir disso, foi precursor de um novo olhar sobre a dança. Fernanda, ao dar destaque para Klauss em sua memória, nos conta sobre quem ela gostaria de ser enquanto profissional da dança e como ela gostaria de trabalhar, já que eles trabalham de forma similar. O professor não aparece em sua fala por acaso, visto que foram citados vários fundamentos que mostram algumas semelhanças entre ambos. Bevilaqua buscou “sentido em seu passado” (PORTELLI, 1997a, p. 33) ao atribuir a Vianna a responsabilidade de lhe ter apresentado o nome da dança contemporânea na qual ela acredita.

É interessante o fato de que, em nenhum momento de seu livro, o coreógrafo trata do conceito de dança contemporânea, mas Fernanda Bevilaqua o relaciona à sua dança de alguma forma. Então, porque não dizer que ela, a partir da construção de suas memórias e do sentido que elas tiveram em seu passado, quis expor que sua relação com o trabalho de Vianna poderia ser muito mais profunda do que o simples fato de ele ter dito a ela que sua dança era contemporânea? Julga-se que sim, na medida em que ela colocaria o coreógrafo como uma de suas referências no seu trabalho com a dança. O que se quer evidenciar aqui é o modo como Fernanda percebe o que é dança contemporânea, apesar de ter dito que não sabia conceituar essa dança.

A partir de uma memória do sujeito histórico, tentou-se entender sua prática, para poder defini-la. O que chamou a atenção e foi apresentado logo no início do texto (que os artistas não sabiam definir o que seria dança contemporânea) estimulou o entendimento da prática artística a partir dos relatos históricos. Compreendendo suas histórias e as relações que os artistas apresentam durante suas narrativas, apresenta-se uma possibilidade de definição da prática da dança contemporânea. Contudo, como já foi ressaltado, a tarefa de definir essa arte não é fácil, por isso, a partir dos próximos capítulos continuar-se-á o esforço de apreender a prática artística uberlandense para que se tente esclarecer as características referentes a essa dança.

2 – A DANÇA QUE VEM DE DENTRO?

No primeiro capítulo, buscou-se compreender as primeiras relações de alguns artistas de Uberlândia com a dança contemporânea: como ela era vista por eles a partir de referências externas à cidade e como eles começaram a construir sua própria forma de ver, entender e criar essa dança. Aos poucos, os diretores de escolas, artistas, professores, coreógrafos e alunos foram se apropriando de suas associações históricas com a dança e formando um conceito sobre o que seria a dança contemporânea, mesmo sem saber defini-la com uma frase clara e objetiva. Tentou-se compreendê-la por meio da experiência de artistas que assumiram papéis significativos no cenário da cidade, investigando, a partir de suas falas, a ideia que possuem de si e de sua relação com Uberlândia.

Após a criação das escolas de dança, tais como Forma e Fisio, Esquema, Vórtice e Uai Q Dança e do Festival de Dança do Triângulo, a dança em geral passou a fazer parte do cotidiano da cidade e já não se dependia tanto de trazer grandes companhias das capitais para se apresentar nos palcos de Uberlândia para se conhecer a dança, como pensou Elizabet Brito na década de 1970. Conseqüentemente, alguns grupos e companhias, se não se tornaram profissionais, chegaram perto de uma profissionalização em meados da década de 1990. Eles criaram espetáculos consistentes de dança e representaram a cidade em grandes eventos e festivais no Brasil e no exterior, ajudando na construção de uma identidade da dança contemporânea em Uberlândia.

Desejando compreender o que vem a ser dança contemporânea, apresentar-se-á o estudo sobre dois desses grupos considerados, de certa forma, profissionais para o contexto histórico da década de 1990 em Uberlândia: o grupo Andanças e o Vórtice. Todos eles, à sua maneira, tiveram uma relação com a dança, seja criando uma ou duas coreografias, seja criando espetáculos inteiros em seu repertório. A proposta deste segundo capítulo é entender em que medida esses grupos se relacionaram ou não com a dança contemporânea e como essa relação é importante para esclarecer o conceito dessa dança, por meio de práticas artísticas e das relações histórico-culturais provenientes delas.

Para isso, diretores, coreógrafos, donos de escolas e professores não serão o foco, mas aqueles que vivenciaram o processo de criação em seu próprio corpo: os bailarinos¹⁷.

17 Optou-se por nomear os entrevistados do grupo Vórtice por bailarinos, por levar em consideração o fato de que a formação deles se deu, primordialmente, por meio do balé clássico, apesar da criação de

Buscar-se-á compreender suas concepções de dança contemporânea, bem como a relação deles com essas criações por meio dos coreógrafos e diretores. Contudo, a dificuldade deles em falar sobre o que seria essa dança persistiu, o que continuou motivando a pesquisa no sentido de esclarecer o conceito por meio das experiências narradas pelos bailarinos.

2.1. Andanças: sem certezas absolutas

No caso do Andanças, as contribuições para essa pesquisa vêm de uma das diretoras e bailarina do grupo Rosane Chagas. Ela começou a dançar na primeira turma de Uberlândia, fazendo aulas de *baby class* na “Terpsícure” (escola criada por Cora Pavan Capareli, também fundadora do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia). Posteriormente, a escola de Capareli foi passada para Lizete de Freitas e recebeu um novo nome: “Esquema”. Rosane, por sua vez, continuou sua formação como bailarina nessa escola, fazendo aulas só com professores que vinham de fora da cidade:

Eram professores de fora que vinham uma vez por semana e ficavam aqui dois dias, não me lembro mais exatamente, mas acho que era quinta e sexta-feira, qualquer coisa nesse sentido. E tinham algumas assistentes, que eles achavam que elas eram, assim, mais maduras e que repetiam a aula deles uma vez por semana. Elas davam a aula e eles davam a aula na quinta e na sexta. Então isso foi, não sei se vou lembrar a data, já que eu estava com 7 anos, em 68, mais ou menos, meados de 1968, a Terpsícure. E por meados de 70, eu acho, deve ter passado a ser Esquema. (CHAGAS, 2013, cf. anexo 5 p. 166)

Para falar de uma dança que vem dos próprios artistas de Uberlândia, é necessário avançar um pouco mais na história de Rosane Chagas, porque foi apenas em 1986 que ela e algumas alunas da academia Esquema criaram o grupo Andanças. Cansadas de se apresentarem nos espetáculos de final de ano da escola, elas propuseram a Lizete a montagem de um grupo profissional. A proposta não foi aceita, por isso elas se desvincularam da escola e criaram um grupo independente. A tentativa era de se profissionalizarem, porém, elas não eram remuneradas. As bailarinas se consideravam profissionais, não por receberem pelo trabalho que faziam, mas por terem conquistado uma independência da escola da qual faziam parte, por terem a oportunidade de fazerem espetáculos do próprio grupo, por se dedicarem ao máximo ao trabalho artístico (algumas

se dedicavam, exclusivamente, ao Andanças), por fazerem um trabalho de dança consistente na cidade e por terem registro de bailarino profissional:

Além do Andanças, Uberlândia tem apenas mais um grupo profissional de dança, o Vórtice. Os dez bailarinos do Andanças têm carteira assinada, um documento indispensável nas apresentações fora e dentro do Estado. (DOIS GRUPOS dançam..., 1990, p. B-2)

As aulas que o grupo fazia eram de balé clássico, dança moderna e jazz. Elas não faziam aula de dança contemporânea. O contato com essa dança aconteceu por meio de coreógrafos de outras cidades, convidados para criar para elas. Com essas coreografias, elas competiam em grandes festivais de dança no Brasil como, por exemplo, o Festival de Dança de Joinville e o Festival de Dança do Triângulo.

Quando questionada sobre as coreografias que faziam parte do repertório do grupo, Rosane Chagas conta que o primeiro contato do grupo com a dança contemporânea foi por meio do coreógrafo Rafael Pacheco de Curitiba/PR por volta de 1990. Entretanto, ao acessar o acervo do grupo, gentilmente disponibilizado por Chagas, descobriu-se que o grupo Andanças foi premiado, na modalidade “contemporâneo” do primeiro Festival de Dança do Triângulo, em 1987.¹⁸ Desconfiando da fala de Chagas, ao considerar apenas a experiência com dança contemporânea em 1990, a tentativa será de compreender a informação que o documento histórico oferece, comprovando a apresentação do Andanças na modalidade “contemporâneo” no primeiro F.D.T.. As ideias de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo auxiliarão nessa tarefa: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62).

Contudo, a questão do contemporâneo será discutida posteriormente para que se esclareça o contexto de competitividade em que Chagas e o Andanças estavam inseridos. Uberlândia, no final da década de 1980 e início de 1990, vivia o auge das produções em dança por meio do Festival de Dança do Triângulo (F.D.T.), e o grupo Andanças viveu intensamente esse período. Desde a idealização e criação do F.D.T. (1987) – marco para a concretização da produção artística na cidade – artistas locais tentavam conquistar seu espaço e aperfeiçoar seu trabalho trazendo artistas do Brasil para compartilhar suas produções. Por esse motivo, entender-se-á o que representou esse festival para a dança na

18 A iniciativa do Festival de Dança do Triângulo surgiu de uma Associação de Academias de Dança na cidade de Uberlândia, que tinha o desejo de ir além de seus espetáculos anuais. O grupo de artistas de Uberlândia se reuniu em um evento para que, juntos, pudessem apresentar suas coreografias e para que também pudessem ser avaliadas.

cidade para, em seguida, contextualizar o grupo Andanças nesse cenário competitivo.

É imprescindível apresentar um contexto histórico da dança em Uberlândia relacionando-o com o F.D.T., haja vista sua importância para a formação e produção dos artistas da cidade na primeira metade da década de 1990. Nesse período, a criação do festival e seu subsequente auge¹⁹ estimularam a produção coreográfica de grandes grupos uberlandenses que buscavam divulgar seu trabalho e avaliá-lo submetendo-o à competição proveniente do evento, além de terem incentivado trocas, intercâmbios entre companhias e artistas profissionais do Brasil e do mundo.

Portanto, o cenário inicial da dança em Uberlândia foi marcado, principalmente, pela ascensão do F.D.T., para o qual os grupos se organizavam e criavam suas coreografias a fim de se apresentar e concorrer a algum prêmio como reconhecimento de seu trabalho. O festival não só mobilizava escolas e grupos de dança da cidade, como também trazia para Uberlândia grupos de todas as partes do país, movimentando economicamente vários setores como, por exemplo, o comércio.

A partir das oito horas de hoje, Uberlândia assume o status de capital nacional da dança. A cidade, polo do Triângulo e Alto Paranaíba e um dos principais centros atacadistas da América Latina, abre, esta noite, o Oitavo Festival de Dança do Triângulo, evento que consolidou nos últimos anos e projetou o município no cenário das artes brasileiras. A partir desta noite e pelos próximos dez dias, centenas de bailarinos vão levar a dança a todos os cantos de Uberlândia. Praças, empresas privadas, shoppings centers e bairros periféricos da cidade vão ser invadidos e certamente “contaminados” pelo espírito poético de grupos de dança de todo o país. [...] Neste Festival, o público vai poder acompanhar de perto o desempenho de vinte grupos de Uberlândia, quatro da Bahia, oito do Distrito Federal – dentre eles o Alaia que fez renome na competição o ano passado arrebatando quatro primeiros lugares –, três de Goiás, 39 de Minas Gerais, dois do Paraná, 17 do Rio de Janeiro, dois do Rio Grande do Sul, dois de Santa Catarina e 48 grupos de São Paulo. (CÔRTEZ, 1994, p. 15)

De acordo com estudo realizado no Arquivo Público Municipal de Uberlândia, a dança feita pelos grupos e artistas de Uberlândia nos primeiros cinco anos da década de 1990 se resume basicamente ao Festival de Dança do Triângulo, com pequeno destaque para grupos e bailarinos que vinham de fora da cidade. Há a presença constante de notícias acerca desse evento no Jornal Correio de Uberlândia, principalmente a partir da década de 1990, já que, desde então, o Festival começava a ser promovido pela prefeitura da cidade.

19 O F.D.T. foi considerado o segundo maior Festival de Dança do país, perdendo apenas para o de Joinville. Assim apresenta o Jornal Correio do Triângulo como título de notícia: “Segundo maior Festival de Dança do país é aberto hoje em Uberlândia” (SEUNDO..., 1992, p. A)

O grupo Andanças viveu intensamente esse contexto de competitividade proporcionado pelas agitações do festival. Curiosamente, ele foi criado um ano antes do nascimento do F.D.T. e teve seu fim um ano antes de o festival perder sua força e apoio da prefeitura e se tornar Bienal de Dança, sem competitividade. O modo como se dava a produção artística do grupo estava diretamente relacionado às apresentações em mostras e festivais competitivos. Tanto que, ao observar o acervo das produções do Andanças, as premiações são suas maiores conquistas. Em relação às notícias a respeito do grupo, elas falam sobre premiações, primeiros, segundos, terceiros lugares e menções honrosas.

Os profissionais de fora da cidade eram convidados a criar coreografias para que o grupo pudesse dançá-las nesses festivais. Marlenkenia – transitando por Goiânia/GO e Uberlândia –, por exemplo, foi a coreógrafa do trabalho premiado na modalidade contemporâneo do grupo Andanças no primeiro F.D.T., em 1987: a coreografia “Luz”, que concorreu com trabalhos de Deferson Melo, criando, por sua vez, para pelo Grupo Livre de Dança da UFU, e recebeu nota máxima em todos os itens avaliados como música, criatividade, técnica e figurino (anexo 12).

Como foi mencionado, questionada sobre o contato do grupo com a dança contemporânea, Rosane Chagas, diretora do Andanças, não menciona essa premiação e nem o vínculo do grupo com essa modalidade no F.D.T.:

O primeiro Festival de Dança de Uberlândia, eu te dou toda certeza absoluta, que não teve nada de contemporâneo, que foram, acho, se eu não me engano, acho que foram nove grupos ou doze grupos no Rondon Pacheco. A partir do segundo Festival de Dança, aí eu acho que já começou a aparecer algo de diferente. Eu lembro de um solo que a Beth Dorça trouxe, quem dançava era o Marquinho, que ele já era bem diferente, ele dançava em cima de um caixote, umas coisas assim. Mas tudo assim, ainda muito com a linguagem “pernã”, *pas de burrée*, muito ainda com essa linguagem, porque hoje a gente vê que a dança contemporânea foge completamente disso, dessa linguagem aí. Então ainda era muito misturado. (CHAGAS, 2013, cf. anexo 5 p. 171)

Retornando às discussões sobre a relação entre as palavras de Chagas e a contemporaneidade, destaca-se uma informação conflituosa: Rosane diz que tem “absoluta certeza” de que não havia nada relacionado à dança contemporânea no 1º F.D.T., mas os documentos provam que havia uma categoria nomeada “contemporâneo”, na qual o grupo, do qual ela era diretora, conquistou o primeiro lugar na competição.

Teriam os artistas da dança nomeado erroneamente a categoria por não saberem o

que era dança contemporânea²⁰? Ou Rosane Chagas, após ter construído sua história com a dança, percebeu que aquilo que seu grupo fazia não era dança contemporânea? Afinal, depois de 1987, Chagas pode ter tido, por diversas vezes, contato com o que se pensa, se pesquisa e se reflete sobre essa dança, inclusive por meio das contribuições de artistas que vieram de fora de Uberlândia para dar palestras no F.D.T..

Discorda-se de Rosane Chagas, pois acredita-se que o entendimento da dança é específico para cada contexto histórico. E pode ser que, para aquele momento, as coreografias apresentadas naquela edição fossem consideradas contemporâneas. Talvez houvesse o mesmo entendimento sobre dança contemporânea de Elizabet Brito – sobre o novo na dança –, afinal Brito era presidente da Associação das Academias de Dança, responsável pela organização do festival. Parte-se, portanto, do pressuposto de que toda ressignificação é histórica (GUARATO, 2010) e de que podem existir significados diferentes para o mesmo conceito. Além disso, “a informação mais preciosa pode estar no que os informantes escondem e no fato que os fizeram esconder mais que no que eles contaram.” (PORTELLI, 1997b, p.34)

Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?” diz que: “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo”. (AGAMBEN, 2009, p. 69) O arcaico, citado pelo filósofo, é o que está próximo da *arké* (origem em grego). Por isso, entende-se que Agamben quer dizer que a pessoa que consegue perceber resquícios da origem de algo novo é contemporâneo a seu tempo. Há, nesse sentido, um diálogo entre o passado e o presente, entre tempos distintos que fazem com que o contemporâneo possa perceber momentos distintos em relação ao seu próprio presente.

Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade. Quem pode dizer: 'o meu tempo' divide o tempo, escreve neste uma cesura e uma descontinuidade; e, no entanto, exatamente através dessa cesura, dessa interpolação do presente na homogeneidade inerte do tempo linear, o contemporâneo coloca em ação uma ação especial entre os tempos. (AGAMBEN, 2009, p. 71)

O pensamento do filósofo transferido para o contexto de análise da fala de Rosane sobre a dança contemporânea em Uberlândia, poder-se-ia inferir que ela não foi

20 Lembrando que a primeira edição do F.D.T. foi organizada pela Associação das academias de dança da cidade e ainda não estava sob a responsabilidade da prefeitura.

contemporânea a seu tempo. Como ignorar o passado e dizer que a dança do Andanças de 1987 não era contemporânea como a dança realizada pelo grupo após três anos? Torna-se difícil inferir se a coreografia “Luz” é contemporânea ou não, pois não se conhece o trabalho, mas pode-se questionar a fala de Rosane, se se considerar o que já foi feito pelo grupo, retomando sua origem, dialogando com o seu passado e o seu presente.

Nesse sentido, ser contemporâneo ou ter uma atitude contemporânea seria perceber momentos e tempos diferentes na criação de um grupo de dança. O artista – nesse caso, Rosane Chagas – poderia olhar além de seu tempo e perceber que, em outras criações de dança do grupo, por exemplo, havia características de origem do trabalho “Luz”, e, esse, por sua vez, teria sido importante para outro momento e, também, essencial para o entendimento das obscuridades de seu tempo.

O fato é que Rosane Chagas apreendeu um conceito de dança contemporânea ao longo de sua vida que fez com que ela acreditasse que sua experiência com Rafael Pacheco estivesse mais ligada à dança contemporânea do que a criação com Marlenkenia. Contudo, as informações do jazz, do balé clássico e da dança moderna eram as mesmas nos corpos que dançaram as duas coreografias. Os tempos são “desomogêneos”, mas se consegue perceber, em um, traços do outro. O que Rosane não fez foi perceber assinaturas do arcaico em seu presente. (AGAMBEN, 2009)

Contudo, há um relato de Chagas sobre uma importante criação em dança contemporânea do grupo Andanças: a coreografia intitulada “As rosas, às vezes, morrem” de 1990 (Ilustração 9), coreografada por Rafael Pacheco. Ela conta que:

Bom, para mim, naquela época, que a gente não tinha muito, assim, uma distinção grande, a gente não tinha um conceito, eu acho que até hoje ainda não tem muito. Mas a gente não tinha um conceito a respeito disso, a gente só conseguia distinguir as coisas pela visualização dos movimentos, pela diferença de movimento e pela diferença de trabalho. Então, eu estou te falando o que eu senti quando o Pacheco veio pela primeira vez, a gente nunca tinha feito um laboratório para fazer uma coreografia. [...] Porque naquela época o Rafael falava que ia fazer pesquisa de movimento e mexia com a parte emocional também. Ele fez um trabalho muito forte em cima das rosas, fez um trabalho emocional e psicológico. Ele passou bem uns três ou quatro dias só nessa parte, com a pesquisa de movimento e com a parte emocional e psicológica de todo mundo para depois disso ele montar o trabalho. Então, isso para mim foi a grande característica, naquela época, da dança contemporânea. [...] Por exemplo, o Rafael Pacheco nem a música ele tinha escolhido, depois que ele fez o trabalho conosco, que ele sentiu como iria ser, qual que era a parte emocional que iria trabalhar, em cima do que é, que ele escolheu a trilha sonora do espetáculo. Então, para mim e para nós do grupo eu acho que foi o grande diferencial, para quem estava acostumado a chegar aqui

“ó gente vocês vão dançar essa música, vamos lá 5, 6, 7,8” e a gente tinha que decorar em três, quatro dias e era isso aí. (CHAGAS, 2013, cf. anexo 5 p. 169)

Ilustração 9: "As rosas, às vezes, morrem" Andanças (1992)



Fonte: Arquivo pessoal Rosane Chagas

Para ela, algo novo aconteceu quando um coreógrafo veio a Uberlândia sem uma ideia pronta e pediu para que as próprias bailarinas fizessem sua criação. Rafael Pacheco não sabia como seria, a música e a movimentação. Ele utilizou o que Rosane Chagas chamou de pesquisa de movimento. Isso quer dizer que ele instigou as bailarinas a criarem sequências a partir de um arcabouço de movimentos que elas tinham criado durante toda a vida delas. Elas receberam um treinamento técnico de dança que não foi aplicado diretamente na criação coreográfica, pois serviu apenas como um direcionamento no processo criativo:

A noção ‘treinamento técnico de dança’ designa a prática de movimentos corporais orientada por princípios técnicos. Pode-se descrever tais práticas como atividades reguladas de/por técnicas, como balé clássico, Martha Graham, Doris Humphrey, Limón; *sistemas* de treinamento corporal, como o sistema Laban; ou ainda *métodos* de abordagem corporal, como a educação somática. (AGUIAR, QUEIROZ, 2008)

A partir desse treinamento técnico acumulado durante os anos de formação das bailarinas, ou sistematizado e organizado durante as aulas do grupo Andanças (balé

clássico e dança moderna) o coreógrafo organizou, por meio de uma ideia de criação, as movimentações pessoais e coletivas do grupo. Considera-se, nesse momento, à ideia do coreógrafo como um *DJ*, desenvolvida por Helena Katz, “(...) isto é, um misturador autoral de materiais preexistentes” (KATZ, 2006, p.13). A dança – aqui chamada de contemporânea –, nesse sentido, não é caracterizada por uma série de movimentos codificados e pré-estabelecidos trabalhados nas aulas de dança, ela se desenvolve por meio da capacidade de um bailarino de “lidar com as ações motoras que desenvolveu como dança dentro da proposta de criar algo diferente a partir do que já existe no corpo.” (KATZ, 2006, p. 21) E o coreógrafo que organiza a movimentação do coletivo cumpre seu papel:

Quando um bailarino pertence a um grupo que se dedica a essa mesma tarefa coletivamente e esse grupo possui um coreógrafo, esse coreógrafo torna-se o DJ master nessa festa. Enquanto observador externo das experiências individuais para fins de composição, o coreógrafo seleciona os ingredientes nascidos nesse processo e os adapta ao seu projeto. (KATZ, 2006, p. 21)

Rosane Chagas apresenta também a questão sensitiva e emocional no processo criativo. A ideia de que as bailarinas trariam, para a coreografia, experiências sensitivas pessoais era nova para aquele grupo de bailarinas. Chagas caracteriza a dança contemporânea como uma dança que lida com o emocional e o psicológico, diferenciando-a daquele modo de dançar em que se aprendem os passos e, a partir da observação desses passos, se consegue definir qual linguagem da dança está sendo executada, “pois a dança pós-moderna²¹ está no campo da experiência sensível e não da explicação e do código” (MUNDIM, 2009, p.37).

A coreografia de Rafael Pacheco foi criada ainda em um contexto de competitividade fomentado pelo F.D.T.. Ela cumpriu o objetivo de levar o grupo Andanças a ganhar alguns prêmios em festivais competitivos dentro e fora de Uberlândia, apesar disso, foi um marco para o grupo, de acordo com Rosane, porque não se enquadrava nas categorias clássicas bem definidas do festival: não era uma coreografia de balé clássico, nem neoclássico, nem moderna e nem jazz. Por isso a única categoria que restava era a de dança contemporânea, ou seja, apesar de fazer parte dessa modalidade competitiva, não possuía uma linhagem definida por um pensamento de movimentos específicos provenientes de uma prática:

21 Entende-se dança pós-moderna como sinônimo de dança contemporânea.

Houve, talvez no início dos anos 80, o que chamamos de perda de linhagens. Essas linhagens foram, até então, formadas através de uma corrente, ligando de maneira contínua a elaboração de um estado de corpo com um conjunto de princípios estéticos e filosóficos de um grande criador (não apenas criador de espetáculos, mas também criador de corpos). [...] O bailarino se construía de maneira coerente e pertinente através de uma prática, uma visão, em que ele podia encontrar a constelação de referenciais simbólicos dos quais seu corpo era portador. (LOUPPE, 2000, p. 31 e 32)

Os estudos desenvolvidos sobre a dança contemporânea, representados aqui pela citação de Louppe, mostram que a prática de Rafael Pacheco estava muito próxima da teoria da escritora. Ao falar sobre o trabalho de Rafael Pacheco com o grupo Andanças, Rosane Chagas apresenta a relação do grupo com essa dança de algum modo, mesmo que o coletivo não tivesse se entregado totalmente a essa linguagem, pois também possuíam um forte repertório de coreografias de jazz²². Desse modo, houve um contato e uma experiência que aproxima o conhecimento da artista da dança de Uberlândia às discussões sobre dança contemporânea.

Já a coreografia de Marlenkenia, “Luz”, foi chamada de “contemporânea” não por Rosane em entrevista cedida para essa pesquisa, mas por um coletivo de artistas da cidade de Uberlândia que organizou o F.D.T., a associação de dança da cidade criada naquela ocasião. Pode ser que esse trabalho do grupo Andanças não compartilhasse das características apresentadas, anteriormente, sobre dança contemporânea, visto que Chagas diz não ter nenhuma coreografia de dança contemporânea na primeira edição do F.D.T.. Porém, “Luz” pode ter tido características que estivessem de acordo com as concepções dos artistas da cidade de Uberlândia em 1987. Na tentativa de observar a escuridão de nosso tempo (AGAMBEN, 2009), percebendo nele suas origens, considera-se como contemporânea, a seu tempo, a coreografia de Marlenkenia.

Ao expor sobre as possibilidades de definição da dança contemporânea e da dança pós-moderna, Ana Mundim explica que:

Quando analisamos todas essas características levantadas, igualmente válidas e cabíveis no guarda-chuva da dança contemporânea, vemos como elas formam uma imagem caleidoscópica que, em si, implica movimento e pressupõe observador e observado em simbiose, aproximados por escolhas estéticas. E essa seleção parte da liberdade de expressão. (MUNDIM, 2009, p. 37)

22 Embora o Andanças seja apresentado como um dos únicos grupos profissionais de dança da época, ele não era considerado um grupo de dança contemporânea. É fato que seu repertório era vasto e continha coreografias de dança moderna e jazz, como, por exemplo, a coreografia de jazz “Conexão”, premiada no IV F.D.T..

Se há liberdade para se expressar na dança contemporânea e se ela é tão múltipla, formando uma imagem caleidoscópica sobre si, como é possível concordarmos com Rosane Chagas dizendo que não havia, com “certeza absoluta” (CHAGAS, 2013, cf. anexo 5 p. 171), nenhuma coreografia de dança contemporânea no 1º Festival de Dança do Triângulo? Conclui-se que não é possível fazer afirmações tão categóricas no que diz respeito ao conceito de dança contemporânea, já que ela “não quer fechar-se em conceitos para não se limitar em suas possibilidades criativas e, ao mesmo tempo, quer fechar-se em conceitos para a prática e o convívio com o jogo social.” (MUNDIM, 2009, p. 37). Além disso, como já foi afirmado, parte-se do pressuposto de ressignificações históricas, isto é, o contexto metodológico da pesquisa apresenta “conflitos de historicidade, no qual os sentidos foram transformados, tornando inviável uma definição plena.” (GUARATO, 2010, p. 135)

2.2. Vórtice pela mídia impressa

Após entender um pouco mais sobre a relação do grupo Andanças com a dança contemporânea, a partir das contribuições de Rosane Chagas, continuar-se-á a investigação histórica a respeito de outro grupo chamado de profissional pela imprensa uberlandense: “Além do Andanças, Uberlândia tem apenas mais um grupo profissional de dança, o Vórtice.” (DOIS grupos..., 1990, p. B-2)

A partir do estudo realizado no Arquivo Público Municipal de Uberlândia, identificou-se que a fonte impressa (caracterizada nessa pesquisa pelo Jornal Correio de Uberlândia, principal jornal da cidade) dá um destaque considerável ao grupo. O Vórtice foi criado por volta de 1990 e é dirigido, até os dias atuais, por Guiomar Boaventura. Sua criação em dança não se restringe ao F.D.T. e aos festivais competitivos, como o Andanças na maioria de suas apresentações. São vários os espetáculos apresentados nos teatros da cidade durante finais de semana e os convites para que o grupo se apresentasse na abertura desses festivais, isto é, o Vórtice se apresentava em festivais competitivos mais como grupo convidado do que como competidor.

Dentre os espetáculos de maior destaque na imprensa está “Pagu”, concebido no final de 1992 por Tíndaro Silvano e Guiomar Boaventura, sob a preparação teatral de Luciano Luppi, cujo trabalho engrandeceu companhias como o 1º Ato, Palácio das Artes e

o Centro Mineiro de Danças Clássicas.

O espetáculo traz uma novidade para o repertório do grupo que é o diálogo entre a dança e o teatro. Com o objetivo de traduzir os sentimentos e emoções da vida de Patrícia Galvão, a “Pagu”, na gestualidade do corpo, o grupo percorreu a vida da libertária intelectual paulista e preparou-lhe um tributo em forma de espetáculo de dança. Luppi apresentou ao grupo a relação de seus corpos com a palavra e o quanto Galvão estava próxima a eles:

[...] o espetáculo ganhou textos e deixou Pagu falar através do corpo e das vozes do Vórtice. Mas “o espetáculo é um espetáculo de dança”, adverte a diretora Guiomar Boaventura. Mas ela também consente: “A inserção do teatro em nossas montagens é um caminho que me parece sem volta”. No último espetáculo do grupo, no ano passado, o Vórtice já ensaiava os primeiros passos em direção à linguagem teatral misturada à dança. O espetáculo Retrato Final, sobre poemas de Cecília Meireles, trazia textos da poeta interpretados pela atriz Maria Fernanda, filha de Cecília. (DECONTO, 1992, p. 21)

“Pagu” foi um trabalho do grupo muito significativo de acordo com a fonte impressa. Mais de uma vez, o jornal Correio deu a ele destaque na primeira página do caderno reservado à cultura e, em 11 de setembro de 1993, a qualidade da criação em dança do grupo Vórtice foi ressaltada pelo crítico Marcelo Castilho Avellar em matéria exclusiva. Nela, o crítico destaca o crescimento da jovem companhia de Uberlândia e prevê um futuro promissor para o grupo, além de destacar a característica, sempre mencionada, do diálogo entre teatro e dança:

A inteligência de “Pagu”, ressaltou Avellar, está na sutileza de associação entre o coreográfico e o teatral. No espetáculo, as duas esferas de criação cênica não se subordinam uma à outra, apenas se integram (...). Quanto ao significado, “Pagu” tem algo a dizer, é mais do que um amontoado de gestos (problema encontrado na maior parte dos trabalhos de pequenas companhias, que pensam que dança é juntar passos e movimentos sem nenhuma ordem). (PAMPLONA, 1993a, p.13)

Não é só em “Pagu” que dança e teatro dialogam nos espetáculos do Vórtice. Em 1993, o grupo cria um novo trabalho e se apresenta, pela segunda vez, como convidado do F.D.T.. O desejo da diretora Guiomar ainda eram as questões femininas, mas, ao contrário de “Pagu”, em “Vênus Futebol Clube” “os gestos sobrepunham à voz” (PAMPLONA, 1993a, p.13). Nesse sentido, o caminho do grupo Vórtice, no início da década de 1990, foi caracterizado, novamente, pelo uso da palavra poética que move o corpo:

“O Vórtice se propõe a seguir a viagem metafórica que todo ser humano precisa fazer para passar da natureza à cultura”, analisou a diretora. E,

como poeta, disse que “da cálida intimidade das sapatilhas passamos à palavra, através de Cecília Meirelles, Pagu, Machado de Assis, Aldo Colessanti, Maria Fernanda, Lou Andreas – Salomé. Hoje, o caminho está trilhado: literatura, dança, teatro e, dentro desse universo “o atalho que nos leva ao interior de nós mesmos, onde buscamos reconstituir nossa verdade”. (PAMPLONA, 1993a, p.13)

A partir das contribuições da mídia, fica claro que, nos espetáculos do grupo, a dança e o teatro caracterizam uma série de trabalhos criados e apresentados por um dos únicos grupos profissionais de dança na cidade de Uberlândia. Além disso, o Vórtice é caracterizado como um grupo profissional de Uberlândia que faz dança contemporânea e que possui um trabalho que, ora dialoga com o F.D.T., ora realiza suas apresentações em teatros da cidade, em outros estados e até fora do país.

O grupo uberlandense Vórtice está de malas prontas para a ilha de Fidel, com a incumbência de apresentar a dança contemporânea brasileira no 2º Congresso Ibero-Americano de Cultura e Desenvolvimento de Cuba. O evento ocorrerá entre os dias 4 a 9 de maio e vai reunir oito países de língua latina. Ao grupo foi incumbida a tarefa de apresentar três espetáculos em três noites distintas no Centro Histórico de Havana Velha, no teatro Merlia e no teatro Sauto, na cidade de Matanzas e ainda ministrar oficinas. Os espetáculos a serem apresentados são Hay Kay, Adan Y Pepa e Poema Sinfônico. (MAGRELLO, 1997, p.15)

Atentando-se a todas as menções ao Vórtice aqui citadas, notar-se-á uma forte exaltação às qualidades do grupo, bem como suas conquistas, críticas positivas de pessoas influentes da dança como Marcelo Avellar e, inclusive, a exaltação de sua contemporaneidade. Contudo, é preciso ir a fundo nas contribuições históricas que o Vórtice trouxe para a cidade. A imprensa, por vezes, apresenta um olhar parcial sobre as conquistas e qualidades do grupo. Não que o grupo não tenha tido sua importância, mas faz-se necessário um olhar crítico sobre o papel que a mídia cumpre.

Há contribuições importantes a esse respeito na análise e crítica do “sempre-igual” por alguns filósofos da Escola de Frankfurt. Esse conceito, designado por Adorno e Horkheimer em 1947 na obra intitulada *Dialética do Esclarecimento*, diz respeito a uma sociedade padronizada, submetida a uma imposição cultural controlada pelos meios de comunicação. Assim afirmaram ambos: “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança.” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 99)

Adorno entende que a produção da indústria cultural é voltada para o controle das massas passivas. Elas consomem os produtos padronizados como mercadorias, de forma acrítica, acreditando em uma ordem social relativamente tranquila, endossada pela

chamada estandardização da mercadoria cultural.

Também na obra *Dialética do Esclarecimento*, encontramos a definição do conceito de banalização da arte, isto é, o capitalismo avançado mercantiliza a cultura e a arte, fazendo prevalecer seu valor de troca²³. Diferentemente do que se pode pensar, Adorno ainda conceitua indústria cultural como uma cultura que não pertence às massas. Ela não nasce de baixo para cima, mas, ao contrário, é imposta pelos meios de comunicação. Os produtos oferecidos pela indústria são aqueles que possuem apenas valor de troca e são voltados para o consumo. Eles são produzidos com objetivo de lucro. A indústria cultural fere a lógica de construção da obra de arte, pois se desconsidera sua história e essa lógica diz respeito à técnica de produção. Os produtos da indústria cultural não possuem essa técnica voltada para seu interior como a obra de arte. A indústria, na verdade, dá ênfase ao aparato técnico, que é voltado para a exterioridade, ou seja, para a simples comercialização. Os produtos são adaptados para o consumo das massas, que determinam, por sua vez, significativamente, esse consumo.

A falta de sentido, também presente na publicidade, faz a obra de arte fundir-se com a indústria cultural, pois a cultura se confunde com o valor de troca e de uso. A publicidade só faz garantir que, realmente, se poderia viver sem a indústria cultural, pois são promessas de compras, aquisições e conquistas que nunca se realizam. Ela é intragável, por isso, seu prazer se reduz a uma simples promessa do que dificilmente se realizará.

Ainda, o que mais interessa a Adorno e Horkheimer é a ideologia da publicidade que concentra no nome toda a importância. A palavra, portanto, perde o seu verdadeiro valor de significação e se torna um signo destituído de qualidades. A correlação da palavra com o objeto é arbitrária como uma fórmula de exibição petrificada. A partir disso, a publicidade faz com que o texto literal seja apenas contingente, dificilmente se realizará, mas a correlação com o objeto necessária. Da necessidade do objeto, cresce a valorização da imagem e a perda de significação da palavra, cuja única função é admitida pela semântica, isso é, o sentido se resume ao uso da palavra e não à prática da ideia presente no texto publicitário. Dizem Adorno e Horkheimer: “A repetição cega e rapidamente difundida de palavras designadas liga a publicidade à palavra de ordem totalitária.” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 137). A significação se transforma em sinal por meio de expressões, jargões e estereótipos repetidos cegamente e, conseqüentemente, a palavra é racionalizada, sendo concebida, portanto, pela razão.

23 Valor de troca diz respeito ao conceito original do marxismo.

As informações oferecidas pelo Jornal Correio colocam o nome do Vórtice em destaque, dizendo, por exemplo, que eles representariam a dança contemporânea brasileira em um festival de dança em Cuba. Há, de certo modo, um exibicionismo na atribuição do adjetivo “contemporâneo” ao grupo de dança, assegurando a valorização da imagem pela publicidade e, ao mesmo tempo, desvalorizando o significado da palavra que caracteriza o grupo. De acordo com os teóricos críticos da Escola de Frankfurt, a publicidade deu a palavra de ordem a respeito da representação da dança contemporânea brasileira, tornando o grupo comercializavelmente importante, cujo valor de troca funde-se a sua real caracterização enquanto grupo de dança contemporânea.

É possível ainda questionar as palavras de Avellar sobre a inteligência do grupo de dança ao fazer mais do que juntar passos e movimentos sem nenhuma ordem. As palavras do crítico reforçam a grandiosidade do grupo, separando-o daqueles que subordinam a dança ao teatro e vice-versa. Nesse sentido, nota-se uma tentativa de legitimação do que é bom e certo na arte, pois alia-se a inteligência a apenas um modo específico de criação: “(...) a sutileza da associação entre o coreográfico e o teatral.” (PAMPLONA, 1993, p.13)

A publicidade, então, tem o seu triunfo na liberdade oferecida pela indústria cultural de escolher sempre a mesma coisa. Ela, muitas vezes, dita o que é bom e o que deve ser feito, como se notou na tentativa de exceder os elogios ao grupo Vórtice por meio do Jornal Correio. Os consumidores fazem de si mesmos um aparelho eficiente que corresponde aos modelos apresentados por essa indústria, isto é, os elogios e a caracterização do Vórtice como grupo de dança contemporânea pode ter se espalhado pelos cidadãos uberlandenses que, por sua vez, começam a acreditar nessa ideia. O modo de falar e a escolha das palavras ou a situação familiar só justificam a postura de indivíduos preocupados com a aparência e que depositam nela a mais extrema abstração de personalidade. Dificulta-se, portanto, o entendimento do que realmente acontecia com o grupo Vórtice, abstraindo do leitor do Jornal Correio, por exemplo, sua capacidade crítica.

Por isso, o objetivo nessa pesquisa e, principalmente, no que diz respeito ao grupo Vórtice, é ir ao encontro da personalidade do grupo, por meio daqueles que viveram a experiência do cotidiano das criações e das aulas. Notar-se-á ao longo do texto muitas falas que desmistificam a contemporaneidade do grupo, bem como a sua imagem de grupo profissional e a sua aparente e feliz utilização dialógica entre teatro e dança.

Por isso, a escolha metodológica dessa pesquisa (pela história oral) foi além das contribuições da mídia impressa e buscou depoimentos de algumas bailarinas que

participaram dos primeiros sete anos de existência do grupo. São elas: Juliana Penna, Alcinete Sammya, Gigliola Mendes, Vanessa Pádua, Luciana Bernardes e Aline Rosa.²⁴ Parte-se do pressuposto de que cada uma delas viveu a sua dança contemporânea, por isso, faz-se necessário entender como isso ocorreu, quais as motivações e perspectivas daquelas que viveram a dança no próprio corpo, mais que um crítico, um jornalista, um coreógrafo e um diretor.

2.3. As Bailarinas – O Teatro – A Dança

Antes de apresentar quem são e quais contribuições essas bailarinas podem dar à pesquisa, é preciso deixar ainda mais claro a riqueza do diálogo entre diferentes sujeitos históricos que se desenvolve na história oral:

É preciso que exista uma linha de diferenças que, depois de transposta, torne-se plena de significado, mas é necessário que exista também uma linha segundo a qual possamos comunicar o desejo de encontrar um terreno e uma linguagem comuns que possibilitem a troca. (PORTELLI, 1997b, p.19)

Cada uma das bailarinas viveu, a seu modo, a experiência artística no grupo Vórtice. As opiniões sobre os processos criativos, os coreógrafos convidados, a direção do grupo e sobre o fato de algum espetáculo ser ou não dedança contemporânea – que é o que mais nos interessa – são muito divergentes. Contudo, há um consenso nos relatos de memória que oferece “um terreno e uma linguagem comuns que possibilitem a troca” (PORTELLI, 1997b, p.19). Houve, no decorrer da formação dessas bailarinas, uma mudança de grupo, que significou muito mais do que sair do Vórtice e ir para a Uai Q Dança Cia. A mudança aconteceu em diferentes momentos e por diferentes razões que não dizem respeito à pesquisa acadêmica, pois são pessoais e parciais. O que efetivamente interessa para o avanço do entendimento da dança contemporânea em um contexto histórico específico de Uberlândia é o que a mudança causou em seus corpos e como eles, por sua vez, norteando os caminhos para a construção de um pensamento específico sobre a história da dança contemporânea de Uberlândia.

24 Outros bailarinos participaram ativamente desse processo: Wesley Claudino, Fernanda Giroto, Luciana Murta, dentre outros. Esses não foram escolhidos porque foram privilegiadas as bailarinas que saíram do Vórtice e tiveram uma longa experiência também na Uai Q Dança Cia, principalmente, até a criação do trabalho “Todo cais é uma saudade de pedra”, de 2001. Ele será explorado no terceiro capítulo. Priorizou-se entrar em contato com bailarinos que tiveram a experiência artística que interessa a essa pesquisa que se estende desde os primeiros seis anos do Vórtice até o ano de 2001 na Uai Q Dança Cia.

Desse modo, criar-se-á a imagem da colcha de retalhos para que a história dessas bailarinas seja construída: “Assim, a história oral tende a representar a realidade não como um tabuleiro em que todos os quadrados são iguais, mas como um mosaico ou colcha de retalhos, em que os pedaços são diferentes, porém, formam um todo coerente depois de reunido.” (PORTELLI, 1997b, p.19). Dessas partes, o que também interessa a essa pesquisa são os silêncios de algumas das entrevistadas, preenchidos pela fala de outras, pois “aquilo que não se vê é o que realmente mais me interessa”. (VILANOVA, 1994, p. 32) Nesse sentido, o objetivo é mostrar que, por meio dos relatos e dos silêncios, tenta-se construir parte da história e busca-se entender a prática para se pensar a teoria, acreditando que não haveria ninguém mais ligado à prática da dança do que as próprias bailarinas.

Todas elas tiveram a mesma formação: começaram por volta de 3 e 6 anos fazendo aulas de balé clássico. Essa linguagem da dança foi a responsável pelo crescimento artístico de todas elas e foi, também, a formação clássica que havia na escola Vórtice que chamou-lhes a atenção. Juliana Penna se apresenta como uma exceção: não se interessava muito pelo balé clássico. Em 1992, aos 15 anos, quando começou a participar como estagiária no grupo Vórtice, estava interessada no trabalho de dança moderna do qual ouviu falar. Ao ser recebida no grupo, lembrou-se de ouvir da diretora Guiomar Boaventura: “Olha, nós dançamos moderno, aqui é dança moderna, mas tem que fazer aula de balé clássico.” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 233). Então ela, “a contra gosto” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 233), precisou fazer aulas de balé.

As bailarinas começaram a dançar muito jovens, como também entraram muito jovens para o grupo Vórtice. Todas começaram nos processos de criação do grupo entre os 13 e 15 anos. Luciana Bernardes e Vanessa Pádua fizeram parte da primeira formação do grupo em 1990, Alcinete Sammya e Juliana Penna entraram em meados de 1992, Gigliola Mendes veio no ano seguinte e, por último, Aline Rosa começou como estagiária em 1996.

Para fazer parte do grupo Vórtice, todas as bailarinas precisavam cumprir exigências, tais como fazer aulas de balé e ensaiar as coreografias todos os dias, completando uma carga horária de aproximadamente 6 horas diárias de trabalho no grupo; dançar com o grupo Vórtice as coreografias de moderno e contemporâneo nos festivais e apresentações como convidadas e apresentar um balé de repertório no espetáculo de final de ano da escola. Em seus relatos, algumas bailarinas deixavam transparecer que tais exigências não as agradavam.

Eu ficava lá das 13 às 17h todos os dias e eu fui achando estranho, porque

a dança era moderna, mas aula de moderno não tinha. Só tinha balé [...]. Tinha que dançar balé de repertório no final do ano, isso pra mim era um saco. Tudo bem, você já vai entendendo que a coisa é interessante, tem uma história, é legal, importante, mas dançar, no final do ano, Paquita, eu tive que dançar. (PENNA, 2013, cf. anexo 9, p. 233)

Vendia a gente como contemporânea, mas a pressão no clássico era forte, porque, na verdade, ela fazia a “gala” no final do ano que tinha a apresentação no final do ano da academia que ela queria apresentar o clássico como foco da academia, então era Vórtice Escola de Danças Clássicas. Então a pressão no ensaio do clássico era “punk”. A gente fazia muita aula de ponta, muita aula de Clássico pra poder chegar numa linha, numa limpeza grande pro final do ano apresentar os balés de repertório. A gente estava sempre dividida nisso, às vezes, tinham as apresentações de contemporâneo, porque a gente só viajava com contemporâneo, eu não sei se chegamos a viajar alguma vez com clássico, eu acho que não, eu não me lembro. Mas então ensaiava o contemporâneo, mas no segundo semestre era o sacrifício do clássico. (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 259)

Isso quer dizer que as aulas práticas das componentes do grupo eram apenas de balé clássico. Além disso, elas também tinham que dançar um balé de repertório uma vez por ano. Dentre as coreografias dançadas estão Paquita, Lago dos Cisnes e Don Quixote. Já o trabalho com dança moderna e dança contemporânea ficava apenas na criação coreográfica do grupo Vórtice, isto é, as bailarinas, em seus relatos disseram que nos primeiros seis anos de existência do grupo, as bailarinas não faziam aula de dança moderna e dança contemporânea como base para suas criações. Percebe-se, nessas falas, a contradição que a preparação clássica representava nesse contexto, por isso a desaprovação. Gigliola Mendes e Juliana Penna, depois da maturidade e experiência artística que alcançaram (hoje adultas e sempre em contato com a arte) reprovam o funcionamento do grupo Vórtice, já que elas dançavam o que se chamava de, ora “contemporâneo”, ora “moderno”, sem ter conhecimento prático – por meio das aulas – do que realmente poderiam ser essas linguagens.

Todas as bailarinas concordam em relação aos nomes, datas e modos pelos quais cada espetáculo era criado, anualmente, para que o grupo dançasse, porém as divergências surgem quando elas são questionadas sobre a linguagem corporal existente em cada processo de criação. Principalmente, nos espetáculos até 1995, em que há uma interlocução da dança com o teatro:

Esse foi o primeiro espetáculo do Vórtice que eu acho que a Guiomar conseguiu juntar uma proposta que ela tinha, que era de poesia e dança, teatro e dança, porque ela começou a chamar o Luciano Luppi pra dar aula de teatro pra gente [...]. Esse tinha ainda a fala separada da dança,

mas tentando juntar. [...] O Luciano Luppi foi uma peça fundamental, porque eu acho que a tentativa dele era essa: incluir o corpo mais consciente, mais incluído, sabe? As técnicas de exercício que ele nos dava, técnicas eu acho que de teatro mesmo. Então eu lembro da gente prestar a atenção de qual era a primeira sílaba da frase que a gente iria falar, do corpo mais completo, sabe? (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 200)

E o Aldo, depois, tornou-se um parceiro no grupo, nessa consultoria literária, vamos dizer assim. Só que era uma consultoria que ficava muito num nível de teoria, de uma teoria que ela não corporificava na cena, isso não tomava o corpo e forma. Ficava numa concepção meio teatral e isso vai servir pra conseguir um personagem e acionar emoções e sensações para que nós tenhamos um repertório teórico. Mas isso não se traduzia na cena. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 236)

Juntamente com as aulas de balé clássico, Luciano Luppi (professor de teatro) e Aldo Colesanti (professor de literatura) aparecem, de forma constante, nas falas das bailarinas, enriquecendo o diálogo da dança com o teatro e reafirmando a importância dada a ambos pela fonte impressa. Contudo, como se pode notar nas falas de Alcinete e Juliana, há uma percepção diferente sobre a participação dos professores: enquanto uma avalia as aulas de teatro como subsídio para consciência do corpo, a outra ressalta a superficialidade do diálogo entre teatro e dança na relação do corpo em cena.

Quando as duas falas são colocadas compondo o contexto histórico de criação do grupo Vórtice, o trabalho do historiador oral de criar a colcha de retalhos para reconstruir o cenário da dança em Uberlândia começa a acontecer. A partir da fala enriquecedora de Alcinete Sammya a respeito da união entre teatro e dança, é possível perceber o esforço do grupo de dança em fazer essa associação, conseguindo trazer modificações para alguns corpos. Entretanto, nota-se que, confrontando as opiniões das bailarinas, é possível construir uma noção mais ampla das contribuições do teatro para a dança do Vórtice: houve uma tentativa de diálogo entre fala, poesia, corpo e dança. Essa tentativa pode ter sido suficiente para trazer mais consciência corporal para algumas bailarinas, mas, talvez, o diálogo proposto não tenha sido capaz de chegar a uma ideia de hibridismo da dança contemporânea. As preparações teatrais talvez não conseguiram trazer um corpo único em movimento, presença e ação, assim como apresenta Louppe:

A ideia de hibridação é muito mais perturbadora que a de mestiçagem. Nesta última, a mistura de sangue ou de raças engendra sujeitos mistos, não modificados em sua estrutura, mas enriquecidos pela acumulação de diferentes heranças genéticas ou culturais. Além disso, a mestiçagem evoca uma ideia de universalidade de acordo com a abertura cultural de “bom-tom”, favorecida também pelas correntes globalizantes

atravessadas pelas reflexões atuais sobre alteridade, o pertencimento a grupos identitários e o diálogo eventual entre esses grupos. O híbrido escapa dessa tagarelice intercomunitária ou interminoritária, entre sexos e raças, não se misturando em lugar nenhum – ele não é nada. Ele é, frequentemente, totalmente isolado e atípico, é o resultado de uma combinação única e acidental. (LOUPPE, 2000, p. 30)

A superficialidade apresentada por Juliana Penna se relaciona com as palavras de Louppe, na medida em que a tentativa de levar o teatro para as composições coreográficas do Vórtice se concretiza no campo da “mestiçagem”. Há uma mistura de linguagens, mas elas se dão de modo separado, pois, há fala em um momento da obra e, depois, há dança, isto é, há uma preparação para a fala por meio das aulas de teatro e uma preparação para a dança por meio das aulas de balé clássico.

Então era assim: estou dançando. De repente, paro: “minha gola desabotoou”! Do jeito que estou fazendo, você pode pensar que é Pina Bausch, só que do jeito lá era claramente visível assim: estou dançando um balé, um neo clássico, agora parei e vou falar um texto. Só que isso também não era teatro, porque nós não éramos treinadas para ter essa questão da fala consistente e fluida, era uma coisa muito decorada, muito mecânica. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 236)

Considerando as contribuições de Laurence Louppe a respeito do conceito de mestiçagem e hibridismo, pode-se concordar com Juliana, quando a bailarina diz que dança e teatro eram separados em cena. Contudo, não se discordará de Alcinete Sammya no que se refere à importância daquele diálogo para aqueles corpos, ainda muito jovens, em cena. Sobre as contribuições do teatro, ela diz:

Não tenho a menor dúvida, porque eu acho que ele trouxe - hoje em dia eu usaria outra expressão - ele trouxe a contemporaneidade. Porque ele deixou de ser aquele corpo, duro ali da dança, só. Ele trouxe um corpo mais global, né, que estava mais aberto a outras possibilidades de arte. Incluiu literalmente a fala, no caso do grupo que estava, incluiu a fala mesmo, literalmente. Mas a proposta do nosso preparador, por exemplo, o “Lágrimas”, que a gente já estava com uma bagagem de, inicialmente com uma bagagem de teatro, não era teatro falado, era dança, dança mesmo, mas assim, a gente utilizava desse treinamento corporal que a gente estava fazendo, que foi essa linguagem do teatro. (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 203)

Com um panorama dos primeiros cinco anos de criação do grupo Vórtice (Ilustração 10), notar-se-á a presença constante desse diálogo entre dança - teatro - poesia - literatura, seja por meio dos temas propostos (estudos sobre Machado de Assis, Cecília Meireles e Pagu), seja pela preparação teatral utilizada, pelas falas presentes nos espetáculos e pelo contato com o teatro que as bailarinas trazem em seus relatos. Contudo,

há que se investigar – o que é objetivo dessa pesquisa – se o que elas estavam fazendo era ou não dança contemporânea. E essa tarefa esclarece a construção de uma prática em dança, na medida em que elas dizem no que acreditavam e como veem, hoje, aquela realidade do passado.


Diferentemente das discordâncias sobre quais são e como são os efeitos desse trabalho no corpo das bailarinas, há uma conformidade de opiniões no que diz respeito ao espetáculo “Pagu”, de 1993 (Ilustrações 11 e 12). O Jornal Correio de Uberlândia, como já foi mostrado, atribuiu grandiosidade e importância ao espetáculo e não foi diferente nos relatos das bailarinas. Elas confirmam a relevância de “Pagu” para a cidade e para sua formação:

Então, eu fazia o papel da Pagu e aquilo eu acho que foi a primeira peça pra mim de muita responsabilidade, muito peso, entende? Porque a gente entendeu o que era a vida da Pagu, a gente estudou a vida dela, o papel que ela poderia ter tido pra gente, no movimento cultural do país, de ir contra uma cultura de massa, de descobrir a sua posição na sociedade. E a gente estudou o perfil da Pagu, então fazer o papel da Pagu era uma coisa muito complicada, era muito difícil, então assim, acho que para todas nós do Vórtice foi algo muito difícil. (PÁDUA, 2013, cf. anexo 8 p. 219)

Mas foi um processo interessante, porque houve uma imersão da menina nesse mundo mais político no Brasil. Eu lembro que isso me marcou bastante assim, essa questão da repressão que existia, da ditadura mesmo, antes da ditadura, a coisa das Vanguardas. Então, esse lado foi muito rico, a gente teve acesso a um conhecimento amplo de literatura, de psicologia, de filosofia também, a Guiomar trazia muito. (MENDES, 2013, cf. anexo 10, p. 262)

Aí, o que acontece, tem o Pagu que é um espetáculo baseado na Patrícia Galvão, que foi esse auge da teatralidade, que tinha falas junto com a dança e era massa. Nossa! Era um espetáculo que lotava de gente e a Luciana fazia uma cena fortíssima, que era todo mundo assim e era um corredor Polônês e ela passava chorando. Não, “doidera”, era muito “massa” fazer, muito interessante, fez o maior sucesso. [...] Foi o auge assim. E fora essa coisa da história, contava história de uma pessoa. A gente fazia todo um estudo né, com a Patrícia Galvão, da semana de arte moderna, quem foi Raul Bopp e tudo. Tudo, tudo, tudo. Então tinha todo um estudo literário por trás também. Muito rico! Muito bacana! (SAMMYA, 2013, cf. anexo7 p. 203)

Ilustração 10: Divulgação Vórtice



Um itinerário em Vórtice

1991. **Retrato Final.** A poesia de Cecília Meireles se encena, num diálogo de literatura, dança e teatro, com o Grupo Vórtice abrindo, no cerrado, uma senda tímida, mas profunda, costurada num fazer poético polifônico.

1993. A essa poeta brasileira segue-se outra, para ser vista na intrigante alcunha de Pagu. Na poeira levantada, reconhecia-se, com dificuldade, a aproximação de um projeto acadêmico de resgate de memória que ansiava por emprestar sua cumplicidade a algo que queria ser, apesar das dificuldades, um contínuo bate-papo sobre o atavismo das artes.

1994. **Ao Sedutor as Batatas.** Um audacioso levou Machado de Assis ao palco do velho teatro, puxando para a conversa o cinema e a televisão e houve quem aceitasse ser provocado pela diuturna sedução de vencedores-vencidos.

1995. Em movimento sempre dialógico, o **Retrato**, conversando com **Cecília**, sugeriu ao Vórtice reecenar **Pagu**: remexer no velho baú, folhear pequenas histórias, remendar figurinos, conferir as luzes da ribalta, trilhar a música ao longe; ajudar, enfim, a revigorar a memória de um curioso Brasil, à procura da referência perdida, que não perde oportunidade de colocar-se como peça imprescindível na história cotidiana das artes.

E poderá ser como **Pagu** estivesse de novo segredando ao nosso ouvido;

Eu me oponho à refutação cotidiana que nega razão e inconsistência ao sonhador. É preciso sonhar. Sonhar sempre. Viver com o nariz para o céu e para o ar e para o espaço, completamente fora da terra e da razão para que alguma coisa se concretize.

Aldo Colesanti

Fonte: Acervo Alcinete Sammya

Ilustração 11: "Pagu" - Grupo Vórtice (Pocelli, 1993)



Fonte: Jornal Correio de Uberlândia, p. 16, 06 ago. 1993.

Ilustração 12: "Pagu" - Grupo Vórtice (Arquivo Correio, 1993)



Fonte: Jornal Correio de Uberlândia, p. 13, 11 set. 1993.