

No segundo capítulo, percorreu-se a trajetória de algumas integrantes/bailarinas do grupo Vórtice e dentre elas estava Gigliola Mendes. Diferente de Alcinete Sammya, Juliana Penna e Vanessa Pádua e outros bailarinos do Vórtice, Gigliola Mendes não migrou para a Uai Q Dança Companhia do Triângulo Mineiro no ano de 1997. Apenas em 2000, ela foi para o Uai Q Dança, mas interessada apenas pelo sapateado. Sua experiência, até então, tinha sido traumática e ela decidiu não mais dançar balé, nem dança moderna, apenas o sapateado: “[...] foi quando eu entrei no Uai Q Dança, com essa ideia fechada que não queria saber mais de dança, só queria saber de sapateado.” (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 267). Não demorou até que ela aceitasse uma nova proposta de criação em dança, diferente do sapateado. A ideia de dança contemporânea se concretizava de um modo bastante diferente do que já havia experienciado até aquele momento de sua trajetória.

Se as trajetórias da bailarina e do diretor coreográfico Deferson Melo forem entrecruzadas, chegar-se-á a duas informações importantes: a primeira é a de que há um choque entre a trajetória dos dois e a segunda é que esse choque oferece um elemento importantíssimo para se pensar a dança contemporânea no contexto histórico em que escolhemos na cidade de Uberlândia: o intérprete autônomo, que sabe se apropriar e tem o domínio de seu próprio corpo.

Analisar-se-á a fala de Gigliola Mendes quando relata sobre a obra “Otelo”:

Então, voltando ao Otelo, o processo criativo foi bacana, de vivenciar o Otelo e conversar, trabalhando em uma outra maneira de ver a questão, mas foi muito difícil pra mim e pro Alex [...]. Mas, ao mesmo tempo que foi difícil, foi libertador assim, porque a coreografia era praticamente de movimentos que a gente tinha proposto, então exigia muito dos dois como intérpretes. Então, foi interessante presenciar isso, achei que foi bem contemporânea... aí sim foi contemporâneo! A gente fez pesquisa, só que pra mim foi difícil achar que aquilo era dança mesmo, valorizar o movimento que nós fizemos, porque nessa época eu estava mais gordinha e a técnica já não estava apurada, então foi muito difícil a aceitação. Então foi muito difícil, tanto que eu acho que não me entreguei totalmente, de fato não interpretei do jeito que eu poderia. (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 269)

A intérprete diz que os movimentos eram praticamente propostos por ela e por Alex Silva. Deferson é apresentado, no programa do espetáculo, não como coreógrafo, mas como diretor de criação. Ele esteve na direção dos corpos de intérpretes que deveriam ter autonomia para criar e autonomia do movimento é resultado da maturidade corporal adquirida pelo próprio intérprete. Se retomada a trajetória de Gigliola Mendes no grupo

Vórtice, percebe-se o quão difícil, realmente, pode ter sido para ela lidar com um processo de criação como o de Deferson, já que o grupo no qual ela se formou parece não ter exigido uma maturidade corporal suficiente. Gigliola sempre reproduziu a técnica clássica e sempre participou de processos criativos hierárquicos (como definido anteriormente). Em certo momento, Deferson, que na opinião de Gigliola Mendes deveria estar ali para ensinar passos, propõe um estudo, uma pesquisa de movimento e autonomia para criar. Por isso, a intérprete diz que “ao mesmo tempo que foi difícil, foi libertador” (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 269): difícil porque precisou se desapegar do pensamento em dança que ela tinha até então; libertador porque, com a maturidade que adquiriu, hoje, ela consegue expressar o que representou essa transformação em seu corpo durante a criação de Otelô.

Gigliola Mendes também menciona um resquício de sua formação: a preocupação com a estética corporal. Ela diz que: “nessa época eu estava mais gordinha e a técnica não estava apurada” (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 269). Até a concepção de “Otelô”, havia uma preocupação excessiva, devido a sua formação, em relação ao corpo ideal para se dançar. A intérprete trouxe uma carga de problemas que envolviam a estética corporal bela e ideal para se dançar balé clássico. O resultado dessa experiência no grupo Vórtice foi de frustração pois, houve um momento em que ela ouvia elogios em relação ao seu corpo magro e “clássico”, contudo, ao longo dos anos seu corpo se transformou e ela também ouviu que não tinha perfil estético/corporal para se tornar uma bailarina.

Condicionar o corpo à busca de rendimento máximo, obtenção de perfeição e controle, desarticulado da incorporação de processos internos de consciência e propriocepção, ou “[...] de conhecimentos provenientes do nosso próprio percurso pessoal” (FORTIN, 2003, p. 67), retrata um desequilíbrio no uso integrado de nossas funções psicofísicas e resulta, muitas vezes, em problemas de saúde vivenciados cotidianamente pelo artista da dança. O desenvolvimento de tensões musculares estáticas, traumas ou lesões é considerado ainda hoje, por muitos estudantes ou profissionais dessa arte, parte do seu dia a dia. (LAMBERT, 2010, p. 35)

Justifica-se, então, a dificuldade de aceitação mencionada pela intérprete ao participar de um processo diferente. Apesar de Gigliola Mendes não ter mencionado resquícios físicos sobre sua formação, ela deixa claro que herdou muitos problemas de uma formação conturbada em dança. Além disso, ela não passou por essa fase de transição da qual participaram Alcinete Sammya, Juliana Penna e Vanessa Pádua quando estiveram na Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro. De certa forma, nos dois espetáculos mencionados anteriormente, Alcinete, Juliana e Vanessa experienciaram modificações, contudo, foram sutis e lentas. Gigliola Mendes mudou subitamente o modo como vivia a

dança e sua maturidade corporal teve que se manifestar instantaneamente.

Notou-se ainda uma transição na maneira como cada uma delas viveu a dança e a cada uma das entrevistadas foi apresentado o novo, o diferente, o inusitado, isto é, à contemporaneidade. E esse momento será caracterizado pela pergunta constante na fala de todas elas: “Isso é dança?”.

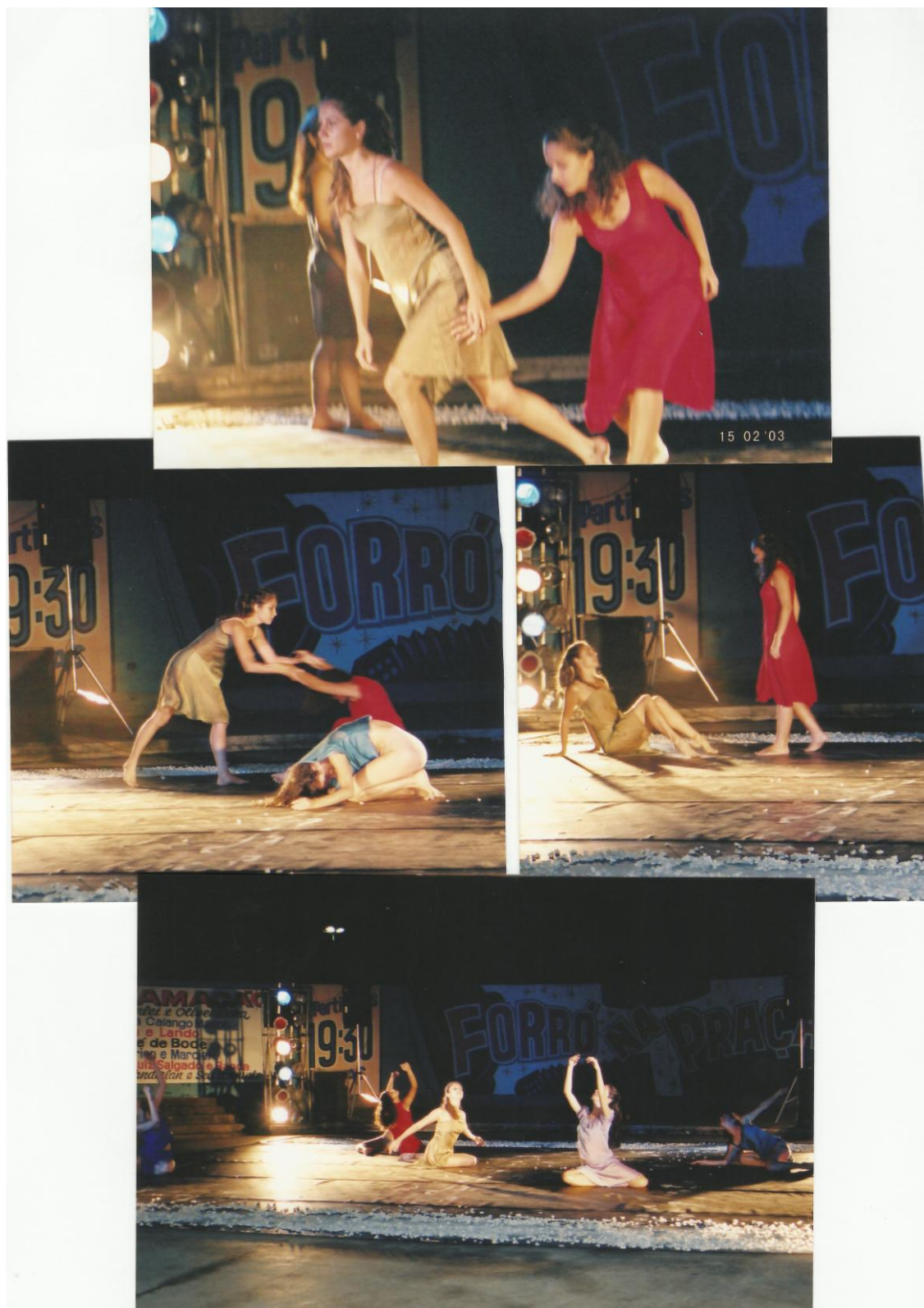
3.3. “Todo o cais é uma saudade de pedra.”

Já foi citada, anteriormente, a dúvida de Gigliola Mendes ao dizer que: “só que pra mim foi difícil achar que aquilo era dança mesmo” (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 269). Seu questionamento começou já na criação de “Otelo” de 2000, quando se surpreendeu com o novo modo de criar de Deferson Melo. Com relação à Alcinete Sammya e Juliana Penna, a pergunta “isso é dança?” surgiu depois, na criação de “Todo o cais é uma saudade de pedra” (2001 – Ilustrações 19 e 20). A questão está relacionada ao caráter do novo na criação artística e, por isso, direciona a investigação para outra pergunta, “o que é o novo na arte contemporânea?”. Verlaïne Freitas (2008) ao apresentar um pensamento introdutório sobre a estética adorniana discorre que:

O prazer do novo, do que escapa ao que é sempre igual, dado pela arte não é o da ficção, da configuração de algo fantástico, como se fosse possível estabelecer positivamente uma imagem do que não existe. [...] O que é novo na arte relaciona-se com a radicalidade com que ela quebra nossa vivência usual. [...] O novo, na arte, aponta para aquilo que não foi ainda ocupado pela cultura, o não-digerido, não-domesticado pela concepção cotidiana. O potencial crítico da arte extrai sua força exatamente desse poder de choque na relação com o novo. (FREITAS, 2008, p. 30)

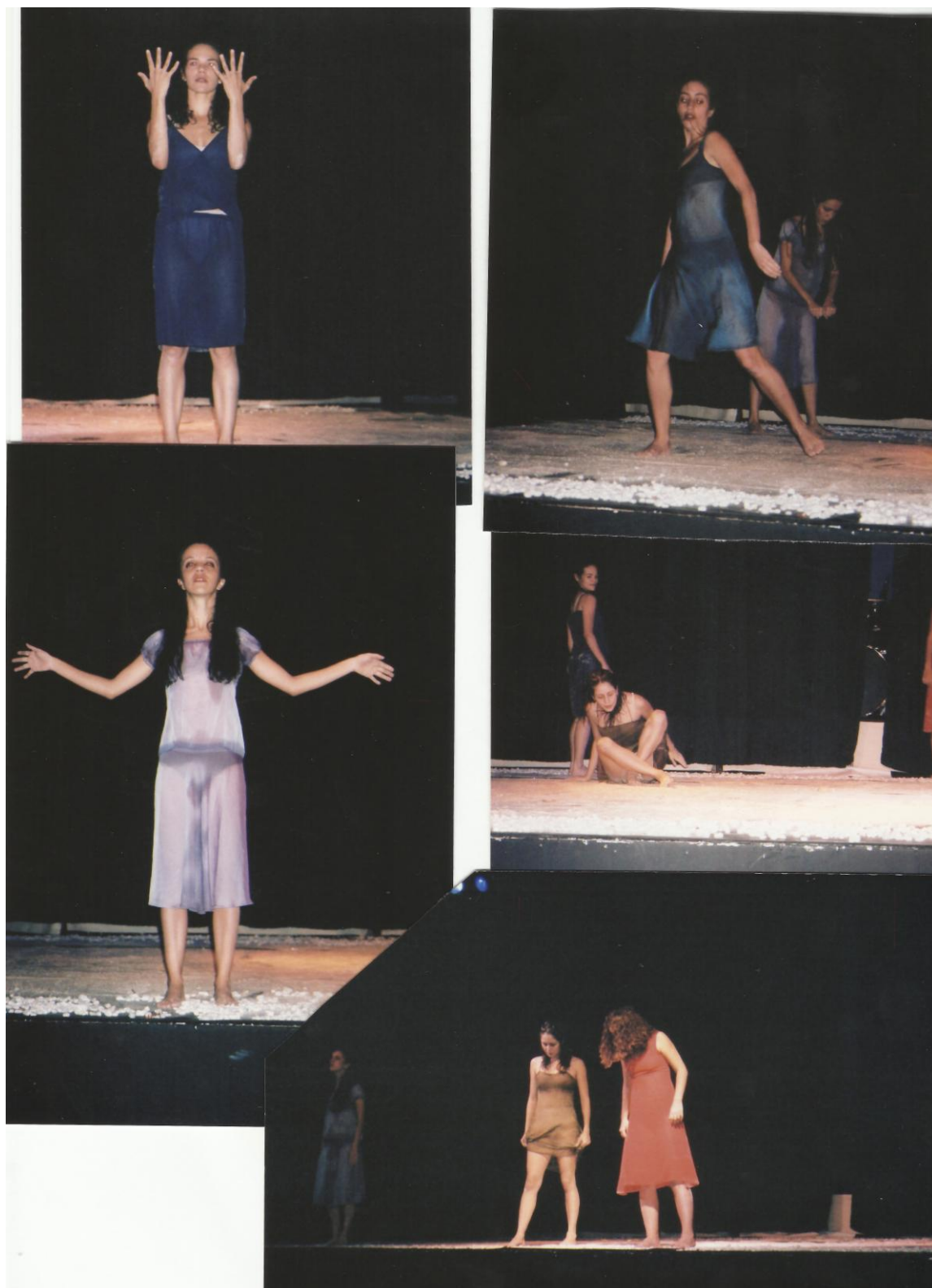
A novidade da arte não está na exacerbação de características qualitativas de fruição artística, isto é, o novo não se relaciona ao belo e ao bom da arte. Na verdade, o novo mostra o que ainda não existiu, negando o que foi feito, até então, como uma promessa de criação. Essa concepção do novo na arte contemporânea balizará a análise da obra “Todo cais é uma saudade de pedra”, por meio do reconhecimento de elementos que formam “uma imagem do que seria uma experiência de mundo absolutamente livre, em que houvesse uma reconciliação entre espírito e matéria, cultura e natureza, intelecto e corpo, indivíduo e seu semelhante” (FREITAS, 2008, p. 32)

Ilustração 19: "Todo cais é uma saudade de pedra" Uai Q Dança cia (2003)



Fonte: Acervo Alcinete Sammya

Ilustração 20: "Todo cais é uma saudade de pedra" Uai Q Dança cia (2001)



Fonte: Acervo Alcinete Sammya

A obra foi criada pela Uai Q Dança companhia em 2001, sob a direção e concebida por Fernanda Bevilaqua. As intérpretes foram Alcinete Sammya, Gigliola Mendes, Juliana Penna, Patrícia Arantes e Vanessa Pádua. O trabalho é inspirado no poema de Fernando Pessoa “Ode Marítima” e apresenta questões sobre a saudade por meio da imagem do navio que parte no cais, tendo o mar como espaço entre alguém que se vai e outro que fica. Segue trecho do poema de Pessoa em que se vê presente o título do espetáculo:

Ah, todo cais é uma saudade de pedra!
 E quando o navio larga do cais
 E se repara de repente que se abriu um espaço
 Entre o cais e o navio,
 Vem-me, não sei porquê, uma angústia recente,
 Uma névoa de sentimentos de tristeza
 Que brilha ao sol das minhas angústias relvadas
 Como a primeira janela onde a madrugada bate,
 E me envolve com uma recordação duma outra pessoa
 Que fosse misteriosamente minha. (PESSOA, 1944)

A essência da inspiração do trabalho da Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro caracteriza-se de modo semelhante às criações dos primeiros anos da década de 1990 do grupo Vórtice, pois a inspiração era poética e literária. Entretanto, o processo de criação aconteceu de forma completamente diferente. Bevilaqua dirigiu a criação por meio de tarefas estipuladas para que as bailarinas pesquisassem seus próprios movimentos. Houve um momento de leitura dos poemas, um momento de escrita das próprias intérpretes sobre suas concepções de saudade e também outro instante de pesquisa de movimento a partir das questões anteriores.

Essa nova maneira de coreografar, na concepção das bailarinas, foi peculiar e instigadora. É difícil afirmar que alguma delas tenha experienciado a criação coreográfica por meio da escrita de textos e a criação de gestos a partir desses textos.

Já a Fê [Fernanda Bevilaqua], no “Todo o cais é uma saudade de pedra”, trabalhou conosco uma coisa que para nós foi extraterrestre, que a gente nunca tinha experimentado um processo daqueles de escrever e fazer tarefa de casa. Para nós, foi uma novidade sem tamanho, muito gostosa e muito prazerosa. Já nessa época, eu sinto que a gente estava completamente aberta, mas, no início, nós tínhamos muita resistência, porque era crença e uma coisa de hábito. A gente foi habituado a pensar de um jeito e acreditar que aquele jeito era o correto. Então, eu lembro da Fê [Fernanda Bevilaqua] custar a trabalhar com a gente e dar as coisas mais pequenas como encaixe de bumbum, por exemplo. Desde sutilezas assim do movimento humano até essa coisa de que para dançar não precisa ter balé clássico, não precisa ser a base o balé clássico. E eu lembro que era difícil com a gente de romper isso. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 249)

Juliana Penna associa diversas informações ao processo “extraterrestre” no qual foi inserida na criação da Uai Q Dança companhia. Primeiramente, deve-se considerar o fato de que havia uma crença das intérpretes de que o balé seria a base de tudo. Essa técnica era a base do grupo Vórtice ao dançar os trabalhos nomeados contemporâneos e se resume a um lugar-comum que “visa a impor o modelo de um corpo e de um gesto universal, incompatível às especificidades das danças contemporâneas: estas não se definem por uma técnica e sim pelo seu projeto estético”(LAUNAY, GINOT, 2003).

Havia uma incompatibilidade entre a formação das bailarinas no Vórtice e no Uai Q Dança, por isso a dificuldade que tiveram em aceitar que o balé clássico não era a base corporal para o “Todo o país é uma saudade de pedra”. O movimento não consistia mais naquele preestabelecido pela técnica clássica, que tinha um nome e um modo específico em criá-lo. Ele era criado a partir da escrita. Essa, por sua vez, impulsionava o gesto que era conduzido pelas tarefas para criação:

Foi interessante porque, de fato, foi a primeira vez que eu participei de um processo criativo que eu posso dizer que é contemporâneo, porque a gente construía a partir das coisas que a gente lia, que a gente escrevia. A Fê ia propondo novas tarefas. Esse espetáculo foi todo construído a partir de tarefas. Um jeito mais contemporâneo de se criar, vai lançando jogos na verdade e são jogos que você vai desenvolvendo. E tudo foi surgindo das tarefas, primeiro as tarefas, depois algumas coisas teóricas que a gente tinha escrito, tinha descoberto e depois transformou em movimentos. E aí algumas coisas coreografadas a partir da pesquisa de movimento e outras de improvisação. (PENNA, 2013, cf. anexos 9 p. 270)

O gesto na dança contemporânea torna-se a própria dança. Ele modifica o corpo do dançarino na medida em que há pesquisa de movimento, criação do movimento e o treinamento a partir da repetição. Não há, como no balé clássico, um movimento codificado, que possui um nome e um modo específico de executá-lo, a partir da técnica aprendida em aula. O gesto “é entendido aqui como uma informação que se modifica e, simultaneamente, modifica o corpo do dançarino ao longo do processo de corporificação, de treinamento, de criação e pesquisa.” (MARINHO, 2002, p.94)

As tarefas estipuladas por Fernanda Bevilaqua direcionavam as intérpretes para a criação do seu gesto, modificando e distanciando os corpos moldados do balé clássico. Concorde-se com Nirvana Marinho (2002) quando ela discorre sobre o gesto da dança contemporânea que:

Nesse viés, compreendemos assim o gesto: uma informação plástica que, incorporada num corpo especializado, age tanto na forma de se mover

como no modo de compor a dança. Atua em vários níveis da percepção, ação e do conceito que caracteriza um movimento. Transforma-se enquanto gesto e transforma também o corpo. Tendo o gesto um significado e contexto inerentemente comunicativo e coloquial, sua ação corresponde a este propósito: um tradutor de signos do cotidiano. Igualmente, atua nesse processo como transformador no corpo do dançarino. (MARINHO, 2002, p. 96)

Os gestos, resultantes da criação pela leitura dos textos escritos pelas próprias dançarinas, traduzem sua relação com o cotidiano, na medida em que elas trazem gestos próprios para a cena, isto é, a subjetividade repercute na dança da companhia. Sobre esse assunto, Alcinete conta que o processo de criação do espetáculo:

(...) foi muito à vontade, porque parece que era muito eu mesma dançando. A gente era muito escutada, porque dançava e conversava, dançava e pensava. Eu acho bem inclusivo, porque por mais que eu não possa desconsiderar minha bagagem no Vórtice, no sentido de que a Guiomar, na época, ela prezava muito pela questão do estudo, sempre tinha uma história por trás. A gente estava dançando “Cecília Meireles”, a gente estava dançando “Pagu”, então sempre estudávamos sobre. Agora o Cais não, parece que a gente se viu como pessoa lá dentro, era diferente. (SAMMYA, 2013)

O bailarino, nesse momento, não é mais um reproduzidor de movimento, pois se inclui, na criação, a pessoalidade por meio dos movimentos próprios de cada dançante. Não se retrata mais um personagem, um autor, ou uma obra, mas as sensações provenientes de cada intérprete. Nesse sentido, o bailarino é criador, atividade intrínseca ao homem:

Criar é basicamente formar. É poder dar forma algo novo. Em qualquer que seja o campo da atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 2010, p. 9)

Em todos os outros processos criativos em dança citados até aqui e originários dos grupos de Uberlândia (academia Forma e Fisio, grupo Uai Q Dança, grupo Vórtice e Uai Q Dança companhia), o poder criador se concentrava fundamentalmente no coreógrafo. Ele era, oficialmente, o detentor da formação de algo novo.³⁶ No trabalho “Todo o cais é uma

36 Não se pretende ser tão radical e considerar a possibilidade de que o bailarino nunca crie nesse processo hierárquico de criação. Mesmo reproduzindo as ideias de um coreógrafo em seu corpo, o bailarino pode ter autonomia no modo como expressa aquilo que lhe é apresentado e, portanto, ele também é responsável por seu corpo quando dança. Vanessa Pádua, por exemplo, enquanto bailarina nas criações do grupo Vórtice não hesitou em dizer que “o coreografo, quando ele vem e coreografa para você, ele pode te

saudade de pedra”, Bevilaqua, enquanto diretora da companhia e do espetáculo, foi a responsável por oportunizar as possibilidades de criação para as bailarinas que, até então, não haviam tido essa experiência. Assim como se descobriu, no primeiro capítulo, o modo como Fernanda Bevilaqua criava suas coreografias por meio do trabalho “Poética da Resistência”, percebeu-se o mesmo modo contemporâneo de se criar em dança na experiência do bailarino criador:

O bailarino criador, essa era a grande sacada da Fernanda. Ela foi incentivadora disso. Isso foi o que modificou, por exemplo, na minha experiência. Isso foi o que eu vim aprender com a Fernanda: o bailarino criador. [...] Então assim, a Fê [Fernanda Bevilaqua] sempre foi muito atenta com o que estava acontecendo e mais: a Fê [Fernanda Bevilaqua] foi a grande motivadora do bailarino criador dentro do âmbito dela, de atuação dela. (PÁDUA, 2013, cf. anexo 8 p. 222)

Fernanda guiou os caminhos trilhados, por sua vez, pelas intérpretes. Ela direcionou os gestos, organizou-os no espaço e concebeu uma criação que, em última instância, foi coletiva. Mais uma vez, é trazida a ideia de Helena Katz, que vê o coreógrafo contemporâneo como um DJ. Ele organiza os materiais oferecidos pelos corpos dos bailarinos. Assim como Bevilaqua assumiu essa postura em “Poética da Resistência”, ela o fez em “Todo o cais é uma saudade de pedra”, porém, dessa vez, de forma assumidamente consciente. Ela organizou as tarefas de modo que cada intérprete pudesse organizar os seus movimentos triviais em movimentos não-triviais, resultando na dança:

Para realizar movimentos não-triviais (dança), o corpo usa o mesmo sistema motor apto a produzir movimentos triviais (ações motoras selecionadas pela evolução como andar, sentar, levantar o braço, dobrar a perna, etc.) No entanto, há algo nesse outro movimento que distingue dos movimentos triviais, e esse diferencial pode ser visualmente reconhecido. Assim como fazer tricô ou tocar piano, dançar também é um modo de rearranjar movimentos triviais para produzir novas habilidades. (KATZ, 2006, p. 14 e 15)

A partir dessa ideia apresentada por Katz, introduz-se a pergunta que surgiu por

dar a espinha dorsal, mas eu modificava tudo. Eu dançava muito diferente do que ele me colocava, eu fazia a minha dança em cima de uma estrutura dele, sempre foi assim. Eu fazia do meu jeito e uma coisa que eu sempre ouvia a Guiomar falando, a Guiomar sempre falava isso: 'Vanessa, cada dia você dança de um jeito.' Uma bailarina que dança cada dia de um jeito não dança uma coreografia de um coreógrafo, ele pode vir montar uma estrutura, mas eu não danço a coreografia dele.” (PÁDUA, 2013, cf. anexo 8 p. 224) Apesar de considerar a autenticidade da dançarina, não se desconsidera o fato de que, mesmo que ela dance de formas diferentes quando esteja em cena, os movimentos serão sempre os mesmos, a ideia principal do movimento será o mesmo e a utilização do espaço também será a mesma. A ideia central e a organização dessa ideia enquanto dança é sempre do coreógrafo, muitas vezes cabe a ele aprovar ou não as modificações realizadas pela bailarina, nesse caso, representada pela figura de Vanessa Pádua.

parte de algumas intérpretes ao participarem do processo de criação: “Isso é dança?”³⁷. Se os movimentos que elas aprenderam por quase todo o período de formação em dança não fazem parte da criação e até mesmo do trabalho em sala de aula, e se os gestos do cotidiano são organizados e se transformam em dança, como é possível isso ser realmente dança? De acordo com as palavras de Katz, assim como fazemos tricô, fazemos dança ao rearranjarmos movimentos cotidianos e triviais, que são do nosso dia a dia. Em vista da formação como bailarinas clássicas, que aprenderam que o balé clássico era a base de toda a sua dança, seria compreensível o questionamento em relação à nova experiência de que participavam.

3.4. “Será que isso é dança?”: uma pergunta da contemporaneidade.

Após o entendimento sobre o processo de criação e seus reflexos nas memórias das intérpretes em “Todo cais é uma saudade de pedra”, a pergunta em questão suscitará a investigação sobre o momento que se acredita ser o exemplo mais próximo da experiência em dança contemporânea, em relação ao período histórico escolhido e os grupos escolhidos da cidade de Uberlândia. A pergunta que veio das entrevistadas não pretende esgotar o assunto sobre a dança contemporânea, mas antes utilizá-la como ponto de partida para justificar a contemporaneidade da experiência de criação do espetáculo da Uai Q Dança companhia de 2001.

Para isso, utilizar-se-á as mesmas perguntas citadas por Gícia Amorin e Bergson Queiroz, sobre o trabalho de Merce Cunningham, que dizem respeito à validade da arte. Contudo, aqui, elas serão usadas como extensão da pergunta que fundamenta as reflexões deste trabalho:

O que distingue o movimento quando ele se torna dança? O que separa do âmbito dos movimentos cotidianos, objetivamente direcionados ou fortuitos? Que movimentos devem ser escolhidos, modificados ou criados e como organizá-los para que sejam chamados dança? (AMORIN, QUEIROZ, 2000, p. 81)

Acredita-se que, se essas perguntas são direcionadas a um trabalho de dança, elas

37 A pergunta chamou a atenção por fazer parte da fala das entrevistadas direta ou indiretamente representadas aqui por Juliana Penna. Sobre o espetáculo dirigido e concebido por Fernanda Bevilacqua, ela diz que: “Foi diferente, foi completamente novo aquele processo, embora a Fê já fazia isso nas aulas dela, então a gente veio se habituando com essa prática. Só que na coreografia foi a novidade. Foi muito novo pra gente. Eu me lembro da gente falar: “Nossa! Será que isso é dança?”. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 249)

caracterizam a contemporaneidade da obra. A partir do momento em que se questiona a validade de uma obra enquanto obra de arte, introduz-se, no debate, a noção contemporânea de arte. A obra “Todo o cais é uma saudade de pedra” foi questionada pelas próprias bailarinas sobre sua validade enquanto dança, isto é, a fusão entre gestualidade cotidiana, como consequência da pesquisa de movimento, e a dança causou confusão na concepção sobre dança das intérpretes. Como pode o gesto ser dança, como pode o ato de andar ser dança ou um braço que se levanta ser dança?

O caminho escolhido para pormenorizar essa reflexão é o diálogo com as artes visuais. Procura-se aqui criar subsídios teóricos a partir do diálogo entre dança contemporânea e artes visuais com o objetivo de encontrar especificidades dessa dança: em que medida ela pode ser entendida como arte contemporânea e o que a constrói e a define nesses termos? A escolha por uma melhor compreensão de dança contemporânea a partir de definições de arte contemporânea no campo das artes visuais se dá pelo forte diálogo, durante as últimas décadas, entre a criação artística de ambas. Muitos artistas da dança contemporânea estão buscando elementos visuais em suas obras, distanciando-se de uma definição única de dança enquanto movimento ou espetáculo e ampliando suas proposições artísticas por meio do hibridismo.³⁸

A dança contemporânea parece ampliar seus recursos de criação e mostrar que o trabalho em dança pode ir além da movimentação corporal organizada coreograficamente. Fato esse já exposto anteriormente quando é apresentado o modo como Fernanda Bevilaqua dirigiu o trabalho “Todo cais é uma saudade de pedra” (2001), propondo leituras e escritas de textos sobre o tema, fazendo com que isso se tornasse dança. Não se pretende aqui defender uma dança conceitual, mas apresentar um pensamento corporal amplificado,

38 Dois exemplos que demonstraram o desejo de atravessar as fronteiras entre as linguagens seriam o trabalho de Merce Cunningham e as colaborações entre os artistas de Judson Church. O primeiro tem como auge suas criações em meados da década de 1980, caracterizadas pela imprevisibilidade no processo de criação e suas constantes parcerias com músicos, artistas visuais e dramaturgos, fazendo com que todos eles pudessem simplesmente coabitar suas criações artísticas no mesmo tempo e espaço. É fato que Cunningham ainda se enquadrava na definição de espetáculo de dança, contudo o seu modo de fazer dança negava as possibilidades modernas de criação tradicionais, pois ele via em suas parcerias a existência mútua e independente das linguagens artísticas (música, audiovisual e dança) sem que elas se tornassem dependentes de sua dança. Já o movimento criado na década de 1960, em Judson Church, cujas performances, improvisações e concertos tinham a participação de artistas da dança como Trisha Brown e Steve Paxton, músicos como John Cage e artistas visuais como Robert Rauschenberg, realizavam uma arte mais próxima do cotidiano, por meio de experimentações, sem intenções de criar espetáculos. Esses dois exemplos auxiliam na compreensão da origem do fato de que a dança e, também, as outras linguagens artísticas buscam se entrelaçar em seus processos de criação e deixam a dúvida sobre qual nome se lhe deve atribuir: será dança esta obra?

em que o diálogo com as artes visuais, por exemplo, seja possível.³⁹

Essa questão será mais bem tratada, recorrendo-se à obra de Alberto Tassinari “O Espaço Moderno” (2001), desdobramento de sua tese de doutorado defendida em 1997, pela USP. Nela, o autor pretende entender a arte contemporânea a partir da conceituação de seu espaço, além de perceber duas fases históricas diferentes da arte moderna, às quais: uma seria a sua fase de formação e a outra sua fase de desdobramento. O momento da arte contemporânea seria similar a essa fase de desdobramento da arte moderna, não encerrando um ciclo, mas dando continuidade às questões espaciais⁴⁰. Em suma, o que se compreende em Tassinari é um processo histórico de uma percepção do espaço no naturalismo⁴¹ e na arte moderna em seus dois momentos:

A arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a da fase de desdobramento da arte moderna. O espaço da arte contemporânea – pós-moderna, para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes em sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos. (TASSINARI, 2001, p. 10)

Em outras palavras, há uma concepção singular de espaço no naturalismo, outra concepção no modernismo em sua fase de formação com resquícios pré-modernistas, mas com novos elementos espaciais e, em outro momento, ocorre a fase de desdobramento da arte moderna (o que equivaleria dizer da arte contemporânea), em que o modernismo elimina todos os seus elementos ainda naturalistas e mantém seus resquícios modernos, além de outros novos elementos.

O que interessa aqui – e também de certa maneira o que interessa a Tassinari – é compreender a concepção de espaço no momento contemporâneo da arte, em que alguns resquícios modernos permanecem e um novo olhar sobre a obra artística nos permite entender o conceito de “espaço em obra”, apresentado por ele. Nesse sentido, será feito um recorte de toda a obra do autor, “O Espaço Moderno”, para que se alcance o objetivo de entender o conceito a partir do estudo do espetáculo “Todo cais é uma saudade de pedra” (2001). Assim, de acordo com Tassinari:

O espaço moderno, mais do que um espaço de colagem é um espaço

39 Não foi mencionada pelas entrevistadas nenhuma relação direta entre o trabalho da Uai Q Dança companhia com as artes visuais. Acredita-se que não houve nenhuma intenção em se estabelecer uma relação entre dança e artes visuais no processo de criação do espetáculo em questão. Foi assumida essa relação apenas para análise da obra artística.

40 Por questões espaciais, entende-se a relação da obra de arte com o espaço no qual ela está inserida, completando-o e vice-versa.

41 Entende-se por naturalismo o movimento artístico que tinha como característica o retrato fiel da natureza na criação artística, bem como tema de criação os desejos humanos, loucura, instintos e miséria.

manuseável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução “em obra”, um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo. (TASSINARI, 2001, p. 48 e 51)

No momento em que o autor introduz o conceito de “espaço em obra” ele utiliza como exemplo a obra “Arco Inclinado” (1981 – Ilustração 21) de Richard Serra. Como uma escultura, pode-se compreendê-la enquanto arte moderna a partir de dois aspectos (cuja importância será fundamental para o entendimento de “espaço em obra”): o rompimento com o contorno e a sua complementação por meio do espaço do mundo em comum. Na obra de Serra, nota-se uma despreocupação com um contorno definido que apresenta uma forma acabada, pois sua forma retangular não informa mais do que a sua própria forma retangular. Contudo, a obra não está inacabada e incompleta, pois seu sentido é complementado por sua relação com o espaço no qual ela está inserida. A praça,

**Ilustração 21: Arco Inclinado -
Richard Serra (1981)**



Fonte:

<http://www.meridiano180.com/richard-serra-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-2010/>

na qual ela foi instalada, a recebe e a ressignifica: ela forma uma sombra no chão causada pelos raios solares, ela interfere no trânsito dos pedestres (motivo pelo qual ela já foi destruída), enfim, ela interfere significativamente na visualidade da praça e se forma, mesmo que já acabada, pela relação que possui com o espaço que ocupa.

A obra de Serra está pronta e nota-se uma “comunicação entre o corpo da obra e o espaço do mundo em comum” (TASSINARI, 2001, p. 51), como também se nota no espetáculo “Todo o cais é uma saudade de pedra”, cuja presença do gesto e do movimento trivial (espaço do mundo em comum), comunica-se com a poesia de Fernando Pessoa, com a saudade, o mar e o cais. O gesto cumpre seu sentido, uma vez que pretende dizer além do que ele significa cotidianamente. Por exemplo, o ato de andar significa mais do que o ato de andar, porque tem uma relação com o espaço que ocupa, com o figurino que a pessoa que anda está vestindo, com a música que pode ou não tocar e com o que aconteceu antes e depois do ato em si. Há um contexto no qual aquele gesto cotidiano está inserido e o corpo o transforma em dança, ou seja, há uma comunicação entre o gesto (espaço do mundo em comum) e o corpo que ressignifica o gesto a partir da ideia da obra. O que quer dizer, mais uma vez, que o contato só é possível porque a obra (a ideia da dança) procura o espaço do mundo em comum (o gesto) para ser completada e assim, haver comunicação entre ambos.

Nesse sentido, justificam-se dois papéis apresentados por Tassinari sobre o espaço do mundo em comum em relação ao espaço em obra: “ele é requerido para a individuação da obra” e “ele deve permanecer inalterado e não ser articulado pela obra” (TASSINARI, 2001, p. 76). O espaço em obra de “Todo o cais é uma saudade de pedra” é o corpo modificado pela ideia/pensamento da dança. Esse corpo, por sua vez, produz o gesto que atribui significado e, portanto, identidade à obra. O gesto (espaço do mundo em comum) não deixa de ser gesto a partir do momento em que se tornou dança, ele não se altera no corpo para apresentar a ideia da dança (espaço em obra), isso quer dizer que “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (TASSINARI, 2001, p. 76). Em outras palavras, a dança não transforma o cotidiano e/ou a vida em arte, mas solicita o gesto/o movimento trivial para nele se fazer arte.

Todavia, se, no espetáculo “Todo o cais é uma saudade de pedra”, o gesto se confundiu com a dança nas palavras das intérpretes, como é possível distinguir o que é dança e o que é o gesto, a ação cotidiana de saltar, correr, abrir as mãos na frente do rosto? Como definir se a arte contemporânea é arte a partir do conceito de espaço em obra

também é uma questão apontada pelo autor:

A comunicação entre a obra e o espaço do mundo em comum na fase de desdobramento da arte moderna levanta um problema a ser resolvido para a conceituação do espaço moderno. Torna-se difícil distingui-lo de um espaço cotidiano qualquer. A diferença entre espaços usuais e espaços artísticos é fundamental para os últimos. Se ambos se interpenetram, como distinguir o artístico do não-artístico? (TASSINARI, 2001, p. 55)

Para entender melhor essa questão, Tassinari apresenta a ideia de imitação, de outro ponto de vista no qual a obra imita uma imagem, uma ideia ou a vida, por exemplo. O que interessa aqui não é entender o que é imitado, mas como a arte imita as coisas, porque no contexto da arte contemporânea a imitação diz respeito ao fazer da obra, ou seja, “um espaço em obra imita o fazer da obra” (TASSINARI, 2001, p. 57). Voltar-se-á ao espetáculo da Uai Q Dança companhia: nota-se que a imitação do fazer da obra está na improvisação corporal pela leitura dos textos escritos pelas intérpretes. A improvisação por meio de movimentos da dança, gestuais ou não, acontece pela percepção sensível que os dançarinos têm das palavras, isto é, o fazer do artista da dança imita o fazer do artista poeta ou o fazer dele mesmo enquanto escritor de suas sensações, desejos e percepções, pois como eles pretendem dizer o mesmo por meios diferentes, um pelo corpo e o outro pela palavra. Dessa maneira, o espaço em obra – improvisação dos movimentos estimulada pelo texto – é o imitante e o fazer da obra do poeta ao escrever o poema e das intérpretes ao escreverem seu texto é o imitado.

Só uma pintura ou uma escultura da fase de desdobramento da arte moderna possui uma espacialidade inteiramente apta para a imitação do fazer da obra. Aberta para o espaço do mundo em comum, a espacialidade da obra tem o aspecto de um espaço prático, de afazeres. Como um anteparo, na pintura, ou como um arranjo espacial de elementos, mesmo que de um único elemento, na escultura, o espaço de arte contemporânea, ao se mostrar aberto ao espaço do mundo em comum, tem aí a maneira pela qual as operações que são nele imitadas o adentram. (TASSINARI, 2001, p. 59)

O corpo do intérprete no espetáculo “Todo o cais é uma saudade de pedra” caracteriza-se por formar um espaço prático, de afazeres, pois está aberto ao espaço do mundo em comum na medida em que as dançarinas trazem o gesto cotidiano para a obra. Os integrantes da companhia desvincularam-se aos poucos da técnica de movimentos do balé clássico e da dança moderna e se apropriaram da pesquisa de movimento por meio dos gestos consequentes dessa pesquisa. Portanto, é possível perceber a dança como Tassinari percebeu a pintura e a escultura, pois ela é anteparo e também um arranjo gestual de

elementos na medida em que interfere no corpo do dançarino e deixa que seus movimentos adentrem o espaço do mundo em comum.

A intenção de Tassinari era compreender o espaço moderno na arte contemporânea, porém, o estudo da obra do autor, a partir dos relatos de um processo de criação em dança, expandiu o entendimento do conceito de espaço em obra. Criaram-se novas possibilidades de diálogos entre diferentes linguagens que a dança contemporânea tem buscado. O conceito de espaço em obra não explica e nem abarca todas as questões da dança contemporânea, mas orienta a busca por novos modos de compreendê-la. Portanto, o conceito estudado pelo viés das memórias de “Todo o cais é uma saudade de pedra” é pertinente para a dança a partir do momento em que se pensa a relação entre o corpo e o gesto e desses com a concepção de pesquisa de movimento em dança.

Baseado nos parágrafos anteriores, conclui-se, por meio de uma analogia, que⁴² o espaço da obra de arte visual está para a arte contemporânea, assim como o corpo está para a dança contemporânea. Isso quer dizer que o corpo é o espaço da arte contemporânea. Desse modo, justifica-se a relação estabelecida entre as concepções de arte de Tassinari com a experiência em dança contemporânea das componentes da Uai Q Dança companhia, no ano de 2001.

A obra “Todo o cais é uma saudade de pedra” tornou-se a referência mais próxima do que se entende, nessa pesquisa, por dança contemporânea. Ao percorrer o trajeto das entrevistadas no grupo Vórtice e, em seguida, na Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro, pretendeu-se esmiuçar as origens das questões a respeito da contemporaneidade na dança. A introdução das bailarinas na dança contemporânea direcionou parte da pesquisa a partir dos relatos de memória em diálogo com as questões teóricas da dança e da metodologia da história oral. Se antes, as bailarinas do Vórtice tinham dúvidas sobre o caráter contemporâneo dos espetáculos apresentados pelo grupo, a partir da experiência da criação em 2001, o contato com a dança contemporânea tornou-se sólido, mesmo que as

42 Aristóteles entende analogia como a semelhança da relação que se pode estabelecer entre quatro coisas distintas: A está para B, assim como C está para D. Por causa dessa relação o B pode ser dito no lugar do D ou vice-versa. Sobre a analogia diz Aristóteles: “Analogia ou proporção é quando o segundo termo está para o primeiro, assim como o quarto está para o terceiro. Precisamos então usar o quarto para o segundo, ou o segundo para o quarto. Por vezes, também qualificamos a metáfora ao adicionar um termo em relação ao qual a palavra adequada é relativa. Desse modo, o copo está para Dionísio assim como o escudo está para Ares. O copo pode, portanto, ser chamado de ‘o escudo de Dionísio’ e o escudo de ‘copo de Ares’. Ou, novamente, assim como a velhice está para a vida, a noite está para o dia. A noite pode, portanto, ser chamada de ‘velhice do dia’ e a velhice de ‘a noite da vida’, ou, na frase de Empédocles ‘o sol poente da vida’ ”. (BUTCHER, 1961, Poética 21, 1457b, 17-25, tradução nossa)

dúvidas sobre a definição do termo “dança contemporânea” persistissem. O estudo das questões contemporâneas da obra da Uai Q Dança companhia em interlocução com a obra de Tassinari por meio da construção de um argumento, colaborou para justificar a efetividade da experiência das dançarinas em dança contemporânea.

Enfim, acredita-se que as experiências dos artistas da cidade de Uberlândia vão além desse contexto histórico da dança na cidade abarcado nessa pesquisa. O caminho traçado é apenas inicial e abre espaço para que a discussão sobre o assunto prossiga em outros momentos e em outras pesquisas. Por exemplo, o trabalho realizado nessa pesquisa reconheceu o grupo Werther como um significativo grupo da dança contemporânea na cidade de Uberlândia da década de 1990. As entrevistas com alguns de seus integrantes foram realizadas e, exatamente por ter conhecido um pouco mais sobre eles, percebeu-se que suas histórias, formação e questões acerca da dança contemporânea se divergem da discussão característica nessa pesquisa: grupos ligados a escolas de dança, com formação clássica que aos poucos vão entrando em contato com a dança contemporânea. Portanto, optou-se por não abranger as práticas artísticas do grupo por apontarem caminhos divergentes daqueles escolhidos para essa dissertação.

Crê-se, também, que, apesar das entrevistas com Wagner Schwartz, Vanilton Lakka, Eduardo Paiva e Cláudio Henrique não terem sido usadas como referência direta nesse estudo, elas contribuíram ativamente para a compreensão do contexto da dança contemporânea da cidade. Por isso, os estudos sobre o Werther servem como motivação para a continuação do estudo sobre a dança contemporânea na cidade de Uberlândia e são mencionados, nesse momento, para mostrar que o assunto ainda não se esgotou e a história continua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitos artistas da dança contemporânea podem não se interessar pela definição de sua prática, talvez, por acharem que essa não é sua função, ou por apenas não se interessarem por isso. Já o crítico, ou o trabalho do curador, ou, então, aqueles que se interessam pelo entendimento e esclarecimento das ideias precisam da discussão teórica e da análise das definições para cumprirem suas tarefas. Para essas funções, talvez, seja importante discernir, entender e esmiuçar o que se cria em arte para que o artista possa sempre repensar sua prática. Por isso, optou-se por compreender e pormenorizar a história de uma dança que já se solidificou em Uberlândia, contribuindo para uma reflexão da prática artística uberlandense.

A pergunta que permanece após todos os caminhos percorridos durante a realização dessa pesquisa é: “Se há uma prática da dança contemporânea em Uberlândia, como é possível descrevê-la?”. Tentou-se respondê-la na medida em que os personagens históricos eram interpretados por meio de suas falas. O enfrentamento de opiniões, ideias e relatos divergentes puderam problematizar a forma como os artistas viam e faziam a dança contemporânea acontecer em Uberlândia. Além disso, essa pesquisa permitiu entender controvérsias: pode ser que a dança de alguns grupos e companhias não seja e não foi caracterizada como “contemporânea” por muitos cidadãos e artistas uberlandenses, mas é preciso entender o porquê de a mídia, o próprio grupo ou alguém, mesmo que sejam poucos, atribuiu de algum modo esse nome a uma dança em específico, assim como as razões em função das quais esse nome foi negado a certo tipo de dança. Pensa-se que, dessa forma, as obscuridades sobre o conceito de dança contemporânea começarão a ser esclarecidas.

Quando se apresentou que o Grupo Corpo e do Ballet Stagium eram referências da dança contemporânea para Elizabet Brito e Fernanda Bevilaqua, não se julgou a validade da atribuição do nome aos grupos, isto é, o interesse na pesquisa não foi de confirmar se essas companhias mencionadas eram mesmo de dança contemporânea. Na verdade, o objetivo foi entender os possíveis motivos que as levaram a tê-los como referências e como isso transformou a prática delas enquanto diretoras e professoras de escolas de dança. Nesse momento, pode-se perceber como aquilo que estava de fora reverberava no que era criado dentro, tanto no âmbito territorial (a relação entre cidades) quanto no âmbito

corporal (a relação entre os corpos).

É curioso também observar o papel da mídia na divulgação do que é dança contemporânea. No percurso da pesquisa foi questionado o papel do Jornal Correio de Uberlândia na consagração da importância de alguns grupos. O grupo Vórtice, por exemplo, foi aclamado pelo Jornal uberlandense como aquele responsável por representar a dança contemporânea no exterior. Depois de se expôr uma crítica fundamentada nas ideias dos frankfurtianos sobre a indústria cultural Theodor Adorno e Max Horkheimer, percebeu-se o quanto a publicidade feita pela mídia precisa de um olhar desconfiado sobre ela. E, a partir do estudo laborioso das falas das bailarinas do Vórtice, notou-se o quanto a prática artística do grupo ainda estava caminhando para as questões da contemporaneidade na dança. Ao se confrontar os relatos dos processos de criação dos espetáculos de destaque durante os cinco primeiros anos de existência do grupo, percebeu-se que ainda havia apenas uma espécie de namoro com as características da dança contemporânea como, por exemplo, o hibridismo.

Não foi a toa a decisão de acompanhar as mudanças ocorridas na trajetória das bailarinas do Vórtice e, principalmente, das que integraram posteriormente a Uai Q Dança. Ao ouvir suas histórias percebeu-se o quanto elas percorreram um caminho rumo às questões contemporâneas da dança. Aos poucos, o modo como elas se percebiam enquanto criadoras deixava claro também como elas começaram a se apropriar de seus corpos.

As experiências do grupo Andanças, representadas pelo relato de Rosane Chagas, foram fundamentais para se entender a noção de “contemporâneo” apresentada por Giorgio Agamben. Mais do que o estudo de como se deu um processo de criação em dança contemporânea, ressaltou-se a percepção do sujeito histórico sobre o seu passado. O estudo sobre as afirmações de Rosane Chagas a respeito das criações do Andanças trouxe a reflexão de como é preciso investigar o passado para se compreender as reais motivações para a atribuição de nomes. Ela afirmou não ter tido nenhuma apresentação de dança contemporânea no I Festival de Dança do Triângulo, mas se confirmou, através da documentação histórica presente em seu próprio acervo, que havia uma coreografia de seu grupo na categoria de dança contemporânea. Faz-se necessário, portanto, desconfiar de certezas absolutas, analisando historicamente suas motivações.

No Vórtice, as preocupações sobre a criação se relacionavam a qualidade técnica, a uma boa execução dos passos, ligadas ao conhecimento literário, interpretação de personagens e exercícios teatrais, até que a experiência com o Cisco Aznar trouxe novos

modos de dançar e compreender a dança, proporcionando aos intérpretes uma singela liberdade corporal e ressaltando suas singularidades. Nesse novo processo de criação ocorrido em 1996, elas puderam perceber as diferentes possibilidades de movimentação entre seus corpos, o que mostrou que na dança elas poderiam fazer suas próprias escolhas e assim, caminhar em direção a uma dança que vinha de dentro delas e, portanto, de artistas da cidade de Uberlândia.

A experiência com a Uai Q Dança cia favoreceu o estudo mais próximo do que se acredita ser dança contemporânea. As criações de *Bela Estranha Pátria* (1997), *“Olho do Dono”* (1998) e *“Othelo”* (1999) foram trazendo aos poucos a ideia de intérprete-criador para as entrevistadas, até que essa ideia se concretizou em *“Todo cais é uma saudade de pedra”* (2001). Os relatos sobre o processo de criação vivenciado pelas integrantes da companhia possibilitou uma substancial discussão sobre o conceito de dança contemporânea. As questões sobre o espaço da arte contemporânea (Alberto Tassinari) e alguns apontamentos sobre a estética adorniana fundamentaram a ideia, argumentada nessa dissertação, de que a criação de 2001 da Uai Q Dança cia estava mais próxima do que se acredita ser dança contemporânea.

Por fim, a intenção desse estudo foi mostrar o quanto ainda é possível esclarecer as obscuridades sobre o conceito de dança contemporânea. É fato que esse é um assunto polêmico e delicado para se colocar em discussão. Contudo, o espaço que a dança vem conquistando na universidade, só facilita os avanços teóricos sobre o tema. Se há uma prática sólida das criações em dança contemporânea em Uberlândia, acredita-se ser possível uma discussão teórica sobre ela, levando em consideração que o diálogo entre a prática e teoria é rico e só contribui com a evolução de ambos.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, GIORGIO. O que é o contemporâneo? In: _____ **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. 1 ed. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR, Daniela; QUEIROZ, João. **Treinamentos técnicos de dança e artefatos cognitivos**. 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/treinamentos-tecnicos-de-danca-e-artefatos-cognitivos/>> . Acessado em: 08 nov. 2013. Não Paginado.

AMORIN, Gícia; QUEIROZ, Bergson. Merce Cunningham: Pensamento e técnica. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000, p. 81-110.

BUTCHER, S.H. **Aristotle Poetics**. Hill and Wang: New York, 1961.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CUNNINGHAM, Merce. **The impermanent art**. 7Arts3, 1955.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis na etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. In: **Cena** – Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas / Instituto de Artes – UFRGS. Porto Alegre, n. 7, 2009, p. 77-88.

GIL, José. As Séries de Cunningham. In: **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 27-45.

GINOT, Isabelle; LAUNAY, Isabelle. **Uma fábrica de anti-corpos?** Tradução de Neuriel Alves, 2003. Disponível em: <<http://idanca.net/uma-fabrica-de-anti-corpos/>>. Acesso em: 10/12/2013. Não Paginado.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua: histórias para além do movimento**. Uberlândia: Edufu, 2008.

KAM, Vanessa. **Merce Cunningham in conversation with John Rockwell**. Associate Art Librarian, Stanford University Libraries, 2005. Disponível em: <http://prelectur.stanford.edu/lecturers/cunningham/> Acesso em: 15 de maio de 2012. Não Paginado.

KATZ, Helena. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 1**. 2 ed. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2006, p. 13-23.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA

Artes Gráficas, 1994.

LOUPPE, Laurence. *Corpos Híbridos*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed. 2000, p. 27-40.

MARINHO, Nirvana. O gesto na dança contemporânea: que papel cumpre? In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002, p. 91-105.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos criativos**. Petrópolis: Vozes, 25 ed., 2010.

PESSOA, Fernando. Ode Marítima. In: _____. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/facam04.html>>. Acesso em: 13/12/2013.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. In: **Projeto História**. São Paulo, 14 fev. 1997a.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: **Projeto História**, nº 15, São Paulo: EDUC, 1997b.

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. In: **Lições de Dança 2**. (Org.) de Roberto Pereira e Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed. 2000, p. 143-174.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TOMAZZONI, Airton. **Essa tal de dança contemporânea**. 2006. Disponível em: <<http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 14/09/2013.

VERLAINE, Freitas. **Adorno e a arte contemporânea**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Colaboração de Marco Antonio de Carvalho. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005.

VILANOVA, Mercedes. Pensar a subjetividade – estatísticas e fontes orais. In: FERREIRA, Marieta M. (Org.). **História Oral e Multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora LTDA, 1994.

Dissertações e teses

GUARATO, Rafael. **História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana** – Uberlândia 1990/2009. 2010. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade Cênica pelo fluxo percepção/ação: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança**. 2010. 279f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 2010.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio**. 2009, 565f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.

REIS, Daniela de Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo: (des) construção da obra coreográfica**. 2005, 159f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.

Sites

CIA DE DANÇAS CLAUDIA DE SOUZA, s.d.. Disponível em: <<http://ciadancas.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 05/12/2013.

MARTA GRAHAM DANCE COMPANY, s.d.. Disponível em: <<http://marthagraham.org/about-us/our-history/>>. Acesso em: 13/01/2014.

FORMA E FISIO, s.d. Disponível em: <<http://www.formaefisio.com.br/v1/content.php?ContentID=12&CategoriaID=3>>. Acesso em: 13 out. 2013.

GRUPO CORPO, s.d. Disponível em: <http://www.grupocorpo.com.br/companhia/historico>. Acessado em: 13 out. 2013.

Vídeo

CUNNINGHAM, Merce; CAGE, John. **Entrevista realizada para o Walk Art Center, Minneapolis, 1981**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZNGpjXZovgk>. Acesso em: 10 de agosto de 2012.

Fonte – Jornal

AVELLAR, Marcelo Castilho. Corpo vem mostrar porque é unanimidade. **Jornal Correio d e Uberlândia**, Uberlândia, 30 jun. 1993. Revista, p. 13.

CASTRO, Jennifer de. A “Poética da Resistência” da Uai Q Dança. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, s.d.

COELHO, Carlos. Uai Q Dança mostra espetáculo em Brasília. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 29 abr. 1998. Revista, p. 26.

CÔRTEZ, Bethânia. O espírito da dança contagia a cidade. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 6 jul. 1994. Revista, p. 15.

DECONTO, Jaime. Vórtice celebra Pagu através da dança. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 1 nov. 1992. Revista, p. 21.

DOIS grupos dançam no Rondon. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 07 set. 1990. Revista, p. B-2.

GUARANY, Ana. Bailarinos pensam graças ao “acaso”. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 2 mar. 1994. Revista, p. 13.

MAGRELLO, Luiz Ricardo. Vórtice, de malas prontas para Cuba. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 25 abr. 1997. Revista, p. 15.

PAMPLONA, Gleides. O inquieto Vórtice prepara novas viagens. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 11 set. 1993a. Revista, p. 13.

PAMPLONA, Gleides. Corpo vem mostrar porque é unanimidade. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 30 jun. 1993b. Revista, p. 13.

VIANA, César. Viva La Pepa. **Jornal Correio de Uberlândia**, Uberlândia, 11 jul. 1996. Caderno Especial Festival de Dança, p. 4.

Fonte – Entrevistas

ARANTES, Patrícia. Uberlândia, 16 setembro 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

BEVILAQUA, Fernanda. Uberlândia, 19 julho 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

BRITO, Elizabet. Uberlândia, 12 setembro 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

CHAGAS, Rosane. Uberlândia, 19 julho 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa

FREITAS, Márcio Túlio. Uberlândia, 06 setembro 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

MELO, Deferson. [e-mail]. Uberlândia, 01 outubro 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

MENDES, Gigliola. Uberlândia, 08 agosto 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

PÁDUA, Vanessa. Uberlândia, 17 agosto 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

PENNA, Juliana. Uberlândia, 30 julho 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

ROSA, Aline. Uberlândia, 30 julho 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

SAMMYA, Alcinete. Uberlândia 31 julho 2013. Entrevista à Panmela Tadeu Costa.

ANEXOS

1 – Entrevista de Elizabet Brito

Panmela: Começa me dizendo como que foi o início da Forma aqui em Uberlândia, só pra gente introduzir o assunto, depois eu vou te fazendo perguntas mais específicas.

Elizabet Brito: A Forma foi fundada em 1976, no dia 07 de Agosto e nós começamos com dança clássica. Foi quando nós fizemos uma viagem a São Paulo, nós sou eu tá, eu tô dizendo em terceira pessoa. E eu encontrei então em São Paulo o grupo Stagium, que no momento era o grupo mais famoso do Brasil. E assisti com eles uma peça Kuarup e entrei em contato com a dança contemporânea. Kuarup é um balé, aliás é uma dança né, onde o Stagium permaneceu 2 meses no sertão amazônico pesquisando as danças indígenas e ele trouxe lá pra SP o Kuarup, fui assisti o Balé e fiz um contato com o Décio que é o diretor do Stagium e Márika Gidali e me encantei com aquela dança que não era como a clássica. Ela estava ao alcance de todos os bailarinos, certo? Os passos eram com técnica apurada, muito apurada! Assim com muito ritmo, muito forte, mas muito verdadeira. Eu vi que a dança então 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 clássica e a contemporânea. Primeira coisa que eu fiz foi entrar em contato com o Décio e com a Márika 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 levar pra que eles vejam que tem várias formas de dança!” Então eu trouxe o Stagium aqui pela primeira vez, foi lá no UTC.

Panmela: Que ano que foi?

Elizabet Brito: Olha, eu tenho que olhar lá na minha casa eu tenho direitinho o ano, que eu tenho anotado. Procurei hoje, mas eu ando correndo muito, que eu tenho a foto, o jornal, certo? Embasando tudo o que eu tô te dizendo. E o UTC e os bailarinos de Uberlândia, então, descobriram a dança contemporânea. E outra coisa muito importante que eu acho que você até pode citar no seu ... se tiver oportunidade, é que em Uberlândia, até

começarmos com a Forma, homem não pisava na sala de aula de Uberlândia. Tinha um preconceito. O preconceito era que aquelas menininhas de classe média mais alta os pais não ficariam contente com a presença de garotos, porque, hoje em dia não é assim, os homens que tinham coragem entrar na sala de dança eram poucos e eram mais de classe mais simples. Era o pessoal do teatro. Eu trouxe outra coisa importante, eu trouxe a música brasileira, porque aqui havia dança, mas a gente buscava muito os clássicos europeus: Chopin, Sansen, agora 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 a 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 né, da escola Bueno Brandão. Mas nossos festivais 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!

Pamela: E porque que quando você fala do Stagium né, que era uma dança diferente. Pra você assim, porque que você caracteriza o Ballet Stagium naquele momento como um grupo de dança contemporânea?

Elizabet Brito: Porque ele é até hoje... primeiro eu vou te responder com uma pergunta: “O quê que é dança contemporânea?” Eu acho que se agente resumir... eu acho não, eu tenho certeza. Dança contemporânea é o adjetivo contemporâneo, o que acontece hoje. Agora qual é a característica da dança contemporânea, você que estudou dança sabe. O que mudou no clássico foi o quê? O movimento do centro do corpo para as extremidades. O maior uso do solo, é uma dança que o bailarino se prende mais ao solo, enquanto que a dança clássica, né? É muito voa a própria bailarina na sapatilha é uma vontade que ela tem de sair do solo. Os temas também do balé clássico mudaram, vamos dizer assim, o balé clássico é mais temas que envolvem uma fantasia. Lago do Cisne é uma lenda, é um conto, uma lenda. 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. A dança contemporânea quer ver o hoje, o agora, onde vem essa revolta que a dança contemporânea, o que não me agrada na dança contemporânea é que ela vai muito para o lado de uma realidade chocante, mas é próprio da juventude hoje. A juventude tá buscando e ainda não encontrou. Agora você vai ver biografia, vai ler histórias de balés clássicos,

eles são criados por gente mais madura, não são por jovens. Os bailarinos são jovens, os criadores, os temas, veio de gente mais vivida, amadurecida. Não tô falando idoso não! Porque eu às vezes tenho dado muita entrevista e as palavras são trocadas. Então, o que eu acho que é dança contemporânea é isso que eu te falei: a dança que se faz no momento, buscando bem o momento atual. Se expressar e os movimentos não são tão estereotipados, eles vem mais do sentimento da pessoa que está dançando. Agora, eu acho é o seguinte, há muita confusão de dança contemporânea com falta de aprofundamento de dança. Uberlândia é prova disso, no festival de dança qualquer pessoa que quer montar um grupo de dança ela monta vai lá e dança. Sem técnica nenhuma e às vezes se machucando, entendeu?

Panmela: Mas então sem pensar exatamente talvez na dança contemporânea, o quê que no Ballet Stagium te chamou a atenção?

Elizabet Brito: Foi o tema nacional. Kuarupi 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. Porque naquela época também eu quero te falar que agente não via dança. Hoje você liga a televisão e pega no youtube você assiste qualquer dança que você quiser em qualquer país do mundo, folclórica, clássica. Naquele tempo não havia internet, não havia programa igual do Faustão fazendo dança na televisão, divulgando a dança, não havia nada. Se você quisesse ver uma dança você tinha duas opções ou partir pra Europa ou pra os EUA fazer uma viagem, ou ia à SP, Brasil, ver dança. Uberlândia não tinha nada. Só tinha duas escolas de dança.

Panmela: E aí Betinha depois de um tempo a escola mesmo começou a dançar dança contemporânea, né?

Elizabet Brito: No início nós trabalhávamos com a dança clássica e o jazz e a dança contemporânea sempre surgindo, porque e passamos dança contemporânea, mas dança contemporânea de acordo com o pensamento da diretora da escola né, que no caso seria eu, muita técnica. Como você hoje vai no Festival de Dança, não vai? Você viu a dança contemporânea por exemplo do Palácio das Artes? Qual a diferença que você acha naquela dança contemporânea?

Panmela: Então, porque eles tem uma base clássica.

Elizabet Brito: Não eu não vi uma básica clássica. Elas são muito trabalhadas tecnicamente. Elas tem consciência de cada ponta de unha que elas tem, sabem esticar o pé na hora e fazer o flex na hora. A pessoa que não tem corpo trabalhado ela fica no meio do caminho. Mas não é por falta de trabalho corporal. Então não é porque eu também seja, tenho a minha escola de pilates, porque aqui é uma escola. Agente recebe aluno de todas as partes, Goiás, Minas, mas porque nós trabalhamos cada articulação do corpo. Então aquela dança do Palácio das Artes, elas trabalham a barra, mas é um clássico atual, busca lá atrás, mas na hora de dar os exercícios eles completam com os passos com a linguagem atual. Você viu eles dançarem? Eles usam banco, eles usam capoeira, eles usam tudo, buscam em tudo, isso é a dança contemporânea. Pra mim é abrangendo todas as formas de movimento com o corpo trabalhado tecnicamente de modo que o bailarino faça uso deste corpo para se expressar com a melhor figura no espaço. Você assiste e sabe o que você está vendo. Não fica no meio do caminho. Agora, fala de tudo! Você foi ver Déborah Colker? O que você acha que as bailarinas da Débora fazem?

Panmela: Olha, elas fazem muita aula de balé né?

Elizabet Brito: E elas usam a linguagem? Qual?

Panmela: A linguagem contemporânea?

Elizabet Brito: Todos os textos são atuais. Você vê eu fui nos três, aquela corda e sempre você pensava que o nó é que estava sustentando. E depois eles saíam um pouquinho, dançavam, mas a base era clássica. Era aquela técnica apurada. Eu vi, mas aquele fueté, você não viu que ela tem que chegar ali ficar na ponta, fazendo 36, se ela não fizer 36, ela vai pro corpo de baile. Ou melhor, todos do corpo de baile fazem 36 fuetés. Você sabia, eu fui à Rússia a convite do governo Russo, pelo que eu já divulguei de dança clássica. Eu fui convidada especial pela (...), tem jornal, tudo fala isso! E os balés russos, as bailarinas e também no Royal, você escolhe a altura, cor do olho, cor da pele, peso, pra você fazer um corpo de baile. Agora a dança contemporânea ela é mais inclusiva, ela aceita todos os corpos e isso é maravilhoso, também. Porque nem todo mundo nasce com o olho azul, com 1,50 de altura, pesando 40 kg.

Panmela: E aí o quê que a Forma fez? Por que tem uns convites de coreógrafos pra vir coreografar pra cá em dança contemporânea? O quê que você me conta dessa época?

Elizabet Brito: Bom, sempre que eu trazia esses grupos famosos: o Stagium, o Cisne Negro, o Corpo, no meu contrato eu estipulava que elas achavam maravilhoso, porque o artista quer difundir o que ele sabe. Fazia parte do contrato o espetáculo, mas também um

curso para os bailarinos que estavam em Uberlândia. O Stagium inclusive fez uma aula aberta, fui lá na UFU, convidei todos os alunos e eles ocuparam as barras que separa a plateia do esporte para o time. Acho que ainda existe isso lá. Era umas grades e no alto das grades era um cano redondo? Que parece uma barra de balé. O povo todo assistiu os bailarinos se aquecendo, ou seja, uma aula de aquecimento de clássico. Fueté, battement e Lea ia falando tudo. Era uma aula aberta lá, além do curso que eu oferecia na minha escola pra depois ver o balé produto, o produto daquilo ali tudo. Cisne Negro é a mesma coisa. Eu trouxe aqui em Uberlândia um balé chocante do Cisne Negro, muito político “Estatutos do Homem”, com textos de Cabral de Melo, conhece? Precisa conhecer pra sua pesquisa. E nesse balé era discutidos os estatutos do homem, tudo o que o homem tinha direito, direito a cultura, direito em tudo. E num dos quadros passava uma mulher no meio do palco, assim, só passando e ela estava vestida só com um tapa sexo e o cabelo bem grande e uma rosa na mão. Eu falei “gente a hora que passar esse quadro, porque cada estatuto era um quadro, eu acho que o povo aqui vai me bater!” Tal era, entende, a máscara que havia em todo mundo. Ela passou nuazinha no palco com tapa sexo e um sapato de salto, contemporâneo!!! Andando, você não ouvia um pio, um pio! Coisa mais linda! Plateia aplaudiu de pé, lá no UTC. Foi maravilhoso! E daí surgiu então o divisor das águas que ninguém publica, o divisor das águas de dança em Uberlândia, que faz Uberlândia ser hoje o que é em dança, porque Uberlândia hoje é respeitada é um polo de dança: foi o festival de danças do Triângulo, do qual eu tenho a honra de ser um cocriadora. E falo mais ainda, é o seguinte: é que o Teatro Municipal, nós fizemos uma noite de apresentação. Você estudou com a Fernanda, né? Ela participou e pode te lembrar alguma coisa mais interessante, em que nós dançávamos “um dia em Uberlândia”. Começava do alvorecer, a gente pôs aqueles trabalhadores no ônibus, tinha um macacão balançando, como se estivessem segurando na alça do ônibus chegando do trabalho, às seis horas da tarde a gente dançou um neo-clássico com a ave maria de Gunout, as meninas todas, entendeu? O Relógio, cenário, tudo direitinho. E acabou com uma batucada de madrugada como se a turma tivesse voltando duma balada. Só que naquela época não chamava balada ainda. Era barzinho, era tudo. Então, dançamos um samba muito legal, não foi... e um dos participantes, Humberto Tavares, já ouviu falar? Ele estudou aqui nessa sala, aprendeu os passos de dança dele aqui naquela barra. Tinha esse tipo de coisa assim, naquele cenário tinha um muro. O Humberto saiu, quando o povo já estava assim bem indo embora da balada ele entra no palco cambaleando como se estivesse bêbado no máximo e estava

naquela época começando as pixações. E ele pixa assim no palco “Queremos um teatro!”. Porque o Rondon já não cabia mais nosso público. Eu tinha que fazer quatro noites de espetáculo, porque eram 300 lugares só. Aí ele pichou “queremos um teatro!” e a nossa campanha do teatro começou. Então a gente começou então essa campanha pelo teatro. A campanha também para aquela dança mais nacional, mais atual, a participação masculina da dança dentro do cenário de dança, não apenas atrás como contrarregra, como aquele pessoal da técnica, os bailarinos no palco. E a turma do teatro fazendo também... olha, foi meu aluno, o Abílio, que hoje é o diretor do teatro da USP de SP, o Ivens Tilmes, conhece? Um nome de teatro maravilhoso, já atuou demais, ele sempre usa o palco do Uai Q Dança pra apresentar, o Flávio Arciole fazendo cenário, o Luiz, o Ivens contracenando conosco, dançando, o Humberto dançava também, por incrível que pareça, então foi uma época muito boa!

Panmela: E o Deferson vinha também aqui né?

Elizabet Brito: O Deferson fui a primeira professora dele de dança, do Eduardo, conheceu o Eduardo? Tudo da nossa sala aqui! E o povo ia pra ver. E passar vexame no palco, mas eles não tinham vexame, porque eles eram muito autênticos, o Abílio, que hoje é diretor lá na USP de São Paulo, todo mundo conhece, ele já veio aqui. Ele dançou no palco, dançando uma música de Dorival Caime, do pescador, da jangada e a coreografia que ele tinha e ele, o Deferson, essa turma, Jones e também uma mulher que era Yemanjá, eles esticavam uma rede no palco. Abílio me falou assim pra mim, ali naquele lugar: “Beth eu não vou entrar no palco, porque a sua coreografia é descalça e eu tenho um pé muito feio, muito grande, o povo vai rir do meu pé no palco.” Eu falei: “O que é isso Abílio! O bailarino quanto maior é o pé, mais equilíbrio ele tem! E a expressão que você vai dar na sua peça, na sua coreografia é que vai te fazer bom ou ruim.” Abílio pisou no palco lá no Rondon e ele escutava assim: “Florzinha, que gracinha! Olha o pézinho da Flor!” Tá bom?!!! Pra você ver o preconceito a quantas andavam. É demais, né!!!

Panmela: E esse momento era década de 80 ainda? Ou mais pra frente.

Elizabet Brito: Olha, na minha casa eu tenho todos os programas com as datas e acho que é... bom, o Festival começou em 1987, então, foi antes um pouco do Festival, deve ser 86, por aí! Porque foi esse movimento intenso que aí a gente resolveu criar o Festival de Dança, que foi o primeiro no teatro Rondon, participando 322 pessoas, o segundo já não cabia mais teve que ser lá na Educação Física, na quadra de basquete, foi a maravilha, das maravilhas. Chamamos o Klauss Vianna conhece? Ele veio e o quê que ele falou: “Beth,

eu nunca pensei que fosse ver uma coreografia desse tipo aqui em Uberlândia, que é uma coreografia que o Deferson fez no Festival, que era a namorada do Deferson. E ela dançou a Rosa que ganhou um prêmio. Era super contemporâneo. Deferson deve ter gravado, eu também, em que a bailarina entra, sem música, o tempo todo em silêncio, com aquela rosa e no final ela sai ninando a rosa e cantando uma cantiga de ninar, só assim (murmúrios). O público aplaudiu de pé. Então, eu acho que o pessoal da dança atual tem mesmo que estudar a história da dança em Uberlândia. Ela tem que ser divulgada! Porque hoje em dia eles acham que estão criando coisa nova e não estão criando nada de novo em Uberlândia. Aqui já existiu coisa muito boa. Tanto é que nós ganhamos o Festival de Joinville acho que de 80, com uma coreografia do Deferson o prêmio na categoria profissional com a coreografia Pierrot Lunear, a música era do grupo Uaikiti. Quer mais contemporâneo que isso? Grupo Uaikiti? A música é contemporânea e a coreografia entrou na categoria profissional no Festival de Dança de Joinville e depois agente apresentou uma outra também, uma outra coreografia que teve a música criada pra ela. Se você pegar o livro de Festival de Dança de Joinville desde os primeiros anos, lá está: “grupos de dança que foram os primeiros a criar música para as sua coreografias”. Estava escrito: Forma-Uberlândia. É muito legal, a dança de Uberlândia merece muita pesquisa. Eu fico satisfeita de você ter pegado esse tema.

Panmela: Eu também gosto muito. E Betinha teve algum momento que você com os alunos, né? Com seus professores e alunos aqui da escola, na criação da dança contemporânea, houve algum tipo de preconceito da parte dos pais?

Elizabet Brito : Não, pai não! Nunca! Valorizavam cada vez mais a minha, naquela época a nossa academia era a que tinha mais alunos em Uberlândia. Eles viram que agente precisava mesmo valorizar o que era da gente fazer o nosso protesto no palco. Porque lá no palco a gente protestou: “Cade o nosso teatro!?” E agora depois de 20 anos é que foi inaugurado. Gilberto Neves, atual secretário de Cultura dançou aqui na Forma. Fernanda, Gilberto, muita gente!

Panmela: Betinha, se eu te perguntar assim, quais são os grupos aqui de Uberlândia que trabalhavam com dança contemporânea por volta da década de 90, em que o Festival começou a ser visto fora!

Elizabet Brito: Olha, o Laka foi nosso aluno. Dançou com agente clássico e contemporâneo. 90? Você vai ser melhor do que pra lembrar isso! Os grupos de 90...

Panmela: Sem pensar na data, talvez, você consegue?

Elizabet Brito: O Uai Q Dança tem quantos anos? A Fernanda dava aula aqui e começou a dar aula naquele salinha que é o Alegreto e depois foi criando força.

Panmela: Mas foi em 90 que ela criou o grupo, porque tinha um grupo né!

Elizabet Brito: Ela era do nosso grupo também, era excelente, maravilhosa pra dançar, dança contemporânea principalmente. Eu trouxe pra cá professor Alemão, professora cubana, pra morar em Uberlândia. Fiz um contrato com a secretaria de Cuba, diretamente, em 1997. E aqui deu aula durante 3 anos uma bailarina cubana. Mas respondendo a sua pergunta, então vamos ver. Eu me lembro em 90, dança contemporânea... Uai Q Dança!

Panmela: Uai Q Dança, Vórtice, por exemplo. Você achava que o Vórtice era dança contemporânea?

Elizabet Brito: Acho. Algumas coreografias sim são contemporâneas. Embora a Guiomar, que também começou aqui na Forma, veio de Belo Horizonte, indicada pelo Gui Boaventura que participava da secretaria de cultura daqui. Ele veio aqui e falou: “Beth, você quer que eu traga a minha irmã? Ela estudou danças clássicas com o Carlos Leite de SP.” Eu trouxe a Guiomar. Ela dava aula naquela sala e a Fernanda nessa. E a dança dela é contemporânea. Agora ela se expressa muito com os solos de repertório. Porque os bailarinos dela são grandes solistas de repertório. Aquele menino, o Wesley, Lembra? Ganhou prêmio em Joinville. E atualmente você pegando a revista Dançar, não pode deixar de ler. Pega todo mês gratuitamente, na rua Machado de Assis, na Degagé. Conhece a Degagé que vende sapatilha? Então, é lá. E ela foi convidada agora em Julho pra dar várias oficinas de clássico, entendeu?

Panmela: Você lembra de um trabalho do Vórtice que chamava Adan Y Pepa, que eles dançavam no Festival, com o Cisco Asnar?

Elizabet Brito: Cisco Asnar também eu conheci, tive a oportunidade. Ele até ia coreografar pra mim, porque eu vi a coreografia, essa que você falou, do Vórtice. Gostei demais, ele é um grande talento. Mas não foi possível fechar, eu não consegui. Lembro, maravilhosa, inclusive aquela menina também a Maysa Mundim começou a estudar aqui comigo com 6 anos de idade. Atualmente, ela está no elenco do Dolabela numa peça junto, saiu de cartaz, com a Marília, aquela artista, a Marília Pêra. Só que é uma pena, porque toda entrevista que ela dá fala que começou no Vórtice. Mas essas coisas acontecem, com todos né? Vai ver que ela esqueceu, é perto!!!

Panmela: E o Andanças também?

Elizabet Brito: O Andanças também foi um dos primeiros a apresentar coreografia

contemporânea. As meninas do Andanças dançavam no Esquema, que foi a primeiríssima né? Que só dava Clássico. Aí a Lisete chamou uma coreografa, Cristina Elena de Belo Horizonte e ela veio aqui e criou uma coreografia “Irreverente” era totalmente contemporâneo e a turma do Andanças toda dançou “Irreverente”. Depois elas então saíram da Lisete e criaram o Centro de Danças na Cipriano Del Fávero, esquina com a rua Santos Dumont e formaram o Andanças. Também Andanças dançava neoclássico e contemporâneo, porque o neoclássico é muito confundido com o ballet contemporâneo, neoclássico não é balé contemporâneo. É contemporâneo porque começou em 1930. E contemporâneo é dessa época né? Começou com a Martha Graham, Isadora, né? São todas 1920, 1930. Eu tenho um acervo de coreografias eu quero passar todas pra CD, porque tão em fita e estão estragando. Quero ver se faço isso ainda esse ano. Porque aí você vai ver tudo quanto é tipo de dança que você imaginar. Inclusive tem uma menina aqui em Uberlândia que ela atualmente está no Rio e ela foi também fazer uma pesquisa na Amazônia e lá tem índio dançando e ela coreografou. E ela é filha do Alessandro Reith e daquela artista plástica que é esposa do Alessandro Reith, que todo mundo conhece e ela tem um trabalho muito rico. Ela ficou um ano numa fila de navios viajando o mundo inteiro e dançando num grupo de dança dentro do navio. Uberlândia tem tanto valor que eu falo “Se a gente reunisse aqui todo mundo daqui que foi embora, porque aqui não tem mercado, teríamos a melhor companhia de dança. Recentemente, eu assim... porque eu deixei de ter dança aqui na Forma, a minha filha passou a administrar e a gente passou a ter pilates, que é uma coisa essencial pra quem dança, fazer a aula de pilates concomitantemente com a aula de dança. Tanto é que no Bolshoi, que eu levei um aluno nosso pra fazer aula de dança, do projeto de dança que agente tinha na Oficina Cultural e agora voltou. Eu levei o menino lá no Bolshoi de Joinville, ele passou, formou-se em Joinville, que é o Igor, já ouviu falar nele? Fui ver o Igor dançar no Festival de Araxá e ele hoje é o solista do Sesi Companhia de Danças e ele estava fazendo o Príncipe no Ballet La Bayadere, ele está maravilhoso! E depois a segunda apresentação no mesmo Festival o César apresentou dança contemporânea e ele dançou. Tá lindo, maravilhoso! Belíssimo! Base clássica do Bolshoi, porque no Bolshoi de Joinville e no Bolshoi de lá de Moscou também ensina dança contemporânea. Em Cuba, dança contemporânea no mundo inteiro, né? Você viu, a Pina Bausch, você assistiu o filme dela? Base clássica. O que vocês chamam de base clássica, que é uma dança contemporânea com um técnica apurada. Que delícia. E sinto muito a faculdade daqui não ter a cadeira de dança clássica. Porque é outro

olhar né, para a dança, mas é um olhar que enriquece muito profissionalmente quem formar, profissionalmente seria bom se tivesse, mas o olhar é outro. Você assistiu o espetáculo do Luiz Augusto com a dança contemporânea dele, que ele fez a sessão macabra no Festival do ano atrasado, foi feita à meia noite no Rondon que ele dança.... você lembra que ele me chamou ao palco. Eu não estava infelizmente. Ele também foi daquela primeira turma cheia de preconceito, o povo falava e tudo. Ele estava aqui foi contemporâneo, o Humberto, o Eduardo, a Fernanda, todo mundo formando aquela turma maravilhosa!

Panmela: Então Betinha, pra mim é importante depois entender melhor essas datas, por exemplo, quando foi que você trouxe o Stagium, quando você trouxe o Cisne Negro, quando você trouxe o Corpo. Você tem os arquivos, não tem?

Elizabet Brito: Só que eles estão num quarto no fundo da minha casa, numa bagunça e pra achar as coisas lá, é difícil! No terceiro festival de dança que o Deferson fez essa coreografia “A Rosa”, porque ele saiu daqui e foi fazer um mestrado na Universidade de Dança da Bahia em Salvador com a Dulce, aí ele teve aquele maior aprofundamento, a bolsa dele foi em dança contemporânea. Lá de Salvador ele me ligou: “você apresenta a coreografia no Festival daí?” Era o terceiro Festival de Dança. É só você pinçar pra trás. O primeiro Festival foi em 87, então foi o terceiro em 89. Deve ter sido por aí, na década de 80, entendeu? Que agente trouxe aqui esse pessoal. Mas então foi antes, o Stagium foi antes do Festival, foi sim. Tinha tanta gente querendo dançar em Uberlândia que agente falou: “Vamos fazer o Festival uai! Porque deixar essas pessoas sem conhecer!” Porque aí os professores voltam e ensinam pra eles. Foi maravilhoso! Só que hoje eu sinto muito o nível do Festival. O Festival hoje se tornou atualmente, uma coisa muito diferente do início. A diferença eu deixo pra vocês concluírem que diferença que é. Com coreografias maravilhosas, convidados maravilhosos, coreografias de Uberlândia maravilhosas! No momento, as danças contemporâneas de Uberlândia que eu tenho visto e aprecio muito é TerraCota, do Dickson, aquele do Chocolate, como que chama? Não me lembro. Muito Bom!!! O Chocolate tá sem lugar pra dançar parece, porque o espaço era semi público e pediram o lugar, gostei muito da coreografia daquele grupo. E o Uai Q Dança, da Fernanda. Da UFU apresentou-se algum, teve algum grupo da UFU participando? Acho que não né. Porque o Festival de dança esse ano não aconteceu. O ano passado quase não fui, fui a poucos. Fui ao Palácio das Artes, último dia né!? Mas estou sentindo que no momento de cada dança de Uberlândia está tendo a maior predominância de alunos na

dança de salão. A Dança de Salão é agora a febre de Uberlândia.

Panmela: E essas danças que estão sendo feitas na rua, essas intervenções urbanas, o que você acha delas?

Elizabet Brito: Acho que são necessárias, porque estão fazendo plateia, estão fazendo cultura. Ao mesmo tempo, que eu acho que certas coreografias de danças urbanas das danças contemporâneas estão afastando o público de dança e é esse artigo que tá na “Dança” que te falei que tá falando a mesma coisa. Porque todo mundo quando fala dança contemporânea, porque todo mundo que fala dança contemporânea ele não vai ver uma dança contemporânea qualquer. Déborah Colker foi ter público porque ela coreografou pro Cirque de Solei, então aquele público que você via lá na maioria era porque ela fez a coreografia do Cirque de Solei. Aí foi o Vélox, todo mundo gostou “não vamos lá ver porque ela coreografou pro Cirque de Solei” e o público não estava assim... ela é famosa demais pra ter o público assim um pouco menor, porque entende?

Panmela: Mas porque você acha que afasta essa dança contemporânea de hoje?

Elizabet Brito: Porque você acha que afasta? Você gosta?

Panmela: Eu gosto.

Elizabet Brito: De todas que você vê?

Panmela: Algumas vezes eu vou pra prestigiar alguém que eu conheço, mas alguns trabalhos me interessam. Eu acho bem interessante!

Elizabet Brito: Mas você é uma pesquisadora e uma pesquisadora ela tem que assistir todos. Então agente vai ver essa negativa em relação à apresentação de dança contemporânea num público mais leigo. Mas no projeto “Núcleo de estudos da dança” que é esse onde agente pegou o Igor e do qual nós temos mais de 20 professores formados pelo Núcleo de Danças dando aula em Uberlândia em várias academia e escolas de dança, agente ensina dança clássica primeiro, segundo e terceiro ano. No quarto ano, agente introduz sapateado, porque os nossos alunos já tem mais o corpo mais dominado pela técnica, não é dominado ainda, ele conhece mais a técnica. E agente introduz também aí então a dança sapateado flamenco que é super difícil de ter professor e para algumas coreografias a gente convoca os alunos pra dança contemporânea. São poucos. Lá no Núcleo de estudos da Dança quem tá atuando atualmente, voltou pra Oficina Cultural, porque o ano atrasado a gente foi convidado a sair de lá, devido à atuação política, mas não por preconceito, porque o Odelmo sempre deu muito amparo à dança, a Mônica por favor, se for tocar no nome dela eu só tenho a agradecer, o Odelmo também, foram grandes

incentivadores da dança. Mas o Núcleo de Danças foi criado com o Zaire Rezende em 2002. Ele abriu as portas da Oficina Cultural e nós começamos o nosso projeto. Até então não tinha nada, nada de dança na prefeitura, nada! Aí agente foi porque lá as salas são muito boas, você conhece? Faz pesquisa, sabe! Porque pra mim uma boa sala de dança ela tem que ter o básico, porque a ferramenta mais preciosa do bailarino é o corpo e ele me faz aí um salto numa sala que tem linóleo cru, em cima do cimento, ele pega uma tendinite. Não é a dança que faz tendinite, não é a dança clássica que estraga o bailarino, não é o endehors. O que estraga o bailarino é a dança mal ensinada em lugares não aconselháveis pra dança. Quando eu tinha o nosso grupo eu nunca aceitei um convite para dançar em palco, em lugar que fosse de cimento. Depois pra divulgar a gente ia nas escolas e dançava no cimento, mas coreografias que não tinham saltos não iam pro cimento. Por isso que às vezes as pessoas me acham radical, no setor segurança do bailarino, eu sou radical, tem que ser o melhor professor, num piso excelente e as coreografias tem que valorizar os bailarinos e eu gosto muito da dança contemporânea. Muito bom! O dia que você quiser conhecer os melhores grupo de dança contemporânea do mundo eu tenho os dvds e você assiste, o Balé de Páris, o corpo de baile de Páris, tem Quebra Nozes que ninguém nem imagina que é Quebra Nozes, só usa a música. A trilha sonora é o Quebra Nozes. A história não é e as coreografias não são!

2 - Entrevista de Fernanda Bevilaqua

P (Panmela): A gente vai conversar sobre a dança contemporânea, mas eu quero que você comece falando para mim quando e como você começou a dançar e com quais tipos de dança você começou.

F (Fernanda Bevilaqua): Eu comecei a dançar com 4 anos de idade em Belo Horizonte, porque eu morava em Belo Horizonte. Com 4 anos o que eu tinha para dançar era Baby-class, mas eu fazia o Baby-class em uma escola regular, em uma escola normal. Com 7 anos eu pedi a minha mãe para eu me matricular em uma escola de curso livre, assim, de balé clássico, mas, assim, para eu estudar balé clássico, porque até então eu ficava na escola estudando baby-class. Aí minha mãe me matriculou na escola de Belas Artes de Belo Horizonte e eu fiz balé clássico lá dos 7 aos 10, só balé clássico. Com 10 anos de idade eu fui assistir um espetáculo e gostei muito de coisas não eram do universo do balé só, porque até então, até os 10 anos eu só via balé na minha vida, eu não sabia que existiam outras danças. Eu só via balé clássico e só estudava balé clássico. E aí eu apaixonei com essa escola e tal, e lá tinha dana moderna, sapateado, tinha tudo, eu vi um espetáculo completo de várias coisas, inclusive balé clássico, e não é o balé clássico que eu estava muito estudando, que eu estudava balé clássico com escola de balé, metodologia, e eu tinha repertório, estudo de repertório. Eu gostava muito, amava, mas eu vi que o espetáculo não tinha nenhum balé de repertório e que eu amei, então eu fui para essa escola, minha amiga já estudava lá. Eu sai dessa escola que era municipal, dessa escola de Belas Artes não pagava, aí eu fui para essa escola e lá eu comecei a estudar balé clássico, continuei, mas a diretora da escola deixou claro que ela não dava balé de repertório, ela não gostava, que ela achava que isso limitava a criatividade de quem estava trabalhando e eu topei total. E aí eu comecei balé clássico, dança moderna e sapateado. Então, eu comecei desse jeito lá e Belo Horizonte e fiquei nessa escola fazendo esses cursos. Ah! E depois jazz. E depois eu virei professora nessa escola de baby, balé e jazz. E aí, com 16 anos eu fiz um teste em um grupo experimental do Palácio das Artes da fundação lóvis Salgado que não era o corpo de baile, era um grupo experimental que tinha jazz e dança moderna e eu fui para esse grupo, eu passei e fui para esse grupo e comecei a dançar com o grupo, e fui me encantando cada vez mais com este lugar que era um lugar da dança moderna, porque lá eu tive a oportunidade de estudar Marta Graham, estudar Horton e entender melhor o que era aquilo

e aí eu fiquei lá... A e eu continuei estudando balé lá, porque tinha aulas avulsas e eu gostava de fazer aula de balé. Então, nessa época eu continuei dando aula, dava aula de balé, sapateado, aí comecei a dar aula de balé, sapateado. Aí lá, na época que eu estava estudando dança moderna eu conheci um trabalho também de consciência corporal, que não era lá, uma amiga minha que era minha colega desse grupo experimental ela dava aula de ginástica holística nessa escola, ela me chamou, eu fui experimentar e fiz aulas de consciência corporal com uma pessoa que chama Irene Ziviane , hoje ela é professora na UNICAMP. E aí, de lá, bom.. É isso, e eu convivi, assim, esses últimos anos meus em Belo Horizonte, dos 16 até os 20, eu convivi fortemente com o teatro porque eu comecei a estudar, dentro do Palácio das Artes a gente tinha a oportunidade de estudar teatro, até os espetáculos que a gente montava, a gente precisava de se valer disso enquanto bailarinos e estudar. E aí eu me enveredei por esse lado e com 20 anos de idade eu vim para Uberlândia. Então eu comecei assim, comecei a dar aula lá, com 14 anos, porque eu comecei nessa escola, nessa última escola que eu entrei com 10. Eu entrei com 10, com 14 eu comecei a dar aula lá.

P: E aí, você veio para Uberlândia, e quando começou o seu contato com a dança contemporânea?

F: Então, o meu contato na verdade com a dança contemporânea, eu acredito que começou em Belo Horizonte, só que eu não sabia que aquilo era dança contemporânea, porque começou lá com o grupo Corpo, eu assisti 14 vezes o espetáculo “Maria Maria”, foi 14 vezes, a minha mãe já estava achando que eu estava com algum problema, porque era gratuito e o grupo estava sendo formado naquele momento. Eu minto, eu comecei o contato com a dança contemporânea até antes do grupo Corpo, com o grupo Transforma, porque eu viajei com o grupo Transforma e o grupo Transforma apresentou um negócio que chamava “Go Go” que, o Transforma era da Marilene Anartz , a Marilene Anartz trabalhava com dança contemporânea, mas eu não tinha noção nenhuma que ela trabalhava com isso, que existia esse trabalho. Então quando eu fui para o Rio de Janeiro dançar num teatro lá junto com o Transforma, foi esse grupo experimental do Palácio e o Transforma, eu assisti aquilo e eu falei assim: “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, “ah, é um trabalho da Marilene, super diferente...” Eu achava meio esquisito, mas então eu comecei lá. Só que eu, nessa época o Rodrigo Pederneiras a família Pederneiras fazia aula no Transforma, eles saíram do Transforma e montaram o grupo

Corpo. E na época eu estava lá em Belo Horizonte ainda, eles montaram, o grupo Corpo, o primeiro espetáculo deles foi “Maria Maria” e 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 era, 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 levavam 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. E parece que naquela época, né, no meu tempo, parece que aquilo não tinha importância de qual era aquela dança, que dança que era. Eu não me lembro da gente ter discussões se o jazz era isso, se dança contemporânea era aquilo, se existe a dança contemporânea... eu não me lembro de ter esse tipo de discussão, pelo menos nos lugares onde eu estudei, porque eu acredito que no Transforma tinha sim esse tipo de discussão. Aí, o que acontece, eu vim para Uberlândia e da mesma forma que eu não tinha a noção de que aquilo era dança contemporânea, quando eu vim para Uberlândia tinha um quadro aqui, que hoje, eu avalio hoje, no momento presente, que esse quadro já era um quadro de dança contemporânea também, evidentemente que o balé clássico, a dança flamenca, outras danças já existiam nas escolas de dança, nas principais, mais eu via um ‘que’ dessa outra dança e as pessoas chamaram muito de dança moderna, só que eu, como eu estudei em escola de dança moderna, Marta Aguiar, Horton, eu identificava umas coisas da dança moderna, mas eu identificava outras coisas também. Então quando eu vim para cá, o primeiro espetáculo que eu assisti no Rondon era um espetáculo do balé Esquema, e o Rodrigo Pederneira tinha coreografado, a Rosane dançou esse trabalho, e aquilo para mim, aquilo era, assim hoje eu posso dizer que aquilo era dança contemporânea para aquele contexto. Então, na Forma, que foi onde eu dei aula, a Betinha, de cara, nos primeiros tempos que eu entrei com a Betinha, ela já trouxe a Marica já do balé Estágio com trabalhos, dentro de um contexto de Uberlândia, para mim, muito semelhante aquilo que eu via no “Maria Maria” no último treino 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 exato mais ele 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.” E aí, hoje eu avalio friamente assim, que o meu contato com a dança contemporânea se deu lá como, quando eu cheguei eu acho que Uberlândia já tava nesse pé assim, eu acho que a Lizete é uma pessoa aberta, a Betinha idem. Imagina, naquele contexto, nos anos 80 a Betinha, a Lizete trazerem para cá esse tipo de companhia em uma cidade que, para mim, ainda é muito devagar, em termos de dança, mas ao mesmo tempo fala: “Nossa, puxa, essa pessoa é legal, eles trazem...” Então eu acho que já existia dança contemporânea nessa época. E quando eu vim para cá eu trabalhei em vários lugares, mais um dos lugares que eu trabalhei muitos anos foi a Forma, eu trabalhei na Marildes, o primeiro lugar eu trabalhei na Marildes Cunha que se chamava Academia de Artes e Música, então o primeiro espetáculo que eu montei para a Marildes, ela me deixou muito livre, eu montei um espetáculo inteiro e se chamava “Descobertas”. Esse espetáculo, eu assim, eu dava aula de balé clássico e eu pedia para ela para eu dar umas aulas de 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, então eu não sabia o que era aquilo, porque até os pais reclamaram que as meninas estavam descalças, que não estavam usando a de 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, que para mim hoje, eu identifico como dança contemporânea para aquele contexto. Aí, mas enfim, é isso, eu não sabia que aquilo era dança contemporânea. Quando eu fui para a Forma, eu me identifiquei também, enquanto coreógrafa o tempo todo com esse tipo de trabalho, todos os trabalhos, a maioria dos trabalhos que eu montei para a Betinha eram nessa linha. Aí sim, a primeira vez que eu ouvi esse termo, dança contemporânea, foi quando eu estava dando aula na Forma e eu fiquei um mês em São Paulo fazendo curso do TBC, eu fui fazer o curso de Marta Graham. Aí, nesse lugar em São Paulo eu posso te precisar que foi mais ou menos em 85... 84, em 84, eu fiquei um mês em São Paulo e aí, olha para você ver, eu mudei para Uberlândia em 82 e veja bem, em 84 é que eu fui me dar conta que existia essa coisa que chamava dança contemporânea, porque eu fui fazer esse curso de Graham e eu conheci o Valfoli, e eu falei: “Eu não vou ficar em São Paulo para fazer só aula de Marta Graham, aí tinha lá: dança contemporânea, e eu falei: “ó, vou fazer esse aqui”, aí eu fiz com ele, com a Clarisse e com a Mariana Muniz e a Marta Graham, aí eu falei: “hum, agora eu estou entendendo essa história”. 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, e aí eu falei: “Gente olha que legal”. E aí, quando eu voltei, eu lembro que eu propus para a Betinha para a gente ter esse tipo de aula na escola, aí ela falou assim: “Ai, mas isso não vai funcionar, vamos mesclar, de vez enquanto para o grupo de balé clássico você dá uma aula” e foi aí que eu começava, a Betinha me deixou bem livre também, dava aula de balé, mas um dia, uns dois dias, três dias no mês eu dava isso. “aí você já coreografa, meio assim, não importa” Sabe quando as coisas acontecem muito espontaneamente, intuitivamente, você não está fazendo aquilo estudando aquilo, o que é aquilo, foi simplesmente, ok. E aí, eu conheci na Betinha, dando aula o Deferson Melo que foi meu aluno e aí, eu achei o Deferson, esse cara que ia para outro lugar, ele não se identificava com nada daquilo encaixotado, sabe, assim que era técnica de balé, técnicas. Ela fazia e até dançava, mas eu comecei a ver que o Deferson fugiu um pouco de tudo isso, até ele vim para Curitiba. Quando o Deferson voltou de Curitiba, ele já voltou, já era o segundo Festival de Dança do Triângulo, e aí o Deferson trouxe para Uberlândia, quando ele retornou de fato o que eu acho que seria dança contemporânea, porque no primeiro Festival de dança do Triângulo, olha só como a cidade é uma cidade engraçada, porque ela tem esse, aí é fechada... Mas o primeiro Festival de Dança do Triângulo foi no governo Zaire, com uma abertura muito grande de quem estava ali, porque foi a primeira secretaria de cultura da cidade, a associação... O quê que acontece, o grupo convidado era o balé Teatro Minas com a “Elis sobre o pássaro em seu ombro”, um espetáculo contemporâneo, absolutamente contemporâneo num contexto de uma cidade que, tudo bem que trazia o grupo Corpo e o Estágio, então já estava com um olhar mais aberto.

P: Esse é o primeiro que você está falando?

F: Primeiro, no Rondon, em 86. Aí eu falei, nossa olha isso, que vai meio de acordo com aquilo que a Betinha trazia já antes do festival, antes do festival, a Lizete trazia o Rodrigo antes do festival. Porque que foi escolhido esse espetáculo? Porque elas viram nesse tipo de dança, eu imagino, esse potencial, e a cidade já acolhia sabe, na minha opinião. Porque era muito, assim, para a época, era muito, era muito, sabe. E eu participei desse festival como coreógrafa, e no segundo festival o Deferson já veio de Curitiba, porque ele já estava fora, e aí o Deferson trouxe coisas assim que eu falava: “O.. Mas” Assim, porque a gente via essa dança contemporânea na época que era uma coisa muito dançada, o Deferson não, o Deferson transformou a possibilidade, dançado, assim, tudo é dançado, mas assim em termos de movimento mais tradicional, contando uma história, o Deferson não ele meio

que trouxe uma outra possibilidade para o festival e como nessa época já vinha Klauss Vianna, Helena Katz, essa galera toda, eles começaram a pensar, junto com quem estava em Uberlândia produzindo dança aquilo que tem o nome de dança contemporânea. “O que é isso que vocês estão vendo que estão achando estranho?” Porque que isso ganhou? Porque antes do festival era muito separado por categoria não, depois é que começou a ter uma preocupação com classificar cada dança, especificar, e aí, quando isso começou a acontecer também começou a haver essa coisa do... Eu montei um trabalho o Klaus veio para o festival, ele não era júri, mas eu lembro que ele falou assim: “Você sabe o que é isso que você está fazendo? Que dança que é essa?” eu falei: “Dança livre”. Porque eu me inscrevi como dança livre, e ele falou assim: “Olha, ta, pode ser, mas eu acho que isso aí caberia né...” Ele comentou com a Roseli do Raça. “.. numa dança contemporânea né?” E aí, sim, eu comecei a ter curiosidade nessa época, em 1986 e 1987, sobre esse movimento da dança contemporânea que era forte demais. E aí, o que eu senti: grupos, escolas, que nunca se preocuparam em montar coreografias de dança contemporânea para valer, para ir para festival, vai mais para aquilo que você está mais preparado, né, no caso a Lizete é mais para o balé clássico, a Betinha, mas para o jazz, sempre foi para o jazz, e as pessoas começaram a ver essa coisa da dança contemporânea, e então o que acontecia, meio que trazia coreógrafos de fora e falava “olha, vamos montar dança contemporânea, porque o negócio está bombando” Porque veio Lenora, o Deferson, com tudo isso vamos montar dança contemporânea. E aí, sim, a galera vinha para valer, o Anselmo Anzola, Rafael Pacheco, o Deferson, o Deferson veio para a gente no Uai Q dança, não só ele, outras pessoas também vieram, então, assim, dança contemporânea. Mas aí, cada vez mais, com outras pessoas que vinha de fora Fabiana Brito Dulce Aquino, Helena Katz e martelando sobre o que é essa tal de dança contemporânea, eu acho que a cidade começou a se envolver mais com a dança contemporânea. E eu acho que nesse momento eu me dei conta, de que isso era aquilo que eu me identificava desde lá de Belo Horizonte, mas que eu não dava muito mole não, e aí eu comecei a estudar um pouco mais. Comecei a me interessar, sabe, a respeito do quê que poderia ser isso, o que a gente está fazendo, que arranjos são esses, porque surgiam milhões de papos, no festival, cada pessoa que vinha que era assim: “Isso não é dança contemporânea”, “Deixa eu te falar o grupo corpo dança contemporânea”, “Deixa eu te falar, isso assim não é dança contemporânea”. E aí, porque isso? Porque começou a vim trabalhos de dança contemporânea que, para o conceito, para o lado conceitual. E tem pessoas que, de fato, entendem a dança contemporânea para este

lugar do conceitual, porque essas pessoas, imagino eu, elas estão ligadas no contexto. Então, se você for pensar em termos do contexto e do pensamento estético, para o palco, o que você quer em termos de dança contemporânea, qual é o seu pensamento, o que você quer para aquilo, então eu acho que as pessoas caem nessa questão do conceito. Então fica uma briga, “isso é dança contemporânea”, “isso não é dança contemporânea”, “isso aqui é não sei o que”. Mas eu acho, na minha opinião, que é tudo uma questão de contexto, e eu acho que foi assim que Uberlândia sempre teve, assim, sempre não, mas pelo menos na época que eu cheguei nos anos 80, já estava ligado nisso, o festival só fez explodir porque se imagina né, eu te falei, a Betinha e a Lizete eram pessoas visionárias, que estavam ligadas com essas coisas, eu acho na verdade tudo um processo. Quem já estava, já estava pensando, é que as coisas vão chegando, vão se encaixando, aí você vai pensando sobre aquilo, o que é aquilo. “Para que você faz balé clássico se você quer dançar dança contemporânea? Balé clássico serve para dançar balé clássico.” Vinha muito essa fala. E eu acho que é isso, e eu acho que foi assim que a cidade foi assumindo a dança contemporânea enquanto possibilidade de fazer mesmo, de viver disso, e acredito eu que ela já exista, sabe. Ela já existia eu acho que é isso, que foi o processo que foi acontecendo na cidade.

P: E o Uai Q Dança, o grupo e aí falando sempre não da escola, mas do grupo que depois se tornou companhia. Como foi o contato com a dança contemporânea, as criações? Como foi, assim, o processo?

F: Então, o grupo uai q dança ele começou em 91. É, ele começou não como um grupo profissional, não era essa a ideia a princípio, a gente queria se profissionalizar, mas a gente tava bem na realidade de que não era um grupo profissional, mas era um grupo amador no sentido literal dessa palavra, de amar mesmo, sabe aquilo. E então a gente se encontrava todos os dias e fazia um trabalho de tardes inteiras todos os dias, e esse grupo eles tinham aula de balé clássico e dança moderna todos os dias. E o interesse do grupo, porque o que foi, a gente foi identificando o que esse grupo queria, no caso eu que trabalha com esse, sozinha, depois que outras pessoas vieram trabalhar. Então, o sonho delas era poder dançar balé clássico que elas amavam balé, repertório e tudo mais, mas também queriam dançar essa dança que eu chamava de dança moderna, dança livre, elas estavam muito abertas e afim, porque elas já era minhas alunas a muitos anos. Então foi assim que a gente foi fazendo o trabalho, e na época era somente eu que coreografava, e eu achei que ficava muito pobre para o grupo, porque eles queria mais e mais eu não podia dar em termos de

balé de repertório, por exemplo porque eu não tinha essa experiência com balé de repertório. Aí que veio o Márcio, que veio de São Paulo que trabalhava muito com balé de repertório, então ele trabalhava com a companhia o balé de repertório e eu coreografava essa dança que eu não sabia qual era o nome, que hoje eu entendo como dança contemporânea sim, mas eu falava que era dança livre, sempre, eu sempre me inscrevia nos festivais como dança livre. E aí, o grupo Uai Q Dança era constituído na época de, a gente tinha umas nove ou dez meninas.

P: Elas eram mais novas não eram?

F: Dez anos de idade. E elas foram se ver cada vez deixando uma brecha assim, no sentido de abertura para dançar tudo, não só balé clássico de repertório, apesar de elas amarem. Então o grupo trabalhava com essas duas facilidades, a gente foi para a Argentina fazer método com Copélia, então dançaram, voltaram, fizeram Paqueta e nossos programas de espetáculo eram sempre duas coisas: primeira parte, balé de repertório Copélia, Paqueta, o que fosse, intervalo, dança moderna e dança contemporânea. Porque o Armando Duarte veio trabalhar comigo logo que eu montei o Uai Q Dança e o Deferson também. Logo que eu montei o Uai Q Dança, o Deferson e o Armando eram meus coreógrafos convidados, porque igual eu te falei, assim, eu queria muito que o grupo crescesse com outras pessoas, com outras informações, né, porque não rolava eu ficar, eu do aula, eu coreógrafo, porque aí não rola, aí o negócio não ia rolar. Ainda mais porque eles queriam se profissionalizar, então eu acho que foi essa a ideia de trazer, e os dois trabalhavam com a dança, que eles já nomeavam dança contemporânea.

P: Eles já nomeavam?

F: O Armando nomeava o trabalho dele de modern jazz, só que ele falava que ele dava essa aula, mas para coreografar ele coreografava em uma visão contemporânea. Porque ele era bailarino do Cisne Negro, Cisne Negro dançava só dança contemporânea para aquele contexto. O grupo Uai Q Dança, desde o início então, ele ficava entre o balé clássico de repertório e a dança contemporânea numa boa, o Deferson vinha e pá e abalava porque o trabalho do Deferson era totalmente diferente do Armando. Então assim, tinha uma riqueza de informações ali no corpo das meninas e elas eram muito abertas, então era possível fazer essas coisas. Depois das meninas, o que aconteceu, elas começaram, quando a gente começou, aí chegaram no ponto, nossa elas vão, e elas começaram vestibular, menos tempo de aula e na época, eu tinha ainda um desejo muito grande de constituir com essas meninas uma companhia e aí foi que surgiu os bailarinos vindos de outras escolas, de outro

grupo, de outra companhia com uma outra experiência, na verdade não com outra experiência, com a mesma experiência, eles faziam balé de repertório e recentemente eles estavam trabalhando com a dança contemporânea também. Então, eles estavam abertos e com vontade de trabalhar todos os dias e no nível profissional, foi aí que surgiu o Kato Riberio, que é um brasileiro que mora em Paris que trabalha muito com dança contemporânea e ele surgiu, ele estava no Brasil e ficou sabendo da gente, porque a gente rodava por aí, festival, Joinville e “ó, legal esse grupo e pá, vocês querem que eu faça algum trabalho?” E eu peguei e chamei as meninas antigas do grupo e falei: “Meninas, olha, está na hora da gente decidir se a gente vai ficar como um grupo amador ainda, se a gente pode avançar. Se a gente pode avançar eu queria propor que a gente tivesse essa proposta, vocês topassem a fazer aulas todos os dias, voltar a fazer e eu estou trazendo tal coreógrafo, outras pessoas me procuraram a gente junta.” Aí as meninas falaram: “Ó, não dá. Era nosso sonho, mas cada uma está em um lugar.” Aí eu falei: “Ó, então bola pra frente”. Essas meninas outras quiseram e aí eu continuei com esse grupo amadoristicamente duas vezes por semana e peguei a companhia para trabalhar que era uma outra versão do grupo, que aí sim a gente profissionalizou. O que a gente fez, a gente fez um trabalho assim, falou: “Olha gente, a gente está topando pagar vocês por mês para vocês virem, porque eu conversei com o Du e a gente fez uma proposta, era uma miséria, 50 reais por mês para vocês virem trabalhar toda tarde, eu vou chamar um coreógrafo, vou pagar o coreógrafo e a gente desenvolve um trabalho.” E foi quando o Kato veio montou a Bela Estranha Pátria, a gente estreou e foi muito bacana, foi sensacional assim, porque foi uma possibilidade muito grande assim, de a gente fazer um trabalho só voltado para a dança contemporânea, porque aí as meninas estavam no pique que era: “Então ta, vamos fazer aula de balé clássico porque elas acreditavam muito naquele trabalho como treinamento físico e tal, mas também vamos fazer aula de dança contemporânea toda semana”, aí eu dava aula de dança contemporânea e o Márcio dava de balé.

P: E isso foi mais ou menos quando?

F: Isso foi em 94, não, 96.

P: Que foi quando a companhia se profissionalizou?

F: Que de 91 a 95 existia esse grupo, que inclusive ele existiu antes da escola. O grupo Uai Q Dança surgiu antes da escola, do estúdio Uai Q Dança. E foi quando o grupo se profissionalizou e é quando eu falo que a gente começou de fato o trabalho profissional. E eu não vou dizer que a gente começou o grupo Uai Q'Dança, a companhia Uai Q'Dança

esse grupo profissional eu não posso dizer que eu comecei em 91. Eu não posso dizer que eu estava em 94 com ele, em 95. Eu tinha um grupo. Eu não menosprezo o amador-profissional, para mim inclusive eles tem o mesmo valor, só que eu preciso definir o que é um e outro, porque o outro trabalhava amadoristicamente mesmo, apesar de fazer aula todo dia, não tinha o ideal desse pessoal que estava no grupo de continuar trabalhando com dança, tanto que hoje, dentro delas todas, uma só tem uma escola de dança que é a Carla, no mais nenhuma mais trabalhou com dança. E esse grupo de hoje, que não está mais aqui, todas elas continuam trabalhando com dança, exceto a Alcinete quer dizer. Então é um desejo, você via nelas um desejo de ser aquilo, de trabalhar com aquilo, então é por isso que eu digo que a partir de 96 é que a gente formou um grupo profissional Uai Q Dança e foi a partir dessa época que a gente falou assim: “a gente só vai dançar dança contemporânea, a gente não vai dançar mais balé clássico”. Porque o outro grupo tinha muito essa coisa assim: “aí vamos concorrer”, elas adoravam e para concorrer nós dançávamos repertório de balé clássico com dança contemporânea. Sabe como é tudo uma festa, no melhor sentido, mas era uma festa assim, não é uma coisa que você fala “Não, eu quero isso, o que você quer? O que o seu corpo está precisando?”. E aí a partir da formação desse grupo de 96 tudo foi se transformando para a gente inclusive, ir retirando as aulas de balé, devagar e pensando assim: “Pra que a gente faz balé?” Por exemplo a Cláudia de Souza, quando ela veio montar o Olho do dono, ela revolucionou essa companhia, e a Luciana Branco que era daquele grupo veio para dançar, aí a Luciana ficou para dançar o Olho do dono, e ficou. Porque a Cláudia trouxe pra gente assim: “Vem cá, se foram vocês que decidiram dançar só dança contemporânea, porque razão que vocês tem que fazer aula todos os dias juntas sempre aquela aula. Não o meu trabalho, eu uso técnica de Graham e capoeira angola. Vocês vão treinar capoeira. Não entendam que o trabalho de vocês enquanto um grupo, enquanto um bailarino, enquanto um artista da dança que está pensando a dança contemporânea, tem que pensar na dança contemporânea para o que você quer fazer em termos de proposta estética. Se a minha proposta estética que eu trouxe para vocês é o Olho do dono e que vocês não vão usar balé clássico de jeito nenhum, não vão usar jazz de jeito nenhum, nada, Horton de jeito nenhum, então vocês vão precisar trabalhar com Graham e vão precisar trabalhar com capoeira angola”. E eu chamei o Alegria, o Alegria dava aula de capoeira angola. Eu dava aula de Graham e o Márcio continuou dando aula de balé, porque as meninas ainda tinham uma coisa muito forte nelas que era: “Aí não, se eu não fizer balé não vai rolar”. Mas elas tiveram um atrito com a

Cláudia naquele momento e eu fiquei atenta para isso que a Cláudia falou, eu falei: “Ela tem razão. Pra que elas precisam?” Outra coisa que era muito forte era coisa assim: “Mas dá pra gente a história, o que você está querendo?” Ela falou: “Não, não estou querendo história, isso não é uma história”. Isso foi muito difícil para as meninas entenderem, porque elas não podiam interpretar, que elas não podiam fazer cara nenhuma, e a Cláudia brigava, brigava, porque na Bela Estranha Pátria tinha essa coisa, era bem contemporânea em termos de movimento porque o Kato ele se inspirava em um trabalho contemporâneo do Nátio Eduardo que herdou da Espanha que é contemporâneo, ele é tido como contemporâneo. Mas a Cláudia não, afinal eu não estou contendo uma história, eu não quero interpretação, esse negócio de interpretação é do expressionismo alemão, não é isso que eu estou querendo e apesar de que Marta Graham trabalho com toda essa questão da expressão. Mas o trabalho da Cláudia era da técnica de Graham, mas ela tirou essa coisa da Graham de se expressar, o corpo tinha que dizer tudo, ela usava a técnica mas tinha que estar no corpo e não em uma expressão de um rosto ou sei lá, de uma história que o corpo estava contando. Ela só estava querendo brincar com o jogo do olhar.

P: E aí, por exemplo, na década de 90, aí suas referências com relação a dança contemporânea mudaram ou você começou a entender melhor?

F: Não sei se eu comecei a entender melhor, porque, honestamente, eu não sei se eu entendo de dança contemporânea. Não, não sei se entendo isso não, não sei se entendo melhor não. Eu acho, incrivelmente, eu ainda acho que estamos em um processo, eu me considero em um processo, não sei se eu entendo. Eu acho sim que a partir da década de 90 eu comecei a pensar melhor se essa companhia que estava fazendo um trabalho de dança contemporânea precisava fazer aula de balé clássico, precisava fazer aula todo mundo junto, alias, precisava fazer aula, dependendo do que estávamos querendo propor, fazer alguma aula específica disso ou daquilo. Acho que assim que o corpo tem que estar preparado, mas eu receio em questionar e isso vira e mexe é uma questão para mim. Que trabalho é melhor, o que a gente precisa trazer para um trabalho do corpo? Será que precisa? Será que é porque eu estou pensando que a gente está pensando que precisa? Será que não precisa? Entendeu? Então a partir da década de 90 de fato eu comecei a pensar sobre essas questões melhor, eu posso dizer assim que eu me preocupei mais com isso e hoje, de 90 para cá a companhia teve outras estruturas, outras possibilidades e a gente foi eliminando cada vez mais essa coisa, a gente foi pensando de fato, em primeiro lugar, no que a companhia quer enquanto proposta, enquanto projeto de trabalho. Se o projeto de

trabalho era discutir a saudade dentro de um movimento poético e a gente precisaria de um trabalho corporal, porque todas queriam dançar algo de técnica, sei lá, de ir para o chão, saltar, então a gente precisa fazer aula de que? De dança contemporânea, só aula de dança contemporânea. Todo dia? É, todo dia. Todo mundo? É, todo mundo. Assim, a gente começou a discutir isso com o grupo, o que a gente precisava e eu acho que cada vez mais, cada formação da companhia foi ficando mais aberta para as questões da dança contemporânea, para as questões do discutir, do pensar e começou assim, parar de achar que era perda de tempo conversar para a gente pensar no que é que a gente precisa, por exemplo, cada vez mais a gente ficou aberto para estudar, para usar o tempo do trabalho da companhia para estudar o que gente está pensando para o próximo trabalho.

P: E, agora fora do grupo Uai Q Dança, em Uberlândia, depois dessa década de 90 que o festival começou, que explodiu, né, como você mesma disse. Em Uberlândia, quais os nomes, assim você pode me dar de artistas da cidade e grupos da cidade que começaram a fazer dança contemporânea neste período e como era, como você via? Porque eles eram e se eles eram chamados de contemporâneo de dança contemporânea ou se hoje, é o que você vê assim neles?

F: Você fala da década de 90?

P: Isso, nesse período que surgiu o grupo Uai Q Dança e concomitante ao festival, né, quando o festival começou, a secretaria começou a organizar o festival e aí o festival bombou, etc. O que estava acontecendo assim, em Uberlândia na dança contemporânea ou se não estava acontecendo?

F: É, você quer que eu te diga quem que eu considero que de fato enveredou para a dança contemporânea, eu poderia dizer assim, esse grupo é um grupo que está trabalhando com dança contemporânea ou um grupo que fazia dança contemporânea para mim.

P: É, quem fazia dança contemporânea de qualquer forma, quem fazia dança contemporânea nessa época?

F: Olha, nessa época na minha opinião, tá? Eu não sei se estou certa. Mas para mim a Betinha fazia dança contemporânea, tinha o trabalho de dança contemporânea. A Lizete tinha o trabalho de dança contemporânea, ela sempre chamava coreógrafo de fora para fazer, igual eu falei, por causa do festival de: “Aí faz uma de dança contemporânea, uma da balé” Não interessa, eu não estou pensando nisso, eu estou pensando assim, essas pessoas também faziam, já tinham contato com coreógrafo de dança contemporânea de fora e propunha para o grupo deles também dançar isso. O Andanças da Rosane também

tinha dança contemporânea, eles eram muito fortes no jazz, mas eles tinham também dança contemporânea. E o Deferson, nessa época, ele estava fora, mas ele era um artista da cidade então direto ele vinha, mas assim, ele estava fora, mas ele para mim era o “mais”, o mais de todos. E o Vórtice, evidentemente, o Vórtice, desde cedo o Vórtice com o João Aur, com o Tíndago, eles propunham isso e eles nomeavam disso de dança contemporânea. Por isso que eu acho que Uberlândia tem uma história interessante da dança contemporânea desde cedo, desde sempre, sabe, desde sempre ou desde os anos, do começo dos anos 80 e nessa década de 90 então, que eu me lembre era a Lizete, o Andanças, a Forma, o Vórtice e a gente. E aí, o balé de rua surgiu também nessa época, nos festivais, mas eles faziam dança de rua. Eu não vou te precisar, eu tenho receio porque eu não lembro em que época foi que o balé de rua foi considerado, por todo o pessoal do festival, um grupo híbrido na dança deles, eles estavam meio no contemporâneo, eles tinham um trabalho de dança de rua, mas era um trabalho de dança de rua contemporâneo vamos dizer assim, então não sei como ele poderia ser enquadrado, mas ele tem uma extrema importância nesse sentido. E eu não me lembro se foi na década de 90 que surgiu o Werther ou se foi depois, se foi, o Werther foi um grupo crucial assim, em termos de trabalho de dança contemporânea, porque quando o Vêrter surgiu, ele surgiu com um grupo que juntou pessoas, que apesar de fazerem aula em escolas de dança, todos passaram por escola de dança, todos não, não todos porque o Cláudio também dançou na Lizete, eles se juntaram e foram pensar em uma outra possibilidade de trabalho, porque eles tinham no corpo uma coisa da dança de rua muito forte e o Eduardo Paiva, que trabalhava aqui, ele também dava aula de dança moderna e contemporânea depois de um tempo, mas o Eduardo propôs para eles enquanto coreógrafo, enquanto propositor do grupo assim de trabalho, estudar e foram para um lugar muito interessante e eu lembro que eles tiveram uma projeção muito grande quando eles lançaram esse trabalho, porque foi um trabalho consistente para as pessoas que estavam acompanhando o festival dentro da dança contemporânea e acho que eles também não se tocavam disso, que eles estavam fazendo esse trabalho tão contemporâneo naquele contexto.

P: E porque todos esses grupos que você nomeou, na sua opinião, eram de dança contemporânea?

F: Não, eles não eram de dança contemporânea.

P: Não, eles faziam dança contemporânea.

F: Porque é muito importante a gente pensar assim, se você for pensar um grupo que só fazia dança contemporânea, então eu vou te dizer que é só o Werther. Porque os outros grupos passeavam por muitas outras danças, dançavam balé, dançavam outras coisas, então assim, eu diria que se você disser assim, eu reconheço todos esses grupos fazendo, mas eles não se nomeavam um grupo de dança contemporânea, nem a gente se nomeava como grupo de dança contemporânea, a gente foi nomear depois, mais tarde.

P: Mas porque eles eram, eles faziam.. Porque a dança contemporânea deles, na sua opinião, era dança contemporânea? Assim, em relação a criação, as características, nesse sentido.

F: Porque eu acho que os corpos deles tinham uma outra espécie de comunicação no trabalho deles apresentado esteticamente. Porque quando eles apresentavam aquilo eles não estavam colocando ali uma técnica de balé clássico, nem de dança moderna pura, mas eles tinham uma concepção de corpo 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, na 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. Só que eu acho, o que define para mim o grupo como sendo um grupo dançando dança contemporânea é o corpo deles, eu não te nego que quando eu via algum desses grupos que eu te indiquei, que eu te falei que faziam dança contemporânea, que eu preciso dizer que faziam porque eles traziam essa possibilidade até enquanto coreógrafos que vinham de fora como coreógrafos de dança contemporânea, eu não nego que eu olhava as vezes para esses corpos e eu via corpos de balé clássico dançando aquela proposta que para mim era proposta contemporânea. Então eu acho importante não julgar, porque se não eu vou estar falando assim: “Eles não faziam dança contemporânea, mas aquele cara que veio montar para eles, ele montou dentro de uma proposta contemporânea, talvez aquele corpo era um corpo tão enraizado no balé que ele não conseguiu trazer aquela ideia, aquele pensamento que aquele coreógrafo trouxe. Então assim, honestamente, o que me faz pensar que esses grupos, eles estavam, não se posso taxá-los, de eles faziam dança contemporânea ou eu fazia, eu acho que é fundamentalmente o corpo deles, o corpo deles era um corpo

que estava despojado e aberto para algo que não é uma história em si, mas é o corpo, é o que vem para o corpo daquele pensamento que é colocado ali. Então eu te coloco esses grupos porque eu preciso falar deles, porque eles faziam e nomeavam, inclusive a gente, mas o que define para mim, o que é que esse pessoal, me incluía aí, a gente se inclui aí, fazia é o corpo. É interessante quando você olha para um corpo com um corpo que está fazendo dança contemporânea, ele é um corpo que está despojado, que está livre dessa técnica, eu acho estranho quando você fala que se faz dança contemporânea e o trabalho inteiro é com o código do balé clássico. Talvez é isso, é o corpo e o código que ele está trazendo para o palco, porque não tem problema ele trazer o código do balé clássico se no trabalho estético dele, enquanto proposta estética estiver discutindo o balé clássico dentro da dança contemporânea.

P: E para terminar, o que é para você dança contemporânea, como você define, ou se você não define?

F: Eu acho que é uma pergunta muito difícil sempre, eu não acho que ela é uma pergunta para uma definição, para uma resposta fechada, não acho, porque eu acho que a dança contemporânea ela é um processo, não enquanto trabalho no palco, né que o trabalho do palco vai ser um processo, pode até ser, mas não é isso. Eu acho que é, o que define não, o que eu poderia dizer que para mim hoje é a dança contemporânea, para mim depende do que este artista da dança quer como um projeto para o trabalho dele, por isso que eu acho tão difícil definir o que é dança contemporânea. Dança contemporânea para mim, eu poderia dizer que para você que ela é uma dança livre de técnica disso daquilo, não é, não é nada disso. Então assim, eu acho que dança contemporânea, o que eu poderia dizer dela é que não tem uma definição para ela, dança contemporânea é isso, a dança contemporânea é, ela vai depender daquilo que cada grupo, cada grupo de corpos, cada corpo vai querer enquanto proposta e acho que ela está aí meio dividida, eu acho que tem uma linha da dança contemporânea que é uma linha conceitual, por isso que é tão difícil talvez definir, tem uma linha da dança contemporânea que é uma linha do movimento puro, um movimento que um grupo lá, é, de dança de rua, que nem o Werther quis falar sobre x sei lá, sobre alguma coisa e ele foi pesquisar dentro daquilo que ele tinha como elemento, que era a dança de rua, mas ele trouxe aquilo no viés contemporâneo. Então eu gosto muito de pensar hoje que a gente podia tirar a palavra dança do contemporâneo para a gente não pensar em uma coisa fechada, então a gente podia pensar na palavra contemporâneo e aí para a gente ser mais generoso no sentido de pensar o que cada corpo, o que cada grupo

pretende com esse contemporâneo dentro do seu trabalho de movimento, porque se não eu vou ficar muito fechada falando: “Dança contemporânea é isso, dança contemporânea pensa dentro da linha conceitual é isso, isso e isso” Eu acho que não, sabe, eu acho que de fato ela tem muitas vertentes aí para você pensar nela, mas eu acho que ela é o pensamento do corpo mesmo, de cada corpo, de cada grupo e acho que cada grupo quando vai fazer sua pesquisa, eu acho que uma especificidade da dança contemporânea, vamos dizer se está me perguntando de dança contemporânea, é a pesquisa, é o estudo, então, dentro de cada estudo, dentro de cada pesquisa, eu acho que esses corpos eles vão pensar no que é contemporâneo, não naquele sentido do contemporâneo é aquilo que acontece hoje, não, nunca, de forma alguma, mas é pensar para eles o que eles querem a partir dessa palavra: contemporânea. Porque é ‘any’ coisas, por exemplo, hoje uma instalação tem artista da dança que se inscreve num edital como dança contemporânea e faz uma instalação, e aí tem algumas pessoas que falam assim: “Isso não é dança contemporânea, isso é uma instalação de artes visuais”. Mas o que acontece, é que dentro da possibilidade contemporânea da dança contemporânea, as artes visuais chegaram e entrelaçaram ali com o movimento, o artista da dança contemporânea estuda as artes visuais, não tem como não estudar, não dá para você ficar estudando dança contemporânea sem brincar nesses outros lugares que é das artes visuais, que é do teatro, que é do pilates. E aí, é muito importante dizer que isso não significa que a dança contemporânea é uma mistura de tudo isso, não é, depende, depende para mim, define muito assim o que a gente poderia pensar da dança contemporânea no Brasil hoje, depende muito, depende do que os artistas estão querendo. Então assim, de repente uma instalação pode ser sim encarado como dança contemporânea por aquele artista. Na minha opinião eu acho uma bobagem classificar, dizer o que é, eu não acredito nisso, eu não acredito que a dança contemporânea seja algo definitivo como o balé clássico. O balé clássico, ele é, eu poderia dizer que o trabalho do Foursight, que é um trabalho de balé clássico, que ele trabalha com os bailarinos dentro da linha de balé clássico é um trabalho de dança contemporânea, poderia dizer isso, e aí, como é que faz? Então cabe em tantos pensamentos, mas é preciso pensar, eu não sei definir. Honestamente, com toda a minha sinceridade do coração, eu não sei definir o que é dança contemporânea. Não vou ficar te falando aqui um tanto de coisa porque eu acho que cabe em vários pensamentos e acho que essa palavra “depende” é muito importante.

3 – Entrevista de Márcio Túllio Freitas

P (Panmela): Me conta, depois que você voltou de SP pra Udi, como que foi o seu trabalho lá na Forma, o quê que você fez em relação à dança contemporânea, com o Deferson, com a Malu?

M (Márcio Túllio Freitas): Dança contemporânea? Então, porque eu dava aula de clássico, como eu dou até hoje e contemporâneo também. Eu dei algumas aulas né Patrícia de contemporâneo? Aí na questão de festivais e festivais, a Betinha convidou o Deferson que estava aqui em Uberlândia pra montar um pás de deux meu e da Malu, porque ela dançou alguns trabalhos e dava aula lá também. E fizemos uma boa parceria, montamos o “Adeus” do Deferson de Melo e algumas coreografias do Eduardo Antônio, também muito boas.

P: Mas as coreografias do Eduardo ainda pela Forma?

M: Tudo pela Forma.

P: E como eram essas coreografias, como era o processo de criação?

M: É... é, criação assim, você vai dando o material o coreógrafo vai puxando, vai direcionando, tanto ele quanto o Eduardo tinha a mesma maneira, o mesmo processo de criação. Mas assim, a maioria das intervenções foram deles: “corre aqui, salta ali e tal”. E neste processo todo saia o trabalho era só dá o tempo de fazer, fazer e fazer, amadurecer e saiu!

P: Mas ele não dava o movimento pronto pra vocês?

M: Alguns sim. Por exemplo, o “Adeus” ele foi muito baseado na técnica da Martha Graham. Então tinham os braços da Martha Graham, as contrações... eu tenho o registro de fotos e eu acho que eu tenho vídeo também! Seu eu não joguei fora... e quem pode ter mais registros de eu dançando é a própria Betinha.

P: Ela disse que está tudo guardado, sujo, empoeirado e vai pegar só o ano que vem que ela vai escrever um livro. Então ela não quis me ceder nada agora.

M: Foto eu tenho, posso te ceder depois. Vídeo tá tudo em VHS, o problema é esse.

P: Mas vídeo não me interessa muito não.

M: Então foi assim, eles davam alguns passos pra costurar com os que agente já fazia e desse processo saia a coreografia.

P: Que ano que foi o “Adeus”?

M: hum... “Adeus”, foi em 93, 94, não sei exatamente.

P: Pois é, eu vou te falar uma coisa, eu achei uma matéria do jornal do Deferson falando que ele vinha, veio pra Uberlândia trazendo um método de Cunningham. Ele chegou a comentar alguma coisa com vocês, vocês chegaram a estudar alguma coisa disso?

M: Não, não. Ele não falou nada disso. O trabalho de Cunningham que ele deve ter colocado foi um solo que ele colocou pra mim chamado “Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria.” Era uma criança com as perturbações da adolescência, era bem técnico. Esse trabalho era bem técnico. Era uma criança, um adolescente, um suspensório, calça larga, boné, meio que no final ele saia na bicicleta, indo embora. Cenas, como posso falar, do cotidiano do adolescente de descoberta, do sexo, tudo engobrava esse trabalho.

P: E a movimentação como que era?

M: Aí tinha uma boneca de tecido tamanho natural que fazia par comigo, que ela era uma paixão né da adolescência. Muita confusa. O Deferson ele vai pensando assim, mas ele não esclarece muito não, não esclareceu muito a questão da boneca. Tinha essa boneca que eu fazia alguma movimentação com ela e no final saia com a bicicleta e deixava ela lá sozinha. Esse eu tenho foto...

P: E tinha música?

M: Tinha música, mas eu não lembro qual era. Era uma música instrumental bem marcada.

P: E onde que você esses trabalhos do Deferson? Você chegou a competir?

M: Chegamos a competir, cheguei a ganhar prêmios com ele. O “Adeus” agente competiu aqui no Festival de Dança do Triângulo, não ganhamos, mas fomos para o Passo de Arte... esses festivais da época que tinha.

P: Em qual categoria?

M: Profissional

P: Mas de dança contemporânea?

M: De dança contemporânea. E esse solo eu dancei em Joiville também.

P: Qual é o nome do solo mesmo? O dia em que...?

M: “Um dia após Joãozinho ter conhecido Maria”. Então a Maria era a boneca, então tem toda essa história assim... confusa. Até o texto né? O nome é um texto. Aí esse solo eu dancei em Joinville, mas não cheguei a pegar classificação não, fiquei em quarto lugar com ele.

P: Mas foi em dança contemporânea?

M: Sim, em dança contemporânea que eu dancei em Joinville que nós fomos. E aí ganhei prêmios em outros lugares que nós fomos. Tem Paqueta também... (risos)... teve o

Armando Aurich que veio e montou um solo pra mim de dança contemporânea pela Forma.

P: Mas vocês sempre usavam esse nome “dança contemporânea”, isso era muito claro pra você?

M: Sim, muito claro, sempre dança contemporânea. Porque na época tava aquela discussão o quê que era dança contemporânea e dança moderna. Tinha isso, né! Não sabia distinguir o quê que era dança contemporânea e dança moderna. Até que com as discussões todas ficou classificado que a dança moderna tem as linhas do Cunningham, do Laban, da Martha Graham e a contemporânea é o que tá hoje assim mexendo com o cotidiano das pessoas e a gente mexia com o cotidiano das pessoas nas coreografias.

P: Como assim? Em que sentido, era por causa do tema?

M: Por causa do tema, o “Adeus” era um guerreiro que estava indo pra guerra, então a partner dele que era a Malu sofria, lágrimas.... bem pesado o pas de deux, bem sofrido, uma despedida, ele estava indo embora e ela não estava querendo que ele fosse. O Joãozinho era aquela coisa mais moleque né? Era um menino mesmo. É mais ou menos isso, tem mais coisas? Tenho que dar uma olhada.

P: Então, mas porque você acha que era dança contemporânea?

M: Pelo processo também né, de criação. Disso tudo, de movimento, de deslocamento, de laboratórios mesmo, sobre o guerreiro, sobre o menino, então eu acho que esses são processos mais contemporâneos que a o da dança moderna. Porque a dança moderna é igual o ballet 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 pré-estabelecida, nem codificada, você vai criar essa movimentação. Pra mim isso já começa a ser uma movimentação contemporânea.

P: Perfeito Márcio. E me conta o cenário de Uberlândia naquela época. O quê que você via de dança contemporânea, o quê que você pode me dizer?

M: Era bom, na verdade desde que eu comecei a fazer dança a gente foi muito vanguardista das questões das coreografias, da escola mesmo... os temas que a gente via no regime militar. Então as coreografias tudo também tinha pra esse lado do não militar, né, tinha o Chico Buarque que estava em evidência na época, dançamos muito Milton Nascimento, Chico Buarque... então os trabalhos partiam muito pra essa linha da contemporaneidade da escola, então acho que agente foi muito vanguarda na época desse

cenário da dança. Com o tempo deu uma sumida e agora tá retornando aos poucos com os grupos emergentes que estão aparecendo aí!

P: Mas você fala vanguardista por causa dos temas?

M: Dos temas que foram muito bem usados pra época. Então era consciente o que agente estava fazendo, a movimentação, o trabalho, foi legal!

P: E quando você estava em SP você era do Cisne Negro né?

M: Eu passei por lá um tempo.

P: E lá você trabalhou com clássico só?

M: Só com Clássico. Não, não, mentira. Trabalhei com Célia Gouveia que a gente fez Trasgo que era uma pesquisa de movimento. Era uma pesquisa de objetos que produz sons e movimentos. Então era latão, era bambu, era plástico, era pvc. Tinha uma escada de madeira, então tinha todos esses elementos que a gente fez uma pesquisa dela que ela ganhou do projeto do Vitae na época. Então, com esse projeto que ela ganhou montou esse trabalho, chamado “Trasgo”. Foi muito engraçado, porque o “Trasgo” agente baseou na Comédia del' arte.

P: Esse Célia Gouveia é de onde?

M: Ela é de São Paulo. Ela foi do Balé da cidade de São Paulo e depois ela fez Maguy Marin. Depois de lá de Lyon ela voltou pra São Paulo e montou esse grupo que agente fez essa pesquisa.

P: E isso foi pelo Cisne Negro?

M: Não. Isso foi independente. Pelo Cisne Negro dancei com o Passo a Passo, fizemos um trabalho com Mariza Magalhães, ela montou um trabalho “Fragmentos do amor” de João Teles, também moderno na época, bem bizarro, é do livro “Fragmentos do amor” de Roland Bart, sobre esse livro ele montou esse trabalho. E no Cisne Negro foram mais montagens de ballet clássico, que ele usava o grupo Passo a Passo, a escola e a Companhia. Então juntava todo mundo e montava o espetáculo de fim de ano que normalmente era Quebra Nozes, dancei Copélia. Aí já parte pro Clássico, dancei com Borrões, Esteves, Ana Botafogo.

P: E me conta uma conta, o quê mais de Uberlândia que você lembra, de Uberlândia. Não precisam ser necessariamente grupos de dança contemporânea, mas...

M: Na época os grupos tinham bastante. Tinha o Festival de Dança do Triângulo que era muito visado na época. Eram dois festivais o de Uberlândia e o de Joinville. Então, pela essa exposição de Festivais tinham muitos grupos, tinham com qualidade boas e ruins

como todo Festival aparece. Então, acho que tinha uma fomentação muito grande sobre isso. Acho que depois que o festival deu uma esfriada, acho que cada um deu uma esfriada, cada um ficou no seu canto, aí não sei como é que anda os outros grupos por aí.

P: Esse “Adeus” teve participação de mais gente, que foi o que ela me contou. Que ela dançou fazendo parte junto com você e com a Malu.

M: Essa parte eu não lembro. Eu lembro que ele montou uma coreografia, mas não era Adeus não. Eu vou ver se eu acho alguma coisa sobre. Mas ele montou coreografia pra grupo, mas eu nunca dancei com grupo. Eu dançava sempre pas de deux ou solos. Porque como eu dava aula eu preferia ensaiar o pessoal do quê ensaiar e dançar ao mesmo tempo. Mas sobre essa coreografia da Patrícia eu não me lembro não, ele montou uma muito boa, muuuuuito! Era uma coreografia de época....que período que era... renascença... mas não me lembro exatamente não.

P: Mas ele vinha e fazia tudo de uma vez só né?

M: Não, não. Não foi tudo em um ano só não. Ele vinha e fazia uma de cada vez. Uma vez ele vinha e montava um pas de deux, outra vez ele montava uma de grupo. Ele não era coreógrafo residente. Então, ele sempre vinha porque estava na cidade a agente chamava ele pra fazer a montagem.

P: E qual era a sua referência, era né, ou pde ser ainda, sua referência de dança contemporânea no Brasil?

M: Foi muito o Cisne Negro que eu tinha muito contato, o grupo Corpo, que eles estavam conversando, até vieram dançar aqui o “Maria Maria”, estreou aqui naquela época. Acho que se eu falar “Maria Maria” eu até dando data né? Porque foi há muito tempo atrás. Mas era o Cisne Negro também, que veio com o “do Homem ao Poeta”, que era muito bonito da Arrieta, que era baseado na revolução industrial que até a foto de cartaz era aquela de operário saindo da fábrica com uma criança no colo e os funcionários atrás assim. Era interessante o cartaz. Ele veio depois com o Arrieta, “Destino”. Aí foi quando eu comecei a ter contato, fui embora e acabei ficando por lá. Tinha o Stagium também.

P: Você lembra quando a Betinha trouxe o Stagium pela primeira vez aqui em Uberlândia, qual ano que foi?

M: Não, Kuarupi é recente. Eles não vieram com Kuarupi não.

P: Bom, foi o que a Betinha me disse.

M: Eu lembro que foi no Cajubá.

P: Não, ela falou no UTC.

M: Então no Cajubá foi outro trabalho que eles vieram. Eles vieram umas 2 vezes. Foi em 1992, 1993.

P: Então foi bem antes.

M: Antes do Festival?

P: Antes de 1987.

M: Então foi em 83, 82, que eu estava começando a fazer dança. Porque eu comecei a fazer dança em 81. Porque eu vi um show do Ney Matogrosso no UTC que ele trouxe uns bailarinos e eu fiquei encantado com os bailarinos. Daí dali eu comecei, porque eu era atleta, fazia volleyball, fazia ginástica olímpica.

M: Aí quando eu vi o show do Ney Matogrosso eu fiquei encantado, admirado com a performance dos bailarinos e fui procurar a Forma. Aí fui fazendo uma aula por semana onde que dava. Aí fui, fui, fui, fui e tô até hoje na dança. Aí o Stagium deve ter sido por aí, porque logo depois eu tinha que ir pro quartel, dei baixa, fiquei um tempinho aqui e aí fui pra SP. Fui fazer um curso de férias e fiquei, fui convidado pra ficar.

P: Esse trabalho do Cisne Negro que você falou dele, ele veio aqui quando?

M: Nesse período.

P: 92?

M: 80.

P: Esse trabalho que te fez ir?

M: É eu conheci a cia aqui e depois que eu fui pra lá. Inclusive o Armando, o Marco Aurélio que era da companhia, eles vieram aqui, eu vi a companhia e da companhia eu fiquei conhecendo o pessoal, do curso de férias acabei me envolvendo com o grupo, com o Passo a Passo e acabei ficando.

P: E quem trazia essas companhias era a Betinha?

M: A Lisete também ajudou a trazer. Porque na época tinha a associação das academias e com a associação quem pode falar mais era a Rosane, no período dela. A Rosane também teve uma companhia de contemporâneo aqui. Na época que ela montou eu não estava aqui mais. Tinha ido embora.

P: Márcio e você acha que o Stagium, Cisne Negro e grupo Corpo são grupos de dança contemporânea?

M: Acho que o Stagium está mais. Bem que o Cisne Negro traz coreógrafos conhecidos internacionalmente que trabalham numa linha contemporânea..... esse negócio é difícil, porque o quê que é dança contemporânea?

P: Essa é a próxima pergunta que eu ia te fazer!

M: Não sei, porque tem tanta qualificação: é a dança do momento, que você está se sentindo, da época que você faz um trabalho. São os movimentos de músicas que são contemporâneos que você joga o movimento em cima de uma questão coletiva ou criação sua, que não tem aqueles padrões do clássico. Pra te falar a verdade essa definição é muito vaga na minha cabeça, mas assim eu sei que dá pra distinguir o quê que é um balé clássico de uma dança contemporânea. O quê que eu posso dizer assim, se o Stagium, o Cisne Negro e o Corpo são contemporâneos, acho que sim, se for analisar as grandes companhias, creio que sim é uma dança contemporânea, eles trabalham com isso. Como as grandes companhias do exterior eles tem a mesma linha de trabalho e movimentação. Direcionada pra uma produção. Agora tem a dança contemporânea que vai pra rua, pra praça, tem uma interação com o público direto, tem essa ligação. Então tem esses dois meios de dança contemporânea. Há contemporâneo para palco, para espetáculo, com produção direitinho e tem a dança contemporânea que tem contato direto com o público, que o Uai Q Dança faz bem isso. Então tem esses dois lados da contemporaneidade que pra mim são distintos, mas completamente diferentes um do outro que fala de dança contemporânea. Acho que a questão da praça, ela é mais contemporânea, pelo contato físico, pela poesia, pela movimentação em si que é estudada, mas não codificada, entendeu, um movimento que faz num espetáculo um dia fica completamente diferente no outro. Então a dança contemporânea para essa área ela cresce muito, ela tem a possibilidade de evoluir sempre, agora quando é do palco já tá determinado o que vai acontecer. Então fica assim, é um trabalho fechado e pra rua não, sempre um dia diferente do outro.

Panmela: Pat, primeiro você vai começar me contando quando e como você começou a dançar.

Patrícia Arantes: Nossa, desde de pequena. Nossa. Acho que você não vai ter esse tempo todo não, mas... Comecei a dançar com 3 anos, aqui na Forma, junto com a Betinha, porque minha vó tinha a única loja de roupa de dança e figurinos de Uberlândia. Ela ia em todos os festivais, como ela fazia os figurinos, ela recebia convites para assistir. Então ela me levava, por isso me interessei. Comecei a fazer com 3 anos e fiquei, não sei se foi até os 15 ou 18 anos, acho que até os 18, e depois fui pro Uai Q Dança e estou lá até hoje.

Panmela: Mas até que ano que você ficou aqui na Forma?

Patrícia Arantes: Espera que tenho que fazer as contas, Pan. 1998 foi a última vez q dancei na ponta no uai q dança. Acho que fiquei aqui na Forma até 1995, depois eu tenho que confirmar. Acho que sai com 18. Sei que no uai q dança, em 98 foi a última vez que dancei na ponta, que foi o solo da Paqueta e eu tinha dois anos de uai q dança. Entrei no Uai Q Dança em 1995, fiquei aqui na Forma até o final de 1994

Panmela: E lá na forma você chegou a ter contato com dança contemporânea?

Patrícia Arantes: Eu dancei umas coreografias do Deferson, só que também eu acho que nem chamava de dança contemporânea. Essa palavra lá na forma, pelo menos pra mim não existia não como dança contemporânea. Eu dancei uma coreografia q ele montou, tinha um duo, era um duo famoso do Alex e da Malu e quando a gente foi pro festival de dança ele resolveu aumentar o duo e colocou mais 4 pessoas dançando, virou um trabalho, sabe?

Panmela: como que chama?

Patrícia Arantes: Pan, não lembro. A Betinha vai saber te falar. Era um que eles dançavam com uns bastões assim na mão. Gente, não era o Alex não, estou confundindo com o Alex do Uai Q Dança. A Malu dançava com alguém, acho que ela dançava com o Marcio. Na verdade, eu estava no grupo mais avançado, só que as meninas que estavam no grupo anterior que chegaram a dançar coreografias de contemporâneo do Deferson nos festivais, coreografias mesmo. Eu cheguei a fazer esse curso com ele. Como elas fizeram mesmo, eu fui fazer só no uai q dança.

Panmela: Mas lá, como que eram as coreografias do Deferson que você lembra? O quê que você lembra que dançou na Forma?

Patrícia Arantes: Eu não lembro o nome, mas eu dancei essa que foi junto, que a gente dançou no festival de dança. Mas se for pensar eu não sei bem se ela era contemporânea ou

se era meio moderna. Foi a época que o Deferson tinha voltado pra Uberlândia, quando ele estudou em Curitiba, essas coisas.

Panmela: Então, mas isso foi no início da década de 90.

Patrícia Arantes: É, foi bem no comecinho de 90. Tanto que foi assim, quando comecei a dançar, no ano que a gente montou do Deferson, que ele montou essa parte, foi quando a gente estava dançando, acho foi um ano depois a Malu saiu e eu saiu um ano depois da Malu, eu ainda fiquei um ano. Então, acabou que eu acho que dancei só essa dele e as meninas dançaram lá, eu confundo porque eu confundo com as meninas do Uai Q Dança, mas elas dançaram uma super coreografia contemporânea dele, que até minha prima dançou, depois posso perguntar pra ela. Porque depois disso eu já mudei pro Uai Q Dança. No uai q dança eu dançava mais ballet clássico e jazz, lá não tinha um forte pra fazer igual a gente tem hoje, aulas de contemporâneo e aula de moderno. Tanto que minha primeira aula de moderno foi no uai q dança, aula, aula mesmo.

Panmela: mas você chegou a pegar algum processo de criação o Deferson?

Patrícia Arantes: É, mas era aquele processo de criação que ele mostra e a gente copia, não era aquele processo de criação que a gente pesquisa. Entendeu? Por isso não sei se a gente pode chamar de contemporâneo.

Panmela: Então porque Pat, no jornal, quando o Deferson veio de Curitiba pra cá, ele tem um super destaque por ser dança contemporânea porque ele traz o método de Cunningham. Hoje conhecendo o método de Cunningham, você lembra se tinha alguma coisa?

Patrícia Arantes: Pan, pior que não. Eu sei que a gente dançava com umas saias compridas, que quando a você abria a perna pra fazer segunda posição, ele tinha uns desenhos de figurinos, no meio do movimento o figurino fazia uns desenhos diferentes. Mas eu não lembro direito. Posso até olhar ali que tenho uns certificados de curso que eu fiz dele na época. Quer que eu olho? Depois eu olho, mas está tudo aí. Mas lá não chamava de contemporâneo, entendeu?

Panmela: Chamava de que?

Patrícia Arantes: Não, não chamava. Falava assim, vocês vão dançar um coreografia do Defferson, ele ia montava e a gente dançava. Só sabíamos que era diferente do clássico, porque a gente não danava na ponta. Não era o forte lá da Forma, Entendeu?

Panmela: Você chegou a dançar no festival de dança essas coreografias do Deferson?

Patrícia Arantes: Dancei.

Panmela: E você não lembra qual categoria que era?

Patrícia Arantes: Não lembro, faz tanto tempo. Foi no UTC que eu dancei. Mas posso olhar depois, que eu tenho os certificados do festival, tenho todos, as vezes eu lembro. Queria lembrar o nome. Sabe quem você podia entrevistar também? A Malu, ela casou com o Janderson, que é irmão do Deferson. Então a Malu teve um contato maior assim com o Deferson também. Acho que ela vai saber explicar melhor, ela ficou um ano a menos que eu na Forma, mas tudo que ela dançou foi na forma, com a Betinha.

Panmela: Entendi. E aí você foi pro uai q dança? E o que aconteceu lá?

Patrícia Arantes: Fui pro uai q dança. Fiz aula de clássico e aula de moderno com o Eduardo, que era até a noite. Só que eu aprendi, eu não cheguei a pegar processo de criação, porque as meninas estavam com coreografias do “Correndo atrás do amor” do Deferson. Só que não peguei processo de criação, peguei a coreografia pronta, elas me ensinaram o que eu tinha que fazer, então também não cheguei a ter contato com isso. E acho que uns dois anos depois a Fernanda contratou o Deferson pra dar aula pra gente, tanto que foi que eu achei que o grupo meio que caiu de qualidade, porque o Deferson dava uma aula, a gente fazia aula descalço, como que eu te explico? Não era uma aula de clássico, era uma aula diferente, mas também não era uma aula de moderno, era uma aula dele. Foi quando ele montou Carmen, inspirado na Carmen de Bizet. Só que também ainda era na ponta, só que não era aquela coreografia tão clássica, porque precisou de uma pesquisa de movimento. Acho que esse foi o primeiro trabalho dele que eu dancei que eu peguei o processo de criação, porque até então todos os outros trabalhos que eu tinha dançado eu tinha pegado prontos, que foi o “correndo atrás do amor”, “pesadelo de palavras”, “anjos”.

Panmela: Ele falava os movimentos, era 5, 6, 7, e 8?

Patrícia Arantes: Esses que eu peguei?

Panmela: Esses que você falou o nome

Patrícia Arantes: Esses ele criou estavam no repertório delas. Como algumas saíram e eu entrei direto no grupo, eu precisei aprendei pra dançar, mas eu não aprendi com ele. Eles me falaram assim, a pesquisa do deferson, que nem no “correndo atrás do amor”, que depois que eu descobri que elas fizeram pesquisa com os passos, olhando homens, pais como tinha os tiques, essas coisas. Eu aprendi movimento por movimento, 5, 6, 7 e 8. Do trabalho dele que cheguei a pegar pesquisa foi o Carmen, e foram os trabalhos da Fernanda. Porque assim, o Armando eu nem chamo de contemporâneo, porque ele era bem...e os trabalhos que ele montou pra gente eram todos que ele já tinha criado nos EUA,

mas os trabalhos dele eram todos 5, 6, 7 e 8, não tinham pesquisa de nada. O Deferson foi esse. O primeiro trabalho de contemporâneo que eu acho que participei mesmo foi o “Todo Cais”, da Fernanda, aí o Kato foi coreografar, Claudia foi coreografar, só que eu não participava. Quando as meninas saíram eu meio que fiquei de estagiaria, sabe? Só que como elas tinham ensaio de madrugada e tal, eu não participava desses. Não entrei no do Kato, eu cheguei a trabalhar com a Claudia de Sousa mas assim, sempre do lado, ela não estava criando pra mim e pedindo coisas pra mim, entendeu? E o da Fernanda que foi o “Todo Cais”.

Panmela: E aulas de dança contemporânea, você chegou a fazer quando, você lembra?

Patrícia Arantes: Aulas. Deixa eu lembrar. Lá na Forma eu não fiz aula de dança contemporânea, isso é certeza. Agora, no Stúdio eu fiz. Quando eu entrei no Stúdio 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 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.

Panmela: Poética da resistência é de qual ano?

Patrícia Arantes: É de 1999, por aí.

Panmela: E não era da companhia?

Patrícia Arantes: Não, era do grupo de clássico, que não queria mais dançar clássico. A Companhia nessa época estava dançando acho que era o Bela Estranha Pátria.... então foi um pouco antes.

Sei que era o grupo, 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 ballet e ir pro moderno. E como estávamos nesse processo de largar o clássico e ir pro moderno, a Fernanda montou poética da resistência. Mas foi o primeiro contato que eu

tive, assim chão, de fazer aula descalço, fazer aula no chão, foi a primeira vez, porque o resto era só balet clássico e só ia pro chão pra fazer alongamento.

Panmela: Mas nas coreografias com o Deferson, por exemplo, qual era a relação com o chão?

Patrícia Arantes: Não tinham. A que eu dancei da Forma, não tinha muita relação não, pelo menos a parte que eu fazia. E nem Carmen, porque ele montou Carmen foi na ponta, foi tipo uma releitura que ele fez o Carmen.

Panmela: Mas era bem contemporâneo em que sentido?

Patrícia Arantes: Na questão de pesquisa de movimento nossa. Tinha as partes de ponta, mas tinha as partes que a gente pesquisava também pra ter a movimentação. Ele pedia uma pesquisa de alguma coisa, a gente criava e ele colocava na coreografia.

Panmela: Você acha Paty, que tem uma questão com a dança contemporânea, que é assim, as pessoas faziam aqui em Uberlândia, igual você conta sobre a Forma, as pessoas faziam dança contemporânea mas elas não precisavam de dar nome àquilo que elas faziam...

Patrícia Arantes: Sim, tanto que eu acho que o poética da resistência, que a Fernanda chama de moderno, eu não vejo como uma coreografia de dança moderna. Mas lá na Forma em si, eu devo ter dançado coisas que a gente não deu esse nome de dança contemporânea mas seria um contemporâneo. Tanto que pra mim a palavra contemporâneo foi vim quando eu estava já no uai q dança, não na Forma. A palavra, esse uso dela, sabe? Ah, eu estou fazendo dança contemporânea.

Quando já veio o Armando, não era contemporâneo, a gente pode chamar de moderno mesmo, porque não tinha pesquisa nossa nenhuma, ele mostrava o passo e você tinha que aprender, fala se você vai dançar com a esquerda ou com a direita.

Panmela: Porque você fala que o Armando não era da dança contemporânea? Na questão dos trabalhos?

Patrícia Arantes: Se você for pensar na dança contemporânea como uma coisa de pesquisa m movimento, não tinha, era uma coisa já pronta que ele passava pra gente. Porque por exemplo, ele tinha uma conversa com a gente antes de cada montagem, mas era para falar se a gente ia participar dos trabalhos de montagem dele ou não. Não é como na dança contemporânea que qualquer pessoa dependendo do que você vai montar possa participar. Ele chegava e falava: “você tem condições de dançar só esse meu trabalho, porque o outro eu acho que você não dará conta” Ele era desse jeito, curto e grosso. E então ele montava. Tanto que *You workee* quando eu aprendi, ele falou que eu ia dançar porque era o único

trabalho dele que eu tinha capacidade para dançar na época. A Fernanda ficou sabendo, ela trabalhava comigo em particular, como se fosse aula particular mesmo, ela já fazia um trabalho comigo mais contemporâneo, ela falava pra eu contar alguma coisa pra ela, coisas de movimento, para eu poder usar aquilo tudo no *You Workee*, na coreografia dele. Por isso eu não considero ele tão contemporâneo, porque ele selecionava mesmo, igual seleciona no balet clássico, uns tem condições e outros não. Quando a gente dançou o *You Workee*, foi quando a Fernanda montou o *Voilà*, dos meninos, que a gente dançou junto mas eu não participei. Por exemplo, uma coreografia do Armando, “Uma vez toda manhã” que ele montou um duo da Malu com Alex, só que ele montou um trio, era assim, começava com os dois, aí vinha com um solo que puxava a calça do Alex e essa calça as meninas usavam pra fazer um trio. Passou um tempo, a Fernanda pegou aquela coreografia e refez, chamando “Rede que pesca sonhos” ao invés de usar a calça a gente usou uma rede de pesca. Tinha a estrutura do Armando mas tinha uma pesquisa de movimento nossa. Até montamos pra poder tirar o sated, porque quando eles vieram precisava mostrar uma coreografia ou solo ou em grupo, então a gente dançou pra eles.

Tá vendo, em 2001 eu já fiz curso de dança contemporânea.

“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 Stúdio e coreografa, toda a humanidade possui a qualidade de se opor de não ceder diante diversas existências existentes como física, cultural e mesma interiores.”

Pan, Por isso que eu acho que é contemporâneo: “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 q o studio busca interagir dança e significados para que as bailarinas sejam competentes interpretes 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. “

Está vendo porque eu acho que é dança contemporânea?

Panmela: O que é a dança contemporânea pra você?

Patrícia Arantes: eu fiquei muito tempo no UAI Q Dança e tomei um pouco de birra da dança contemporânea, porque era assim, toda vez que alguém falava que a dança contemporânea era uma coisa, nós mudávamos todo nosso trabalho para aquilo, então por exemplo, quando a gente começou a montar “Todo Cais”, era de dança contemporânea, era uma coreografia cheia de movimento, chegava alguém no outro ano e falava que dança contemporânea não é movimento e sim conceito, então a gente parava até de fazer aula. Antes gente fazia balé, contemporânea. Aí tá, dança contemporânea é o quê? Se o trabalho que você vai fazer tem haver com força, então você vai fazer aula pra poder ganhar aquela força pra colocar no seu trabalho, entende? Aí o quê que fazia, íamos ter aula de Aikido, de não sei o quê, então era esse tipo de movimento. Ah tá! Aí montava o trabalho. Só que no outro ano não: “Dança contemporânea é conceito, você não precisa ter tanto movimento. Então o quê que a gente fazia? A gente parava, esquecia completamente as nossas coreografias de dança contemporânea, de movimento e só fazia pesquisas e estudos. Aí passava um tempo: “Ah não, quem disse que dança contemporânea é só conceito? Dança contemporânea tem que ter movimento.” Aí a gente voltava. Nisso eu perdi muito em termos de aula, porque fiquei muitos anos parada só estudando e depois quando voltei pro movimento o corpo já não está mais preparado para aquilo, então você tem que recuperar. Então era o que o pessoal ditava, na verdade a Helena, se a Helena ditasse que era movimento a gente fazia uma coreografia de movimento, mas com pesquisa, a Fernanda nunca passava a coreografia e a gente copiava, era sempre uma pesquisa mas tinha que ter movimento, mas também teve a coreografia “Ponto de Vista” que era uma coisa mais conceitual e não tinha muito movimento, mas teve todo um estudo sobre o olho, a visão. Agora pra mim dança contemporânea é você estar criando a partir de ideias, coisas suas, pode até ter participação de outras pessoas e você na coreografia dos outros, mas contribuindo com suas ideias, suas pesquisas, é quando você pode participar da ideia do coreógrafo também e não só ele. Em termos de aula, quando eu dava aula de dança contemporânea e o pessoal me perguntava o quê que era, eu usava muito desse argumento: é uma aula que não tem uma técnica específica, pode-se trabalhar várias coisas dentro da aula, só que se a gente for dançar uma coreografia, por exemplo, que a gente vai trabalhar com força e leveza, então eu vou tentar dar essa aula levando pra esses dois aspectos. Quando a gente dançou “Forçar espaços” da Fernanda que era contemporâneo a gente fez aula de Kung Fu, Aikido, tudo pra poder ganhar experiência pra poder colocar no trabalho. Panmela: Então você se sente meio perdida no sentido da mudança de conceito?

Patrícia Arantes: Não é nem perdida. Esse ano é isso, ano que vem é outra, se você for pensar que a gente tem uma linha de dança, segue um trabalho, a gente começou a seguir agora quando a gente começou a fazer “A Venda”, a gente foi pra rua e ficou, teve “Venda”, teve “TemPoema”, teve “Corpo lugar comum”, antes se tinha movimento não podia ser no teatro, tinha que tentar outros lugares “abrir fronteiras” eles falavam na dança. Lá no estúdio eu achei muito forte isso, porque a Fernanda tinha muita influência da Helena, do Wagner. Muita gente não gostou do “Todo Cais é uma saudade de pedra”, porque não falava que aquilo era uma dança contemporânea.

Pamela: Não era?

Patrícia Arantes: Porque tinha a questão de movimento que a gente dançava, não tinha um conceito, a gente fez uma pesquisa, mas não era aquela coisa conceitual como o Wagner dança. E era assim, a gente montava um trabalho e a Fernanda resolvia chamar alguém pra assistir, a pessoa ia assistir o trabalho e dava opinião e a gente mudava, a gente não seguia o que começou a fazer em termos de pesquisa e no trabalho da Juliana, que pra mim, foi o pior de todos, em termo de o que é e o que não é contemporâneo pra mim, porque aconteceu assim, eu tinha todo um período no Uai Q Dança, trabalhando com a Fernanda, resolveu que ia montar um solo pra dançar no evento do Lakka, que era do circula dança, iam pedir pro Wagner montar a coreografia, só que ele não podia e chamaram a Juliana e a gente criou um trabalho juntas, era um trabalho de dança contemporânea com direção dela, mas com pesquisa minha e o que aconteceu foi que na primeira vez que ela levou o Wagner pra assistir, que foi quando a minha roupa caiu, que eu estava de top ele já achou que eu deveria deixar a roupa cair e ficar com o seio amostra, porque a dança contemporânea era aquilo na época, tanto que eu fiquei conhecida pelo fato de arrancar a roupa e rolar no chão, porque eu rolava no chão no meio da coreografia. Questão de iluminação o Wagner falou que não ia usar iluminação porque dança contemporânea não usa iluminação, usa luz fria, então deixa tudo aceso, aí veio a Maíra Spagnheiro e o namorado do Wagner assistir, aí eles ditaram outras coisas, então acabou com meu trabalho. O que eu tinha criado junto com ela era mais meu, eu estava dançando alguma coisa que eles ditaram que era aquilo, tanto que eu não entendia porque que eu tinha que deixar minha roupa cair, porque daquele tipo de música, porque até a música, que era de um japonês, não foi uma música que a gente escolheu, era uma música que o Wagner falou que na época na dança contemporânea era o mais contemporâneo de todos, então colocou aquilo. Ai eu fiquei em crise mesmo, porque quando a Fernanda foi assistir a coreografia

não parecia que era um trabalho do Uai Q Dança, um trabalho meu, sabe quando você sente que a pessoa foi lá e coreografou pra você? Mais ou menos isso.

Panmela: Isso foi em que ano?

Patrícia Arantes: Isso foi em 2008, 2009 por aí.

Panmela: Porque 2008 foi quando eu entrei na companhia, foi a época da “Venda”.

Patrícia Arantes: Ah, eu lembro também quando a Nirvana Marinho veio, quando a gente estava com o “Ponto de vista”, ela assistiu ponto de vista e assistiu os tablados que eu dancei com a Aninha. E aí, que ela virou no meio do grupo inteiro, a gente estava no grupo com a Fernanda inclusive, e falou assim 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 de dança e montar um grupo independente. Eu fiquei um pouco revoltada, as meninas também ficaram um pouco revoltadas porque o que a gente estava fazendo que era o Ponto de vista e o Tablado era de dança contemporânea. Só que ela achava que era de dança contemporânea mas não teria conhecimento pelas pessoas da dança contemporânea porque a gente estava inseridas na Uai Q Dança. Sendo que era o Uai Q Dança que dava suporte pra gente até então, para montar os trabalhos que a gente montava. Depois a Fernanda montou o Poética da Natureza, que é um trabalho de dança contemporânea, só que com movimento. Só que aí o que aconteceu, até a Aninha entrou em crise, o Wagner assistiu o trabalho e achou que o trabalho não tinha nada a ver com dança contemporânea, que a Aninha estava na linha errada, que ela tinha que sair porque senão ela iria ficar dançando aquilo pra sempre, foi aí que ela resolveu sair porque ela achava que aquilo que a gente estava fazendo não era dança contemporânea.

Panmela: Mas teve Paty, uma crítica das pessoas de fora de que o “Cais” não era dança contemporânea?

Patrícia Arantes: não, não lembro, mas na verdade, quando a gente dançou Todo Cais, não estava esse povo envolta ainda do que era dança contemporânea, entendeu? Eu não lembro os festivais, mas a gente chegou a ter muita crítica, critica eu falo assim o pessoal intrometer muito foi quando montou Ponto de vista, foi quando veio esse pessoal, foi quando eu montei meu solo. Acho que quando começou a ter esse negócio de fala cultural, e sabe quando começou a ter esses empreendimentos para montar as coisas para o Itaú cultural por exemplo, foi quando começou a vim o pessoal, tipo os meninos que eram do Wagner, do Maria do Silencio, que saíram do Maria do silencio e foram para a Forma, pro Uai Q Dança. Então querendo ou não, por exemplo o Ponto de Vista foi o primeiro

trabalho que eles dançaram depois que saíram do Maria do Silencio. Na verdade o “Ponto de Vista” era um trabalho que o pessoal gostava muito porque achava que ele era um trabalho de dança contemporânea, mas alguns achavam que por a gente estar inserido numa escola aquilo não fazia muito sentido. Agora o “Cais”, eu chego a pensar que muitos deles não achavam que seria dança contemporânea porque tinha muito movimento. Cais foi movimentado, com bolsa e com tudo. Tudo que eu acho que a dança contemporânea estava meio que querendo usar, tanto que, eu lembro um festival que a gente foi, foi quando a gente foi pra Joinville, não foi nem pra dançar o Cais. A Fernanda encontrou com a Mariza e aqueles caras que fazem aquele festival de dança, Passo de arte. Na época a Fernanda até falou assim” ah, vocês viram que vai ter no Festival de Dança do Triângulo e tal” ela até citou a Helena Katz, falou que a Helena Katz ia e tal, a gente até levou um susto porque eles falaram que a Helena Katz era a “chagas” da dança, que ela estava acabando com a dança. Tipo que ela era “a doença” da dança, porque quando ela começou a ditar que aquilo que estava fazendo era dança contemporânea, começou a ir contra festival, contra essas coisas, o pessoal meio que começou a ter uma revolta contra ela. A gente ficou até assustada assim, porque enquanto a gente estava colocando ela lá no alto, o pessoal já estava meio que tirando por conta das críticas que ela fazia na época, mas era mais voltada para as críticas dos festivais de dança. Tanto você vê pelos festivais quando tem dança contemporânea, esses grand prix que você tem que apresentar um solo de clássico e um de contemporâneo, as meninas apresentam praticamente a mesma coisa, a diferença é só a roupa.

Panmela: Como que é essa história?

Patrícia Arantes: É porque tem os grand prix de dança, assim, por exemplo, pra você tipo fazer o grand prix de new York, isso até no Passo de arte tem, você tem que dançar pra concorrer a bolsas e essas coisas, dois solos, um solo de repertório e um solo de dança contemporânea. Ai a hora que você vai assistir os solos de dança contemporânea, pra mim não é dança contemporânea, pra mim é neo clássico, porque elas dançam o ballet clássico só que ou de meia ponta ou descalço com uma roupa cor da pele e chama aquilo de dança contemporânea.

Panmela: Então, o que você acha que é dança contemporânea?

Patrícia Arantes: Em todas as questões, tipo assim, quando você pode ter participação, você participa do processo de criação, entendeu? Não só na estruturação de movimento, como na pesquisa seja o que for, e também o que eu acho mais importante da dança

contemporânea que eu vejo é que ela não seleciona, você não precisa ter, igual no balé clássico, corpo perfeito, isso e aquilo, para estar participando de um trabalho de dança contemporânea.

5 – Entrevista de Rosane Chagas

P (Panmela): Rô, então, a gente vai conversar sobre a dança e sobre você. Primeiro eu quero que você me conte como que começou, como você começou a dançar, como foi, quando?

R (Rosane Chagas): Bom, eu comecei a dançar com 6 para 7 anos de idade, por recomendação médica, porque eu tinha pé chato, para corrigir o meu defeito de pé chato ele me indicou o balé clássico. Né, porque o balé clássico trabalha o arco do pé. E eu fui da primeira turma de dança de Uberlândia, na escola que se chamava “Terpsícure” que foi quando a dona Cora Pavan Capareli trouxe o balé para Uberlândia.

P: Nossa, primeira turma.

R: Primeira turma, então, patrimônio histórico. É, chamava-se “Terpsícure”, e a minha primeira professora vinha de fora, vinha de Ribeirão preto, ela se chamava Dilma, depois começou a vim um professor de São Paulo que se chamava Roberto Silva que ficou conosco por muitos anos, que quando a dona Cora deixou a escola de dança, a Lizete assumiu, ela passou a escola pra Lizete, foi quando a escola começou a chamar Esquema. E aí o Roberto ainda foi por vários anos na época da Lizete no esquema também.

P: Então eram professores de fora?

R: 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 assim. E tinham algumas assistentes, que eles achavam que elas eram, assim, mais maduras, tudo, 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 lembra a data, já que eu estava com 7 anos, em 68 mais ou menos, meados de 68, a “Terpsícure”. E por meados de 70, eu acho, deve ter passado a ser Esquema. Por aí, um dois ou três anos depois, não tenho muita certeza não. Depois, com a saída do Roberto, nos começamos a ter aula com professores daqui, já tinham pessoas que já estavam com uma boa formação, já começamos até aula com professores, e eu comecei a dar aula com 14 anos de idade na Esquema, no antigo baby class, naquela época né, que chamava, e todos os outros anos, eu comecei com 14 anos e até hoje né, estou dando aula. Bom, com o passar do tempo a Lizete, ela era uma pessoa que trazia muita gente de fora para coreografar para nós. Então, uma das grandes coisas que ela fez foi trazer o Rodrigo Pederneiras, do Corpo, então

durante o começo, o iniciozinho do Corpo, é acho que durante uns quatro 4 ou 5 anos, eles viam pra dar aula e coreografar para nós, viam o Rodrigo, vinha o Pedro Pederneira, a Makau, então nós tínhamos aula e eles montavam a coreografia.

P: De que?

R: De bale moderno. Na naquela época era o balé moderno, e a Cristina Elena também que na época era o ícone do jazz no Brasil. Ela não trabalhava com bale clássico, hoje ela só trabalha com bale clássico. Mas antigamente ela era o ícone do jazz, então ela vinha também monta coreografia e ministrar aula para nós. Isso foi durante um grande período. Quando foi mais ou menos por volta de 85, 86 nos fizemos uma proposta para a Lizete dentro do bale Esquema que a gente queria montar um grupo profissional, porque a gente tava numa fase enjoado de fazer aquelas apresentações de academia, de final de ano. A gente queria montar um espetáculo só nosso, chegamos pra ela e fizemos a proposta de que ela fosse a diretora do grupo, que tivesse uma vice direção, um outro caminho né, e mais que a gente queria montar um grupo, e ela não aceitou essa proposta, ela disse que não queria isso dentro da escola dela. Foi quando a gente decidiu sair de lá e montar um grupo profissional entre aspas, porque era profissional mas a gente não ganhava nada por isso, era profissional só que a gente trabalhava muito, ficava por conta, mas ganhar a gente não ganhava. Aí nós montamos o Andanças em 86 e o Andanças existiu de 86 a 94. Em 94 foi a última apresentação do Andanças, e nesse período nós conseguimos ir para o rio de janeiro numa mostra para novos coreógrafos, e lá nós tivemos contato, muitos contatos, inclusive com o Jair Morais na época do Raízes, ele comandava e eles, os meninos dos Raízes, nos fizemos muita amizade, e eles foram instruindo a gente, para registrar o grupo, pra fazer as coisas um pouco mais profissionais e conseguindo trazer gente através deles, conhecer gente, como a Mário Nascimento, Rafael Pacheco, a própria Cristina Elena, Anselmo Zola, que já era nosso amigo também que nós fizemos uma amizade com o pessoal de Ribeirão Preto, né. E nós conseguimos trazer esses coreógrafos.

P: Riberião preto é Ad Libitum?

R: Não, o Anselmo era do, ai gente, como é que eu vou lembrar o nome deles, a gente viaja junto demais, agora mesmo me vem o nome do grupo deles, mas tem também, mas era outro nome. Então, aí é que nós começamos a ter muito contato com a dança contemporânea. Através, principalmente, do Rafael Pacheco, que eu acho que foi, assim, pelo menos pra nós, não sei outras coisas que aconteciam na cidade, eu falo para o grupo Andanças, ele foi o primeiro cara que apresentou uma proposta, assim, para nós,

extremamente contemporânea, de fazer um trabalho muito forte de laboratório, de, sabe, colocar as coisas de sentimentos e fazer aquela coisa, para depois, em cima daquilo, trabalhar a parte coreográfica, a parte de movimento, então isso tudo para nós foi uma novidade muito grande, porque até então eram as pessoas que vinham traziam uma formula pronta, montavam a coreografia, e a gente ficava por conta de limpar, ensaiar e apresentar em festivais e aqui em Uberlândia também, e o nosso primeiro espetáculo do Andanças foi montado pela Cristina, pela Cristina Elena através da Marlenkênia, que a Marlenkênia naquela época era assistente da Cristina, ela mando a Marlen para montar o nosso primeiro espetáculo, que se chamou “Estado de Alerta”, que foi no falecido Grande Otelo, e na época ele foi assim, um negócio, que chamou atenção demais, mas ele não era um contemporâneo, ele era jazz mesmo, mas assim, eram umas idéias que nunca tinham acontecido na cidade, a gente saia da platéia, descia do teto do teatro, eram coisas assim, a cidade nunca tinha visto isso. A gente descia pelas escadas, da iluminação do teatro, entravam com lanterna na mão, fazíamos coisas que eram muito diferentes para a época. Depois o Andanças montou um espetáculo que foi já mais voltado para o contemporâneo, que já tinha coreografia do Mario Nascimento, já tinha o “As rosas as vezes morrem” do Pacheco. “As rosas às vezes morrem” foi o primeiro trabalho que o Pacheco fez conosco. Certo? E aí, nós fomos nesse sentido, depois o Mário Nascimento veio, montou eu acho que dois ou três trabalhos conosco, ele voltou uma duas ou três vezes, teve um ano que nós mesmo montamos o nosso trabalho, que aí esse espetáculo que eu estou falando que chamava “Ausência”, que foi um espetáculo voltado mais ou menos para contemporâneo.

P: E como que então, primeiro, primeira pergunta é: o seu contato com a dança contemporânea começou através do Andanças?

R: Através do Andanças.

P: E o andanças não era um grupo só de dança contemporânea.

Não, dançava moderno, a gente só não trabalhava com bale clássico mais, a gente fazia aula, né, as nossas aulas eram baseadas no bale clássico, aulas de clássico e de moderno. Porque naquela época a gente não ouvia falar em aula de contemporâneo, pelo menos aqui.

P: Em Uberlândia não existia aula de dança contemporânea.

R: .. de dança contemporânea. Então, mas as nossas montagens que começou a ser esse contato com a dança contemporânea foi depois do Andanças, que deve ter sido no ano de 88, 89, por aí. 89? Não, Rafael Pacheco foi 90, porque o Pedro tinha nascido, porque eu

lembro que no ano que o Pedro nasceu foi 89, as meninas ainda estavam dançando uma coreografia da Cristina Elena, no festival de dança, um jazz, no festival de dança.

P: Entendi. E aí, com que era a dança contemporânea, assim, o que para você, fazia e caracterizava o trabalho do Rafael Pacheco e do Mario Nascimento como dança contemporânea?

R: Bom, para mim, naquela época, que a gente não tinha muito, assim, uma distinção grande né, a gente não tinha um conceito, eu acho que até hoje ainda não tem muito né, 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, entre aspas, para fazer uma coreografia.

P: É, pesquisa de movimento.

R: Pesquisa de movimento. 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, sabe, em cima das rosas, fez um trabalho emocional e psicológico, assim, 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. O Mario Nascimento já era mais pela movimentação, ele já não tinha essa característica de fazer, é, um trabalho antes, um trabalho de pesquisa e tudo, naquela época, que ele estava começando a mexer com isso, né. Ele já vinha com o trabalho pronto, uma coreografia mais ou menos pronta, elaborada, com a música escolhida. 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, 5,6,7,8” e a gente tinha que decorar em três, quatro dias, e era isso aí.

P: Quanto tempo ele ficou para coreografar?

R: Ele ficou aqui acho que uma semana conosco. Ele ficava uma semana, que nós temos dois trabalhos com ele né, que é o “Aprendizado Wheat” que também é bem contemporâneo, e “As rosas as vezes morrem”, foram dois trabalhos que nós fizemos com ele. O Anselmo Zola, quando trabalhou comigo o solo a parte dele também era bem contemporânea, bem contemporânea mesmo. E o Anselmo também, por exemplo, ele não

veio com trabalho pronto, ele tinha uma idéia na cabeça, mas ele foi montando o trabalho de acordo com meu corpo, com a minha pessoa, com os meus movimentos, com o que eu estava fazendo, já foi um trabalho diferente também que naquela época o Anselmo não era assim né, estava começando a coreografar.

P: E ele é de onde?

R: O Anselmo é de Ribeirão do “Dançarte”.

P: O tia Rô, e o quê que vocês conheciam de dança contemporânea naquela época?

R: Vou te falar a verdade, deixa eu ver se eu lembro, se tinha alguma coisa.

P: Tinha algum tipo de referência?

R: Acho que não, acho que quase nada. Nenhuma referência, não existia, assim, eu não me lembro de ouvir falar um grupo de dança contemporânea. Para te falar a verdade eu não me lembro. Eu precisava dar uma olhada para ver se existia algum, porque as vezes eu estou esquecendo também, mas não me lembro.

P: Mas aí, por exemplo, o fato do contrato com o Rafael Pacheco veio de onde?

R: É, ele veio através do pessoal do Raízes, né. Lá do Sul, porque o Pacheco estava na Universidade Federal do Paraná. Então, quando a gente começou a encontrar com o pessoal de lá é que começou a ter, assim, uma rede né, de contato, que a gente começou. E no Rio de Janeiro a gente viu muita coisa também. Aí ó, agora que você falou eu estou lembrando. Na mostra de novos coreógrafos, eu me lembro direitinho que nós ficamos muito assustados com a coreografia do cara que ficava jogando bola de papel e fazendo movimento, não tinha música e ele fazia só uma performance, na verdade, agora que eu comecei a pensar nas coreografias eu estou lembrando disso. Então assim, foram coisas que a gente não estava acostumada a ver, porque aqui no festival de dança de Uberlândia a gente via pouquíssima coisa em termos de contemporânea, via muito moderno, mas pouquíssima coisa de contemporâneo. Aí é que a gente, agora que eu estou lembrando do cara jogando futebol lá, eu lembro que a gente achou aquilo, a coisa mas estranha.

P: Então, aí você falou do festival. Como que era aqui em Uberlândia, como você via assim a dança contemporânea. Primeiro, a pergunta é: Como você via a dança contemporânea em Uberlândia na época do Andanças?

R: Eu acho que ainda estava começando, sabe eu acho que foi naquela época ali foi o princípio de tudo, porque antes do Andanças, mesmo o Andanças no começo não tinha esse contato direto com a dança contemporânea, né, a gente começou mais voltado para o jazz e o moderno, depois é que a gente começou a ter esse contato. 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, né, que foi feito. 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, você vê que não era uma coisa.. mas tudo assim, ainda muito com a linguagem “pernã”, pas de bourrée, muito ainda com essa linguagem, porque hoje a gente vê que a dança contemporânea foge completamente disso né, dessa linguagem aí. Então ainda era muito misturado.

P: E o festival, como que era a dança contemporânea no festival, depois, (do primeiro e do segundo)?

R: Aí já vem depois, primeiro e segundo. Aí terceiro e quarto eu acho que já começa a ter muita coisa, que começa a vim um pessoal de Ribeirão Preto do Dançarte, pessoal do Meia Ponta de Belo Horizonte, que eu não me lembro se era Meia Ponta naquela época já não, mas era assim, a Sueli, o pessoal né. Então aí, já começa a vir outras linguagens, né, e aí a gente começa a conhecer outras pessoas e começa a ver outras coisas. Eu acho que nesse ponto o festival abriu muito a visão para Uberlândia. Não estou falando para fora daqui não, estou falando para Uberlândia.

P: Mas e a participação dos grupos de Uberlândia no festival da dança contemporânea?

R: Bom, aí a gente começa a ter o próprio Andanças, o Vórtice que era de Uberlândia e começa a ter umas mudanças nas academias, que na verdade não eram grupos, né. Porque o que eu me lembro de grupo, grupo mesmo assim daquela época do começo do festival era o Andanças e o Vórtice. Você que leu aí você lembra de mais algum?

P: Não, é só os dois mesmo.

R: Porque eu só me lembro desses, porque eu não me lembro para te falar a verdade. E o Vórtice ele trabalhava de uma maneira diferente, mas ele sempre trabalhou um pouco mais voltado para o moderno.

P: Mas o Vórtice, ele era considerado um grupo de dança contemporânea?

R: Não, não, ele não tinha esse rótulo não, de dança contemporânea. E eu também assim, eu hoje pensando, até hoje eu não vejo o Vórtice como dança contemporânea. Quer dizer, hoje tem tempo que eles não montam um trabalho desse tipo, mas assim aqueles trabalho do Tíndaro, você chegou a assistir? Não aquilo muito como dança contemporânea não, eu vejo mais como dança moderna.

P: Mas e as, por exemplo, as categorias que eram dadas no festival, nas décadas de início de 90 até 94, 95, por exemplo o Vórtice ele fechava as noites de dança contemporânea.

R: Isso mais para cá né?

P: É, bem no início, é.

R: Bem mais para cá né. É normalmente ele fechava as noites de dança contemporânea. Não, mas não é bem no início não. Porque no início...

P: Não, na época do auge, de 93, 94, ou 91 ou 92.

R: Não, não é sabe porque, 91 e 92 ainda era só grupo de fora que fechava e abria o festival de dança aqui. Teve uma noite que foi a coreografia que quando o Andanças desfez, que a Marlen que montou a coreografia que, não vou lembrar qual era o nome do grupo, eles montaram uma coreografia de dança contemporânea e foram chamados para abrir ou fechar um festival. Bom, só não vou saber te falar que ano foi isso não. Isso deve ter sido, 92 ou 93. Aí daí pra frente eu acho que já começou a ter Vórtice que eu me lembro deles dançando aquela coreografia das tiras de elástico como convidado, não me lembro se fechando ou abrindo a noite como convidado. É daí mesmo para frente, 93, 94.

P: Então, mas para o festival, o Vórtice não era considerado um grupo de dança contemporânea?

R: Você fala competindo na época que eles competiam?

P: Também.

R: É porque na época que a gente competia, eu precisava olhar, porque eu não lembro quando foi que entrou no regulamento a dança contemporânea. Era uma coisa que você precisava olhar.

P: Não, eu já sei, foi em 91.

R: Foi a partir de 91 né. Porque antes não tinha essa categoria.

P: Porque em 92 foi mudado o nome para dança pós-moderna, não era contemporânea, aí em 94 ou 95, voltou.

R: Assumi a dança contemporânea. É, porque nessa época eu já não estava com o Andanças mais. No Andanças eu fiquei até 94 só.

P: Mas o Andanças chegou a competir na categoria de dança contemporânea do festival?

R: Chegou. Chegou a competir na categoria de dança contemporânea. Inclusive com as, deixa eu ver com as Rosas, não o Rosas foi em 90, então em 90 não tinha dança contemporânea no festival. Para te falar a verdade eu nem me lembro, deve ter sido

moderno né, a categoria que foi colocada. Eu tenho umas fichas lá em casa, posso olhar isso para você, ficha de inscrição.

P: É, também tem no material né.

R: Deve ter, deve ter lá também. É eu acho que eu tenho as fichas lá das notas dos jurados, naquele material, lá deve estar escrito a categoria

P: O que mais, me conta mais da dança contemporânea em Uberlândia, do festival.

R: Uai, do festival aí eu acho que já começou, por exemplo em 93 e 94, já começou a vim muita gente, já com bastante coisa contemporânea. A partir de 93 aí o termo contemporâneo, né, de dança contemporânea já começou a fazer parte do vocabulário da dança, porque antes era uma briga danada né, que contemporâneo era tudo o que estava acontecendo no momento, essa era a definição de contemporâneo. E é complicado né, porque não é tudo o que está acontecendo no momento, naquele momento você está fazendo um balé clássico, naquele momento você está fazendo uma coreografia de moderno, que pode ser uma ideia diferente, mas você está usando a linguagem, a movimentação do balé moderno, que eu acho que foi a grande confusão da época, entre pensamento e movimento. Eu acho que as pessoas ligavam a dança contemporânea mais ao pensamento, ao o que queria dizer e se era uma dança que queria dizer alguma coisa, que queria dizer alguma coisa, sabe, que queria fazer um protesto ou que queria demonstrar alguma coisa aí era classificado como dança contemporânea. Se era um balé, que tinha uma dança, que tinha um temazinho, que tinha um tema assim, bem, um tema coloquial e qualquer coisinha a gente já achava que era balé moderno. Então, eu acho que naquela época, não tinha uma definição da linguagem corporal contemporânea, eu acho que era mais pela cabeça, pela ideia do trabalho do que pelo momento do trabalho.

P: Muito interessante.

R: Por isso que eu estou te falando, que as vezes, quando eu vi no Rio de Janeiro aquele cara com uma bola de futebol, aquilo para a gente não era dança nunca, foi o primeiro impacto. E não tinha né, nada, nada, não tinha um Port de bras.

P: Isso foi mais ou menos quando?

R: Foi em, quando é que nós fomos para o Rio? Deixa eu ver se eu lembro, 87 ou 88 eu acho. A gente foi para o Rio de Janeiro mais ou menos por aí. Então assim, aí quando você via uma coreografia que tinha uma ideia muito, assim, diferente, aí a gente já achava que era contemporâneo.

P: Interessante.

R: Foi uma fase confusa. Muito confusa. Não tinha um parâmetro. Eu acho que até hoje ainda é um pouco né?! Mas hoje, eu acho que para a gente que mexe com dança, já clareou muito. Mas se você for perguntar para uma pessoa leiga, por exemplo, se você montar um balé moderno, mas se o tema for muito loução ela vai achar contemporâneo. E aí era o que acontecia na época.

P: Entendi. E, na sua opinião, quem foram os precursores da dança contemporânea em Uberlândia?

R: Olha, complicado porque, como a gente não tinha muito esse parâmetro... por exemplo, o Stagium (Balé Stagium) o que ele é considerado?! Um grupo de dança contemporânea? Ele é considerado? A Betinha da Forma trazia o pessoal do balé Estágio para coreografar para ela, não era um grupo, mas era a escola. Então eles tinham coreografias do balé Estágio. Então, era tudo mais ou menos na mesma época, o Corpo, que na minha visão naquela época era o mais puro balé moderno, na minha visão pessoal, era balé moderno. E o Rodrigo Pederneiras estava aqui na época com a Lizete montando coreografia, nós dançamos várias coreografias do Rodrigo Pederneiras e da Macau, mas na minha cabeça era moderno. Mas eu acho que eles já eram considerados contemporâneos. Aí vem uma outra fase, que é a fase que começou o Andanças e o Vórtice. Então assim, é difícil de você precisar, porque se você for pensar por esse outro lado, a Lizete e a Betinha trouxeram pessoas que montavam coreografias do balé Estágio e do grupo Corpo, que era a mesma linha de trabalho. O Rodrigo Pederneiras montou para nós uma coreografia na Lizete, na época da Lizette, que se chamava Tubular Bells, naquela música, se não me lembro era do Pink Floyd, não era, Tubular Bells”, uma coreografia totalmente diferente, assim, padrão totalmente diferente. Mas se eu for analisar hoje, com a minha cabeça, era tudo movimento de dança moderna.

P: Mas em nenhum momento daquela época ele chegou e falou: “Ah, isso é dança contemporânea.”?

R: Não, isso nunca foi falado. Isso é dança contemporânea, não, isso nunca foi falado. Então, se a gente for pensar assim, em termos, de usar o termo dança contemporânea, de ter começado, eu acho que os primeiros foram o Andanças e o Vórtice. Agora quem foi primeiro não sei, porque foi tudo mais ou menos na mesma época, Não sei nem desde quando que existe o Vórtice. Não sei o ano de fundação dele.

P: Acho que é 90.

R: É 90. O Andanças começou em 86.

P: Rô, eu tenho mais uma pergunta que é a mais legal de todas. Para você, o que é dança contemporânea?

R: Eu vou te falar pela minha experiência, né, que é o que você está fazendo aí. Eu acho que a dança contemporânea ela começou a preocupar mais com a parte emocional, com a parte, né, de pesquisa de movimento do bailarino que eu não tinha contato naquela época. Pelo menos a minha transformação foi nesse sentido, porque o balé clássico, o balé moderno, tem gente que trabalha o balé moderno de maneira diferente hoje em dia, mas vinha tudo pronto, era aquela coreografia, 5,6,7,8 vamos lá e pas de bourrée e grand battement. E depois, quando o Pacheco veio trabalhar conosco, que ele veio fazer esse trabalho, que ele veio com nada na mão, ele chegou aqui: “senta, vamos conversar”. Quer dizer, aquilo no começo, para mim foi a coisa mais estranha do mundo né. “Vamos conversar, o que é? Sua vida é assim? Tá, então tá, então como nós podemos misturar isso?!” E foi, dali ele foi buscando “Então tá, como é que vocês fazem isso através do movimento? Vamos fazer uns movimentos que vocês conseguem me falar?” E fez esse trabalho. Então eu acho que a dança contemporânea vai por aí, começou por aí. Hoje, talvez, eu não sei porque eu não tenho tanto contato, ela tenha uma linguagem própria. Pelo menos a minha experiência foi essa.

6 - Entrevista de Aline Rosa

P (Panmela): Então, você vai me contar sobre você. E aí você pode começar em quando e como você começou a dançar. E aí a gente vai conversando.

V (Aline Rosa): Não, beleza. Bom, eu comecei com 10 anos, lá no Vórtice já, eu fui para lá porque tinha uma colega de escola que já fazia dança lá e eles foram dançar na escola uma coreografia, na época ela dançou também, e aí eu peguei o contato de onde era. Inclusive tinha quase feito minha matrícula em uma outra escola, mas aí, como tinha essa menina que já fazia aula lá, a gente foi conhecer e eu vi uma aula de uma turma lá, e eu gostei mesmo, eu não entendia nada na época né, minha mãe também gostou, conversou com a Guiomar e achou que estava tudo bem e eu comecei lá. E aí fiquei lá, era lá na Quintino Bocaiuva com, isso foi eu tinha 10 anos, com 11 para 12 anos, ou seja, um ano e meio mais ou menos depois eu comecei a fazer as aulas de ponta com 14 anos eu comecei meu estágio na companhia.

P: Tá, então você entrou em qual ano no Vórtice?

V: 92. 1992. E aí, 92, 2002, 2002 eu saí, é isso, já tinha 10 anos que eu estava na escola.

P: Entendi. E aí, aí continua assim, você entrou.

V: Eu entrei, me formei né, teoricamente. Mas comecei a estagiar com o grupo, e eu fazia aula a princípio com o grupo e fazia aula com a minha turma de origem, né, eu dançava na minha turma mas fazia aula com o grupo. A primeira experiência com o grupo foi dançar um balé de repertório no espetáculo de final de ano, então não foi com o grupo profissional, né, foi espetáculo da escola. Aí, no ano seguinte eu comecei a aprender as coreografias, a aprender o repertório do grupo, e aí sim começar aos poucos participar da companhia mesmo, do grupo. Isso foi, eu tinha, 96, em 96 eu comecei a estagiar com o grupo, acho que 97 eu já estava no grupo. Eu posso pegar as pastas pra fazer igual a Alcinete?! Dá um pause aí... Você tem isso tudo?

P: Teve um aí que eu não tenho não, porque está aí é tudo do Correio não né?

V: Tudo do Correio. Correio de Uberlândia. Festival de Uberlândia...

P: Ah, esse eu não tenho.

V: Sorte que eu tinha mania de recortar os jornais tá, eu não cortei, mas os que eu cortei a data, o registro. Então foi isso, foi quando eu comecei de fato. Você deu pause aí?

P: Eu já voltei.

V: Então foi isso, em 96 eu comecei a fazer aula e comecei a estagiar, o Cisco veio para a montagem mas eu não participei da montagem. Eu fiz os cursos que ele deu curso para as outras turmas, mas intermediárias e avançados, e ele dava separado e montava junto com o grupo. Acho que as últimas duas aulas do grupo eu cheguei a fazer lá no teatro, mas não fiquei para a montagem, eu não participei da montagem.

P: E o curso dele era como?

V: Era uma aula de dança moderna, bem diferente de tudo que eu fazia, porque até então só fazia aula de balé clássico, aí ele trabalhava em rolamento, realease, essas coisas que eu nunca tinha visto na minha vida. Aí no ano seguinte, 97, eu comecei a pegar algumas coreografias, o Tíndaro veio para fazer uma montagem do novo grupo e eu, eu e mais duas meninas assistimos a montagem e ele começou a colocar a gente em algumas partes, né, e aí depois, quando a Guiomar foi limpar a coreografia ela acabou reestruturando de forma que a gente revezava essas partes, né, então eu entrava um pouquinho aqui, a outra alí, a outro alí, então ela tirou e uma fazia tudo e aí a gente revezava, um dia era uma, outro dia era a outra, outro dia era a outra, éramos três, que na verdade a gente mais carregava os bancos que era o cenário do que dançava propriamente.

P: Então, como que era essa coisa, assim, de... como que funcionava isso? Porque vocês faziam uma parte mais para colocar bancos? é isso?

V: Porque a coreografia ela tinha quatro bancos, né, esses quatro bancos e o telão pintado no fundo que era o cenário, esses quatro bancos eles eram mudados ao longo da coreografia enquanto a gente dançava a gente ia recolocando esses bancos e mudando, né, tinha a hora que eles estavam em diagonal, tinha hora que a gente abria e fazia dois 'V's do lado do palco, tinha hora que eles eram empilhados, e aí todo mundo carregava esses bancos, não é que era só a gente que era estagiária que ficava carregando esses bancos não, todo mundo manipulava esses bancos, né, quando esses bancos tinham que ser colocados mais altos, é, ou eram os meninos que colocavam ou então vinha mais de duas pessoas para poder a ajudar, alguma coisa assim, eu não lembro muito bem também não. Mas aí tinha horas que estavam tendo um corpo de baile maior que os bancos precisavam ser recolocados e aí eu entrava no caso, com mais alguém que estava em cena para ajudar a fazer a mudança desse banco, aí tinha hora que eu só entrava, mudava e saía e tinha hora que eu entrava, fazia uma sequência pequena, ajudava a reestruturar a cena e saía, mas eram duas, três aparições ao longo da coreografia, não era muito tempo, inclusive eu contei para você aquele dia que a gente foi para Cuba para fazer isso. Era só essa coreografia, a

gente já estava aprendendo as outras mas a gente não estava dançando ainda, nós três né, nós três estagiárias, eu, a Fernandinha e a Taís. Aos poucos a Guiomar ia introduzindo a gente nas outras coreografias na medida que a gente ia tendo mais segurança ou que ela achava que devia, porque para colocar a gente ela teria que reestruturar o elenco, né, a gente entraria no lugar de alguém porque essas coreografias já estavam prontas, isso já era, como é que fala.. repertório do grupo, então para poder colocar uma outra pessoa ela tinha que tirar alguém e reestruturar com outro lugar. A montagem seguinte do Canção do Destino, que essa coreografia que eu estou falando que a gente foi para Cuba, aí eu já entrei que foi na verdade uma coreografia que nem chegou a ser estreado, foi com esse britânico que veio para montar, a gente já participou de tudo, já tinha até mais gente participando no grupo que estava começando a estagiar também.

P: E qual que é essa? Você lembra o nome?

V: Eu não lembro. Orlando. Então, ele veio para montar essa coreografia mas a gente estava voltando de uma viagem..

P: E porque ela não foi estreada?

V: Não sei, eu não sei se a Guiomar não gostou da coreografia, não sei o que aconteceu. Porque isso aconteceu outras vezes, depois ela trouxe outros coreógrafos, eu não sei se ela achou que não estava no perfil do grupo, ela nunca dava muita coisa muita satisfação pra gente não. Então ela resolvia, ensaiamos muito tempo para coreografia, mas não foi para lugar nenhum, sabe, ficou diluído.

P: E me conta do Adainpepa(?). O que você.. Como que... Porque você assistiu então?

V: A montagem não.

P: Tá, mais o trabalho.

V: Sim.

P: Sim, e aquele momento da montagem. O que que você me diz da relação desse trabalho com a dança contemporânea? Para você era um trabalho de dança contemporânea? Não era? E porque, assim, você vê como sim ou não?

V: Olha, dentro dos trabalhos que o grupo dançava, naquela época é o que mais se aproximava, porque para mim todos os trabalhos do Tíndaro, eles usam muito do repertório clássico, né, da técnica clássica, não que a técnica clássica também eu não posso montar um trabalho contemporâneo mas os trabalhos do Tíndaro pra mim aproximam-se muito mais da linguagem moderna do que da contemporânea, muita coisa, né, eu acho que o Shilag, que foi o último que eu dancei de repente seja o mais contemporâneo do

repertório que eu participei, eu não vou falar dos repertórios atuais, isso do Tíndaro, que é o coreógrafo que mais tem trabalhos no Vórtice. Agora, o trabalho do Cisco na época da montagem eu não sei te falar porque eu realmente não me lembro, não tenho essa memória. Depois, quando eu fui aprender a coreografia para dançar, aí a gente aprende por repetição né, não sei como foi o processo de criação para poder falar se ele usava da, mentira, eu lembro sim. Quando eu fui aprender as meninas passaram algumas coisas pra gente, ele, tiveram alguns momentos da coreografia que eu lembro elas comentarem que ele pedia para elas criarem algumas coisas pessoais né, tinha uma fila que entrava no início que eu lembro, que era: você apontava para o colega da frente, falava uma característica do colega, apontava para o colega de trás e falava um defeito, né, no caso você exagerava um defeito. Então esse processo de achar três qualidades e três defeitos do outro, e acho que que três qualidades e três defeitos de você, eu não lembro bem, mas eu acho que isso pode ter um traço de pesquisa pessoal durante o processo de criação, né, não é uma coisa que o coreógrafo veio e fez e repetiu e você simplesmente pegou. Eu lembro quando eu fui aprender a coreografia, eu tive que aprender, eu não peguei o passo de quem fazia antes e coloquei, repeti aquilo ali, não. Eu tive que criar, até porque as pessoas que já estavam, muita gente já não estava, ou estava posicionado diferente na fila, né, então vamos supor se o lugar que eu fazia, a menina que fazia o meu lugar a pessoa que estava a frente provavelmente não era a mesma pessoa que estava na frente dela na época, então tinha que refazer né, podia ser uma pessoa que já estava no trabalho mas podia ser uma pessoa nova como eu. Então teve que ser refeito esse processo, então a gente teve essa criação mínima aí, quando eu aprendi a coreografia. Agora do restante eu não sei te dizer como foi o processo deles dentro do Cisco, da criação com o Cisco. Eu aprendi o balé pronto, né, então eu aprendi por reprodução, a maior parte dele. Em termos de linguagem, era um balé que não se apropriava da técnica clássica, vamos falar assim, literalmente, ou que aparecesse essa técnica, né. Claro, tinha linhas de pernas esticadas, linhas de pés esticados, mas em momento nenhum a gente fazia uma pirueta, né, ou tinha um passé, não lembro se tinha, mas assim, passos de balé muito delimitado não tinham, era um repertório diferente do que eu tava.. repertório de movimento diferente do que eu estava acostumada a fazer, contração, muito realease, coisas no chão, né, quedas, é, andar de bumbum no chão, são coisas que na época não fazia, estava mais na questão da verticalidade do balé clássico. Mesmo Canção o Destino que eu tinha dançado já usava muito de um repertório mais próximo do que eu tinha, de piruetas, de pernas, enfim.

P: O Canção do Destino foi o próximo?

V: Foi o primeiro que eu carrega os bancos, que o Tíndaro usava mais essa linguagem né, o clássico ou moderna, não sei, eu não sei que nome dar pra isso também não. É difícil, porque quando eu dançava, é, chamavam de dança contemporânea, isso em 1996, né: "Ah, o que a gente está dançando?" Então nem a gente sabia. "Ai, isso é moderno, isso é contemporâneo, não, pode ser dança contemporânea, a gente faz dança contemporânea" Mas eu não tinha essa clareza do que é dança contemporânea, né, hoje ainda é muito difícil sabe o que é, meio nublado mais já tem um direcionamento muito diferente do que eu tinha na época.

P: Mas então, é, vocês ouviam que aquilo era dança contemporânea?

V: Sim.

P: Porque que você acha que vocês ouviam que aquilo era dança contemporânea?

V: Não sei, falavam que era e era, era verdade pra gente era aquilo, eu não questionava nada naquela época, não vou nem falar muito, era nada mesmo que me falavam, vai e é isso. Né, não lia, não pesquisava, não ia atrás para saber, aquilo que chegava até a gente era verdade, não tinha essa postura na época de, aceitar tudo como verdade, é uma postura até muito ingênua, eu reconheço né.

P: E a idade de vocês também...

V: E a idade também, eu tinha 14 anos, hoje em dia uma menina de 14 anos é muito mais crítica, a gente tem uma internet né, que ajuda o acesso a muita informação. Mas daquela época eu era muito ingênua, sempre fui muito ingênua, e aí já junta com a informação escassa que chegava até a gente, porque a gente vivia em uma redoma muito protegido das informações que vinham de fora, a gente vivia em uma realidade paralela, né, ficávamos o dia todo lá, não tinha nem tempo para poder pensar em outra coisa. O tempo que sobrava era pra estudar na escola, passar de ano e olha lá, e olhe lá.

P: Entendi, então continua esse processo de me contar os trabalhos, aí Canção do Destino.

V: Canção do Destino foi em 96 para 97, em 97 já né que eu falei, deixa eu ver. 97 já, foi o ano que a gente foi pra Cuba. Aí, em 97, ainda no final do ano veio o Stee que é esse britânico que veio para montar o Orlando, 98 o Tíndaro veio, né, no feriado da semana santa, normalmente a gente aproveitava esses feriados prolongados para fazer as montagens né, que era o intensivo. E aí ele veio para montar Nave Louca, que foi a minha primeira montagem de fato foi o Nave Louca que eu participei do início ao final do

processo e que eu tinha, vamos falar assim, os meus papéis definidos dentro da coreografia.

P: Mas era uma coreografia ou um espetáculo?

V: Os espetáculos normalmente eles eram divididos por duas coreografias, né, pelo menos na época que eu entrei, as coreografias já eram menores, tinham 30 minutos no máximo, então para fazer uma noite, normalmente eram duas coreografias, eu lembro que era Nave Louca e Canção do Destino, Nave Louca e Haikai, a Guiomar sempre dividiu, então vinha convidado de fora, a primeira parte um clássico, a segunda parte estriava. O Nave Louca mesmo, se eu não me engano, a estreia, a estreia acho que foi o André Valadão que veio. Teve uma outra apresentação lá no Praia que veio para dividir a noite, mas eu acho que o André Valadão não foi estreia. Mas era sempre assim, era dividido, a noite tinha o nome da coreografia, mas sempre tinha algum convidado junto, ou era uma primeira parte de uma coreografia do repertório do grupo já e depois vinha a estreia, era sempre dois momentos pra dar uma hora e pouco o espetáculo. Era mais ou menos assim. Aí o processo de montagem do Nave Louca, eu lembro das meninas mais antigas que era a Lucianinha, eu acho que era só a Lucianinha que já estava aqui, aí já foi depois da reformulação, vamos chamar assim né, porque assim que a gente voltou pra Cuba, de Cuba várias meninas saíram e ficou só a Lú. Eu estava entrando no grupo mesmo, e as meninas mais velhas, a Marina já era do grupo, mas também era uma estagiária mais antiga, vamos falar assim, ela já dançava outras coisas, mas não era da primeira, da outra formação que tinha a Alcinete, que tinha a Juju que tinha a Lú e tal, dessa formação ficou só a Luciana. E eu lembro da Lú comentar que já foi uma montagem bem diferente, porque o Tíndaro deu algumas tarefas pra gente ao longo da montagem, ele não propôs a coreografia inteira, vários momentos ele propôs sim sequência de movimento normalmente, ele fazia sequencia e virava pra gente: "O que você entendeu disso?" Ele não dava 1,2,3,4,5,6,7,8 pra gente decorar, né, então ele fazia um borrão de movimento, mais ou menos o que ele queria: "Ah o que você entendeu disso?" A gente que fazia o que a gente entendia, aí a partir disso: "Não, faz pra cá, não faz pra lá, não faz isso aqui então, faz a pirueta mesmo." E aí ele ia, esse borrão tentando fazer se aproximar um pouco mais com o que ele queria, né, ele tinha a idéia do que ele queria, ele só não tinha a sequência coreografada exatamente. Tem um meio do trabalho que são duos, são três duos se eu não me engano, o meu e o da Taís, da Carol, eu acho que são três duos que acontecem no trabalho, que ele pediu pra gente montar. Ele se reuniu com esses duos diferentes, né, se reuniu separadamente, e falou: "A, eu quero que vocês criem uma

sequência de tanto tempo e depois eu vou ver" E aí ele deu um período do dia, no dia seguinte ele ia chamando esses duos na sala e retrabalhando, e pondo na música e a parte do material que a gente levava ele retrabalhava nisso, né, não é que ficou exatamente como a gente criou não, ele retrabalhou, né, mas muita coisa ele manteve as idéias originais. Alguns não ficaram como duos, ficaram como células dentro de uma outra cena, as vezes tinha uma cena acontecendo, aí um duo que tinha sendo criado acontecendo do lado de cá e o outros ficaram como duos mesmo. E ele foi trabalhando um pouco assim, eu lembro da Lú comentar que acha que os trabalhos anteriores não tinham sido exatamente assim, acho que ele criava mais sozinho, mas como eu não participei eu também não sei exatamente, eu sei que esse processo foi mais ou menos assim. Aí, a outra coreografia dele, eu acho que já foi o Shilag.

P: E outra remontagem você participou ou não?

V: Do Haikai. O Haikai é um embalaico que o grupo dançou por muito tempo, acho que tiveram vários elencos que passaram pelo Haikai. Tanto que a gente teve que refazer o figurino porque chegou uma hora que o figurino já não estava dando mais, já tava abrindo, e aí a gente tinha, eu lembro né, quando eu comecei a dançar o Haikai eu tive que ir atrás da Lídia Mairin, que já não estava no grupo a muito tempo para poder pegar o figurino com ela, porque ela tinha ficado com o figurino, o figurino era dela na verdade, e aí para pegar esse figurino emprestado para poder dançar, mas aí depois a gente acabou refazendo os figurinos porque não tinha mais condição né. E aí, uma das vindas dos Tíndaro, eu não sei se foi para limpar algum balé, ele deu uma remodelada no Haikai. Não sei se foi para a estréia do Nave Louca ou se foi para uma segunda apresentação do Nave Louca, foi o espetáculo que a gente fez lá no praia clube e que a Lina veio para fazer a abertura do espetáculo, ela veio dançar. E aí ele remodelou o Haikai, e eu lembro que ele fez alterações da coreografia assim, no palco no ensaio geral, a gente ia dançar duas horas eu acho e aí ele mudou umas coisas, assim, e a gente que não estava acostumado com essas coisas, porque a gente era tudo marcadinho, tudo ensaiadinho assim, certinho, eu pelo menos, falou que é 1,2,3,4,5,6,7,8 é 1,2,3,4,5,6,7,8, foi um braço além eu esqueço tudo, né. E aí ele mudou umas coisas, o resultado na hora lógico que não saiu, né, porque não era m grupo preparado para lhe dar com o acaso, nem com o improviso, nem com novidades de última hora, né, então não funcionou, eu lembro que ficou todo mundo apavorado, em pânico: "Como que ele mudou isso agora? Mas eu vou esquecer, não vai dar certo!" Foi uma confusão, mas era coisinhas pontuais assim, que ele mudou em cima da hora que segundo

ele não estava funcionando. E depois eu nem lembro se a mudança ficou ou se não ficou. Mas, aí ele retrabalhou essa coreografia e eu participei dessa remontagem, né, do próprio trabalho.

P: E em relação a pesquisa? Pesquisa não talvez de movimento, mas...

V: Pesquisa bibliográfica?

P: É, assim..

V: Nenhuma né?!

P: Do Haikai, por exemplo..

V: Desses dois trabalhos não. Que eu participei não, e do Shilag que foi o último trabalho que eu participei também não teve.

P: O tema do Nave Louca era o que?

V: Era, foi no ano dos 500 anos do descobrimento do Brasil né, então ele trabalhou um pouco com essa Nau né, que vem de Portugal para poder desembarcar no Brasil, então era uma ideia como se fossem tripulantes dessa embarcação, né, e que ficam um tempo muito grande nessa viagem, então são pessoas que já estão um pouco perdendo a consciência em alguns momentos, então, tem a Maísa que andava com um radinho ouvindo a música da andorinha, né, como se aquilo fosse a última recordação dela, era alguma coisa nesse sentido. Então a pose inicial do balé que a gente estava nas cadeiras, eu lembro que a ideia era que a gente estava esperando, esperando.. o que a gente já não sabia mais, era quase um Esperando Godot né, era quase isso, são pessoas que estão alí esperando alguma coisa que nem elas sabem mais o que é. E aí, uma das músicas falam da questão da escravidão, né, do, era o poema do Castro Alves falando a respeito disso. Então, foi, a lembrança que eu tenho é que foi muito em torno desse tema mesmo.

P: Mas aí, estudo não?

V: Não, era só as conversas que a gente tinha. Eles, se eles estudou, se ele foi atrás, se ele pesquisou e tudo, provavelmente sim, mas a gente muito pouco. Eu acho que no máximo.. mas eu acho que não foi recomendação da Guiomar não, que a gente do poema, leu o poema. Eu acho que eu trabalhei esse poema na escola e coincidiu na época dos ensaios, um trabalho de escola que eu estava fazendo, que aí caiu o poema do Castro Alves no livro e aí eu até levei a música que a gente dançava. Mas não que eu me lembre, pelo menos, era mais pesquisa de movimento mesmo.

P: E aí, com o trabalho do Cisco, o Haikai que você já pegou e teve que aprender umas coisas, você não foi inserida no tema?

V: Não, depois conversando com as meninas que já dançavam, depois de muitos anos que eu já dançava, muito tempo que eu já dançava o Haikai é que eu fui descobrir o que significava Haikai, que nem isso eu sabia. O Canção do Destino, eu acho que tinha um poeminha que o Tíndaro levou, mas assim, o que tinha era o que eles levavam, né, não tinha uma orientação pra gente pesquisar a respeito. Nesse sentido, o único que teve foi quando o grupo remontou o Pagu, né, o espetáculo sobre a Patrícia Galvão, que aí quando eles montaram a primeira vez eles tiveram uma pesquisa bibliográfica grande, o Aldo foi para poder..o Aldo professor da Universidade de Letras, foi para poder falar sobre a Pagu, dar umas aulas e tudo, e quando foi remontar a gente precisou refazer, porque o elenco era inteiro novo, só tinha a Luciana Bernandes que tinha participado da primeira montagem, e o Aldo chegou a ir de novo ter uma conversa com a gente, e é que eu fui atrás procurar saber quem era ela, o que era aquilo que eu estava falando, porque eu tinha textos falados. Nessa época eu já estava muito interessada pelo teatro, até foi essa época que me motivou a prestar o curso de teatro, né, porque aí a gente tinha aulas de teatro regulares com o Luciano Lupi, ele vinha fazer a nossa preparação e foi aí que eu me interessei um pouco mais por essa área. Aí sim a gente teve uma pesquisa bibliográfica, mas eu acho que foi o único trabalho que teve também, pelo menos que eu me lembre.

P: Aí o Pagu foi quando? Depois..? Que é essa pessoa?

V: Maisa Mundim.

P: Maísa. quando eu fiz a pesquisa no jornal eu fiquei procurando, pensando pra saber quem era..

V; É que as fotos normalmente não tem créditos né.

P: Não, não tem.

V: É a Maísa. Maísa Mundim, ela era uma das solistas, depois da Lú foi ela. Ela que foi fazer a transição, ela que dividiu os papéis com a Lú, ela hoje está em São Paulo, é atriz da globo. Ela apareceu algumas vezes em alguns trabalhos do Saí de Baixo. Teve uma novela do Fadabela ... O Nave Louca a gente dançou muito. A, foi no ano dos 10 anos do Vórtice que remontou o Pagu, é porque aí a Guiomar pegou os trabalhos mais importantes, 1999, aí dançamos o Pagu, dançou Adan Ypepa , eu não lembro se o Haikai entrou também, deixa eu ver a ficha técnica. Aí também ela fez uma remontagem, a gente não aprendeu o trabalho tal qual, eu assisti o vídeo do primeiro trabalho, mas não assisti o vídeo, eu tinha assistido o Pagu quando eles dançaram.

P: Você já era aluna?

V: Eu já era aluna, né. Eu assisti como aluna eu cheguei a assistir Ao Sedutor as Batatas, assisti Pagu e assisti Cecília. Cecília eu acho que dancei uma vez, também acho que foi nesse ano de dez anos que ela remontou algumas coisas, mas foi uma, duas apresentações no máximo que eu me lembro. E aí o Pagu, a gente dançou aqui, fomos dançar em Santos, no Recife a gente dançou outra coisa, que a gente foi para Recife, fez um espetáculo, de Recife a gente foi pra Santos e dançou Pagu lá.

P: É, uma pergunta, a Gili dançou o Nave Louca?

V: Dançou. Dançou, porque ela estava aqui. Eu olho já no programa. Gigliola Mendes, dançou sim. A Gili é bem antes do grupo, ela entrou bem antes do grupo, eu acho que ela entrou depois da Alcinete, da JuJu mas bem antes que eu, ela é de outra leva, da leva da Valéria Gianechini, da Anaísa, eu não lembro muito das meninas dessa turma não, acho que a Lívia... chegou a dançar no grupo também, mas foi pouco tempo, mas enfim, eu não lembro. Aí depois do Nave Louca, veio a montagem de Pagu que eu participei, e nisso sempre final de ano a gente dançava com a escola, então tinha sempre os clássicos que a gente dançava, até porque só fazia aula de balé clássico, as aulas de moderno era quando tinha algum curso ou alguma montagem que alguém dava aula, mas o Tíndaro geralmente dava aula de clássico antes das montagens dele, uma aula um pouco mais respirada, não tão rígida quanto as aulas da Guiomar em termos técnicos né, então ele punha um pouco mais de tronco, a gente ia mais pro chão, ele tentava quebrar um pouquinho, que ele falava que era um clássico que o bailarino já... que depois na verdade nessa época ele não falava, mas depois quando eu fui fazer cursos dele ele chamava de Técnica Clássica para bailarinos contemporâneos, né, que tem uma aula dele que ele chama assim, que aí os exercícios de aquecimento ele põe realease, contração, põe exercício de tronco, vai para o chão, volta, então são exercícios, é uma aula que ele usou um pouco mais o tronco, vamos chamar assim. Pagu..

P: E, as suas referências assim, você falou que vocês viviam muito fechadas no grupo, mas você pessoalmente, tinha alguma referência de dança nesse momento que você estava no Vórtice, que você começou, por exemplo, a ir a festivais e se apresentar nos lugares fora de Uberlândia, você via os grupos, tinha algum grupo que te chamava a atenção de alguma forma?

V: Olha, acho que a referência mais forte que eu tinha na época era o grupo Corpo, que a gente assistiu no festival de dança aqui. Quando a gente ia dançar fora tinha muito uma mentalidade, e eu acabei absorvendo isso, de que nada prestava, né, vamos falar meio

abertamente, mas, então tinha um preconceito no olhar, a gente já ia assistir alguma coisa com esse preconceito no olhar e então eu tinha mania de assistir os trabalhos procurando defeito, isso era uma postura meio que comum entre a gente. A gente estava assistindo e : " Ah, pepepe pepepe pepepe, á o pé não estica.." Tentando achar defeito, então isso acaba atrapalhando a gente a realmente aproveitar o que a gente estava vendo, né, o que que aquele trabalho tinha a oferecer, qual era a proposta, então eu não via muita dança fora dos festivais que a gente ia apresentar e a referência maior eu acho que era o grupo corpo, que aí: "Ah, é o Corpo".

P: Esse não pode botar defeito.

V: Esse não pode botar defeito. Era mais ou menos assim. Que eu me lembre, acho que era isso, acho que era o Corpo minha referência e de bailarinos clássicos as referências que a própria Guiomar trazia pra gente, que era o que: a Lina Laperoza (?), aliás, ouvia muito mais fala da Lina do que da própria Ana Botafogo, que na época ela era a primeira bailarina do teatro municipal, a Lina eu acho que ela foi a primeira bailarina antes da Ana Botafogo, e aí, mas já ouvi falar também. Porque vê-la dançar, para ser muito sincera, eu não vi, que a primeira vez que ela veio se apresentar na escola a gente não assistiu porque ela abriu o espetáculo e os alunos ficaram todos no fundo do teatro esperando a vez de dançar, então a gente não assistia as coreografias, nem antes nem depois da gente dançar, então eu não vi ainda, e ela veio de novo para a estreia do Nave Louca, que eu acho que foi a estreia, se não foi, foi um dos primeiros espetáculos e eu também não a vi porque ela abriu a noite, e a gente já estava maquiado de figurino pronto para poder entrar, as meninas ainda se amontoaram um pouco no cantinho, mas eu morria de medo de levar uma bronca da Guiomar e eu nem lá no cantinho para amontoar para ver eu não via. Então, eu não a vi dançar, ficou o mito de Lina Pertosa pra mim, ta, então, acho que as minhas referências mais fortes foram essas, tanto que o nome da minha palhaça é Lina por causa dela, foi a homenagem a ela que eu fiz na época.

P: Que legal.

V: Bom, em 99 foi a remontagem do Pagu, e agente continuava dançando repertório né. Aí em 2000 nós fomos para Portugal, teoricamente, para a comemoração dos 500 anos do descobrimento, né, e aí nós dançamos Nave Louca, Haikai, acho que foi só, foi só, Nave Louca e Haikai. E eu lembro que foi muita gente, muita gente pra essa viagem, foi umas 20 pessoas, muita gente que não era do grupo, que aí para levar na viagem botou para estagiar e para dançar as coreografias. Chegou lá a gente fez uma apresentação para três pessoas.

P: Assistir?

V: Num auditório desse tamanho tinham três pessoas na plateia, sendo que era o técnico, alguém que levou a gente, sabe, eram pessoas que estavam ali entre a gente, não teve ibope, né e aí quando voltou foi a divulgação que foi que a gente foi para Portugal para a comemoração dos 500 anos, mas... Enfim, isso aconteceu..

P: Então, eu estou vendo ali, e sua relação com o festival de dança daqui de Uberlândia? Você dançou? Como que foi? Quantas vezes? Quais eram as.. Não assim, não quantas, mas quais foram?

V: Eu me apresentei no festival pela escola, uma vez, que eu nem ia dançar, eu já estava estagiando no grupo, fazendo aula nas duas turmas, mas acho que alguém se machucou e aí eu fui substituir a menina com Copélia, eu já tinha dançado no final do ano Copélia, aí eu já tinha saído da coreografia porque eu já estava no grupo e aí eu não sei se eu revezava com outra menina, isso eu não lembro, eu sei que eu dancei no festival Copélia, eu dancei Nave Louca, eu dancei Shilag, eu não lembro se eu cheguei a dançar Haikai no festival de dança, eu não me lembro, mas eu lembro que era assim, era uma apresentação que tinha importância no grupo para ser feito.

P: E era sempre como convidado.

V: Era sempre como convidado que a gente ia, com o grupo sim, com a escola não, com a escola foi concorrendo, mas o grupo ia sempre como convidado, eu não lembro de ver o grupo como concorrente de alguma coisa, que nessa época era só competitivo também né, era convidado da noite. E sempre quando a gente ia para festival fora de Uberlândia era como convidado, não sei se como convidado especial, aí eu já não lembro, aí eu preciso olhar aqui as coisas para ver se era festival que não era competitivo, mas Cecília eu lembro que foi como convidado, tanto que tem uma história que a Guiomar recebeu cachê e a gente nem sabia que tinha cachê em Recife, e a mulher chegou para pagar assim, na frente da gente, a gente nem sabia que tinha cachê, aliás, a gente nunca recebia cachê.

P: Você nunca recebeu pela Vórtice?

V: Eu recebi em Portugal, né. Eu lembro da cena direitinho no aeroporto, embarcando para voltar, Guiomar dividindo o dinheiro para dar para todo mundo, eram 20 pessoas e então deu pouquinho para cada um, mas também nem se ela dividiu tudo, provavelmente não, e aí ela dando, a, sei lá, 20, 30 reais pra cada um, alguma coisa assim, era um valor bem simbólico, eu não lembro exatamente o valor, mas eu lembro que era bem simbólico, e aí,

só pra falar que todo mundo recebeu né, mas tirando isso, eu nunca recebi um cachê, ao contrário, a gente sempre pagava. Na viagem pra Cuba a gente pagou.

P: Teve uma viagem da Rússia, você foi?

V: Pra Rússia eu não fui porque eu não tive condições de pagar a viagem, porque na verdade essa viagem da Rússia foi um intercâmbio que existe com a escola em que você paga para poder ir, e aí não tinha condições de ir, não fui e fiquei aqui. Mas o que foi vinculado também foi outra coisa, que o grupo tinha ido dançar, saiu um monte de outras coisas no jornal, mas foi, eles foram pra esse intercâmbio que existe, qualquer pessoa que quer ir e só pagar inscrição, pagar e ir, é um curso de verão que eles tem, um curso de janeiro, curso de férias, alguma coisa assim, que aí você fica hospedado em uma escola e faz os cursos. Que mais Pan Pan?

P: Teve mais algum trabalho diferente que foi criado?

V: O Shilag que foi o último trabalho que eu participei.

P: O que foi esse trabalho?

V: Esse trabalho foi o Tíndaro que montou, foi um trabalho, deixa eu lembrar, eu acho que esse ele coreografou o trabalho inteiro, era um trabalho com uma música mais contemporânea, assim, não era, que o Canção do Destino era uma música clássica, não se lembro se um período clássico, mas assim uma música erudita né, vamos chamar assim, se que período exatamente eu não sei, mas mais melodiosa. O Nave Louca já tinham músicas cantadas, musicais mais do conhecimento geral assim, um repertório mais popular, vamos falar assim. O Sgilag já era uma música contemporânea, tinham muitos ruídos, muitas batidas, mas a coreografia em si eu acho que o Tíndaro coreografou inteira, eu não me lembro de criar nada assim.

P: Qual era o tema? O que era o trabalho Shilag?

V: Eu não sei te falar. Lembrei, era mais relacionado com a vida moderna, né, então eu lembro que tinha uma cena mais no início do balé que era todo mundo andando e passando, e passando e é como se fosse, é, vamos falar assim, a paulista em horário de rush o povo passando e andando, isso é a associação que eu estou fazendo, então é essa vida mais moderna, mais, a gente entreva de terninho no início do espetáculo de salto, como se fossem executivos apressados, andando, andando.. né, isso eu lembrei, então o trabalho tudo ele vai nessa.. nesse ritmo mais frenético, mais acelerado de não ter muito tempo para pensar, né, aí tem um momento pontual no centro que é um solo que a Carolina Fratare fazia, que ele é mais alongado o tempo, e aí depois volta de novo para o ritmo mais

frenético, e era um trabalho que tinha mais recortes, mais figuras, tinha esse caos aparente né, e momentos de figuras muito geométricas, eu me lembro disso. E era, eram cores muito, eu falo, muito frias né, porque os ternos eram tons escuros, eram cinza, eram verdes musgos, eram cores frias mesmo quando tinham vinho, não era um vinho quente sabe, era duro mesmo, de seco. E aí ao longo do trabalho a gente ia tirando essa roupa e ficava de malha preta, colam preto, meia preta e salto preto. Dançava de Coque, terminava de cabelo solto, mas o tema era isso, que eu me lembre, essa vida moderna, essa correria da vida moderna.

P: Sem pesquisa?

V: Sem pesquisa, eu acho que nem pesquisa de movimento teve, mas nesse trabalho eu não me lembro. Eue eu me lembro do intensivo da montagem que era sempre muito intensivo, eram três, quatros dias que a gente ficava de manhã, tarde e noite e a gente ficava morto e eu lembro da minha dificuldade grande com esse trabalho que era de salto e eu não andava de salto, eu não gostava de salto e eu tive que aprender a andar com salto 12 se eu não me engano, a andar, correr, dançar, cair, levantar com esse salto no pé, e eu não tive tempo pra aprender, foi lá no trabalho, eu comecei a ensaiar com o salto mais baixo mais aí quando definiu o sapato do trabalho também era saltão, e aí a gente teve que se adaptar, não teve um processo de estudo, de como andar com o salto, não, a gente teve que se adaptar, como quase sempre né. Eu acho que foi isso Panmela, dessa montagem.

P: Esse foi o último que você dançou?

V: Esse foi o último que eu dancei com o grupo.

P: Foi que ano?

V: 2000.

P: E você saiu de lá..?

V: Em 2002. Porque ele veio e montou Shilag e montou Capricho para a Marília Uebert foi em 2000? 2000. E aí no ano seguinte em 2001 a gente dançou repertório, foi quando eles foram pra Rússia, eu não fui. A não, mentira, eu participei da montagem do, aí gente, esqueci o nome desse, deu branco, Mário Nascimento, foi o trabalho que não foi estreado também, Mário Nascimento veio em 2001, montou um trabalho, eu não vou lembrar o nome do trabalho, tinha um nome super poético, se você me olhar nos olhos, eu acho que é alguma coisa assim, não lembro, mas eu acho que é. E ele montou esse trabalho, também foi um processo bem diferente do que a gente estava acostumado, assim, com tipo de movimentação. porque o Mário ele tem uma linguagem própria, e aí ele dava aula pra

gente da técnica dele, né, e depois a partir, depois dessa aula é que a gente ia pro trabalho. Eu lembro que a gente ficou com muita dor no corpo, porque era uma movimentação muito diferente com o que a gente tava habituado, tudo muito fora do eixo, muito lateral e, eu lembro que eu tinha muita dor.

P: A lembrança é a dor.

V: A memória é a dor. E o processo de montagem do Mário eu acho que foi mais coreografado também nessa época, não sei hoje como é que tá, mas foi uma coreografia muito bacana, eu lembro que eu gostei muito, eu me dediquei muito com o tipo de movimentação, apesar da dor, mas foi um tipo de movimentação que o meu corpo se identificou muito, né, tanto que foi a primeira coreografia que eu tinha um destaque, assim, vamos falar assim, eu fazia um duo, eu e a Maísa, é, a Maísa era como se fosse a primeira bailarina, ela e a Luciana, então os duos, os solos eram sempre delas. No Shilag a Carol Fratariganhou um solo, mas aí a Lu fazia o pas de deux e eu acho que o Shilag a Maísa tava ainda. E aí, com o Mário Nascimento eu fiz esse duo com a Maísa, acabou que a Guiomar não estreou esse trabalho, também não sei porque, a gente só dançava o duo, eu e a Maísa a gente dançava esse duo em eventos, igual teve o Lual Filosófico, no SESC a gente dançou e eu sei que o grupo continuou dançando esse duo depois, depois ela montou pros meninos, a Carol Fratar entrou quando a Maísa saiu do grupo, aí eu dançava com a Carol, depois disso, quando eu sai a Guiomar remontou pro Wesley e pro Roney, acho que foi com o Roney, não lembro também, eu já não estava lá. Mas o duo ela pôs no repertório por algum tempo, e o resto da coreografia não. Eu sei que ela remontou essa coreografia para uma turma da escola, e eles dançaram no espetáculo de final de ano, uma turma de balé ou era de moderno, eu não sei. Mas ela remontou pra uma turma e essa turma dançou, eu também já não estava mais lá. Então foi a última montagem que eu participei, foi com o Mário Nascimento, que aí também eu já estava terminando a faculdade, o meu curso é integral, então já tinham matérias que eu fui empurrando mais que eu pude, e já tinha coisa que estava prendendo para eu poder terminar, aí eu parei de dançar para fazer as disciplinas a tarde, que era o horário que eu fazia aula e ensaiava, fiquei só dando aula a noite. Se eu não me engano, em 2002 eu praticamente só dei aula, final de 2001 eu acho que eu já estava dando só aula, e aí teve um momento que eu tive que parar de dar aula inclusive, então quando dava eu aparecia, fazia uma aula, falava oi pro povo e sumia um tempo, aí eu voltava, então.. ainda fiquei com essa relação, com essa abertura da escola, até que a Luciana entrou com um processo trabalhista contra a escola, me chamou para poder depor

e eu achei que não tinha problema nenhum né, e aí a Guiomar não viu isso com bons olhos, porque eu fui depor pela parte da Luciana, e depois disso, nunca mais. Aí as portas se fecharam, foi por isso que eu me desliguei. Na verdade eu já tinha saído do grupo por causa da faculdade, né, eu já tinha saído do grupo por causa da faculdade, da escola eu acabei saindo também porque eu continuei dando aula um período, mas aí tinha disciplina de noite, e eu dava aula a noite, tive que sair, largar também, só que eu ainda tinha acesso a escola, vamos falar assim, ainda tinha abertura, podia aparecer fazer uma aula de vez em quando, se tivesse curso na escola eu ia fazer os cursos da escola, mas depois desse episódio aí as portas se fecharam, entendeu? Eu jpa não estava mais no grupo, mas..

P: E aí você parou de dançar? Ou não?

V: Então, acabou que coincidiu com o final da minha faculdade, né, eu parei de dançar no último ano de faculdade, 2002 não, 2003, 2004, é no penúltimo ano, eu tinha dois anos para formar ainda, eu parei de dançar, fiquei um período sem dançar, uma porque não tinha tempo mesmo né, e outra porque aquilo foi um trauma pra mim não poder voltar, a única referência de dança que eu tinha era lá. Eu tinha um preconceito muito grande com outros grupos da cidade por causa da forma que eu me criei dentro da escola, aí eu fiquei esse tempo parado, assim que eu me formei em janeiro de 2005, na semana seguinte da minha colação de grau, não, da colação de grau não, do fim do semestre, eu nem tinha colado grau ainda, me ligaram de Caldas Novas pedindo um professor, e eu fui pra Caldas dar aula de dança lá, aí que eu fui voltando a fazer umas aulas na hora que eu não tava dando aula, fiquei um ano em Caldas, fui pra Belo Horizonte, não cheguei a voltar para Uberlândia. Eu lembro que no meio do ano eu vim pra Uberlândia, a Fê me chamou pra conversar para poder dar aula lá no Uai Q Dança, mas como eu já estava em Caldas eu falei assim: "A Fê, não da agora né." E foi o meu primeiro contato que eu tive com a Fernanda, foi nesse período, mas ainda meio receosa, ainda com um pouco de preconceito, porque eu não conhecia direito a escola, a forma de trabalhar, a gente tinha uma imagem que não era um lugar sério, porque era essa imagem que era passado pra gente. Fui pra Belo Horizonte, em Belo Horizonte eu fui pra fazer um curso de férias do SESI, no mês de janeiro, até encontrei a Fernanda Resende lá, estava fazendo o mesmo curso que eu. E aí eu resolvi ficar, eu conversei com os meus tios falei que eu estava na casa da minha tia:" Vou ficar um mês ver se eu consigo alguma coisa" Aí fiquei um mês, fiquei dois meses, fiquei um ano, fui ficando, mas não consegui nada, coincidiu que foi um período em Belo Horizonte que as companhias não estavam muito bem financeiramente, foi quando o primeiro ato

perdeu o patrocínio, o lágrima passou o ano inteiro em São Paulo coreografando pro balé da cidade eu acho, então eu não consegui encontrar com ele nem pra fazer aula, cheguei a procurar o Tíndaro, fiz aula com ele, ele até falou para eu fazer aula lá no Compasso, mas era muito longe e eu não animei, foi relembrar de um momento que não me agradava mais, sabe, pra retomar um trabalho que era muito parecido e voltar do zero, porque eu estava dois anos parada, e aí eu não quis, eu já estava estagiando no SESI Minas, estágio não remunerado, na verdade eu fazia aula e aí as vezes quando precisava de gente eu fazia uma pontinha aqui, uma pontinha ali mas não ganhava nada pra isso também não.

P: Entendi. E depois que você dançou de novo, qual foi o outro trabalho que você dançou enquanto bailarina, depois de você ter parado de dançar no Vórtice? Depois você só deu aula? Foi isso ou não?

V: Dei aula em Caldas Novas, dancei com os meninos, mas assim, com coreografia de final de anos que eu criei pra elas. Em BH eu dancei com o grupo, mas também era repertório deles, não participei da criação e nada lá. Eu fui dançar aqui no Desfio, depois disso tudo, processo de criação foi o Desfio, né, na faculdade tinha uns trabalhos que a gente desenvolvia, mas aí voltado pro teatro, aí eu meio que canalizei um pouco das minhas necessidades da dança para o teatro né, mas dançar, dançar mesmo foi com o Desfio e eu já estava a três anos no Uai Q Dança, dois anos no Uai Q Dança, alguma coisa assim, já tinha um tempo, não foi assim que eu cheguei né, eu acho que não cheguei a dançar nem clássico lá, no Uai Q Dança quando eu cheguei, eu ensaiei mas não cheguei a apresentar, eu dancei com o Renato, mas..

P: Uma pergunta, e qual a diferença? Eu preciso fazer essa pergunta.

A: Eu sei, tá certo. Eu sei que você precisa. Bom, já tinha muito tempo que eu tinha parado de dançar. Esse processo de retomada pra mim foi muito difícil, tanto que demorou esse tempo todo, é, trabalhar com criação pra mim nunca foi fácil, eu criando alguma coisa pra mim, pra eu dançar. Eu sempre criava pros outros, adorava criar para aluno, adorava fazer coreografia de final de ano, mas falava que era pra criar pra mim, censura, o tempo inteiro eu me censurava. Antes do Desfio, eu esqueci, teve o trabalho com o Mauricio na época que eu estava na faculdade, assim que eu conheci o Maurício a gente começou a namorar e aí abriu aquele projeto UFUZUÊ, ele: "ah, vamos fazer alguma coisa" E aí a gente criou u duozinho de violão e dança, eu já estava fazendo aula de sapateado lá no Uai Q Dança com a Iara, porque eu fazia as aulas pras aulas que eu tinha que dar em Caldas Novas, que eu dava aula de sapateado lá também.

P: Eu lembro de você...

V: Foi mais ou menos nessa época. E aí eu criei um trabalho, acho que tinha 30 ou 40 minutos, onde eu sapateava, tinha um número de sapateado e dois números de dança, moderno talvez, neoclássica não sei, mas não era clássico, não sei intitular também o que era, esse foi o meu primeiro processo de criação, depois eu voltei a dançar. Mas foi muito difícil criar também, porque nada estava bom, nada servia, tanto que a gente parou de dançar porque eu não conseguia me aceitar no trabalho, aceitar que o que eu tinha feito tinha qualidade, né, então esse período até o Desfio foi sempre essa luta interna, de aceitar que o que eu faço tem qualidade, porque até então eu achava que nada estava bom, eu não estava fazendo aula, como é que eu vou ter qualidade se eu não faço seis horas de aula por dia? Eu estou dançando, como é que vai ser. E a criação também é sempre muito dolorosa, o Maurício me pressionando porque a gente tinha prazo e eu não conseguia criar, não conseguia criar, não conseguia criar e aí no último suspiro, aquele parto, saí alguma coisa, então vamos lá né, foi tudo assim. A coreografia do sapateado, ele me ajudou muito, apesar dele não fazer sapateado ainda na época, mais ele foi me ajudando com a questão rítmica, que eu tinha muita dificuldade. E aí, depois disso, um trabalho profissional mesmo foi o Desfio, eu criei uma outra, muito tempo depois, um pra violão e dança, eu já estava lá no Uai Q Dança, a Fê até assistiu para me dar uns toques, mas com muita coisa ainda vindo do SESI, tinha muita movimentação que eu trazia das coreografias do SESI, então criar pra mim era sempre lembrar o repertório de movimento que eu tinha, e mesclar esse repertório de movimento, e a com Desfio foi quebrar com tudo isso, né, a Fê veio com a proposta de desconstruir o corpo que a gente tinha, eu e a Alcinete que era um corpo muito marcado pelo balé clássico, e ela queria um corpo que era um novelo, né, e o que era essa corpo novelo, foi o ponto da minha dissertação, o que era esse corpo novelo né, e a gente não conseguia entender isso, a gente não tinha isso palpável, e aí a Fê ia trazendo imagens, trouxe a eutonia pra gente conseguir chegar nisso, mas era, foi um processo totalmente autoral e, com a Fernanda só fazendo a direção mesmo, a criação era nossa, as cenas foram criadas por tarefas que ela propunha e a gente tinha que desenvolver as tarefas. E aí o meu preconceito no início gritava, e eu acho que eu só topei esse trabalho, a Fê sabe de tudo isso, mas eu só topei entrar nesse trabalho porque era a Alcinete que estava, eu pensei: "a Alcinete, veio da mesma escola que eu, tem a mesma formação, tem as ideias parecidas, apesar da gente ficar muitos anos sem se encontrar" E na época que a gente estava no grupo a gente não tinha proximidade, a gente não tinha intimidade, convivi pouco tempo com ela

depois que eu realmente que eu comecei a estagiar no grupo ela saiu. E aí até porque as meninas todas saíram que eu entrei por corpo, vamos chamar efetivo no grupo né, mas eu não tinha essa intimidade com ela, mas eu saber que ela veio da mesma origem que eu, que teria as mesmas dificuldades talvez me tranqüilizou, apesar de que ela já tinha passado por um outro processo, ela já conheci a Fernanda, então eu falei assim: "Bom, eu vou pisando por aqui, enquanto eu for achar que esta dando eu vou indo, quando eu achar que não esta dando eu caio fora" E aí eu fui assim, Tateando, e aos poucos eu comecei a entender, que a Fernanda foi trazendo leituras, foi totalmente diferente que aí a gente partiu para a pesquisa mesmo né, e a Fê veio com, como ela já sabia do histórico, e a Fê sempre muito delicada e respeitando o tempo de cada um, tanto que o trabalho foi sobre o tempo né e aí não, a gente não tem data pra estreiar e vamos nesse processo com tranqüilidade e a gente foi, e ela foi aos poucos propondo as coisas, a gente aqui, a gente relia ali, então vamos pra tecelagem, sobre isso que a gente vai falar então vamos pra tecelagem. Pesquisa de campo, conversar com as tecelãs, é, conversar com os outros funcionários, o que aquilo ali traz pra você, que imagens traz pra você, a textura, o que vocês viram lá, e aí a gente traz todas essas imagens pra discussão depois e aos poucos isso vai sendo colocado nos momentos de improvisação de criação, e aí para poder realmente construir as cenas, ela foi dando tarefas, igual, a tarefa de hoje é essa, essa e essa, uma tarefa bem concreta: "Eu trouxe um poema, eu quero que vocês transformem o poema em um poema corporal." Né, e aí esse poema corporal virou solos do Desfio que eu fiz um e a Alcinete fez outro, algumas tarefas a gente fazia em conjunto, outras individualmente, né, então cada tarefa que foi desenvolvida se tornou uma cena, ela simplesmente organizava essa movimentação, as vezes eu aprendia a movimentação da Alcinete e a Alcinete aprendia a minha, ou ela mesclava, então ela ia fazendo uma direção, ela não falou assim, façam 1,2,3,4,5,6,7,8, teve um único momento no trabalho que ela fez isso, que ela percebeu que a gente tava com dificuldade de desenvolver a tarefa, e a tarefa não andava, e a tarefa não andava e não andava, chegou num ponto que ela empacou, ela: "Beleza, então vamos, faz isso, faz isso, faz isso, aí aqui vocês entram com o que vocês já tem." E aí fluiu, deu uma desenrolada no nózinho que estava ali, e aí a tarefa conseguiu andar, mas foi se momento só. Essa é uma proposta muito diferente, muito diferente, tanto que ficamos, foi se agosto de 2008 e foi estreiar em 2009 no final do ano, a estréia do trabalho, foi um ano e meio de pesquisa, até eu conseguir romper essa barreira inicial, essa resistência demorou, entender que aquilo era dança.

P: Você teve essa dúvida?

V: Sempre. Mas isso que eu estou fazendo é dança? O que eu estou fazendo?

P: Não foi só você, isso é o mais legal de tudo.

V: Eu sei, é, como eu tinha feito curso de artes cênicas, como é que eu vou saber o que é dança e o que é teatro? Qual a diferença do teatro físico para a dança contemporânea? São questões que eu tenho até hoje né, e aí a gente tem a dança teatro, e aí? O que diferencia uma coisa da outra? Aí eu entrei no mestrado, aí a cabeça da 50 nós né, junto do processo de criação, quer dizer, o trabalho já tinha estreado, mas como a gente continuou pesquisando e reestruturando o trabalho no ano seguinte, todas essas mil dúvidas né, e foi nesse momento que aí eu fui ter acesso as leituras de dança contemporânea, que aí eu fui trazendo essas outras pesquisas para minha vivência.

P: Então, e dessa parte, é, depois talvez que você tenha feito essas leituras de dança contemporânea, hoje, né, você acha, você sabe me nomear quais os trabalho que eram de dança contemporânea?

V: Difícil, aí Panmela.

P: Só um pouquinho.

V: Só um pouquinho. Olha..

P: Você pode dizer que não sabe.

V: É muito difícil. Pensando na.. pensando no que responder depois você não escuta (?) Pensando na questão do intérprete criador, mesmo que lá no grupo a gente não tinha uma formação visando o intérprete criados, o intérprete crítico, das montagens que eu participei, talvez o que mais pode se aproximar é o Nave Louca, né, porque a gente teve esse períodozinho, esse pedaço da coreografia que pelo menos teve esse processo de criação, né, mas não sei se o balé completo eu posso chamar, não sei Panmela. Tenho muita dificuldade. O Shilag eu posso falar que ele tem uma estética contemporânea, né, isso é uma coisa, que é uma música contemporânea, é, lida com tema que é contemporâneo, agora não sei se posso chamar de dança contemporânea, eu diria que é uma estética, né, mas o processo de criação, o processo como tudo fluiu, porque dessas leituras que eu fiz, o pouco entendimento que eu tenho hoje de dança contemporânea visa muito o processo né, como isso tudo é construído para chegar lá, não é o produto, você não olha só o produto, né, você tem que olhar essa construção. E aí, nesse sentido, praticamente nenhum, eu posso dizer..

P: Olhando o processo.

V: Olhando o processo. Aí eu digo um pouquinho do Nave Louca dessas partes pontuais, os outros não. Agora olhando como produto final, uma estética pode ser que o Shilag sim, aquela coisa que você no palco, você viu o trabalho no palco, e: "Nossa, parece uma dança contemporânea." Não sei, duro o corpo, mas aproximado lá, porque o corpo ele tem uma estética muito definida, não estou falando que é igual não tá, porque não é, mas eles trabalham com o clássico como preparação, então tem corpos longilíneos, tem.. não sei. Porque o grupo Corpo é tido como contemporâneo né, como dança contemporânea, mais uma dança contemporânea muito diferente de muita coisa que a gente vê, de trabalho mais de pesquisa, da dança em domicílio por exemplo, que é dança contemporânea, da Deborah Colker que é outra coisa, não sei.

P: E o que é dança contemporânea pra você?

V: Tem que responder?

P: Não, tem que responder assim... não, não tem que responder.

V: Não, então, pelas coisas que eu já li, pelo pouco que eu consegui ler né, que ainda estou estudando, isso tudo é coisa que eu estou lendo pra concurso. É, como eu entendo a dança contemporânea hoje? Assim, não é a dança contemporânea, não existe uma estética dança contemporânea, o que eu entendo são vários processos, any processos, cada artista, cada dançarino, cada, as vezes nem é dançarino que compõe a dança contemporânea, cada artista ele tem um projeto estético que aí ele vai procurar os meios para poder desenvolver esse projeto. Em termos de formação, a dança contemporânea ela procura a formação do interprete ativo, consciente, crítico e criador, né, então eu não tenho um coreógrafo que dita os passos, eu acho que se aproxima um pouco com o que a Helena Katz chama no texto dela O coreógrafo como um DJ, né, que é aquele mesclador de materiais, ele vai funcionar como um diretor, né, um pouco como a Fernanda fez com a gente. E aí, a gente tem mil resultados diferentes porque são mil pessoas diferentes propondo coisas diferentes, e tem muita coisa que vai pro trabalho autoral da pesquisa pessoal, então aí fica mais na possibilidade, esse leque abre ainda mais, porque cada pessoa é única né, então eu vejo a dança contemporânea tentando trazer essa, não é individualidade, mas essa personalidade pra dança que o clássico ignorava, o corpo de baile era um cenário vivo, não existiam pessoas, você não escuta falar o nome de um bailarino de corpo de baile, durante o período clássico você tem as estrelas, né, que você pinça o nome das estrelas no livro de história da dança, você não tem o nome dos bailarinos que fazem parte do corpo de baile, você tem a Mari Italone, né, você vai pinçando. E mesmo a dança moderna você tem algumas pessoas

que quiseram ir contra a onda do clássico, vamos chamar assim, que quiseram pesquisar outras coisas, né, então você tem a Marta Graham, tem Horton. Mas você desenvolve as técnicas, essa pessoa, é uma pesquisa pessoal que acabou se tornando uma técnica, e aí quando montaram as companhias você tem as companhias dançando a técnica daquela pessoa, né. Então é um trabalho de companhia que todo mundo pesquisa e cada um desenvolve o seu jeito de fazer, e eu acho que a dança contemporânea ela vem tentar um pouco essa humanização desse sentido, não sei nem se esse termo é bom para usar não, mas o pessoal na dança. Se é uma coreografia mesmo, se é uma coreografia feita por uma outra pessoa, como que o meu corpo responde aquele movimento? Eu acho que já tem uma preocupação nesse sentido, mesmo dentro da técnica clássica hoje né, a gente vê como meu corpo assimila essa técnica, eu não tenho mais um modelo que eu tenho que ser aquele modelo, aquele modelo, eu tenho que entrar na forma, meu corpo não cabe ali, eu tenho que fazer ele entrar naquela forma apertada, eu tenho que entrar lá. E hoje, mesmo a técnica clássica a gente pensa de outra forma, como o meu corpo vai assimilar aquilo e não como eu vou entrar naquilo. Mas é difícil.

P: É, é muito difícil.

V: Muito difícil.

P: Por isso é a pergunta.

V: É, isso tudo pra chegar nela.

P: Exatamente Aline. É isso Aline, foi ótimo, muito bom.

A: Espero que tenha ajudado, tem mais jornaizinhos aqui.

7 – Entrevista de Alcinete Sammya

P (Panmela): Eu quero que você me conta a sua história com a dança, e aí ao longo da conversa eu vou te fazendo algumas perguntas, só isso. E aí você começa me contando, como e quando você começou a dançar. E aí vai.

A (Alcinete Sammya): Eu lembrei de uma coisa engraçada, porque assim eu comecei a dançar por um problema no pé, porque eu tinha o que eles chama de pé chato, né, na época o médico deu duas opções para a minha mãe, ou ela vai por uma bota ortopédica ou ela me poria no balé, né. E eu tinha em torno de uns 6, 7 anos. E eu fui para a Física fazer balé mesmo, duas vezes por semana, né, eu me lembro que na época foi eu, minha irmã e uma vizinha nossa, e foi. Lá no, só que ali, o que aconteceu, todo mundo saiu e eu continuei, porque eu fui ficando e tudo, fui crescendo lá e eu experimentei fazer jazz. A academia de lá era uma, não tinha uma formação clássica muito específica e eu, parece que eu fui crescendo lá dentro, né, e em todos os sentidos e aquele lugar não foi me cabendo mais. Eu não sei te descrever exatamente, mas parece que eu soube que existia uma, um lugar que estava fornecendo um tipo de balé mais profissional, uma cara de balé mais profissional. Isso eu já tinha uns 12 anos, na época que eu fui para o Vórtice em 91, 91 para 92. E aí antes de eu ir para lá eu, não, não cheguei a ver o espetáculo antes. E eu lembro dessa cena, eu falei dessa cena esses dias, essa cena para mim é muito forte, quando eu fui lá no Vórtice, conversei com a Guiomar, eu olhei para aquela sala, aquele monte de bailarina adulta, ai foi uma cena muito linda. Porque assim, quando acabo lá na Fisical, eu fui ficando, né, todo mundo foi saindo e eu fui a menina mais velha a ficar. Então quando eu vi aquelas meninas com cara de profissional, com cara de adulta, eu falei: “gente, é aqui que é meu lugar”. Aí eu fui, realmente, a Eleomar ela tem essa coisa né de te vender mesmo essa coisa, seriedade, da rigidez e que na época me encantou muito.

P: Mas você já era mais velha?

A: Já, eu estava com 12 anos, mas assim, o tamanho que eu estou hoje. Eu era muito precoce, eu era grande já, então eu já estava com 12 anos. Aí, eu lembro que na época quando eu entrei lá, eu entrei fazendo o máximo de aulas possível fazia quatro vezes por semana. E a Guiomar falava: “Não, você tem muito potencial, só que está muito mal trabalhado”, e logo logo, acho que no ano seguinte, ela já me deu uma oportunidade para fazer estágio no grupo (ela falava desse jeito). E eu fui e já comecei a fazer aula o dia

inteiro, e muito clássico, aula de clássico, dançar clássico, aí no espetáculo da escola eu dancei clássico mas, a proposta do Vórtice era muita aula de clássico mas a dança é moderna. O forte de lá era uma dança moderna, principalmente para o grupo, na época ela chama muito o João Aur. Então eu fui para lá em 91, aqui ó em 91 que eu fui para lá, no final de 90, 91, porque aí eu já comecei a fazer, é, porque aí tinham as provas, ela dava prova com boletim. E eu já participei das coreografias de escolas mesmo e já fui pegando as coreografias do grupo, porque eu participei do Paqueta, que era clássico, mas o forte mesmo do grupo Vórtice eram as danças modernas, porque ela já começava a implementar essa coisa das poesias. Aí eu cheguei no espetáculo Cecília.... (conversas). Esse foi o primeiro espetáculo da Vórtice, que eu acho que a Guiomar conseguiu juntar uma proposta que ela tinha, que era de poesia e dança, poesia, teatro e dança, porque ela começou a chamar o Luciano Lupi para dar aula de teatro para a gente, que foi uma pessoa importantíssima nas nossas vidas, uma pessoa muito queria e especial lá de Belo Horizonte.

P: E como era, o que ele fazia?

A: Preparação teatral. Porque a idéia da Guiomar, muito diferente de hoje, era a inclusão de uma dança que englobasse tudo, era cinema, ela era muito inovadora, assim, para Uberlândia, inclusive. Era cinema, era poesia, era fala além da dança, enfim, então esse foi o primeiro. Esse foi o primeiro que eu participei, acho que foi Ao Sedutor as Batatas, que era baseado nos quatro contos do Machado de Assis.

P: Ta, e esse aqui?

A: Esse aqui era baseado na Cecília Meireles, e ela convidou a filha da Cecília Meireles.

P: O João Aur, então, ele que coreografava né?

A: Era. A Guiomar tinha muita veneração pelo Palácio das Artes e pelo Corpo. Aí tem, a Lídia que mora aqui em Uberlândia também.

A: A Marcinha saiu de boa de lá, fecho currículo, nunca mais mexeu com dança e foi mexer com administração.

P: Mas eu quero saber dos processos, como era? Esse aqui, o retrato, ele é de qual ano?

A: 90, eu acho que é 90. 90.

P: Qual foi o primeiro que você dançou?

A: No grupo foi esse, mas lá, eu dancei esse que foi espetáculo de escola. É um processo que você conhece, mais é um processo normal, que ensina para criança, tudo... (1,2,3,4,5,6,7,8). Peguei o Paqueta, agora o processo mais inovador foi esse, mas de uma

forma bem tradicional mesmo, a Guiomar sugerindo, tinha vídeo, tinha uma televisão no palco, aí, bem lembrado, eu não me lembrava disso. Tinha uma televisão no palco, lembrei do Desfio, que foi uma peleja esses trem de tecnologia, e aqui a gente já recitava poesias, aqui a gente recitava, aqui já tinha uma preparação teatral do Luciano Lupi, que foi muito interessante. Aí a gente fazia todo o processo de leitura, de estudo profundo de Machado de Assis, de todos os contos.

P: E aí como era o corpo em relação as falas, as falas em relação ao corpo? Já era um processo que o corpo, tinha um trabalho de consciência do corpo para poder, é... na hora da dança era separado? Era assim, dança, fala, fala dança?

A: Esse ainda era todo fala separado da dança, mas tentando juntar. Eu acho que a ideia do trabalho do Luciano Lupi... O Luciano Lupi foi uma peça fundamental, porque eu acho que ele, a tentativa dele era essa, de incluir mais 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, então, do corpo mais completo sabe, do corpo.... Bem lembrado isso, nessa época eu acho que já começou.

P: Entendi, mas era bem o início?

A: Nú, super o início. Aí isso foi na copa de 94, que a gente tinha ido para Vitória, em 94. Que a gente dançou lá no Palácio das Artes. Aí nessa época a Guiomar já estava próxima... Aí, tinha uma outra figura, não sei se te citaram o Aldo Colesanti que é uma figura muito marcante na trajetória pelo Vórtice, que hoje em dia não sei o que aconteceu, eu acho que ele saiu junto com a gente porque nunca mais ele fez parceria nenhuma. Porque ele dava essa ideia, ele trazia essa parte da literatura, então você pensa, a Guiomar trazia essa literatura, trazia o teatro, trazia o cinema, ela tentava fazer uma coisa mais ampla, sabe, não uma dança só, né. Só que é o seguinte, a nossa preparação corporal, fora o Luciano Lupi, era dança clássica.

P: Então as sequências coreográficas eram de base clássica.

A: Clássicas, totalmente de base clássica. Mas assim, é um Neoclássico, mais ou menos a proposta do Palácio das Artes, é que a Guiomar tinha muito esse formato do Palácio das Artes, grupo Corpo, né, acho que era mais ou menos isso. Aí a parceria com o Tindaro foi se estreitando né, onde ele remontou o espetáculo Lágrimas, aqui que eu não sei se alguém te citou? A Luciana né! Porque é um espetáculo, tipo, três companhias ou quatro do Brasil

já tinham feito ela, é um trio de solos. Aí ele montou aqui para nós, né, então também o Vórtice dançou esse trio, era um trio muito massa, muito massa.

(segunda parte)

P: Mas eu estou adorando esse seu estilo de me contar, sabe?! Porque você está olhando tudo, os programas, que legal. Adorei, super massa.

A: Aí, festival de dança, porque a gente sempre era convidado. O pessoal de, isso aqui era em Araxá, que todo ano a gente era convidado para ir, lá em Vitória a gente dançou, o que? Aí, eu não estou lembrando, daqui a pouco eu lembro. Então a gente rodou o Brasil. Ahh, antes disso eu não tenho registro de nada disso, eu estou vendo que está faltando uma parte. Tem uma parte que é aqui ó, aí gente, que é aqui de 92 para 93, a gente fez uma temporada de um espetáculo que chamava Liberdade, que era junto.. era um projeto da gente com o povo do Palácio das Artes, pra gente percorrer várias cidades de Minas, todos os finais de semana a gente viajava, aí era tudo de bom. Aí a gente se encontrava, aí eles dançavam a coreografia deles, que chamava Glória, e a gente dançava a nossa que era Liberdade, coreografia do João Aur, essa foi a primeira que eu dancei lá que eu não tenho nada, nenhuma foto, nada. E foi uma coisa muito rica, né, porque a gente viajava, a gente viajou por any lugares, a gente dançou no Palácio das Artes, foi uma experiência fantástica, e a gente dançava, sempre, a gente fazia abertura e o Palácio das Artes fechava, e todos em praça.

P: Hum, aberto, mas no palco?

A: Palco em praça. Não, fantástico. É isso gente, eu não tenho o Liberdade aqui, nossa, fantástico, foi riquíssimo. O Luciano acho que ele já entrou lá, mas assim, para tentar fazer um corpo, menos... eu acho que o Luciano, ele entrou como se fosse um professor de dança contemporânea, foi, totalmente. Porque o treino dele com a gente era de... e ele era gordinho, sei lá como ele está hoje, mas ele era gordo, obeso e você vê ele fazendo de conta que estava dançando, ele parecia um bailarino que pesava 20 quilos, para você ver o que significa um corpo bem trabalhado, fantástico. Aí, houve a montagem do...

P: 94 era o que?

A: Foi a montagem do Haikai, que foi uma coreografia do Tindaro com músicas do primeiro CD do Arnaldo Antunes, que eu achava muito bacana, eu achava pós-moderno aquilo, você chegou a ver a roupa? Era um macacão dourado e aqui tinha um buraco, aí ele era “tomara que caia”, e aqui, a gente partia o cabelo no meio e levantava, e eu tenho uns bobis, aí eu tinha um bobis que faziam um trem assim ó.

P: Esse aqui era o Haikai?

A: Era, aí junto a Guiomar sempre propunha de fazer um espetáculo de dança clássica, então foi a época que a gente montou o Lago dos Cisnes também. Então a gente ficava.. quer dizer, o clássico não dançava muito, era mais pensando nessa coisa, na formação do corpo, tudo. E a parte do moderno né, era a parte mais moderna, era o forte. Só que tem..

P: E como foi o Haikai, aí já era o Tindaro né?

A: Só que tem o Pagu aqui antes. Pagu foi em 93, que aí em 95 a Guiomar remontou.

P: Como que era com o Tindaro?

A: O Tindaro era super, hiper tradicional, hiper Power tradicional. Era um, dois, três, a música acaba aqui, é assim, junta e treina. Ele era, sabe, didática. Tipo assim, ele te ensinava um oito, aí ele ensinava. E assim, até no processo de montagem dele era uma coisa quadrada, da uma as duas eu vou ficar com você, das duas a três ele vai ficar comigo e das três as quatro vai juntar porque nós duas vamos juntar o que a gente fez. Então ele nem gastava o bailarino, tipo assim, eu ficava lá te esperando, olhando uma hora. Então assim, era uma coisa didática alemã, oito e um e sete e... Entendeu? Era muito limpo, didático.

P: Entendi.

A: Alemã.

P: Mas era bem nessa linha teatral. O teatral continuava?

A: A convite da Guiomar né. Ela insistiu nessa coisa de investir na gente mesmo e tal. Aí tem o Pagu, que foi em 93 que nessa primeira versão eu não tenho muita coisa aaasim, eu tenho a roupa.

P: Você tem a roupa até hoje a roupa do Pagu? Jesus amado!

A: Você acha que eu sou uma pessoa apegada? Aí, o que acontece, tem o Pagu né que e um espetáculo baseado na Patrícia Galvão, que esse foi o auge da teatralidade que tinha falas junto com 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.

P: E porque você acha que fez sucesso?

A: Porque eu acho que teve essa parte da, dessa coisa, de uma arte mais ampla né. Tinha essa parte da dança com o teatro muito mais ligado.

P: Entendi.

A: 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. Então tinha todo um estudo literário por traz também. Muito rico! Muito bacana! Aí teve o Haikai, que foi depois do Pagu, que foi super pós-moderno, bem Tindaro, que foi uma outra proposta bacana também, diferente. Junto com isso tinha os espetáculos de dança, né clássica, esse aqui é do Lágrimas. Porque logo em seguida a gente fez uma remontagem do Cecília, que agora não era mais Retrato Final era Cecília. Mas também baseado nas poesias da Cecília Meireles, aí também na linha do Pagu, com poesias faladas, sabe. Junto com a dança, poesia e dança, poesia e dança, poesia e dança. Foi bacanérrimo também. Foi muito legal. Eu tenho o programa e tal.

P: Então, e nesse trajeto né, que você me falou, primeiro é o Retrato Final , depois Liberdade, Pagu, aí depois Haikai aí remontagem Cecília. Esses assim, mais iniciais, até 95, né, mais ou menos, o quê que para você, assim, a presença do teatro foi, porque as vezes você usou a palavra pós-moderno. Você acha que a presença do teatro modificou a dança que vocês faziam. Certo?

A: Não tenho a menor dúvida, porque eu acho que ele trouxe, hoje em dia eu usaria outra expressão, ele trouxe a contemporaneidade. Porque ela deixou de ser aquele corpo, duro ali da dança, só. Ela trouxe um corpo mais global, né, que estava mais aberto a outras possibilidades de arte. Incluiu literalmente a fala, né, no caso do grupo que que estava incluiu a fala mesmo, literalmente, né. 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, né.

P: Muito bom. Que mais?

A: Aí tá. Aí foi o Cecília, que a gente também viajou, aí tem as reportagens de jornal, e tal. Foi lindo. Lindo , lindo, junto com isso a Guiomar fez o Don Quixote. 96, né, aí fez o Don Quixote e tal. Aí aqui foi outro momento muito marcante que foi, a Guiomar deu um tempo no Tindaro, ela chamo o Cisco Asnar que era espanhol. Você chegou a conhecer ele? Aí, ele é uma figura, que foi diferente, o processo já foi diferente, né, ele não era tanto alemão igual o Tindaro e ele era, por mais que o processo de construção do trabalho dele, a gente estranho um pouco, porque assim, era muito livre perto do alemão né, que a Guiomar é meio alemã. O Cisco, por mais que ele fosse, tinha um método tradicional, que ele tinha aquilo na cabeça, era uma coisa que a

gente participo muito, no processo de criação, o Cisco, ele era mais observador, ele fazia uma movimentação a partir do que ele observava, do que ele iria propor para cada bailarina porque ele nos deu aula e ficou em um processo de montagem vários dias, não lembro, quase um mês, sei lá. Então ele dava aula para a gente, então assim, ele percebia, ele te observava fazendo aula, aí amanhã ele montava uma sequência para você, então ele aproveitava pra conhecer, no jeito de se movimentar, sua personalidade e incluía. Eu acho que isso foi um outro momento marcante, né, porque... trouxe mais pessoalidade, né, uma individualidade para a sua movimentação, o corpo. Considerar mais, um pouco mais a individualidade, então foi fantástico.

P: Mais ele chegava a pedir pra vocês fazerem a própria movimentação a partir de uma pesquisa?

A: Não, não tinha pesquisa. Não tinha, isso eu já te falei, o método continuava sendo tradicional, mas eu percebia que ele utilizava de algo que ele observou, né, do que que ele poderia nos aproveitar melhor, né. Então eu achei diferente nesse sentido. E em 96 a Guiomar fez a remontagem do Pagu e foi bacana também, inclusive que coincidiu com a inauguração da sede dela ali no Lídice, que era alí na quinze de novembro, na Quintino Bocaiuva, que aí foi dançado o.. aí teve a ideia de ser um espaço interativo, e tudo e acabo que nem foi muito. Teve o lançamento de fotos, foi bacana, foi.. teve a apresentação, no dia da inauguração foi a apresentação no teatro da estreia do novo Pagu e depois teve o coquetel lá no espaço. E os festivais de dança, né que a gente participava de todos. Você conheceu a Verônica? (mostrando fotos)

P: E sua idade era qual?

A: Em 96? 18.

P: 18. Então você dançou a Adan Y Pepa com 18 anos?

A: uhum. É, com 17 para 18.

P: Você era mais nova que as meninas?

A: Uhum, durante muito tempo eu era mais nova, aí depois entrou a Dili, e a Dili é mais nova do que eu. Então por exemplo, eu era mais nova do que a Luciana Murta do que a Vanessa, do que a Lucianinha, do que esse povo aqui ó, que é no início do Vórtice. Né, porque quando esse povo tinha...

P: Você estava muito nova né?

A: Tipo assim, esse povo aqui tinha uns 16, 18 anos e eu tinha 12, 13. Entendeu? A lucianinha, hoje eu estou com 35, a Jú esta com 37, a Lu deve ter 38, uns 3 anos, 4 anos

mais velha do que eu. Aí depois não né, depois eu fui ficando a mais velha, foi mudando. Aqui o Wesley Tigrão..

P: hum, Aí vocês tinham troca de figurino.

A: Não, any. Tinha um cenário louquíssimo que era um trem quadrado assim, tinha uns quatro ou cinco figurinos. Muito legal, os figurinos todos bem bolados, assim sabe.

P: Então, e aí a pergunta que você estava com medo de te perguntar. Vocês falavam que era de dança contemporânea entre vocês, eu falo assim, ou a Guiomar ou quando vocês iam dançar fora, a repercussão do que vocês faziam era chamada de dança contemporânea? De alguma forma? E você, para você era?

A: Não. Era mais dança moderna, moderno.

P: E para você também?

A: É, porque essa coisa do contemporâneo veio depois mesmo, né. Esse é Palácio das Artes que a gente foi. O Cisco fazia uma participação. Esse aqui é do novo Pagu, a Guiomar fazia essas filipetas assim, é legal sabe. Aguardem, propaganda. E nós chamávamos sempre um parceiro, de patrocínio. Esse aqui era o programa do Pagu novo. Esse aqui é mais coisa minha, porque isso aqui é a primeira turma que eu dei aula, que eu coreografei mesmo, as meninas.

P: A foi lá no Vórtice?

A: Foi. Até pro... nossa gente, qual o nome dele? Você deve conhecer, aquele menino, o super bailarino lá da Guiomar. A Aline..

P: A Aline chegou a dançar...

A: Eu acho que não. A não, chegou sim. Quer ver, deixa eu tirar uma dúvida aqui, não sei se ela pegou depois, mas ela dançou sim. Isso aqui é coisa de final de ano, de festinha de Aí esse aqui foi quando a gente foi para Cuba, eu acho que a Aline dançou, ela foi pra Cube. Aí a gente dançou o Adan Y Pepa e Haikai.

P: Vórtice mostra em Cuba, dança contemporânea brasileira.

A: ah, eu acho que já começou sabe, principalmente depois do Adan Y Pepa.

P: Então porque eu pergunto pra vocês, porque no jornal vocês sempre são chamados de grupo de dança contemporânea. Assim, ou não é chamado por nenhum nome, não se nomeia ou então é dança contemporânea.

A: Assim, eu não sei, não é uma coisa que eu ficava muito..

P: Muito ligada.

A: É. Poema foi uma outra montagem que o Tindaro fez também, daqui a pouco tem foto dele. Aqui a turma que foi pra Cuba.

P: Ah, Cuba foi em 97.

A: Arnaldo Antunes, a gente encontro com ele no aeroporto. Aí a gente teve uma carta de convite.

P: Gente, olha os cabelos enormes, longos. Ah o seu que está curto.

A: Ta, eu tinha acabado de cortar. Cabelo e eu. Esse era o teatro que a gente dançou lá, lá a gente ficou e casa de família. A viagem assim foi tensa, rígido e tal, a gente não tinha a oportunidade de conhecer as coisas. Dançamos em um convento lá, participamos de uma oficina. Isso foi em 97 né. Eu estava com 19 né. Olha só, estou falando inclusive que a direção era do Luciano Lupi, o Luciano era uma peça fundamental para a mudança do corpo mesmo.

P: É engraçado, todas vocês tem um carinho especial para falar dele mesmo.

A: Aí eu até lamento de não encontrar. Aqui é o Haikai.

P: Ah, isso aqui é aquela botinha?

A: É.

P: A legal.

A: Aqui é o balé e outras coisas. A Canção do Destino que era outro espetáculo que a gente levou para Cuba do Tindaro também. Tipo assim, isso aqui não tinha nada de fala, era só música mesmo do Bhrams eu acho se não me engano. Nossa, mas era uma delícia de ser dançado e a gente aproveitava muito esse preparo do Luciano, ele .. engraçado, acho que ele mais do que ninguém trouxe o corpo contemporâneo, olha que contradição, o professor de teatro.

O: Legal. Mas aí vocês tinham aula separada com ele né?

A: É, a Guiomar trazia ele assim, pontualmente, porque ele é de Belo Horizonte né.

P: Aí sempre ele vinha e dava aula de teatro, mas ele mexia no trabalho?

A: Mexia, ele passava o ensaio incluindo sabe. Ele passava o ensaio: "agora despreocupem com técnico, com o pé esticado, passa a emoção" Sabe, esquece de... só fixa no que está sentindo. E fora aquelas oficinas assim, que imagino que tem aula de teatro sabe: "imagina que você está em uma gelatina, imagina que você está...." Isso aqui é coisa da vida mesmo. Cláudinha, amiga nossa, Vanessa, a Lu, a Ju e Marcinha. Isso aqui é lá no shopping, nós dançamos Destino também, cada uma tinha uma roupa, era bonito o figurino, todo colorido.

P: Gente, olha isso, a pessoa tem tudo, muito legal.

A: Era Escola de Dança Clássica que chamava na época, não era Vórtice. A gente ficou fazendo né, aula em vários lugares. Isso aqui foi indo para o Uai Q Dança, em 97, o ano que a gente foi pra Cuba.

P: Vocês chegaram no Uai e pegou o Kato? E aí, como que foi a mudança?

A: Em que sentido?

P: No sentido técnico assim, da dança no modo de trabalhar. Houve mudança, não houve? Como era? E em relação a preparação, aulas.. tudo isso.

A: Ta, não eu acho que lá a gente teve a oportunidade de já começar a incluir outros tipos de preparo, né, vamos supor, outros preparos, por exemplos de, não sei se foi essa época que a gente começou a fazer aula de capoeira, né. É, de ter mais aula de contemporâneo, porque o Cisco foi o primeiro a dar a aula de contemporâneo mesmo, sabe, mas um contemporâneo meio misturado com clássico, sabe, não mas era bem contemporâneo sim, era, o Cisco sim. O Tíndaro não, o Tíndaro era bem classicão e tal. Então, houve totalmente uma mudança, tinha essa proposta sabe, de ter um trabalho com uma certa, era um traalho que exigia constância e frequência como no Vórtice, a gente ficava lá no Uai Q Dança o horário fixo mesmo sabe, todos os dias durante quatro horas no mínimo fazendo aula todos os dias de clássico, espaçando uma hora ou outra com aula de contemporâneo, a partir daí fomos convidados para fazer aula de capoeira depois, bem mais pra frente depois a gente fez aula de Aikido e aí essa coisa de instrumentalizar o corpo com outras linguagens mesmo, né, pra outros tipos de trabalho, né, então foi mais ou menos isso. Mas essa coisa da sistematicidade foi, assim, era até bem parecido que eu acho que era importante mesmo, na época a gente tinha um volume de.. a ideia era outros trabalhos, né, nessa época ainda existia mesmo um trabalho corporal de técnica de ensaio, de fazer junto, né, que eu acho que exigia mesmo né. Agora o processo de montagem do trabalho do Kato, né que era o Bela Estranha Pátria foi um trabalho que também não teve uma liberdade nossa de criação, nada disso, né, um trabalho né, tradicional mesmo, com o Pablo, ele passa a sequência e a gente decorando e ensaiando até três horas da manhã, literalmente, na época da montagem. É, então teve essa coisa eu acho que contemporânea nesse sentido de incluir outras linguagens, de experimentar outras formas de movimentação, capoeira, luta, eutonia, né, a Fernanda chamou a Flávia na época uma fisioterapeuta que estava fazendo formação, então a gente teve umas oficinas de eutonia, então, bacana. A gente foi dançar em Brasília, o Bela Estranha da Pátria. Meus parentes, o Tigrão, o Alex, o Max. Aí logo

em seguida a Fernanda chamou a Cláudia, aquela paulista, pra fazer montagem do Olho do Dono, mesma coisa, processo de construção do espetáculo tradicional, ensinando e tal e repetindo... formato, bem formatado mesmo.

P: Mas aí, por exemplo, o corpo, ele já era um pouco mais, como que eu falo? Ele era mais Híbrido nesse sentido ou era bem modernão com a atitude e tal?

A: Não, moderníssimo. Eu acho que o da Cláudia exigiu isso demais da gente, foi o da Cláudia que exigiu que a gente fizesse aula de capoeira mesmo sabe, para quebrar um pouco daquela coisa dura do clássico, sabe. Nossa, o da Cláudia foi um sofrimento importante, porque ele exigia da gente era estrela, cambalhota, gruda na parede, vira do avesso, teve umas aulas de yoga, então o da Cláudia foi marcante nesse sentido né, de dar uma enxertada nesse corpo, de sair um pouco do formato do clássico.

P: E aí noção era nada também, acho que isso desde o Vórtice. Por exemplo, a questão espacial, era bem rica, nesse sentido de explorar bem o espaço, de direção, era uma coisa mais, que...

A: A gente tentava né.

P: Mas vocês não conheciam o Laban?

A: Não, eu fui conhecer o Laban lá com a Fernanda.

P: E hoje, conhecendo o Laban, você acha que era uma proposta, tipo, tinha muito chão, variação de intensidade corporal, esse tipo de coisa.

A: Não, eu penso que sim, eu penso que sim. Mas essa expressão é boa, essa coisa do corpo híbrido, né, eu acho que foi mais pra frente mesmo, a partir da Cláudia. O espetáculo do Kato, ele era super classicão, ele exigia o preparo clássico.

P: Ah, dos orelhões. A Gili dançou Olho do Dono?

A: Não ela estava no Vórtice. Ela dançou foi Otelo, que a gente não dançou que foi só ela e o Alex. (Conversas) Esse aqui era o espetáculo da escola.

P: Mas você continuou dançando balé no Uai Q Dança, de repertório?

A: Não, só aqui ó. Que aí, foi em outro momento que as meninas também deram uma desligada e eu fiquei né, que aí, é, aí eu dancei Nápoli que era uma coreografia de 5 minutos, que era uma coreografia desse tamanhinho. Só que eu acabei que até viajar com esse trem eu viajei. Mas clássico não, a última vez que eu dancei clássico foi o Lago do Cisne, o Don Quixote, lá do Vórtice eu nem cheguei a dançar.

P: A então foi bem antes.

A: Né, eu já tinha começado a rebelar porque eu não queria dançar Don Quixote, e a Guiomar botando pressão, botando pressão, e eu não dancei. Só dancei, a última que eu dancei foi Lago dos Cisne, mas aqui, quer ver. Não tem Don Quixote, aqui tem. Mas não sei.. É eu acho que eu não dancei não, acho que foi, eu dancei Pagu só, eu comecei a me rebelar, eu e a Ju.

P: Não, a Ju ela se rebelou desde o início, porque em todo momento que ela falou comigo ela falou assim: "Eu nunca gostei de balé, eu não queria dançar balé" Dedo o início ela nunca gostou.

A: Por exemplo, até hoje eu gosto muito de fazer aula de clássico, eu adoro fazer aula de clássico, mas dançar desde aquela época eu não queria mais. Lago dos Cisne eu não reclamei muito não, a gente até dançou junto, eu e a Ju, mas Don Quixote, aí já era demais, e tipo assim, parece que começou a gritar no meu corpo, o trem tava pedindo pra eu cair, pra eu ser maleável, aquele trem duro. Aí dançou foi eu e a Valesca e a... Você era dessa época?

P: É, eu entrei em 2002 lá.

A: Isso aqui, é, 99, 2000.

P: Não, eu entrei em 2000 lá.

A: 2000, que era eu e a Valesca e a Michele, que a gente foi pra São José dos Campos, e ... Essa aqui foi os 15 anos, lá no London.

P: Mas já, a gente já está nos 15 anos de Uai Q Dança? Não, então você pulou uma parte.

A: Não, é porque aí é o seguinte, aí tem o Nápoli em 2000, né.

P: Depois do Olho do Dono, no Uai Q Dança, o que você dançou?

A: Eu dancei o Nápoli, eu dancei depois umas coisas que eu não tenho. Que depois eu dancei um espetáculo que era eu, a Gili, a Lu, que chamava Poesia Concreta, que era super contemporâneo. Gente, cade os trem? Está fora de ordem.

P: Ta, de que você lembrou?

A: Uai, to lembrando do Cais uai.

P: Então, o Cais foi quando?

A: Foi em 2001, foi no final de 2000 para 2001. Então está certo. Não porque esse trem que eu estou te falando aqui da Lu é 2005, que depois eu fiquei de novo, que aí sobrou eu e a Lu e a Gili, e a Fernanda arrumou essa coreografia. Arrumou assim, era um processo super, assim, nosso, que ela dava as tarefas e a gente fazia, só que isso já era 2005. Aí depois, em 2006, eu dancei, eu e a Fernanda Resende, um trem super alterna, porque era assim, a Fernanda passo uma tarefa, que eu .. ela passo a mesma tarefa pra mim e a mesma

pra Fernanda. A gente não sabia quem que era a outra, a gente não sabia o que a outra esta fazendo, e ela passou a mesma tarefa para o músico, então nós três no encontramos no dia do espetáculo, na hora do espetáculo, e o espetáculo se formou na hora.

P: Olha só.

A: Foi muito interessante.

P: E aí, eu tenho muito interesse em saber tudo sobre o Cais.

A: Que foi um marco também, as meninas devem ter te falado isso.

P: Então, conte.

A: Porque foi onde a Fernanda, coincidiu num momento que a Fernanda.. foi bom que a Fernanda é corajosa e ela pegou os doidos né. É, não, antes do Cais, não foi depois né, não foi.. O Cais eu acho que foi o marco mesmo né, que foi o momento dela ousar e fazer todo esse processo inclusivo no processo de criação. Onde ela colocou poesia, colocou a música e colocou nós fazendo tarefas e depois ela costurou. E posso procurar pra você depois, eu tenho um material de trabalho, se te interessa.

P: Não sei, acho que não. E aí, como foi esse Cais para você? Como foi dançar o Cais?

A: Ai, foi muito à vontade, porque parece que era muito eu mesma, assim, sabe. A gente era muito escutada, a gente dançava e conversava, dançava e pensava, eu acho bem inclusão, né, porque assim, por mais que, e assim, eu não posso desconsiderar minha bagagem no Vórtice, no sentido de que, assim, a Guiomar, na época, ela prezava muito pela questão do estudo, sempre tinha uma história por traz, a gente estava dançando Cecília Meireles, a gente estava dançando Pagu, então sempre tinha. Agora o Cais não, ele era, parece que a gente se viu como pessoa lá dentro, era diferente.

P: Estava falando de vocês mesmo.

A: Exatamente. Como nós estávamos lendo a saudade, como nós estávamos lendo as relações, né, então era muito a gente. Então essas coisas incluía pessoa mesmo, não sei se tem outro jeito de ..

P: Então, e como que era a coreografia, o que vocês faziam, o que você lembra? Você consegue lembrar de alguma coisa?

A: Como assim? Dos movimentos?

P: Também, de tudo.

A: A, eu lembro assim, de um tanto de coisa, lembro sim, né. Tinha a parte da poesia do Fernando Pessoa, né, e nossa, e a gente dançou muito, foi muito bom, foi uma época que a gente foi pra Praga, né, foi uma viagem inesquecível, foi marcante mesmo porque era uma

coisa que sentia muito, eu, por exemplo, sentia muito à vontade de dançar, né, e era engraçado que por mais que eu acho que era uma coisa que eu já falei muito né. Exigia um trabalho corporal, não sei né, de clássico de fazer aula yoga, né, de ter um corpo de um trabalho por trás, né. E as vezes a simplicidade parecia até, acho que foi um trabalho onde começou a forçar na sutileza, o detalhe, o mínimo, acho que foi um trabalho marcante nesse sentido. Agora em termos de movimento acho que eu não lembro muita coisa.

P: Mas eram vocês que criavam os movimentos?

A: É, uma coisa ou outra a Fernanda criou, uma coisa ou outra. E a Fernanda costurou, né, a gente conversando, né, mas a Fernanda, assim, teve um papel importantíssimo, nossa, mas a gente que criou, muito, foi muito a base de tarefas, de dar o texto, de escrever um texto, depois você cria um movimento através daquele texto, né, você aprende o dela, ela aprende o seu. Então foi bem inclusivo mesmo, não tenho dúvida.

P: Hum, legal. Gente ela guarda até as passagens, olha isso!

A: Praga..Aqui a gente dançou também lá em Kutnaora uma cidadezinha. Foi uma experiência interessante o fato também de dançar em Praga né, que foi uma coisa que na época a gente falou, porque tem uma parte significativa da coreografia que era a poesia do Fernando Pessoa e a gente lá, e a gente falou assim: "Gente, como é que vai ser isso, as pessoas não entenderem a língua, como é que vai ser essa parte da abstração da simbolização das pessoas?" Né, interessante. Tanto que lá, a partir de lá, a Fernanda vai falar isso melhor do que eu, que surgiu essa coisa da comunicação por meio do silêncio, né, foi essa coisa coisa da comunicação nos chamou muito atenção lá em Praga, na época não tinha um turismo como tem agora para a Europa, principalmente pra lá, então não tinha um brasileiro em toda esquina, então essa questão... E fora que, assim, no festival tinha gente do mundo inteiro, esse povo aqui era da Nova Zelândia, tinha gente da Itália, né, então essa troca também.

P: E é interessante essa coisa assim, da viagem fazer um novo tema surgir para a criação.

A: Não, fantástico. Fantástico, fantástico.

P: E o silêncio também foi o mesmo processo do Cais?

A: Eu não sei te explicar como, mas parece que até a forma mais, não sei se é mais profunda, mais segura, que aquilo que já tinha feito no outro, né, mas seguro no sentido de mais inclusão da gente ainda, né, da Fernanda estar estudando mais, nos escutando mais ainda. Foi o espetáculo onde começou a abrir para o público para depois do espetáculo.

P: Conversar?

A: 2002. Que aí, assim, a gente teve, não, essa coisa, eu acho que a partir daí teve muita experiência de outras formas de movimento sabe, a partir principalmente a partir da Cláudia no Olho do Dono, né, de capoeira, de luta, de yoga, de tudo que você imaginar. Tinha fala. (Conversas com alguém) No final a gente ia para o público. Esse aqui a gente dançando todo o Cais lá na pousada. Isso aqui é junho de 2002.

P: Esse aqui é Tudo Cais?

A: É. Esse aqui é do Orelhão, também era 2002. Nada a ver né com o que a gente está falando. Essa aqui é a turma da dança. Isso aqui é umas performances que a gente fazia na praça.

P: Essa aqui é a Denise? Gente! Que coisa.

A: Esse daqui já foi um trabalho que foi super de pesquisa que foi onde eu fiz o solo com o Bernardo, né. Não sei se você lembra. Esse aqui é a formatura da Jú primeiro. Esse aqui foi um trabalho a parte, né, porque é um negócio que eu e o Wagner fizemos para um artista plástico que a gente posava pra ele, e a gente posava de biquíni e ele fez, assim, ele transformava, sabe, o que ele via da gente. Muito interessante, era um quadro, tipo assim, de três por cinco, enorme, sabe, esse aqui é a foto do quadro, pra você ter ideia isso aqui é a pia da casa dele ó. Era muito grande. Olha que doido. Parecia mármore né?

P: Muito legal, era uma coisa meio 3d assim, né.

A: Não, total. Muito louco. Esse aqui foi a gente dançando em 2003 lá na praça.

P: Mas aí é o Cais também?

A: Cais também. Aí o Silêncio, aí ficava meio variando com o Cais né. Aí muitas aulas de contemporâneo com a Fernanda, né.

P: Mas aula com a Fernanda? Mas as aulas de contemporâneo com a Fernanda, elas começaram quando, você lembra?

A: Eu acho que desde quando a gente foi para lá.

P: Foi bem mais no início então?

A: Foi. Aí, esse aqui foi a gente dançando... Aqui o Poema Concreto que eu te falei, que era eu, a Gili e a Lu, não sei como é que eu guardei isso, que era um poema que a Fernanda mandou fazer a música, foi super de pesquisa também, tarefa de nós três e tal. E esse daqui é Folha de Seda, que é um solo que eu e o Bernardo fizemos, que o Ber estava me dirigindo.

P: Ah, ele te dirigiu?

A: Ele me dirigiu. Então foi super entrega também né, da Fernanda tal, e a gente foi a partir de uma tarefa de aula de contemporâneo.

P:A, isso aqui surgiu na aula?

A: Foi, e a gente foi amadurecendo.

P: Ó, você se confundiu. Aquilo que você me mostrou antes era uma festa pra ir para Praga. Esse são os 15 anos, por isso que eu falei que esses 15 anos estavam muito cedo. O palco de arte foi inaugurado em 90 e poucos, 94, 95 por aí.

A: Nossa, mas eu tive a impressão de que foi quando a gente foi pra lá.

P: Pra onde? Pra Praga?

A: Para o Uai Q Dança, 97, não foi não? Eu vou perguntar esse trem para a Fernanda.

P: Eu acho que não, ou foi? Eu não lembro agora, eu tenho a matéria.

A: Ela está considerando 20 anos. Só que aí as datas não estão batendo. Porque eu estou com 35, se fosse 20 anos eu teria 15.

P: Não, então eu acho que é 15 anos mesmo. Acho que é 15.

A: É, aí bate mais. Esse aqui foi o Saudade uma Folha de Seda que foi super trabalho de pesquisa e assim, exercício sabe, foi bonito esse trabalho, né. Começou como uma tarefa de.. né, nessa linha que a Fernanda acreditou mesmo, né, de entrega, de inclusão. Foi muito interessante. Eu até lembro mais ou menos a tarefa, ela pedia pra gente. Eu e você, é, ela falava coisas e eu desenhava movimentos, assim, em grifos, para depois eu trocava, eu ia transformar. O grifo que eu fiz você vais transformar em movimento e eu vou transformar o seu.

P: Ah, legal.

A: Entendeu? Então acabou que então por isso que essa coreografia, o movimento era meu mas o grife era do Be, então era de nós dois.

P: Aham, legal.

A: Entendeu? Muito massa. Esse trem rendeu, que a gente dançou até. Aí depois foi o Desafio, né, que foi um trabalho sobre o tempo e foi um tempo mesmo, a gente demorou o que? Uns quatro anos para estreiar.

P: Não, não foi isso tudo. Foi dois anos.

A: Foi, uns dois anos. E aí, pronto.

P: E me conta uma coisa. Para você hoje depois de toda a sua experiência, o que você acha que é dança contemporânea? O que você nomeia, como? Conta e define.

A: Eu acho que é um tipo de dança que consegue transmitir as questões humanas, das mais diversas, não só a graciosidade, a doçura, né, a elegância, mas as questões humanas das formas mais profundas, como por exemplo, as partes feias, as angústias, as dores, as solidões, mas assim, que consiga ampliar, né, esse corpo mesmo, né, então não dá para ser um corpo que tem um tipo de linguagem só. Então a dança contemporânea para mim, eu acho que, por isso que essa expressão que você usou, eu gostei muito, dessa questão do corpo híbrido mesmo né, porque aí eu acho que ele permite, é traduzir mais emoções, eu acho que a dança contemporânea, eu acho que é uma dança que dá conta de mais emoções, da conta de traduzir mais o humano, as questões humanas, né, eu acho que é por aí. Por isso que acho que precisa de um corpo que seja híbrido mesmo, sabe, talvez a maturidade de vida te ajude, né, contribua, né, e ela não está tão presa só a estética, a uma dança ginástica, né, eu acho que aí ela amplia mesmo.

P: É isso Alci, você arrasou.

A: Isso aqui, olha que emoção, depois que eu fui me dar conta, porque eu e a Aline, a gente dançou na inauguração do curso de dança da UFU. Gente, depois eu fiquei tão assim, quando eu me dei conta eu fiquei tão emocionada, porque eu lembro desta época quando eu imaginava este momento para Uberlândia. E eu participei dele, foi lindo. Lindo, lindo, lindo.

P: E a sua vida profissional, junto com esse trabalho em dança, ela começou, teve um momento que você falou que você queria ser uma profissional da dança...

A: Muito tempo, durante muito tempo eu quis.

P: E quando você resolveu não ser mais? Você fez faculdade quando?

A: Eu entrei em 95.

P: Então você já estava no Vórtice e você fazia psicologia.

A: Psicologia, eu acho que aí, não sei, acaba que esbarra com a questão de retorno financeiro, esbarra com o momento da minha faculdade que ela estava, que eu tinha mais bagagem, né, que eu tinha essa outra opção, né, já estava me dando uma base maior né, que eu pudesse as vezes até escolher, né. Mas durante muito tempo eu quis ser bailarina profissional, prestar audição. Eu cheguei a ir para Belo Horizonte, até foi com uma galera né, a gente foi pra tirar carteirinha de Sated de bailarina profissional. Eu comecei a dar aula muito cedo, eu comecei a dar aula com 16, 17 anos.

P: Então foi até antes de entrar na faculdade mesmo né?

A: Não, com certeza. Acho que está muito ligado com essa questão de oportunidades mesmo. Acho que hoje em dia, se eu tivesse pego essa realidade, acho que até do país, acho que hoje em dia tem muito mais projeto, acho que estava começando essa coisa a brigar por leis de incentivo, nem tinha isso, ainda estava começando, o povo nem sabia fazer projeto. Acho que se fosse hoje em dia minha história teria tomado outro rumo mesmo, vamos supor se hoje eu estivesse me formando, eu acho que a realidade hoje na dança permite muito mais coisa. Na minha época eu ia dar aula, e ganhando dez reais a hora, não tinha essas oportunidades, eu não ia ter esse apoio da minha família, né, na dança eu acho difícil.

P: E qual que era sua referência de dança fora?

A: Palácio das Artes, Grupo Corpo.

P: E depois que você foi para o Uai Q Dança, começou a ter outro contato com a dança?

A: Mudou sim, eu acho que ampliou mesmo, também né. Eu comecei a prestar atenção em grupos de Goiânia, em grupos de São Paulo. E de dança contemporânea, realmente de dança contemporânea, que saía daquele formato de balé disfarçado.

8 – Entrevista de Vanessa Pádua

P (Panmela): Mas me conta, assim, como e quando você começou a dançar?

V (Vanessa Pádua): Bem, eu comecei a dançar em uma época em que aqui não tinha companhias de dança, tinham escolas de dança, que a gente não tinha nenhuma companhia de dança. Eu comecei com 3 anos, pensa. Então assim, antes de a Lucianinha começar a dançar, antes de.. é uma geração que eu acho que você nem teve contato, porque se a tia Fernanda, que a Fernanda foi minha tia, assim, de balé. Então assim, na época das escolas, que as escolas dançavam, faziam seus espetáculos, ainda eu digo que é a era da Fernanda, da Telma, eram as professoras que tinham de dança aqui. Naquela época não tinha companhia, e eu fui aluna desse povo, do Humberto Tavares, do Deferson de Melo, Deferson Melo, então é um, acho que é uma geração antes da minha que era de professores que dançavam, entende? Assim, era tudo em âmbito de escola, era escola promover seus espetáculos, e tinha duas grandes escolas aqui, que era a Forma academia da Betinha, onde lá dançaram a tia Telma, a Fernanda, não sei se você entrevistou a Fernanda, mas a Fernanda deve ter te contado tudo isso e tinha do outro lado a Esquema?! Esquema, da Lizete. Então, assim, eram as duas fortes escolas que tinham aqui, assim, era escola de dança era as duas, existia uma competição entre elas. Aí o que aconteceu, teve um momento que a Fernanda com a Telma, juntou com umas outras professoras e montou uma outra escola de dança, mas durou pouco essa outra escola de dança, e, é, eu nunca sai da Forma, quando a Guiomar Boaventura veio para cá, ela começou a dar aula na Forma, eu to, eu to, é, nem sei se te interessa essa parte.

P: Tudo me interessa.

V: Tá, então está bom. Aí, o que aconteceu.. em três anos de idade minha mãe fala que eu ficava dançando em frente a televisão, qualquer música que eu ouvia.. eu acho até que eu danço mais por conta da música, entendeu? A música aciona alguma coisa dentro de mim que eu danço, não é amor só a dança, eu sou muito de música, eu vivo música. Engraçado, embora eu não seja uma musicista, eu nunca estudei isso, nem quero, porque se não minha relação com a dança vai mudar e vai ficar uma coisa crítica, assim, sabe. É, eu sou louca com música, e eu acho que essa coisa do ritmo da música e tal, é como se a minha grande paixão que é a dança viesse através do ritmo, eu não sei. Isso hoje é mais claro pra mim, assim, e mais na época não era. Então minha mãe falava assim que eu não podia ouvir um

batuque, qualquer coisa que eu ficava dançando, com três aninhos, e aí minha mãe me levou para a academia e me levou para dançar na Forma. E, Panmela, para mim esses primeiros anos de dança que eu tive, é, foram os mais profissionais da minha vida, porque eu acho que para uma criança de três anos, quatro, cinco, seis e sete anos levar a dança tão a sério igual eu levava, ninguém precisava me levar na escola de balé, eu ia sozinha, eu arrumava as minhas coisas sozinha, eu não perdia uma aula. Então eu acho que eu era muito mais profissional pitinha do que depois de adulta, entendeu? Essa coisa de encarar assim, como um... fazer responsabilidade. Era uma relação diferente com a dança. Mas, aí eu dançava na Forma, aí a tinha Fernanda saiu, montaram as escolas dela e a Guiomar chegou na cidade, começou a dar aula na Forma, o que que aconteceu, ela começou a formar um pequeno grupo dentro da própria academia, mas um grupo que ela queria profissionalizar, que não tinha. Vieram alunas do Esquema, tipo a Luciana Murta veio dançar, eu não sei se você chegou a conhecer a Luciana Murta, a Luciana Murta poderia ter sido uma Cecília Kerche, entendeu? Uma grande bailarina também. Aí veio dançar com a gente, era assim, então o primeiro núcleo do Vórtice que começou era a Lucianinha, eu, Luciana Murtan, Lúdia Mairink, eu não sei se você chegou a conhecer, hoje é médica aqui e tal, é, Lúdia Marink, é Marcinha Freire, não tinha Juliana, Alcinete, isso ainda veio um pouquinho depois. Vórtice mesmo no início era isso, e aí, até o momento que a Guiomar, é, se desvinculou da Forma e montou mesmo uma escolinha, uma salinha pequenininha ali na Quintino Bocaiuva pro Vórtice. Então, não deixava de ser uma escola, e eu acho que a intenção dela, ela nunca desvinculou da escola que era como ela sobrevivia, explorando o grupo também, depois e tal. Mas assim, ela tinha isso em mente de ter uma companhia profissional, então, assim, é, eu não sei na história de Uberlândia, antes disso, de uma companhia que treinasse seis horas por dia profissionalmente assim, não digo profissionalmente nos receber um salário e tudo, se isso configurar ser profissional a críticas em relação a isso né, mas se for isso, não, mas se for no sentido do investimento do trabalho que se era feito, tanto é que as pessoas fora falavam assim: "A não, mas, é, eu danço por amor, assim, é, eu sou amadora, eu danço por amor, eu não vou no Vórtice não" Então assim, tem dois discursos aí então: "A, você quer morrer de dançar? Você quer.." Tinha, eu não sei se você entende, o de dentro preconceito.. o de dentro eu digo o do Vórtice, preconceitosamente conceituava o que estava de fora, e o de fora preconceitosamente, é, criticava o que estava.. cá entre nós, não existe certo e errado nessa vida, nós já superamos isso. Na verdade tem todos os lugares tem uma perspectiva.

Mas existia isso, existia assim, teve uma época que a impressão que a gente tinha é que existia o Vórtice, e existia o fora. Eu falo isso com tranquilidade, porque como o meu vínculo com a Fernanda, a gente nunca perdeu isso, eu gostava muito da Fernanda, eu tinha comunicação fora do Vórtice, porque assim, era meio que as meninas do Vórtice, não falavam com as outras, olha nós somos profissionais tá, vocês não são profissionais. O pior que era mesmo, porque a gente ralava muito mais, dançava muito mais mesmo, isso assim, doa a quem doer, era um grupo que vivia dança mesmo, de uma forma muito profissional sabe, da forma como encarar, pagando um preço caro por isso também, tinha os contras, não sei se você entendendo o que eu estou falando, entendeu? Tanto é que o Uai Q Dança ganhou um espaço, é, muito legal, é, num viés contrário, que no fundo, no fundo assim você olha de fora você entende porque que o, é, dançar tem que ser felicidade, esse lema do Uai Q Dança. Era também uma forma de combater ao que estava acontecendo, porque a gente só levanta uma bandeira quando a gente precisa provar alguma coisa, porque se não a gente não levanta bandeira nenhuma, você concorda?

P: Uhum.

A: Por mais que isso seja bem camuflado, mas, igual, a gente sempre tem necessidade de levantar uma bandeira quando a gente começa a ver alguma coisa, se não a gente não levanta bandeira nenhuma, isso é de movimento homossexual, racial, seja o que for, não é? Então, assim, quando veio esse movimento do Uai Q Dança, dançar, é, você não precisa ser profissional, você tem que dançar com a alma, com o coração, isso tudo que a Fernanda prega e valoriza e tal, e que nós valorizamos porque eu valorizo isso, é, de alguma forma vinha para contrapor uma ideia que se tinha do Vórtice, entendeu? Que nós éramos alienadas, a gente vivia aquilo dali, vivia dança, vivia dança e não tinha vida fora daquilo. Eu olhando, eu não sei se a Lucianinha chegou a te falar isso e tal, mas eu tinha essa ideia, eu via isso com uma clareza porque eu acho que eu era uma figurinha que saía um pouquinho ali do Vórtice, assim, eu tinha contato que como eu era daqui e já tinha sido aluda da Fernanda, do Deferson, desse outra, dessas outras pessoas, é, era como se aqui está um nucleozinho, mas pra mim não tivesse barreira, então, não é atoa que eu fui a primeira a largar o Vórtice, bati lá na porta do Uai Q Dança, me lembro disso, bati na porta do Uai Q Dança, falei: "Fernanda, você quer montar um grupo profissional, que eu sei que você não tem?" Eu meio que decidi. Quem abriu as portas pra mim lá dentro do Uai Q Dança pra começar, porque na época já tinha o Eduardo. É foi o Wesley, entendeu? Mas aquele necleosinho lá, eu fui a primeirinha a sair. Mas assim, é, então tinha esse

movimento, assim. Então, quer dizer, a partir do momento que saiu daquele duelo de academias e tal, aí, surgiu o Vórtice e tinha a Fê fazendo aquele trabalho bonito com o Uai Q Dança, que ainda nem era o Uai Q Dança, entendeu? Assim, acho que a Fernanda não pensou que fosse chegar no que chegou hoje, assim, quando ela começou.

P: Com quantos anos você entrou no Vórtice?

V: Olha, a gente montou o grupo, a Lucianinha, eu, nós fizemos parte da formação disso "Vamos fazer e tal?" Quer ver, eu tinha 13 para 14, porque a Lu já tinha quase 15, por aí, a Luciana Murta tinha uns 15 já, eu devia ter uns treze, é isso. Acho que é isso, a Lucianinha vai saber te dizer com precisão. Mas assim, a época do Vórtice, a gente começou a fazer um tipo de espetáculo, é assim, que é muito fundado na literatura, em parceria com professores da UFU, então por exemplo, quando a gente pegou o Pagu, que foi o primeiro grande espetáculo do Vórtice é, como é que chamava o professor da UFU? Aldo, Valdo, tinha essa tese dele lá, é, a gente pegou essa tese dele e pegou e transformou em um espetáculo de dança. A gente levou um texto e fez um espetáculo. Depois veio o Cecília, baseado nos textos da Cecília Meireles, depois o Machado de Assis, Ao Sedutoras Batatas. Daí a gente começou a fazer espetáculos de uma grande envergadura, assim, eu acho que diferenciado. E foi uma época, assim, que as pessoas daqui, tá, não estou falando fora, mas daqui, quando iam assistir o espetáculo: "Nossa, mais tem isso em Uberlândia?" Entendeu?

P: Você fazia duas faculdades?

P: E me conta os processos assim, de criação, me fala dos trabalhos que você dançou, como foi?

V: Tá, então, lá no Vórtice era tudo muito visceral né, assim, muito intenso, de muita entrega. Então tiveram alguns espetáculos muito importantes que foi o Pagu e no Pagu foi o primeiro espetáculo em que as bailarinas falavam em cena, muito, muito, muito e você pegou o vídeo? Você assistiu?

P: Não, não assisti. Mas eu já ouvi.

V: Você já viu? Porque eu fiquei praticamente com todos os textos, não se você vai assistir lá né. Então eu fazia o papel da Pagu, e aquilo eu acho que foi a primeira peça pra mim assim, de muita responsabilidade, muito peso, entendeu? Porque a gente entendeu o que era a vida da Pagu, a gente estudou a vida da Pagu, o papel que ela teve de importância, sabe, pra gente, no movimento cultural do país, sabe, de ir contra uma cultura de massa, de descobrir a sua posição na sociedade e tal. E a gente estudou o perfil da Pagu, então fazer o papel da Pagu era uma coisa complicada, era muito difícil, então assim, acho que para

todas nós no Vórtice foi algo muito difícil. Então era um espetáculo em que, é, eu nunca tinha decorado um texto, eu nunca tinha feito isso e a gente começou a fazer aula de teatro, teatro, teatro, teatro... muito teatro para fazer isso. E eu gosto muito do teatro né, então para mim foi um baita de um espetáculo assim, para iniciar mesmo. Aí a gente fez o Pagu, foi muito legal, depois do Pagu acho que veio a Cecília. Na Cecília, a filha da Cecília Meireles veio trabalhar com a gente, a Maria Fernanda. É, esqueci de uma pessoa importante também, do início do Vórtice que foi a Fernanda Giroto, Fernandinha, uma loirinha, foi muito importante também. Mas é, então, mas assim Panmela, eu não tenho muita assim memória, meu registro é mais de sensações, eu não sei se eu posso te ajudar muito, porque assim, eu não tenho datas e..

P: Não tem problema.

V: É, o meu registro é muito diferente, sabe, assim, eu tenho de sensações. Então, foi uma época: porque eu estou falando tanto da pressão que a gente vivia e tudo, porque isso foi algo que ficou, entendeu? Assim, que marcou, assim, a forma, o mundo que a gente vivia da dança era um mundo muito fechado na época do Vórtice, entendeu? E aí, quando a gente vai para o Uai Q Dança é um mundo muito aberto, muito sem limites, assim, sabe, então, nós tínhamos isso tudo aqui dentro, formas de... E que quando você opta para ir a uma escola aprender dança, você opta por uma forma de aprender dança, entendeu? E nós tínhamos assim, um lado e do outro, coisas muito opostas. E aí de repente, olha só, todo mundo que estava no Vórtice de repente estava lá no Uai Q Dança não é atoa, é uma necessidade que você tem de viver algo oposto. E aí, já lá no Uai Q Dança, é, quando a gente foi pra lá, né, que eu fui conversar com a Fernanda, eu lembro direitinho desse dia, ela foi, conversou com o Eduardo e tudo, e uns dias depois ela falou assim, achei tão bonitinho: "Gente, eu quero pagar vocês seja o que for, eu quero pagar algo que seja simbólico, o que eu posso pagar para vocês mensalmente é 50 reais." Desse jeito. É muito mais do que a quantia, a gente já não tinha no outro, não era isso, mas era um gesto de.. entendeu? De: "Eu sei que você são profissionais, você pra mim são profissionais e vocês tem que receber. E uma forma de eu reconhecer isso é pagar algo, não tenho, pode ser simbólico, mas entenda que eu acredito nessa dança que vocês fazem que é profissional, e que nós vamos fazer um trabalho legal." A minha leitura é de um grande respeito com a gente. E aí, logo depois foi a Alci pra lá e eu fiquei no meu mundo, porque logo depois a Alci já foi, a Jú, a Fernandinha foi também, entendeu? E muito depois, porque era igual eu falei, o cordão umbilical da Lu era próximo a Guiomar, foi um grande parto, foi a Lu, que

aí quando a Lu saiu, pronto, aí todo que era do Vórtice dançava ali no Uai Q Dança, entendeu? A gente se reencontrou ali e ali no Uai Q Dança, é, a gente dava aula né, também, a Fernanda trabalhava com a gente assim, técnicas das mais variadas, ela misturava de tudo.

P: Que era uma coisa que vocês não tinham no Vórtice.

V: A gente tinha no Vórtice, é, mais se trazia de fora, eram coisas pontuais, por exemplo, o nosso primeiro contato com dança contemporânea de melhor qualidade foi no Vórtice. É de dança moderna.

P: Com quem?

V: Com o Cisco Asnar, entendeu?

P: Me conta, assim, antes de ir por Uai Q Dança da experiência que vocês tiveram, o que você lembra?

V: Do Cisco?

P: É, do trabalho do Adan Y Pepa.

V: Então, é, com a vinda do Cisco para fazer o Adan Y Pepa, o espetáculo que eu mais gostei de ter dançado na vida, foi, não, e os que eu tenho feito os dois últimos que eu fiz em Brasília. Todos são especiais em algum aspecto, entendeu? Mas assim, a todos eu gostei de dançar, mas que foram importantes por alguma razão na minha vida foram o Cisco, porque ele vem e lança novos códigos de dança pra gente, tanto é que isso foi assimilado e a gente começou a dar aula disso após um intenso contato com ele, a gente começou a dar aula disso lá dentro do Vórtice. Então assim, era uma linguagem muito diferente, entendeu? E uma técnica muito diferente e que a gente assimilou, e que a gente começou a dançar, e nesse contato cada vez maior com essa técnica, a gente começou a formar professores e dar aula disso dentro do Vórtice. Foi muito importante nesse sentido. E, por exemplo, clown, teatro, dança teatro, contemporâneo, isso tudo foi no Vórtice. Um dos erros que eu acho, quem via que tava de fora não via isso, mas isso acontecia dentro do Vórtice só que de uma forma não aberta, era fechado pra gente, mas a gente tinha. E não era incentivado, a gente, o bailarino criador, não, isso era a grande sacada da Fernanda, a grande... Ela foi incentivadora disso, isso foi o que modificou, por exemplo, na minha experiência, isso foi o que eu vim aprender com a Fernanda. O bailarino criador. Mas contato com técnicas das mais variadas eu tive no Vórtice, entendeu? Lá a gente tinha, só que a gente importava, fazia, aprendia, fazia cursos. Agora lá na Fê, tinha tudo isso, lá na Fê, quê que eu fiz, um espetáculo precisava de dança do ventre, a gente fazia dança do

ventre, coisa de dança do ventre, o espetáculo do Olho do Dono precisava de capoeira a gente fazia aula capoeira. Então tinha essa abertura, só que tinha paralelo a tudo isso, a gente fez pilates, quando pilates estava chegando no Brasil a Fernanda começou a dar pilates pra gente, ta entendendo? Então assim, a Fê sempre foi muito atenta com o que estava acontecendo, e mais a Fê foi a grande assim, motivadora do bailarino criador lá dentro do âmbito dela, de atuação dela. E eu não sei se você já fez a entrevista da Fernanda?

P: Já.

V: Ela te contou que uma vez eu cheguei nela e falei: “Eu quero fazer um espetáculo de dança e tenho a ideia” Montei o roteiro do Se Tu Viesses Ver-me.

P: Não, ela não me contou.

V: Pega essa referência lá que é muito legal assim, para mim foi muito importante porque eu falei: “Fê, eu posso dirigir um espetáculo aqui então? Eu posso fazer um espetáculo?” Ela falou: “Claro, você tem a escola para fazer o que você quiser.” E aí eu chamei, eu convidei alguns bailarinos que é a Ana Reis, o Bernardo, o Ricardo, é, quem mais? A Lú chegou a dançar depois porque nesta época a Lú estava chegando, mas na primeira versão ainda nem era a Lu, era uma magrinha que é artista plástica, eu não lembro dela agora. Enfim, aí a gente fez o Círculo foi o primeiro espetáculo assim, porque a Fê abriu as portas para que isso acontecesse, e aí eu falei: “Então posso fazer mesmo?” Ela falou: “Pode, você tem a escola inteira para fazer o que você quiser. Você pode convidar os bailarinos que você quiser e pode montar o espetáculo.” E a Fê me deu toda a liberdade, ela não interferiu no meu trabalho, eu fiz todo o trabalho de direção, tudo. Ela, com a sensibilidade dela, ela de fora, ela não interferiu, ela respeitou isso, ela via o que estava acontecendo mas não interferiu sabe, deixou. Foi assim, eu passava noites sem dormir preocupada, teve o roteiro não saía, não saía, não saía, e a gente estava começando a trabalhar já umas, alguns códigos de movimento. Aí numa noite assim, eu passei a madrugada inteira, no outro dia eu cheguei com o roteiro praticamente pronto, eu falei: “Gente, eu tenho a estrutura do espetáculo.” Eu expliquei pros meninos, e os meninos entraram nessa onda e toparam, e todo mundo ajudou no processo de criação das coreografias, então foi um espetáculo muito importante pra mim. É um espetáculo importante porque foi o meu primeiro espetáculo enquanto diretora criadora, ali debaixo do nariz da Fernanda, ela me apoiando. Então foi o primeiro, foi o “Se tu viesses ver-me”, tanto é que depois que eu mudei para Brasília, ela chegou a entrar em contato comigo, resgatou algumas coreografias, andou apresentando aí

e tal. Então, aí lá no Uai Q Dança teve o Se tu viesses Ver-me que foi primeira experiência como diretora, que depois eu vim experimentar isso em Brasília agora com meus espetáculos, mas foi lá na Fernanda, primeira vez que isso aconteceu. E lá na Fernanda era uma coisa, assim, muito sem dor, sabe, muito leve e pra você trabalhar num espaço muito aberto, muito leve você tem que estar muito madura, porque se não vira anarquia né, então foi um período de grande amadurecimento lá na Fê com a abertura que o espaço dava entendeu? Com, você pode tudo, inclusive fazer merda se você quiser. Sabe, eu interpreto assim, ao olhar pra trás eu interpreto assim, e aí claro, num espaço desse de liberdade você faz muitas coisas legais, muitas coisas boas. É, que não necessariamente, do ponto de vista de um crítico de dança é bom, isso não está, é como se isso não estivesse na regra do jogo, o importante não é isso, o importante é você estar bem e é muito diferente, porque você sai de um universo onde isso nem é tocado: "O que você pensa? O que você acha? Você está gostando do que você está fazendo?" Não tinha isso antes, e aí você vai para um universo onde foda-se o que os outros pensam, você está feliz dançando? São polos muito diferentes. Então acho que Uberlândia, nesse espaço, nessa cidade pequenininha teve de tudo, sabe, a ponto uma vez de uma crítica de, quem que foi que pegou e falou assim: "O Uai Q Dança estava para o Triângulo, assim como o Nova Dança estava para São Paulo." O Nova Dança em São Paulo fazia coisas inovadoras, era uma escola de dança que promovia dança de uma forma muito inovadora, uma referência nacional. E aí a gente recebeu uma crítica dessa, assim, então, isso pra gente era assim, era o reflexo de que o que a gente fazia ali a gente estava explorando a dança, entendeu? Sem uma preocupação estética da dança, né, assim, eu não vi isso, eu vi muita coisa ruim dentro do Uai Q Dança que eu falava: "Nossa, não gosto" Mas se eu analisasse de uma forma isolada, porque se eu analisar de uma forma de onde vem, ao que se deve, ao que se propõe tem todo o valor. Então assim, eu pegar uma dança descontextualizada, provavelmente o que eu quero dizer sendo mais clara é que, se eu pego um trabalho as vezes do Uai Q Dança, eu não sei, olha eu estou a nove anos longe do Uai Q Dança, e eu não sei como está hoje, estou falando só da minha época, se eu pegasse um trabalho do Uai Q Dança, tirasse do contexto eu ia olhar e falar assim: "Hum" Toda coisa descontextualizada é muito grave, você fazer uma crítica e de uma coisa que nasceu descontextualizada é um grande risco, mas se você olhar dentro do contexto onde as coisas estavam sendo criadas e tudo, é de um valor tão grande, você entende?

P: Você quer dizer que o processo ele era muito mais valioso nesse sentido?

V: É isso, e o que é a vida? Você está preocupada com o resultado? O importante é o caminho mesmo, não é. Acho que na vida o importante é o processo, porque se você for olhar o caminho ele está desconexo, o caminho não é história. Então, é nesse sentido, você resumiu bem, o processo como se dava é o que fazia valer a pena, é o que tornava valioso o que acontecia ali, é o processo, não o resultado, entendeu? Olha que disparate, no Vórtice a gente tinha resultados esteticamente belíssimos, mas um processo que não era legal entendeu? Então a forma de experimentar dança minha é diferente. E hoje, por exemplo, que experimento a dança de uma forma diferente de tudo isso, né.

P: E uma pergunta, você acha que o processo do Cais influenciou nos outros acontecimentos da saída de vocês do Vórtice?

P: E depois, no Uai, me conta do Cais. Eu tenho uma pergunta, em algum momento na sua vida com dança você chegou a questionar que aquilo era dança mesmo que você estava fazendo?

V: Não, como assim?

P: Por exemplo, no processo do Cais né, quando a Fê..

V: Eu não estava no processo do Cais.

P: De criação?

V: Não.

P: Não?

V: Eu fui morar fora, eu fui morar em Barcelona. Quando eu voltei o Cais estava pronto, aí a Fê me deu de presente já o papel do Cais.

P: Entendi, você não participou do processo de criação.

V: Não.

P: Entendi. Não, eu te faço essa pergunta porque as meninas tiveram essa dúvida em alguns momentos. Por quê? Pelo processo, no trabalho do Vórtice o coreógrafo vinha, 5,6,7,8, aprende isso, aprende isso, aprende aquilo, é assim que faz, é assim que não faz, aí em alguns momentos..

V: O que é um equívoco também, você entende isso né?

P: Por que que você acha?

V: Porque isso é um conceito fechado, pelo menos não era isso que a gente vivia lá no Vórtice, não dessa forma. Porque o coreógrafo, quando ele vem e coreografa para você, ele pode te dar a espinha dorsal, mas eu modificava tudo, eu dançava muito diferente do que ele me colocavam, eu fazia a minha dança em cima de uma estrutura dele, sempre foi

assim. Eu acho que, não sei se tem bailarino que, sabe, assim, é só uma outra forma de fazer, não tem melhor ou pior, o coreógrafo vinha, o Cisco vinha e falava o que eu tinha que fazer. Mas eu fazia do meu jeito, e uma coisa que eu sempre ouvia a Guiomar falando, a Guiomar sempre falava isso, falava assim: “Vanessa, cada dia você dança de um jeito.” Pô, uma bailarina que dança cada dia de um jeito não dança uma coreografia de um coreógrafo, ele pode vim montar uma estrutura, mas eu não danço a coreografia dele.

P: Aí, que delícia ouvir isso.

V: Não danço. Isso é um rótulo, pra quem olha de fora e quer falar assim: “Hum, bailarino não pensa, isso aí que você faz ó...” É como eu olhar uma grande intérprete do Lago do Cisne e falar assim: “Nossa, bailarino não precisa pensar, vai dançar a vida inteira isso.” Gente, que arrogância da minha parte uma bailarina contemporânea que cria tudo olhar e falar assim: “Nossa, você é tão bitolada.” Engano meu! É uma visão, querendo ser aberta, tão fechada quanto, porque uma bailarina para dançar aquilo ali todo dia, com alma, você pode ter certeza que cada dia ela dança com um espírito diferente, ela não vai dançar aquilo ali dois anos seguidos igual. E tem que ser muito míope para olhar para um balé e falar assim: “Nossa, é o mesmo balé que ela dança até hoje?” Nunca é igual, nunca. Então, é, eu percebo no discurso esse preconceito de: “Ah, um coreógrafo de fora fez aqui e vocês não tem nem que pensar.” Mentira, mentira. Você pratica isso no seu mestrado, você está fazendo metodologia igual de todo mundo, mas é o seu. E por mais que alguém te oriente nisso aqui não é o mesmo, embora, para pessoas muito obtusas e críticas, vai olhar e falar assim: “Hum, é a mesma coisa, ela não precisa nem pensar.” Não é, é seu, e você não dança igual, e o bailarino virava as costas, a Vanessa gostava, o que ela queria dançar dentro de uma estrutura dele, consciente que era uma estrutura dele, mas é a minha dança.

P: E eu vou te contar uma coisa muito legal que a Lucianinha me contou, ou foi a Ju Pena, eu não lembro, mas que teve um momento em que o Tíndaro estava fazendo um trabalho com vocês e aí ele viu, foi a primeira vez que essa pessoa que estava me cotando, é a Lucianinha ou é a Lu Pena, viu que o Tíndaro ele estava, não sei, ele estava sendo um pouco mais maleável, foi quando ele pediu para você fazer alguma coisa e você fez diferente, aí ele falou assim: “Não eu quero que você faça desse outro jeito que você fez, não do jeito que eu falei que era pra ser.” E aí era uma dificuldade dela, assim, de entender como ela deveria fazer essas coisas que ela via, e aí quando ela viu essa situação de você fazer diferente.

V: Você quem? Eu?

P: Você.

V: A ta!

P: De você fazer diferente, ela entendeu que o que ela deveria fazer, que não era reproduzir aquilo que ela estava aprendendo.

V: Aí, que bom. Mas isso é uma coisa minha, sabe Panmela. Assim, eu tenho plena consciência de que não tem nenhuma das situações que foi melhor ou pior, todas eu dancei a minha dança, entendeu? Talvez por isso que lá na Uai Q Dança tenha sido eu a primeira a fazer o Se tu viesses ver-me, toma as rédeas e falar: "Vou fazer meu espetáculo."

P: Aí o Se tu viesses ver-me foi depois? Foi 2000 e alguma coisa, 2003.

V: Se tu viesses ver-me, eu vou te falar, que eu estava plenamente apaixonada pelo Roberto e foi o espetáculo que eu dediquei a ele, eu fiz tudo pensando nele, então foi em 2002. 2002, 2003, final de 2002 para 2003. Esse eu sei certinho porque nasceu do meu amor por ele, eu queria fazer um espetáculo pra ele. Era sobre o amor, só que aí, claro, cada um levou a sua forma de amar para o espetáculo, mas era um espetáculo de amor.

P: E, é, outra pergunta, a dança contemporânea, na verdade você já respondeu né, quando que ela apareceu assim. Os trabalhos Pagu, o Retrato final, Haikai, para você são espetáculos de dança contemporânea?

V: Não. Esteticamente pode ser considerado contemporâneo eu acho, mas enquanto pesquisa de movimento não. Porque, quando você vai estudar o que é dança contemporânea, tem várias teorias, uma delas é: No espetáculo, onde acontece simultaneamente muitas coisas, histórias sobre histórias. Então, quer dizer eu já não estou analisando a dança, eu estou analisando o espetáculo. Então, está perguntando na dança contemporânea em que sentido? A dança propriamente dita ou o espetáculo? Porque teve uma fase no Vórtice onde a gente tinha espetáculos contemporâneos, mas de códigos de movimentos nada contemporâneos, você está entendendo? Então assim, é, por exemplo, Haikai, eu considero espetáculo contemporâneo, esteticamente, o espetáculo como um todo. Como ele foi concebido linguagens diferentes, coisas simultâneas acontecendo ao mesmo tempo, mas era um movimento que tinha códigos muito precisos que não necessariamente da dança contemporânea, entendeu? Então assim, depende de que você está se referindo, ao espetáculo ou a dança.

P: É, e o Adan Y Pepa você acha que era o que?

V: O Adan Y Pepa foi de um movimento diretamente vindo da Europa de código de dança contemporânea, baseado em aulas contemporâneas, entendeu? Contemporâneo no sentido

de a gente não fazer mais dança moderna, com os códigos da dança moderna, mas de pesquisa do movimento muito mais profundas, de extrapolava aqueles conceitos de contração, extensão, é, movimentos de gravidade, aquela coisa da dança da moderna, aqueles conceitos das leis físicas que se fundem na dança, extrapolava isso, entendeu? Ia para uma linguagem, eu não sei pode falar de dança contemporânea, vocês que estão mais aí no mundo acadêmico, que eu nunca fui do mundo acadêmico, mas eu não sei se a gente pode falar em dança contemporânea. A gente tem um processo de criação mais contemporâneo, um espetáculo mais contemporâneo talvez, mas o que é dança contemporânea? Entendeu?

P: Claro.

V: Então, nesse sentido, porque eu entendo assim, se eu tivesse falado de um movimento contemporâneo é um movimento original no sentido que nasce de você, você não colhe de um pré concebido, você concorda?

P: Uhum.

V: Então, se for assim, se a gente partir desse pressuposto, poucos espetáculos são contemporâneos enquanto cêla de movimento, de pesquisa de movimento. Entendeu? Eu vejo isso mais no trabalho do Wagner Schwartz. Mas, do contexto que aconteceu aqui em Uberlândia, sinceramente, nem o próprio Uai Q Dança, nesse conceito, nem o próprio Uai Q Dança, entendeu? Mas de espetáculo contemporâneo, de uma construção contemporânea, aí eu já vejo o que a gente fazia. Estou te falando, tem nove anos que eu não sei o que faz aqui viu Panmela, por favor.

P: Não, você está falando do que você sabe né?

V: Não, eu estou falando da minha época, né. É isso.

P: Então, mas por exemplo, no todo Cais, ele foi construído a partir de textos que..

V: É, um espetáculo contemporâneo, do que há de mais próximo de dança contemporâneo, Todo Cais, pelo o que eu sei de como ele foi construído, porque aí embora eu chegasse e tivesse pegando o lugar de uma pessoa que eu nem lembro quem que era, Luciana Branco, pode ser alguma coisa assim, alguém que criou, embora pegasse, eu tive que fazer as minhas próprias pesquisas ali para adaptar o que era meu no espetáculo. Então assim, eu não participei do processo junto com todo mundo, mas para eu ser inserida futuramente eu lembro que eu tive que fazer isso, alguns laboratorizinhos para descobrir o meu movimento dentro do espetáculo. Então, foi um espetáculo contemporâneo. Agora, minhas amigas questionaram isso? Eu nunca questioneei não, sabia que eu estava fazendo dança.

P: Elas questionaram.

V: A minha alma dançava muito.

P: Aí Vanessa, elas questionavam.

V: É?

P: Elas questionaram, a maioria.

V: Jura?

P: Nossa, mas será que isso é dança?

V: Elas questionavam entre elas?

P: Não sei se entre elas, mas elas, pelo menos quando elas me contaram o que foi o processo, quando chegou no Cais elas falaram como elas tiveram que escrever e a partir daquilo criar uma frase de movimentos para poder, né, para poder fazer a dança do espetáculo, elas questionara: "Nossa, mas , né, isso não é dança, isso é dança?" Foi estranho, mas.. por exemplo, para algumas foi mais difícil esse outro modo de fazer dança. É, talvez porque tenham passado por um.. mas isso é muito legal, porque isso reflete muito o processo de cada uma, né, a experiência pessoal de cada uma. Então, pra quem foi mais sofrido aquele momento do Vórtice, que você mesmo conta assim né, quando chega no Uai Q'Dança que passa por um processo de autonomia muito grande, é muito complicado e você já me conta desde o início que não teve, nunca foi assim. Todas elas me contam: "A, porque eu deixava de fazer isso, eu deixava de fazer aquilo, eu parava de comer, eu" Elas tinham uma dificuldade muito grande né, no Vórtice.

P: Eu não sei Vanessa, eu estou tentando entender. Eu não sei se eu vou entender algo que não... mas para poder falar disso de uma forma mais, é, mais transparente eu acho, né, porque eu vou lhe dar com, pra poder sobre escrever isso de vocês, que eu acho muito legal, eu acho que são histórias valiosíssimas que precisam ser contadas de certa forma, sabe, porque eu estou falando de dança contemporânea de Uberlândia de uma década, então o que teve, o que foi presente, o que foi vivido naquele momento, eu acho que partir de vocês é muito interessante, e aí..

V: E sabe, Panmela, eu não sei qual é a sua pesquisa, mas assim, é, quando a gente rotula, não, quando a gente conceitua uma coisa de contemporâneo tem que ver em que ponto de vista, onde que estou jogando o foco desse contemporâneo? Porque assim, é, como é que eu vou te dizer, assim, se ue falar em questão de célula de movimento, de códigos de movimento, eu poderia dizer que o Todo Cais e uma Saudade de Pedra foi sim contemporâneo nesse sentido. Mas as vezes eu vou achar esse olhar contemporâneo, não

no movimento, você entende? Não no movimento propriamente dito, porque a dança não é o movimento propriamente dito, mas é como você a encara, e nesse sentido eu falo da minha experiência, eu já encarava a dança como dança contemporânea muito antes do movimento ser contemporâneo, entende? De você abordar a dança como uma nova visão, você imprimir a sua visão em cada vez que você dançar, eu posso dançar de um jeito totalmente diferente, porque a Vanessa da puberdade não era a Vanessa dos 18 anos, não tinha como eu dançar diferente. Quando eu estava completamente apaixonada por um grande amor, eu fui dançar esse grande amor. Poxa, eu acho isso tão contemporâneo num certo aspecto, você entende o que eu estou falando? Onde, claro, a gente sempre traz uma bagagem, mas assim, uma perspectiva tão diferente do amor pra mim, na minha experiência. Onde que está esse ponto de vista, onde você está buscando essa contemporaneidade, isso é muito importante assim, é num movimento mesmo, assim, vamos ser científicos, levar isso pro laboratório ou é numa visão mais contemporânea da dança, e nesse sentido eu acho que o Uai Q Dança era, entendeu? Nesse sentido o Uai Q Dança tinha um espírito mais contemporâneo. O contemporâneo é aquele que olha na frente, né, ele olha lá ó, ele bota uma impressão diferente do que já foi e numa nova era cheia de informática, cheia de tudo, isso vai refletir no espetáculo, mil linguagens se sobrepondo, mil formas de comunicar uma mesma coisa, né.

P: E para você, o que é dança contemporânea?

V: Pra mim, dança contemporânea é aquela dança onde ela não vem de códigos preestabelecidos, mas ela nasce dentro de um contexto específico, de onde você está, o que você está vivendo nesse momento, do que você quer falar. Ela não é dissociada de uma linguagem, de um assunto contemporâneo. Mesmo que seja um assunto tradicional, mas com uma abordagem contemporânea. Ela não está desconectada do que a gente está vivendo hoje, da globalização, da liberdade sexual, não, ela tem que passar pelo que eu vivo hoje, eu acho que é isso que faz as coisas serem contemporâneas, numa filosofia contemporânea, uma visão de vida contemporânea, não é? Pelo menos é assim que eu entendo, eu não sei. Eu realmente não sei academicamente como é que vocês estudam isso, mas do que eu vejo no cinema, na filosofia, nas artes de um modo geral, na música, pra mim música contemporânea, eu escuto um Arnaldo Antunes que eu não posso julgar que é bonito ou não é, não cabe isso numa abordagem contemporânea, entendeu? Assim, é, o José Cambeu você conhece ele? Ele foi um sociólogo muito importante que estudou os arquétipos.

P: Não, não conheço.

V: Estudou muito Yung e tal, ele tem um depoimento que ele fala assim, que no estudo do belo, né, você tem o conceito do belo, do que é belo, mas você tem o conceito do que é o sublime, né, então uma coisa que é bela, você ainda está imbuído, e você julgue, você olha a partir de um olhar ético. É bom, é mau, é preconceituoso, não, é legalmente correto. Mas o sublime, você olha para um monstro e vê o sublime nele, porque no sublime você já transcendeu os seus conceitos éticos, você não está mais no mundo dual, onde tem o bom, o ruim, o belo, o feio, o mau, isso é certo, isso é errado, meu filho, faz isso, faz aquilo. Não, você, isso é no nosso plano de dualidade, o sublime ele transcende isso. Então eu consigo olhar para um monstro, para um assassino e ficar.... tem algo além dos conceitos. E eu acho que a dança contemporânea é o que chega mais perto disso, ainda muito longe, mas é o que deveria chegar mais perto disso, entendeu? Porque nunca a humanidade esteve tão próxima disso, embora esteja muito longe. Entende?

P: Entendo, muito legal essa visão.

V: Então eu vou ficar aqui, numa emburraria danada do que é contemporâneo. Pô, então tá, o que é contemporâneo? É, tá no seu tempo, no aqui e agora, isso é ser contemporâneo. Não é? Agora eu não sei dentro da academia como é que falam isso, mas é como eu sinto né.

9 – Entrevista de Juliana Penna

Panmela: Começa me contando como e quando você começou a dançar, como que foi, os trabalhos que você dançou, como foi tudo e eu vou te perguntando quando tiver alguma curiosidade

Juliana Penna: Bom, acho que minha fala vai ser completamente não linear.

Comecei a dançar com 4 anos, nos EUA, meu pai estava fazendo doutorado lá e então nasci lá e meus pais me colocaram no sapateado. Fiz uns dois anos lá e logo nós voltamos para o Brasil. Quando cheguei no Brasil, fui viver em Uberaba, e lá, logo que eu cheguei em 1981 meus pais procuraram uma escola de dança, que só tinha balé. As academias de dança só tinham balé. Fui para uma academia que chama Beth Dorça. Quando eu tinha uns 6, 7 anos, eu fiz dois anos lá, mas eu não gostei porque eu entrei numa turma de balé clássico e era aquele esquemão de escola, de coreografia com todo mundo no final do ano e aquela coisa de fim de ano, e todo mundo dança uma coreografia e depois junta todo mundo no final, naquele momento apoteótico, ela até chamava de apoteose o final. E eu não gostei, fiquei meio traumatizada. Lembro que o primeiro espetáculo da escola era “Caixa de brinquedos”, essas coisas com tema, que é normal. Mas, eu fui o urso, e o figurino só tinha um buraco com umas almofadas de veludo em pleno verão, dezembro, e então eu dançava e ficava na coxia o tempo todo esperando todo mundo dançar, para no final fazer essa apoteose, e balé clássico não era uma coisa que me comovia muito, fiz o sapateado e gostei muito, mas o balé eu tinha umas restrições, não foi aquela coisa apaixonante, e ainda com essas coreografias de final de ano eu fiquei muito desanimada e aí fiz dois anos e parei. Mas eu queria dançar, mas como eu não conhecia as possibilidades de modalidades que existiam, porquê era criança. Aí parei e fiquei acho que uns 2 ou três anos sem fazer nada de dança, até que uma vizinha minha me chamou pra ir numa apresentação de dança dela que era da Beth Dorça também só que a Beth nessa época estava com um grupo armador, quase profissional, de jazz e aí eu fui no espetáculo e vi tudo, mas quando eu vi uma moça num pas de deux, só tinha um banquinho. Um banco e ela com um vestido leve, solto, acho que descalço ou com um sapato de jazz, não sei, e ela dançando valsinha do Chico Buarque, quando eu vi aquilo eu falei” É isso que eu quero da minha vida” e aí descobri que queria jazz, dançar aquele negócio bonito em cima do banco, e aí matriculei na mesma escola só que em jazz, isso devia ser já em 1985, eu tinha uns 10 anos quando voltei. E comecei a fazer o jazz e amei, e falei que o caminho é esse, e ainda

em 1986 teve o filme Flashdance, ai pronto, pensei que aquilo era o que eu queria para minha vida, aquela mulher operária e soldadora e que de repente começa a dançar e se liberta, essa coisa da dança moderna e tal, eu apaixonei. A Beth criou o Dorcinha, que era um grupo juvenil de jazz pra sair pros festivais, que era o negócio dela era ganhar festival, ela levava o grupo armador adulto e a gente, ai entrei no Dorcinha, fiz o teste e entrei, amei e assim, minha vida mudou porque era um carga horária de ensaios pesada, pra quem tinha 12, 13 anos, eu ia acho que toda terça e quinta, entrava às 18h e saia às 20h, 20h30, era uma carga maior. Quando eu e minha amiga entramos, ela falou assim” olha, agora quem tá no Dorcinha vai ter que fazer balé clássico, porque quem dança jazz precisa uma base clássica”. Até eu então eu só fazia jazz, e estava feliz e contente, mas ai quando ela impôs essa condição, todo mundo queria continuar no jazz então tinha que fazer aula de balé porque era a condição, então voltei a fazer um pouco de aula, mas fazia pouco, uma aula por semana só pra melhorar a ponta e tal. Fiquei na Beth nesse Dorcinha uns 3, 4 anos, dancei em festivais, em Joinville ganhei primeiro lugar, aqui em Uberlândia nós viemos, dançamos aqui. Eu vim para Uberlândia em 1990, eu ainda estava no Dorcinha, ai não me desliguei no mesmo ano porque mudei pra cá em julho e não quis me desligar do trabalho lá, sabe, porque eu tinha um papel, aquela coisa, aquele comprometimento com o grupo. Fiquei mais um tempo no Dorcinha, morando em Uberlândia, mas foi por pouco tempo, uns três meses só. Em 1991, fui procurar uma escola aqui em Uberlândia, perguntei pra Beth mesmo quem ela indicava aqui, e ela me falou da Lizete, que era o grupo esquema, não sei se A Forma ela me falou também, não lembro. Sei que fui no Esquema e comecei a fazer aula com a Lizete, e assim, ela trabalhava balé clássico e não tinha jazz, ne isso foi minha frustração, porque eu pensei “não quero fazer balé, quero fazer jazz”. Mas ai o que aconteceu, a Maria Helena que era do grupo profissional da Beth Dorça, mudou pra cá também e ela começou a dar aula de jazz no Esquema, foi minha salvação. Continuei fazendo aula de clássico com a Lizete e aula de jazz com a Maria Helena, fiz isso um ano, curti dançar com a Maria Helena, mas não gostei da Lizete, do modo que ela abordava os alunos e do jeito da escola não gostei, não me identifiquei. Ela me colocou pra dançar ponta e eu nunca tinha dançado na ponta. Ah, porque foi assim, o método lá era Royal, e eu nunca tinha feito um método específico de balé, eu fiz esse Royal o ano inteiro e como eu fui pulando fases, já fui passando ela foi me avançando e ela me colocou numa coreografia, não lembro se era de pierrot, era meio neoclássica, que tinha uns passinhos, tinha flex, não era mais balé de repertório, era neoclássico e ela me colocou pra dançar na

ponta e ela nos levou em BH pra fazer uma prova de Royal com a banca da Inglaterra, porque lá em BH tem provas assim das escolas e eu fui, fui aprovada. Terminou esse ano na Lizete, alguém me falou que tinha o Vórtice, que era uma escola muito boa também, acho que vi um espetáculo deles, vi uma dança moderna ou alguém me falou e eu gostei da ideia porque não tinha gostado da Lizete. Fui lá, na Guiomar, fiz uma aula experimental e ela falou assim: “não você pode fazer aula no grupo”. Porque já tinha um grupo armador, mas que fazia uma carga horária intensa e tal, você vai ser estagiária no grupo, foi em 1992, eu tinha 15 anos. Entrei nesse grupo como estagiária, eu e a Alci, aí ela falou a mesma coisa “olha, nós dançamos moderno, aqui é dança moderna, mas tem que fazer aula de balé clássico” de novo, a contra gosto vai eu fazer aula de balé clássico, e muito, porque era muito intenso, a tarde inteira fazendo aula, da 13h às 15h e depois ensaios e a gente tinha que assistir pra pegar a substituição caso alguém viesse ter algum problema aí a gente entrava. Eu ficava lá da 13h as 17h todos os dias, e eu fui achando estranho, porque a dança era moderna, mas aula de moderno não tinha, só tinha balé, e eu particularmente fui tomando um gosto com o balé, porque a Guiomar é apaixonada com o balé clássico, e ela tem um rigor, um critério, uma clareza, uma metodologia de saber como te convencer, de saber comunicar o que ela quer no seu corpo, ela tinha esse poder, então, fui tomando gosto pelo conhecimento da técnica. 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, é importante, mas dançar no final do ano Paqueta eu tive que dançar.

Panmela: Mas isso junto com o trabalho do grupo?

Juliana Penna: Sim, junto com as outras coisas, mas assim, teve um ano que teve Lago dos Cisnes, foi assim, eu dancei primeiro ano que estive lá dancei Paqueta no fim do ano, no outro ano acho que foi o Lago dos Cisnes, que eu lembro direitinho que ela fez uma chantagem direta assim “quem não dançar o lago dos cisnes, não dança tal dança”, que era moderno, coreografia moderna não sei se era do João Aur ou do Tíndaro, eu lembro que teve um momento que o grau de chantagem foi assim, porque ela sabia que tinha gente que não gostava, eu, a Vanessa, muita gente não gostava, não queria dançar aquilo botar tchu tchu, botar sapatilha de ponta, então ela fazia essa chantagem. Fiquei muito tempo lá, fiquei 5 anos no Vórtice.

Panmela: Então, me conta o que você dançava no grupo, como era os processos de criação, o que você lembra.

Juliana Penna: O Vórtice, teve basicamente três coreógrafos durante os anos que estive lá, que foram coreógrafos que a Guiomar escolheu porque teve uma empatia uma identificação de linguagem. Porque igual falei, ela é apaixonada por balé clássico, ela acredita e isso a comove, tem um peso na vida dela. Então ela escolheu coreógrafos que também tinham essa identificação e essa linguagem. Era o João Aur, que era um bailarino do grupo Corpo. Ela era de BH então tem uma formação, um pensamento completamente em BH, não tinha uma interlocução com SP, nenhuma, era só BH. O João Aur, que dançava no corpo, o Tíndaro Silvano, que foi por um bom tempo diretor artístico e coreografo do palácio das artes em BH, e na verdade foram só esses dois que fizeram história mesmo nos anos que estive lá. No final, em 1996, não sei como ela conheceu um espanhol que foi o Cisco Aznar, que moderno assim, a proposta dele é moderno contemporâneo, chega a ser contemporâneo porque, eu lembro que tinham umas pessoas tipo o Juliano, que não tinha base clássica nenhuma e ele tinha acabado de entrar no vórtice, estava começando a fazer aula de clássico, e ele convidou ele para entrar na coreografia, ou seja, não precisava de uma informação tão codificada do balé clássico para fazer o que ele estava propondo na coreografia. Mas isso foi assim, no final da nossa temporada lá e foi uma vez que ele foi lá, acho que ele não voltou mais para coreografar lá. Não sei se a Guiomar compartilhava muito dessa concepção de dança dele que é uma concepção mais contemporânea. Teve duas pessoas, era o Juliano e mais uma pessoa que a gente falava, que não sabia dançar porque não sabia balé, ele dançou e fez umas cenas, era meio dança-teatro. Então foi o João, ele coreografou muito, a primeira coreografia que dancei no vórtice era do João e era quase um jazz, quase jazz porque não tinha os clichês do jazz, sabe? Não tinha uma coisa que você olha e fala que é o chavão do jazz, umas cabeças, uns panchês, umas piruetas, não tinha tanto clichê de jazz na verdade. Mas assim, a música era de uma filme de sessão da tarde que chamava Stand by me, eu acho, e era a trilha sonora desse filme e a coreografia chamava Yaktiyá. Mas o João era um coreografo tradicional, ele chegava e fazia 1,2,3,4,5,6,7,8 e falava pra gente repetir, ele fazia e a gente ia copiando, um processo bem tradicional. Foi a primeira coreografia que dancei no Vórtice. Era essas músicas, sabe uma estética de filmes da sessão da tarde da década de 50, com as menininhas nos carros grandões, aqueles vestidinhos de bolinhas. O figurino era nada disso, era um vestido meio de cetim vermelho, todo mundo de vermelho, rabo de cavalo, aquela coisa meio adolescente e essas músicas, mas eram umas 5 músicas, então eram 5 coreografias. Tinha essa stand by me, era um *pas de deux*, a Lucianinha que fazia,

ela e o Marquinho. Essa hora tinha um clichê de jazz que era péssimo, era um dos piores, que quando a gente está dançando para zuar a gente faz isso pra lembrar, porque é terrível. Era assim, eles estavam lá no *Pas de deux*, aquela coisa mais romântica, tinha até beijo com panchê, com não sei o que, e aí ficava um grupo de fundo tipo chacrete, totalmente chacrete assim, éramos nós fazendo uns passos, um bolinho que vai e volta no fundo e nessa hora tinha um desses globos de boate. Era uma dança, era quase um jazz porque nessa hora tinha um clichézinho, uma perna em *andedan*, uma mistura de chacrete, uma coisa super esquisita. Mas a Guiomar até respeitou porque era o João e era uma coisa meio juvenil. Mas assim, eu dancei poucas vezes, porque logo que dancei já veio outras coisas, já mudou. Então teve essa que eu dancei primeiro mas não peguei o processo, agora a próxima coreografia que foi “Liberdade” foi o João que fez também. Foi uma coreografia encomendada pelo governo de Minas, era a comemoração dos 100 anos de Tiradentes, aí eles escolheram a companhia do palácio das artes para fazer uma turnê em várias cidades de Minas, e eu não sei como que a gente entrou nessa história, não sei porque essas coisas a Guiomar não compartilhava. A gente fez essa coreografia com o João, ela chamou o João para coreografar e ele escolheu um concerto do Max Bruch, que é um compositor de música erudita, e montou toda coreografia em cima desse concerto e chamava liberdade. O que eu lembro é assim, a gente montou no teatro Vera Cruz na época, nós passamos dias e dias lá, dia inteiro, final de semana, montando. E o processo igual te falei, tradicional, ele era bem tradicional. A gente ficava o dia inteiro pegando, trio, grupo, e a gente ia ficando lá, era uma coisa meio aleatório, não tinha uma metodologia específica, e era passar sequência e repetir, não tinha nenhuma outra tarefa para os bailarinos, era bem repetição mesmo. A gente fez essa turnê com o palácio das artes, que foi muito legal, a primeira vez que eu viajei com esse grupo, que eu já tinha viajado com o Dorcinha, mas com esse ainda não. E foi muito bom, muito gostoso, porque no Vórtice a coisa mais preciosa que teve foi a amizade, era um grupo fantástico, eram pessoas reunidas, num momento muito bacana. Eu costumo falar que a Guiomar teve muita sorte, porque era muita gente disposta, muita gente bacana junto. E a gente fez essa turnê para 6 cidades, e dançamos junto com o pessoal do palácio das artes, então a gente teve contato com eles, vimos as coreografias, várias vezes e tinha aquela coisa de deslumbramento, porque a Guiomar passava muito isso pra gente, que o palácio das artes era A companhia, então ficamos com essa onda bem deslumbrada assim. Depois do Liberdade, teve a remontagem do “Cecília”, porque eu não peguei o “Cecília” pela primeira vez, já tinham feito em 90,91 e eu ainda não havia entrado

no grupo, aí a gente remontou o “Cecilia”. E a mesma coisa, no “Cecilia” tinha algumas pequenas células que era da Guiomar, de criação dela, não era só do João. Mas a maioria das coreografias eram do João. A gente fez essa remontagem, a Verônica já estava, teve algumas modificações, teve um andaime. Mas eu lembro que nessa remontagem do “Cecilia”, ela colocou um andaime, e a gente fazia umas coisas nesse andaime, mas não tinha nada coreografado ou marcado. Ela só usava aquilo como meio plano de fundo, mas que não é, quando você pensa hoje em dramaturgia você não coloca nada para ser plano de fundo, aquilo vai ter um impacto, um significado, não existe plano de fundo se você for ver hoje. Ela colocava uma coisa daquelas mas não conseguia lidar, que é uma informação potente, ela te afeta, um andaime no meio do negócio. Pensando bem hoje, é uma ideia contemporânea, só que como ela usava era de forma completamente negligente, era uma ideia que ela tinha, ela colocava lá e as coreografias com braço de quinta posição e aquele andaime atrás.

Panmela: Então o corpo nesse sentido, não carregava nenhum sentido para pesquisa. Vocês estavam trabalhando “Cecilia”, tinha um estudo da vida dela e tal, mas não tinha no corpo?

Juliana Penna: não no corpo não. Ela convidou o Aldo, ele era um professor da UFU de literatura, e ela convidou ele para dar umas palestras sobre literatura, sobre “Cecilia”, isso eu não peguei. Mas na remontagem ele foi algumas vezes. Falaram que tinha gente nova, então ele foi algumas vezes. E o Aldo depois se tornou um parceiro do grupo, sessa consultoria literária, vamos dizer assim. Só que era uma consultoria que ficava muito num nível de teoria, de uma teoria que ela não se corporificava na cena, isso não tomava o corpo e forma. Ficava numa concepção meio teatral, e isso vai servir para construir um personagem e acionar emoções e sensações, para que vocês tenham um repertório teórico, mas isso não se traduzia na cena. No “Pagu”, isso foi um pouco mais desenvolvido, e ela quis chamar isso de dança teatro, mas logo depois que a gente mudou para o Uai Q Dança, principalmente, eu fui entender que aquilo nunca foi dança-teatro. Porque no “Cecilia” tinha umas falas também e no “Pagu” também, só que isso eram falas completamente desconexas com o vocabulário do corpo. 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. Ela chamava isso de dança-teatro porque ela tinha uma

admiração pela Pina Bausch, a Guiomar, ela tinha uma admiração, a gente via que aquilo a tocava, a comovia. Só que na hora de fazer esse transporte, a coisa não fluía. Primeiro porque a gente não fazia aula de moderno, então como você vai fazer uma dança-teatro, tudo bem a Pina Bausch tinha a coisa do balé clássico forte, mas ela trazia uma questão do moderno e contemporâneo, no corpo e na fala, de uma maneira que era muito dela. Mas claro que isso depois virou uma escola, mas a Guiomar não tinha a mínima noção de transpor isso, ela não tinha essa sacada. E era muito equivocado porque ela falava que isso era dança-teatro.

Panmela: Em algum momento ela chegou a dar o nome para isso de dança contemporânea? E em algum momento você achava que aquilo era dança contemporânea?

Juliana Penna: Achava. Olha, eu não me lembro se ela chama aquilo de dança contemporânea, as meninas as vezes lembram melhor disso. Mas como ela fazia associação com dança-teatro, q eu lembro dela falar isso, como ela fazia essa associação muito clara, e essa associação com a Pina Bausch, e a Pina Bausch era contemporânea, então a gente achava que aquilo era contemporâneo. Só que como essa palavra, a Guiomar não pronunciava essa palavra, a gente não ouvia muito essa palavra, a gente tinha 15 anos. Hoje essa palavra está mais difundida, não só no meio da dança, publicidade usa muito essa palavra, mas na década de 90 pelo menos, a Guiomar não falava e como nosso universo era lá. E ela tinha uma postura muito fechada e muito rígida de não deixar a gente conversar com outras escolas e outras pessoas da cidade, que era uma postura muito paranoica dela, de que “essa cidade ninguém gosta da gente e eu tenho problemas aqui”. Era um discurso que nos enclausurava assim, a gente ficava enclausurada. A gente ia em festival de dança e tal mas era tão forte essa coisa, que a gente não tinha desejo, pelo menos eu e algumas meninas que eu vejo assim, a gente não tinha desejo de conhecer o outro, aqui em Uberlândia principalmente, mais aqui, a gente viajava muito mas não tinha momentos de troca, as viagens era muita gente. Era um movimento dela, irradiado pro grupo, então a gente ficava todo mundo assim. Então, essa coisa da palavra contemporâneo, não era um expressão usual. Mas eu acho, no “as sedutoras batatas” aí sim eu lembro dela falar, ou alguém falar, porque o Tindaro também fez uma coreografia bem moderno mesmo e quase contemporâneo, por causa disso a gente teve essa sensação mais clara, “não agora a gente está dançando contemporâneo”, por causa do Tindaro e por causa dessa coreografia. Mas o Tindaro tinha uma peculiaridade que o João não tinha, ele era um coreógrafo tradicional, mas ele tinha uma sensibilidade e um procedimento, que era o

seguinte, isso para mim é muito claro. Ele fez uma coreografia para nós, ele remontou uma coreografia que ele fez para um grupo de BH, que era a “valsa das flores”, e aí música super clássica, Strauss, só que era uma coreografia bem moderna, tinha uns braços meio Martha Graham, umas coisas assim, porque o Tindaro é um grande pesquisador de dança, então ele vê trilhões de coisas, então ele tem recurso e repertório, e muita gente fala q ele plagia muita coisa, mas enfim. Ele remontou isso e de fato a gente se sentia dançando moderno com ele, porque nas aulas dele de clássico ele já contava diferente. Por exemplo para contar valsa ele contava “1, 2, 3, 2, 2, 3, 3, 2,3, 4, 2, 3...” a gente nunca tinha ouvido isso, e achava legal por ele contar diferente. E outros tipos de contagem assim, coisas simples que ele fazia diferente, e eu achava o máximo, porque eu sendo da música também, era um alívio, porque, nossa, e a Guiomar gente, ela tinha um problema de musicalidade, os compassos anacruses todos quando era para contar 8 i 1, ela sempre contava 1 i 2, e ficava tudo deslocado, tudo errado. E assim, coisas na barra, eu lembro direitinho, eu e a Marcinha, que era mais musical, ela contava tudo errado e só eu e a Marcinha no tempo certo e ela ficava brava com a gente “vocês estão no tempo errado”, um dia eu argumentei “olha, isso é um compasso anacruses, eu estudo música” e ela ficou brava comigo, não aceitou. Mas aí o Tindaro chegava e via essas coisas tortas e contagens e tal, e ele muito musical, super musical. E ah, o mais importante que eu ia falar da peculiaridade dele era o seguinte, ele trouxe uma outra valsa, que é uma valsa do Leonardo Cohen, que um compositor popular canadense, mas muito poeta e tal, uma valsa bonita, mas é uma música popular. Aí também, eu acho q era uma espécie de remontagem, mas aí o que aconteceu, ele foi remontar e aí quando ele começou, ele viu na Vanessa uma movimentação diferente, ela tinha um corpo diferente, e o corpo dela a fazia diferente, a movimentação dela ficava um pouco diferente por causa do corpo dela, mais diferente vamos dizer assim, porque todo mundo é diferente, mas como lá era tudo muito padronizado, e a Guiomar tinha uma fala, que pela falar dela ela conseguia uniformizar. A Vanessa era diferente pelo físico e muitas vezes ela não ia, ela estava no grupo de uma maneira flutuante, ela não era super assídua. Tanto que quando eu entrei e vi ela eu perguntei se ela era do grupo, porque ela não era assídua, ela não tinha aquela dedicação obsessiva que todo mundo tinha. E quando o Tindaro foi remontar, ele fez uma sequência, e quando a Vanessa fez, ela fez uma coisa que ficou um pouco diferente, mas pelo jeito dela incorporar a coisa, e como ela fez assumidamente, ele falou q tinha gostado e aí ele foi meio que modificando a coreografia por conta desse tropeço, desse acaso, porque foi uma

coisa aleatória. E por causa disso ele tirou toda coreografia do eixo. A coreografia era uma valsa moderna, mais moderna do que a do Strauss, mas aí a coisa entortou, ela ficou toda fora do eixo, era uma coisa que quem via achava que a gente estava tombado o tempo todo, e foi por causa dessa ignição da Vanessa, por causa do corpo dela. E depois disso foi muito interessante porque ele inaugurou uma nova fase no grupo, que era uma outra referência, porque assim lá na Guiomar tinha esse pensamento da primeira bailarina, segunda bailarina, não era às claras isso, quisera eu que fosse, porque era muito melhor se fosse às claras, era em forma de indireta, de chantagem, muitas coisas difíceis de lidar. Tinha algumas pessoas, ou alguma que acho que era mais a Lu, que era referência nossa, de fazer igual ela, essa coisa de primeira bailarina. E aí quando o Tindaro chegou e viu na Vanessa essa coisa que ele gostou, mudou a referência. E aí sim, a Lucianinha Bernardes, também por um tempo foi uma referência também, mas junto com a Vanessa. E aí a Guiomar criou, ela assentiu mesmo uma coisa, porque ela criou essa coisa da Vanessa ser a referência para dança moderna, para as coreografias modernas e a Lu para o clássico. Mas o interessante é que foi um olhar do Tindaro, se não fosse um coreógrafo que desse essa abertura para isso, não teria acontecido. E então, a Vanessa adquiriu outro posto, outro lugar, foi até um momento que ela se dedicou mesmo à dança, à companhia, ao grupo, porque ela viu um sentido ali, ela se viu, se apropriou, ela adorava o Tindaro, os dois era uma coisa assim, porque eles se identificavam e tal. E a gente curtiu demais porque mudou e por causa disso a Guiomar teve que assumir mais a dança moderna, assim “não o povo gosta de dança mesmo é moderno” tinha umas meninas que gostava do clássico, mas assim. E o grupo ficou muito mais exposto pela dança moderna e não pelo clássico. Acho que nessa época, o povo que via, gostava da dança moderna e neo clássica que a gente dançava na época. Porque o povo não ia assistir “O lago dos cisnes”, a gente até fazia bem, as meninas faziam muito bem, mas o que a cidade gostou, mais aprovou e aceitou foi a dança moderna. Depois teve “Cecília”, depois teve o “Pagu”, que o Tindaro fez essa coreografia da valsa das flores. A Guiomar coreografou muito e dirigiu muito as cenas do Pagu. E uma pessoa preciosíssima e muito importante foi o Luciano Luppi, que era nosso professor de teatro, de BH. E ele foi uma pessoa super importante na minha vida, quando eu sai do vórtice, uma das coisas que eu acho q vou perder de estar saindo hoje é o Luciano, porque a presença dele me fez ressignificar assim, o palco, o artista, as relações com a arte, com o espectador, ele é um cara que eu admiro demais, muito competente mesmo. Ele vinha periodicamente para fazer umas consultorias de teatro. O que ele dava para gente era a

parte do teatro, era uma abordagem teatral. Claro, ele trabalhava com bailarinos lá em BH, mas não para fazer uma dança-teatro, não era nesse sentido. Era mais para trabalhar com a questão do corpo, ele conseguia fazer associações com o corpo, com o movimento. Então a informação chegava mais rápido, não porque ele trabalhava com dança-teatro. E acho que a confusão foi essa, a gente começou a ter muitas visitas com ele, fazia muitas aulas, mas era teatro, era só uma informação de teatro, pra gente falar, mas não era uma fala enquanto movimento, enquanto corpo, era uma fala enquanto representação de texto. As falas que a gente fazia era completamente representação. O Pagu, depois foi “óh sedutoras batatas” que era referência literária do Machado de Assis, vários contos, que também teve consultoria do Aldo, que era o professor da letras, o Luciano Luppi coma preparação teatral. Teve coreografias do Tindaro e da Guiomar, nesse espetáculo. E nessa parte teatral o Luciano ajudava um pouco, mas eu não lembro em momento nenhum do Luciano falar que era dança teatro aquilo, a Guiomar já falava isso. Depois de “óh sedutoras batatas”, depois foi “canção do destino” que era uma coreografia do Tindaro com uns bancos, era uma coreografia bem Jiri kylian, aquele grupo, o Tindaro adorava o Jiri kylian. Mas alguém já me disse que tem um coreografo, teve uma coreografia de um coreografo, não sei se era Jiri kylian mesmo ou outro grupo, da Go Banking, na época que ela tinha um balet, que era muito parecido com esse. Eram bancos também, tinha que carregar esses bancos em um sentindo meio ritual, os figurinos eram uns vestidos com umas almofadas na bunda, que davam a impressão de um bundão, e um corpete bem justo. Com uma música do Brahms, música com um coro, era uma música bem difícil, mas o Tindro era bem musical, tinha hora que era em cinco as contagens, e ele conseguia sistematizar de um jeito que depois a gente conseguia acompanhar e ensaiar. Eram trabalhos ótimos, enquanto exercícios, hoje eu vejo que eram exercícios composicionais e coreográficos, mas não vejo que era uma criação. Acho que ele inspirava muito em movimentos da Europa, dança moderna que estava acontecendo lá. Mas pra gente foi ótimo, porque é como se hoje uma companhia amadora dançasse um monte de trabalho do Merce Cunningham, a Isadora Duncan, e pusesse todo mundo para dançar coreografias dessas pessoas. São ótimos exercícios para você se apropriar e lidar com uma linguagem. Só que a gente achava que aquilo era a coisa mais moderna do mundo, mais nova e interessante, usando objetos cênicos, e não era nada, a gente não tinha conhecimento que aquilo era a cópia, da cópia, da cópia. Mas assim, era bem feito, porque o Tindaro é um bom coreografo, mas desse elemento que hoje quando a gente está na dança contemporânea e a gente vê criação,

composição de novos significados, de instalar novos estados corporais, não tinha, era repetição de um procedimento já historicamente repetido, que ele mudava uma coisa ou outra mas era o mesmo pensamento que estava ali. Ah, teve também, não sei quando foi “Haikai” que foi uma coreografia que o Tindaro fez, que se ele tivesse, eu penso assim, se ele tivesse um pouco mais de coragem aquilo seria bem contemporâneo, porque era Arnaldo Antunes, era um composição super, na época, de vanguarda, eram poemas concretos, curtos, com uma sonoridade pra época estranhíssima, era um áudio de um livro de poema concreto, completamente inspirado em Aroldo de Campos, aquelas coisas da década de 40, mas com um peso da poesia concreta forte, uma sonoridade difícil, na época as pessoas não tinham contato cotidiano com aquilo. E aí ele propõe umas celas, umas relações com o espaço interessantes, só que ainda ele não conseguia desgrudar do neo clássico, ou de um moderno tipo petruska do Nijinsky, música do Stravinsky. Mas tinha células, umas duas peças que a concepção era bem contemporânea, que falava “de dentro, entro”, era todo mundo ficando em cima do outro formando uma massa de gente que respirava, isso você via que tinha ali um tratamento contemporâneo, uma forma de lidar com corpo e espaço e energia de maneira diferente. Mas era um ou dois e o resto era tudo balé, pirueta, braço de quarta, e no meio do negócio aparecia essa massa. Tinha uns elásticos, não sei se foi a Guiomar ou ele, ou os dois. O fundo eram umas tiras de elásticos preto, parecia uma cortina, mas a gente saía do meio desses elásticos e tinha uma iluminação por trás que cruzava e manda um monte de feixe de luz. Então assim, teve umas coisas, vamos dizer, que nos davam a sensação que a gente estava dançando contemporâneo. Por isso a gente falava “a gente dança contemporâneo” só que não era.

Pamela: mas você acha que as pessoas, naquele momento que elas assistiam, elas pensavam assim ou igual você falou, era tão fechado que vocês não tinham noção do estava sendo dito, ou como era a projeção de vocês?

Juliana Penna: Olha, eu não sei, eu não consigo dizer de uma expectativa de uma percepção do público. Eu sei dizer pelas pessoas próximas, pelos amigos que eu tinha que não eram bailarinos, pelos meus pais, por essas pessoas eu posso dizer assim. O que eu percebo e eu sinto dessas pessoas, que elas tinham convicção que era uma dança moderna. Porque em um balé clássico de repertório, não se vê andaime, não se vê um monte de banco, ou do jeito que o banco ali era tratado, não se via um monte de gente saindo de elástico, não se vê um bolo de gente respirando, caído em cima do outro aleatoriamente. As pessoas viam aquilo e assim, das pessoas que eu conheço, é uma coisa moderna, isso era

claro. Agora se era contemporâneo, essa coisa contemporânea, isso a gente que tinha, “a gente faz dança contemporânea”, mesmo porque a gente não sabia diferenciar dança moderna e dança contemporânea. Porque hoje uma das coisas que diferencia pra mim dança moderna e dança contemporânea é a ignição do movimento, é a técnica base que pauta a sua comunicação. Então você pode fazer natação e se expressar dançando, você pode fazer sapateado e fazer dança contemporâneo. Essa coisa da técnica. Hoje eu tenho essa clareza, mas quando eu dançava lá era essa concepção que o clássico é a base de tudo. A gente não sabia, não concebia que se podia criar algo contemporâneo fora do uso do balé clássico, então como a gente não sabia disso, a gente achava que tinha certeza que dançava contemporâneo, e a gente não sabia fazer diferenciação de moderno e contemporâneo. E a Guiomar não sabia falar sobre isso também, ela falava da Pina Baush, mas ela falava que gostava, mas não se tinha uma discussão teórica sobre isso, discussão de apreciação mesmo, não existia esse exercício apreciativo, assim” vamos analisar o que compõe essa cena, essa coreografia, essa ideia, como ela utilizou o espaço” não tinha essa ideia, era assim” é bonito, é lindo, olha esse pé, olha essa pirueta” sabe, era um concepção muito referenciada em critérios e virtuosismos do balé clássico. Ela falava também da expressão, da presença, de tudo isso, mas a ênfase não era essa, era mais a questão da técnica clássica mesmo.

Estava falando do “Haikai”, mas aí foi isso o “Haikai” nós dançamos várias vezes e foi uma coreografia que nos acompanhou desde 93 até quando eu sai, então vira e mexe a gente estava dançando o “Haikai”. Em 96 não sei como ela conheceu o cisco, que era esse coreógrafo espanhol, que era meio contemporâneo assim. Só vi mais uma criação dele depois que eu sai de lá e vi que a concepção dele de fato é contemporânea assim. E ele montou uma dana para nós, que a gente ficou assustada, porque era isso. A princípio nós ficamos achando super esquisito, mas depois eu pelo menos amei, e acho que a maioria também amou. Mas era isso, a primeira cena era uma fila, todo mundo entrando e fazendo pequenos gestos, umas falas, uns trejeitos de fala no meio, aí sim era uma coisa aproximada de dança teatro. Tinha umas falas que pra gente era completamente desconexo, mas que estavam ligadas a dança teatro, que eu vejo hoje. Tinha umas coisas com leques, aquelas coisas meio espanhola, e do nada alguém falava uma coisa assim que tinha a ver o “Adan ligar pra Pepa, venha todos” uma coisa assim, mas não era uma fala teatral pois não representava nada, era eu, a Juliana ou a fulana falando aquilo para as pessoas naquele momento, era uma presentificação e não uma representação “aah, agora estou aqui falando

a Pagu, falando o que a Pagu viveu” era bem diferente pois ele tinha todo um contexto da dança europeia, dança teatro e tal. As a gente adorou, era um delete, era um prazer dançar aquilo, porque era livre, era poético demais, porque exigia de você uma capacidade de torar poética as coisas. Então assim, se fosse pegar um negócio, era pegar o negócio mas de uma maneira que aquilo pudesse tornar um gesto expressivo, uma dança, e isso é uma concepção contemporânea. Por isso que eu me sentia, assim “nossa” e a coreografia que era mais coreografada deles, era uma espécie de rumba, de salsa, que a gente fazia uns movimentos, umas coisas de dança espanhola, alguns gestos e algumas coisas que ele meio que abraçava, essa coisa de troca da cultura. E outra coisa dele é que ele tinha essa coisa de usar o que a sua personalidade acentua, ele via cada uma e falava “você faz assim” acentuar as singularidades, as diferenças, mas não no sentido de aplinar ou compará-las a uma igualdade, a um modelo, mas sim de uma celebração dessas diferenças mesmo, o que cada um tem de legal e bacana. Então foi muito prazeroso e tinha umas cenas teatrais, sem música, só com uns ruídos de floresta, de água, umas cenas de sexo quase explícito. E aí a gente achou o máximo, eu pelo menos amei. E aí que eu fui descobrindo o tanto que a gente estava equivocado, porque “nó, então isso aqui que é contemporâneo, né gente”. Quando o cisco chegou e fez essa coreografia, a gente se deu conta, entre isso aqui e Pagu, e Haikai, havia uma diferenciação, ele não usou nada de balé clássico. Igual eu falei a menina que mal fazia aula de balé clássico, dançou com a gente. O Tindaro já começou a fazer isso um pouco naquela valsa torta, que foi a penúltima coreografia que ele fez, ele já deu essa dica, mas o Tindaro é um cara que usa o código do balé clássico. Qualquer coreografia dele se não souber balé você não faz, hoje eu não sei como ele está, mas sempre foi assim. Mas o Cisco foi um divisor de águas, porque a gente não conhecia aqui em Uberlândia e nem pesquisando, porque não tinha muito isso lá no vórtice de pesquisar, de ter coreografias muito modernas, eu não me lembro da gente sentar pra estudar. Isso foi em 97, nós dançamos em Cuba, várias coreografias, “Adam e Pepa”, o “Haikai”, “Canção do destino”. Logo depois que nós voltamos de Cuba, nós resolvemos sair, tivemos lá uns desacordos e desentendimentos, e resolvemos sair. Saímos, Vanessa, a Alce, eu e a Fernandinha Geroto. E nós fomos para o Uai Q Dança.

Panmela: O Wesley não saiu junto com vocês?

Juliana Penna: Ele saiu ao mesmo tempo

Panmela: E a Gigliola?

Juliana Penna: A Gigliola ficou lá um ano ou dois a mais e a Lu ficou ainda mais, uns dois anos e meio. Mas quem saiu junto naquela época foi eu, Vanessa, Alci, Fernandinha e Wesley. Nós fomos para a Fê, que eu conhecia pouquíssimo, por causa desse pensamento fechado que a gente vivia no vórtice. Aliás, eu já tinha assistido uma coreografia do Uai Q Dança que era “Dança para nove uais” que eu fui assim de livre e espontânea vontade e por pura curiosidade, e assim, o negócio era tão esquisito que não podia nem falar que tinha ido, era meio intimidante. E eu fui, mas eu fui para ver, para conhecer e foi logo no final mesmo, foi em 96 ou 97 que eu fui assistir o espetáculo. Gostei, achei criativo, achei legal, gostei de algumas coisas. E saímos e fomos, quando nós chegamos lá na Fê, ela nos recebeu super bem e surpreendeu a nós todos, porque a gente achava que ia ser muito difícil, porque talvez ela não gostasse da gente, por conta das coisas que a gente ouvia. E aí a gente teve uma supressa muito feliz, muito alegre, porque a Fê recebeu a gente super bem, nos entendeu, foi muito acolhedora e compreensiva, disposta” Vocês querem dançar, tá aberto aqui, podem vir e tal”. Então nós começamos a fazer aula e aí a Fê vendo que nós estávamos de fato empenhadas em um exercício da profissão, de se profissionalizar, porque a Guiomar batia muito isso, mas o profissionalismo que ela falava era mais uma dedicação e não de um trabalho, de uma conquista financeira, o profissional dela era só uma dedicação maior que a gente teria que ter, e teve né, porque muitos anos dedicando muito tempo mesmo, foram 5 anos da minha vida que eu dediquei da 13h às 18h da tarde, quando não ficava até 21h da noite e sem contar feriado quase nunca e férias quase nunca também, era uma dedicação muito grande, foi uma etapa da minha vida que eu de fato abri mão de muita coisa, até de sair, de curtir a vida, as meninas menos porque elas aguentavam mais, eu já não era muito da balada e ainda ficava lá. Ficava morta porque estudava, comecei a fazer psicologia, mas ficava lá o tempo todo. Então era muito tempo, mas era uma profissionalização só de carga horária. Quando a gente foi pra Fê, ficou claro que nosso propósito era esse, que a gente queria se profissionalizar financeiramente mesmo, ter uma profissão. Como isso ficou caro, ela nos deu essa oportunidade de ensaiar esse exercício profissional. Então ela chamou um coreógrafo que era o Kato Ribeiro, que ele era da França, mas eu não entrei na montagem. Porque nessa época eu mudei de curso superior, estava na psicologia e larguei para fazer música, porque música e dança sempre estiveram pau a pau na minha vida, eu sempre fiquei meio dividida entre a música e a dança. Dividida não porque eu sempre me dediquei mais a dança até então. Mas quando entrei na faculdade de música, “agora tenho que me dedicar mais”, na psicologia, como eu

ficava mais na dança, a psicologia era meio hobby. Então, entrei na música esse semestre, eles fizeram essa montagem com esse coreógrafo, e eu fiquei de fora, se precisasse alguma coisa depois, substituir, mas fiquei fora. Fiz um estágio na música também. Mas aí eu lembro que a Fê, nos deu um pró-labore, um incentivo pra gente se dedicar de fato aquele tempo que na época acho que era uns 50 reais por mês, que não era sustentar ninguém, mas era uma espécie de uma bolsa, pra você se profissionalizar e um retorno mínimo pra você dizer “Olha aqui, o caminho é esse”. Aí as meninas montaram, fizeram um vídeo dança, elas apresentaram e além da apresentação elas fizeram um vídeo dança que não sei muito bem como foi o caminho desse negócio. Aí eles ganharam em Brasília, um prêmio com esse vídeo dança, e é um trabalho de dança moderna, hoje eu vejo assim. O Kato falava que era uma técnica de “modernjazz” então que tinha umas referências do jazz, do início do jazz, não o jazz musical que é muito cheio de clichê. Eu gostava da movimentação, achava uma delícia dançar, mas era um moderno, não era uma dança contemporânea. E aí quando a Fernandinha teve que se afastar, um ano depois eu peguei o lugar dela, nós viajamos para Brasília, naquele teatro nacional, na sala principal, foi bem bacana, a única vez que dancei lá, foi o “Bela estranha pátria”, depois dançamos no festival de dança aqui, também como companhia convidada. A Fê já colocou nome de companhia do triângulo mineiro, Uai Q Dança companhia do triângulo mineiro, fizeram uma logomarca, foi bem bacana que deu pra gente uma sensação de acolhimento e legitimação.

Pamela: E em relação ao processo, mesmo que você não tenha participado dele todo, você sentiu diferença em relação a movimentação, talvez um corpo mais, não inteligente, mas diferente ou era a mesma coisa, ele trabalhava na mesma linha do Tindaro, como era?

Juliana Penna: Era muito diferente do Tindaro. Porque o Tindaro, igual eu te falei, a base dele era clássica, ele embora trabalhava muito contração, tinha muita coisa de Marta Graham, que ele adicionava ao clássico, vamos dizer assim. O Cato não, a referência dele era jazz, era jazz assim, se fosse pra falar “jazz ou clássico?” que é moderno, não era contemporâneo, não trabalhava com gesto, imagem, era movimento e nessa linguagem do movimento, mais dentro da academia, porque você via que era uma dança de tradição, se fosse para dizer ele tem influência mais do clássico ou do jazz? Do jazz, por isso que ele mesmo falava que era modernjazz. E assim, eu pelo menos me identifiquei mais, porque eu comecei a dançar por causa do jazz, então eu achava muito mais gostoso, mas do processo que você menciona eu não acho que, pelo que as meninas contam, não acho que tenha sido um processo muito aberto não.

Panmela: Ele passava e todo mundo repetia?

Juliana Penna: É, eu acho que era mais em formas de sequência mesmo, não teve participação, integração com os bailarinos, era mais um bailarino que repetia o movimento. Não tinha essa coparticipação, coautoria não.

Depois do Cato, depois do “Bela Estranha Pátria” foi o “Olho do dono”, nessa a Fê chamou a Cláudia de Souza que é uma coreógrafa paulistana, cuja a mãe parece que trouxe a técnica da Marta Graham pra São Paulo, para o Brasil. Se não me engano a mãe dela foi uma das disseminadoras da Marta Graham aqui no Brasil. E ela tinha essa informação totalmente presente, então ela era uma professora de dança moderna. Só que ela já começava a fazer um processo meio híbrido, porque ela começou a pesquisar capoeira junto com essa técnica de dança moderna da Marta Graham, começou a juntar com alguns códigos. E eu lembro que na época ela estava no auge dessa coisa com a capoeira. Então eu lembro que a gente fazia, mas era uma capoeira claro, a gente fez aula de capoeira, mas acabava que como ela inseria aquilo naquele contexto, ficava uma capoeira moderna, você via que era um moderno e não uma capoeira, porque a capoeira só é capoeira naquele contexto, então quando você tira aquele movimento daquele lugar, daquela significação, você modifica. E a gente por mais que fizesse aula de capoeira, era alguém que fez balé clássico e que está dançando moderno e fazendo capoeira. Mas foi uma experiência de cunho contemporâneo por causa disso, porque já começa a agregar outras técnicas, e exigir do nosso corpo uma disponibilidade, uma abertura que antes não havia, era só o código do balé, no máximo as aulas de teatro no vórtice.

Panmela: No Uai q dança, desde quando você foram para lá, vocês faziam aula de ballé?

Juliana Penna: Não. No Uai Q Dança, foi a parte mais feliz, a parte da alegria. Foi assim, tinha aula de ballé que o Marcinho dava né. E aí assim, hoje eu faço essa leitura, queria até perguntar para a Fê o que ela acha disso. Eu acho que como a Fê sacou em nós, que nós fomos para lá com essa concepção e que não seria fácil de quebrar essa concepção, porque gente, cinco anos ali. Ela percebeu isso e não quis romper com isso logo de cara, eu acho, não sei, teria que perguntar para ela, mas eu acho que ela leu, assim, que a gente acreditava no balé como sendo a base clássica, então a gente estava aí mas não queria abrir mão do balé, porque a gente era meio assim, isso ficou estampado no nosso discurso quando a gente chegou para ela. Então ela muito respeitosamente não quis furar essa crença, vamos dizer assim. Então o que ela fez, ela falou “olha, eu não dou aula de balé, mas vocês vão fazer aula com o Márcio, marcam um horário com ele e façam aula comigo também”

porque a gente queria conhecer o trabalho dela. Mas eu não lembro como foi essa conversa exata, porque eu não participei dessa entrada, porque eu acho que assim, o Cato, a coreografia dele foi o início dessa negociação, de como iria funcionar a carga horária, quais os dias da semana seria balé clássico, ou não e quando, e como. Eu não peguei essa conversa então não me recordo, não me lembro muito bem. Mas eu acho que foi isso, a Fê já era muito madura na época e deve ter sacado a nossa imaturidade, “As meninas acham que balé clássico, tem que ter balé clássico” então ela dançou conforme a música. Mas com o tempo, o porquê de que foi a parte boa para mim, eu comecei a fazer aula com o Márcio e com ela. Quando eu fiz aula com ela, que deleite, que paz. E foi assim, eu me encontrei. Porque foi assim, eu comecei a dançar desde pequenininha porque eu vi aquela valsinha do Chico Buarque, que era um jazz, mas no fundo era um moderno, que foi na Beth Dorça, nem lembro quem coreografou mais, acho que era a Roseli do raça, era meu sonho dançar no raça de São Paulo. Era um jazz, mas meio modernoso, tinha umas coreografias que tinha essa coisa da dança moderna, estava no auge na década de 80, essa coisa da dança moderna, cabelos, aquela coisa da Pina Bausch. Então assim, eu vi na Fê essa figura, sabe? Meio Isadora Duncan, mas ao mesmo tempo ela trazia muitas coisas de Klaus Viana de BH. E outra referência era que ela fazia aula de moderno em BH e a Guiomar não. A Guiomar teve uma história com o Joaquim Ribeiro, que era um professor, um mestre de ballet clássico de BH, essa foi a escola da Guiomar, essa foi a informação dela. A Fê não, ela fez teatro um tempão em BH, fez dança moderna lá, mesmo no palácio das artes ela fazia com um grupo de dança moderna. Então quando eu fiz a aula dela, eu perguntei se podia ficar só por lá, ou se tinha que fazer ballet clássico, e ela falou que a gente fazia o que a gente quisesse. Então isso para mim foi a entrada na contemporaneidade mesmo, porque você assume suas escolhas, assume suas identificações e a gente está aqui para agencia essas coisas e potencializar a criação, e não uma técnica, ou um estilo, não tinha isso com a Fê. Então foi muito bom, e com a Fê, as aulas dela eram muito híbridas também. Eu costumo dizer que minha formação é toda híbrida, por causa da Fê e porque eu nesse tempo, eu considero que eu comecei, que eu me abri para a linguagem da dança de maneira geral foi depois que eu sai do vórtice. Porque até então era só ali, só João, Tindaro. Mas depois não, a Fê não tinha essa postura, ela falava “não, vai buscar as coisas”. Todos os festivais, eu fazia todas oficinas, de tudo quanto é gente. Fiz oficina com a Lenora Lobo, com o pessoal do Tica Lemos do Nova dança, fiz várias com a Tica Lemos, com a Marina Carol, com contato improvisação, e ai fui. Quando teve circuito 1 2

3 eu fiz todas as oficinas, pessoas da USP, da PUC, a Vera Sala, Marta Soares, pessoal de Caxias do Sul. Então, hoje eu vejo meu currículo, tudo oficinas e completamente diferentes, e isso é fantástico por um lado, mas assim, por outro, hoje eu sinto falta, hoje eu quero fazer uma formação.

Pamela: Você quer se especializar em alguma coisa?

Juliana Penna: Eu quero. Eu vejo essas técnicas de educação somática por exemplo, é uma coisa que me interessa muito, ou Laban. A Fê trabalha muito com o Laban, mas ela também trabalhou com muitas coisas, então ela sempre trouxe essa diversidade para nós. E nunca pegou só uma coisa, assim teve uns semestres que ela estava no Ivaldo Bertazzo, que ela dava umas aulas bem Ivaldo Bertazzo, foi bem bacana. Mas para gente não foi uma formação, igual ela teve com o Ivaldo Bertazzo. Pra gente era mais uma informação. Então assim, eu amei, amo, meu orgulho desse tipo e formação plural, que é muito bom, muito rico. E mesmo assim o balé clássico tem escrito em mim, porque foram muitos anos, foram cinco anos, mas cinco anos intensos de muita dedicação. Então, nesse sentido a Fê nos deu esse presente, da liberdade mesmo, no sentido de poder escolher, e não de não saber o que fazer. Isso foi muito precioso assim. E aí, foi a Cláudia no “O olho do dono” que dançou o Alex Silva, a Alcinete, a Vanessa, eu, e a Lu Branco. A Lu era da companhia mais antiga, dos 9 uais. No “Bela estranha pátria”, era a Fernandinha, Vanessa, Alcinete, Wesley e o Alex, eram os cinco e eu entrei no lugar da Fernandinha. No olho do dono foi, o Alex, a Vanessa, Alcinete, eu e a Lu Branco, cinco de novo. E foi muito curiosa essa montagem com a Cláudia, ela veio e deu um monte e aulas de Marta Graham, porque a gente falava que dançava moderno no vórtice, mas nunca tinha feito uma aula de dança moderna, muito menos de Marta Graham. Foi muito legal, ela ficou uma temporada boa conosco aqui. Foi muito legal que nós apresentamos em São Paulo no espaço do Nova Dança, que foi bem bacana, teve uma divulgação legal, era um lugar importante na década de 90, a Nova Dança era uma referência de pesquisa, de movimento em dança contemporânea, e nós podemos apresentar lá, então foi muito legal. Depois olho do dono veio o “Todo cais é uma saudade de pedra” em 200, que é uma dança criada pela Fernanda, ela foi a coreógrafa e coordenadora e diretora artística. Só lembrando que o processo da Cláudia era fechado, era mais fechado, mas tinha alguns espaços para ela se apropriar de algumas singularidades, então ela tinha também o estudo da personalidade de cada uma. A Vanessa é mais assim, a Ju é mais assim, a Alcinete é mais assim, e ela compunha com esses elementos, mas era algo mais unilateral, ela recebia e tomava aquilo, mas ela manipulava mais os elementos,

então não tinha muita coisa de pesquisa de movimento não. Já a Fê no Todo cais é uma saudade de pedra, ela trabalhou conosco, uma coisa que para nós foi extraterrestre, que a gente nunca tinha experimentado um processo daqueles, de escrever, fazer tarefa de casa, para nós foi uma novidade sem tamanho e muito gostoso, para mim, muito prazeroso. Já nessa época eu sinto que a gente estava completamente aberta, mas no início, nós tínhamos muita resistência, porque assim, era crença, e uma coisa de hábito, a gente foi habituado a pensar de um jeito e acreditar que aquele jeito era o correto. Então eu lembro da Fê custar a trabalhar com a gente, e dar as coisas mais pequenas, tipo encaixe o bumbum, desde sutilezas assim do movimento humano até essa coisa de que para dançar não precisa ter balé clássico, não precisa ser a base o balé clássico. E eu lembro que era difícil com a gente de romper isso. Comigo eu acho que talvez tenha sido um pouco menos, embora eu não me expressava muito, não sei se a Fê sentia isso, mas eu dentro de mim era mais tranquila nesse sentido, porque eu amava jazz, eu gostava e assim, eu assumi aquilo, eu gostava e como eu não gostava de ter que fazer aula de balé clássico, eu rapidamente me absorvi nesse discurso dela e tal. Mas as meninas tinham muita dificuldade de acreditar que existia uma outra possibilidade. E quando nós estreamos o olho do dono, vieram umas pessoas do vórtice nos assistir, e é claro, que ia sair esse tipo de comentário “Não, mas agora elas estão dançando numa qualidade técnica muito inferior” era mais isso, q não tinha limpeza, não tinha expressão, uns pré conceitos que vieram, e claro que viriam porque a gente não estava em um modelo, dançando capoeira, como assim, né. A Fê acho que suou muito a camisa para nos fazer enxergar de maneira diferente. E no cais a gente já estava mais disponível, acho que a gente já estava bem bacana, tranquilo, a gente estava aberta já. Mas mesmo assim acho que foi mais prazeroso, mas que foi diferente foi, foi completamente novo aquele processo, embora a Fê nas aulas já fazia isso, então a gente já veio habituando com a essa prática dela. Só que, na coreografia mesmo, foi a novidade, foi muito novo para a gente. Eu lembro da gente falar “nossa, será que isso é dança?”. A gente não falava isso, mas acho que estava, a gente ia, fazia, arriscava, gostava, mas sempre tinha aquela coisinha assim “será que é dança mesmo?”, porque cinco anos, para você segmentar uma ideia, e depois para dissolver leva um tempo mesmo. Nós fomos para lá em 97, o cais foi em 200, então assim, dois anos e meio, é um tempo bom, a gente já estava aberta, mas mesmo assim foi uma linguagem diferente. Nós fomos para praga num festival, ganhamos um premi, foi super maravilhoso. e a qualidade da relação, isso também é contemporâneo, como um diretor, como um coordenador se coloca no grupo, a Fê nesse lugar, era um jeito

contemporâneo de lidar com a liderança, se é que a gente podia falar que existia isso. Eu acho que existia e era necessário para aquele tipo de linguagem e para aquele tipo de formato de grupo. Porque naquele formato de grupo existia uma coordenação, uma liderança, mas a Fê fazia isso de uma maneira muito solidária, muito generosa, de maneira que acentuava o coletivo, ela tinha uma questão de falar muito diretamente com a gente, então foi uma forma de gestão completamente diferente. O processo coreográfico refletiu o modo de relação e vice-versa, como ela geria esse grupo também era reflexo do modo de pensar a dança, de conceber a dança de conceber a coreografia, dos processos de dança. Foi o Cais e depois que fomos para Praga, nós vimos a questão da comunicação, o tanto que é caótico, e a gente chegou com esse tema, o próximo trabalho vai ser sobre a comunicação.

Pamela: Mas isso partiu muito de vocês?

Juliana Penna: Partiu. Partiu da gente, inclusive da Fê, partiu do grupo que estava em Praga, daquela configuração de pessoas, surgiu essa questão da comunicação. E nós fomos trabalhando de maneira com muita pesquisa de movimento e com trocas e com coautoria, que já podia dizer assim. Porque assim, a Fê dirigia, mas ela dirigia movimentos, sensações, imagens, que partia de nós, mas que uma contaminava a outra. Eu não vejo assim, claro, tem coisas que eram da Alci, minhas, mas era tudo muito contaminado, muito misturado. E a Fê só agenciava essas coisas. E o silêncio teve um processo um pouco similar ao do cais, mas eu não lembro muito bem, mas foi bem semelhante, com escritas, com registros diários, leituras e pesquisa mesmo de movimentação, exercícios, jogos de improvisação, que não era nenhuma técnica específica em improvisação, não era contato improvisação, embora ela lançava mão disso algumas vezes mas não era com aquele grau de aprofundamento técnico que tem o contato improvisação, porque é muito estudo de osso, que naquela época a Fê não trabalhava muito com isso, ela trabalhava improvisação por um outro canal, por Laban, a questão da palavra que ela usava. Mas o silêncio foi isso, mas a gente apresentou duas vezes no palco de arte, mas não teve como levá-lo para frente, porque foi na época que o pai da Fê morreu. Foi na inauguração do Palco de Arte. E com a morte do pai dela foi difícil para gente e para ela também prosseguir também, teve uma interrupção com férias, aí o silêncio ficou meio stand by e não voltamos mais. Depois do silêncio, foi em 2001. Eu fiquei em 2002 afastada um pouco da companhia e teve uns trabalhos já com a Gigliola, ela fez um trabalho com o Alex, um duo. E um outro com o Cato, que veio de novo, com a Vanessa e o Alex, um duo também. Então me afastei em

2002, não sei porque, acho que foi por causa da música, da faculdade, e foi meio geral também e teve o trabalho com o duo. E também a Fê deu uma afastada, chamou uns coreógrafos. Mas em 2003 eu fiz um trabalho com a Vanessa e com a Lucianinha Bernardes para crianças, com o tema da Isadora Duncan que chamava “Isadora adora dança”. E a Fê falou que existia um livro da Paula Rettore, que trata um pouco da Isadora Duncan para crianças. Falou que não iria dirigir e nem participar. Então ela entregou na nossa mão e nós topamos. Nós fizemos esse trabalho, a Fê assistiu e fez umas observações, deu uns palpites, mas nos deixou completamente livres para criar. Nós fizemos e apresentamos algumas vezes na escola da criança, que teve semana da criança, nós conseguimos vender para lá. E algumas vezes nós dançamos no Palco, mas a gente não circulou muito com esse trabalho, uma pena, mas foi assim, circunstancial mesmo, a gente não tinha pique para sair vendendo, ir para festival, então nós não circulamos muito não.

Pamela: O Todo Cais, você acha que foi, não sei, pelo jeito que você me falou foi um pouco um marco no processo de criação em dança

Juliana Penna: Foi. Para mim foi. Eu acho que para as meninas também tenha sido, mas eu falo mais por mim. Para mim era uma novidade, nunca tinha visto nenhum coreógrafo, por isso que não iria, eu acho que a Fê no programa o Todo Cais, eu não sei se ela colocou coreógrafo, ela mesma não se denominava coreógrafa, no termo a palavra que se usa. Então era uma maneira diferente de compor, mas isso eu falo hoje, mas na época eu achava “nossa, que jeito diferente de fazer uma coreografia”. Então eu acho, para mim foi um marco. Para mim foi assim, no vórtice foi o Adam e Pepa, que naquele fluxo de informação o Adam e Pepa foi um ruído, uma coisa diferente mesmo. E o todo cais foi mais ainda, foi uma ruptura de fato com o que eu havia visto antes. Então foi. Porque é esse jeito da Fê trabalhar e que eu acho que ela trabalha um pouco até hoje, não sei como é que está hoje, mas pelo que eu vi dos últimos trabalhos, pelo que ela relata, e as vezes pelo que as pessoas relatam é um pouco isso ainda.

Pamela: então o Todo Cais, era dança contemporânea?

Juliana Penna: Então, eu não sei. Eu acho que era de certo modo porque tinha elementos, tinha esse modo de abordar a dança que é da dança contemporânea. Então assim, de significar um gesto, de compor um gesto em uma cena, de usar palavras de um jeito, porque usar palavras pode cair em uma coisa teatral. Agora não estou lembrando se tinham palavras, eu acho que não, a gente não falava não no Todo Cais. Mas o modo de organizar o corpo no espaço, e as informações corporais, os códigos, não eram códigos só de uma

dança específica, de uma técnica específica. Então eu considero em parte contemporâneo, mas sabe porquê? Porque naquela época ainda, eu acho, que o nosso corpo ainda estava muito no balé. Eu sinto isso, mas não era balé, as pessoas olhavam e falavam “não, isso não é balé”. Mas hoje eu vendo, eu não vejo tão contemporâneo porque o nosso corpo ainda tinha muita referência do balé clássico, apesar de já fazer aula com a Fê a dois anos de moderno. Mas acho que sim, é uma dança contemporânea, pelo modo de gerar as informações, tinham poemas, cenas, imagens que eram muito da referências das artes visuais, não era uma composição centrada no movimento, pelo movimento codificado. Então eu acho que tinham elementos sim, que dá para classificar como contemporâneo.

Pamela: E para a gente terminar, se você não falar muitas coisas legais, uma pergunta: Para você hoje o que é dança contemporânea?

Juliana Penna: Olha, difícil falar o que é. Mas eu prefiro dizer “dançar contemporaneamente” porque no fundo eu acho que a dança contemporânea é mais um modo de ver, de acessar e de intervir no mundo do que uma técnica, do que um jeito de compor, um jeito de dançar. Eu acho que é mais um modo, e aí esse modo, por causa desse modo de ver, de acessar e de intervir, você faz algo que você olha e vê que é contemporâneo. Mas eu acho que está muito mais ligado a esse modo de ver, não consigo classificar. Claro, tem elementos apalpáveis, simultaneidade de ações, pode ser um indicativo de dança contemporânea, vamos dizer assim, simultaneidade de técnicas, também, como o uso natação, balé clássico, musculação, igual a Débora Colker. Pode ser o uso de objetos, ressignificação de gestos, de objetos, acionamento de estados corporais, dilatação do tempo, questão de relativizar o tempo, são todos elementos que podem indicar que aquilo é dança contemporânea, mas não significa que se você usar esses elementos necessariamente vai ser, porque você pode usar isso de um jeito que possa remeter uma coisa moderna, ou uma coisa até clássica, até um clichê. Mas eu acho o corpo, a dança contemporaneamente tem a ver com isso, com esse modo, e esse modo é a singularização, então tem a ver com essa singularidade de desenvolver um modo de movimentar que é singular e que é único daquela pessoa. Que a pessoa arruma as informações de um jeito, arranja, de um jeito que tem esse modo, essa percepção, que é a percepção contemporânea. Então, para mim é isso, é dançar contemporaneamente. E você pode dançar contemporaneamente uma salsa, um texto, um texto dançado, você pode dançar contemporaneamente qualquer coisa, um livro, um quarto. É isso, que eu penso.

10 – Entrevista de Gigliola Mendes

P (Panmela): Gili então me conta. Olha agente vai começar assim, você vai me contar da sua história com a dança, como você começou, assim como quando e onde, e você vai me contando e ao longo da sua história eu vou te interrompendo as vezes te fazendo algumas perguntas pra saber mais sobre o que eu gostaria de saber. Ai depois eu vou mandar uma autorização pra você escrever pra mim, eu não sei se você consegue digitalizar sua assinatura ou se você já tem.

G (Gigliola Mendes): Não, não tenho.

P: Pra você, se você quiser né claro, pra eu poder divulgar partes da entrevista, publicar partes da entrevista na dissertação em seu nome.

G: Não por mim é super tranquilo, se eu tiver alguma coisa interessante pra dizer.

P: Lógico que tem, todo mundo fala isso. Vocês tem tudo, me conte tudo, eu quero saber tudo, todos os momentos, todas as coreografias todos os processos. Por favor me diga.

G: O problema é a falta de memória. Uai então vamos lá. Eu comecei a dançar com 2 anos e meio (eu não lembro data exatamente), numa academia que eu não me lembro o nome agora, mas era da Eliane que na década de 1980 foi muito forte. Então muita gente que depois foi pras outras escolas começou a dançar com ela. Eu fiquei na Eliane dos 2 anos e meio aos 5. Lá era muito pequeno mas já tinha um espaço meio Uai Q Dança assim sabe, meio de que uma criação um pouco mais lúdica mais livre pra criança.

P: Qual que é o nome da escola você lembra?

G: Há pois é, eu não lembro agora mas eu posso lembrar. E ai essa academia fecho e eu fui pro Centro de Dança. Era da “Tia Ro” né, e ai eu fui lá pro Centro de Dança com cinco anos pra fazer só balé. Então eu fiquei fazendo só bale por dois anos e entrei pro sapateado quando eu tinha sete. Mas o que eu acho interessante lá no Centro de Dança é que tinha um grupo bem estruturado na época que era o “Andanças”.

P: Já.

G: Então assim o que era interessante no centro de dança, era que agente tinha essa referência dos profissionais, as nossas professoras também eram bailarinas, então isso deixava a meninada bem animada, assim né, agente almejava o que seria do futuro se você se dedicasse. E a minha turma era muito dedicada, as meninas talentosas era uma turma novinha mas todo mundo maduro assim pra idade então a “Ro” fez tipo o “Andancinhas” o

grupo juvenil e ai agente fez apresentações no festival de dança já com 9, 10 anos. Foi bem bacana, foi o primeiro grupo de crianças que ela levou pra participar. E esse contato foi interessante porque aí eu pude de fato conhecer o universo da dança em Uberlândia, por que até então era a cosia da academia né, as criancinhas indo pra academia dançar então as referências eram as coleguinhas e o grupo profissional da escola. Quando agente começo a participar do festival, agente começou a ter noção do quê que era, como era ser valorizada, por que foi um grupo selecionado por esse grupinho, então agente se sentia muito responsável, era bem bacana. Mas infelizmente a academia fechou, deu um problema a sociedade se rompeu, acho que eram quatro sócias, a tia Rô e a Rosaninha e mais duas ai. Mas a academia fechou final de 1991 e ai todos os alunos ficaram meio perdidos e as opções que agente tinha eram o Uai Q Dança e a Vórtice. Daí assim que fechou a Fê tava começando a abrir o espaço dela, por que antes ela dava aula na Formula né, e ai foi quando ela abriu o espaço dela, onde já é hoje né. E ai foi muito difícil isso pra mim, por que eu era muito ligada a Rô e a Rosaninha e eu não sabia o que fazer ai e decisão pra onde eu ia, a primeira coisa foi a seguinte; Eu jurava que eu queria ser bailarina clássica profissional, e ai então era assim, na verdade eu vivia pra isso, eu tinha certeza que era esse meu destino, eu levava super a sério, fazia mais aulas do que precisava, mesmo criancinha lá no Centro de Dança eu fazia mais alongamentos por semana, eu ia pra lá todos os dias da semana de manhã.

P: Tá, Gili espera ai só um pouquinho.

P: Pode continuar. Ai você fazia aula sempre...

G: É. Então assim, minha mãe e minha tia viram essa dedicação e que de fato eu queria aquilo daí agente começou a pensar pra onde eu iria. Daí a decisão veio por que minha tia era amiga do Marcelo, do Marcelinho, não sei se a “Ju” te falo dele, era um menino que dançou lá no Centro de Dança, foi do Andanças e depois foi pro Vórtice. Minha tia era muito amiga dele, ele também me conhecia e ai um dia encontrou com a minha tia e contou pra ela do Vórtice, falou que era um espaço muito interessante, que o objetivo da Guiomar era profissionalizar, né formava muito bem tanto bailarinos clássico e modernos também então se eu de fato quisesse isso pra mim era pra mim ir pro Vórtice não pro Uai Q Dança. O Uai Q Dança ainda não tinha nenhum perfil e a coisa era mais “solta” né (risos).

P: Entendi.

G: E ai, pra não impor isso, minha tia e minha mãe me deram essas duas opções, vai fazer aula nos dois lugares pra vocês escolher. Só que a “nóia” da pessoa aqui não permitiu. Eu

era muito rígida comigo mesmo, bem mais do que eu sou hoje e aí eu falei, “Ah, se o Vórtice é o lugar de bailarinos profissionais é pra lá que eu vou. Aí eu fui fazer uma aula, quer dizer, fui lá conversar com a Guiomar. Na época a Guiomar me tratou numa forma muito estranha, por que eu já tinha dançado dos 2 e meio aos 10 então eu já tinha um tempo, ela ficou meio desconfiada da minha formação. Mas agente conversou eu contei como foi tudo pra ela, de tudo que eu já tinha aprendido de tudo o que eu já tinha feito. Ela falou, então assiste uma aula aqui com uma turma e você me fala se você der conta de fazer essa aula. Se você acha que dá conta você vem e faz. Aí eu fui assistir a aula e achei as meninas muito boas até fiquei meio impressionada com a qualidade técnica das meninas. No final, mesmo morrendo de medo eu falei: “eu dou conta de fazer essa aula”. Aí eu resolvi ir na semana seguinte, fui, aí eu cheguei lá, todas as meninas muito mais rígidas do que agente tava acostumada no Centro de Dança uma disciplina muito maior e ela me colocou no meio de duas alunas que eram muito boas e tinham as pernas muito altas então ela já me constrangeu desde o primeiro momento. E eu lembro exatamente da cena, eu fazendo a aula assim e eu nunca tive perna alta, eu tinha algumas dificuldades que eu tentava compensar com minha dedicação. Eu me lembro que fazer essa aula de dar tudo de mim, de tremer, de tanta força, de tanta dedicação de tanta concentração mas eu me senti muito inferiorizada por que as meninas que estavam na minha frente, as meninas que serviram de parâmetro eram bem melhores do que eu, tinha qualidades nessa coisa do... enfim essa beleza do clássico da virtuosa do clássico que eu não tinha. Eu era baixa, minha estrutura física não era gorda, mas não era a mesma das meninas. Ela colocou pra me mostrar o que era a referência dela. E aí eu saí dessa aula, ela perguntou se eu gostei disse que eu poderia continuar na turma que eu dava conta de acompanhar mesmo, mas eu fui pra casa e fiquei muito mal, não por que eu senti alguma coisa muito estranha me senti mau ali mas ao mesmo tempo me sentindo desafiada. Eu fiquei um mês parada mal em casa sem saber se eu ia mesmo por Vórtice ou se eu tentava no Uai Q Dança, mas como eu me sentia desafiada e eu ouvi falar mal do Uai Q Dança depois disso, então o preconceito já existia bastante. Aí eu fiquei um mês parada depois eu decidi, eu vou encarar o desafio e aí entrei no Vórtice. Foi um ano de ralação, por que ali eu entrei pra tentar conseguir de fato ser uma boa bailarina. Foi um ano de ralação mesmo. Então dos 10 aos 11 anos eu fazendo aula super dedicada, fazendo dieta, tudo o que você imaginar, olha minha loucura já com 10 anos.

P: Mas você entrou quando no Vórtice? Qual ano que foi? 1991?

G: 1992. O Centro de Dança acabou no final de 1991, então eu entrei no Vórtice em 1992. Eu tinha 11 anos, não eu tinha 10 anos e ia fazer 11.

Então esse primeiro ano eu rolei muito, e aí eu já comecei a aprender as coreografias. Já existiam coreografias com montagem da própria Guiomar e coreografias de meninas do grupo, por que elas tinha um grupo profissional eu entre num grupo intermediária. Acho que uma turma mais adiantada que ela tinha antes do grupo mesmo tanto que as meninas faziam aulas nesse horário. Então logo que eu entrei eu já conheci todas as meninas, a Jú a Alcinete a Luciana a Vanessa a Fernandinha, todo mundo e as mais novas também, era uma turma intermediária. Por que antes ela preparava as meninas pra entrar no grupo depois. Então tinha meninas desde 9... Tinha meninas a partir de 8 anos, meninas que ela considerava talentosa. Então nesse ano agente dançou e eu já comecei a fazer parte das coreografias e foi minha primeira viagem. Agente foi pra participar do festival de Araxá que na época era um dos maiores do Estado. Então foi interessante por que foi meio que uma experiência de emancipação no meu caso foi a primeira vez que eu viajei sozinha, minha mãe sentou comigo e falou: “ó faz o coque assim, organiza suas coisas assim você vai cuidar do seu dinheiro assim então pronto pode ir pro mundo” foi exatamente assim que ela falou. Então foi muito interessante por que aí eu comecei a entrar em contato com a dança de outros lugares, foi a primeira viagem e desse universo e aquela coisa do antes, o stress dos ensaios, a exigência da Guiomar.

P: E isso você foi dançar o Clássico?

G: Fui dançar o Clássico e acho que já tinha uma coreografia de moderno eu não tenho certeza, o clássico eu tenho certeza absoluta, mas eu acho que tinha sim. Foi interessante por que eu acho que agente foi premiado eu não lembro, mas acho que sim, então deu um gás. E o grupo danço né, então foi a pirralhada e o grupo dançando como convidado. Aí isso foi ao longo de 1992 e eu sempre fazendo sapateado também eu sapateava sempre por divertir, mas tinha um grupo muito legal de sapateado lá, todas as meninas que eram dessa turma faziam sapateado também e eram boas. Uma turma bem interessante. E aí em virtude da minha super dedicação deste ano, no ano seguinte a Guiomar me convidou pra estagiar no grupo profissional, então eu tive que mudar meu horário da escola, por que antes eu estudava a tarde então eu comecei a estudar de manha pra poder ficar no Vórtice de uma e meia até nove da noite, onze da noite. Eu fazia as aulas do grupo, ensaiava, observava as coreografias eu já tava começando a aprender depois eu ainda fazia minha aula. Então era viver de fato dentro da Academia. E foi rápido assim, por que como eu era extremamente,

“enlouquecidamente” dedicada, eu fui pegando as coisas muito rápido e foi interessante por que a “monitora” que ensinou pra gente foi a Vanessa. A Guiomar selecionou a Vanessa pra ensinar as estagiárias que era eu e mais outras meninas incluindo a “galerinha”, sabe a Val? Pois é a Val tava nesse bolo junto comigo. Nos entramos no grupo juntas e então a Vanessa as vezes vinha horários extras além de agente ficar o tempo todo lá as vezes marcava horários extras pra gente aprende a coreografia e as vezes durante os ensaios enquanto ela ensaiava outras coisas a Vanessa ensinava pra gente as coreografias. Mas às vezes agente ia nos Sábados, tava lá, as vezes matava aula pra poder aprender. Foi interessante a Vanessa ensinar pra gente por que ela já tinha uma linguagem corporal um pouco mais contemporânea, algumas meninas que eram muito boas, a Lucianinha, a Ligia a Fernandinha a Marcinha elas eram mais Clássicas então a transição delas foi um pouco mais demorada, para a compreensão de um corpo mais clássico um corpo que via ficando moderno e até ir por contemporâneo é mais difícil. Então foi interessante por que agente já entrou num universo diferente, um jeito de pensar diferente que era o da Vanessa. E a Vanessa era tipo a queridinha da Guiomar, porque ela sempre dançou muito bem e ela conseguia se expor, frente as outras meninas, ela conseguia se expor. E aí então nesse ano mesmo 1993, eu tava com 11 mas acho que com 12 anos ou 11 mesmo eu já fui dançar. Então agente dançou no festival de dança do Triângulo, fazendo pequenas partes, dançamos em vários lugares, em Ituiutaba, em Araxá, já como integrantes do grupo. Aos poucos agente foi entrando e como eu acho que a Guiomar percebia a minha dedicação e eu já tava começando a caminhar pra anorexia nessa época. Por que eu já quase não comia, a determinação de ser bailarina era grande, então eu entrei rápido no grupo. Eu comecei a pegar as coreografias e ter papéis, posso dizer importantes, já dançava coreografias inteiras já nesse ano, começou muito rápido e eu me impunha uma maturidade, na verdade que eu achava que eu tinha, eu entrava seriamente nos textos por que agente fazia todos os espetáculos inspirados em obras literárias. Então todos os espetáculos eram inspirados então a gente sempre tinha um estudo. Na verdade eu acho que ao meu ver esse é o lado mais legal que o Vórtice trouxe pra gente, uma mistura de linguagens e um estudo, um aprofundamento naquilo que você faz, de tá lá em cena, naquilo que vai ser trabalhado na coreografia.

Então eu comecei a ter contato com o Aldo que era professor da UFU e com o Luciano Luppi que era professor de teatro que acompanhou a nossa formação lá no Vórtice. E as aulas de literatura pra mim com o Aldo eram muito surreais, eu era muito novinha lendo

coisas muito complexas, inclusive comentadores, o pessoal da crítica literária coisas assim muito complexas e aí fui na onda, fui aprendendo e aí eu entrei nessa viagem muito precoce. Mas foi interessante. E eu acho que por isso que eu tive espaço nas coreografias.

P: E como que eram os processos de criação, primeiro não, antes de falar dos processos, quais os trabalhos? Qual o primeiro trabalho que você dançou e participou de todo processo, que você já era do Grupo. Por que você fala de uma parte que você era estagiária, 1993 você já dançou e participou de todo processo do trabalho?!

G: Na verdade 93 é como se tivesse uma remontagem do trabalho, então eu participei de uma apresentação de um trabalho que tinha sido feito em 1992, “Ao Sedutor as Batatas” que era inspirado no Machado de Assis. Eu não participei do processo criativo mas eu participei dos ensaios da retomada dos textos das cenas todas, porque foi uma remontagem. Esse foi o primeiro. Tinha já a parte de texto, a parte de teatro, a parte de dança, mas as coisas eram feitas meio separadamente então vinha o Luciano Lupe, dava aula de teatro pra gente conseguir fazer as cenas, o espetáculo tinha falas. Eu participava de pouquíssimas coisas de falas bem pouquinho mesmo, mas participava das aulas de teatro dos trabalhos todos pra cena. Então tinha a parte que você. Agente que não tinha participado em 1992 teve que ler os textos teve que discutir os textos e depois as remontagens coreográficas e aí agente também participou. A Guiomar sempre ensaiava o espetáculo inteiro, depois parava pra trabalhar o que era necessário, então os textos, as coreografias.

P: E bem 5, 6, 7, 8?

G: E bem 5, 6, 7, 8.

G: Então isso foi em 1993, aí em 1994, a gente dançou “Ao Sedutor as Batatas” e dançou também eu acho que “Paqueta” no final do ano, por que tinha essas duas vertentes né, ela meio que vendia o Vórtice como grupo de Dança Contemporânea, por que ela falava Contemporâneo ela não falava moderna. Ela vendia como grupo de dança contemporânea mas muitas coreografias eram meio modernas, principalmente dos dois coreógrafos principais que eram o João Aur e o Tíndaro Silvano. Algumas coisas assim iam pro contemporâneo mas a linguagem era bem a linguagem da década de 90 do palácio das artes também, buscavam uma desconstrução mas com as pernas esticadas com os pés esticados com as pernas altas. Mas aí vendia agente como contemporânea mas a pressão no clássico era forte, por que 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 Dança Clássica então a pressão no ensaio do clássico era

“Punk”. Agente fazia muita aula de ponta, muita aula de Clássico, punk assim pra poder chegar assim numa linha numa limpeza grande pro final do ano agente apresentar os balés de repertório. Agente tava sempre dividida nisso, às vezes tinha as apresentações de contemporâneo, por que agente só viajava com contemporâneo, eu não sei se agente chegou a viajar alguma vez com clássico, eu acho que não, eu não me lembro. Mas então ensaiava o contemporâneo mas aí no segundo semestre era o sacrifício do clássico assim né. E isso corporalmente era meio esquizofrênico, por que agente fazia uma aula de clássico super pesada, as vezes as aulas duravam 2 horas as vezes mais do que isso, então assim, com chão, aula de chão, barra, alongamento, um centro bem complexo e em seguida agente ensaiava coreografias pequenas, ensaiar as coreografias do JOão. Então era muito, por que era uma coluna retificada, super rígido e agente precisava cair, rolar, e então isso machucou muita gente, meus joelhos assim, por isso que meu joelho é “fodido”, o joelho de muita gente nesse período do Vórtice detono, tinha pessoas com 3 cirurgias no joelho pra continuar dançando, o Hebert... você conheceu o Hebert?

P: huhuum!

G: Então é isso, agente tava sempre dividido, então nesse primeiro ano foi quando agente dançou Paquita. E aí veio 1994 veio a proposta de agente criar um espetáculo novo com o Tíndaro e aí esse sim eu participei do processo todo que era o HaiKai, que as meninas devem ter te falado, que é todo baseado nas músicas do Arnaldo Antunes, músicas e poemas musicais do Arnaldo Antunes que aí foi muito interessante por que esse de fato foi o primeiro mais contemporâneo. Embora tivesse perna alto, pé esticado mas o tipo de trabalho foi bem contemporâneo, foi muito legal. Agente fez o estudo dos textos, das poesias, estudamos um pouco e fizemos algumas experimentações.

P: E por que você acha que ele era mais contemporâneo?

G: Ah, por que eu acho que o processo foi um pouco mais participativo embora o Tíndaro trouxesse... trouxe, mas ele foi experimentando coisas no nosso grupo, ele fazia umas experimentações pra uma coisa que não é muito contemporânea, mas ele experimentava antes de dizer que ia dançar, ele dava a possibilidade de experimentar um pouco a linguagem que ele propunha antes de simplesmente “faz isso, faz aquilo”. E eu acho que o tema era bem mais contemporâneo, essa coisa da poesia concreta do Arnaldo Antunes, tinha muitos poemas e músicas falando de corpo, o jeito de falar do corpo. O figurino era diferente, não era mais a coisa do vestido ou uma coisa mais clown, mais lúdico que também tinha no grupo porque “Ao Sedutor as Batatas” ia muito nesse sentido, era uma

coisa meio que comédia, meio que com humor com o Machado de Assis e o Haikai foi uma coisa de mostrar o corpo mais então era um macacão cor da pele, buracos. Então o figurino também era mais contemporâneo o cabelo era desconstruído era um cabelo esquisito. Então eu acho que agente conseguiu sair um pouco dessa linha que vinha muito da década de 80 Maria Maria do Corpo, essas coreografias todas aí, o Vórtice fez algumas. Então foi bacana, era mais divertido de fazer, coisa também uma coisa mais desconstruída, agente podia ficar feia, algumas coreografias exigia o feio, o assustador então não era só o lindo da perna esticada, os giros perfeitos. Então eu acho que isso foi meio contemporâneo por poder estimular o espectador por outros meios não só o belo. Foi muito legal, era uma coreografia que todo mundo gostava de fazer, divertia com a música e aí agente estreou ela no festival de dança também como grupo convidado. Então assim, desde que eu entrei no Vórtice eu só participava dos festivais mais competitivos, por que antes de eu entrar, um ano antes não tinha essa característica era só esse grupo convidado então já tinha um espaço de grupos profissional.

P: Mas aí vocês dançavam em qual noite assim, era abertura, o que era? Você lembra?

G: Aí Pam, não lembro. Mas eu acho que agente já dançou em abertura e em encerramento, mas eu acho que isso aconteceu quando não foram grupos de fora, grupos maiores tipo o Corpo e o Palácio das Artes.

P: E vocês... A divulgação era sempre como grupo de dança contemporânea, ou não?

G: Era grupo Vórtice, assim não tinha a divulgação como um grupo de dança contemporânea, no entanto, os espetáculos do grupo eram sempre ditos como de dança contemporânea. Lembro bem que não falava dança moderna e tanto que quando eu comecei a dar aula de dança moderna lá eu fui pra Belo Horizonte fazer um curso junto com a Lucianinha pra poder aprender um pouco da linguagem da dança moderna pra poder dar aula. Então era dança contemporânea e depois acabou se tornando aula de dança contemporânea e não aula de dança moderna. Eu gostei dessa formação, não tinha aula de Martha Graham. Era uma coisa já meio uma mistura de linguagens que pra mim era típico da dança contemporânea. O máximo era um coreógrafo que tivesse padrões de movimento que se você for olhar tem muito da dança moderna tipo as contrações, os *attitudes*, os jeitos de rolar de queda e suspensão, então se agente for analisar tem muita coisa de dança moderna. Agente comprava como dança contemporânea e agente era vendido assim. Assim o que era o Vórtice era isso, o grupo Vórtice vendia isso, apresentava assim mas no final

do ano o grupo Vórtice apresentava no festival da academia dançava clássico. Mas esse não era o nosso foco agente não viajava pra dançar clássico.

P: Entendi. Mas e aí? Aí foi o HaiKai.

G: Foi o Haikai, nossa gente eu to tão ruim de memória. Eu acho que vou ter que abrir meu currículo pra saber a ordem dos espetáculos, que eu tenho anotado.

G: Pode perguntar mais se você quiser.

P: Enquanto você olha seu currículo uma pergunta, aí você continua me contando dos trabalhos. Você tinha alguma referência de dança contemporânea que você assistia e você via como dança contemporânea naquele momento?

G: Eu tinha referência muito dos grupos mineiros que pra mim na época era dança contemporânea, na verdade eu não sei como isso é descrito hoje na história da dança, mas pra mim era dança contemporânea. Aí era o Corpo, o Palácio das Artes o Primeiro Ato, o Camaleão, O Cisne Negro de São Paulo, o Balé da Cidade, acho que esses daí e depois mais tarde foi Deborah Colker, o Quazar, o Cena 11 que a gente teve contato com eles lá em Florianópolis, que na verdade foi o primeiro espetáculo que agente se tocou que o que agente fazia era uma linguagem antiga talvez assim, o Cena 11 que mostro que tinha um mundo muito mais além do que agente fazia. Mas as referências eram essas.

P: E vocês viam os trabalhos durante seu processo no Vórtice, era o que você assistia era o que você tinha como referência naquele momento, você não descobriu depois?

G: Não, era o que eu tive. Nossa eu acabei de descobrir aqui que o currículo que eu peguei está completamente incompleto. Eu vou te contando, se você souber também as datas. Mas assim, a Guiomar não dava tanta referencia assim pra gente, assim ela dava as referências que elas gostava, coisas que não tinham a ver com o que ela pensava ele não mostrava. Então quando eu fui de fato.... quando eu fui pro Uai Q Dança, foi em 2000, eu sentia como se eu tivesse vivido um tempão em um buraco negro, parecia que eu não conhecia nada de nada, por que agente tinha sempre as mesmas referências, então a referência que a Guiomar acreditava e aí quando eu fui pro Uai Q Dança parece que abriu um universo, tanto no sapateado, que foi o objetivo pelo qual eu vim pro Uai Q Dança a princípio pra fazer aula de sapateado, quanto na dança em geral. A cada reunião a cada conversa com a Fê com o pessoal com o grupo eu lembro de muito me surpreender, de falar em espanto, tipo: “nossa isso existe?” “nossa como eu não conhecia?”, foi minha inserção no mundo da dança.

Então vamos lá, em 94 segundo a minha memória foi o “Haikai” e depois agente remontou o “Pagu” que tinha sido feito em 91 ou 92, não lembro, então assim também inspirado na Pagu, na Patrícia Galvão, então eu também participei da remontagem, eu não participei do processo criativo. Foi interessante a remontagem por que ai novamente a gente teve estudos dos textos, a Guiomar pegou todos os textos que eles se basearam, nos textos que eram utilizados no espetáculo, agente teve que ler sobre a Pagu principalmente as mais novinhas, a gente teve que ler sobre a Pagu. Enfim teve um trabalho quanto a detalhação quanto a dramaturgia, então o pessoal que não tinha dançado teve muitas aulas de teatro pra poder trabalhar os textos embora também eu falava duas frases eu acho, mas teve uma preparação teatral com todo mundo e muito ensaio das coreografias. Remontagens pesadas assim, por que as coreografias inclusive eu me lembro que eram coisas pesadas assim exigiam umas habilidades que eu não tinha muito não, mas que eu queria ter. Mas foi um processo interessante por que houve uma imersão da meninada 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, agente teve acesso a um conhecimento amplo de literatura, de psicologia, de filosofia também, a Guiomar trazia muito.

P: E você tinha o que, 14 anos, 15, 14?

G: 13

P: 13 anos.

G: 13 anos.

P: em 94 ou 95?

G: 94. Então mais ai eu acho que durante o “Pagu” eu devia ter 14, mas não tinha certeza foi bem ai já menina. Então o “Pagu” agente dançou em Uberlândia, agente estreou, agente viajou. Todo espetáculo agente viajo, era muito divertido essa parte. Por que teve momentos que agetne viajava quase toda semana e era assim por mais que fosse um momento de muito rigor, a Guiomar era brava, ficava viajando o que agente comia, não deixava agente sair não deixava agente aproveitar os lugares, mas mesmo assim agente aproveitava e curti bastante, era bem rico. Era interessante por que nas viagens agente tinha um pouco do retorno do trabalho né, às vezes quando era em festival agente tinha um retorno dos outros grupos, às vezes um olhar esquisito pra gente, as vezes elogios e busca de contatos e quando agente ia dançar fora dos festivais, também isso acontecia bastante, agente sabia que tinha mais ou menos um termômetro que era a plateia né, se lotava se não

lotava então era bem bacana, agente viajo muito. Então foi o Pagu e depois foi o Haikai e agente dançou eu acho que foi o Lago dos Cisnes, foi o Lago dos Cisnes. Foi interessante por que no clássico foi a primeira vez que eu consegui ter um papel um pouco mais de destaque assim de pegar umas coreografias um pouco mais complexas de ensaiar mais forte, e até então eu tava na minha cabeça que eu ia ser bailarina clássica então a participação no Lago dos Cisnes que agente apresentou no final de 94 pra mim foi muito importante.

Agente dançou Pas de Quatre, você conhece o Pas de Quatre?

P: Não.

G: Foi eu a Valerinha e outras duas meninas que sumiram no mundo e não fizeram mais nada de dança. Foi bem bacana. Eu me lembro assim que agente dançou dança contemporânea num espetáculo de final de ano mas talvez, não me lembro.

P: Tem problema não! Continua eu to adorando você consultar o currículo

G: No ano seguinte foi “Cecília” um espetáculo inspirado na Cecília Meireles e foi muito legal. Pra falar a verdade já tinha sido dançado antes mas não, na verdade tinha sido dançado antes mas a Guiomar retomou, trouxe o coreografo de novo e fez uma coisa maior, ai viro um espetáculo de grande porte. Então a escola tentou coreografar algumas coisas, umas partes dela umas partes do Tíndaro, foi também. Eu sei que foi muito legal o Cecília, por que mesmo que a Cecília Meireles seja minha paixão nessa época foi que de fato eu consolidei essa paixão e ai agente teve os estudos, essa parte era bacana, sempre teve os estudos dos textos e ai ia pesquisar um pouco sobre a autora e a filha dela Maria Fernanda participava do espetáculo na outra versão, então agente teve um contato um pouco com a Maria Fernanda com a história dela também, mas ela não participo nessa versão que eu dancei que foi essa versão grande mas acho que tinha a voz dela em off.

As coreografias tinham algumas coisas mais ousadas eu acho em relação aos outros espetáculos, tinha uma coisa dos andaimes, o cenário era andaimes e que agente subia nesse andaimes e dançava nos andaimes e que na época eu achei bem diferente assim. O vórtice tinha um cuidado com o figurino que era bem interessante e eu acho que eles tem até hoje com o figurino de dança clássica deles são muito bem cuidados. A música é interessante, mas eu acho que tinha um pensar, isso que é interessante! Eu acho que tinha um pensar assim nas cenografia de figurino no palco, ou por de certa forma também por que trazer esses coreógrafos renomados esse era na época um jeito de valorizar essa questão da construção da expressão do corpo. Acho que foi interessante ter uma visão do

todo, da construção do espetáculo cênico, foi legal. E aí eu não lembro direito dos ensaios, mas eu lembro que o João era muito louco, fumava muita maconha inclusive, chegava atrasado, ele tinha uma coisa assim se você for pensar era interessante, por que era uma imersão na vida artística. Porque era todo mundo menininha da tradicional família “mineira” então isso era meio chocante, agente muito menina então ele trazia um pouco desse universo do artista um pouco mais liberto desses padrões, então eu acho que isso foi um pouco educativo, o contato com esses coreógrafos era interessante, abria um pouco, coisa que ela tentava manter a gente alienada.

P: Que bom! E depois?

G: E nesse ano Pam, acho que foi quando agente montou o Don Quixote. Eu to olhando aqui, agente dançou o Cecília também no festival de dança também como companhia convidada no 9º Festival de Dança do Triângulo, dançamos no Palácio das Artes. Então isso foi até o meio do ano, por que aí agente ia apresentar no Festival de Dança aí depois continuava ensaiando mais aí começa a tortura psicológica da montagem do balé de repertório. Daí nessa ano agente montou o Don Quixote, na verdade a história do Don Quixote eu amava o balé de repertório eu achava o mais bonito de todos então foi muito legal, daí foi a primeira vez que ela me deu um solo pra fazer, um solo num “pas de deuxinho”.

P: e aí depois?

G: 1996, deixa eu olhar o que agente fez. Não tá aqui, aí não tenho cola . Ah tá lembrei, 96 foi o Adan Y Pepa, foi montado pelo “Cisco Aznar”, que era um “maluco” suíço. Eu não lembro como foi o contato da Guiomar com ele, de onde que veio, como ele foi parar lá, mas na Europa ele já tava coreografando bastante e sendo considerado um coreografo bem inovador. Ele era muito doido, tinha umas coreografias muito diferentes, então de fato eu acho que Adan Y Pepa seria uma inserção mesmo na dança contemporânea, por que a linguagem era bem diferente o jeito de coreografar bem mais participativo, bem mais a coisa de levar o bailarino para “performar” em cena. Então eu acho que de fato foi o primeiro espetáculo de dança contemporânea que se a agente for olhar com os olhos de hoje o processo foi muito interessante por que não havia muita clareza por que agente estava acostumado com o processo criativo do Tíndaro, que vinha com a ideia pronta, o Haikai teve uma participação maior, mas ele sempre tinha na cabeça a ideia. E o Cizco era experimentação só com música underground, era uma figura estranha. Ele era meio andrógono, era homem com umas linhas maravilhosas de costas assim. Mas o processo

super interessante ele experimentou muita coisa antes de definir o que ele queria. Tinha uma coisa mais cênica mais da dança teatro, se você for pensar assim uma coisa meio Pina Bausch, uma expressividade que vem de cada um, de cada intérprete. E aí muita linguagem, muita referência das artes visuais no espetáculo.

Eu lembro que o cenário, os elementos cênicos eram bem legais bem diferentes, uma coisa de usar palco tudo meio sujo, foi algo muito interessante, maluco demais deu muito trabalho muito intenso, muito sábado e domingo fez agente ir até fazer o espetáculo, mas foi bacana assim e um contato com um coreógrafo europeu acho que foi chocante pra gente, pra poder sair um pouco desse bairrismo assim de ter contato apenas com os mineiros, dos coreógrafos de Belo Horizonte assim uma coisa bem de colonizador de Belo Horizonte mesmo. E assim, ele mostrou pra gente muitas coisas, eu lembro dele mostrar vídeos dele usar muitas referências e talvez essa tenha sido meu primeiro contato com a Pina Baush, conhecer o outro lado da dança foi quando eu tomei conhecimento desse outro universo, então foi muito rico. E outra coisa super legal é que agente dançou com o peito de fora né!

P: Ah é?

G: Na verdade era o peito, mas tinha uma blusa de telinha, mas que dava pra ver o peito. Inclusive se você ver foto da pra ver o peito, então eu tinha 14 anos, foi meio loucura se você for pensar assim, agente apresentar no festival de dança, agente apresentou como companhia convidada no Festival de Dança do Triângulo e com o peito de fora. Era dissimulado por causa da telinha, mas era ousado, até então em Uberlândia ninguém tinha feito nada assim. O Wagner veio trabalhar o nú bem depois, eu acho que eu já estava no Uai Q Dança. Então foi muito legal a desconstrução do figurino, o figurino era bem esquisito, uma coisa meio “underground” assim do “pub” europeu, os tecidos davam uma coisa meio de decadência tinham movimentos decadentes ao longo do espetáculo, era uma viagem completa e eu era o Anjo no espetáculo e o anjo no final vinha e colhia a sujeira que o pessoal tinha deixado da cena do céu e do inferno, então tinha um inferno, era muito legal, por que o inferno era o lugar onde as pessoas eram felizes era a diversão e não sei o que, e o céu era a cena do choro, era onde estava todo mundo triste, era a cena do sofrimento assim e aí depois vinha o anjo e recolhia tudo isso então eu recolhia os papéis e as coisas que eram deixadas no chão. Aconteceu uma coisa muito louca por que quando eles me escolheram para ser o anjo por motivos óbvios por conta do meu cabelo enrolado, meu cabelo na época era na cintura né, a Guiomar me falou um dia: “Olha, agente tá pensando

em você ser o anjo” (ó que honra) era uma coisa meio assim, “nossa que importante eu vou ser a mais importante do espetáculo”. Só que pra isso você vai ter que tingir seu cabelo de loiro amarelo, você topa? E eu “claro, tudo pela arte” topo qualquer coisa. E eu tinha que tingir meu cabelo de loiro amarelo uma coisa horrorosa e fiquei com o cabelo assim enquanto agente dançou o Adan Y Pepa.

P: Que loucura, eu não sabia disso não.

G: É, então me senti artisticamente assim super realizada e até um desafio pra poder dançar o espetáculo, tanto que na época todas as meninas falavam assim “você tá louca, você vai tingir o cabelo, você nunca tingiu o cabelo, seu cabelo é tão bonito na cor natural”, “não mais o quê que tem, é só um cabelo”. Tá vendo tudo pela arte!!!

P: Ah não gente!

G: É! A criatura tinha 14 anos! Amarelo!

P: Não, mas você ia fazer 15 em 96 ou não?

G: É eu ia fazer 15, mas isso tudo foi com 14 por que eu faria 15 em 30 de agosto né.

P: Gente que locura!

(...)

P: Você entrou na faculdade em 99 né?

G: Foi, no início de 99. Tanto que em 99 eles foram para Portugal e eu não fui, não fui porque eu não estava ensaiando muito, não estava dançando a coreografia do grupo. Realmente eu me rebelei contra isso, contra a exploração que rolava. Aí enfim, fui tendo cada vez mais contato com o Uai Q Dança, então eu estava bem mais próxima das meninas, estava bem mais grudada na Jú principalmente, e vendo os espetáculos. E aí, cada vez mais querendo dançar sapateado, e foi quando eu comecei a ver mais ainda coisas de sapateado. Aí, nessa época estava a Dê e a Laís, então isso foi me cativando e cativando esse universo, não quero mais saber de sofrer. E foi meio que uma decisão meio radical, assim, eu estava bem radical, não quero mais saber de clássico, não quero mais saber de nenhum tipo de dança que me faça sofrer. Eu estava na terapia, então eu estava em um momento mais compreensível, então, eu decidi que não queria saber mais disso, só vou dar aula e dançar sapateado, mais nada. E aí foi quando a Jú, não sei se foi a Jú ou a Vanessa, contou pra Fernanda que eu estava querendo sair do Vórtice e estava querendo dar aula de sapateado. Aí foi quando a Fê marcou uma entrevista comigo um dia, uma peça até, foi engraçado, uma peça da Vanessa e a Fê conversou comigo sobre isso, perguntando sobre o meu interesse, e tal. E depois eu fui no Uai Q Dança fazer a entrevista, e assim, foi muito

louco, porque a Fê abriu o coração pra mim, sem me conhecer direito, e sem nem ver se eu conseguia dar aula de sapateado, então não fez teste nem nada comigo, ela simplesmente me contratou, e eu acho que é porque as meninas devem ter contado pra ela da minha história né, que estava difícil pra mim de continuar ali. Nessa época eu estava muito rebelde no Vórtice, eu comecei a falar um monte de coisas pras meninas mais novas, tentando alertar as meninas mais novas, fiquei meio revolucionária lá. E aí, montei as minhas coreografias, teve o espetáculo de final de ano e eu lembro que aquele ambiente de espetáculo de balé, aquela insatisfação constante das meninas, de falar: “aí, dei uma desequilibrada, fui mal demais, foi péssimo” Eu lembro que isso me incomodou de uma maneira que no final do espetáculo as meninas iam para o camarim reclamando, e eu falei: “gente, pelo amor de Deus, será que a gente nunca vai ser satisfeito pelo que a gente é? Não aguento mais isso ser desse jeito, pelo amor de Deus, você é tão linda, você tem saúde, é tão magra e tão talentosa, tem um talento incrível. Eu vou ser feliz, então eu vou sair daqui” Saí, não dei mais satisfação pra Guiomar, aí foi quando eu fechei tudo e falei: “nó, e agora?” né, como é que eu vou fazer, eu preciso enterrar isso tudo! “E eu saí sem dar satisfação. Aí, encontrei com a Fê nas férias, marquei uma conversa na casa dela e foi muito duro. Aí foi quando eu entrei no Uai Q Dança, com essa ideia fechada que não queria saber mais de dança, só queria saber de sapateado, e aí, foi muito difícil pra Fê. E eu estava muito rígida e a Fê teve um pouco de trabalho comigo. Eu estava muito fechada porque eu estava muito machucada né, então foi complicado, foi difícil pra Fê lidar comigo e de fato me levar de verdade pro Uai Q Dança, porque eu estava cheio de preconceito ainda, não acreditava no trabalho e não queria mais dançar. Só que aos poucos a Fê foi me socializando e ajudando, até que ela me convidou a dançar o Otelo. Foi um duo: eu e o Alex, montado pelo Deferson. E aí foi de fato quando eu entrei no Uai Q Dança, foi quando de fato eu me abri, não só para o Uai Q Dança, mas para a dança de outra maneira, para as outras perspectivas. Foi quando eu te falo assim que eu estava no buraco negro, de repente eu comecei a ver, foi bem difícil, foi profundo, muito diferente do que eu imaginava. Então, para participar no processo criativo do Deferson, eu não lembro agora se Otelo foi em 2000 ou se foi em 2001, foi 2000? (Aí, que burra, eu fechei meu currículo, eu não lembro agora se foi em 2000 ou em 2001.)

P: Foi antes ou depois do cais?

G: Antes.

P: Então foi em 2000.

G: O Cais foi quando?

P: 2001.

G: 2001, ta, então foi 2000, foi antes do Cais. Foi esse balé, foi esse espetáculo que fez ele mudar pra BH. Não lembro como ele foi.

P: E como foi o Otelo?

G: Foi muito legal, mas muito difícil pra mim, porque aí está de fato uma libertação daquele processo criativo todo certinho, igual a gente tinha no Vórtice. Às vezes não tão rígido em relação a linguagem. Eu acabei de lembrar uma coisa, a gente fez o espetáculo antes, chamava Nave Louca, foi o último espetáculo de dança contemporânea que eu dancei lá, e que esse foi bom, mas diferente. É, a gente teve pesquisa de movimento, então a gente fazia o ensaio que eu criei, foi bem diferente. Era do Tíndaro, mas ele veio com a proposta muito diferente, a gente usava os objetos de uma maneira interessante, uma dança com as cadeiras, a gente escolhia as cadeiras, cada uma escolheu a cadeira que achava que tinha mais a ver. E era um espetáculo que tinha uma estética meio grupo Galpão sabe, uma estética meio barroquina, então o figurino muito interessante, os cabelos, foi bacana, embora tenha esfolado meu joelho nesse espetáculo, foi bacana. Então, foi importante para mim participar porque meio que foi uma preparação para depois eu conseguir participar do Otelo, por conta dessa coisa de pesquisa de movimento, porque o Tíndaro deu umas tarefas e uma música, e a gente tinha que criar e levar a proposta, vinha dialogando, e a música era na verdade aquele poema do Castro Alves, Navio Negreiro.

P: Era isso mesmo.

G: Navio Negreiro, então a música também já não era uma música certinha, já era uma coisa mais descontraída, só que muito legal, de poder fazer uns movimentos malucos. Eu achava que sempre levava muito pro lado do corpo, eu sempre fazia umas coisas meio engraçadas, uma exaustão, uns movimentos doidos, às vezes dava uma suavizada. A relação entre uma anarquia e o que é arte abstrata, então, eu fazia parte da bagunça pra variar. Então esse espetáculo me ajudou muito, era um espetáculo que eu gostava de dançar, mesmo no último ano lá eu dancei e me ajudou no Otelo. Então eu nunca tinha feito isso, pesquisa de movimento, que eu pudesse propor, pudesse ajudar a criar espetáculo. Isso não tinha uma coisa de experimentar os movimentos né, mas a proposta em si eu não tinha vivenciado, as meninas vivenciaram um pouco no Adan Y Pepa, porque elas eram mais velhas então elas fizeram uma coisa de grupo. Então elas puderam propor mais, eu não pude propor tanto. Então voltando ao Otelo, o processo criativo foi bacana de

vivenciar o Oteló e conversar, trabalhando em uma outra maneira de ver a questão. Mas foi muito difícil pra mim e pro Alex, porque o Deferson marcava os horários de forma confusa para ensaiar, a gente não sabia direito onde é que ia dar, o negócio não terminava e não decidia figurino, uma coisa muito confusa. Foi difícil. Mas ao mesmo tempo que foi difícil foi libertador assim, porque a coreografia era praticamente movimentos que a gente tinha proposto né, então exigia muito dos dois como interpretes. Então foi interessante presenciar isso, achei que foi bem contemporânea, bem assim, né, foi contemporâneo, aí sim foi contemporâneo, a gente fez pesquisa, só que pra mim foi difícil achar que aquilo era dança mesmo, valorizar o movimento que nós fizemos, porque nessa época eu estava mais gordinha e a técnica já não estava apurada, então foi muito difícil a aceitação. então foi muito difícil, tanto que eu acho que não me entreguei totalmente, de fato não interpretei do jeito que eu poderia. A gente apresentou no Festival de Dança do Triângulo, foi uma apresentação maluca que era 18:30 da noite, e lá no Palco de Arte, depois que acabava o espetáculo todo mundo ia conversar sobre ele. Helena Katz assistiu o espetáculo, e eu lembro que ela me criticou, ela disse que deu agonia porque ela fechava os olhos as vezes e quando ela abria a bailarina. E a Fê me contou isso e eu fiquei mal pra caramba, porque, enfim, foi meio um choque, meio que corroborou para o que eu estava pensando, se aquilo era coreografia, sei lá, a viagem que eu estava tendo. Enfim, foi um processo, foi válido eu entendendo exatamente, hoje eu entendo direitinho o que a Helena Katz quis dizer, acho que tem a ver mesmo com essa não entrega na performance. E aí depois foi ficando tudo mais bacana, com a companhia e comecei a dançar com as meninas, pra mim era uma delícia, porque era isso que eu queria, e aí foi quando a gente topou criar o Cais, a gente fez o Cais, depois o Entre o Silêncio e Outro, depois foi o trio com a Vanessa e com a Alci.

P: Não, mas calma, me conta do Cais.

G: Uai, o Cais foi muito bom assim, acho que pra todo mundo. Tanto é que eu acho que o processo foi longo, lemos um poema que era do Fernando Pessoa, um poeta que eu era apaixonada. Foi muito bom assim, a gente fez muito laboratório, a gente escreveu muitos textos sobre a saudade. Só que aí foi interessante porque de fato foi a primeira vez que eu participei de um processo criativo que eu posso dizer que é contemporâneo, porque a gente construía a partir das coisas que a gente lia, que a gente escrevia, a Fê ia propondo novas tarefas, esse espetáculo foi todo construído a partir de tarefas né, o jeito mais contemporâneo de se criar, vai lançando jogos na verdade né, são jogos que você vai desenvolvendo. E foi muito bacana, foi muito intenso, foi o momento que a Fê perdeu o

pai, então essa coisa da saudade tinha tudo a ver com a morte do pai, a gente entrou nessa questão da morte, perda, na verdade a gente viveu um luto coletivo ali, foi muito intenso, muito legal. E tudo foi surgindo das tarefas, primeiro tarefas, depois algumas coisas teóricas que a gente tinha escrito, tinha é, descoberto e transformar em movimentos. E aí algumas coisas coreografadas a partir da pesquisa de movimento e outras de improvisação. Foi muito legal, foi um espetáculo lindo. Não foi nada filmado né? Da vontade de bater na Fernanda.

P: Não sei, eu não sei, a parte de ver os trabalhos eu ainda não estou por dentro ainda, eu acho que eu vou deixar para depois. Assisti os vídeos vai ficar para o doutorado. Então eu tenho algumas perguntas agora que são mais assim, específicas. A primeira, você acha que o trabalho do Cisco ele foi importante pra relação que se estabeleceu depois assim? Porque, quando você traz e fala: ah, porque aí ajudou a gente a abrir um pouco, a enxergar coisas que a gente não enxergava, você consegue relacionar o trabalho que foi muito diferente do que vocês tinham feito antes com o processo de conscientização de vocês e de percepção do que estava acontecendo, e aí para a viagem de Cuba que aconteceram as coisas e as meninas saíram, você acha que você consegue fazer alguma relação entre essas coisas? O fato de ter dançando com o Cisco e ter passado o processo com ele e em seguida o grupo ter de certa forma, assim, muitas pessoas saírem?

G: Ah, eu consigo sim. Na verdade eu acho que o trabalho com o Cisco foi o início de uma maturidade, é, não só pessoal, porque assim, na verdade a gente era muito menina ainda, eu era muito menina, eu acho que uma maturidade artística, da gente começar a conhecer outras coisas, evitar esses processos, me expor mais, sair um pouco desse contexto moral. Ver que tinham outras coisas, ver que meu corpo podia outras coisas, isso foi muito importante porque tinha uma das coreografias que era bem mais construídas, era bem mais construção da movimentação me deu um prazer gigante de fazer e eu fiz muito bem. Então, perceber que eu me dava muito bem nesse tipo de trabalho coletivamente construído e que eu sentia prazer até mais em dançar esse trabalho do que o clássico, do que a coisa mais formal. Então isso foi muito importante e eu acho que agente começou assim, vou falar por mim, eu acho que comecei a ter mais noção do mundo, ter mais malícia com as coisas. Ver o Cisco esse cara mundano, meio imoral isso tudo acho que foi muito educativo. E também começar a comprar as versões do que de fato o que a Guiomar dizia e do que de fato as pessoas eram. Então ela contava uma história sobre o Cisco, mas agente via o Cisco diferente. Ela contava uma história meio pra poder, as vezes pra mascara esse lado maluco

dele e as vezes pra fazer a gente mudar de ideia, por que agente tava indo muito na onda dele. Então ela fazia esse jogo duplo. Então eu acho que é um processo sim de agente se libertar dessa linguagem forma dessa opressão da Guiomar, começar a ver outras coisas, experimentar outras coisas, ser uma pessoa que de fato exerceu uma importância estética, moral com agente, porque o Cisco de fato teve o poder, de tipo, ficou encantado com aquela pessoa, aquele Europeu, que chutava o balde de todos os padrões de todas as regras, viajava pelo mundo assim sem pensar no futuro. Então foi um exemplo pra gente, um outro jeito de viver a vida e com isso agente foi crescendo né. Crescemos eu acho que esteticamente, agente começou a crescer como pessoa a entender mais até chegar a possibilidade de ir pra Cuba e incomodar com a depressão com esse jeito que a Guiomar sempre lidava com a gente com essa coisa de humilhar de sempre, nunca bem dito, tava tudo meio nas entrelinhas. Então agente começou a se incomodar de fato com isso e depois se rebelar. Eu acho que tem tudo a ver, é um processo de construção de tudo.

P: Entendi. Então a outra pergunta. O quê que hoje pra você é dança contemporânea?

G: “Nuuuuuuuuuuu” (risos). Olha, eu acho que hoje pra mim a dança contemporânea é a possibilidade do artista ser múltiplo, possa de fato ali poder participar de todas as etapas do processo de criação do que ele vai propor cenicamente. Então pode ter problemas que vão chegar a uma pesquisa e desenvolver essa pesquisa e buscar a linguagem que seja as mais apropriadas a execução dessa pesquisa. Poder de fato construir uma dramaturgia por cima de um problema que ele tem que ele tem e quer transforma em arte. Então eu sinto que essa liberdade de experimentar linguagem de não precisar se limitar, de não precisar se prender a um padrão, não se preocupar muito com a crítica que vem se você sai desse padrão. Então eu acho isso importante esse processo de pesquisa, de construção de uma dramaturgia ou de um norte pra essa pesquisa teórica que depois vai pro corpo, você experimenta, você reconstrói essa pesquisa teórica e descobre outras coisas e na verdade vai pra essa pesquisa corporal sem saber o quê que vem de resultado você não se prende tanto aquilo que você construiu, mas ao mesmo tempo tendo um norte teórico podendo pensar sobre o que você vai criar de dança. Essa coisa de trazer o pensamento pra dança eu acho que é algo muito importante da dança contemporânea hoje, de fato você constrói um pensamento sobre o corpo, sobre a dança e eu acho que uma possibilidade do bailarino de fato construir sua verdade sempre, eu acho que a dança contemporânea se aproximou muito da performance por isso, por que de fato você pode buscar a sua verdade para a cena, seu movimento verdadeiro. Vai fazer a pesquisa e você encontra alguma coisa que

são mais de fato legítimas autênticas. O que seu corpo pode, suas ideias podem, o que seus textos o que suas pesquisas trazem, essa coisa de poder de fato transformar. Eu acho que tem a ver com o pensamento da eutonia hoje. Essa coisa de fato de você sentir o seu corpo, e não simplesmente de executar coisas, não simplesmente buscar formas, ficar só com o olhar externo ao movimento mas o movimento vim disso que você sente disso que você é estimulado e permitir que eu performe, eu acho que é o principal da dança contemporânea, a meu ver. Os grupos que fazem isso me chamam atenção, me instigam. Talvez isso tenha uma coisa da minha admiração ainda grande pela Pina Bausch que eu acho que pra mim ainda é um ícone, por que ela consegue tirar dos intérpretes dela justamente essa verdade. Você vê que eles estão ali, que por mais que eles estão representando um personagem mas eles estão inteiros ali, movimentando, você vê ali pela respiração pelo suor pela emoção que é uma construção cênica que de fato o artista está ali de verdade, então pra mim dança contemporânea é isso hoje.

11 – Entrevista de Deferson Melo (E-Mail)

Panmela:

Olá Deferson,

desculpe a demora! Estava me organizando com as entrevistas do mestrado pra poder te enviar as suas perguntas.

Enfim, são três perguntas. Fique à vontade pra responder como quiser!

1) Quais foram os trabalhos de dança contemporânea que você dançou, coreografou, dirigiu e/ou produziu em Uberlândia na década de 1990? Com quais grupos, escolas e artistas você teve contato? Quais foram suas produções solo?

2) Como você define o seu processo de criação em dança?

3) Como você define dança contemporânea?

Bom, sei que você disse que sua memória não está muito boa. Mas o máximo que você conseguir lembrar pra responder a primeira pergunta seria essencial! Na verdade, eu gostaria que você fizesse um apanhado de nomes dos trabalhos e, se possível, escrever um pouco (pode ser bem pouco) sobre cada um que você se lembrar!!!

O que você puder contribuir está ótimo! Acredito que sua presença na minha pesquisa é importantíssima e seria injusto não te mencionar através de suas próprias palavras.

Já agradeço e espero sua resposta, quando puder! Não tenho pressa!

Beijos

Deferson Melo:

Bom estou começando a responder.....mas fica claro que não reconheço a dança contemporânea. O que reconheço, são formas de abordagem em dança. Dança contemporânea é toda a minha dança. Mas aquelas que eu abordei com um pensamento (de rede, sistêmico e somático) estão abaixo.

O Sofá (solo): sobre as possibilidades de organizar um corpo em um sofá, sendo corpo e sofá se influenciando pela memória do ambiente casa, bar. Estrutura em tempo real.

Cinco (solo): recorta cinco ações que se faz dentro de um banheiro, estruturada na ideia de um striptease organizada em tempo real

Todas as rosas que criei (solo): estrutura composta de memórias de todas as danças que criei sobre com o tema Rosa, sendo que as formas de abordar as memórias eram escolhidas em tempo real.

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 tbem 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).

Contatos como profissional:

- grupos: Sesi (não sei o nome ao certo mas era dirigido pela Idelma e pelo Eduardo Lopes), Uai Q Dança, tem um grupo dirigido pela Flávia da secretaria de cultura que não lembro o nome.

Meu processo de criação: parto de relações por abordagem sistêmica, de rede e somática em dança. A dramaturgia parte das tendências resultantes destas relações. O design dialoga com criação improvisada e jogos em tempo real.

Bom é isso! Dê um retorno pois posso complementar.

abraços

12 – Documentos Andanças (1º Festival de Dança do Triângulo)

- Nome do Grupo: GRUPO ANDANÇAS
- Direção Artística: Rosane Chagas
- Modalidade: Contemporanea
- Nome da Coreografia: Luz
- Coreografo /a: Marlen Kenia
- Musica: Per Kanterstrauss
- Tempo de duração: 12 minutos
- Release:

1º
LUBAN

São pessoas diferentes à procura de algo em comum:LUZ

- Pontos:

Musica	Criatividade	Tecnica	Figurino	Interpretação	Harmonia	Total
10	10	10	10	10	10	10

Observações:

Feliz Kenia

Assinatura do Jurado.

PROGRAMAÇÃO DO I FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO

SEXTA-FEIRA - 25 DE SETEMBRO /87

GRUPOS CONCORRENTES À MODALIDADE CONTEMPORÂNEO

- 1 - GRUPO LIVRE DE DANÇA DA UFU.
Coreografia - Preto e Branco
Coreógrafo - Deferson Melo
Música - Ritmo Metron (Marlos Nobre)
- 2 - ANDANÇAS - Centro de Dança Uberlândia
Coreografia - Luz
Coreógrafa - Marlen Kênia
Música - Per-Kanterstrauss
- 3 - ARABESQUE - Ituiutaba
Coreografia - Lágrimas do Sul
Coreógrafa - Tania Tiveron
Música - Bicho Homem e Lágrima do Sul (Milton Nascimento)
- 4 - JAZZ CENTER - Gov. Valadares
Coreografia - Formas
Coreógrafa - Núbia Brandão
Música - Flash Back (Jan Hammer)
- 5 - STUDIO A DE DANÇA - Araguari
Coreografia - Evoluções
Coreógrafo - Heloaldo Castello Silva
Música - Bourré, Aria, Fuga em Dó Menor (Bach)
- 6 - STUDIO BAILA - Uberaba
Coreografia - Momentos de Vida e Morte
Coreógrafo - Cleidimar Barcelos
Música - Simplesmente Vida (Falco)
- 7 - BETH BALLET - Uberaba
Coreografia - Formas e Razões
Coreógrafa - Beth Dorça
Música - Ballad, Movimento, Heaven and Hell (Vangelis)
- 8 - FORMA - Uberlândia
Coreografia - Nuits Déte
Coreógrafo - Max Markstein
Música - Nuits Déte (Hector Berlioz)
- 9 - GRUPO DE DANÇA LIVRE DA UFU - Uberlândia
Coreografia - "Eu te amo"
Coreógrafo - Deferson Melo
Música - Philip Class (Meredith Mank)