

É notório que “Pagu” foi um espetáculo de grande porte para o grupo Vórtice e que também deixou boas lembranças para as bailarinas que lhe experienciaram. Elas agregaram, além da experiência em dança, o conhecimento sobre assuntos que a formação escolar pudesse, talvez, não ter suprido. O fato de todas elas serem muito novas (por volta de 14 anos) engrandeceu suas bagagens artísticas e evidenciou o Vórtice naquele momento. Entretanto, não é suficiente chegar à conclusão de que “Pagu” se destacou entre os espetáculos criados na cidade de Uberlândia na década de 1990. A pergunta que cabe agora é: por que esses trabalhos iniciais do Vórtice eram de dança contemporânea? Comparando as fontes históricas, entender-se-á como eram caracterizados, se eram chamados de “dança contemporânea” e por que recebiam esse nome.

Percebeu-se que havia uma tentativa de colocar teatro e dança em cena e que também havia pesquisa sobre um tema específico por meio da leitura de poemas e textos literários. Os temas escolhidos traziam polêmica, questões políticas e atuais (mais especificamente em “Pagu”) e existia um desejo de aproximar, o máximo possível, as questões teatrais da dança, fazendo com que isso trouxesse contemporaneidade ao trabalho do grupo. Ademais, observa-se, mais uma vez²⁵, a necessidade de identificação com o que vem de fora, nesse caso, uma identificação com o cenário de dança europeu, como relata Juliana Penna sobre a postura da diretora Guiomar Boaventura:

Olha, eu não me lembro se ela chama aquilo de dança contemporânea, as meninas, às vezes, lembram melhor disso. Mas como ela fazia associação com “dança-teatro”, que eu me 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. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 237)

Pina Bausch é uma referência para a história da dança e trouxe muitas contribuições para o modo como o corpo pode se colocar em cena. Em meados de 1973, ela assumiu o Teatro de Dança de Wuppertal e inaugurou “uma cena situada a meio caminho entre o teatro e a dança” (ROCHA, 2000, p. 160). A coreógrafa conseguiu encontrar o limite entre essas duas fronteiras da arte e chegou ao hibridismo de sua obra. Nas palavras de Tereza Rocha: “o hibridismo desfarela, ao mesmo tempo no teatro e na dança, a unidade e a consistência que ambos conheciam quando permaneciam apartados” (ROCHA, 2000, p. 160). Em Pina Bausch, não há apenas o desejo de colocar as duas

25 Refere-se, aqui, aos estudos feitos no primeiro capítulo sobre a relação do trabalho de Fernanda Bevilacqua e Elizabet Brito com os grupos Ballet Stagium, Corpo e o artista Klauss Vianna.

linguagens – teatro e dança – juntas, dividindo o palco, por meio das falas, da emoção e sentimentalidade do corpo, mas há a intenção de “fazer com que ambas se anulem mutuamente no que cada uma delas conhece como espessura da representação” (ROCHA, 2000, p. 160 e 161), pois “um gesto uma vez executado e lido como dança está a representar-se como teatro e vice-versa.” (ROCHA, 2000, p. 160). No Vórtice o desejo identificado de aproximar as duas linguagens artísticas pode não ter iniciado do zero, porque se notou uma aproximação das contribuições de Pina com o modo de criação em dança do grupo e que, por isso, subentende-se que eles almejavam seguir os caminhos da dança europeia.

Gigliola Mendes, por exemplo, diz haver uma fala recorrente, afirmando que o grupo fazia dança contemporânea: “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.” (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 260). Constatou-se o mesmo por meio de arquivos de jornais e folders de divulgação em festivais: o grupo Vórtice dançou como convidado, muitas vezes, no Festival de Dança do Triângulo abrindo noites de apresentações de dança contemporânea e dança pós-moderna.

Não se quer, com isso, afirmar que a companhia de Pina Bausch era o modelo que guiava a produção do grupo Vórtice, mas sim era algo como uma inspiração relativamente vaga do que fazer em dança contemporânea. Não há, também, como negar que o Vórtice fazia coreografias que eram chamadas de “dança contemporânea”, pois o estudo das fontes orais e impressas e a documentação sobre o grupo mostra que sim. Contudo, o relato sobre as práticas do grupo mostrou uma tentativa de aproximação entre os corpos das bailarinas do Vórtice em relação às referências sobre dança contemporânea, se pensarmos no conceito de hibridismo, como foi apresentado, mesmo que a prática não pudesse ser caracterizada por “contemporânea”.

Também há que se perceber como o papel da publicidade, de acordo com os estudos da teoria crítica sobre a indústria cultural, apresentados anteriormente, é bem desempenhado. A indústria cultural é caracterizada, por Adorno, como a responsável por manter uma sociedade acrítica e em constante regressão. Ele se apropria de elementos que caracterizam o funcionamento ordenado da sociedade regida pela indústria para fundamentar essa crítica. A ideia de que o grupo era de dança contemporânea partia, muitas vezes, apenas do jornal, já que algumas bailarinas disseram não se lembrar se o grupo era visto como tal, ou essa caracterização do grupo partia da própria direção. Assim

como na sociedade contemporânea da indústria cultural, a ideia sobre o que é dança contemporânea vem “de cima para baixo”, isto é, algumas entrevistadas disseram ter ouvido falar que o que elas faziam era dança contemporânea, ou ouviam a diretora fazer uma associação com Pina Bausch e, por isso, acreditavam que o que faziam também era dança contemporânea.

Apesar de terem sido apontadas algumas semelhanças com características apresentadas por Louppe e Rocha, se torna difícil afirmar que as criações apresentadas, até então pelo grupo Vórtice, podem ser chamadas de dança contemporânea. O fato de as criações apresentarem elementos do teatro, ou de as bailarinas receberem uma preparação teatral para estarem em cena, não determina um diálogo acurado entre o grupo Vórtice, no início da década de 1990, com as criações artísticas contemporâneas. As menções ao grupo no Jornal Correio tampouco determinam se o Vórtice faz dança contemporânea, já que as concepções adornianas sobre a crítica aos meios de comunicação nos despertam para o espírito que insulfla as massas (ADORNO, HORKHEIMER, 1985)

Durante os primeiros cinco anos da década de 1990, notou-se que havia controvérsias sobre a ideia de que o Vórtice fazia dança contemporânea e essa ideia ainda foi posta em xeque, havendo apenas uma aproximação dessa linguagem. Contudo, avançando no tempo, encontrar-se-á, no ano seguinte (1996), uma possível concretização da experiência da dança contemporânea no espetáculo, do grupo Vórtice, intitulado “Adan Y Pepa”.

2.4. “Viva la Pepa”²⁶

Houve um momento em que algo mudou no grupo uberlandense. Uma proposta cênica surgiu em meio ao histórico duvidoso de produções chamadas “contemporâneas”: as incertezas sobre a utilização da linguagem da dança contemporânea no grupo Vórtice eram em menor quantidade. Nesse momento, ajustar-se-á com as fontes orais e impressas no sentido de que havia algo de diferente na criação de 1996, “Adan Y Pepa”, do

26 “Os espanhóis costumam gritar 'Viva La Pepa' quando querem reforçar que a festa deve continuar, ou fazer uma apologia ao sentimento de todo artista que segue lutando por seu ideal de vida.” (VIANA, 1996, p. 4). O termo foi escolhido pelo fato de que o espetáculo representou um marco na história da dança contemporânea em Uberlândia, pois acredita-se que foi um trabalho significativo para a construção de uma prática da dança contemporânea, oferecendo identidade para o modo pelo qual a cidade pensava essa dança. Portanto, a analogia com a festa que deve continuar, nesse caso, é com o corpo que prossegue em suas descobertas por meio dos artistas da cidade.

coreógrafo Cisco Aznar.

Primeiramente, será discutido de que modo a noção de intérprete e bailarino na companhia de dança se transformou. Nos espetáculos antes descritos (“Retrato Final”, “Cecília”, “Ao sedutor as batatas” e “Pagu”), o processo de criação se constituía pela repetição de códigos de movimento, isto é, o coreógrafo mostrava o movimento em seu corpo e as bailarinas reproduziam: “Era um, dois, três, a música acaba aqui, é assim, junta e treina.” (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 202) Contudo, isso se transformou em outras experiências. Por exemplo, Tíndaro Silvano foi um coreógrafo que acompanhou por muitos anos essas bailarinas do Vórtice. Em algumas coreografias, principalmente no início do grupo, ele ensinava a movimentação e elas aprendiam. Ao longo do tempo, isso foi mudando e, talvez, o contato com Cisco Aznar tenha amadurecido as bailarinas a ponto de fazer com que coreógrafos, como Tíndaro, valorizassem a criação das intérpretes. Aline Rosa, que começou a estagiar no grupo Vórtice exatamente no período de apresentações de “Adan Y Pepa”, relata sobre experiências posteriores com Silvano:

[...] porque, para mim, todos os trabalhos do Tíndaro, eles usam muito do repertório clássico, da técnica clássica. Não que eu não possa montar um trabalho contemporâneo com a técnica clássica, mas os trabalhos do Tíndaro, pra mim, aproximam-se muito mais da linguagem moderna do que da contemporânea, muita coisa. 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. (ROSA, 2013, cf. anexo 6 p. 179)

“Shilag” foi um trabalho que, na opinião de Aline, foi mais “contemporâneo”. Sabe-se que houve outros e que as opiniões são diversas, mas foi escolhido “Adan Y Pepa” porque, diante da maioria das fontes, ele se destacou assim como “Pagu” e, principalmente, fez com que as bailarinas conquistassem uma autonomia corporal perante a formação clássica que tiveram. O trabalho corporal se caracterizou como 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 de sentar pra estudar.” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 243)

No momento da criação do espetáculo em questão, as bailarinas atingiam a maioridade. Algumas chegavam aos 18 anos e outras estavam próximas, acima dos 15 anos. Além disso, era a primeira vez que tinham contato com um coreógrafo internacional, até então, os coreógrafos eram brasileiros, mais especificamente, mineiros e belo

horizontinos.²⁷

O coreógrafo Cisco Aznar veio a Uberlândia e, juntamente com a criação coreográfica, deu aulas. Ambos os trabalhos realizados por ele eram inovadores para aquele momento do grupo. A criação, principalmente, pois as bailarinas do Vórtice tinham oportunidade de pesquisar gestos próprios e não ficavam tão presas à linguagem do balé clássico:

Em termos de linguagem, era um balé que não se apropriava da técnica clássica, vamos falar assim, literalmente, ou que aparecesse essa técnica. Claro, tinha linhas de pernas esticadas, linhas de pés esticados, mas em momento nenhum a gente fazia uma pirueta, ou tinha um *passé*, não lembro se tinha. Mas assim, passos de balé muito delimitados não tinham, era um repertório de movimento diferente do que eu estava acostumada a fazer: contração, muito realease, coisas no chão, quedas, andar de bumbum no chão. São coisas que na época não fazia, estava mais na questão da verticalidade do balé clássico. (ROSA, 2013, cf. anexo 6 p. 179)

[...] então, de fato, eu acho que seria uma inserção mesmo na dança contemporânea, porque 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 foi o primeiro espetáculo de dança contemporânea e se a gente for olhar com os olhos de hoje. E o processo foi muito interessante, porque não havia muita clareza, porque a gente estava acostumado com o processo criativo do Tíndaro que vinha com a ideia pronta [...]. (MENDES, 2013, cf. anexo 10 p. 264)

Houve um desprendimento da técnica clássica, além de autonomia, em alguns momentos, para que as bailarinas pudessem trazer seu corpo para a cena. Tanto que um bailarino de nome desconhecido conseguiu fazer parte da coreografia, mesmo sendo recém-chegado ao grupo, ou seja, ele tinha uma bagagem corporal de técnica clássica ainda pequena e fez parte do trabalho sem dificuldades.

Em “Adan Y Pepa” (Ilustrações 13, 14 e 15), não se tratava mais de uma representação de um personagem, não era a Pagu, nem a Cecília Meirelles, mas eram as próprias bailarinas, dançando e até falando. Essas falas, por sua vez, não estavam ligadas a um poema, a uma história ou a uma representação de um personagem, elas eram desconexas e exigiam que as bailarinas encontrassem sua própria poética.

Outro elemento interessante, muito presente nas memórias das bailarinas, era o desejo do coreógrafo em acentuar as singularidades dos corpos. Ele observava cada uma

27 O coreógrafo que não foi citado, até o momento, é João Aur, do Grupo Corpo. Essa companhia, mais uma vez, fez parte da construção de uma prática em dança contemporânea na cidade de Uberlândia, assim também fez parte como nas concepções em dança de Fernanda Bevilaqua e Elizabet Brito.

delas tentando encontrar a gestualidade dos diferentes corpos em cena:

O Cisco 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. Então, ele dava aula para a gente, ele percebia, ele te observava fazendo aula. 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, porque trouxe mais pessoalidade, uma individualidade para a sua movimentação, o corpo. Considerar mais, um pouco mais a individualidade, então, foi fantástico! (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 204)

Ilustração 13: "Adan Y Pepa" - Grupo Vórtice (1996)



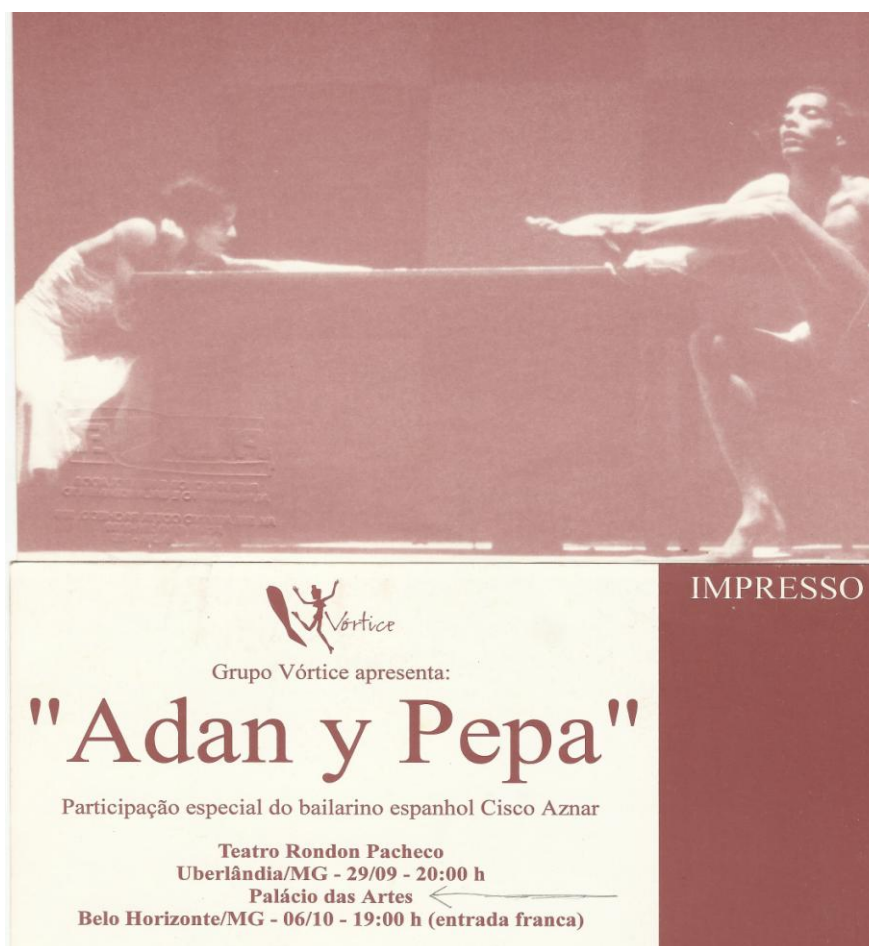
Fonte: Acervo Alcinete Sammya

Ilustração 14: "Adan Y Pepa" Grupo Vórtice (1996)



Fonte: Acervo Alcinete Sammya

Ilustração 15: "Adan Y Pepa" - Grupo Vórtice Divulgação (1996)



Fonte: Acervo Alcinete Sammya

O trabalho se distancia, então, da ideia de padronização corporal, recorrente na dança clássica. Enquanto bailarinas do grupo Vórtice, elas ainda faziam suas aulas diárias de balé clássico e dançavam os balés de repertório nas apresentações anuais da Vórtice Escola de Dança. Contudo, elas tinham a oportunidade de se expressar de outra forma, entregando-se poeticamente a uma proposta mais livre.

Outro fator importante sobre as contribuições de Cisco Aznar foram as aulas de dança contemporânea que ele trouxe para essas bailarinas. Muitas assumiram que, pela primeira vez, estavam fazendo aula de dança contemporânea assumidamente. “O Cisco foi o primeiro a dar aula de contemporâneo” (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 207), disse Alcinete sobre as aulas que o coreógrafo deu concomitante ao processo de criação.

Do processo criativo com Cisco Aznar, poder-se-á extrair elementos importantes para o entendimento da dança contemporânea em Uberlândia: distanciamento da codificação do balé clássico no corpo em cena; a apropriação do movimento pelo corpo atribuindo autonomia e singularidade a ele; utilização de textos, falas e representações de formas híbridas, sem que isso implique a interpretação de um personagem; e a experiência da aula de dança contemporânea, que era diferente da aula de dança clássica. Serão utilizadas essas quatro características para entender por que a criação com Cisco Aznar se aproximou, ao máximo, de uma criação em dança contemporânea.

Se forem tomadas as concepções de Fayga Ostrower sobre a criatividade, entender-se-á que o homem é um ser criativo por natureza. A criação está diretamente relacionada à capacidade de fazer o novo, por meio de conexões realizadas pela mente humana. “O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.” (OSTROWER, 2010, p. 9). Na busca por essas atividades, o homem cria. Entretanto, ele não cria apenas no âmbito artístico. Seria mesquinho resumir a criatividade como um atributo apenas do campo das artes. Por isso, o homem trabalha:

O homem elabora o seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela, o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. Nem na arte existiria criatividade se não pudéssemos encarar o fazer artístico como trabalho, como um fazer intencional, produtivo e necessário que amplia em nós a capacidade de viver. (OSTROWER, 2010, p. 31)

O homem precisa exercer sua capacidade criativa por meio do seu trabalho. Por isso, discute-se aqui sobre um fazer artístico de jovens bailarinas que se dedicavam, em média, seis horas por dia à ação corporal por meio da dança. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o grupo era profissional, pois havia uma dedicação, um esforço para que o processo criativo da dança acontecesse. Essa ação corporal, por vezes, era controlada, pois havia regras em relação ao tempo de dedicação, às aulas de balé que deveriam ser feitas e ao balé de repertório que deveria ser dançado no final do ano. Claramente, havia também uma escolha, porque elas não viviam como em um regime de escravidão e, se não quisessem mais estar no grupo, tinham a escolha de sair (e foi o que fizeram, como se verá posteriormente). Contudo, no espetáculo de Cisco Aznar o processo criativo foi escancarado, elas vislumbraram o novo por meio de gestos próprios que foram observados

pelo coreógrafo. Consequentemente, elas se sentiram valorizadas por sua contribuição, que ia além do que era exigido por meio da técnica clássica, por exemplo.

Por meio dos relatos, cujo mote é a memória, elas se perceberam capazes de criar significados para elas mesmas. O fato histórico trouxe identidade e fez-lhes pensar sobre como era possível o novo em suas vidas: “Então, isso aqui é contemporâneo, né gente! Quando o Cisco chegou e fez essa coreografia, a gente se deu conta, entre isso e Pagu, HaiKai, havia uma diferenciação, ele não usou nada de balé clássico.”(PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 243) Como se lida aqui com o fato histórico, nota-se que ele é quem traz sentido criativo ao acontecimento, ou seja, não é possível saber como exatamente tudo aconteceu e, provavelmente, o simples fato de dançar balé clássico já seria o processo criativo, mas a criação ganha importância na medida em que aparece na memória com uma atribuição de significado ainda maior.

Até então, sabe-se que o novo surgiu no processo criativo nesse contexto histórico do Vórtice. A dança contemporânea surge como representante da novidade que se atribuiu ao corpo que, por sua vez, ganha autonomia e, em consequência disso, pode se expressar. E se observado o que as teorias sobre dança contemporânea e pós-moderna contam, identificar-se-á elementos nos relatos das bailarinas de “Adan Y Pepa” que dizem respeito a essa novidade no exercício de suas criatividades. Eliana Rodrigues Silva, ao ressaltar as características consideradas por ela mais significativas no pós-modernismo, destaca “a rejeição da narrativa linear” (SILVA, 2005, p.76), “a fragmentação, multiplicação e descontinuidade da imagem” (SILVA, 2005, p. 76), “a nova estrutura de pensamento, sentimento e comportamento artístico e uma ampla liberdade de criação.” (SILVA, 2005, p. 76).

Amarrar-se-á as características apresentadas por Silva com os elementos apresentados pelas bailarinas do grupo Vórtice. Juliana Penna conta que “tinham umas falas que pra gente era completamente desconexo” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 242) e também,

Tinha umas coisas com leques, aquelas coisas meio espanholas e do nada alguém falava uma coisa assim que tinha a ver “Adan ligar pra Pepa. Venham todos!” uma coisa assim. Mas não era uma fala teatral, pois não representava nada. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 242)

Essas informações trazem a característica de uma criação não linear, sem uma narrativa contínua, dialogando com a primeira característica que Silva apresenta, apontada anteriormente. Consequentemente, há uma fragmentação da cena, abrindo suas

possibilidades de leitura.

Além disso, temos outra fala sobre “Adan Y Pepa”:

Porque era livre, era poético demais, porque exigia de você uma capacidade de tornar poéticas as coisas. Então assim, se fosse pegar um negócio, era pegar um negócio, mas de uma maneira que aquilo pudesse tornar um gesto expressivo, uma dança e isso é uma concepção contemporânea. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p 243)

Por meio dessa fala, percebe-se, mais uma vez, a característica da liberdade na criação (apontado anteriormente esse mesmo elemento na fala de Gigliola Mendes) também apresentada por Silva. Ademais, a bailarina do Vórtice entra em consenso com a autora ao notar o aspecto da promoção de um novo jeito de expressividade, sentimentalidade e pensamento artístico ao se pegar um objeto.

Essas tentativas de comparação entre as práticas relatadas pelas integrantes do grupo Vórtice e a teoria que se desenvolve sobre a dança contemporânea e as questões da contemporaneidade, colaboram para que se entenda a proximidade entre ambas. O caminho percorrido fez compreender melhor o contexto histórico da criação da companhia uberlandense nos primeiros seis anos da década de 1990. Os divergentes e convergentes relatos sobre os processos criativos enriqueceram a visão sobre o que realmente pode ter acontecido artisticamente com esse grupo. Não cabe aqui dizer quais espetáculos e coreografias eram ou não de dança contemporânea, pois essas afirmações impossibilitam o entendimento sobre como tudo aconteceu e, se uma coreografia era chamada de “contemporânea”, é preciso entender que motivos levaram a essa caracterização. Afinal, como já foi dito, parte-se do pressuposto de que toda resignificação é histórica. (GUARATO, 2010)

3 – A DANÇA QUE VEM DE DENTRO!

No segundo capítulo, buscou-se entender melhor a produção coreográfica dos grupos Andanças e Vórtice de Uberlândia, bem como sua formação enquanto grupos que tentavam profissionalizar sua dança. Os estudos realizados sobre o Andanças – representado, nessa pesquisa, por Rosane Chagas – trouxeram a problemática da contemporaneidade para o debate: Chagas não traz à sua memória o trabalho de Marlenkenia, “Luz”, como uma coreografia de dança contemporânea, porém, documentos que fazem parte de seu próprio acervo mostraram que “Luz” foi apresentada no primeiro Festival de Dança do Triângulo na categoria “contemporânea”.

Por sua vez, os estudos realizados sobre as histórias de seis bailarinas que fizeram parte do Vórtice no início da década de 1990 mostraram a estreita relação entre a dança clássica e a concepção de dança que direção e bailarinos possuíam, a partir da ideia de que a técnica seria fundamental para se dançar profissionalmente. Ao contrário, as informações oferecidas pelas entrevistadas traziam a ideia de que a criação coreográfica, por vezes, era distinta daquilo que se aprendia em aula. Os espetáculos de destaque do grupo Vórtice, por exemplo, eram chamados de “dança contemporânea” e, de certa forma, notou-se proximidade com algumas características que a dança apresenta na contemporaneidade.

As bailarinas entrevistadas trouxeram experiências muito significativas em relação à dança clássica. Ficou claro que houve uma formação sólida por meio do balé clássico e que, ao mesmo tempo, elas tiveram experiências diferentes das apresentações de balé de repertório nos espetáculos de final de ano da escola Vórtice. Sua formação moldou seus corpos para a aprendizagem hierárquica e a execução pré-moldada da dança:

Se destilarmos o modelo clássico de fazer dança, podemos afirmar que sua maneira de proceder no ensino e na arte construiu, por centenas de anos, um sistema bem definido de passos, atitudes, ideal poético e relações precisas de composição cênica. Paralelamente, como forma de incorporação e manutenção dessa estética expressiva, a tradição clássica manteve agregados valores de um processo de ensino hierarquizado, sustentado por uma disciplina de aprendizagem autoritária, que frequentemente se tornava opressiva, inclusive porque a transmissão de seu vocabulário bem delimitado de movimentos não permitia opções diferentes, sendo, assim, mantido por exaustivas repetições. (LAMBERT, 2010, p. 18)

Por outro lado, ao terem contato com coreógrafos que propunham movimentações mais livres, era exigido delas, em alguns momentos, gestos próprios, concepções diferentes

de uso do espaço e que deixassem as sapatilhas de ponta de lado e pensassem seus corpos de forma mais ampla e global. Contudo, essa forma de experienciar a dança ainda era pouco explorada e acontecia apenas em alguns momentos no trabalho do Vórtice, por exemplo, no processo de criação de “Adan Y Pepa”.

Acompanhou-se a trajetória dessas bailarinas até esse momento que, na opinião delas – e compartilha-se aqui da mesma ideia –, tiveram o contato mais próximo com o que acreditam ser dança contemporânea. Contudo, entende-se que por mais que a experiência em dança das integrantes do Vórtice tivesse características pós-modernas, ainda havia questões que aproximavam o grupo de uma concepção tradicional de dança, tais como a obrigação de trabalharem o corpo apenas por meio de muitas aulas de balé clássico, separadamente do processo de criação. Já o resultado do trabalho, isto é, o espetáculo de dança em si, distanciava-se claramente da concepção de dança clássica, escondendo um processo de criação ainda ligado à tradição da dança, concretizado pela reprodução de passos, ensinados pelo coreógrafo ou professor, pelo bailarino.

3.1. Rupturas e novas experiências

Em 1997, as apresentações do espetáculo “Adan Y Pepa” continuaram e o Vórtice recebeu um convite para dançar em Cuba. Entretanto, a saída de alguns integrantes mudou o percurso da história do grupo. Além disso, como se verá, a mudança na formação do grupo Vórtice gerou fortes consequências para a Uai Q Dança cia²⁸. Nesse sentido, a escolha realizada, nessa investigação histórica, foi pela trajetória das bailarinas e não pela trajetória dos grupos dos quais elas participaram. Acredita-se que a ruptura entre elas e o Vórtice e a posterior integração à Uai Q Dança cia como companhia profissional simbolizou sua entrada definitiva nas questões da dança contemporânea. Ora, a partir desse momento, elas mudaram seu contato com a dança por meio das aulas que faziam, da forma como trabalhavam o próprio corpo, da maturidade que adquiriram e também da forma como puderam vivenciar um processo de criação autônomo.

Dentre as entrevistadas, Vanessa Pádua, Alcinete Sammya e Juliana Penna foram as únicas dançarinas que, tendo deixado o grupo Vórtice em 1997²⁹, ingressaram na Uai Q

28 Uai Q Dança cia é o nome abreviado da companhia profissional em questão, também nomeada, inicialmente, Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro.

29 Elas estavam entre um grupo maior de pessoas que saíram do Vórtice e foram para o Uai Q Dança. Nesse grupo, estavam Wesley Claudino dos Reis e Fernanda Giroto. É importante ressaltar que cada um

Dança cia no mesmo ano. Em suas falas, elas trazem a ruptura de pensamento em dança que interessa a essa pesquisa e a nova experiência de autoconhecimento corporal e de processo de criação.

Ao chegarem ao Studio Uai Q Dança, estimuladas pelo desejo de não parar de dançar, as bailarinas foram recebidas por Fernanda Bevilaqua, que, por sua vez, reconheceu o motivo pelo qual elas tinham ido à sua procura:

Então, nós começamos a fazer aula e a Fê [Fernanda Bevilaqua] 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 [...]. Quando a gente foi pra Fê [Fernanda Bevilaqua], ficou claro que nosso propósito era esse, que a gente queria se profissionalizar financeiramente mesmo, ter uma profissão. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 244)

A primeira mudança perceptível, o fato de que elas gostariam de se profissionalizar mais, já apresenta indícios de uma nova experiência com a dança. As ex-integrantes do grupo Vórtice estavam em um período de amadurecimento, tanto pela idade que já possuíam (por volta de 18 e 19 anos), quanto pela experiência que tinham com a dança. Por isso, elas buscavam um contato com a dança que correspondesse a um momento específico de suas vidas:

Mas eu lembro que a Fê [Fernanda Bevilaqua] nos deu um *pró-labore*, um incentivo pra gente se dedicar de fato àquele tempo. 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!”. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 245)

E já lá no Uai Q Dança, quando a gente foi pra lá, que eu fui conversar com a Fernanda, eu me lembro direitinho desse dia, ela falou assim: “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.” É muito mais do que a quantia. Mas era um gesto de: “Eu sei que vocês são profissionais, vocês, pra mim, são profissionais e vocês têm que receber. E uma forma de eu reconhecer isso é pagar algo, que não tenho e 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. (PÁDUA, 2013, cf. anexo 8 p. 220)

deles saiu em momentos, modos e por motivos diferentes. As outras entrevistadas, Luciane Bernardes, Aline Rosa e Gigliola Mendes deixaram o grupo anos depois, sendo que as duas primeiras vieram a ter contato com a Uai Q Dança cia apenas a partir de 2002, período que não é tratado nessa pesquisa.

Fernanda Bevilaqua tomou a decisão de pagar os bailarinos que começavam a fazer parte da Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro, em 1997. Esse foi o nome dado ao grupo que se formou após a chegada de Alcinete Sammya, Juliana Penna e Vanessa Pádua, acompanhadas de outros integrantes que vieram com elas do Vórtice e de outros bailarinos que se formaram no Studio Uai Q Dança³⁰. Antes da formação desse grupo, não havia uma companhia profissional e sim um grupo de alunos da escola Uai Q Dança que gostavam de dançar em festivais, fazer muitas aulas, sem compromissos profissionais com a dança. A criação da Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro foi o início da criação de uma companhia que cresceu, se profissionalizando ao longo dos anos e estreitando seus laços com a dança contemporânea. O Jornal Correio de Uberlândia confirma as informações:

A Companhia Uai Q Dança não tem nada a ver com o grupo conhecido pela cidade, a não ser pela presença do bailarino Alex Silva. O grupo anterior permanece, mas a proposta dessa nova companhia é outra, mais inovadora, já com os pés na profissionalização. Para compô-la, além de Alex Silva vieram os bailarinos Wesley Claudino, Vanessa Pádua, Alcinete Sammya e Fernanda Giroto, todos remanescentes³¹ do grupo Vórtice, outra conceituada companhia de Uberlândia. (COELHO, 1998, p. 26)³²

A profissionalização da companhia a partir da ideia da dança como um trabalho certamente ocorreu, pois os integrantes receberam inicialmente um valor simbólico para dançar. Contudo, houve mais características importantes para que a companhia, além da profissionalização, caminhasse rumo a uma concepção contemporânea de dança. Por exemplo, na Uai Q Dança companhia, os bailarinos ganharam liberdade para escolher quantas aulas de balé clássico quisessem fazer se, de fato, quisessem fazer alguma. Houve um consenso entre a direção de Fernanda Bevilaqua e os integrantes da companhia sobre o que seria melhor para eles, ou seja, o que preenchesse as necessidades corporais de cada um poderia ser, tranquilamente, escolhido por eles.

Será tomado como exemplo o caso de Juliana Penna que, durante a entrevista cedida, mencionou várias vezes que nunca gostou tanto de balé clássico. Ao longo de sua formação em dança, esquivou-se ao máximo dessa técnica, cedendo apenas quando entrou

30 Um exemplo de bailarino que já fazia parte do Uai Q Dança é Alex Silva. Ele integrou a Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro com o grupo vindo do Vórtice em 1997.

31 Não se sabe exatamente o que o jornalista quis dizer com a palavra “remanescente”, pois, embora alguns membros tenham deixado o grupo, o Vórtice continuou normalmente com suas criações.

32 Como foi dito, Juliana Penna participou da transição entre Vórtice – Uai Q Dança. Contudo ela conta que não participou da montagem da primeira criação coreográfica, de algumas participações em mostras e viagens. Ela estava se dedicando a uma nova graduação: “Porque nessa época eu mudei de curso superior, estava na psicologia e fui para a música, porque música e dança sempre estiveram pau a pau na minha vida, eu sempre fiquei meio dividida entre música e dança.” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 243)

no grupo Vórtice, já que era uma condição da direção do grupo fazer aulas de clássico e dançar balés de repertório para poder dançar os outros espetáculos considerados mais livres (o que, aqui, foi chamado de dança contemporânea em alguns momentos).

[...] e balé clássico não era uma coisa que me comovia muito. Fiz sapateado e gostei muito. Mas o balé eu tinha restrições, não foi aquela coisa apaixonante e ainda com essas coreografias de final de ano eu fiquei muito desanimada, por isso fiz dois anos e parei. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 231)

Juliana Penna aparenta não gostar de balé clássico. Mesmo assim, durante todo o tempo em que esteve no grupo Vórtice, cedeu à vontade da direção, fez as aulas e dançou os balés de repertório. Quando mudou para o Uai Q Dança e inseriu-se na companhia, ela teve a oportunidade de não mais dançar balé ou de manter o mínimo contato possível com a técnica, podendo fazer aulas, inclusive de dança contemporânea com Fernanda Bevilaqua. Juliana Penna, quando fala sobre a liberdade em fazer as aulas que quisesse na companhia profissional, descreve o momento como “a parte mais feliz, a parte da alegria” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 246), já que ela pôde pensar no balé clássico não como um pré-requisito, mas como uma escolha, pois podia dançar quando e como quisesse.

A organização inicial em relação à formação em dança da Uai Q Dança cia era: aulas de balé com o Márcio Túlio e aulas de dança moderna e dança contemporânea com a Fernanda. Essas aulas, por sua vez, deixavam as entrevistadas em dúvida. Algumas delas disseram que as aulas eram de dança moderna, outras disseram que elas eram híbridas e, por fim, outras disseram que eram de dança contemporânea. Contudo, o fato de os integrantes poderem fazer escolhas introduziu-lhes nas questões da contemporaneidade. Nas palavras de Juliana Penna sobre as aulas de Bevilaqua:

Quando eu fiz a aula dela, eu perguntei se podia ficar só por lá, ou se tinha que fazer balé clássico. Ela falou que a gente fazia o que a gente quisesse. Então isso pra mim foi a entrada na contemporaneidade mesmo, porque você assume suas escolhas, assume suas identificações e a gente está aqui para agenciar essas coisas e potencializar a criação e não uma técnica ou um estilo. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 247)

A ex-integrante da Uai Q Dança cia, por exemplo, apresenta um elemento muito esclarecedor sobre sua inserção na contemporaneidade: o momento em que teve liberdade de fazer suas escolhas, do que achasse melhor para sua formação corporal, potencializando sua criação. O artigo “Uma fábrica de anti-corpos?”, de Isabelle Launay e Isabelle Ginot de 2003, traz informações que auxiliarão no entendimento das palavras de Juliana Penna. O

artigo discute a inserção de indivíduos na dança contemporânea por meio do funcionamento de escolas que ofereçam esse tipo formação. Como seria possível formar profissionais da dança contemporânea? Como se estruturariam as aulas, os métodos de ensaios, horários, técnicas? Na tentativa de responder a essas perguntas, o texto apresenta o grupo francês *École*, que “levou adiante uma reflexão visando possibilitar a existência de novos tipos de escolas profissionais de dança contemporânea.” (GINOT; LAUNAY, 2003). O texto propõe um programa ideal de formação em dança contemporânea, como se quisesse estabelecer um campo de trabalho, “um estado de espírito – sendo também um estado de corpo.” (GINOT; LAUNAY, 2003)

Ainda no artigo em questão, são listados 10 itens que caracterizariam uma proposta para “escolas contemporâneas de dança” (GINOT; LAUNAY, 2003)³³. Dentre eles, apresentar-se-á três que dialogam com a entrevistada Juliana Penna:

4. A escola não forma nem para um estilo, nem para todos eles, ela não forma para uma técnica ou para técnicas. Trabalhar a partir de uma tradição é explorá-la compreendendo as razões de sua existência, entender sua pertinência e medir as distâncias. A escola é experiência da alteridade, ela confronta o aprendiz-artista com um gesto diferente do seu. Nisso ela ajuda na construção de coordenações plásticas ainda mais ativas por terem sido postas à prova das mais diversas ações.
5. Nenhuma atividade é pré-requisito para uma outra, a escola não tem disciplina “anexa”. Ela dá tanto a fazer, quanto a pensar e conjuga saberes e saber-fazer. Se todo gesto é ligado à maneira de se perceber o mundo, então a atividade simbólica e espírito crítico são oriundos do aprendizado dito “técnico”.
6. A escola não é a repetição de um ritual imutável: a mesma barra, no mesmo momento, na mesma sala, com as mesmas pessoas. Ela pode ser o lugar de uma repetição pensada onde o gesto é reformulado. A escola dá bases, mas bases móveis e flutuantes, técnicas, artísticas e éticas necessárias em um dado contexto para um dado projeto artístico e pedagógico. O dançarino é responsável, ele fabrica suas próprias modalidades de trabalho. (LAUNAY; GINOT, 2003)

Sabe-se que a Uai Q Dança cia não era uma escola de dança e o objetivo não é compará-la com o grupo *École*. Mas serão tomadas as características de uma escola contemporânea como suporte para o entendimento da nova organização de dança em que as entrevistadas se inseriram. A partir das informações fornecidas por Juliana Penna e por outras entrevistadas que serão citadas posteriormente, acredita-se que o início da formação da Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro representou também o seu ingresso na contemporaneidade. No desenvolvimento da pesquisa, foi dada maior atenção às criações

33 Ao longo do terceiro capítulo serão apresentados outros itens que interessarão às discussões com os artistas entrevistados. Eles aparecerão na medida em que colaborarem com a ideia de que a Uai Q Dança companhia do Triângulo dispunha de elementos da dança contemporânea.

coreográficas, aos espetáculos e coreografias como resultados das produções dos grupos. Nesse momento, atentar-se-á ao processo, enquanto formador dos integrantes da companhia. Em que medida, a nova formação dos dançarinos, é contemporânea?

As aulas que os integrantes da Uai Q Dança cia faziam não possuíam um estilo ou uma técnica apenas, mas variavam entre balé clássico e dança moderna, essa última caracterizada também como híbrida. De acordo com o item quatro do artigo, a escola de dança contemporânea deveria ser uma escola da alteridade, apresentando ao “aprendiz-artista” (GINOT; LAUNAY, 2003) um gesto diferente. Fernanda Bevilaqua propôs aos integrantes da Uai Q Dança cia novos gestos, por meio de novas aulas e um novo funcionamento, já que a rotina anterior desses artistas era essencialmente de contato com a dança clássica, e, em alguns momentos, havia a tentativa de colocá-la em contato com outras linguagens corporais, como o teatro.

As proposições de alteridade, por meio da escolha da prática artística, também se relacionam com o item cinco do artigo quando cita que ela “conjuga saberes e saber-fazer” (GINOT; LAUNAY, 2003). Nesse caso, como diretora da companhia, Fernanda Bevilaqua inseriu sua prática artística na contemporaneidade quando conseguiu conjugar os saberes trazidos pelos integrantes da companhia de sua formação como bailarinos clássicos com o seu modo de fazer dança (como já foi mencionado no primeiro capítulo sobre a coreografia “Poética da Resistência” do grupo Uai Q Dança). Juliana Penna esclarece melhor esse fato ao dizer que:

Eu acho que como a Fê [Fernanda Bevilaqua] percebeu que nós fomos para lá com essa concepção e que não seria fácil de quebrar essa concepção, porque foram 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 que a gente acreditava no balé como sendo a base clássica. Então a gente não queria abrir mão do balé. Isso ficou estampado no nosso discurso quando a gente chegou para ela. Então ela, muito respeitosamente, não quis furar essa crença, vamos dizer assim. 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. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 247)

A necessidade de ter e apreender uma técnica específica como disciplina de formação começa a ficar em segundo plano nos desejos dos integrantes do grupo, na medida em que eles precisam se perceber no mundo a partir de suas escolhas. Nas palavras de Juliana Penna, a direção de Fernanda Bevilaqua, respeitosamente, não instituiu o que e como deveria ser a respeito da formação da companhia, mas apontou novos caminhos,

deixando com que cada integrante exercesse seu espírito crítico. A formação técnica não se resume somente nas aulas de dança, mas na escolha do que é melhor ou não para o corpo do bailarino. Nesse caso, Juliana Penna, depois de muitos anos dançando balé clássico, pôde viver sua “parte mais feliz” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 246): ela pode “fabricar suas próprias modalidades de trabalho” (LAUNAY; GINOT, 2003).

3.2. Rumo à contemporaneidade

A maturidade artística dos integrantes da Uai Q Dança cia, bem como sua proximidade com a contemporaneidade da criação em dança, não parou por aí. Ao longo do tempo, Fernanda Bevilaqua direcionou o grupo de artistas da companhia para o contato direto com a dança contemporânea. Acompanhar-se-á, brevemente, o caminho percorrido até o momento da criação do trabalho “Todo cais é uma saudade de pedra” (2001). Destacam-se três importantes trabalhos nesse percurso: “Bela e Estranha Pátria” (1998 – Ilustração 16), “Olho do Dono” (1999 – Ilustração 17) e “Otelo” (2000 – Ilustração 18).

Ilustração 16: "Bela Estranha Pátria" Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro (1998) - Divulgação



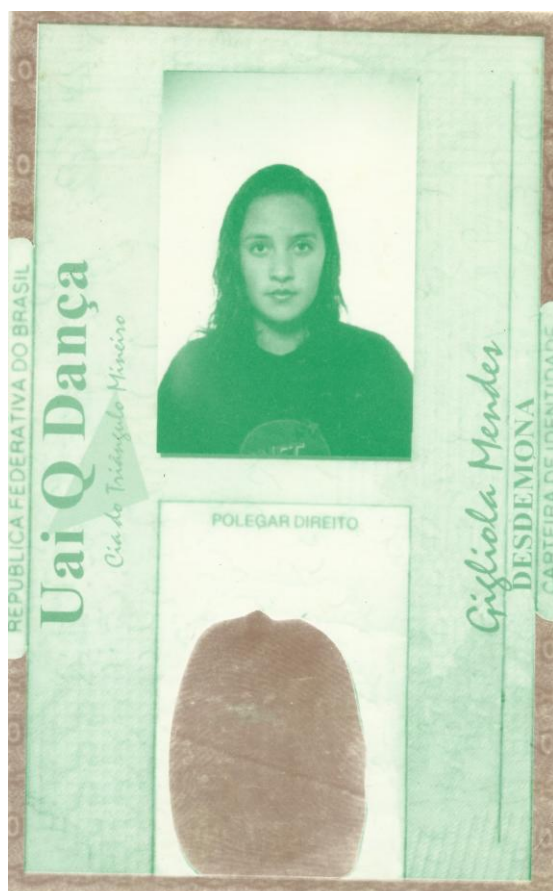
Fonte: Acervo Alcinete Sammya

Ilustração 17: "Olho do Dono" Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro (1999) - Divulgação



Fonte: Acervo Alcinete Sammya

**Ilustração 18: "Otelô" Uai Q Dança
companhia do Triângulo Mineiro (2000) -
Divulgação**



Uai Q Dança
Cia do Triângulo Mineiro
Direção: Fernanda Bevilaqua

OTELO

Inspirado em
SHAKESPEARE
Direção de Criação
DEFERSON MELO

Elenco:
ALEX SILVA & GIGLIOLA MENDES

Expressão Vocal: D E F E R S O N M E L O

Realização:
IMAC
Instituto de Meio Ambiente e Cultura
imac.net@uol.com.br

Ficha Técnica
Projeto de Criação e Execução: Visual Design e Deferson Melo

Dias 01 e 02 de Julho às 21:00hs.
08 e 09 de Julho às 23:30hs.
Local: *Palco de Arte*
R. Coronel Manoel Alves, 22 – Centro
ENTRADA FRANCA

Uai Q Dança - Rua Felisberto Carrijo, 386 - Fone (0xx34) 236 5056 - Uberlândia - MG
E-mail: danceuai@uol.com.br

Fonte: Acervo Alcinete Sammya

O primeiro trabalho, em questão, é “Bela e Estranha Pátria”, coreografado por Katto Ribeiro em 1998. O espetáculo tinha duração de 15 minutos e esteve em mostras de dança como o Encontro com a Dança³⁴ e o IV Fórum de Dança do DF. Esse foi o primeiro trabalho da Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro do qual participaram os bailarinos oriundos do grupo Vórtice. Durante seu processo de criação, as aulas de dança clássica, dança moderna e/ou “dança híbrida” permaneceram, na tentativa de não enclausurar os bailarinos numa atividade especializada, abrindo espaço para o gesto (GINOT, LAUNAY, 2003).

Se por um lado a formação e a rotina se abriam para a autonomia do gesto e de um namoro com o pensamento em dança, o processo de criação foi tradicional. Katto Ribeiro foi convidado a criar movimentos sem conhecer a fundo os corpos dos intérpretes. Um processo fechado, que remontou aos tempos de criação do grupo Vórtice. Além disso, a linguagem corporal trazida pelo coreógrafo era mais delimitada pelas linhas modernas. Nas palavras de Juliana Penna, ele trazia uma informação de *modernjazz*:

O Katto não, a referência dele era jazz. 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. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 245)

A bailarina não participou do processo criativo, por isso diz que outros integrantes contaram para ela como a coreografia foi criada. Apesar disso, ela aprendeu a coreografia posteriormente e dançou bastante esse trabalho com o grupo. Por esse motivo, nota-se que ainda há uma “tradição da dança moderna que considera o trabalho de transmissão como sendo um trabalho de criação e pesquisa experimental” (GINOT, LAUNAY, 2003). A essência da criação é ainda hierárquica, isto é, o coreógrafo é o detentor da sabedoria do movimento, que, por sua vez, é transmitida para o bailarino, que sabe menos. Outra integrante da companhia que confirma esse processo de criação é Alcinete Sammya:

Agora, o processo de montagem do trabalho do Kato, que era o “Bela Estranha Pátria” foi um trabalho que também não teve uma liberdade

34 “Em 1997, seguindo o molde anterior, não houve competição, não houve sequer Festival de Dança, sob o comando da Secretária Myrthes Linhares Lintz foi realizado o Encontro com a Dança de 2 a 5 de julho nos teatros da cidade.” (GUARATO, 2008, p. 169) A nova proposta foi realizada pela gestão do prefeito Virgílio Galassi (1997-2000) e acontecia apenas bianualmente.

nossa de criação, nada disso! Um trabalho tradicional mesmo, ele passa a sequência e a gente decorando e ensaiando até três horas da manhã, literalmente, na época da montagem. (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 207)

Assim também acontece com o segundo trabalho no percurso da Uai Q Dança companhia rumo à contemporaneidade, “Olho do Dono” (1999). Nele, Claudia de Souza foi convidada para criar, assim como Katto Ribeiro, uma coreografia concebida basicamente por ela. Claudia era uma coreógrafa paulistana, cuja bagagem profissional era essencialmente da dança moderna de Martha Graham: “Ela era uma professora de dança moderna” (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 246). A coreógrafa tem sua própria companhia atualmente e, buscando informações sobre ela, foram encontradas questões importantes que ajudam a compreender o contexto no qual a Uai Q Dança companhia estava inserida ao trabalhar com a artista de São Paulo.

Serão citadas as falas de Juliana Penna e Alcinete Sammya, e um trecho da descrição do trabalho desenvolvido pela Cia Danças Claudia de Souza com o objetivo de encontrar características semelhantes entre os trabalhos de ambas as companhias, porém, cada uma delas, em momentos e contextos históricos diferentes. Acredita-se que essa comparação permitirá entender melhor as contribuições de Souza para a Uai Q Dança cia.³⁵

Com o intuito de utilizar a individualidade do intérprete, absorvendo e transitando por diversas técnicas corporais, com a Cia Danças, Claudia de Souza deu início a um processo de pesquisa que visava o resgate de uma identidade corporal brasileira, através da criação de um corpo e de um processo de criação híbridos que envolvem a criatividade, a técnica, o estudo, a experimentação e a subjetividade como forma de retratar a diversidade expressiva da cena contemporânea, entendendo a cultura como um conjunto de manifestações que se referem a tudo aquilo que nós humanos colocamos no mundo. Através da Técnica de Dança Clássica e da Técnica da Dança Moderna (Martha Graham), a coreógrafa buscou a ressignificação destes códigos, utilizando-os como dilatadores dos sentidos (no que diz respeito a sentir e significar) do instrumento corpo. Iniciou-se um diálogo com a cultura popular, dado inicialmente com a Capoeira que proporcionou ao bailarino um novo olhar para o movimento explorado até então. Elementos como a dinâmica do jogo entre corpo-corpo e corpo-movimento, potencializados pelo estado de atenção promovido pela capoeira, passaram a fazer parte da busca de uma identidade corporal própria à companhia. Sendo o propósito desta linguagem, a criação e a investigação em Dança Contemporânea Brasileira, a pesquisa aproxima-se das referências próprias à nossa cultura, tratando de questões sobre a memória corporal de nosso povo, o

35 Sabe-se que há um distanciamento histórico entre os momentos das duas companhias. Mas a comparação que se pretende fazer não quer dizer que Cláudia de Souza trabalhou da mesma maneira nos dois momentos. O objetivo é encontrar indícios da criação atual da coreógrafa paulista na criação de 1999, “Olho do Dono” da Uai Q Dança companhia do Triângulo.

que este corpo brasileiro sente, como se move, como se relaciona, como dança. (CIA DE DANÇAS CLAUDIA DE SOUZA, s.d.)

Depois do Katto, depois do “Bela e Estranha Pátria” foi o “Olho do Dono”. A Fê [Fernanda Bevilaqua] chamou a Claudia 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 Marta Graham, 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 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. (PENNA, 2013, cf. anexo 9 p. 246)

Teve essa coisa eu acho que contemporânea nesse sentido de incluir outras linguagens, de experimentar outras formas de movimentação, capoeira, luta, eutonia. A Fernanda chamou a Flávia, na época uma fisioterapeuta que estava fazendo formação. Então, a gente teve umas oficinas de eutonia. (PÁDUA, 2013, cf. anexo 8 p. 207)

Eu acho que o da Claudia exigiu isso demais da gente, exigiu que a gente fizesse aula de capoeira para quebrar um pouco daquela coisa dura do clássico. Foi um sofrimento importante, porque ela exigia da gente era estrela, cambalhota, gruda na parede, vira do avesso, teve umas aulas de yôga. Então o da Claudia foi marcante nesse sentido de dar uma enxertada nesse corpo, de sair um pouco do formato do clássico. (SAMMYA, 2013, cf. anexo 7 p. 208)

O que se percebe a respeito da apresentação sobre a pesquisa de linguagem da Cia de Dança Claudia de Souza é uma linguagem voltada para a contemporaneidade: hibridismo, identidade corporal, estudo, experimentação e subjetividade. Além disso, percebe-se uma preocupação com as questões humanas e suas relações com o mundo. O trabalho técnico provém das técnicas clássicas e modernas, porém elas são ressignificadas. O trabalho com a cultura popular brasileira através da capoeira, além de implantar jogos em cena entre os corpos em movimento, colabora na construção de uma dança contemporânea brasileira. Nota-se a busca pelo entrelaçamento de linguagens, o desejo de

entendimento do próprio corpo, resultando na relação do sujeito com o mundo.

Elementos em comum podem ser encontrados no trabalho realizado por Claudia na Uai Q Dança companhia do Triângulo Mineiro no ano de 1999. Pelos relatos das integrantes da companhia, percebe-se a técnica moderna como registro de movimento coreográfico, bem como a utilização das aulas de capoeira como fundamento do trabalho técnico corporal. Juliana Penna afirma que foi uma experiência de cunho contemporâneo, pois fez com que os bailarinos disponibilizassem seus corpos para outras experimentações e se confrontassem com o aprendizado da técnica clássica como evidência universal, base indispensável e fundamental para qualquer formação profissional (LAUNAY, GINOT, 2003).

Se percebida a forma como Alcinete Sammya interpreta a transformação corporal que foi exigida de si mesma ao dançar o trabalho, são identificadas palavras significativas como “sofrimento” e as imagens corporais criadas por ela para afastar-se da linha clássica: estrela, cambalhota, gruda na parede, vira do avesso. O corpo já não pode ser mais o mesmo, pois ele precisa se virar do avesso para dar conta do que é solicitado. Se considerada a trajetória da intérprete em questão, por mais que os resultados dos processos característicos dos 5 primeiros anos do grupo Vórtice poderiam estar distantes das sapatilhas de ponta (como Adan Y Pepa), é apenas nesse momento que ela consegue nomear uma transformação mais sólida em seu corpo, pois uma vez virado do avesso, já não é mais o mesmo.

Considera-se que houve modificações à medida que as experiências com a Uai Q Dança companhia iam acontecendo. Contudo, entende-se que a experiência coreográfica com Claudia de Souza ainda não conseguiu dar conta de muitas questões contemporâneas que envolvem a dança, uma vez que o processo de criação ainda foi hierárquico, pois ela ainda criava os movimentos para que os bailarinos, na maioria das vezes, os reproduzissem. Além disso, nas palavras de Juliana Penna, ainda havia uma forte presença da dança moderna nos códigos de movimento de Claudia.

Por fim, tem-se “Otelo” (2000), dirigido por Deferson Melo e interpretado por Alex Silva e Gigliola Mendes. No primeiro capítulo, apresentou-se parte da trajetória das criações de Deferson Melo na cidade de Uberlândia e também com o grupo Uai Q Dança. Ainda no primeiro capítulo, foi apresentado um prévio conhecimento sobre o modo como Deferson Melo trabalhava e como ele mudou sua concepção de criação ao longo dos anos, já que foi possível entrevistá-lo para compreender como isso acontece atualmente.