

Grupo Teatro do Movimento



um gesto expressivo de
Klauss e Angel Vianna
na dança brasileira.

Marina Campos Magalhães
Joana Ribeiro da Silva Tavares



Grupo
Teatro do
Movimento

Marina Campos Magalhães
Joana Ribeiro da Silva Tavares

Grupo Teatro do Movimento

um gesto expressivo de
Klauss e Angel Vianna
na dança brasileira.

gramma

©Marina Campos Magalhães e Joana Ribeiro da Silva Tavares

Conselho editorial: Bethania Assy, Francisco Carlos Teixeira da Silva, Geraldo Tadeu Monteiro, Gisele Cittadino, Gláucio Marafon, Ivair Reinaldim, João César de Castro Rocha, Lúcia Helena Salgado e Silva, Maria Cláudia Maia, Maria Isabel Mendes de Almeida, Mirian Goldenberg e Silene de Moraes Freire.

Gamma Editora

Supervisão Editorial: Douglas Evangelista

Coordenação Editorial: Mariana Teixeira

Revisão do Arquivo: Lucas Riehl Alves de Souza

Capa: Paulo Ferreira

Foto da Capa: Acervo Angel Vianna

Diagramação: Paulo Ferreira

Catálogo na fonte

Bibliotecário Fabio Osmar de Oliveira Maciel – CRB-7 6284

M188g

Magalhães, Marina Campos

Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klaus e Angel Vianna na dança brasileira [livro eletrônico] / Marina Campos Magalhães, Joana Ribeiro da Silva Tavares. – Rio de Janeiro : Gamma, 2019.

26510 Kb. ; PDF.

ISBN 978-85-5968-692-0

1. Dança - Estudo e ensino - Brasil. 2. Grupo Teatro do Movimento. 3. Movimento [Representação teatral]. 4. Vianna, Klaus, 1928-1992. 5. Vianna, Angel, 1928-. I. Tavares, Joana Ribeiro da Silva. II. Título.

745-058-19

CDD : 792.820981

Gamma Editora

Rua da Quitanda, nº 67, sala 301, CEP: 20011-030 – Rio de Janeiro - RJ

Tel./Fax: (21) 2224-1469

E-Mail: contato@gamma.com.br

Site: www.gamma.com.br

Todos os direitos reservados. A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação de direitos autorais. (Lei 9.610/98)

*À Angel, Klauss e Rainer Vianna &
ao Grupo Teatro do Movimento.*

As fotos usadas neste livro foram cedidas às autoras pelo Acervo Angel Vianna. Infelizmente não foi possível identificar todos os créditos, por isso solicitamos a quem dispuser de informações entrar em contato com as autoras para inclusão nas próximas edições.

Agradecimentos

Ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO e à CAPES pelo subsídio financeiro durante a realização da pesquisa que resultou neste livro.

Aos professores e funcionários da Faculdade Angel Vianna e da UNIRIO pelas valiosas contribuições ao longo dos estudos, especialmente: Ana Bevilaqua, Ana Bulhões, Andrea Chiesorin, Ausonia Bernardes, Charles Feitosa, Enamar Ramos, Letícia Teixeira, Nara Keiserman, Valéria Carvalho e Zeca Ligiéro. Agradecimentos estes que se estendem às professoras: Beatriz Cerbino (UFF), Giselle Ruiz (UCAM), Juliana Ribeiro (UFPB) e Meran Vargens (UFBA).

Aos entrevistados, que dividiram suas lembranças e memórias, contribuindo de forma decisiva: Angel Vianna, Beverly Crook, Cás-cia Frade, José Possi Neto, Lola Brikman, Lúcia Cordeiro, Mariana Muniz, Mariana Vidal, Mauro Costa, Michel Robin, Oscar Araiz, Patrícia Hungria e Regina Vaz.

À Tati Santana, por abrir o armário-acervo de Angel Vianna, pelos cafés, bolos e almoços que tornaram as tardes de pesquisa muito mais prazerosas.

À Isadora Cecatto, Daniel Araújo, Paula Otero e Beth Simões, pelas revisões atentas.

Aos nossos familiares pelo apoio incondicional e aos nossos côn-juges, Pedro Ivo Dantas e Marito Olsson-Forsberg, companheiros no amor e na vida, e, muitas vezes, no trabalho!

Um agradecimento especial a todas e todos que contribuíram com o financiamento coletivo deste livro! Resistir é existir!!!

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Apresentação | 13 |
| Prefácio | 15 |
| Introdução | 17 |
| Prólogo | 23 |
| Primeiro Ato: | |
| Diálogos Possíveis | 47 |
| 1.1 = As Obras Coreográficas | 49 |
| 1.2 = Os Espetáculos | 71 |
| 1.3 = Intervalo I: Primeiras Considerações | 79 |
| Segundo Ato: | |
| Por Uma Nova Linguagem Cênica | 83 |
| 2.1 = Preparando o Terreno: Os Cursos | 85 |
| 2.2 = Pesquisa de Campo | 93 |
| 2.3 = Os Espetáculos | 113 |
| 2.4 = Intervalo II: Algumas Considerações | 117 |
| Terceiro Ato: | |
| Dançar é Poesia | 123 |
| 3.1 = A Dança Brasileira do GTM: A Dança de Klauss e Angel Vianna | 123 |
| 3.2 = Procedimentos Técnicos: "Todo Mundo Pode Dançar" | 139 |
| 3.3 = Construção (1978) - Angel Vianna: A "Arte da Existência" | 147 |
| Considerações Finais (CODA) | 157 |
| Referências | 161 |
| Anexos | 177 |

Apresentação

É com imensa alegria que escrevo estas linhas. E uma pitada de orgulho também, já que tive a oportunidade de participar das bancas de qualificação e de defesa da dissertação de Marina Magalhães no Centro de Letras e Artes da UNIRIO e, a partir de então, venho acompanhando sua trajetória acadêmica com apreço.

Sem dúvida a parceria autoral entre Marina e sua orientadora no mestrado Joana Ribeiro é das mais profícuas, gerando um material inédito de valor imensurável.

Grupo Teatro do Movimento - um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira resulta de longa e minuciosa pesquisa que resgata um momento de grande ebulição na dança contemporânea brasileira, que, por sinal, ainda dava os seus primeiros passos, que só vieram a ser verdadeiramente consolidados no Rio de Janeiro ao longo da década de 1990.

É interessante observar como as autoras, em sua abordagem, conciliam o minucioso rigor histórico do texto com ousadas reflexões e correlações, como é o caso da análise dos títulos dos espetáculos, relacionadas ao Sistema Laban de Análise do Movimento. Há também a busca de uma interdisciplinaridade através das Artes Visuais, o que não só é bem-vindo para o campo da dança como também cria um universo profícuo entre as artes. Além disso, há que se destacar a originalidade formal em que o texto é apresentado,

como “atos-capítulos”, o que desde o início aguça a curiosidade e a imaginação do leitor, que imediatamente se vê transportado para o mundo da dança.

Ao longo do texto, ao detalhar os cursos de Anatomia — Gesto Somático, Música — Gesto-Som, e Danças Folclóricas Brasileiras — Gesto e Cultura —, ministrados por renomados professores-artistas convidados pelos integrantes do Grupo Teatro do Movimento, há informações preciosas sobre como o modo de investir em formação é capaz de trazer uma valiosa contribuição para a criação de uma linguagem cênica de grupo.

Assim, ao ouvir tanto a fala dos bailarinos quanto a dos criadores dessa linguagem, o leitor percebe que os “Vianna” certamente tinham uma visão à frente do seu tempo e que, como nos lembra o próprio texto, “Dançar é poesia”.

Rio de Janeiro, fevereiro de 2019.

Giselle Ruiz

Prefácio

Em livro, rerepresentar a experiência da dança

De maneira crescente, os estudos pós-graduados em dança apresentam-se com método, rigor e paixão. Amplia-se o escopo de investigação deste campo, colocando-se a pesquisa brasileira, por meio de sua qualidade e diversidade, em destaque no mapa acadêmico nacional e internacional.

Para a ampliação destes contornos, sobretudo nos estudos históricos, cada pesquisador não pode se furtar a uma dupla tarefa: amealhar fontes primárias — em bravos esforços de documentar um terreno imenso de realizações — e, a partir dos documentos, urdir escopos e métodos, em busca de epistemes de fato diversas e em confronto com a fortuna crítica já consolidada.

Nestes processos temos ainda muito a fazer. Como o muito que nos apresentam Marina Campos Magalhães e Joana Ribeiro da Silva Tavares em *Grupo Teatro do Movimento - um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira*, publicado a partir de pesquisa acadêmica a se espriar a partir e por sobre temas da dança nossa.

Tendo como foco o Grupo Teatro do Movimento — GTM, fundado e dirigido pelos mestres Angel e Klauss Vianna —, o livro refaz a história desta companhia, apontando rastros anteriores e posteriores a sua trajetória.

Sinalizados por um sumário que traduz, em elegante escolha

metodológica, os temas abordados, temos um “prólogo”, “primeiro, segundo e terceiro atos”, dois “intervalos” e uma “coda” (as considerações finais), os leitores tendo acesso aos conteúdos como se estivessem frente a uma produção de dança, a história do grupo considerada como um espetáculo, na verdade obra da arte de uma geração, capitaneada por dois de seus fundamentais representantes.

Sob esta organização alinham-se contexto histórico e historiográfico, espetáculos da e para a companhia, sua metodologia de pesquisa, cursos, manifestos e propostas, num encadeamento de discurso/narrativa sobre a dança que será precioso para nossos estudos.

Particularmente, há que se destacar dois momentos deste livro-pesquisa-espetáculo: seu “prólogo” e seu “terceiro ato”, que articulados jogam luz sobre vetores dum mesmo contexto da arte do Brasil: a ditadura militar e os tempos da contracultura. No prólogo apresenta-se o período da fundação do GTM em plena ditadura militar, arrolando-se acontecimentos da origem da dança moderna/contemporânea do Brasil.

No “terceiro ato” apresentam-se suas propostas-manifesto por “uma dança brasileira” e os processos/procedimentos de criação-formação criados e convocados pelo grupo, ancorados na construção de um corpo-sujeito para intérpretes que não somente conheçam/investiguem/percebam sua corporalidade, mas também a vida cotidiana por onde trafegam, partilhando os mesmos contextos cênicos-culturais.

Passados mais de quarenta anos de tanta história, as perguntas fundantes destas questões seguem encarnadas na experiência da dança, ainda que delas nem todos tenham a devida consciência. Conhecer o grupo de Klauss e Angel Vianna deve nutrir novas gerações de artistas por memórias recolocadas na cena atual. Este livro é território desta experiência e, ao mesmo tempo, espessa linha de passe para uma atualização do muito já feito na dança do Brasil.

São Paulo, fevereiro de 2019.

Cássia Navas

Introdução

O Grupo Teatro do Movimento (GTM) foi idealizado pelo casal Klauss e Angel Vianna, sob a direção geral de Angel Vianna, recebendo colaboração de outros coreógrafos como Oscar Araiz (1940-)¹, Lourdes Bastos (1927-)², Lola Brikman³ e José Possi Neto (1947-)⁴. O GTM pode ser considerado uma das primeiras companhias de pesquisa em dança moderna/contemporânea com subvenção estatal no Rio de Janeiro (TAVARES et al.: 2010a, 2010b, 2013), destacando-se tanto pelo ineditismo de seus processos de criação quanto pela abordagem ética e estética de seu trabalho.

Criado em 1976, o grupo desenvolveu, ao longo de sua trajetória, 11 obras coreográficas: *Domínio Público* (1976), de Oscar Araiz; *Corações Futuristas* (1976), Luiza Porto (1976) e *Eterna* (1977), de Lour-

1. Oscar Araiz é argentino, coreógrafo e diretor. Formou sua própria companhia de dança em 1964, em Buenos Aires, e desde então colaborou com importantes grupos, sendo diretor do *Ballet del Teatro San Martín* (de 1968 a 1971), do *Grand Théâtre de Geneve* (de 1980 a 1988), do *Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín* (de 1990 a 1997) e do *Teatro Argentino de La Plata* (de 2002 a 2003).

2. Lourdes Bastos, professora, coreógrafa e diretora, coordenou o ensino de dança moderna na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na década de 1970, sendo responsável pela consolidação do ensino da dança moderna nessa escola. Nos anos de 1980, fundou o Studio e a Companhia Lourdes Bastos.

3. Lola Brikman é argentina, professora e pesquisadora. Pioneira no campo da expressão corporal, fundou o *Instituto Superior de Formación Artística del Centro de Educación Corporal*, onde criou a disciplina de Expressão Corporal e as especializações em Arte, Saúde e Educação e Arte na Diversidade. Fundou também o *Centro de Educación Corporal Lola Brikman* e dirige a *Fundación Arte y Movimiento*.

4. José Possi Neto é diretor e encenador. Coordenou a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia na década de 1970 e, atualmente, dedica-se principalmente à direção de espetáculos musicais e de dança-teatro, pelos quais já recebeu inúmeros prêmios.

Grupo Teatro do Movimento

des Bastos; *Pulsações* (1976), de Lola Brikman; *Improviso* (1976) de Graciela Figueroa; *Animus* (1977) e *O Filho do Rei* (1978), de Michel Robin; *Mal Aria Ba!* (1978), de José Possi Neto; *Passagem* (1978), de Mariana Vidal e *Construção* (1978), de Angel Vianna. E, desde o seu primeiro trabalho, já é possível apontar características de uma incipiente dança contemporânea carioca, como a pesquisa de movimento e a busca por uma nova linguagem artística.

No GTM, a improvisação foi utilizada como procedimento técnico, coreográfico e cênico, ampliando tanto as possibilidades de movimento, quanto contribuindo para o incremento de uma nova forma de compreensão da dança. Alinhado a esse pensamento, os coreógrafos que colaboraram com o grupo operavam de modo inusual para a época, estimulando os bailarinos na criação e improvisação para, posteriormente, selecionar as melhores cenas.

As 11 coreografias supracitadas foram constantemente orquestradas em diferentes montagens do Grupo Teatro do Movimento, como por exemplo: os espetáculos *Movimento e Forma* (1976) e *Forma e Espaço* (1976), apresentados no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro; o espetáculo homônimo *Domínio Público* (1978), apresentado no Teatro Galpão em São Paulo; além de *Ideótica* (1978), *Painel* (1978) e *Esboço* (1978), apresentados na Sala Funarte no Rio de Janeiro.

Afora as obras coreográficas, o intuito de elaborar uma nova linguagem artística instigou o Grupo Teatro do Movimento à realização do projeto-pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança* (1977-1978). Pode-se dizer que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, um grupo de vanguarda recebeu uma subvenção estatal para implementar uma pesquisa teórico-prática na área da dança. O projeto pretendia fazer uma análise das escolas e profissionais de dança e movimento, com enfoque sobre a lúdica infantil e o gestual cotidiano, a fim de fomentar a investigação sobre a dança brasileira — e retomar uma pesquisa iniciada pelo casal Vianna na década de 1950, em Belo Horizonte.

Diferentemente de um corpo de baile homogêneo, comum nas companhias de dança da época, no Grupo Teatro do Movimento havia pessoas de todos os tipos físicos — gordas, magras, altas, baixas —, a única exigência era que fossem capazes de criar. Os 19 bailarinos/artistas que fizeram parte do grupo, em diferentes momentos, conforme documentos pesquisados, foram: Débora (Debby) Growald, Dolores Fernandes, Leonardo Jaime (Leo Jaime), Lúcia Cordeiro, Lúcia Corrêa, Luciana Baiochi Hugues, Maria do Socorro Fonseca, Mariana Muniz, Mariana Vidal, Michel Robin, Moema Correa, Patrícia Hungria (Patrícia Hoffbauer), Paulo Contier, Paulo Guinot, Regina Vaz e Silvia Caminada, a uruguaia Graciela Figue-

roa e os argentinos Jean Paul Rajzman e Roberto Giovanetti.

Na segunda metade da década de 1970, no Rio de Janeiro, começaram a surgir algumas iniciativas no campo das políticas culturais para a dança, através das quais o GTM obteve significativa subvenção para a sua genealogia e continuidade. Dentre elas, o Pacote Cultural, o Projeto Dança, o Projeto Palco sobre Rodas e o Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea. Outras parcerias também foram de grande importância para a manutenção e subsistência do grupo, como a estabelecida com o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, e com os Encontros de Dança organizados por Rainer Vianna (1958-1995)⁵.

A escolha da temática deste livro teve como principal motivação o pioneirismo do Grupo Teatro do Movimento bem como de seus idealizadores. Klauss e Angel Vianna começaram a dançar em Belo Horizonte no Ballet de Minas Gerais⁶, com o professor Carlos Leite⁷, no final da década de 1940. Juntos fundaram, na década seguinte, sua primeira escola e companhia de dança na capital mineira, respectivamente, a Escola e o Ballet Klauss Vianna, marco inicial da multidisciplinaridade e da sua pesquisa sobre a dança brasileira. Na década de 1960, mudaram-se para o Rio de Janeiro, cidade onde se aproximaram do teatro a partir do trabalho de preparação corporal para atores. Os Vianna influenciaram toda uma geração de artistas, coreógrafos e pesquisadores com sua investigação sobre o gesto e seu conhecimento sobre o corpo e o movimento.

É visível que a produção bibliográfica sobre a obra do casal Vianna vem se avolumando nos últimos anos, desde o livro *A dança* (VIANNA: [1990], 2005)⁸. Nesse ínterim, a trajetória profissional de Angel Vianna foi analisada sob três aspectos principais: o terapêutico (IMBASSÁ: 2006; RESENDE: 2008), o pedagógico (RAMOS: 2007; SALDANHA: 2009; TAVARES: 2009; TEIXEIRA: 1998, 2000, 2008) e o artístico (MAGALHÃES: 2018; POPPE: 2015; TRAJANO: 2011). Sobre os dois primeiros, encontram-se mais publicações, ao passo que seu trabalho artístico, assim como o de Klauss Vianna, ainda merece maior contemplação. Sobre a trajetória/obra

5. Rainer Vianna, filho do casal Angel e Klauss Vianna, seguiu os passos dos pais tornando-se bailarino e coreógrafo atuante na cena da dança contemporânea carioca e paulista principalmente nas décadas de 1980 e 1990.

6. O Ballet de Minas Gerais foi criado em 1948, em Belo Horizonte, pelo professor Carlos Leite, convidado pelo Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais a fundar uma escola de dança na cidade. Ao longo dos anos, após sucessivas mudanças, transformou-se na atual Companhia de Dança do Palácio das Artes.

7. Carlos Leite (1914-1995), natural de Porto Alegre, formou-se com Maria Olenewa. Dançou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no Ballet da Juventude e, entre outros, no Ballet Original Russo. Carlos Leite teve importante atuação na área da dança belo-horizontina, onde fundou a Escola de Dança Ballet de Minas Gerais, incorporada posteriormente pelo Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado.

8. Em agosto de 1990 Klauss Vianna lançou o livro *A dança*, pela Editora Siciliano (Rio de Janeiro), reunindo anotações colhidas ao longo das suas experiências no estudo do corpo e do movimento, entrevistas feitas por Ana Francisca Ponzio e Luiz Pellegrini, que foram compiladas pelo jornalista Marco Antônio de Carvalho. O livro foi reeditado em 2005, pela Editora Summus (São Paulo), com a revisão geral/apresentação de Angel Vianna e prefácio de Neide Neves.

Grupo Teatro do Movimento

de Klauss Vianna, destaca-se tanto o enfoque pedagógico (ALVARENGA: 2009; LAZLO: 2018; LOBO, NAVAS: 2003; MILLER: 2007; MILLER, NEVES: 2013; NEVES: 2008; QUEIROZ: 2011), quanto o artístico (ALVARENGA: 2002, 2010; AQUINO: 1993; NAVAS: 1992; TAVARES: 2010). Acrescentam-se duas biografias — que tratam da vida/obra de Angel Vianna — traçadas por Ana Vitória Freire (2005) e Juliana Costa Ribeiro (2018).

Com a abertura da Faculdade Angel Vianna, em 2001⁹, deflagrou-se a produção de uma série de monografias e artigos de conclusão de curso, posteriormente enriquecidos pelos cursos¹⁰ de Pós-Graduação Lato Sensu da mesma instituição, e pela Pós-Graduação em Técnica Klauss Vianna¹¹, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Entretanto, especificamente no que concerne ao Grupo Teatro do Movimento, as referências bibliográficas são, em geral, escassas. Em Freire (2005), Ribeiro (2018) e Ramos (2007), encontra-se um primeiro levantamento sobre a obra do GTM. O Grupo de Pesquisa Artes do Movimento¹² abordou o tema em três¹³ artigos, atualizações da Homenagem ao Grupo Teatro do Movimento, lançada no II ENGRUPEDANÇA, em 2009. Cerbino e Brum (2013), no livro *Movimento da dança carioca – companhias e Grupos de 1936 a 2013*, traçam um histórico resumido do grupo. Outras publicações citam o Grupo Teatro do Movimento, como é o caso de Aquino (2005) e Ruiz (2013a, 2013b).

Sem dúvida, a reconstrução histórica tem uma importante função na preservação da memória e no desenvolvimento das sociedades. Narrar uma história parte da necessidade de comunicar, mas também da intenção de que esse conhecimento permaneça vivo ao longo do tempo. Atualmente a historiografia já não entende mais a história como sendo essencialmente uma descrição dos fatos tais como aconteceram. Os historiadores contemporâneos consideram a história um discurso/narrativa sobre um outro discurso/narrativa que é construído pela e dentro da linguagem, ou seja, uma representação — como postula Roger Chartier (1991): uma imagem presente de um objeto ausente.

9. A Faculdade Angel Vianna iniciou suas atividades em janeiro de 2001, com os cursos de Bacharelado e Licenciatura Plena em Dança.

10. Em 2005, a Faculdade Angel Vianna iniciou uma parceria com a UFBA e lançou a Pós-Graduação Lato Sensu em *Estudos Contemporâneos em Dança*. Desde então, a FAV vem ampliando a oferta de cursos de Pós-Graduação que atualmente comportam os cursos: *Terapia através do Movimento; Preparação Corporal nas Artes Cênicas; Metodologia Angel Vianna; Sistema Laban/Bartenieff; Corpo, Educação e Diferenças; e Danças de Salão*.

11. Em 2012, a PUC-SP começou a oferecer a Pós-Graduação Lato Sensu em Técnica Klauss Vianna coordenada pela professora Neide Neves.

12. O Grupo de Pesquisa Artes do Movimento foi criado oficialmente em 2000, pelas professoras doutoras Enamar Ramos e Nara Keiserman, com o intuito de reunir os pesquisadores das áreas de Dança e Expressão Corporal da Escola de Teatro da UNIRIO e promover o debate acadêmico entre os pesquisadores e a classe artística.

13. Respectivamente: (1) *Homenagem ao Grupo Teatro do Movimento*, no II ENGRUPEDANÇA (2010); (2) *Grupo Teatro do Movimento: uma proposta de pesquisa em dança*, em O Percevejo Online (2010); (3) *Grupo Teatro do Movimento*, em Tavares e Keiserman (2013).

A historiografia da dança deve considerar ainda que a dança, como processo histórico, ocorre no corpo e na cena por ela estabelecida. De acordo com Cerbino (2007), a própria dança é o melhor meio para conhecê-la, ou seja, a coleta, seleção e interpretação de documentos durante a (re)construção da história da dança requer este entendimento. Dessa forma, a presente análise da trajetória do Grupo Teatro do Movimento intencionou compreender seus processos criativos, técnicos e formativos. Espera-se que essa narrativa, esse discurso sobre o real, seja um convite para nos movermos através do tempo e espaço, nas memórias e histórias da construção da dança brasileira.

Sobre o sumário

A trajetória do Grupo Teatro do Movimento é apresentada neste livro como um processo artístico por um prólogo e três atos, em que cada “ato” se refere a um aspecto dessa criação, contribuindo com a reconstrução desse percurso.

No **Prólogo** desenha-se um breve panorama cultural do Brasil nas décadas de 1960 e 1970, que configura o contexto no qual surgiu o Grupo Teatro do Movimento. Contém um resumo histórico das políticas culturais que beneficiaram o GTM. A seção mapeia as origens do Grupo Teatro do Movimento, em que se destacam a Geração Complemento, a Escola e o Ballet Klauss Vianna, além do Grupo Brincadeiras — antecessor do GTM —, e do Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação¹⁴.

Primeiro Ato — Diálogos Possíveis — está dividido em dois subcapítulos que analisam: as obras dos coreógrafos convidados para atuar no GTM e os espetáculos resultantes. No primeiro — As Obras Coreográficas — serão apresentados os coreógrafos convidados e os trabalhos desenvolvidos por eles: Oscar Araiz (*Domínio Público*), Lourdes Bastos (*Luiza Porto; Corações Futuristas e Eterna*), Lola Brikman (*Pulsações*) e José Possi Neto (*Mal Aria Ba!*). Os solos dos bailarinos — Graciela Figueroa, Michel Robin e Mariana Vidal — serão vistos em conjunto. O segundo subcapítulo — Os Espetáculos — enfocará as três montagens: *Movimento e Forma, Forma e Espaço* e *Domínio Público*, criadas a partir da orquestração das obras analisadas anteriormente.

Segundo Ato — Por uma nova linguagem cênica — abordará o projeto-pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua*

14. O Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação foi fundado por Angel, Klauss Vianna e Thereza D’Aquino em 1975, com cursos livres na área do movimento, dança e expressão corporal. Situado inicialmente em Botafogo, ficou conhecido como *Corredor Cultural* – por ser uma casa cortada por um corredor que dava acesso às salas de aula, tornando-se uma referência de troca artística e intelectual. Sediou o *Grupo Brincadeiras* e o *Grupo Teatro do Movimento* e, a partir de 1983, passou a se chamar Centro de Estudos do Movimento e Artes – Espaço Novo. Rebatizado de Escola Angel Vianna, em 1985, abriga também a Faculdade Angel Vianna desde 2001.

Grupo Teatro do Movimento

conotação no campo da dança, desenvolvido durante o biênio de 1977 e 1978, com o objetivo de pesquisar a dança brasileira. O capítulo divide-se em três subcapítulos. O primeiro — Preparando o Terreno — investiga a etapa preparatória do projeto, em que foram oferecidos aos bailarinos cursos com o objetivo de prepará-los para as fases seguintes. O segundo — Pesquisa de Campo — dedica-se às pesquisas *in loco* feitas pelos bailarinos-pesquisadores: a primeira, referente às escolas de dança ou movimento, visava compreender a formação dos bailarinos e professores de dança, enquanto a segunda, realizada em locais diversos, focava os jogos e as brincadeiras infantis e sua relação com a gestualidade e a cultura brasileira. O terceiro subcapítulo — Os Espetáculos — aborda o que foi denominado como “resultado” artístico do projeto, abrangendo as montagens: *Ideótica* (1978), *Painel* (1978) e *Esboço* (1978).

Terceiro Ato — Dançar é poesia — divide-se em três subcapítulos que examinam: a dança brasileira realizada pelo Grupo Teatro do Movimento; os procedimentos técnicos utilizados; e a última obra do GTM, *Construção*. O primeiro — A Dança Brasileira do GTM: a Dança de Klauss e Angel Vianna — discute o conceito de “dança brasileira”, através da análise das obras coreográficas dos Vianna, em contraponto ao trabalho realizado pelo Grupo Teatro do Movimento. O subcapítulo — Procedimentos Técnicos: “todo mundo pode dançar” — se detém no trabalho corporal realizado nas aulas de expressão corporal, utilizado como processo formativo pelo GTM. Finalmente, o subcapítulo — *Construção* (1978) – Angel Vianna: a “arte da existência” — apresenta a última obra do GTM, dirigida por Angel Vianna, que pode ser considerada como metáfora tanto no que diz respeito ao processo formativo quanto à estética do grupo.

Os **Intervalos** (no final do primeiro e do segundo capítulos) e as **Considerações Finais — Coda**¹⁵ — trazem reflexões sobre a trajetória do Grupo Teatro do Movimento. O labirinto formado por esses “atos-capítulos” será ainda amparado pelos **Anexos**, com a cronologia e as fichas técnicas das obras e espetáculos.

15. A Coda em um espetáculo de dança é normalmente o trecho final da apresentação em que são demonstrados, de forma resumida, os principais trechos contidos na obra. A música também utiliza essa nomenclatura que traduzida do italiano significa “cauda”.

Prólogo

UM CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL

O Brasil das décadas de 1960 e 1970 vivia sob um regime de ditadura militar que se iniciou com um golpe de Estado em 1964, no qual João Goulart foi deposto da Presidência da República — que pelos próximos 20 anos ficaria a cargo de militares (somente em 1985 outro civil assumiria o cargo). Se por um lado vivia-se um momento de repressão política e censura violentas, por outro — talvez como uma válvula de escape e/ou como um movimento de protesto e resistência — nesse período afloraram diversas realizações artísticas e intelectuais. O contexto político, econômico e social desencadeou uma série de críticas aos valores da cultura moderna e da classe média, o que, atrelado à necessidade de criar novas formas de viver, diferentes meios de experimentar e perceber a arte — que por sua vez incitaram outras concepções sobre o corpo —, parecem ter influenciado os movimentos que surgiram em sequência.

Nessa época, articulava-se no país uma arte com grande foco político — por exemplo, as *Canções de Protesto*, que denunciavam fatos políticos; o *Teatro de Arena* e o *Grupo Opinião* que, através do experimentalismo, buscavam criar um foco de resistência ao governo; o *Cinema Novo*, que nessa fase trazia uma reflexão sobre a história política nacional; e o *Cinema Marginal*, que mostrava a realidade enfrentada pelo país misturada ao sarcasmo e ao grotesco. Ao mesmo tempo, a música da *Jovem Guarda* era acusada de alienação por não

Grupo Teatro do Movimento

se envolver nas questões políticas e o *Tropicalismo* acreditava na arte por si mesma como experiência revolucionária. Por sua vez, o *Teatro de Revista* misturava dança, circo, teatro e a música, visando um tipo de entretenimento para o grande público, herdeiro de uma tendência¹⁶ carioca que remontava ao século XIX.

Apesar da violência e do medo espalhados pelo regime ditatorial, o governo iniciou uma campanha ufanista que propagava a imagem de um Brasil inexistente, da alegria exuberante, do samba e da generosidade. O terror e o medo eram anestesiados pelo imaginário do país tricampeão no futebol, o país tropical, das mulatas e do carnaval. As questões sobre a “brasilidade” se tornaram um tema recorrente nas obras dos artistas dessa e da geração seguinte.

Em 1968, o então presidente general Costa e Silva decretou o ato institucional nº5, inaugurando o momento mais duro da ditadura no Brasil. Entre as principais determinações do AI-5, que concedia ao regime militar poderes quase absolutos, estava a imposição da censura prévia aos meios de comunicação e cultura, o que, por sua vez, impeliu os artistas a buscar novas formas de se expressar e se comunicar de modo a driblar a censura.

Nesse contexto despontou um novo tipo de trabalho corporal, denominado na época de expressão corporal, que valorizava os processos de autoconhecimento e da liberdade de expressão. No Rio de Janeiro, Klauss e Angel Vianna se destacaram na proposição desse método, tendo como ressonância o trabalho das argentinas Maria Fux, Patricia Stokoe e Lola Brikman. É possível afirmar que a expressão corporal teve um *boom* na década de 1970, espalhando-se por todo país com rapidez, sendo absorvida por outras áreas artísticas, como o teatro, a música e a educação física, contribuindo com as novas linguagens que surgiam como resistência à ditadura militar (TAVARES: 2010).

No que se refere à dança cênica no país nota-se que há uma grande proliferação de grupos e companhias de dança, bem como um importante movimento em direção à sua profissionalização. A Fundação Nacional das Artes (Funarte)¹⁷ foi criada em 1975, com a função de fomentar as atividades artísticas no país. Em 1979, instituiu-se o Conselho Brasileiro da Dança (CBDD), vinculado ao Conselho International de la Danse (CIDD)/Unesco — entidade que visava tratar de todas as formas de dança no mundo, mantendo relação constante com a Unesco. Helba Nogueira, juntamente com outros

16. A primeira apresentação do gênero musical remete à montagem da revista *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes, em 1859, no Ginásio Dramático (TAVARES, KEISERMAN: 2013).

17. A Funarte foi criada em 1975, pelo ministro Ney Braga, com a finalidade de promover atividades culturais em todo o Brasil. Em 1990, as instituições culturais foram extintas pelo então presidente Fernando Collor. Entretanto, em dezembro do mesmo ano, foi criado o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, que englobava a Funarte, a Fundacen e a Fundação do Cinema Brasileiro.

profissionais, fundaram a Associação Profissional dos Profissionais da Dança (APPD), da qual foi dirigente até 1997. Em 1985, a APPD se transformou no Sindidança-RJ (hoje Sindicato dos Profissionais de Dança – SPDRJ), responsável por sindicalizar os profissionais da área, o que até então era atribuição exclusiva do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo – Sated-RJ.

Pode-se destacar, na década de 1970, o surgimento de algumas companhias de dança que se tornaram referências para as décadas seguintes, tais como: Ballet Stagium¹⁸, Cisne Negro¹⁹, Grupo Experimental de Dança²⁰ e o Teatro Galpão²¹, em São Paulo; o TransForma Grupo Experimental²², a Cia de Dança do Palácio das Artes²³ e o Grupo Corpo²⁴, em Belo Horizonte; o Balé Armorial do Nordeste²⁵, em Recife, dentre outras.

No cenário carioca, nomes como Maria Olenewa (1896-1965)²⁶, Eugenia Feodorova (1923-1995)²⁷, Tatiana Leskova (1922-)²⁸ e Dalal Achcar²⁹, ao lado do Theatro Municipal³⁰ do Rio de Janeiro, marcam a cidade com a estética clássica, desde a primeira metade do

18. O Ballet Stagium foi criado em 1971 pela húngara Marika Gidali e o brasileiro Décio Otero. Nas décadas de 1970-1980, apresentou-se “como um porta-voz da lucidez”, em um país silenciado pela ditadura e pelo medo (KATZ: 1994). A companhia é considerada um marco na dança moderna brasileira (MUNDIM: 2013).

19. A Cisne Negro foi fundada em 1977, em São Paulo, por Hulda Bittencourt, uma das discípulas paulistas de Maria Olenewa, com um elenco inicial formado por alunas de sua escola e estudantes da Faculdade de Educação Física da USP. Atualmente é dirigida por Hulda e Dany Bittencourt.

20. O Grupo Experimental de Dança (1977-1981) foi criado por Penha de Souza, em São Paulo, e teve grande influência da técnica de Martha Graham.

21. O Teatro Galpão (1974-1981) foi idealizado por Marilena Ansaldo, inaugurando a dança-teatro na capital paulista, na qual buscava-se encontrar a identidade brasileira na criação artística e a autonomia em relação às técnicas estrangeiras.

22. O TransForma Grupo Experimental (1971-1988) foi criado por Marilene Martins (ex-aluna de Klauss Vianna), em Belo Horizonte, com uma proposta de trabalho que partia da diversidade, aproximando o cotidiano e o estudo dos gestos e da dança.

23. A Cia de Dança do Palácio das Artes (1971) incorporava integrantes do Ballet de Minas Gerais e da Escola de Dança, ambos dirigidos pelo professor Carlos Leite. Foi institucionalizada pela Fundação Clóvis Salgado e é a primeira companhia de dança estatal de Minas Gerais.

24. O Grupo Corpo foi criado em 1975, tornando-se mais tarde um dos maiores representantes da dança brasileira no Brasil e no exterior. Concebido no núcleo da família Pederneiras, desenvolve uma pesquisa de linguagem sobre a dança brasileira na apropriação do vocabulário da técnica clássica.

25. O Balé Armorial do Nordeste (1975-1976), idealizado por Ariano Suassuna em associação com a bailarina Flávia Barros, do Grupo de Balé de Recife, intencionava imprimir os conceitos do Movimento Armorial na dança.

26. A russa Maria Olenewa esteve no Brasil pela primeira vez em 1918, em turnê com a companhia de dança de Anna Pavlova. Radicou-se no Rio de Janeiro alguns anos depois e, em 1927, fundou a primeira escola oficial de dança cênica do país, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

27. A russa Eugenia Feodorova radicou-se no Brasil em 1954, a convite de Dalal Achcar para ser mestre coreógrafa da Companhia Ballet do Rio de Janeiro. Criou a Fundação Brasileira de Ballet (FBB) em 1961, cujo estatuto previa a promoção de uma academia ou escola de dança clássica e a criação de um corpo de baile brasileiro.

28. Tatiana Leskova, francesa de ascendência russa, naturalizou-se brasileira e aqui mora desde 1944. Assumiu a direção do corpo de baile do Theatro Municipal pela primeira vez em 1950. Em 1952 fundou sua própria escola em Copacabana. O Estúdio de Dona Tânia, como ficou conhecido, apesar do foco na dança clássica, foi um local importante na propagação da prática de Expressão Corporal.

29. Dalal Achcar é um nome relevante na popularização do balé clássico na cidade. Criou em 1956 o Ballet do Rio de Janeiro e a Associação de Ballet do Rio de Janeiro (ABRJ). Diretora da Fundação Theatro Municipal ao longo de duas gestões — de 1983 a 1986 e de 1991 a 1994 —, também foi responsável pela introdução do método RAD (*Royal Academy of Dancing*) em 1969, que acabou se disseminando pelo país.

30. A Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atual Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, data de 1927, fundada por Olenewa, foi a primeira escola oficial de dança cênica no país. Dessa escola surgiu o primeiro corpo de baile oficial, em 1936.

Grupo Teatro do Movimento

século XX. Na segunda metade, entretanto, outras danças começaram a despontar, distinguindo-se a dança moderna da russa Nina Verchinina (1910-1995)³¹ e um estilo que ficou conhecido como jazz, de influência norte-americana, que marcou os palcos do Teatro de Revista na ocasião.

O jazz ganhou evidência no Brasil, em especial no Rio de Janeiro, na década de 1950 (MUNDIM: 2013). Alguns nomes se destacaram, como: Marly Tavares, Vilma Vernon, Lennie Dale e seu grupo Dzi Croquettes e, um pouco depois, em 1981, Carlota Portella, com o Grupo Vacilou Dançou, e Regina Sauer, com o grupo Nós da Dança. O grupo Dzi Croquettes foi criado em 1972, liderado por Lennie Dale e seu companheiro Ciro Barcelos. Composto por 13 rapazes, realizavam espetáculos de grande humor, alegria e espírito libertário, tornando-se um acontecimento singular nos palcos cariocas (MUNDIM: 2013). O grupo, que se apresentava desde 1972 em sessões lotadas, foi suspenso pela censura em 1974. Apesar de conseguir retomar a temporada e excursionar com grande sucesso pela Europa, os Dzi Croquettes fizeram suas últimas apresentações no ano de 1976.

Ainda na década de 1970, no Rio de Janeiro, além do Teatro de Revista e do corpo de baile do Theatro Municipal, pode-se ressaltar três grupos de dança cênica representativos da época: o Grupo Construção Teatral de Dança, o Noves Fora e o Grupo Coringa.

O Grupo Construção Teatral de Dança foi fundado em 1976 por Gerry Maretzky e atuou, no cenário de uma incipiente dança contemporânea carioca, até 1979. Maretzky convidava bailarinos de destaque em companhias de dança norte-americana para ministrarem cursos aos seus bailarinos, como foi o caso de Rob Exposito e Bill Groves, da Companhia Alwin Nikolais, de Nova Iorque (RUIZ: 2013b). Participaram desse grupo, dentre outros, os bailarinos: Aluísio Flores, Jonas Dalbeck, Leila Nobre, Mariângela Mascaratti, Nadja Miranda, Romário Poupheri, Vera Lopes; e os músicos Jacques Morelembaum e Mauro Senise.

O Noves Fora surgiu em 1978, organizado por Suzana Braga, que na época já escrevia críticas de dança para o Jornal do Brasil. Participaram desse grupo os bailarinos: Andrea Lima, Ana Elizabeth Gomez, César Cataldi, Cristina Garcia, Elia de Paiva, Helena Brito, Heloísa Couto, Isabel Torres, Lúcia Alvez, Maria Cristina Muniz, Maria Fernanda Lins, Riva Blanche, Rosane Costa e Sônia Destri. O Noves Fora, juntamente com o Construção Teatral e o GTM, foram os primeiros grupos contemplados em um edital de subvenção para

31. Nina Verchinina, de origem russa, chegou ao Rio de Janeiro em 1954 e, apesar de sua formação eminentemente clássica, idealizou e organizou uma técnica de dança moderna, situada na esfera da dança expressionista. Na década de 1950 criou seu próprio grupo/escola, influenciando toda uma geração de bailarinos e coreógrafos.

montagem de espetáculos, no Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea, em 1978.

O Grupo Coringa³², criado em 1977 pela uruguaia Graciela Figueroa (1944-) — que veio ao Rio de Janeiro inicialmente para dançar junto ao Grupo Teatro do Movimento —, desenvolvia um trabalho de dança-teatro marcado por experimentação e ousadia. Configurou-se como uma referência na dança contemporânea carioca (CERBINO e BRUM: 2013; RUIZ: 2013b) e manteve-se ativo até aproximadamente 1986, apesar de oficialmente extinto apenas em 2001. O grupo reuniu artistas de formações diversificadas. Além da própria Graciela Figueroa, outros bailarinos do Grupo Teatro do Movimento migraram para o Grupo Coringa, como Debby Growald, Dolores Fernandes, Mariana Muniz, Michel Robin, Patrícia Hungria e Regina Vaz. A eles se juntaram, dentre outros, Beth Martins, Deborah Colker, Débora Frichman, Guto Macedo, João Carlos Ramos, Leila Nobre, Vera Lopes e Vanda Jacques, que posteriormente formariam suas próprias companhias.

Vale salientar que nessa época, no Rio de Janeiro, a política pública para a dança limitava-se essencialmente ao apoio a realizações de mostras, encontros ou festivais. Beatriz Cerbino e Leonel Brum (2013) afirmam que esses encontros tinham como objetivo principal oferecer uma oportunidade aos artistas de mostrarem suas composições para o público e contribuíram de forma decisiva para o desenvolvimento e transformação da dança na cidade. Cerbino e Brum (2013) ainda destacam a importância do casal Vianna na transformação do cenário carioca de dança, além de formar toda uma geração de dança contemporânea que viria a seguir, como Alexandre Franco, Duda Maia, Esther Weitzman, Frederico Paredes, Gustavo Ciríaco, Henrique Schüller, João Saldanha, Márcia Rubin, Maria Alice Poppe, Paulo Caldas, Paulo Mantuano, Teresa Taquichel, entre outros.

Mais especificamente sobre a Zona Sul do Rio de Janeiro, a pesquisadora Giselle Ruiz (2013b) sugere que essa região, em 1977, seria como a heterotopia³³ de uma geração: um espaço real que simultaneamente refletia e contestava a sociedade. Havia um cenário propício e articulado de uma explosão criativa, que ao mesmo tempo tencionava derrubar tabus e questionar conceitos formais. Ruiz (2013b, p. 43) acredita que inaugurava-se no Rio de Janeiro um

32. Sobre o Grupo Coringa e Graciela Figueroa, ver Ruiz (2013b).

33. O conceito de heterotopia foi proposto por Michel Foucault no livro *Des espaces autres*, publicado em 1967. De acordo com o autor, existem vários tipos de heterotopias, que provavelmente seriam encontradas em qualquer civilização ou cultura, caracterizando-se como espaços ou lugares que funcionam em condições não hegemônicas. As heterotopias seriam “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (FOUCAULT: 2013, p. 115-116).

Grupo Teatro do Movimento

momento de livre escolha, mais desordenado e ousado, “de rompimento com antigos valores, num espaço místico de desacordo, local de um verdadeiro renascimento artístico”.

De acordo com Ruiz (2013b) e Tavares et al. (2013), havia uma grande semelhança entre o que acontecia no Rio de Janeiro nessa época e o ambiente que se dava em Nova Iorque, no bairro de Greenwich Village³⁴. Nesse local, mais exatamente na Judson Memorial Church, surgiu o Judson Dance Theater (1962-1964), um coletivo de dança que contava com bailarinos, músicos e artistas visuais os quais inauguraram a dança pós-moderna norte-americana. Consideradas as devidas proporções e diferenças, esses dois ambientes (Nova Iorque, na primeira metade da década de 1960, e o Rio de Janeiro, da segunda metade da década de 1970) apresentavam grande afinidade: além de caracterizados como movimentos de resistência política, também se assemelhavam na sua procura por novas formas de expressão artística através do trânsito entre a cultura e a arte e das transformações dos valores sociais.

A emergência desse movimento artístico e cultural no Rio de Janeiro deve-se em parte às políticas culturais que começaram a despontar nesse momento histórico, possibilitando tanto o surgimento de grupos e companhias quanto sua manutenção e permanência. A seguir, será apresentado um breve histórico da institucionalização da política cultural no Brasil para, em seguida, analisar aquelas que possibilitaram a existência do Grupo Teatro do Movimento.

AS POLÍTICAS CULTURAIS PARA DANÇA: O QUE TORNOU POSSÍVEL A GÊNESE E A PERMANÊNCIA DO GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO

Políticas culturais podem ser compreendidas como um conjunto de intervenções de diversos agentes (o Estado, pessoas ou grupos) no campo cultural, com finalidades intrínsecas à área. De acordo com Lia Calabre (2007), a institucionalização da política cultural é uma característica dos tempos atuais. Até então, o que se observava eram relações entre os campos da política e da arte gerando atos isolados.

Pode-se dizer que, no país, a primeira intervenção estatal no campo da política cultural se deu nos anos de 1930, no governo de Getúlio Vargas. Na gestão do ministro de Educação e Saúde, Gustavo Capanema (de 1934 a 1945), foram criados diversos órgãos culturais importantes, como o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional do Teatro (SNT), o Instituto Nacional da Música (INM) e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince).

34. Ver Bannes (1993, 1999).

No período seguinte, entre 1945 e 1964, o Estado não promoveu ações diretas no campo da cultura. Algumas instituições privadas e grupos receberam aporte financeiro do Estado (como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte de São Paulo, a Fundação Bienal e o Grupo de Teatro Brasileiro de Comédia), mas isso não se configurou como uma política pública de financiamento ou manutenção.

Com a instauração do governo militar, em 1964, o Estado assumiu maior controle da produção cultural no país. Em 1966, foi instituído o Conselho Federal de Cultura (CFC), composto por membros indicados pelo presidente da República, com o intuito de recuperar as instituições nacionais. Uma de suas atribuições era analisar os pedidos de verba ao Ministério de Educação e Cultura (MEC), criado em 1953. Durante muito tempo, de acordo com Calabre (2007), a estrutura desse ministério esteve voltada para a área da educação, sendo criado somente em 1970 o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), através do decreto 66.967.

No governo do presidente Médici (1969-1974), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC), lançado em 1973, com a meta de implantar um calendário de eventos culturais financiados pelo Estado, promovendo espetáculos nas áreas de música, teatro, circo, folclore e cinema.

No governo do Presidente Geisel (1974-1978), na gestão do ministro de Educação e Cultura Ney Braga, houve um fortalecimento da área cultural com a criação de órgãos estatais, como o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Fundação Nacional de Arte (Funarte). Esse processo de institucionalização do campo da cultura na década de 1970 não se restringiu ao nível federal — o número de secretarias de cultura e de conselhos de cultura de estados e municípios também cresceu.

A Funarte, instituída em 1975 pela lei 6.312 como órgão da então Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, tinha como objetivo promover, incentivar e amparar, em todo o território nacional, a prática, o desenvolvimento e a difusão de atividades artísticas. Até então, observa-se que não havia referência direta à dança (tanto em relação aos órgãos criados pelos governos federal, estaduais ou municipais, quanto no que concerne às diretrizes do Plano de Ação Cultural). De acordo com Guimarães (2010), somente em 1976, através do Serviço Nacional do Teatro, a dança foi reconhecida no âmbito das políticas públicas para as artes.

Na década de 1970, no Rio de Janeiro, através da Funarte, do SNT e da Secretaria de Educação, algumas iniciativas começaram a

Grupo Teatro do Movimento

despontar no campo da dança. Dentre elas, serão examinados quatro projetos dos quais o Grupo Teatro do Movimento participou: o Projeto Pacote Cultural, o Projeto Dança, o Projeto Palco Sobre Rodas e o Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea.

O programa de circulação de espetáculos **Pacote Cultural** foi uma iniciativa do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, cuja primeira edição data de março de 1976. Os “pacotes culturais” eram blocos de atividades artístico-culturais das áreas de música, cinema, teatro e artes plásticas, que eram levados em conjunto a determinados municípios. Entre os primeiros municípios contemplados estavam as cidades de Porciúncula, Natividade, Bom Jesus de Itabapoana, Itaperuna e Lage do Muriaé. As apresentações eram realizadas em escolas de primeiro e segundo graus³⁵, além de centros universitários. O projeto teve mais duas edições, respectivamente em 1977 e 1978.

O Grupo Teatro do Movimento esteve nas duas primeiras edições do projeto, em 1976 e 1977. Efetivamente, o GTM foi formado a partir do convite do então diretor Paulo Afonso Grisolli³⁶ a Angel Vianna para participar desse projeto pioneiro. Na ocasião, o coreógrafo Oscar Araiz foi convidado por Klauss e Angel Vianna para a criação de *Domínio Público*. O Pacote Cultural não previa a presença de grupos de dança — as áreas contempladas foram música, cinema, teatro e artes plásticas. Portanto, acredita-se que o Grupo Teatro do Movimento tenha sido um dos primeiros grupos de dança a receber subvenção estatal no Rio de Janeiro, através desse programa.

O grupo apresentou as obras *Domínio Público*, *Luiza Porto*, *Pulsões* e *Corações Futuristas* em suas turnês³⁷ pelo interior fluminense. As apresentações aconteceram entre junho e agosto de 1976 e em junho e dezembro de 1977 (ver figuras 1 e 2). Em algumas cidades realizaram-se até duas apresentações por dia, em locais diferentes.

De acordo com reportagem do Jornal do Brasil de Mara Caballero (31/03/1979), em 1976, foram realizados 911 eventos em 64 municípios do interior fluminense, com investimento total de 1 milhão e 900 mil cruzeiros³⁸; em 1977, tem-se o ápice de realização do projeto, com 1.166 eventos em 64 municípios e investimento de 4 milhões

35. Atualmente o sistema de educação brasileiro considera a divisão entre educação básica (ensino primário/fundamental e ensino secundário/médio) e ensino superior (graduação e pós-graduação).

36. Paulo Afonso Grisolli (1934-2004), diretor e autor de teatro e televisão, foi diretor geral do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro entre os anos 1975 e 1979. No ano de 1975 houve a fusão entre os estados da Guanabara e o do Rio de Janeiro. A cidade do Rio de Janeiro voltou a ser a capital fluminense. Este fato pode estar associado à variação de termos, entre Secretaria do Estado ou do Município, encontrados nos documentos da época.

37. As apresentações aconteceram nas seguintes cidades, em ordem cronológica, em 1976: Nova Iguaçu, Duque de Caxias, Resende, Barra Mansa, Volta Redonda, Rio Claro, Pirai, Barra do Pirai, Rio das Flores, Niterói, Bangu, Rio de Janeiro, São Domingos, São Gonçalo; e, em 1977, nas cidades de: Muriaé, Itaperuna, Porciúncula, Natividade, Miracema, Rio de Janeiro, Nova Friburgo, Duas Barras e Bom Jardim.

38. A conversão da moeda vigente na época (cruzeiro) para a moeda atual (real) não revela uma tradução equiparável em termos de valores, já que desde a década de 1970 até os dias atuais, o Brasil passou por uma série de mudanças de moedas utilizadas como controle da inflação.

Grupo Teatro do Movimento

e 300 mil cruzeiros; e, em 1978, na última realização do programa, os números estão em queda, com 531 eventos em 51 municípios e investimento de 1 milhão e 23 mil cruzeiros. Apesar de sua importância, o projeto só teve três edições anuais, tendo sua última realização em 1978.

O segundo projeto do qual o Grupo Teatro do Movimento participou, denominado **Projeto Dança**, foi um programa de difusão cultural do Departamento Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro. O projeto³⁹ objetivava levar à escola e à comunidade a linguagem da dança clássica e moderna, para motivar futuras plateias e despertar o interesse profissional. As apresentações eram realizadas em escolas — especificamente para os estudantes de sétima e oitava séries — e na comunidade — em locais de condições socioeconômicas carentes, de nível cultural heterogêneo e atingiam ampla faixa etária.

Este projeto, concebido no ano de 1975, realizou quase 60 espetáculos entre 1976 e 1978. De acordo com o material⁴⁰ da própria Secretaria Municipal de Educação e Cultura, em 1976, foram realizados 11 espetáculos em locais como clubes, cassino e planetário; em 1977, foram apresentados 16 espetáculos (desses, 13 para alunos da sétima e oitava séries) em escolas, clubes e Sesc; e em 1978, foram apresentados 32 espetáculos para alunos da sétima e oitava séries e nove espetáculos para a comunidade, em locais como Instituto de Educação, Grêmio Procópio Ferreira, Teatro Arthur Azevedo e Funabem, além de clubes, escolas e Sesc.

O Grupo Teatro do Movimento participou desse projeto ao lado de outros⁴¹ grupos, como o Construção Teatral da Dança, de Gerry Marezky, o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o Ballet Dalal Achcar. Da mesma forma como ocorreu com o Pacote Cultural, novamente, um projeto de interesse para o desenvolvimento da dança carioca foi dissolvido após três anos de sua implementação, não estabelecendo uma continuidade de políticas e ações culturais no Estado.

Palco Sobre Rodas, o terceiro projeto, foi um programa de apoio idealizado pelo Departamento Geral de Cultura com o objetivo de levar uma programação cultural integrada de teatro, dança e música a locais com acesso limitado. Dada a concentração de teatros e casas de shows no Centro e na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro,

39. SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. Departamento Geral de Cultura. *Projeto Dança*. Rio de Janeiro, [1979?].

40. *Ibidem*.

41. Os grupos selecionados para participar do Projeto Dança em 1976 foram: Grupo de Balé do Notre Dame, Academia Rio, Escola de Música e Arte Dramática da Guanabara, Academia de Música Mario Mascarenhas, Grupo de Balé do Cassino Bangu, Grupo de Dança do IE de Campo Grande, Grupo Gerry Marezky, Grupo de Balé do Luso Brasileiro e Escola de Música e Arte de Madureira. Em 1977, participaram os grupos: Escolas de Dança do Inear, Dançar, Grupo Construção Teatral, Academia Rio, Ballet Dalal Achcar e o Grupo Teatro do Movimento.

o programa visava reduzir as distâncias que mantinham outras comunidades afastadas do convívio com as manifestações artísticas. Criado em março de 1975, influenciado por experiências americanas e europeias, o projeto dedicou-se no ano seguinte à construção de uma unidade móvel (tipo palco e concha acústica, montada em um semirreboque de dois eixos), através de financiamento privado e do Estado.

O primeiro espetáculo do Palco Sobre Rodas aconteceu em 26 de março de 1977, na Praça Filomena Carlos Magno. Na ocasião, foi apresentada a peça infantil “A Betoneira não é de brincadeira”, pelo Teatro Cataflor do CEMCG, além dos “Grandes Fantoques”, do Teatro do Gibi e da Banda Carioca. A programação do Palco sobre Rodas envolvia cinco horas seguidas de espetáculos (começava com uma “sensibilização lúdica” do público presente, seguindo com peças de teatro infantil, teatro adulto e dança, finalizando com uma apresentação de música popular) que eram levados aos sábados a locais⁴² previamente determinados. Nos intervalos entre os espetáculos apresentavam-se números circenses, pantomima e mágica.

A participação⁴³ do Grupo Teatro do Movimento no Projeto Palco Sobre Rodas se deu em setembro e outubro de 1978. De acordo com o material⁴⁴ da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, nos anos de 1977 e 1978, o Palco sobre Rodas teria patrocinado 350 espetáculos em 43 bairros do interior fluminense, estimando a participação de 515 artistas e 310 mil espectadores. A expressão “Palco sobre Rodas” foi retomada inúmeras vezes nas décadas seguintes em projetos de formatos diferentes, de distintas iniciativas. Mesmo com tantos retornos, aqui também não se observa uma continuidade de ação política já que, a cada novo formato, uma nova abordagem e estratégia foram adotadas, funcionando, na prática, como vários projetos diferentes com o mesmo nome.

Em 1978, na gestão de Orlando Miranda, o Serviço Nacional do Teatro elaborou um texto intitulado “Serviço Nacional do Teatro no Campo da Dança”, reconhecendo a dança, em aspectos da sua diversidade, no âmbito dos processos organizados de incentivo público (GUIMARÃES: 2010). Segundo o texto, três linhas norteariam as ações do SNT: (1) o apoio financeiro à atividade profissional; (2)

42. O Projeto Palco sobre Rodas visitou os seguintes bairros cariocas, nos anos de 1977 e 1978: Padre Miguel, Vicente de Carvalho, Engenho da Rainha, Del Castilho, Oswaldo Cruz, Cidade de Deus, Cordovil, Bonsucesso, Realengo, Bangu, Acari, Villa Kennedy, Brás de Pina, Jacarepaguá, Ilha do Governador, Santa Cruz, Campo Grande, Senador Camará, Cascadura, Deodoro, Villa Militar, Lins de Vasconcelos, Gardênia Azul, Inhoaíba, Anchieta, Marechal Hermes, Caju, Santo Cristo, Maria da Graça, Taquara, Largo do Anil, Bento Ribeiro, Madureira, Irajá, Vila Aliança, Cavalcanti, Pedra de Guaratiba, Gávea, Botafogo, Barros Filho, Olaria e Santa Teresa.

43. As apresentações se deram no Conjunto Habitacional da Polícia Militar, em Olaria; Conjunto Habitacional Vila Aliança, em Bangu; Conjunto Habitacional Água Branca, em Realengo; Conjunto Habitacional Presidente Médici, em Bonsucesso e Conjunto Habitacional Senador Camará, em Santa Cruz.

44. SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E CULTURA. Departamento Geral de Cultura. *Projeto Palco sobre Rodas*. Rio de Janeiro, [1979?].

Grupo Teatro do Movimento

a orientação e recursos destinados à formação de artistas e técnicos; (3) a formação de plateia. Dentre as ações efetivadas, foram lançados editais regulamentando o patrocínio de montagens e o “Projeto Memória da Dança”, como uma ação patrimonialista de preservação da memória. Além disso, reconhecendo a importância das manifestações de caráter experimental, foi dado apoio ao Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea, ao Concurso⁴⁵ e à Oficina Nacional de Dança Contemporânea⁴⁶.

O **Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea** teve lugar no Teatro Cacilda Becker, entre 03 de julho e 28 de agosto de 1978, numa parceria entre o SNT, o DAC e a Funarte. Os ciclos de Dança Contemporânea foram realizados durante quatro anos consecutivos e envolveram, entre outros, artistas como Angel, Klauss e Rainer Viana, Graciela Figueroa, Gerry Maretzky, Ruth Rachou, Suzana Braga, Victor Navarro e Gilda Murray. O Ciclo de Dança Contemporânea, juntamente com outros festivais e mostras coreográficas, marcaram o percurso da dança contemporânea carioca. Esses eventos tornaram-se uma das poucas oportunidades de compartilhamento de trabalhos, informações e pesquisas.

O Grupo Teatro do Movimento apresentou-se com *Mal Aria Ba!*. Na realidade, o GTM teve subvenção estatal para montagem dessa obra, ao lado do grupo Nove Fora e do Construção Teatral de Dança. Pela primeira vez no Rio de Janeiro, grupos considerados de vanguarda receberam subvenção para auxílio de montagem de espetáculos (BRAGA: 21/08/1978). Também marcaram presença no Primeiro Ciclo: o Grupo Coringa, de Graciela Figueroa, com o espetáculo *Conta um Conto*; o Construção Teatral de Dança, de Gerry Maretzky, com os espetáculos *Fantasia* e *Toque II*, ambos com música de Villa-Lobos; e o grupo Nove Fora, dirigido por Suzana Braga, com os espetáculos *Membrana* e *Passagem*, ambos com música de Guilherme Vaz.

No **Segundo Ciclo de Dança Contemporânea**, realizado no Teatro do Banco Nacional de Habitação (BNH) e no Teatro Cacilda Becker, entre os dias 05 de setembro e 30 de outubro de 1979, o Grupo TransForma de Belo Horizonte apresentou o espetáculo *Terreno Baldio*, dirigido por Angel Vianna. Os então ex-bailarinos do Grupo Teatro do Movimento participaram desse ciclo com trabalhos de autoria própria ou em composições com o Grupo Coringa: Patrícia Hungria com *Solo*, com coreografia sua e música de Patrick Mora-

45. O Concurso Nacional de Dança Contemporânea, realizado na Bahia nos anos de 1977 a 1979, recebeu apoio da Funarte através de recursos destinados à realização de atividades culturais nas universidades federais, não se caracterizando como uma ação de fomento especificamente para dança.

46. Oficina Nacional de Dança Contemporânea foi uma variante do Concurso Nacional de Dança Contemporânea realizado na Bahia nos anos de 1980 a 1997. Também teve apoio da Funarte através de recursos destinados à realização de atividades culturais nas universidades federais, não se caracterizando como uma ação de fomento especificamente para dança.

es; Moema Correa com *Caleidoscópio*; Mariana Muniz com *Revide*; Michel Robin com *Gnomo Cigano* e *Água e Vento* (o último com a participação de Regina Vaz); Lúcia Cordeiro com *Anistia*, com a participação especial de Mariana Muniz e Regina Vaz; além de Graciela Figueroa, com o trabalho denominado *Solo*.

Os ciclos de Dança Contemporânea atingiram seu ápice em sua terceira edição, realizada no Teatro Tereza Rachel, entre 03 de setembro e 02 de novembro de 1980. Com o patrocínio do SNT, Seac, MEC e apoio do Sated-RJ e Adacerj, o Terceiro Ciclo de Dança Contemporânea contou com a participação de 27 grupos de vários estados brasileiros, em um total de 45 apresentações. Paralelamente aos espetáculos, o ciclo promoveu palestras, mostras de filmes, cursos de aperfeiçoamento e venda de livros. Dentre outros, participaram desse ciclo: Rainer Vianna com *Reflexões Poéticas de uma Mão Desesperada*, com coreografia e direção de Klauss Vianna; o Grupo Coringa, com *Translação* e *Solo*; o Grupo Construção Teatral de Dança, com *Momento*; a Cia Atores-Bailarinos, de Regina Miranda, com *Helioqáballo*, o *Anarquista Coroado*; a Cia Cisne Negro, de São Paulo; e o Balé Popular de Recife, de Pernambuco.

Apesar da importância desse festival, o Ciclo de Dança Contemporânea teve sua última edição em 1981, realizada entre 30 de setembro e 01 de novembro, com a participação de oito grupos e o patrocínio do Ministério de Educação e Cultura, da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e do SNT. Pode-se citar outros festivais que contribuíram com o desenvolvimento inicial da dança contemporânea carioca, já que se configuraram enquanto importante oportunidade de troca nesse meio artístico, como os Encontros de Dança realizados por Rainer Vianna, a Mostra de Novos Coreógrafos⁴⁷ e a mostra “Deixa eu Dançar”⁴⁸.

O Grupo Teatro do Movimento participou dos Encontros de Dança de Rainer Vianna. Apesar do projeto não ter recebido nenhum tipo de suporte ou subvenção estatal, ainda assim, os encontros devem ser analisados do ponto de vista das políticas culturais com iniciativa privada.

Rainer Vianna, filho do casal Klauss e Angel Vianna, formou-se na escola dos pais, absorvendo o conhecimento artístico tanto em sala de aula quanto fora dela: “minha formação é de banheiro, sala, cozinha, de casa mesmo — cresci ouvindo meus pais falarem de dança e corpo” (R.VIANNA apud MILLER: 2007, p. 44). Entre os anos de 1975 e 1980, foi professor de dança contemporânea do Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, e, em 1983, abriu sua

47. A “Mostra de Novos Coreógrafos” foi iniciada em 1984 no Rio de Janeiro.

48. A mostra “Deixa eu Dançar”, organizada em 1989 por companhias independentes de dança no Rio de Janeiro, reuniu uma nova geração de artistas que contribuiu de forma decisiva para a construção da dança contemporânea carioca na década de 1990.

própria escola ao lado da esposa Neide Neves, o Centro de Dança Livre de Botafogo, no Rio de Janeiro. Foi um dos responsáveis pela iniciativa de sistematização da Técnica Klauss Vianna, registrada posteriormente por Miller (2007). Dois anos mais tarde, fundou a Escola Klauss Vianna, na capital paulista, com o objetivo de formar profissionais em dança com ênfase nessa técnica.

Rainer Vianna tornou-se uma referência e um dos pioneiros na idealização e participação de encontros de dança contemporânea, como as mostras “Deixa Eu Dançar”, “Dançando o Sete”, “Dançando na Corda Bamba” e “Dança que se Dança”, que aconteceram no período de 1977 a 1989, nos seguintes locais: Parque Lage, Teatro Gláucio Gil, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Circo Voador, Teatro Cacilda Becker e Teatro Tereza Raquel.

Os **Encontros de Dança**⁴⁹ foram concebidos por Rainer Vianna no ano de 1977 e tinham como principal objetivo incentivar o intercâmbio de pesquisas e trabalhos de grupos que manifestavam uma preocupação com a realidade brasileira. Rainer almejava integrar os bailarinos e criadores em dança — dissolvendo o clima competitivo devido ao mercado restrito e com poucas oportunidades —, além de incentivar a formação de plateia para a dança contemporânea. A repercussão dos Encontros de Dança, sem fins lucrativos, foi uma surpresa devido ao número significativo de público atingido, chegando a reunir mais de 400 espectadores por encontro.

O Grupo Teatro do Movimento participou da terceira e quarta edições dos Encontros de Dança. No Terceiro Encontro foram apresentadas as obras *Improviso* (solo de Graciela Figueroa) e *Corações Futuristas* (coreografia de Lourdes Bastos). No Quarto Encontro⁵⁰, além das obras do evento anterior, o grupo apresentou *Luiza Porto e Eterna* (ambos de Lourdes Bastos); e *Domínio Público* (de Oscar Araiz). No Quinto Encontro de Dança, Angel e Klauss Vianna foram convidados a participar de uma mesa redonda, que finalizava a mostra, ao lado de Gerry Marezky, Lourdes Bastos e Lydia Costalat.

Nessa época, a maioria dos grupos e companhias de dança apresentava traços comuns com relação à estrutura de funcionamento e sobrevivência, como a ausência de um apoio contínuo, o que fazia com que os integrantes não recebessem remuneração permanente. O interesse em fazer dança e a entrega pessoal do elenco configuraram as bases para a manutenção desses grupos, conferindo às companhias um caráter amador.

De acordo com Guimarães (2010), os apoios sistemáticos que

49. O primeiro, segundo e terceiro encontros foram realizados no Teatro Glória (RJ), respectivamente, em 09, 16 e 23 de maio de 1977. O Quarto Encontro aconteceu no Teatro Gláucio Gil, em 06 de junho de 1977, e o Quinto Encontro foi sediado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1977.

50. O elenco participante foi composto por Jean Paul Rajzman, Lucia*, Luciana Hugues, Graciela Figueroa, Mariana*, Patrícia Hungria, Regina Vaz, Roberto Giovanetti e Silvia Caminada (*o programa do espetáculo não menciona nomes completos de todos os participantes).

viabilizavam o funcionamento de grupos de dança, ainda que escassos, só seriam efetivados a partir de 1978-1979, com a criação de editais para a dança pela Funarte e outros órgãos locais. Observa-se, entretanto, que em função da ação centralizadora do SNT no eixo Rio-São Paulo, o restante do país permaneceu sem o benefício da maioria dessas ações. Em 1979, o Instituto Municipal de Arte e Cultura (RioArte) foi criado com o propósito de promover e desenvolver diferentes campos culturais como dança, artes visuais, teatro e música, estimulando a manutenção e a continuidade dos grupos. Os anos entre 1995 e 2005 são reconhecidos como os “Anos Dourados” da dança carioca, que contou com uma política de patrocínios, apoios e incentivos desenvolvidos pela RioArte — extinta em 2006. Somente em 2011 a dança carioca foi contemplada com um edital específico — o Fundo de Apoio à Dança (Fada), que teve fim em julho de 2013. O que se percebe nos últimos anos é que a política da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro se baseia em apoio a eventos de grande porte, na valorização dos grandes produtores ou no fomento direto às ONGs (MATOS e NUSSBAUMER: 2016).

A produção em dança se dá de maneira imersiva e em longo prazo, de forma que só se concretiza através de um trabalho prático constante e de aprofundamento de saberes. O espetáculo não é sua única finalidade. Nesse sentido, há a necessidade fundamental de editais e instrumentos que abarquem a manutenção e a permanência de grupos e companhias. Ainda hoje, o que existe em termos de financiamento para a área da dança no Rio de Janeiro, salvo raras exceções, tem enfoque em projetos de curto prazo, o que impede que as políticas culturais funcionem de modo a garantir as especificidades e demandas dessa área.

AS ORIGENS DO GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO: PELA CRIAÇÃO DE UM BALLET BRASILEIRO

O Grupo Teatro do Movimento foi criado na segunda metade da década de 1970, porém, observa-se que os anseios e questionamentos que balizaram sua fundação acompanhavam o casal Vianna desde a década de 1950. Ao longo desse período, que antecede a formação do GTM, o trabalho artístico e corporal dos Vianna foi desenvolvido através de duas companhias: o Ballet Klauss Vianna (BKV), em Belo Horizonte, e o Grupo Brincadeiras, no Rio de Janeiro. Nota-se que, de diferentes maneiras, o Grupo Teatro do Movimento retoma questões artísticas que são notórias nesses primeiros empreendimentos. Além disso, constata-se, nos dois casos, a

existência de centros formativos concebidos anteriormente ou em conjunto com essas companhias — no caso do BKV, a Escola Ballet Klauss Vianna, e no caso do Grupo Brincadeiras, o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação. Pode-se compreender que os projetos artísticos e pedagógicos do casal Vianna avançavam de modo conjunto e complementar.

O Ballet Klauss Vianna foi oficializado em 1959, com alunos da Escola Ballet Klauss Vianna — o primeiro centro de dança do casal, concebido nos anos 1950 em Belo Horizonte. De acordo com Alvarenga (2002), com a Escola e o BKV o casal pôde desenvolver conceitos, tanto na área artística quanto educacional, que lançaram bases a toda uma grande construção do balé moderno em Belo Horizonte.

Nessa época, o casal participava de um grupo batizado de Geração Complemento⁵¹, cuja atmosfera intelectual e artística repercutiu tanto no BKV quanto na Escola Ballet Klauss Vianna. A Geração Complemento reunia jovens artistas, intelectuais e pessoas de diversas áreas para o intercâmbio de ideias e divulgação das novidades do meio cultural, tendo como elemento agregador a busca por uma expressão individual fundada na modernidade. Faziam parte do grupo, além dos Vianna, o maestro Isaac Karabtchevsky e a soprano Maria Lúcia Godoy; os escritores Ivan Ângelo, Fernando Gabeira, Silviano Santiago e Henfil; no teatro, Carlos Kroeber, Jonas Bloch e Jota D'Ângelo; o crítico de arte Frederico Moraes; na área de crítica de cinema, Jacques do Prado Brandão, Cyro Siqueira e Maurício Gomes Leite; dentre outros.

Na década de 1950, havia em Belo Horizonte duas companhias de dança: o Ballet de Minas Gerais, de Carlos Leite, pautado na formação e estética clássica; e o Ballet Klauss Vianna, que articulava essa estética com tendências de vanguarda. O BKV foi inicialmente inspirado pela dança clássica, porém não pensava o balé como uma técnica que se findava em si mesma, utilizando-a de modo a expandi-la, permitindo uma miscigenação com outras artes, como a literatura, as artes plásticas, o teatro e a música.

Sobre a questão da “brasilidade” na dança, Klauss Vianna publicou, em 1952, o ensaio *Pela criação de um ballet brasileiro* em que tecia reflexões sobre o movimento moderno da dança no Brasil. Para K. Vianna, naquele momento, a criação de um balé brasileiro não deveria desprezar a dança acadêmica, mas nasceria da reformulação da dança clássica engajada com as questões regionais e nacionais. Ele acreditava que, a exemplo do que foi feito na Rússia, a combinação da técnica acadêmica com elementos da cultura regional e nacional “viriam enriquecer extremamente o *ballet* mundial, revelando na

51. *Complemento* foi também o nome da revista literária criada pelos intelectuais vanguardistas da época, nome retirado do poema “Galo galo”, de Ferreira Gullar. A revista funcionava como os suplementos literários e substituiu as precedentes *Edifício* e *Vocação* (TAVARES: 2009).

dança o mundo da beleza e da arte brasileira” (VIANNA, 1952, n.p).

É possível constatar que essas inquietações sobre a “dança brasileira” refletiram-se nos trabalhos produzidos pelo Ballet Klaus Vianna. Dentre as peças compostas, destaca-se *O Caso do Vestido* (1955), *A Cobra Grande* (1955), *Arabela, a Donzela e o Mito* (1960) e *Marília de Dirceu* (1962), que serão discutidas no terceiro capítulo deste livro.

A qualidade do trabalho artístico-pedagógico dos Vianna em Belo Horizonte ficou em evidência durante o Primeiro Encontro das Escolas de Dança do Brasil⁵², em 1962. Na ocasião, Rolf Gelewski⁵³ (1930-1988), diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), convidou o casal para trabalhar na instituição, no primeiro, e até então único, curso de dança de nível superior no Brasil.

Os Vianna permaneceram por dois anos na UFBA, num ambiente de troca intelectual e artística, aprofundando-se nos conhecimentos sobre o sistema Laban e sobre danças e ritos “tradicionais” (como a capoeira e o ritual do candomblé). Angel e Klaus Vianna lecionavam na Escola de Dança e Angel também dançava no grupo *Juventude Dança*, dirigido por Rolf Gelewski. Apesar da estabilidade de um emprego público, no ano seguinte ao golpe militar, em 1965, o casal decidiu se mudar para o Rio de Janeiro para dar continuidade ao projeto de elaboração de uma dança brasileira, já iniciado em Belo Horizonte.

No Rio de Janeiro, logo nos primeiros anos, Klaus e Angel Vianna chamaram atenção pelo método de trabalho corporal diferenciado, denominado na época de expressão corporal, recebendo diversos convites para aulas, cursos e montagens teatrais. Em 1975 juntamente com Thereza D’Aquino⁵⁴, fundaram o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, também conhecido como “corredor cultural”, fruto da busca por “um local mais claro de expressão corporal” (O CORPO... 15/06/1975). Desde o início, a escola atraía profissionais de diversas áreas, como artistas, arquitetos, psicólogos e fisioterapeutas interessados no aprendizado da nova linguagem corporal. O Centro sediou o Grupo Brincadeiras, criado por Angel Vianna em 1975, e, posteriormente, o Grupo Teatro do Movimento.

52. Paschoal Carlos Magno realizou o Primeiro Encontro das Escolas de Dança do Brasil, na Universidade do Paraná, de 05 a 10 de setembro de 1962. O encontro reuniu 29 escolas de dança: 15 do Sudeste, 11 do Sul e três do Nordeste. A programação compreendeu cursos, demonstrações, seminário, projeção de filmes e espetáculos de dança. O encontro objetivou o intercâmbio nacional entre as escolas de um país de dimensão continental e a regulamentação do *métier* da dança no Brasil. Esta regulamentação ocorreu com a lei nº 6.533, de 24 maio de 1978.

53. Rolf Gelewski, professor, coreógrafo e bailarino alemão naturalizado brasileiro, estudou com Mary Wigman e Mariane Volgelsang. Mudou-se para o Brasil em 1960, a convite da Universidade Federal da Bahia, onde trabalhou até 1975, como professor, coreógrafo e diretor da Escola de Dança.

54. Thereza D’Aquino, bailarina, pedagoga e coreógrafa carioca, dançou com o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio Janeiro e fundou junto com Angel e Klaus Vianna o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, em 1975.

Grupo Teatro do Movimento

O Grupo Brincadeiras pode ser considerado o precursor, ou o “pré-movimento”, do GTM. O pré-movimento, segundo Hubert Godard (2002), em sua análise sobre o gesto e a percepção, seria uma atitude em relação ao peso e à gravidade que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, mas que produz a carga expressiva do movimento que será executado. Considerar o Grupo Brincadeiras como o pré-movimento do GTM é afirmar que, mesmo se tratando de grupos diferentes, com abordagem e estética próprias, o fundamento desse último se inicia no primeiro. Durante os anos anteriores, Angel Vianna coreografou⁵⁵ os espetáculos de final de ano da escola de Tatiana Leskova, mas, com o Grupo Brincadeiras, retomou suas experimentações artísticas com o propósito de criação de um balé brasileiro. Além disso, com o Grupo Brincadeiras aparecem alguns elementos que serão aprofundados com o GTM, tais como a improvisação como procedimento de pesquisa e a busca por uma nova linguagem cênica.

O GRUPO BRINCADEIRAS (1975) - O PRÉ-MOVIMENTO: “FAZER GENTE QUE PENSA QUE NÃO DANÇA, DANÇAR”⁵⁶

Angel Vianna (2010) conta que a principal motivação para a criação desse grupo foi o desenvolvimento do lado artístico dos alunos que frequentavam suas aulas, potencializando a descoberta da dança tanto individualmente quanto em grupo. Sua intenção “era fazer gente que pensa que não dança, dançar” (A.VIANNA: 2010). Com o grupo, desenvolveu a obra homônima *Brincadeira* em parceria com a coreógrafa americana Beverly Crook⁵⁷ e direção musical de Luis Antonio Perez.

Como o contato com o público é parte indispensável à formação de um artista, Angel Vianna levou o Grupo Brincadeiras a se apresentar em locais diversos, como praças públicas, escolas de primeiro e segundo graus, manicômios judiciários, presídios e outros espaços do município do Rio de Janeiro. Enquanto estudantes da escola de Tatiana Leskova, estes bailarinos tinham suas apresentações restritas aos espetáculos de final de ano, coreografados pelos professores da escola. Com o Grupo Brincadeiras, o contato com a plateia foi ampliado, levando os artistas a locais públicos e lugares que abrigavam a pesquisa, ainda incipiente.

55. Em 1968, Angel Vianna coreografou *Procissão de Nossa Senhora dos Navegantes*, apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 09 e 12 de dezembro. Em 1971, A. Vianna coreografou *O Circo*, com todo o elenco da escola, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 07 de dezembro. Coreografou ainda *XPTO ou o que vai pelo mundo*, com todo o elenco da escola, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 07 de dezembro de 1974.

56. A. Vianna (2010).

57. Beverly Crook, professora e coreógrafa norte-americana, ministrava aulas de dança moderna no Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, em 1975, além de colaborar artisticamente com Angel Vianna na obra *Brincadeira*.

Dentre esses locais, apresentaram-se na Casa das Palmeiras, clínica idealizada e fundada pela Dra. Nise da Silveira (1905-1999), voltada à reabilitação e reintegração de antigos pacientes de instituições psiquiátricas. Após os espetáculos, o grupo fazia debates e conversas com o público. Em reportagem jornalística, Angel Vianna comenta que os pacientes respondiam de forma muito talentosa, com poesias, teatro etc. Essa reação os emocionava profundamente, instigando-os a reflexões sobre vários aspectos do comportamento humano (ALBUQUERQUE: 27/01/1976).

A *Brincadeira* usava algumas cadeiras em cena e os bailarinos vestiam malhas colorida e tinham os pés descalços (ver figuras de 3 a 5). Beverly Crook (2019) comenta que a obra apresentava uma estrutura pré-determinada, mas não contava com passos ou movimentos coreografados. Crook (2019) exemplifica uma parte do trabalho em que havia duas linhas de dançarinos, face a face, em extremidades opostas do espaço. Uma linha corria em direção à outra enquanto proferia um grito que aumentava de volume aos poucos. Ao se encontrarem, os bailarinos da linha da frente caíam de costas nos braços dos dançarinos da linha de trás e eram levados até o chão. Essa linha, então, substituía a outra, e repetia a mesma sequência. Havia um deslocamento gradual das linhas em direção ao centro do espaço a cada repetição, até que, finalmente, eles estavam frente a frente a uma curta distância. Nesse momento a sequência dava início a uma outra partitura. Segundo Beverly Crook:

Brincadeira era uma peça dinâmica e emocionante, com transições inesperadas. A coreografia era caracterizada por mudanças de peso e ações como puxar, levantar, arrastar, tocar, e a ideia de revezamento aparecia com frequência ao longo da peça. Círculos, linhas retas, diagonais e a sensação de espíritos liberados aproveitando a vida ao máximo (CROOK: 2019).

Angel Vianna (2010) resume como uma “brincadeira”, um jogo em que, tanto o processo quanto o produto artístico utilizavam-se da improvisação como procedimento. A improvisação e os jogos corporais são de grande importância no trabalho corporal proposto por A. Vianna. Além disso, a coreógrafa defende que a pesquisa de movimento em dança tem uma relação direta com o aprendizado da criança, que se dá de forma fundamentalmente experiencial. Para Angel Vianna (2017), as noções de corpo, movimento e percepção sensorial se constroem no próprio ato da experiência.

Como postulado por Jorge Bondía (2002), a experiência é o que se passa, o que acontece, e o sujeito da experiência é, portanto, um território de passagem, aquele que se abre e se disponibiliza ao acon-

Grupo Teatro do Movimento



Figura 3: Grupo Brincadeiras em *Brincadeira*, coreografia de Beverly Crook e Angel Vianna. Rio de Janeiro, 1975. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Figura 4: Grupo Brincadeiras em *Brincadeira*, coreografia de Beverly Crook e Angel Vianna. Rio de Janeiro, 1975. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 5: Grupo Brincadeiras em *Brincadeira*, coreografia de Beverly Crook e Angel Vianna. Rio de Janeiro, 1975. Fonte: Acervo Angel Vianna.



tecimento e à transformação. O saber da experiência não está fora do sujeito, mas revela-se como algo particular, subjetivo, relativo, contingente e pessoal. Para Bondía (2002, p. 27), “a experiência e o saber que dela deriva são o que nos permite apropriar-nos de nossa própria vida”. Em uma analogia, o trabalho corporal proposto por Angel Vianna na época, que se dava de forma fundamentalmente experiencial, visava que o bailarino se apropriasse da sua própria dança.

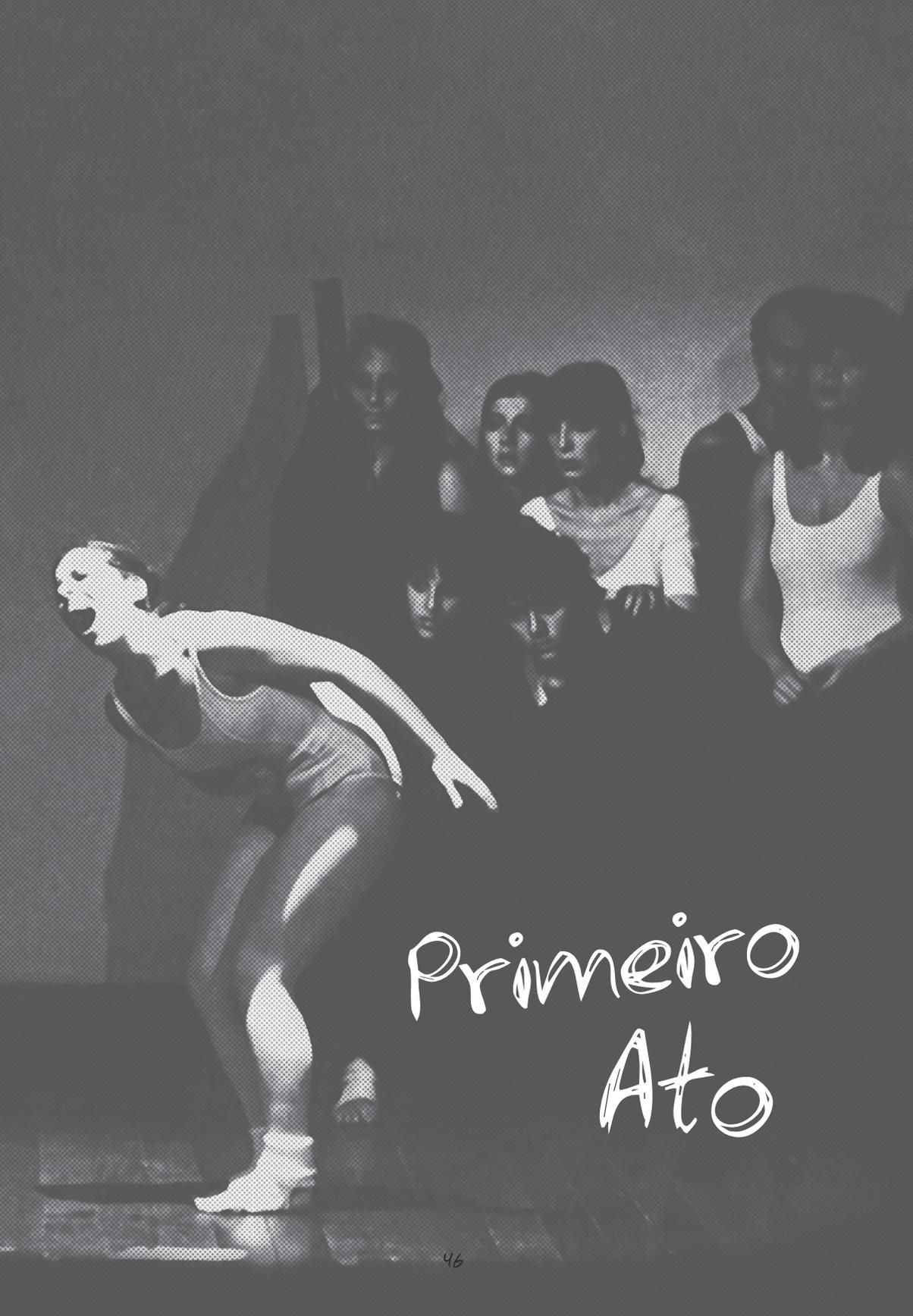
Vale ressaltar que a aplicação artística dessa proposta havia começado com o Grupo Brincadeiras, e por isso ele pode ser considerado o pré-movimento do Grupo Teatro do Movimento. O Grupo Brincadeiras teve uma existência breve. Segundo Angel Vianna (2010), o grupo foi desfeito após uma apresentação em um manicômio judiciário, quando, ao fim da exibição, os internos do espaço pediram para dançar com os bailarinos, que se negaram. O Grupo Brincadeiras havia sido formado para experimentar uma nova relação com o movimento e a dança, o que exigiria um tipo de disponibilidade dos participantes. De algum modo, o acontecido no manicômio judiciário levou Angel a perceber que aquele grupo não apresentava as condições necessárias para o desenvolvimento de seu projeto artístico. Em suas palavras:

A Brincadeira eu levei em manicômios, em prisões, e, em uma delas, na Rua Frei Caneca, foi muito interessante, por trabalhar com a loucura e perceber o gestual. Depois eu os levei em um manicômio judiciário. (...) Os internos que eu estava observando passavam de um lado para o outro, fechando os olhos e falando assim: “É bom demais para ser verdade, eu não mereço olhar”. Fiquei me questionando se eu realmente tinha feito bem de ter levado o grupo para lá. No final da apresentação, eu perguntei a eles o que eles tinham sentido, se tinha valido a pena eu ter ido com o grupo, se haviam gostado. Levantou o capelão e disse que eles tinham amado, que tinha sido maravilhoso e perguntou para um cego que estava ao seu lado se ele concordava. O cego disse que tinha achado maravilhoso. E quem é que pode duvidar que o cego viu? Eles me perguntaram se a gente dançaria com eles. Eles colocariam um disco de dança e a gente dançaria com eles. Eu disse que iria perguntar ao grupo, porque eles já estavam trocando de roupa, mas ninguém aceitou. Todo mundo teve medo de dançar com eles. Eu disse para o meu assistente que dançaríamos, eu e ele, com os internos, os outros iriam embora. Mas naquele momento eu senti raiva. Porque eu achava que eles eram pessoas já com a cabeça feita. Mas era um erro meu. O que eu podia fazer com a cabeça dos outros? (...) Mas, quando eu vi que eles não dançaram com o pessoal, eu pensei que não era para a minha cabeça. A minha cabeça era outra. Então eu falei com eles que sentia muito, que tinha ficado muito arrasada e que ia terminar com o grupo. E, como eles não eram bailarinos, eu quase estava forçando-os a irem aos lugares que eu queria, pedi

Grupo Teatro do Movimento

desculpas e cheguei à conclusão de que quem queria [o grupo] era eu, não eram eles. Não era a vontade deles. Então disse que sentia muito e que aquele não era o grupo do qual eu precisava (A.VIANNA: 2010).

Quando, no ano seguinte, em 1976, Angel Vianna recebeu o convite de Paulo Afonso Grisolli, na época diretor da Secretaria de Educação e Cultura, para participar do projeto de circulação de espetáculos Pacote Cultural, convidou o coreógrafo Oscar Araiz para a realização de um trabalho artístico e, para tanto, criou um novo grupo: o Grupo Teatro do Movimento.



Primeiro Ato

Diálogos Possíveis

“O que existe no início da obra coreográfica?”, pergunta Laurence Louppe (2012, p. 257), em seu livro *Poética da Dança Contemporânea*. E ela responde: “nada”. A dança é uma arte que se concretiza no (e através do) corpo. O movimento é o meio, enquanto o corpo, o instrumento. O trabalho do coreógrafo estaria relacionado com a invenção desse corpo. Ao longo da história da dança, a função desse profissional, que consistia, inicialmente, em assumir a “assinatura” de cada obra, ganhou uma ampliação de sentido com a dança contemporânea e a valorização de criações coletivas. O corpo do intérprete tornou-se essencial na criação — o bailarino contemporâneo é o produtor do movimento e está a serviço de um pensamento no qual ele se reconhece.

Ainda de acordo com Louppe (2012, p. 261), “a finalidade da dança é libertar, mais do que um ‘motivo’ ou temática específica, a ‘sonoridade interior’ ou a ‘necessidade interior’”. O coreógrafo seria, nesses termos, o leitor de si e dos outros, capaz de fazer com que o movimento se torne compartilhado em (e entre) cada indivíduo e com o público.

Katz (1998) defende a teoria de que o coreógrafo contemporâneo é como um DJ: aquele cuja função seria orquestrar ou misturar materiais preexistentes. Na dança, a improvisação ocuparia o lugar de uma ferramenta com a qual o bailarino aprenderia a desarticular

aquilo que está estabelecido como forma habitual. Através da improvisação, surgem novas formas e possibilidades de movimentos. O coreógrafo, dessa maneira, enquanto observador externo, torna-se o selecionador das imagens e partituras coreográficas, adaptando-as ao seu projeto.

O que seria então uma companhia⁵⁸ de dança contemporânea? O que Louppe (2012) denomina como “comunidades filosóficas” se caracterizaria como um estado de corpo reciprocamente consentido em uma determinada comunidade (leia-se grupo, companhia ou coletivo) de dança. Sobre este estado de corpo podem ser ressaltados dois aspectos: o conjunto de ideias comuns e a sua prática. As aulas, os laboratórios, em resumo, todo o conjunto de experiências partilhadas dentro de um grupo de dança, visariam um território de percepção corporal compartilhada. Para Louppe, é esse arcabouço comunitário que caracterizaria um coletivo de dança.

No Grupo Teatro do Movimento, podia se observar um tipo de pensamento sobre o corpo, a “comunidade filosófica” de Louppe, oriundo da Escola Vianna. Lourdes Bastos (2012), uma das coreógrafas convidadas para trabalhar com o GTM, dizia que os bailarinos recebiam outro tipo de formação, a formação Vianna, não se identificando como bailarinos de dança clássica ou moderna. Esse corpo coletivo — composto de ideias e práticas em comum — era a “comunidade” juntamente com a qual os coreógrafos desenvolveriam suas composições.

Neste capítulo o foco serão as obras dos coreógrafos que se aproximaram desse corpo coletivo e que foram, por diferentes motivos, convidados a orquestrar o Grupo Teatro do Movimento, promovendo diálogos distintos. As obras foram agrupadas de acordo com a autoria dos coreógrafos: Oscar Araiz, Lourdes Bastos, Lola Brikman e José Possi Neto. Os solos criados pelos bailarinos serão apresentados em um bloco e os espetáculos analisados na sequência.

58. Nesse sentido, os termos *grupo*, *companhia* ou *coletivo de dança* serão utilizados sem distinção neste livro para caracterizar uma comunidade de pessoas agrupadas para realizar um projeto artístico.

11

As Obras Coreográficas

Segundo Louppe (2012), a definição tradicional de obra coreográfica elucidava as criações originais que traziam a “assinatura” de um autor. As obras coreográficas contemporâneas, por sua vez, apresentam um caráter polimórfico: cada processo funda os seus próprios códigos, conteúdos e modos de representação. “Cada grande fundador da modernidade inventou praticamente o seu próprio tipo de espetáculo” (LOUPPE: 2012, p. 291).

Neste livro, a análise das obras pretende revelar o universo criado por cada coreógrafo, bem como suas relações com o Grupo Teatro do Movimento e, em um contexto maior, com a dança. O GTM, conforme já mencionado, foi criado em 1976, após o convite do então diretor do departamento de cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, Paulo Afonso Grisolli, a Angel para participar do programa de circulação de espetáculos Pacote Cultural. Para tanto, Angel e Klaus Vianna chamaram o coreógrafo Oscar Araiz, que compôs *Domínio Público*.

DOMÍNIO PÚBLICO (1976): PERSONAGENS DO COTIDIANO

Desde o início da década de 1970, o coreógrafo argentino Oscar Araiz começou a estabelecer relações profissionais com companhias brasileiras, como o Ballet Stagium, o Grupo Corpo, o Corpo de Baile

do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo (hoje Balé da Cidade). Araiz compôs *Domínio Público* com o Grupo Teatro do Movimento no Rio de Janeiro em 1976, no mesmo ano em que criou o espetáculo *Maria Maria*, com o estreante Grupo Corpo, em Belo Horizonte.

Em *Domínio Público*, Araiz utilizou a música *Sinfonia*, do compositor italiano Luciano Berio (1925-2003). *Sinfonia* foi criada em 1968-1969 a partir de uma encomenda da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque para o seu 125º aniversário. Composta para orquestra e oito vozes amplificadas, que são usadas de uma maneira não tradicional, a música se revela através de sussurros, gritos, palavras e textos de Samuel Beckett e Gustav Mahler. O coreógrafo comenta que, ao mesmo tempo em que se serviu da música como inspiração para a coreografia, a mesma trazia ferramentas de composição que o interessavam, como a fragmentação, a sintaxe, a sobreposição e a justaposição, entre outras:

Naquele momento me sentia entusiasmado com a *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio. Esta obra utiliza ferramentas de composição que sempre me interessaram: a fragmentação, a sintaxe, a utilização e a intervenção da realidade (algo que hoje é chamado de “performático”) com intensidade de informação, citações musicais, textos de Beckett e Levi Strauss, pichações do Maio francês nas paredes da Sorbonne, vozes falando, sussurrando, discutindo, sobreposição e justaposição, silêncio, um verdadeiro afresco sonoro com uma estrutura que se assemelha a um mover-se vertiginosamente entre canais de TV ou de rádio. Embora a precisão de Berio fale de um plano micro/macrocósmico fervorosamente humano. Esta composição foi o disparador do que Mahler/Berio entendem como o sem-sentido, a convivência obscena com a banalidade, o consumismo, a utopia da ideia de progresso na conduta ética do homem. Buscamos, portanto, junto aos intérpretes, imagens desagregadoras e desesperadas com um forte sotaque expressionista (movimento do qual me sinto devedor, graças à influência de meus professores) e outras imagens vinculadas à publicidade, ao bom gosto, às convenções, ao mercado (ARAIZ: 2016).

Araiz (2016) esclarece que a música foi como um disparador, embasando ou inspirando a teatralidade do movimento. Como normalmente acontece em seus trabalhos que são derivados da música, a qual ele considera “um portal superior a serviço da dança”, “a teatralidade do movimento se potencializava e se mantinha por tensões emocionais advindas do som” (ARAIZ: 2016). Havia o que o coreógrafo chama de “estrutura dramática”, sugerida pela composição sonora. Essa dramaturgia, entretanto, era fragmentada, a sua conexão se dando através do olhar do público: “não havia lineari-

dade porque trabalhava-se com o absurdo de situações antagônicas e seus personagens, mas o olhar do espectador criava a sua própria linearidade no tempo, inevitavelmente” (ARAIZ: 2016).

No concernente à criação de personagens, Mariana Muniz (2010, 2016), bailarina do GTM, diz que, para ela, sua personagem representava o arquétipo da mãe — ela retirava os jornais que cobriam os bailarinos no início da obra, como se essa ação representasse a metáfora do nascimento desses corpos. Regina Vaz (2016), também bailarina do grupo, comenta que, depois de um processo conduzido de improvisação, criou um personagem com inspiração em Charles Chaplin (ver figura 6) e acrescenta que cada bailarino criou seu próprio personagem. Outra bailarina, Patrícia Hungria, acredita que Oscar Araiz trabalhou com os bailarinos como se fossem *performers*, ao buscar o performático de cada um: “ele usava o que a gente tinha, porque não íamos fazer um balé. Ele era coreógrafo de balé, mas conseguiu utilizar a gente como *performer*, uma coisa totalmente inovadora porque na época ninguém fazia isso” (HUNGRIA: 2016).

Em *Domínio Público*, os personagens foram elaborados através de improvisações iniciais. A reportagem jornalística de 1978, publicada pelo Jornal da Tarde, define a obra como uma composição de “personagens comuns, em sequências rápidas da vida nas cidades, incorporando gestos simples aos passos de uma dança mais elaborada” (UMA DANÇA... 01/03/1978). Angel Vianna (2010) diz que fez um único pedido a Oscar Araiz: deixar que os bailarinos criassem. A diretora afirma que essa era a maneira como trabalhavam em Belo Horizonte com o Ballet Klauss Vianna. As coreografias somente eram marcadas e estruturadas após um processo de investigação e pesquisa de movimento, para “não ficar só com os passos prontos” (VIANNA: 2010).

Na obra havia liberdade na movimentação, quando os bailarinos trabalhavam uma improvisação com roteiro, em oposição a momentos coreografados por Araiz. Patrícia Hungria (2016) revela que Oscar Araiz havia dado um *frame* de improvisação de como os bailarinos saíam de debaixo do jornal: “uma improvisação estruturada de como se dava essa saída, o que faríamos, onde jogaríamos o jornal. Enfim, era um momento de improvisação nessa dança” (HUNGRIA: 2016).

Como é possível observar nas figuras (7, 8 e 9), a coreografia se iniciava com alguns bailarinos cobertos por jornais, que formavam uma espécie de casulo a envolvê-los. Mariana Muniz comenta que entrou nesse espetáculo substituindo outra bailarina (Moema Correa) e que sua função era despertar aqueles que estavam dentro desses casulos. Esses jornais, na visão do coreógrafo, compunham

Figura 6: *Domínio Público*, coreografia de Oscar Araiz. Com Regina Vaz e Jean Paul Rajzman. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.



11 - As Obras Coreográficas

Figura 7: Grupo Teatro do Movimento em *Domínio Público* — início da coreografia. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 8: Grupo Teatro do Movimento em *Domínio Público*, com Lúcia Cordeiro ao centro e Eliana Caminada ao fundo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Figura 9: *Domínio Público*. Da esquerda para a direita: Mariana Muniz (de costas), Eliana Caminada (ao fundo de pé), Patrícia Hungria e Luciana Baiochi (de gatinhas). Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.



um quadro estético e visual, além de contribuir com a composição sonora — eram rasgados, enrolados, jogados ou esfregados no corpo, produzindo sons que se sobrepunham às camadas da música de Berio. Araiz (2016) também relata que trabalhou com os jornais como se fossem prolongamentos dos membros dos bailarinos, como se eles pudessem dar continuidade aos braços e às pernas.

Os figurinos foram pensados a partir de peças de roupas dos dançarinos. Os jornais se configuravam enquanto objeto cênico, havia um pouco de maquiagem e não havia cenário — para tal fim, era utilizada a própria estrutura do local em que era apresentado.

Dentre os trabalhos do Grupo Teatro do Movimento, *Domínio Público* foi o que teve maior número de apresentações. Participou do programa de circulação de espetáculos Pacote Cultural, apresentando-se em cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro em 1976 e 1977 (ver Cronologia do GTM, no Anexo 2). Em 1976, foi apresentado no Centro Unificado Profissional (CUP), no 10º Festival de Inverno de Ouro Preto (MG) e nas duas temporadas que o GTM fez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em 1977 também participou do *Quarto Encontro de Dança* — idealizado por Rainer Vianna e realizado no Teatro Gláucio Gil — no Rio de Janeiro. E ainda nesse ano, recebeu o prêmio de melhor coreografia no Concurso Nacional de Dança Contemporânea do Primeiro Festival de Arte da Bahia. Em 1978, foi apresentado em espetáculo homônimo realizado no Teatro Galpão, em São Paulo, e no espetáculo *Esboço* realizado na Sala Funarte, no Rio de Janeiro.

A DANÇA MODERNA DE LOURDES BASTOS: A DRAMATIZAÇÃO DA VIDA

Eu acho que seria bom falar primeiro da Lourdes Bastos porque foi a primeira pessoa com quem eu tive contato com um outro modo de viver o movimento, de viver criação também dentro de uma escola tradicional, que era a Escola do Municipal do Rio de Janeiro. Lá, dentro de uma escola super tradicional, a Lourdes era o pontinho branco ou negro naquele símbolo do Tai Chi: o *yin/yang* (depende de como você vê o *yin/yang*, que é relativo também). Ela era uma pessoa que trazia outra visão da relação com o movimento (MUNIZ: 2016).

O contato entre Lourdes Bastos e o casal Vianna aconteceu no Primeiro Encontro das Escolas de Dança do Brasil, organizado por Paschoal Carlos Magno, em Curitiba, em 1962. Quando os Vianna vieram para o Rio de Janeiro, o laço entre eles se estreitou e passaram a contribuir reciprocamente com o trabalho um do outro. Lourdes Bastos, natural do Rio de Janeiro, fez sua formação em dança moderna com Helenita Sá Earp, Martha Graham e José Limon (es-

pecializando-se, mais tarde, com Alwin Nikolais, Murray Louis, Alvin Ailey e Zena Rommett). Deve-se a ela a consolidação do ensino de dança moderna na Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (hoje Escola Estadual de Danças Maria Olenewa), onde lecionou por mais de 30 anos. Nos anos de 1970, Bastos deu aula na escola de Angel e Klauss Vianna, e, a partir de 1979, fez a preparação corporal de atores em diversas peças do grupo do Teatro Ipanema⁵⁹: *Prometeu Acorrentado* (1979); *Um homem é um homem* (1980); *O beijo da mulher aranha* (1981) e a antológica *Artaud!* (1986), só para citar algumas. Nos anos de 1980, fundou o Studio Lourdes Bastos e a Companhia Lourdes Bastos. Até que, nos anos de 1990, mudou-se para os Estados Unidos, onde continuou a coreografar para departamentos de dança, nas universidades.

Lourdes Bastos (2012) comenta que, quando conheceu a família Vianna, a dança moderna e a dança contemporânea no Brasil eram como um bloco único, não havia uma distinção muito clara e precisa entre ambas. Bastos, que teve um papel muito importante no desenvolvimento da dança moderna do Rio de Janeiro, coreografou três trabalhos com o Grupo Teatro do Movimento: *Luiza Porto* (1976), *Corações Futuristas* (1976) e *Eterna* (1977).

Luiza Porto teve argumento de Klauss Vianna que se baseou no poema de Carlos Drummond de Andrade, *Desaparecimento de Luísa Porto*. Lourdes desejava criar um musical brasileiro e, para tanto, juntou ao roteiro de K. Vianna as músicas *Carinhoso* (de Pixinguinha e João de Barro), *Sofrer é da Vida* (de Ismael Silva e Francisco Alves), *Sinal Fechado* (de Paulinho da Viola) e *Ana Luiza* (de Tom Jobim).

O poema de Drummond no qual Klauss Vianna se inspirou é um pedido desesperado de uma mãe por notícias de sua filha. Inicia-se assim:

Pede-se a quem souber
do paradeiro de Luísa Porto
avise sua residência
À Rua Santos Óleos, 48.
Previna urgente
solitária mãe enferma
entrevada há longos anos
erma de seus cuidados.
(ANDRADE: 1985, p. 230).

No decorrer das 12 estrofes, a mãe, uma viúva pobre que não perde a esperança, pede desesperadamente que procurem por sua filha, Luísa Porto, sumida há três meses. Ela era alta, magra e mo-

59. Fundado por Rubens Corrêa, Ivan Albuquerque e Leyla Ribeiro, em 1968, o Teatro Ipanema aglutinou um conjunto de artistas sintonizados com o movimento contracultural de ruptura. Foi palco para o florescimento da "expressão corporal" com Klauss Vianna em *O Arquitecto e o Imperador da Assíria* (1970) e *Hoje é dia de rock* (1971), ambos os trabalhos premiados; e com Angel Vianna em *A China É Azul* (1972). Ver Tavares (2010a).

Primeiro Ato - Diálogos Possíveis

rena, tinha o rosto penugento, dentes alvos e um sinal de nascença junto ao olho esquerdo. Era levemente estrábica, usava óculos e um vestidinho simples.

De acordo com o professor e pesquisador Mauro Costa (10/12/1976), a coreografia de Lourdes Bastos foi capaz de capturar a dinâmica das notícias entrecortadas dos jornais, que misturavam anúncios e notícias com fatos do cotidiano — como o pedido desesperado de uma mãe sobre o desaparecimento de sua filha. A coreografia se iniciava com uma composição sonora que misturava sequências de rádio mudando de estação (com seus anúncios e propagandas), até a leitura em voz *off* do poema, seguido das canções de Pixinguinha, João de Barro, Francisco Alves, Paulinho da Viola e Tom Jobim. A composição coreográfica também refletia o ritmo entrecortado das notícias de jornais, “como dançar uma semiologia do *fait divers*”. Nas palavras de Costa:

O poema do Drummond se apropria do cotidiano de *fait divers* da mãe desesperada que pede, a quem quer que possa lhe ajudar, que traga notícias da filha desaparecida. Esse cotidiano de jornal que coloca o desespero entre anúncios de Ducal, crimes sem sangue, guerras-espetáculos, que Drummond recarnifica no poema, torna-se, na coreografia, fiel ao poeta, uma releitura do nosso rádio ligado, do jornal de cada dia. Começando com um rádio que muda de estação sem parar e para onde quer e vai e volta de música, com informações, anúncios, novelas, retalhos, interpretado na movimentação dos atores-dançarinos, que se identifica, comenta, parodia e pula de clima em clima mostrando o jogo de sobrevoos com que comemos (somos comidos) pelo mundo-rádio, pelo jornal que nos lê. Momentos altos na paródia dos anúncios da PAN-AM e de Pertônico. Esse movimento prepara o caminho para a entrada do poema lido em voz *off*, intercalado com uma seleção do cancionário popular – *Carinhoso*, um samba que não identifiquei para um clima de cabaré, *Sinal Fechado*, *Ana Luísa* – onde a sequência coreográfica guarda o ritmo entrecortado da primeira parte, do rádio – só que agora com blocos maiores (cada música inteira) – cujos cortes de clima desarmam qualquer linearidade. Pulam. Começa a desorganização dos sentidos da *Mãe Desesperada*. Esse desespero de jornal, passado na estrutura mais que no palavreado de cada bloco coreográfico, ao mesmo tempo em que guarda, denuncia o Sistema da Notícia. Da mesma forma que as palavras sinceras, sentidas, na forma jornalística no poema. Como dançar uma semiologia do *fait divers* (COSTA: 10/12/1976).

Apesar de a coreografia ficar a cargo de Bastos, havia uma flexibilidade de adaptação das sequências para que os bailarinos encontrassem sua maneira de lidar com o material proposto. Como em *Domínio Público*, também aqui se buscava o gesto expressivo de cada bailarino. Ainda que a proposta partisse de uma sequência co-

reográfica marcada por Bastos, havia um estímulo para que os bailarinos se “apropriassem dos movimentos”. A investida do trabalho era, através de músicas brasileiras e de movimentos cotidianos, formular uma comunicação mais direta com a plateia, buscando uma identificação entre o espectador e a obra. Muniz (2016) comenta que as partituras coreográficas não envolviam movimentos complexos ou virtuosos com objetivo de mostrar habilidade. “O mais importante era a comunicação, usar o material de acordo com as habilidades de cada um”.

O figurino foi elaborado de modo a remeter ao cotidiano com saias coloridas, vestidos, blusas e calças jeans (ver figura 10). As apresentações em locais públicos aproximavam a plateia, estabelecendo uma relação direta com o espectador, fosse pelos figurinos, movimentos, ou músicas.

A obra *Luiza Porto* foi remontada em duas ocasiões por Bastos: em 1979, para a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde era professora (a obra foi apresentada em dezembro, em temporada no Teatro João Caetano); e em 1983, com a Companhia Lourdes Bastos, apresentada no Teatro do Liceu no Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

Lourdes Bastos coreografou ainda, para o Grupo Teatro do Movimento, os duos *Corações Futuristas* (com Mariana Muniz e Jean



Figura 10: *Luiza Porto*, coreografia de Lourdes Bastos. Da esquerda para a direita: Dolores Fernandes, Regina Vaz, Luciana Baióchi, Patrícia Hungria (Hoffbauer), Roberto Giovanetti, Mariana Muniz e Jean Paul Rajzman. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Primeiro Ato - Diálogos Possíveis

Paul Rajzman) e *Eterna* (com Jean Paul Rajzman e Regina Vaz), ambos com música de Egberto Gismonti. A música *Eterna* faz parte do álbum *Água e Vinho*, lançado pelo multi-instrumentista em 1972. Já *Corações Futuristas* é o nome de um álbum de Gismonti lançado em 1976 pela EMI – Odeon. Egberto Gismonti define esse álbum como algo que transmite a sensação de vida, em oposição ao momento histórico vivenciado na época. Em suas palavras: “agora eu consigo verbalizar uma coisa que eu sinto com relação à música que eu faço. Ela fala de vida. Ela passa uma coisa de vida para as pessoas”. E complementa dizendo que “toda a transação de agora, toda a conjuntura social, histórica, econômica, fala de morte” (BAHIANA: 10/06/1976, p. 41).

Em reportagem para o *Jornal Opinião*, Mauro Costa (10/12/1976) diz que *Corações Futuristas* “representa o primeiro passo do grupo, saindo de movimentos clássicos — a moça de sapatilhas — que ela descalça e de pés no chão continua com movimentos modernos e de pesquisa corporal livre” (ver figura 11). *Eterna*, por sua vez, “era tudo no chão, tudo muito apoiado no chão, deitar, levantar, perna para cima, enrosca aqui, passa por ali, não era tão vertical” (VAZ: 2016).

Luiza Porto foi apresentada nas duas temporadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976, e, em 1977, no Quarto Encontro de Dança no Teatro Gláucio Gil, no Rio de Janeiro, e no Concurso Nacional de Dança Contemporânea, do Primeiro Festival

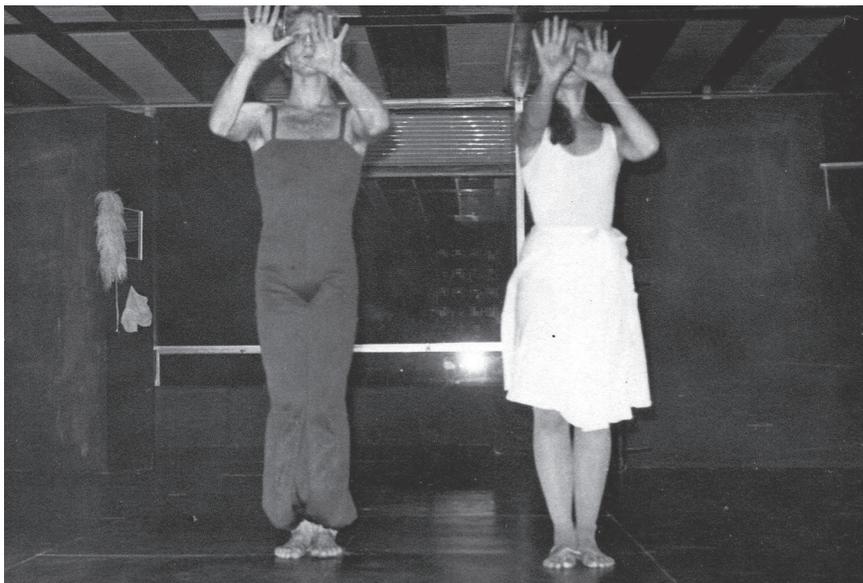


Figura 11: *Corações Futuristas*, coreografia de Lourdes Bastos. Com Jean Paul Rajzman e Mariana Muniz. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Fonte: Acervo Angel Vianna.

de Arte da Bahia. No ano de 1978, o GTM montou o espetáculo *Domínio Público*, que incluía, dentre outras, a obra homônima de Araiz e *Luiza Porto*, apresentado em São Paulo, no Teatro Galpão. *Luiza Porto* também participou do espetáculo *Esboço*, apresentado no Rio de Janeiro, na Sala Funarte. Já o duo *Corações Futuristas* foi apresentado nas temporadas que o Grupo Teatro do Movimento fez no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1976, além de participar do Quarto Encontro de Dança e do Festival de Arte da Bahia, em 1977. *Eterna* teve apresentações no Terceiro e no Quarto Encontro de Dança, além do Primeiro Festival de Arte da Bahia em 1977 e no espetáculo *Domínio Público*. Tanto *Luiza Porto* quanto *Corações Futuristas* e *Eterna* participaram do programa de circulação de espetáculos Pacote Cultural nas temporadas de 1976 e 1977 (Ver Anexo 2).

*PULSAÇÕES (1976): "A DANÇA SE ALIMENTA DOS MOVIMENTOS DA VIDA"*⁶⁰

Pulsões foi composta pela coreógrafa argentina Lola Brikman, no ano de 1976, após um curso sobre expressão corporal ministrado por ela mesma junto ao Grupo Teatro do Movimento. Teve como inspiração os movimentos respiratórios em sua relação com o corpo, o ritmo e a expressividade.

Porque é o grande mestre misterioso que, desconhecido e anônimo, reina sobre todas as coisas, a respiração comanda silenciosamente as funções musculares e articulatórias, sabe inflamar a paixão e o relaxamento, excitar e refrear, trava a estrutura rítmica e dita o fraseado dos momentos transcorridos e, acima de tudo, modula a expressão na sua cor rítmica e melódica (MARY WIGMAN apud LOUPPE: 2012, p. 91).

Em sua trajetória, Angel Vianna manteve uma estreita relação com pensadores e pesquisadores argentinos. Em dezembro de 1973, visitou o Estúdio Patricia Stokoe, na Argentina, onde participou do curso teórico e prático de Expressão Corporal. Stokoe foi uma das responsáveis pela introdução da expressão corporal na Argentina e, ao lado de Lola Brikman e outros pesquisadores⁶¹, organizou os primeiros grupos de estudo sobre a pedagogia da dança na Argentina, com foco em propostas de expressão corporal. Ainda no início da década de 1970, Angel Vianna participou do curso de Expressão Corporal de Lola Brikman em seu estúdio, na Argentina, voltando ao país para acompanhar os cursos de Eutonia com Gerda Alexan-

60. GARAUDY: 1980, p. 122.

61. Patricia Stokoe organizou grupos de estudo sobre a pedagogia da dança na Argentina, contando com a participação de Lola Brikman, Perla Jaritonsky, Regina Katz, Nora Minyersky, Julieta Raichman, Inês Carretero, Eliseo Rey, Haydê Dante e Mônica Penchansky. Juntos colaboraram nas primeiras propostas artísticas e pedagógicas de expressão corporal e formaram o *Grupo de Dança Experimental* (BRIKMAN: 2014).

Figura 12: *Luíza Porto*, coreografia de Lourdes Bastos.
Com Jean Paul Rajzman e Luciana Baiochi. Museu de
Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976.
Fonte: Acervo Angel Vianna.



der em 1978 e, com Berta Vishnivetz, em 1982 e 1989.

Lola Brikman fundou o *Instituto Superior de Formación Artística del Centro de Educación Corporal*, onde criou a disciplina de Expressão Corporal e as especializações em *Arte, Saúde e Educação* e *Arte na Diversidade*. Em 1976, Lola Brikman, convidada pelos Vianna, ministrou o curso de *Criatividade em movimento e linguagem corporal*, com duração de um mês, para o Grupo Teatro do Movimento.

Brikman, que até então vinha se dedicando à pedagogia do movimento, experimentou com o GTM um “caminho para a passagem da pedagogia artística do movimento à criação coreográfica participativa” (BRIKMAN: 2014, p. 30). A obra *Pulsações* seria como que uma síntese do trabalho realizado na oficina. Para Brikman (2014), a expressão corporal seria o modo natural pelo qual os seres humanos revelariam suas peculiaridades e dinâmicas, seria a maneira própria de se manifestarem. E esta sofreria influência dos aspectos ontogenéticos, filogenéticos e sociais, além de serem influenciados pelo contexto cultural.

Pulsações foi um trabalho cênico feito a partir da investigação sobre a respiração. A respiração é o que conecta o espaço externo ao espaço interno do corpo do bailarino. Segundo Brikman (2014), o espaço interno ou interior é todo o conteúdo da pele para dentro: os músculos, os ossos, os volumes — cheios e vazios — e as dimensões do corpo. O espaço externo ou exterior compreende tudo aquilo que está além da pele: o mundo físico e espacial que circunda o ser. “A respiração é a sensação de um mecanismo, ao mesmo tempo da origem e do devir, que nos conduz incessantemente da libertação do peso à sua suspensão, do antes ao depois, do vazio à plenitude” (LOUPPE: 2012, p. 92).

No processo de criação de *Pulsações*, Brikman valeu-se da improvisação a partir dos ritmos respiratórios (produção de sons advindos da respiração, com diferentes intensidades e matizes) para, em seguida, partir para a exploração de ritmos percussivos, trabalhados conjuntamente com as pausas e o silêncio. Em resposta sobre como havia sido a composição coreográfica na obra, Brikman (2016) explicou que os bailarinos decoraram as sequências e os diferentes discursos rítmicos da linguagem corporal com a intenção da obra, que permaneceu em aberto. Ou seja, a composição coreográfica utilizava uma improvisação estruturada, semelhante ao início de *Domínio Público*, que, nesse caso, concebeu uma obra que permaneceu em aberto.

Lola Brikman incentivava “a passagem do ‘ausente para o presente’ no sentido do pulso vital, motivando respostas harmônicas de vocabulário corporal de cada bailarino, se relacionando com o

discurso do grupo” (BRIKMAN: 2016). Brikman (2014) acrescenta que a questão em *Pulsações* estava em trazer um corpo livre para a cena, e, para tal, o treinamento se baseava no reconhecimento da expressão individual e em grupo. Em suas palavras:

Para a conquista de um corpo livre e em estado de arte foi utilizado um vocabulário que implica uma dinâmica de movimentos naturalmente enriquecidos, predispostos à expressão dançada. Durante a aprendizagem, treina-se o domínio do movimento em relação ao reconhecimento e à expressão de si e dos outros (BRIKMAN: 2014, p. 30).

Em muitos aspectos, o trabalho corporal de Brikman se aproxima do proposto por Angel Vianna em *Construção* (1978), obra que será analisada no terceiro capítulo. Mariana Muniz (2016) comenta como foi o processo de criação para ela: a partir de um trabalho de percepção anatômica, o mergulho no corpo e no movimento fazia emergir uma via não racional de expressão singular. Para Lúcia Cordeiro (2016), também bailarina do GTM, o trabalho despertava um “profundo prazer” derivado da pesquisa dos ritmos corporais.

Lembro-me um pouco do processo porque a Lola conseguia fazer a gente entrar no corpo para perceber muito profundamente os espaços internos. Ela tinha essa habilidade muito desenvolvida de conduzir a pessoa para dentro do corpo. (...) Lembro-me muito do trabalho das costelas, do diafragma, das clavículas, das omoplatas. Era um trabalho de anatomia, mas uma anatomia trazida à tona para que se vivenciasse o estar no corpo e para ver que movimentos poderiam surgir a partir desse mergulho. Como é que seu corpo se movimentava a partir desse momento de mergulho, de percepção, de se voltar para o que sensorialmente o seu corpo ia te trazendo. E essa é uma via que não é racional. Não é que não use a razão, mas é acessar um lugar da mente anterior ao pensamento. O pensar vem depois (MUNIZ: 2016).

Para Muniz (2016), o título da obra, *Pulsações*, era uma síntese do processo criativo conduzido por Lola Brikman, que, no seu entendimento, acessava uma via não racional, primitiva, anterior ao pensamento. Brikman intitulou a obra de *Pulsações*, porque “conseguia fazer você ir em um lugar que era muito anterior a qualquer pensar, que era primitivo, impulsivo, do fundamento do seu estar no corpo” (MUNIZ: 2016).

Pulsações foi apresentado no Festival de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp), em 1976, ao lado de *El Quijote*, de Marius Petipa, e *Domínio Público*, de Oscar Araiz. Segundo Brikman (2014, p. 30) “essa experiência estética permitiu que os espectadores valorizassem a presença do espírito brasileiro na cena, uma vez que a

participação dos intérpretes revelou seu sentido rítmico e sua vitalidade cultural”.

MAL ARIA BA! (1978): “INSTANTÂNEOS FOTOGRÁFICOS DE SENSações”

José Possi Neto conheceu os Vianna no início da década de 1970 na Bahia e, após uma temporada em Nova Iorque, nos Estados Unidos, ao retornar ao Brasil foi convidado por Angel para trabalhar com o Grupo Teatro do Movimento. O tema para sua obra surgiu da expressão italiana *Mal Aria Ba*, muito usada pelo avô de Possi Neto. A interjeição muda de sentido, dependendo do contexto em que é falada, mas traduzida literalmente significa “tocar o barco” ou “a gente vai levando”. Possi Neto (2016) revela que partiu de uma memória pessoal em que, quando criança, havia sido acordado para assistir à morte do avô. “Então, era uma coisa que estava relacionada à noção de vida e morte. [...] Eu venho de uma família no sul da Itália, que cultivava muito enterros, eu sempre adorei um bom enterro, um velório”.

Esse foi um dos primeiros trabalhos de Possi Neto como diretor de dança. Anteriormente havia coreografado um solo para Ruth Rachou, ao qual Angel Vianna assistira no Festival de Arte da Bahia (POSSI NETO: 2016). Angel acompanhou os ensaios de criação de *Mal Aria Ba!* intervindo ocasionalmente na movimentação. Algumas lembranças e memórias (do coreógrafo e dos bailarinos) foram utilizadas como inspiração. Trabalhadas de forma onírica, descreviam uma trajetória: o caminho do homem desde a infância até o seu leito de morte.

Essa trajetória foi descrita por Possi Neto através da imagem de um extenso corredor, ao longo do qual vários quartos se sucediam. O personagem central — o menino que é acordado no meio da noite para assistir à morte do avô — deveria atravessar esse corredor, passando por uma série de experiências a cada quarto: a descoberta do amor; a relação com a mãe; a autoridade, seja da tia mais velha, seja da diretora do colégio; a prostituta; a música; a bailarina. “São instantâneos fotográficos de sensações que determinadas imagens da vida causaram” (POSSI NETO: 2016). Até finalmente, o homem, já adulto, chegar ao quarto onde o avô está sendo velado. Na realidade, quando chega ao quarto para assistir à morte do avô é a morte dele que acontece. “Esta era a construção. Ele é acordado, para assistir pela primeira vez a uma morte, e atravessa na realidade uma vida inteira e quando chega é ele mesmo quem vai morrer” (POSSI NETO: 2016).

Sobre o processo de criação, Possi Neto esclarece que começava



Figura 13: *Mal Aria Ba!*. Roteiro e Direção de José Possi Neto. Com Michel Robin (deitado). Da esquerda para a direita: Debby Growald, Dolores Fernandes, Patrícia Hungria e Regina Vaz. 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

com um aquecimento denominado de “propiciatório para a emoção”. A partir de um tema central, desenvolvia uma série de exercícios físicos em que os bailarinos eram estimulados a improvisar. Em *Mal Aria Ba!*, ele utilizava músicas durante os laboratórios, que eram constantemente trocadas, de modo a produzir diferentes estímulos sonoros. Quando surgia uma situação interessante, o diretor trabalhava com esse material e, após alguns dias, retomava a cena e começava a marcar a partitura cênica que integraria a obra. Possi Neto construiu *Mal Aria Ba!* de forma não cronológica e, no fim, roteirizou as cenas. Segundo expressões do próprio coreógrafo, a construção da obra se deu como “uma colcha de retalhos de investigação”, um “labirinto de caminhos” com os quais ele brincava até encontrar a saída (POSSI NETO: 2016).

O roteiro (Anexo 1-A), dividido em 35 cenas, introduz as ações. Os quadros provocam uma sensação de sequência de imagens ou, como definido por Possi Neto, são “instantâneos fotográficos das sensações”. A imagem era o elemento principal da obra: “a partir dessas imagens eu criava as cenas, elas iam me inspirando. Eu fazia laboratórios em torno dessas imagens e o que resultava ia para o espetáculo” (POSSI NETO: 2016).

Os personagens transitavam entre arquétipos e personagens cotidianos, que lidavam tanto com a memória pessoal quanto com memórias coletivas. Os bailarinos faziam vários personagens, como a virgem, o louco (marginal), a mãe, a mulher, as crianças, a criada, a prostituta. O diretor comenta sobre alguns deles:

Por exemplo, o Michel fazia o avô, fazia a tia repressora, a autoridade e o homem que dança com o menino; a Mariana Muniz fazia uma bailarina — ela tinha uma técnica de clássico muito bonita, e eu brincava justamente desmontando essa técnica clássica, ela fazia uma coisa meio Isadora [Duncan] —; a [Mariana] Vidal e a Patrícia [Hungria] faziam dois tipos de sensualidade, a Vidal fazia uma coisa mais fraternal, mais Madonna, ao mesmo tempo muito sensual, a Patrícia fazia a prostituta; a Luciana [Hugues] e a Debby [Growald] faziam duas adolescentes, que eram meio bailarinas, mas ao mesmo tempo tinha a *polonaise* no piano, elas eram meio xipófagas; a Sílvia [Caminada] fazia uma bailarina clássica, porque ela é cômica, eu brincava com isso. Então, tinha as cenas de grupo, mas cada um teve o seu destaque, uma cena para cada um (POSSI NETO: 2016).

As críticas de Suzana Braga (21/08/1978, 30/08/1978 e 29/09/1978) apontam que *Mal Aria Ba!* estava numa fronteira entre a dança e o teatro, o que impedia sua classificação conforme os padrões da época, causando-lhe estranheza. Para Braga, o trabalho foi “uma tentativa de utilizar o gesto e algumas palavras ou textos (desconexos) e uma proposta de dança que acabou se constituindo em uma história com poucas palavras [...]” (BRAGA: 30/08/1978, p. 2). Logo, as atuações dos bailarinos não poderiam ser analisadas, já que estes não puderam “dançar”:

Espremendo-se muito, o todo poderia ser salvo como um trabalho de “expressão corporal” que acompanhasse as tramas de um espetáculo teatral, o que também não houve. Bailarino não tem a menor obrigação de ser bom ator ou de ter boa voz. Se for, ótimo, se tiver, melhor ainda, e deve ser aproveitado para trabalhos modernos de dança, onde muitas vezes esses recursos são apreciados. Caso contrário (e a maioria está incluída neste caso), tem apenas a obrigação de saber dançar dentro do estilo e método exigido em um espetáculo. Sendo assim, não se pode acusar nenhum elemento do Grupo Teatro do Movimento de canastrice ou falta de talento teatral. Deve-se acusar é o deslocamento dos mesmos para um campo que não é o seu, o que muitas vezes resulta em canastrices, mas apontando os responsáveis: Possi, que fez uma miscelânea com nove bons bailarinos (no seu estilo), e Angel Vianna, que entregou o grupo que dirige nas mãos de uma pessoa quase desconhecida e com ampla liberdade de ação (BRAGA: 30/08/1978, p. 2).

Mariana Muniz (2016) acredita que o público em geral, ainda hoje, tem dificuldade de se aproximar de trabalhos mais experimentais como *Mal Aria Bal!*, que além de explorar um universo onírico pautava-se em uma narrativa não linear e de experimentação de linguagem. O espetáculo foi criado sob influência da dança pós-moderna americana, com a qual Possi esteve em contato direto nos anos anteriores (1976-1978), em sua estadia em Nova Iorque. *Mal Aria Bal!*, dentre as obras do Grupo Teatro do Movimento, é ainda aquela que mais se aproximava do teatro e da dança-teatro. O trabalho teatral dançado partia de improvisações com os componentes do grupo, até chegar às formas definitivas, apoiadas na música do compositor Guilherme Vaz, na direção visual de Carlos Ziccardi e em cenários e figurinos criados coletivamente. O trabalho teve patrocínio do SNT, MEC e Funarte. Foi apresentado no Segundo Concurso Nacional de Dança Contemporânea do Festival de Arte da Bahia, em 1978, no mesmo ano em que se apresentou no Rio de Janeiro no Teatro Cacilda Becker (no Primeiro Ciclo de Dança Contemporânea), no Teatro Opinião, na Sala Funarte e no Teatro da Escola Martins Pena.

SOLOS

O solo seria uma das grandes invenções da dança contemporânea segundo Louppe (2012). Vale lembrar que a autora não faz distinção histórica em sua análise atemporal das danças modernas e contemporâneas. Os solistas existiam dentro da estrutura das danças clássicas dos séculos XVII e XVIII, mas seus solos figuravam sempre como intervenções pontuais ao longo de um espetáculo de balé clássico. A possibilidade do solo enquanto afirmação de um sujeito, ressaltando a presença e totalidade do movimento de um indivíduo, seria justamente o ritual de passagem da dança moderna/contemporânea.

O solo, dessa forma, configura-se como laboratório na reinvenção de linguagens: o criador encontra-se livre para experimentar outros movimentos e gestos. Cabe ressaltar os solos de Isadora Duncan (1878-1927) como a primeira expressão de uma dança individual. Doris Humphrey, com *Hoop Dance*, de 1924, ou os solos de Martha Graham de 1926 são outros exemplos considerados por Louppe (2012) como solos fundadores da dança moderna/contemporânea, pois fizeram emergir não somente estados de corpo, como também escolhas, correntes e escolas.

Na história do Grupo Teatro do Movimento, foram identificados quatro solos que fizeram parte do repertório da companhia: *Im-*

proviso (1976), de Graciela Figueroa; *Animus* (1977) e *O Filho do Rei* (1978), de Michel Robin; e *Passagem* (1978), de Mariana Vidal.

Improviso foi criado por Graciela Figueroa (1944-), bailarina e coreógrafa uruguaia, que veio ao Rio de Janeiro a convite dos Vianna para participar do Grupo Teatro do Movimento. Com reconhecida trajetória artística no Uruguai e no Chile, participou também da primeira companhia de dança dirigida por Twyla Tharp (1941-), em Nova Iorque, na década de 1960. Permaneceu por mais de dez anos no Rio de Janeiro e, em 1977, formou seu próprio grupo — o Grupo Coringa. Na formação do primeiro núcleo deste, a maioria dos bailarinos partiu do GTM — inclusive a própria Graciela Figueroa —, aos quais se juntaram Ana Andrade, Carlos Afonso, Fal Grace, Lígia Veiga, Lena Britto, Sheyla Akdar e Tânia Martins. Posteriormente, uniram-se ao Grupo Coringa, os bailarinos Deborah Colker, Débora Frichman, Guto Macedo, João Carlos Ramos, Leila Nobre, Vera Lopes, Beth Martins e Wanda Jacques. Os cenógrafos Gringo Cardia e Luiz Stein, a fotógrafa Eliane Hereen e o musicista Jacob Herzog colaboravam nas criações. O Grupo Coringa provocou um enorme impacto no cenário de dança carioca. Dessa companhia, surgiram a Intrépida Trupe⁶², a Companhia de Dança Deborah Colker⁶³, a Cia Aérea de Dança⁶⁴ e a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades⁶⁵.

De acordo com Ruiz (2013a), o solo *Improviso* já deixava antever o rigor e a originalidade da dança de Figueroa, na qual podiam ser percebidos os elementos da dança pós-moderna americana, como a decomposição de elementos formais, a justaposição, o humor, a ironia e uma nova relação com o espaço cênico. “Descalça, em silêncio, ela [Graciela Figueroa] arrastava um par de tênis de um lado para o outro da sala. Entre os seus inusitados saltos, os pés pareciam nem tocar o chão” (RUIZ: 2013a, p. 105). *Improviso*, com música de Joseph Haydn, foi apresentado na temporada de dezembro de 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; no Terceiro e no Quarto Encontro de Dança, em 1977, e no Teatro Galpão, em 1978, no espetáculo *Domínio Público*.

O solo *Animus* foi apresentado no Primeiro Festival de Arte da Bahia, quando Michel Robin ainda não integrava o Grupo Teatro do

62. Gestado na Copa do México (1986), estreou em 1988 seu primeiro espetáculo no Teatro Ipanema. Atualmente com sede na Fundação Progresso, desenvolve um trabalho a partir da investigação entre as técnicas circenses, o teatro, a dança e a música.

63. Fundada em 1994, com a criação do espetáculo *Vulcão* (1994), no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela mostra O Globo em Movimento. Desde então se projetou em âmbito nacional e internacional. Suas ações interagem com o Centro de Movimento Deborah Colker, atualmente com duas unidades no Rio de Janeiro.

64. Criada em 1985 por João Carlos Ramos, a Cia Aérea de Dança ganhou sua própria sede em 1990, no Rio de Janeiro, e, desde então, desenvolve um trabalho que mistura dança contemporânea, dança de salão e cultura popular brasileira.

65. Criada em 1990 por Lígia Veiga, na cidade de São Paulo, a Grande Companhia Brasileira de Mistérios e Novidades migrou para o Rio de Janeiro em 1998, e atualmente com sede na Gamboa, na zona portuária da cidade, desenvolve um trabalho que mescla a música, a dança, o teatro e o circo.

Figura 14: Graciela Figueroa, com o Grupo Teatro do Movimento. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Movimento. Tratava-se de uma improvisação na qual ele dançava e cantava. Com esse trabalho, Robin recebeu o prêmio de melhor bailarino do festival e, ao final, foi convidado por Angel Vianna para participar do Grupo Teatro do Movimento. O solo foi incorporado ao repertório do grupo e apresentado no Teatro Galpão, em 1978, no espetáculo *Domínio Público*.

O outro solo de Michel Robin, *O Filho do Rei*, baseava-se em um conto sufi. Sem música, o bailarino entrava em cena vestido de palhaço e passava por várias etapas, ao longo das quais ia retirando as peças das roupas que vestia, até que restassem apenas a sunga e o nariz de palhaço. Por último, ele retirava o nariz de palhaço, entrava debaixo de um foco de luz e dizia: “eu estou pronto!”. A luz se apagava e, quando se acendia novamente, ele já havia deixado o palco. Era como se fosse todo o processo de entrar no mundo e transcender. “Fazia passagem por etapas, nas quais eu me transformava em bicho, homem, pássaro, criança, vários elementos. Até me transformar em estar pronto o suficiente para desaparecer” (ROBIN: 2010).

Mariana Vidal (2007) comenta que alguns bailarinos do Grupo Teatro do Movimento tiveram a oportunidade de criar e apresentar suas primeiras coreografias durante o período em que atuaram no GTM. Acrescenta, ainda, que a inovação dos trabalhos do grupo

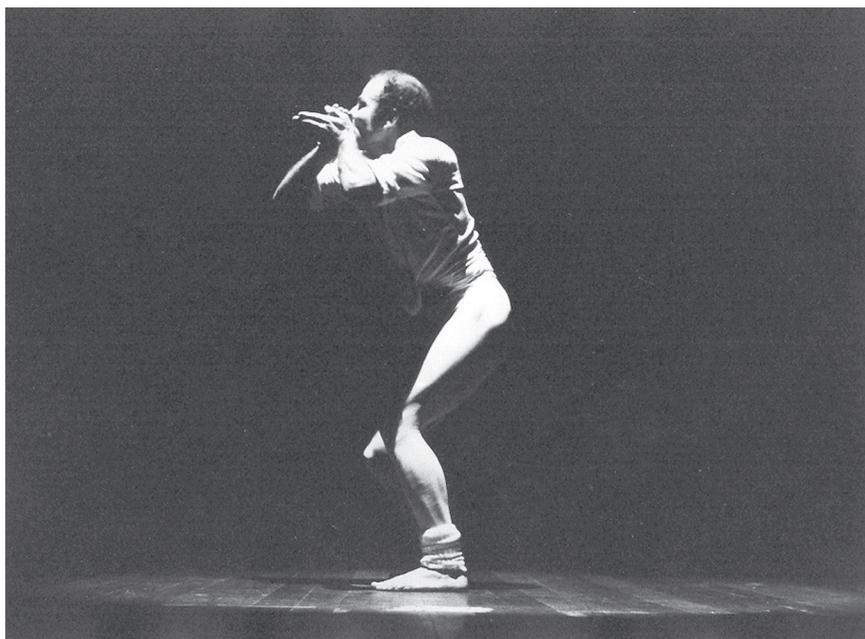


Figura 15: Michel Robin com o Grupo Teatro do Movimento. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Primeiro Ato - Diálogos Possíveis

estava atrelada à experimentação que Klauss e Angel Vianna proporcionavam. A bailarina endossa que o trabalho partia da improvisação, mas “não era improvisação pela improvisação, eram movimentos e uso da música com consciência e conhecimento” (VIDAL: 2007). Em suas palavras:

Tivemos nós do grupo, a oportunidade de criar e apresentar as nossas primeiras coreografias. Lembro que Michel Robin fez o solo *O Filho do Rei* e eu, *Passagem* com todo o grupo. A experiência coreográfica com Klauss e Angel foi com a música de Egberto Gismonti, com algumas passagens criadas pelos integrantes do grupo. O bom dessa coreografia eram as interpretações musicais permitidas, as aulas do curso piloto de formação com Suzy Botelho eram colocadas em práticas, uma espécie de laboratório. Eu e Patrícia Hungria tínhamos o cabelo comprido e esse era complemento do movimento, tudo muito diferente, não era aquela coisa do movimento formal do balé, mas outras formas de experimentar a dança. Tudo isso porque eles construíram uma coisa antes com os nossos corpos (VIDAL: 2007).

Passagem, com música de Egberto Gismonti, juntamente com *O Filho do Rei* integraram o espetáculo *Esboço* do Grupo Teatro do Movimento, apresentado na Sala Funarte no Rio de Janeiro, em outubro de 1978.

1.2

Os Espetáculos

O Grupo Teatro do Movimento criou, ao longo de sua trajetória, seis espetáculos de dança: *Movimento e Forma* (1976); *Forma e Espaço* (1976); *Domínio Público* (1978); *Ideótica* (1978); *Painel* (1978) e *Esboço* (1978). Os espetáculos comportavam diferentes arranjos das obras coreográficas apresentadas anteriormente. *Mal Aria Bal!*, por ser um trabalho com duração maior (1h20min), configurou-se como um espetáculo único, não sendo orquestrado com as demais coreografias. Os espetáculos *Ideótica*, *Painel* e *Esboço* serão analisados no segundo capítulo deste livro, por serem resultados da pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*.

MOVIMENTO E FORMA (1976) E FORMA E ESPAÇO (1976)

Movimento e Forma e *Forma e Espaço* foram apresentados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), com direção geral de Angel Vianna. *Movimento e Forma* exibido em 1976, entre os dias 16 a 22 de novembro, dividia-se em quatro partes: *Corações Futuristas* e *Luiza Porto* (ambas de Lourdes Bastos), *Romeu e Julieta* (coreografia de balé do artista convidado Eric Valdo) e *Domínio Público* (de Oscar Araiz). Participaram da montagem os bailarinos: Jean Paul Rajzman, Lúcia Cordeiro, Luciana Hugues, Mariana Muniz, Patrícia Hungria, Regina Vaz, Roberto Giovanetti e Silvia Caminada.

Um mês após o sucesso do primeiro espetáculo, o grupo apresentou *Forma e Espaço*, de 08 a 12 de dezembro, em 1976. Esse segundo espetáculo, além das coreografias do espetáculo precedente, incorporou *Possession* (um solo de Juliana Carneiro da Cunha⁶⁶) e *Improviso* (de Graciela Figueroa). No elenco, os mesmo participantes do espetáculo anterior, com a inclusão da uruguaia Graciela Figueroa e de Juliana Carneiro da Cunha, bailarina convidada.

É importante ressaltar que o MAM-RJ, na década de 1970, nos anos de chumbo da ditadura militar, constituiu-se como um polo gerador de cultura que transcendeu o campo das artes visuais e do próprio espaço tradicional do museu. Enquanto a repressão e a tortura ecoavam pela cidade, o MAM se abriu para projetos e mostras de cunho alternativo, tornando-se um espaço possível de experimentações e trocas artísticas e intelectuais.

O museu, oficialmente inaugurado em 27 de janeiro de 1949, teve uma primeira diretoria provisória que contava com o presidente de honra Gustavo Capanema e o presidente Raymundo Castro Maya, e tinha ainda como um dos vice-presidentes o artista Manuel Bandeira. Com a inauguração do Aterro do Flamengo, em 1965, e as obras de ligação da cidade, o polo cultural que, até então, estava concentrado na região do Centro, passou a se deslocar gradualmente para a Zona Sul da cidade. O MAM, nos anos de 1960, além de abrigar artistas como Helio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manoel, Tereza Simões, Guilherme Vaz, Raymundo Collares, Ivan Cardoso, Manoel Messias, Ascânio MMM, Luiz Alphonsus e Alfredo Fontes, sediou importantes debates e exposições-manifestos em confronto direto com o regime militar, redefinindo o papel da arte, do artista e do espectador na sociedade (RUIZ: 2013a).

No MAM da década de 1970, destacam-se o projeto *Domingos de Criação*⁶⁷ e a Sala Corpo/Som. Nos *Domingos de Criação*, idealização do crítico de arte Frederico de Moraes, a cada domingo era investigado um tema central com o propósito de praticar a criatividade, a liberdade de expressão e a cidadania. Já a Sala Corpo/Som, concebida pelo músico e compositor Sidney Miller, foi inaugurada em 1972 como um espaço de pensamento interdisciplinar entre as artes. Esta última funcionava como um espaço versátil capaz de abrigar cursos⁶⁸, ensaios, pesquisas, audições, espetáculos e shows voltados

66. Juliana Carneiro da Cunha (1949-), atriz e bailarina, radicada em Paris a partir de 1990, atuou no Théâtre du Soleil, de Arianne Mnouchkine. Durante a década de 1970, estudou com Maurice Béjart, Pina Bausch, Maguy Marin, Robert Wilson, entre outros. Em 1976, ao retornar ao Brasil, participou do espetáculo do GTM.

67. Sobre o projeto *Domingos de Criação*, ver Gogan e Morais (2017).

68. Dentre os cursos realizados na Sala Corpo/Som, na década de 1970, Klauss Vianna realizou: o *Curso de formação de plateia*, abordando questões relativas à recepção; juntamente com Angel Vianna e Thereza D'Aquino, realizou o curso *Os cinco sentidos de volta*, de sensibilização e expressão. E ainda: curso de *Movimentação para Atores – Expressão Corporal*; e cursos de *Corpo-Som-Palavra*, com Sidney Miller e Paulo Afonso Grisoli.

para as artes do corpo e da música.

Com grande diversidade de atividades, os projetos alternativos do MAM cativaram um público numeroso e em sua maioria jovem. De acordo com Ruiz (2013a, p. 98), a Sala Corpo/Som foi “um espaço fundador de uma nova dança no Rio de Janeiro, propiciando a criação e a apresentação de trabalhos resultantes de pesquisa do movimento e da linguagem da dança”. Ruiz destaca três grupos que ocuparam a Sala: o Grupo Teatro do Movimento, em 1976; e, em 1977, o Grupo Coringa com *Conta um conto*, sob direção de Graciela Figueroa e o Construção Teatral de Dança apresentando *Pode uma bailarina chamar-se Hermengarda Vasconcelos Leite?*, sob direção de Gerry Marezky.

O Grupo Teatro do Movimento, após participação no Pacote Cultural — com o qual apresentou-se por diversas cidades do interior do estado, em 1976, encontrou na Sala Corpo/Som o espaço ideal para abrigar suas experimentações, através dos espetáculos *Movimento e Forma* e *Forma e Espaço*. Esse foi o primeiro contato do grupo com a classe artística da cidade. Até então, haviam se apresentado em locais alternativos e quase sempre fora do Rio de Janeiro.

Mauro Costa (10/12/1976) pergunta: “Que linha é essa? O nome do grupo fala: Teatro do Movimento. É teatro? É dança? É pantomima? É uma busca de unir essas artes?”. E o próprio responde: “É um pouco mais: fazer da dança um processo natural e orgânico, nascendo do cotidiano, do corpo do ator, dançarino, falante e musical de todo dia” (COSTA: 10/12/1976). Angel Vianna, em reportagem jornalística, explica que tentavam aproximar a dança e o teatro, “que são consequência de um mesmo ponto comum, o movimento. E o movimento das pessoas que transitam pela Avenida Rio Branco ao meio-dia é a mais verdadeira forma de dança brasileira” (PAS-SOS NATIVOS... 20-21/11/1976, p. 9). Como reitera Klaus Vianna:

Você já viu alguma coreografia melhor do que a hora do *rush*, cinco horas da tarde na Avenida Rio Branco? Trânsito para todo lado, não tem nenhum Béjart que faça uma coreografia dessa não... É aquilo, as pessoas estão atentas, se não elas vão morrer, o carro vai passar em cima, elas estão dançando, estão usando os cinco sentidos (TAVARES: 2010, p. 51).

Com base na imagem coreográfica da Avenida Rio Branco supracitada, pode-se delinear três principais balizadores da pesquisa do Grupo Teatro do Movimento: (1) o movimento do dia a dia como um movimento de dança; (2) o gestual do cotidiano compreendido pela sua relação intrínseca com a cultura; e (3) a busca constante do GTM por uma dança brasileira. Essas questões serão tratadas ao lon-

go deste livro, iniciando-se aqui a discussão sobre o primeiro tema.

Os espetáculos apresentados no MAM traziam em comum esse interesse: construir uma dança a partir de gestos e movimentos do dia a dia, uma espécie de dramatização da vida cotidiana. O crítico Flávio Pinto Vieira (17/10/1976) diz que era “uma dança situada na nossa realidade, uma tentativa de expressão coreográfica dos nossos gestos, do nosso corpo e enfim do nosso movimento”. Angel Vianna, em matéria do *Jornal do Brasil*, fala sobre a busca por uma nova forma de comunicação na dança, que nasceria da descoberta do próprio corpo e do corpo do outro:

A ideia do grupo partiu de uma necessidade de se fazer um trabalho continuado, como se fosse uma mixagem do trabalho e da vida. Houve também a necessidade de transmitir às pessoas o que conseguimos com nossas pesquisas, realizadas também nas aulas da academia de dança. Mas para isso tivemos de romper conosco mesmo e essa é apenas a semente de uma coisa que está começando. Estamos tentando encontrar uma nova forma de comunicação da dança. Queremos mostrar também que um dançarino não precisa ser, necessariamente, magro ou alto, velho ou moço. Nada disso importa, porque a dança vem da pessoa, do que tem dentro e não do dançarino. E vem de acordo com a pulsação do coração de cada um. [...] Nosso trabalho procura quebrar a casca de uma cultura que não é nossa e assumir uma evolução. É preciso ter coragem para romper com os valores preconcebidos e continuar a transformação. Transformar é básico na vida e em tudo o que se faz (FORMA E ESPAÇO... 10-11/12/1976, p. 9).

O jornalista Flávio Pinto Vieira comentando sobre a heterogeneidade física do grupo, em oposição ao corpo de baile homogêneo, diz que isto trazia uma aproximação com a plateia, composta de pessoas de todos os tipos. Para ele, a desarmonia física do grupo contribuía de maneira fundamental para o êxito de suas peças. “Estamos longe daqueles fantoches certinhos, magrinhos e bonitinhos do balé clássico (vide Bolshoi de Moscou)” (VIEIRA: 17/10/1976). Além de utilizar gestos cotidianos, o GTM também era constituído de pessoas fisicamente distintas e comuns, o que se agregava ao intuito de gerar uma comunicação direta com o público. “E basta esta reunião de figuras magras, gordas, bonitas, feias, altas, baixas, para se tentar uma aproximação humana das pessoas que nos cercam”. E conclui ainda que tratava-se de “uma aproximação humana que ainda procura recriar artisticamente os nossos inesperados gestos” (VIEIRA: 17/10/1976).

Em 1974, Klaus e Angel Vianna juntamente com Marilene Martins, criadora do Grupo TransForma em Belo Horizonte, fizeram

uma viagem à Europa e aos Estados Unidos, como usufruto do prêmio Molière recebido por Klauss em 1972⁶⁹. Durante o período em que estiverem fora, assistiram a espetáculos, bem como participaram de cursos com Gerda Alexander (Eutonia), Zenna Rommet (*Muscle Contrology*) e Katheleen Stanford Grant (*Muscle Reeducation*); além de travarem contato com companhias e escolas de dança como as de Alwin Nikolais, Alvin Ailey, Martha Graham e Merce Cunningham, dentre outras. Retornando ao Brasil, o casal Vianna intensificou sua pesquisa sobre a autenticidade e a brasilidade na dança.

Nos espetáculos apresentados no MAM em 1976, apesar de divididas em partes, as obras não eram apresentadas isoladamente, mas interligadas como um todo, como é possível observar nas figuras 16 e 17, com Eliana Caminada e Aldo Lotufo dançando em *Domínio Público*. Desse modo, o duo de balé clássico *Romeu e Julieta* foi integrado aos espetáculos e os bailarinos convidados participaram das outras obras.

Sobre o duo *Romeu e Julieta*, Mauro Costa (10/12/1976) comenta que, em sua percepção, assisti-lo no espetáculo *Domínio Público* fora uma “experiência muito esquisita”, pois as marcações rígidas e a formatação padronizada desse tipo de técnica ficavam evidentes, principalmente quando colocadas lado a lado com outros tipos de movimentações mais livres. Apesar disso, ele acredita que essa inclusão não fora gratuita e que teria como propósito estimular o desenvolvimento de um olhar mais crítico e criterioso, através do qual poder-se-ia construir um lugar para o balé clássico. *Romeu e Julieta* contou com a participação dos primeiros bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Eliana Caminada e Aldo Lotufo, coreografia clássica de Eric Valdo e música de Prokofiev.

Convidada a integrar o espetáculo *Forma e Espaço*, a atriz e bailarina Juliana Carneiro da Cunha apresentou o solo *Possession*, que havia estreado em Bruxelas alguns anos antes. A artista, nascida no Rio de Janeiro e criada em São Paulo — onde estudou com Maria Duschenes (1922-2014), uma das introdutoras do método Laban no Brasil —, mudou-se para a Alemanha para estudar na escola de Kurt Jooss (1901-1979) e, posteriormente, para a Bélgica, onde fez a formação na Escola Mudra (do sânscrito, “gesto”), de Maurice Béjart (1927-2007), cuja Escola de Formação do Intérprete Total pretendia formar intérpretes capazes de atuar tanto com o corpo quanto com a voz, de uma maneira global. Juliana Carneiro da Cunha também participou do grupo *Chandra*, criado por Béjart com o intuito de experimentar o que denominava de “espetáculos totais”.

69. Klauss Vianna recebeu o Prêmio Molière em 1972, menção especial, em reconhecimento ao seu trabalho corporal para atores no Brasil (ano de 1971). O interregno de dois anos para usufruto do prêmio ocorreu devido ao período de convalescença de Klauss Vianna, que sofrera um enfarte seguido de parada cardíaca durante a temporada da peça *Hoje é dia de rock*, em 1972, no Teatro Ipanema.

Primeiro Ato - Diálogos Possíveis



Figura 16: *Domínio Público*. Coreografia de Oscar Araiz. Da esquerda para direita: Mariana Muniz, Eliana Caminada e Aldo Lotufo (de pé). Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 17: *Domínio Público*. Com Mariana Muniz e Eliana Caminada (com sapatilhas de ponta). Fonte: Acervo Angel Vianna.

Possession era baseado em um poema de Santa Tereza D'Ávila, com texto de San Juan de la Cruz e música de Alain Louafi. Juliana Carneiro da Cunha fazia o arquétipo latino da beata (COSTA: 10/12/1976). Apesar de não ter nascido da pesquisa do GTM, o solo compartilhava um lugar em comum com a companhia: a pesquisa sobre a linguagem gestual. O nível técnico apurado de Juliana trazia elementos dramáticos e de improvisação, a atriz e bailarina realizava “gestos climáticos entrecortados” num ritmo que aumentava gradualmente (COSTA: 10/12/1976). Para Mauro Costa (10/12/1976), em *Possession*, “cada gesto é signo, disposição de mundo, vale como frase, e, entrecortados numa sequência rápida dizem o que nenhum texto diria”.

Com relação ao universo visual, Ruiz (2013a) comenta que, nas danças da Geração MAM, a própria Sala Corpo/Som figurava como cenário e a iluminação era bastante precária, na contramão do virtuosismo e das convenções, o corpo era a expressão. Sobre o uso de objetos cênicos, cabe citar as coreografias *Domínio Público* e *Mal Aria Ba!*. Na primeira, jornais utilizados como objetos cênicos, além de manipulados pelos bailarinos compunham uma atmosfera visual, e em *Mal Aria Ba!* os objetos cênicos variavam entre cadeiras, mesa, cama e bastões.

O ESPETÁCULO DOMÍNIO PÚBLICO (1978)⁷⁰

Em março de 1978, o Grupo Teatro do Movimento criou o espetáculo *Domínio Público*, apresentado entre os dias 1º e 08 de março, no Teatro Galpão de São Paulo. O espetáculo era dividido em quatro partes: *Luiza Porto* (de Lourdes Bastos); a coreografia homônima *Domínio Público* (de Oscar Araiz); *Eterna* (o duo de Jean Paul Rajzman e Regina Vaz, com coreografia de Lourdes Bastos); *Improvisado* (de Graciela Figueroa) e *Animus* (de Michel Robin).

Sobre o espetáculo, Angel Vianna (1978), em reportagem jornalística para o Jornal da Bahia, ressalta a importância da criação individual do bailarino pensante-atuante, ou seja, aquele que, através do improviso e da criação, diz com o corpo o que ele tem a transmitir (TEATRO... 19/09/1978). A improvisação teve papel fundamental nas composições do GTM. É possível identificar sua utilização em três procedimentos: cênico, coreográfico e técnico.

No que diz respeito ao procedimento cênico, ou seja, à improvisação levada diretamente para a cena, vale lembrar-se da obra *Domínio Público*, que começava com uma improvisação estruturada em que os bailarinos saíam dos casulos de jornais, em contraponto

⁷⁰. A coreografia *Domínio Público*, de Oscar Araiz, foi analisada no início deste capítulo. Esse tópico refere-se ao espetáculo homônimo no qual a obra de Araiz também faz parte.

com partes mais coreografadas por Araiz. A obra *Pulsações*, de Lola Brikman, também usava esse recurso, bem como em *Brincadeira*, do Grupo Brincadeiras, precursor do GTM.

Como procedimento coreográfico, entende-se o recurso da improvisação durante o processo de criação de uma obra. Nesse caso, a improvisação é empregada para fomentar a investigação de novos movimentos e partituras cênicas. Pode-se afirmar que em todas as obras do Grupo Teatro do Movimento essa ferramenta foi bastante explorada, como visto anteriormente.

Por último, a improvisação como procedimento técnico, refere-se à utilização dessa ferramenta durante as aulas do Grupo Teatro do Movimento com Angel e Klauss Vianna, que conduziam o processo de formação do grupo, que será analisado no terceiro capítulo deste livro.

1.3

Intervalo I: Primeiras Considerações

Antes de finalizarmos o primeiro capítulo, apresentamos uma breve apreciação de alguns títulos das obras e espetáculos referidos. As denominações em uma obra artística muitas vezes concentram um conteúdo, qualidade ou significância de um trabalho. Essa reflexão não pretende limitar ou determinar um significado sobre elas. Seu intuito é apontar caminhos possíveis de compreensão e elaborar um potencial campo de sentidos.

Os títulos *Domínio Público* (utilizado tanto na obra de Araiz quanto no espetáculo de 1978), *Movimento e Forma* e *Forma e Espaço* podem ser vistos a partir de uma analogia com as teorias sobre o movimento de Rudolf Laban (1879-1958). O complexo sistema⁷¹ desenvolvido por Laban, atualmente denominado de Análise Laban de Movimento (*Laban Movement Analysis – LMA*), ou Sistema Laban, era conhecido como Sistema *Effort-Shape*, Expressividade-Forma, até os anos de 1980.

Os espetáculos *Movimento e Forma* e *Forma e Espaço*, apresentados no MAM-RJ em 1976, associavam duas dessas categorias de Laban: o Espaço e a Forma. O espaço, para Laban, refere-se à atenção do indivíduo a seu ambiente ao mover-se, podendo ser caracterizada como concentrada em um ponto (espaço direto) ou expandida em

71. O que hoje é conhecido como Análise Laban de Movimento ou Sistema Laban consiste, na realidade, em uma série de desenvolvimentos realizados por pesquisadores e profissionais de diversas localidades, divulgados constantemente através de publicações (FERNANDES: 2002).

milhares de pontos (espaço indireto). Esse fator está relacionado ao “onde” do movimento, cumprindo as funções de localização e identificação. Além disso, para Laban, o espaço indica a atitude interna da atenção⁷² (LABAN: 1978). A Forma, no LMA, é uma categoria do movimento que se refere às mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou aos outros corpos. Os modos de mudança da Forma incluem: a forma fluida, a direcional (linear ou arcada) e a tridimensional. Essa categoria, para Laban, refere-se ao relacionamento do corpo consigo mesmo.

Tanto Laban quanto Angel Vianna tiveram formação em Artes Visuais. Laban inicialmente estudou arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris e Angel frequentou a Escola de Belas Artes de Guignard⁷³, em Belo Horizonte. O espaço e a forma são questões fundamentais nestas formações. No livro *A dança*, Klauss Vianna (2005, p. 36) define a forma como uma “consequência: são os espaços internos que devem criar o movimento de cada um”.

O movimento (contido no título do espetáculo *Movimento e Forma*) também está no título do livro de Laban, organizado por Lisa Ullmann, *Domínio do Movimento*, publicado no Brasil em 1978. Laban se dedica à linguagem do movimento e sua pesquisa foi inspirada na observação de operários nas fábricas que surgiram com a Revolução Industrial. De forma análoga entre os Vianna e Laban, o movimento é compreendido como um pensamento do corpo, em uma conexão entre a experiência visível e a não visível, incluindo tanto movimentos cotidianos quanto movimentos dançados.

O título *Domínio Público*, da obra e do espetáculo do Grupo Teatro do Movimento, pode sugerir a hipótese de que se tratava de um domínio (no sentido de pertencimento ou especialidade) de caráter público, coletivo ou comunitário. Domínio público também é uma condição jurídica na qual uma obra não possui restrição de uso devido ao direito autoral. Essa hipótese corrobora a busca de uma dança que investigava os gestos cotidianos (do povo, da população, do público) para encontrar seu sentido nacional, brasileiro.

Os títulos *Improviso* (do solo de Graciela Figueroa) e *Passagem* (do solo de Mariana Vidal) sugerem outra dimensão da dança investigada pelo Grupo Teatro do Movimento. Podem estar relacionados ao efêmero ou ao acontecimento, que estão diretamente correlacionados à improvisação enquanto procedimento técnico,

72. De acordo com o Dicionário Laban, a atitude interna é a “intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando ritmo e nuances” (RENGEL: 2003, p. 30).

73. A Escola de Belas Artes foi criada em 1944 pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. O pintor, desenhista e ilustrador Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) fora convidado por Kubitschek como professor e diretor da escola, onde permaneceu até 1962, ano de seu falecimento. Por essa escola passaram nomes como Amílcar de Castro (1920-2002), Farnese de Andrade (1926-1996) e Lygia Clark (1920-1988). Em 1962, a escola passou a se chamar Escola Guignard em sua homenagem. Posteriormente, fundiu-se à Escola de Arquitetura da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), com a qual permanece vinculada até então.

1.3 - Intervalo I: Primeiras Considerações

cênico ou coreográfico. Ou ainda, no caso de *Passagem*, pode-se inferir os sentidos de ligação, ponte, comunicação ou transformação do bailarino.

Por último, *Pulsações*, o título da obra de Lola Brikman, pode estar relacionado com o pulso, ritmo ou cadência, segundo as teorias musicais, ou a um tipo de “atitude” que pode encontrar conexões com o conceito de Esforço de Laban. Na LMA, as necessidades de expressão geram organizações internas que tornam possível a qualidade e a expressividade do movimento. O Esforço é compreendido como uma atitude da pessoa em relação a si mesma e ao seu entorno, que indica que no modo de mover-se há uma especificidade resultante da necessidade do indivíduo. Angel Vianna ainda pontua que a dança “vem de acordo com a pulsação do coração de cada um” (FORMA E ESPAÇO... 10-11 / 12 / 1976, p. 9), ou seja, a dança não poderia ser desvinculada do artista: a expressividade do movimento está intimamente relacionada ao bailarino e toda sua complexidade.

Neste primeiro ato/capítulo pretendeu-se tecer conversas com as obras e os coreógrafos convidados. No próximo, a análise recairá sobre o projeto-pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*. Projeto que se revelou de grande importância para a compreensão da linguagem dançada que o casal Vianna estava desenvolvendo na ocasião.



Segundo
Ato

Por uma nova Linguagem Cênica

A pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*, realizada no biênio de 1977 e 1978, reflete a busca do Grupo Teatro do Movimento pelo entendimento do que poderia ser uma dança brasileira. O projeto teve por objetivo analisar o significado e a função da linguagem gestual e, a partir de então, investigar qual seria a semântica dos gestos dentro do campo da dança.

Mas o que seria a dança brasileira? Essa pergunta foi analisada por Cássia Navas (2003) sob três perspectivas: a dança *no* Brasil, a dança *do* Brasil e a dança *sobre* o Brasil. Na primeira, a dança brasileira seria compreendida como toda e qualquer manifestação coreográfica, cênica ou não, realizada dentro dos limites geopolíticos do país. Manifestações coreográficas, analisadas sob essa perspectiva, seriam aquelas que acontecem em determinado espaço, estabelecendo com a sua superfície uma “relação de contiguidade quase epidérmica” (NAVAS: 2003, p. 1). Na segunda, a dança *do* Brasil, a preposição *do* (de + o) estabelece uma relação de posse, propriedade ou pertencimento. Diria respeito às obras criadas ou interpretadas por cidadãos de um determinado território. A dança brasileira, sob esse viés, seria a dança que pertence aos habitantes do Brasil. Por último, a dança *sobre* o Brasil trataria das manifestações que, de alguma maneira, buscam traduzir

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

o país. Ainda de acordo com Navas (2003), essa expressão poder-se-ia atribuir a algumas obras da dança moderna que se utilizaram de músicas de compositores do Brasil ou de temáticas relativas a esse universo, obras coreográficas sobre as questões do nacional-popular e outras em que, de alguma forma, se manifestou o desejo de traduzir uma ideia específica sobre a nação.

A dança brasileira, para os Vianna, compreendia um significado específico cuja análise é um dos objetos deste livro. Em 1952, Klauss Vianna publicou o artigo *Pela criação de um ballet brasileiro* na Revista Horizonte; o Ballet Klauss Vianna, bem como a Escola Ballet Klauss Vianna e o Grupo Brincadeiras também se configuraram como experimentações acerca desse tema. O projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança* foi um aprofundamento dessa pesquisa com a colaboração de uma equipe de professores e profissionais da dança.

Acredita-se que essa tenha sido a primeira vez em que um grupo de dança recebeu subvenção estatal no Rio de Janeiro, através da Fundação Nacional de Arte⁷⁴, para a realização de uma pesquisa prático-teórica. Sob a direção de Angel e Klauss Vianna, o projeto contou com a participação dos bailarinos do GTM e de uma equipe de professores que seria responsável pela formação experimental, à qual a pesquisa se propunha.

Aspirava-se que essa pesquisa fosse o caminho para a elaboração de uma nova metodologia em dança, tanto para o ensino nas escolas de primeiro e segundo graus, quanto para a formação de bailarinos profissionais. Com isso, o Grupo Teatro do Movimento almejava desenvolver uma nova linguagem corporal de dança, mais próxima da realidade brasileira.

O projeto será analisado em três etapas: (1) a etapa preparatória – em que os bailarinos receberam aulas e seminários preparados especificamente para o projeto; (2) a pesquisa de campo – na qual os bailarinos visitavam locais diversos da cidade, com o intuito de observar alguns fenômenos em seu contexto real; e (3) a montagem de um espetáculo artístico como resultado final da pesquisa. Essa divisão será útil para análise e compreensão do projeto-pesquisa, mas é preciso esclarecer que, durante o processo, as três etapas se deram relativamente de modo paralelo e integrado, configurando-se a divisão mais como estratégia de análise.

O material que serviu de base à investigação contou com apostilas e relatórios dos professores sobre os cursos ministrados, bem como com pareceres dos bailarinos sobre a pesquisa de campo. Além disso, foram realizadas entrevistas com artistas e docentes do projeto-pesquisa.

74. Foram assinados dois contratos com a Funarte para a realização dessa pesquisa. Os recursos advinham do projeto 4576.08482473.102 de Incentivo à Criação e à Difusão no âmbito da Cultura, prevendo o valor de CR\$ 396.000,00.

2.1

Preparando O Terreno: Os Cursos

Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança contou com os professores Cásia Frade⁷⁵, Mauro José Sá Rêgo Costa⁷⁶, Miriam Moscowich e Suzy Botelho⁷⁷, que se encarregaram do desenvolvimento de uma “formação experimental” para os bailarinos do GTM. Essa “formação” almejava fomentar o grupo para o desenvolvimento da pesquisa de campo, além de experimentar uma nova metodologia para o ensino da dança que pretendia ser aplicada nas escolas de primeiro e segundo graus. Os bailarinos receberam aulas de anatomia, música, danças folclóricas brasileiras e teoria da percepção, analisadas a seguir.

CURSO DE ANATOMIA - GESTO SOMÁTICO

O curso de anatomia, ministrado pela professora Miriam Moscowich, tinha como objetivo principal proporcionar aos bailarinos-

75. Cásia Frade, graduada em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (1968), mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981) e doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997), atualmente é professora da FAV e professora adjunta da UERJ.

76. Mauro Costa, graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1971), mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1983) e doutor em Educação pela UFRJ (1994), é professor Associado/Aposentado da UERJ e professor da pós-graduação da FAV.

77. Suzy Botelho (1916-2002), especialista em educação musical infantil, a partir dos anos 1960, a convite do compositor e maestro Claudio Santoro, integrou o Departamento de Música da Universidade de Brasília e fundou, com Ana Mae Barbosa e posteriormente Lúcia Valentim, a Escolinha de Arte da mesma universidade.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

-pesquisadores conhecimento dos aspectos da estrutura corporal e do movimento humano, tanto para a prática da dança, quanto para a observação do movimento do outro. O curso compreendia o gesto ou o movimento como “uma experiência sentida e vivida de dentro para fora, e não necessariamente, imposta de fora para dentro” (MOSCOWICH: [1977?]). Dessa forma, a assimilação das estruturas ósseas, do funcionamento das articulações e das possibilidades musculares poderia facilitar a compreensão dos movimentos vivenciados no próprio corpo e observados na pesquisa de campo.

A teoria anatômica foi abordada de acordo com a divisão do corpo humano em cabeça, tronco, membros e coluna vertebral. Essas partes, por sua vez, foram subdivididas em: tronco (tórax e abdômen); membros superiores (ombros, braços, antebraços e mãos); e membros inferiores (quadril, coxas, pernas e pés). Em cada segmento, foram estudadas as estruturas ósseas e a musculatura que envolvia cada região, bem como a ação de cada músculo, as posições anatômicas e as patológicas. Em relação às patologias, as aulas abrangiam conteúdos sobre como elas surgiam, o que as provocavam e como corrigi-las. Entre o material didático, esqueletos, radiografias, livros e visitas ao setor de estudos anatômicos da Universidade Gama Filho.

Apesar da divisão do conteúdo, havia um entendimento de que o corpo funcionava de modo integrado, como é possível perceber no relatório de Moscowich (1977?), em que a professora esclarece que partiu do princípio de que funcionamos como um todo, “tudo em nós faz parte de um sistema interligado. Somos um organismo onde cada órgão não só é responsável pelo seu funcionamento como também pelo todo”. Quer dizer, o curso propunha uma percepção holística do indivíduo, sem apresentar dicotomia entre o corpo e a mente: “se o nosso corpo funciona como um todo, não existe separação entre o psíquico e o somático, ou seja, nosso pensamento, vontade, estão em constante interação com nossas sensações, movimentos e gestos” (MOSCOWICH: [1977?]). Essa citação remete a uma visão presente hoje no campo da educação somática, na qual o corpo não pode ser investigado em separado ou isoladamente; o corpo, os pensamentos, os afetos e as emoções são indissociáveis.

O termo somático foi utilizado pela primeira vez por Thomas Hanna, no livro *Corpos em Revolta*. Hanna (1972) diferencia o corpo e o soma: “‘soma’ não quer dizer ‘corpo’; significa ‘eu, o ser corporal’” (HANNA: 1972, p. 28). O soma é o “corpo vivo”, o corpo subjetivo, percebido do ponto de vista do indivíduo. Hanna inaugurou um campo disciplinar que engloba diferentes métodos e abordagens corporais — alguns fundados há mais de um século — que se afinam às ideias gerais da somática, como as técnicas de Alexander,

Feldenkrais, Bartenieff, a Ideokinesis, o Body-Mind Centering, entre outras. A pesquisa dos Vianna também está compreendida dentro do campo das técnicas somáticas (TAVARES: 2009; MILLER: 2012; MILLER, NEVES: 2013), por afirmar uma ligação indivisível entre o corpo e a consciência, o corpo e o pensamento.

Retomando o curso de anatomia, ainda de acordo com o relatório da professora, as aulas exploravam o conhecimento sobre as posições anatômicas para, em seguida, aplicar esses conteúdos, conscientizando sobre a postura no dia a dia e gestos cotidianos, como andar, sentar, deitar, bem como o próprio ato de dançar. A título de exemplo, o relatório traz a análise de uma postura cotidiana: como manter-se ereto sem estar rígido. Moscovich esclarece que uma postura qualquer exige uma contração muscular mínima, o tônus, resultante de impulsos nervosos transmitidos pelo sistema nervoso central. Tal liberação de energia, através do sistema nervoso, tem caráter voluntário, ou seja, é controlada pelo sujeito. Dito de outro modo: a vontade é um dos fatores que interfere na postura humana. Como exemplo, o relatório cita o desânimo que implicaria em “falta de vitalidade, que leva o indivíduo a adotar uma posição relaxada constantemente, ficando partes do seu corpo com uma nítida falta de expressão” (MOSCOWICH: [1977?]).

A postura também teria um aspecto comportamental, podendo variar em função de questões ocupacionais ou ambientais. Moscovich ilustra: a criança que carrega uma mala pesada sobre o mesmo ombro todos os dias para ir à escola; o cirurgião que trabalha com o tórax encurvado sobre a mesa de operação por várias horas seguidas; a mulher que necessita usar salto alto diariamente, forçando a musculatura anterior da perna e encurtando a musculatura posterior, causando o deslocamento do centro de gravidade do corpo.

O curso estimulava a aplicação dessa perspectiva nas aulas práticas de dança e no cotidiano, visando uma melhor assimilação dos conteúdos. Moscovich reconhece que não seria suficiente conhecer os princípios anatômicos apenas na teoria. “O importante é utilizar nosso conhecimento nas aulas práticas de dança, expressão corporal e na vida em geral” (MOSCOWICH: [1977?]).

A professora Miriam Moscovich conclui, em seu parecer sobre o curso, que o conhecimento ministrado era o básico indispensável para que o GTM pudesse partir para uma pesquisa mais aprofundada. Comenta sobre a escassez de tempo, insuficiente para realizar um estudo mais minucioso, restando uma série de perguntas cujas respostas não puderam ser constatadas na prática. Ela reitera, por fim, a integração dos conteúdos pesquisados com a prática da dança:

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

Parece-nos tão importante não separar a teoria de anatomia da prática de dança, expressão corporal, tentando estudar e vivenciar ao mesmo tempo, sentir e comprovar o que temos, pesquisar o próprio corpo, experimentar as possíveis mudanças. Paralelamente a evolução pessoal de cada membro da equipe, aumenta a sensibilidade de cada um, para analisar e entender o ser humano nas pesquisas de campo. A meu ver, este é o caminho para o objetivo de encontrar uma linguagem e metodologia mais ligada ao nosso gestual e à nossa realidade sociocultural. Assim como formar uma equipe em condições de praticá-la e ensiná-la (MOSCOWICH: [1977?]).

CURSO DE MÚSICA - GESTO-SOM

O curso foi ministrado pela professora Suzy Botelho em dois módulos: o primeiro com duração de dois meses, outubro e novembro de 1977, e o segundo em 1978, que culminou na apresentação do espetáculo *Painel*.

O primeiro módulo compreendia três partes, cujos conteúdos referiam-se ao som, ao ritmo e à cultura musical (BOTELHO: 05/12/1977). No concernente ao som, o estudo envolveu o movimento sonoro de partes concomitantes (o movimento paralelo, contrário e oblíquo), canções folclóricas e alturas sonoras determinadas, incluindo exercícios de interpretação de gráficos e improvisação vocal, além de outros sobre notas do acorde e do pentacorde. Quanto ao ritmo, foram estudadas sua pulsação nas sequências medidas e nas sequências livres, sua subdivisão, a regência de compasso, a escrita e a leitura de valores rítmicos. Também as combinações de diferentes valores e a formação de células rítmicas, síncopas e contrastes, e os ritmos de frases faladas. Sobre a cultura musical, ênfase especial foi dada à observação e à comparação auditivas. A história da música e a música contemporânea foram estudadas em relação à utilização das qualidades do som, do ritmo medido e do ritmo livre, tendo obras de Orff, Boulez e Stockhausen como referência.

De acordo com a professora Suzy Botelho (1978), em seu segundo parecer sobre o curso de música, os conteúdos de noções de teoria, notação e história da música complementaram o trabalho realizado na área da dança. O principal objetivo do curso era “a sensibilização intensiva rítmico-sonora do Grupo Teatro do Movimento, buscando despertar e desenvolver em cada participante o seu próprio potencial rítmico-sonoro” (BOTELHO: 1978). Para tanto, Botelho procurou desenvolver a atenção e a observação auditiva de fenômenos sonoros, em suas diferentes manifestações, ao mesmo tempo em que incentivava a criação de sons e gestos pelos bailarinos, através de processos de improvisação. Desse curso surgiram, “de modo sincronizado e

espontâneo, unidades de gesto-som” (BOTELHO: 1978), que seriam células coreográficas compostas de uma arquitetura que conectava gestos e sons, derivados de um ponto em comum.

Num salto de pensamento, pode-se inferir que outros trabalhos do Grupo Teatro do Movimento traziam subjacente a ideia de uma unidade de gesto-som em sua composição coreográfica. Por exemplo, em *Construção*, de Angel Vianna, na cena inicial uma sequência associava gesto e canto: remetendo a uma tribo indígena, os bailarinos entravam em cena batendo fortemente os pés no chão, marcando o passo e cantando. Já na obra *Pulsações*, de Lola Brikman, inspirada no processo de respiração, a coreografia foi concebida através de uma improvisação estruturada que arquitetava sequências de movimentos e sons que advinham da respiração e de ritmos percussivos.

Botelho conclui sua análise, tal como Moscowich, relatando como o trabalho foi rico em aspectos positivos, mas que, entretanto, a elaboração de uma nova metodologia para dança demandaria mais tempo de estudo e amadurecimento:

Dada a extensão da pesquisa corporal proposta, o trabalho realizado, no entanto, embora rico em aspectos positivos, exigirá mais tempo para chegar ao grau de maturidade necessário à elaboração de uma Metodologia correspondente. Tanto as coletas como os resultados obtidos necessitam aumentar ainda quantitativamente a sua bagagem para, só então, projetar-se à dimensão maior de qualitativo final almejado por seu Coordenador e colaboradores (BOTELHO: 1978).

CURSO DE DANÇAS FOLCLÓRICAS BRASILEIRAS - GESTO E CULTURA

Ministrado pela professora Cásia Frade, abordou as danças tradicionais como manifestações coletivas que, juntamente com a música e a poesia, integram os rituais em suas manifestações religiosas, guerreiras e fúnebres. O conteúdo programático, desmembrado em três partes envolvia: (1) conceituação e características do fato folclórico; (2) danças folclóricas brasileiras: origens e principais influências; e (3) vivência de algumas danças folclóricas brasileiras.

Cásia Frade (2017) esclarece que pretendia com o curso definir e caracterizar esse universo, que na época era denominado folclore, (atualmente definido como cultura popular). A cultura popular é um fato cultural, que tem uma história e uma trajetória que se vincula aos anos que precederam a vivência do fato naquele momento (FRADE: 2017). Algumas características são destacadas por Frade (2017) como a oralidade, em que se aprende fazendo e vivenciando, no dia a dia e nas comunidades; o anonimato, pois não há um autor ou criador da obra; e a dinâmica, uma vez que o fato cultural está

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

inserido em uma sociedade e, como essa sociedade se transforma e se modifica, ele também se ajusta. Originário de um somatório das influências indígenas, africanas e portuguesas, que se perpetuam quando integradas na vida das pessoas. Em suas palavras:

Nossos índios já dançavam, já cantavam, já tinham os seus instrumentos musicais, já tinham as suas formas de celebrar os seus momentos importantes, vida, morte, nascimento etc. Os portugueses, que para cá vieram, também tinham as suas formas de cantar, de dançar, de celebrar, de chorar, de rir... E depois, os africanos, também, com toda a sua configuração cultural. Desse caldeamento, dessa mistura, é que vai nascer o que a gente chamaria de folclore brasileiro. Então, se alguém no campo da cultura for procurar uma coisa pura não vai encontrar nada, é procurar chifre em cabeça de cavalo, para falar na linguagem popular. Ela é um somatório de influências. E essas influências são o quê? Por que essas ficaram e outras desapareceram? Não é tudo que fica, alguma coisa desaparece, outra fica. Porque aquilo que tem uma razão de ser, aquilo que faz sentido para os indivíduos, tem uma funcionalidade na vida deles, seja para o que for; pra dançar, pra cantar, pra chorar, para celebrar, tem uma razão de ser (FRADE: 2017).

Frade utilizou duas apostilas como material didático do curso. A primeira, de autoria própria, traz uma introdução ao conteúdo programático: a história da dança popular no Brasil e a distribuição geográfica de algumas danças brasileiras, além de considerações sobre possíveis classificações, de acordo com os autores Renato de Almeida e Carl Engel. A segunda, de autoria de Nancy Alessio Magalhães e Patrícia Monte-Mor de Moraes, intitulada *Folclore: conceito, campo e conteúdo*, apresenta discussões sobre o fato folclórico e suas características, contendo ainda um glossário final com termos como cultura, folclore do dia a dia, usos e costumes, dança, jogos, entre outros.

Segundo o glossário (MAGALHÃES; MORAIS: [s.d]), o termo “cultura” abrange uma “classe distinta de fenômenos, especificamente aquelas coisas e fatos que são dependentes do exercício de uma habilidade mental, peculiar à espécie humana, que chamamos de simbolização”. De acordo com o mesmo, a cultura consistiria de objetos materiais (ferramentas, utensílios, ornamentos, amuletos etc.), atos, crenças e atitudes que funcionariam em contextos caracterizados pela simbolização. Podendo se manifestar, principalmente, em duas modalidades: cultura erudita (procedente do ensinamento direto através de organizações intelectuais) e cultura espontânea (aprendida indiretamente na vivência da sociedade). A cultura espontânea — sentir, pensar, agir e reagir —, decorrente da experiência peculiar de vida de qualquer coletividade humana, se-

ria o objeto de estudo do Folclore.

Com esse curso, a ideia era trazer reflexões sobre o gestual, a cultura e o folclore brasileiros e, conseqüentemente, fornecer subsídios tanto para a pesquisa de campo que viria a seguir, quanto para a investigação sobre a dança brasileira (esse assunto será retomado no próximo capítulo). Para os Vianna, a contribuição da cultura regional seria um fator imprescindível na criação da obra de arte original de um povo, “o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mesmo por uma estranha beleza e poesia, reveladas estas com grande força e originalidade” (K.VIANNA: 1952, n.p).

CURSO DE TEORIA DA PERCEPÇÃO - GESTO E PERCEPÇÃO

Esse curso ficou a cargo do professor Mauro Costa, com quem Angel havia trabalhado na Escolinha de Arte do Brasil e no Conservatório Brasileiro de Música, em meados da década de 1970. Costa também frequentou alguns cursos de Expressão Corporal do casal Vianna e auxiliou Klauss no desenvolvimento do projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*, quanto à metodologia da pesquisa. O professor era responsável pelos cursos de Estética e Teoria da Percepção no Conservatório Brasileiro de Música quando foi convidado para trabalhar com o Grupo Teatro do Movimento.

Para essa pesquisa, cujo referencial foram as teorias de Merleau-Ponty sobre a Fenomenologia da Percepção, Costa (2017) defende a integração da arte com a ciência, possibilitando uma grande aplicação dos pensamentos de Merleau-Ponty no desenvolvimento do trabalho corporal. Na Fenomenologia, a percepção e o corpo estão no centro do processo criador. Costa (2017), para quem o corpo é “o grande filósofo”, explica a razão de escolher o autor como base bibliográfica para o seu curso:

É você, no processo criador, ser sinestésico, você pensa sinestésicamente. Como é que movimento corporal, imagem, iluminação, o que quer que você use, está tudo interagindo. O Merleau-Ponty é muito útil, em seu pensamento, para trabalhar com essa coisa. Porque a sinestesia está no centro da fenomenologia da percepção. Ponty cita, em 1945, quando fala em sinestesia, o uso da mesalina. Em um livro publicado em 1945 já tem uma reflexão sobre drogas alucinógenas, entender como é que muda a percepção e o que é essa mudança. Ponty é um pensador que é muito rico para se trabalhar, tanto com o trabalho corporal quanto com o trabalho de criação – sonora ou corporal –, ou ainda na performance (COSTA: 2017).

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

Merleau-Ponty define o mundo fenomenológico como aquele que transparece na interseção das experiências do sujeito com as experiências do outro. De acordo com ele, esse mundo é “inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha” (MERLEAU-PONTY: 1999, p. 18). A compreensão fenomenológica da percepção problematiza as dicotomias entre percepção e pensamento, compreendendo que a apreensão do(s) sentido(s) se faz pelo corpo. Dessa forma, a percepção está relacionada à experiência corporal, como campo criador de sentidos. Ponty defende que a percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico interfere na experiência e “porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY: 1999, p. 308).

Mauro Costa acredita que o pensamento desenvolvido na Escola Vianna é um trabalho singular, uma “revolução molecular” cujo objetivo é “transformar sua maneira de estar corporalmente no mundo, se perceber, perceber o outro e o mundo em movimento”. Considera o trabalho corporal realizado pelos Vianna como um “salto” em termos pedagógicos, tanto no nível artístico e criativo quanto no nível terapêutico. Ele acredita que o pensamento e a maneira de trabalhar o corpo de Angel Vianna “associado à saúde, o pensamento, não só criador, mas de crescimento de possibilidades, de potências do corpo – do corpo e da mente –, não estão separados” (COSTA: 2017).

Os cursos preparatórios pretendiam fundamentar e embasar as observações que viriam a seguir. O conjunto dessas quatro matérias (anatomia, música, folclore e teoria da percepção) foi considerado pelo Grupo Teatro do Movimento como o mínimo necessário para uma análise sobre o movimento e o gesto.

2.2 Pesquisa de Campo

A pesquisa de campo é uma prática na qual o observador busca compreender fatos ou fenômenos através de seu contato direto com eles, dentro do contexto em que estes existem. Tradicionalmente utilizada pela Antropologia, essa ferramenta passou a ser empregada por outras áreas de estudo, como a Sociologia, a Psicologia e a Pedagogia. No projeto do Grupo Teatro do Movimento, a pesquisa de campo serviu como metodologia de observação e tinha a intenção de levantar dados sobre diferentes investigações. Como explicitado no Relatório Programação ([1978]) do GTM, esse projeto visava analisar:

1. A formação de dançarinos e professores de dança nas academias e escolas especializadas na área do Rio de Janeiro;
2. A lúdica infantil nas várias classes sociais e espaços culturais na mesma área;
3. A corporização do cotidiano, ou seja, o movimento espontâneo, o modo do uso do corpo em nossa vida cotidiana na área mencionada;
4. As formas de danças populares na área do Rio de Janeiro, articuladas às condições socioculturais em que se manifestam.

De acordo com o mesmo relatório, o terceiro e o quarto itens não puderam ser concluídos, conseqüentemente, a análise a seguir vai se ater aos dois primeiros itens: (1) a formação dos profissionais e professores de dança, bem como as academias e escolas especializadas de dança do Rio de Janeiro e (2) sobre a lúdica infantil.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

Para a pesquisa de campo, os bailarinos procuravam ir em duplas ou trios aos locais escolhidos de acordo com a facilidade em visitá-los (FRADE: 2017). Após a investigação no local, realizavam entrevistas e escreviam relatórios registrando a coleta de dados e questões observadas. Esses pareceres são heterogêneos, seja quanto à linguagem seja na análise feita por cada grupo. Ao todo, 29 relatórios foram encontrados — desses, 17 referem-se à pesquisa sobre as escolas de dança e 11 à pesquisa sobre os jogos infantis; um dos relatórios encontrava-se ilegível devido à ação do tempo.

A análise aqui realizada foi desenvolvida a partir desses pareceres-relatórios e do cruzamento de informações provenientes destes e de outras fontes, como jornais e revistas da época, complementadas pelas entrevistas feitas com bailarinos, professores e coreógrafos do GTM. Considera-se que essa abordagem possa contribuir para a reconstrução de um contexto, no qual se inseria o GTM, em diálogo com academias, escolas de dança e técnicas corporais.

ACADEMIAS E ESCOLAS ESPECIALIZADAS EM DANÇA

A pesquisa nas academias e escolas abrangeu os seguintes espaços: Academia Ana Maria Salazar⁷⁸ (Niterói); Academia de Âsana – Yoga (Copacabana); Academia de Ballet Tatiana Leskova⁷⁹ (Copacabana); Academia de Jazz Nino Giovanetti (Copacabana); Academia de Jiu-jitsu de Álvaro Barreto⁸⁰ (Copacabana); Academia Enid Sauer⁸¹ (Gávea); Academia Herminia de Cultura Física⁸² (Tijuca); Academia Nina Verchinina⁸³ (Copacabana); Academia Oficina Emepê (Botafogo); Academia Vigor (Centro); Dança Studium Helenita Sá Earp (Ipanema); Escola Brasileira de Artes⁸⁴ (Niterói); Escola de Artes Visuais⁸⁵ – Parque Lage (Jardim Botânico); Escola de Danças do Municipal – Instituto Nacional das Escolas de Arte (INEART)⁸⁶ (Centro, Botafogo e Ipanema); Gerry Marezky (Urca);

78. A Academia Ana Maria Salazar teve abertura em 11/05/1976 e encerramento em 02/05/1978.

79. Situada na Avenida Nossa Senhora de Copacabana, a Academia de Ballet de Tatiana Leskova funcionou de 1952 a 2002, formando diversos bailarinos no Rio de Janeiro. Angel Vianna lecionou nessa escola de 1966 a 1975.

80. Atualmente situada à Rua Francisco Sá, em Copacabana, com o nome de Academia Corpo Quatro.

81. Atualmente situada à Rua Lopes Quintas, no Jardim Botânico, com o nome de Sauer Danças. O espaço é administrado pelas descendentes da ex-bailarina e coreógrafa Enid Sauer (1921-2015).

82. Atualmente, situada na Rua General Roca, na Tijuca.

83. A academia de Nina Verchinina teve sua primeira sede no bairro do Flamengo em 1955. Em 1958 foi reaberta em Copacabana onde permaneceu até 1995.

84. Atualmente, a Escola Brasileira de Arte (ESBA) situa-se na Rua Lopes Trovão, em Icaraí, Niterói.

85. A Escola de Artes Visuais (EAV) foi fundada em 1975 por Rubens Gerchman, no parque Lage, situada no bairro Jardim Botânico. A EAV foi tombada pelo Iphan como patrimônio histórico e paisagístico.

86. Atualmente Escola de Dança Maria Olenewa, ao longo de sua trajetória esteve vinculada a diferentes organismos. Em 1963, passou a se chamar Escola de Danças do Estado da Guanabara. Entre 1965 e 1975, voltou a fazer parte da estrutura administrativa do Theatro Municipal, quando passou a ser denominada Escola de Danças do INEART. A atual denominação foi estabelecida em 1982 e somente em 1995 foi reintegrada ao Theatro Municipal, retornando ao seu local de origem. Atualmente ocupa as instalações do terceiro andar do novo prédio anexo ao Theatro Municipal.

2.2 - Pesquisa de Campo

Studio Terezinha Goulart⁸⁷ (Tijuca).

No mapa a seguir (figura 18) encontra-se a distribuição das escolas supracitadas pelas cidades do Rio de Janeiro e Niterói.

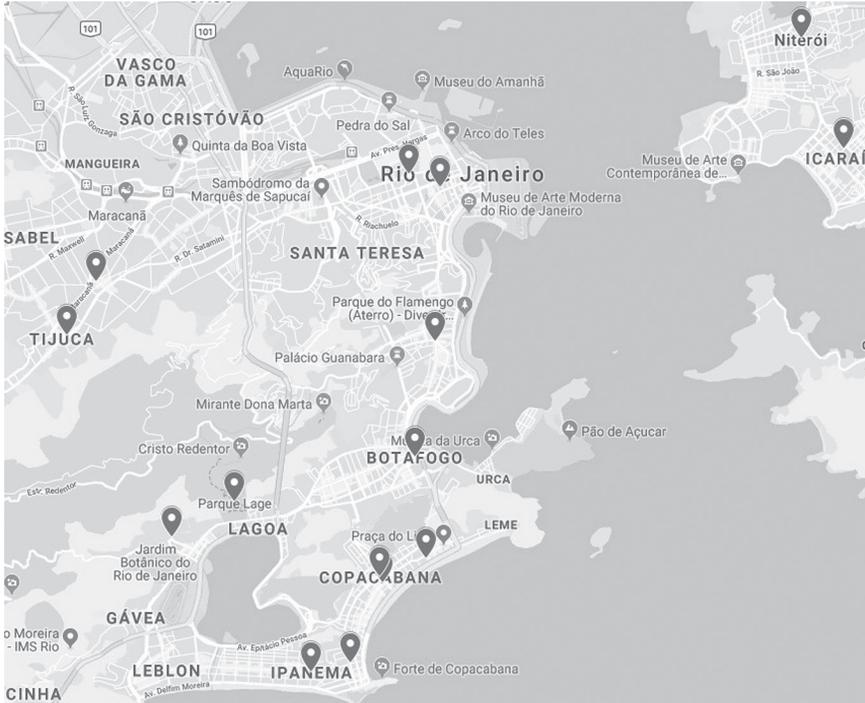


Figura 18: Mapa com destaque dos locais visitados na pesquisa de campo sobre academias e escolas especializadas em dança. Fonte: Arquivo das autoras.

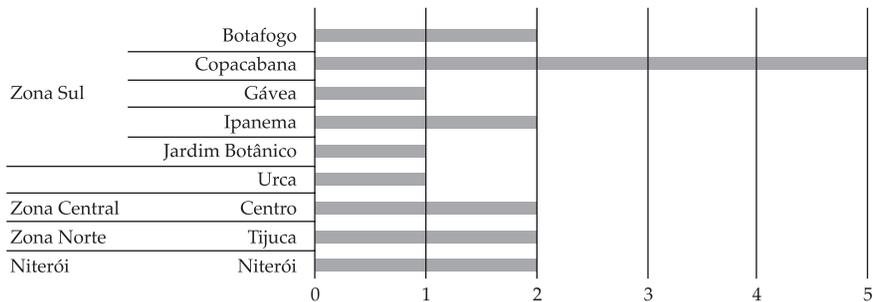


Gráfico 1: Quantidade de escolas visitadas, de acordo com a localização.

87. Atualmente situada na Rua Conde de Bonfim, na Tijuca.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

Na Tabela 1, abaixo, pode-se observar a localidade e as aulas oferecidas por cada espaço:

| Espaço | Local | Aulas |
|---|---------------------------|--|
| Academia Ana Maria Salazar | Niterói | Judô, Jiu-jitsu, Capoeira, Dança Contemporânea, Jazz, Dança Clássica, Ginástica Estética |
| Academia de Âsana Yoga | Copacabana | Yoga (Vayuananda) |
| Academia de Ballet Tatiana Leskova | Copacabana | Dança (não especificada) |
| Academia de Jazz Nino Giovanetti | Copacabana | Jazz I (iniciante), Jazz II (intermediário) e Jazz III (avançado) |
| Academia de Jiu-Jitsu de Álvaro Barreto | Copacabana | Jiu-jitsu |
| Academia Enid Sauer | Gávea | Dança (não especificada) |
| Academia Herminia de Cultura Física | Tijuca | Ginástica |
| Academia Nina Verchinina | Copacabana | Dança (não especificada) |
| Academia Oficina Emepê | Botafogo | Teatro, Expressão Corporal, Yoga |
| Academia Vigor | Centro | Musculação |
| Dança Studium Helenita Sá Earp | Ipanema | Dança (não especificada) |
| Escola Brasileira de Artes | Niterói | Ballet clássico, Ginástica, Dança Contemporânea, Jazz, Teatro, Ginástica de solo |
| Escola de Artes Visuais – Parque Lage | Jardim Botânico | Dança Contemporânea |
| Escola de Danças do Municipal - INEART | Centro, Botafogo, Ipanema | Dança (não especificada) |
| Gerry Marezky | Urca | Dança (não especificada) |
| Studio Terezinha Goulart | Tijuca | Ballet, Jazz, Dança (<i>Baby Class</i>) |

Tabela 1: Escola, localização e aulas ministradas — Projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*.

A tabela 2 apresenta o tipo de trabalho corporal desenvolvido de acordo com a localização:

| Localidade | Bairro/Cidade | Aulas |
|-------------------|----------------------|---|
| Zona Sul | Botafogo | Teatro, Expressão Corporal, Yoga, Dança (não especificada) |
| | Copacabana | Yoga (Vayuananda), Dança (não especificada), Jazz, Jiu-jitsu, |
| | Gávea | Dança (não especificada) |
| | Ipanema | Dança (não especificada) |
| | Jardim Botânico | Dança Contemporânea |
| | Urca | Dança (não especificada) |
| Zona Central | Centro | Dança (não especificada), Musculação |
| Zona Norte | Tijuca | Ginástica, Ballet, Jazz, Dança (<i>Baby Class</i>) |
| Niterói | Niterói | Judô, Jiu-jitsu, Capoeira, Dança Contemporânea, Jazz, Dança Clássica, Ginástica, Teatro |

Tabela 2: Tipo de trabalho corporal encontrado na pesquisa campo sobre academias e escolas especializadas, de acordo com a localização. Projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*.

2.2 - Pesquisa de Campo

Em relação à localização, nota-se uma prevalência da Zona Sul do Rio de Janeiro, totalizando 12 escolas (entre Botafogo, Copacabana, Gávea, Ipanema, Jardim Botânico e Urca). Na Zona Norte, foram visitadas duas escolas (localizadas na Tijuca), e, na Zona Central, mais duas. Fora da capital, na cidade de Niterói, foram contabilizadas mais duas escolas.

Abaixo, no Gráfico 2, pode-se comparar o tipo de atividade corporal em cada espaço. Percebe-se a maior incidência nos cursos de dança (não especificada), seguida de ginástica e jazz. A dança (não especificada) esteve presente em seis locais diferentes e, os outros dois, em quatro. Os cursos de dança contemporânea e dança clássica foram encontrados em três locais. Jiu-jitsu, teatro e yoga, cada um, em dois locais diferentes. Os cursos de *baby class*, capoeira, expressão corporal, judô e musculação foram encontrados, cada um, em apenas um local.

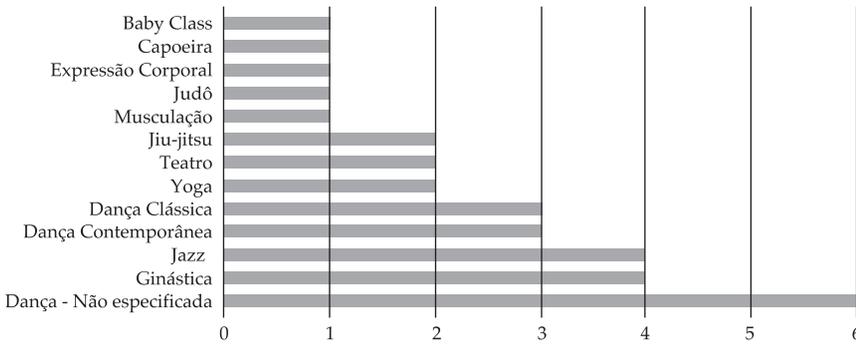


Gráfico 2: Quantidade de locais pesquisados na pesquisa de campo sobre academias e escolas especializadas, de acordo com o trabalho corporal oferecido.

Dentre as 16 escolas pesquisadas, 12 ofereciam aulas especializadas em algum tipo de dança. As outras quatro escolas eram especializadas em técnicas corporais como o yoga (Academia de Âsana Yoga), o jiu-jitsu (Academia de Jiu-jitsu de Álvaro Barreto), a ginástica (Academia Herminia de Cultura Física) e a musculação (Academia Vigor).

Os relatórios dos bailarinos-pesquisadores, apesar de heterogêneos, apresentam questões norteadoras. Em relação ao espaço, detalham informações sobre as salas de aula (quantidade, tamanho, equipamentos), vestiários, horário de funcionamento, valor da mensalidade, aulas oferecidas e tipos de vestimenta usados durante as aulas. Sobre o corpo discente da escola, especificam idade, gênero, quantidade de alunos, perfil socioeconômico, se havia profissionais da dança frequentando o espaço, e, ainda, se existia algum tipo de apresentação dos trabalhos produzidos nas aulas. Além disso,

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

trazem reflexões sobre a metodologia utilizada em sala de aula e perspectivas dos professores e alunos entrevistados pela pesquisa.

Em grande parte dos relatórios examinados, é possível observar apontamentos relativos à música, ao som ou ao estímulo sonoro, que constituíam parâmetros recorrentes de análise. Os pesquisadores verificavam se havia algum tipo de música empregada e buscavam identificar o seu estilo. A questão do acompanhamento das aulas com música tocada ao vivo também foi destacada, através do reconhecimento de instrumentos percussivos e da marcação do ritmo com palmas ou voz. Outro fato observado foi a relação movimento/ritmo: se o movimento acompanhava o ritmo da música e, inclusive, se eram utilizados sons advindos do próprio corpo.

Sobre as escolas, a infraestrutura dos locais era diversificada e as mensalidades variavam entre Cr\$ 200,00 (duzentos cruzeiros) e Cr\$ 780,00 (setecentos e oitenta cruzeiros), oferecendo possibilidades diferentes. Em apenas três espaços havia a frequência de profissionais da dança — na Academia Ana Maria Salazar, no Studium Helenita Sá Earp e na Escola Brasileira de Artes. Seis escolas declararam que realizavam apresentações regulares dos trabalhos dos alunos (a Academia de Jazz Nino Giovanetti, a Academia Enid Sauer, a Academia Vigor, o Studium Helenita Sá Earp, o espaço de Gerry Marezky e o Studio Terezinha Goulart).

No que tange ao público das escolas, em geral, observa-se que as motivações variavam entre questões estéticas, de saúde e funcionais (normalmente eram relatados problemas de coluna). Apenas uma parcela dos estudantes que buscavam as aulas de dança tinha a intenção de tornar-se profissional. A professora Jane Blauth, da Academia de Ballet Tatiana Leskova, estimava que cerca de 80% dos alunos no Brasil não pretendiam ser bailarinos, faziam aulas para emagrecer ou “por obrigação” (BAIOCHI: [1978a]), e, para a professora Renée Simon, da Escola Brasileira de Artes, aproximadamente a metade dos estudantes da escola de dança clássica tinha a intenção de se profissionalizar na área, “os outros começaram o aprendizado mais tarde e o fazem por *hobby*, dizendo que para eles a dança age como terapia, para relaxar dos problemas do cotidiano” (RELATÓRIO: [1978i]).

Havia grande disparidade na proporção entre homens e mulheres nas aulas de dança. Era muito maior o número de estudantes do gênero feminino, podendo, por vezes, ser total a ausência de pessoas do gênero masculino. Essa discrepância foi atribuída pelos entrevistados aos tabus sociais da época e alguns espaços chegavam a ser exclusivos para meninas/mulheres, sob a justificativa de que a presença masculina causaria estranheza aos pais e, conseqüentemente, a evasão de alunas.

2.2 - Pesquisa de Campo

Sobre a metodologia das aulas de dança, percebe-se que os professores não utilizavam uma técnica ou um método específico, mas sim uma mescla ou adaptação de várias influências advindas da dança clássica, da dança moderna, do jazz ou até mesmo da ginástica olímpica. Nomes como Merce Cunningham, Rudolf Laban, Hanya Holm, Alwin Nikolais e Klauss Vianna foram citados como influências pelos professores entrevistados. Em dois casos foi relatado o desenvolvimento de métodos próprios: no Studium Helenita Sá Earp e na Academia Nina Verchinina.

No caso de Helenita Sá Earp, os bailarinos-pesquisadores identificam a técnica utilizada como a dança universal, na qual os exercícios estão baseados no “movimento real bem feito — tudo aquilo que trabalha o corpo inteiro, preparando-o para qualquer tipo de dança. Os movimentos básicos vão sendo acrescentados e se tornam movimentos complexos” (RELATÓRIO: [1978j]). Helenita Sá Earp desenvolveu o Sistema Universal da Dança (SUD), hoje denominado “Teoria Fundamentos da Dança”, que compreende o estudo dos elementos: movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo. Sua pesquisa se iniciou em 1939, atrelada à matéria Ginástica Rítmica, quando foi convidada a lecionar no curso de Licenciatura em Educação Física na então recente Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro). A professora e coreógrafa desenvolveu um trabalho tanto pedagógico quanto coreográfico, através do Grupo Dança, fundado em 1943 dentro da própria Universidade.

No caso de Nina Verchinina, os bailarinos explicam que:

Nina possui método próprio, criado por ela mesma, que trabalha o corpo inteiro, coordenando tudo pela coluna. Pelo tronco sai todo movimento. Sua técnica desenvolveu-se a partir do clássico, usando uma técnica gradual de coordenação através do movimento. Primeiro se trabalha o movimento físico, depois o movimento mental e, por fim, a expressão e a emoção. (...) A aula é iniciada sempre com um tipo de exercício para aquecimento, pois o corpo é delicado e tem que ser forçado naturalmente, não com brutalidade. Nina usa o chão, centro, e barra, nas aulas (BAIOCHI: [1978c]).

Nina Verchinina elaborou uma técnica de dança moderna que se tornou uma referência para bailarinos e criadores nas décadas de 1960 e 1970 (CERBINO: 2010). Denominada por ela como “dança moderna expressionista”, sua técnica visava trabalhar o corpo de forma conjunta, buscando conectar a expressão do corpo em movimento juntamente com sua percepção espacial. Sua prática corporal colocava em evidência aspectos como forma, controle e sustentação. Cerbino (2010) defende que “o corpo verchiniano” constrói um

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

“espaço de alta densidade”, que molda sua tonicidade muscular, gerando tanto uma movimentação acentuadamente marcada e contida, quanto ações contínuas e opostas de contração e expansão.

As entrevistas foram realizadas principalmente com os professores das escolas e refletem o pensamento sobre a dança na época. Os relatórios trazem as transcrições dessas entrevistas feitas, em sua maioria, em terceira pessoa. Uma das perguntas propostas era sobre o significado da dança para cada um. Nas respostas, a dança aparece como expressão de emoções ou a expressão do interior: “dança é toda expressão transmitida através do corpo, todo o seu eu através do movimento. Lógico, acompanhada com a música” (RAJZMAN; VAZ; CAMINADA: [1978]). A dança também era percebida como um processo de autoconhecimento, o que foi denominado como “dança real” pela professora Magdalena Donato, do Studium Helena Sá Earp. Nas palavras dos bailarinos-pesquisadores:

[Magdalena Donato] Sente que todo mundo atualmente quer dançar, há muita influência social no carioca nesse sentido. Porém, a maioria das pessoas ainda não descobriu o que Madalena chama de dança real, que abrange o movimento completo. O importante para as pessoas ainda não é a essência do movimento (ex. danças do tipo chacetes). É necessário conhecimento para dançar, o bailarino deve conhecer seus pontos fracos para dançar, deve conhecer seu centro de massas e para onde joga a força para fazer o movimento, deve ter noção de física para tudo isto (RELATÓRIO: [1978j]).

Na época, a profissão de bailarino não era reconhecida socialmente, mesmo entre os próprios professores de dança. Enid Sauer acreditava que a dança no Brasil não tinha condições de se desenvolver porque não havia ajuda financeira do governo. “Só raramente se vê, em um espetáculo, uma ou duas bailarinas que prometem. Para fazer dança, só indo para o estrangeiro, como Márcia Haydé” (RELATÓRIO: [1978e]).

De fato, as políticas públicas culturais começam a ser desenvolvidas no Brasil na segunda metade da década de 1970. Ao se observar o Censo das décadas de 1970 e 1980, feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), verifica-se que, dentre as profissões registradas, não há reconhecimento da atividade do bailarino ou dançarino. O Censo de 1970 divide as ocupações artísticas e afins em: escultores e pintores; músicos; artistas de cinema, teatro, circo, rádio e televisão; locutores; decoradores e cenógrafos; cinegrafistas e operadores de câmeras; outros técnicos de cinema, teatro, rádio e televisão. O Censo de 1980 é um pouco mais abrangente⁸⁸, mas ainda assim não reconhece o bailarino enquanto profissional artístico.

88. O Censo de 1980 divide as ocupações artísticas e afins em: escultores e pintores, artesãos, decoradores

O Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro foi fundado em 1985 e apenas em 2015 foi elaborado o projeto de lei (PLS 644/2015) que visava à regulamentação da profissão da dança, aprovado na Comissão de Assuntos Sociais do Senado em 02/02/2016. Na prática, a regulamentação da profissão dá autonomia à área da dança que, até então, estava atrelada à exigência de formação superior em Educação Física.

No contexto observado pela pesquisa do Grupo Teatro do Movimento, a grande maioria dos grupos e companhias de dança tinha um cunho amador, não obtendo recursos financeiros para viabilizar projetos artísticos. Entre as escolas pesquisadas, em apenas duas existiam grupos profissionais: na escola de Nina Verchinina e na escola de Gerry Marezky. Apesar disso, ambos funcionavam sem qualquer tipo de financiamento. Os bailarinos relataram que “Nina tem um grupo de dança com quem promove espetáculos profissionais. Este grupo é mantido sem subvenções, por amor à arte e com ensaios sábados e domingos” (BAIOCHI: [1978c]).

Outra crença que se revelou nos pareceres é que o trabalho do bailarino não envolveria a criação. O coreógrafo seria o criador e o bailarino o executor dos passos marcados. A professora Jane Blauth diz que “o coreógrafo é o criador, e que o bailarino não necessita criar. ‘Eu sou clássica condicionada, não crio nada’” (BAIOCHI: [1978a]). Ela acrescenta ainda que “nunca teve necessidade de improvisar, acha que o bailarino não pode intelectualizar demais a dança. É necessário o lado instintivo. Se intelectualizar demais, não se mexe mais” (BAIOCHI: [1978a]).

Tal crença pode ser compreendida como um reflexo das dicotomias corpo/mente, corpo/pensamento, teoria/prática. A ideia de que pensar atrapalha, perturba o movimento, ou ainda, de que o movimento será mais verdadeiro quanto menos pensado for, não reconhece um outro tipo de pensamento do corpo, mais abstrato e menos operatório, planejador, ou quantitativo. Sob uma percepção holística do corpo, seria impossível se mover sem ativar o pensamento. O Grupo Teatro do Movimento defendia o ato criativo, a utilização da improvisação e a subjetividade dos bailarinos.

As técnicas corporais aparecem como uma tônica entre os entrevistados. Para Gerry Marezky, “antes de tudo, técnica, para que o corpo do bailarino, que é um instrumento, esteja bem afinado, depois, vem a criatividade, que só vem quando a pessoa conhece a profissão e ama essa profissão” (RELATÓRIO: [1978f]). O balé clássico era visto como a técnica que deveria servir de base para todas as modalidades de dança. Eliana Caminada dizia que “a dança que e cenógrafos, fotógrafos; músicos e compositores, artistas de circo, locutores e comentaristas, produtores e diretores de espetáculos, cinegrafistas e operadores de câmeras, outros operadores de estações de rádio e televisão, operadores de projetores cinematográficos.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

nós convenciamos chamar de dança moderna, ela para mim só é válida, quando existe uma base clássica muito sólida”. E complementa dizendo que “quando existe a base do [balé] clássico, uma base sólida, a opção pelo jazz, pelo moderno ou pelo clássico, é realmente uma opção consciente” (BERTELLI: [1978]). A professora e proprietária do Studio Therezinha Goulart acreditava que o balé clássico seria universal e considerava-o como o método mais apropriado. “Mas não do clássico ortodoxo. (...) O *ballet* clássico restringe e endurece, por isso dou livre interpretação do clássico e do moderno, senão os bailarinos ficam quase robotizados” (RELATÓRIO: [1978u]). Para Jane Blauth, “o bailarino deve fazer tudo de dança, porém o bailarino clássico dança tudo [...] o dançarino moderno nunca vai fazer bem o clássico” (BAIOCHI: [1978a]). Eliana Caminada extrapola essa crença quando diz que somente uma parcela das pessoas que buscam a dança poderiam se tornar bailarinas. Ela acreditava que nem todas as pessoas poderiam se tornar bailarinas e acrescenta que “se movimentar, claro que todas podem, desde que sejam fisicamente normais, mas dançar não. Numa sala de 30 meninas, fisicamente normais, você tira cinco meninas que podem ser bailarinas” (BERTELLI: [1978]).

Na dança cênica, pode-se considerar o balé clássico como uma das primeiras técnicas importadas que o Brasil utilizou na formação de seus bailarinos, tanto nas escolas formais (como na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atualmente Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), quanto nas escolas informais. Em técnicas como a do balé clássico, o jazz ou a dança moderna, o treinamento corporal consiste na repetição de passos que visam à construção de um vocabulário estético — somente quem alcança esse repertório pode ser considerado um bom bailarino. As técnicas corporais somáticas começaram a se desenvolver no país de modo mais expressivo a partir da década de 1960. A expressão corporal, por exemplo, teve um *boom* na década de 1970 (TAVARES: 2010; BOGÉA: 2015). A entrada desses outros trabalhos corporais contribuiu com a mudança do ideal de formação do bailarino, mudança esta que pôde ser observada nas décadas subsequentes, juntamente à concepção do que era visto como dança e de quem poderia dançar. Neste contexto, Klauss e Angel Vianna defendiam a ideia de que qualquer pessoa poderia dançar, qualquer movimento poderia ser dança e qualquer espaço poderia ser palco.

Para finalizar, o professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Emanuel Brasil, também entrevistado pelos bailarinos do GTM, comentou sobre sua percepção do contexto da dança na época. Sua visão revela questões inerentes ao processo individual

e coletivo da profissionalização dessa área artística. Com experiência profissional no exterior, Emanuel Brasil considerava que no país havia um distanciamento entre os artistas, em especial entre os que trabalhavam diretamente com a dança, o que dificultava a compreensão coletiva do movimento da dança. Em suas palavras:

Tenho sentido que existe aqui no Brasil um distanciamento muito grande entre as pessoas que lidam com dança. Isso pode ser causado por diversos fatores, entre eles a insegurança, mas principalmente, do que pude observar, existe uma falta de pessoas que tenham tido maiores e mais livres experiências. Isso gera um isolamento. As pessoas ficam guardando as suas verdades para si, como se fossem verdades máximas. Não existe uma troca e há uma visão meio confusa, como se estivéssemos em um período difícil de compreensão do movimento geral da dança. É muito limitado o campo da dança aqui no Brasil. Não existe, de maneira geral, o conceito de dança como arte (RELATÓRIO: [1978k]).

JOGOS E BRINCADEIRAS INFANTIS

A segunda parte da pesquisa de campo focou “a lúdica infantil nas várias classes sociais e espaços culturais” (RELATÓRIO: [1978a]) do Rio de Janeiro. Para tanto, os pesquisadores visitaram escolas públicas e institutos governamentais — como a Creche Casa São João Baptista da Lagoa (Botafogo), a Escola Municipal Casa da Criança (Botafogo) e a Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor – Funabem (Quintino Bocaiúva) —; escolas particulares — como o Colégio Franco Brasileiro (Laranjeiras); comunidades — como a Ladeira dos Tabajaras (Copacabana) e o Morro da Babilônia (Botafogo, Urca, Leme/Copacabana); além de espaços públicos — como o Parque Guinle (Laranjeiras), a Praça Edmundo Bittencourt, no Bairro Peixoto (Copacabana), ruas e outros espaços públicos em Frago, Raiz da Serra (Petrópolis/RJ).

Como é possível observar no mapa (figura 19), a pesquisa concentrou-se na Zona Sul do Rio de Janeiro, com duas exceções: a Funabem em Quintino Bocaiúva, na Zona Norte do Estado, e Frago, em Petrópolis, município da região serrana.

O fenômeno da brincadeira há muito vem sendo investigado por pesquisadores de diferentes áreas — desde a Psicologia (psicanalistas, behavioristas e cognitivistas), a Pedagogia e a Filosofia, até a Sociologia e a Antropologia. O conceito de brincar, assim como o de criança e o de infância, pode ser percebido como um fenômeno produzido historicamente. Nesse sentido, a cultura da infância transportaria as marcas dos tempos e traz expressões da sociedade em que está inserida.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

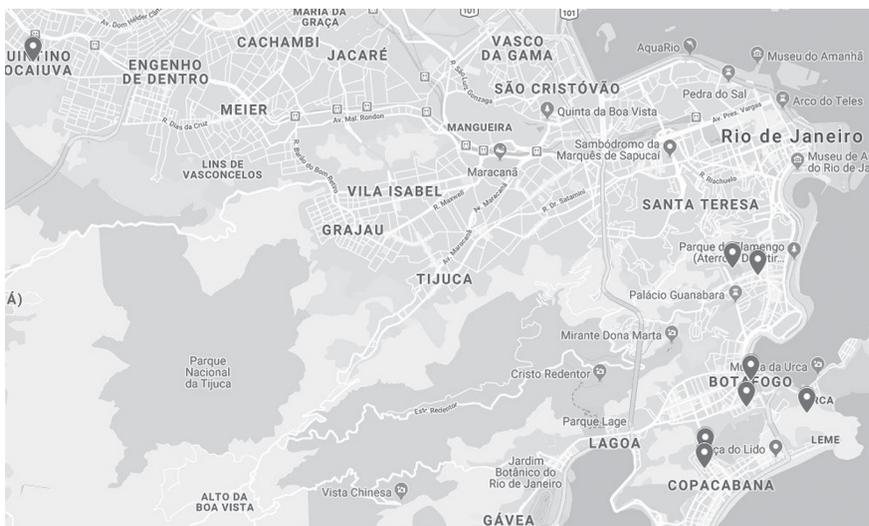


Figura 19: Mapa com destaque dos principais locais visitados na pesquisa de campo sobre a lúdica infantil. Fonte: Arquivo das autoras.

A cultura lúdica, segundo o filósofo Gilles Brougère (1998), refere-se ao conjunto de regras e significações próprias do jogo, as quais o jogador adquire e domina no próprio contexto da brincadeira. Antes de tudo, ela seria o conjunto de procedimentos que tornaria o jogo possível. A cultura lúdica é, portanto, um conjunto vivo, diversificado conforme os indivíduos e os grupos, em função dos hábitos lúdicos, das condições climáticas, espaciais e temporais.

A brincadeira ou o ato de jogar, segundo diversos autores, é uma atividade que não se restringe apenas às crianças — envolve, além dos adultos, outras espécies animais. Para o pesquisador Richard Schechner (2012, p. 96), “jogar é um estado de humor”. Brougère (1998, p. 2) complementa essa definição dizendo que o que caracterizaria o jogo seria menos o que se busca e mais o modo como se busca, “o estado de espírito com que se brinca”. Na pesquisa realizada pelo Grupo Teatro do Movimento, esse “estado de humor” foi percebido e denominado, por exemplo, como no trecho abaixo, como uma “forma de estar”, “um jogo natural de acontecimentos”:

Fazer xixi e o xixi escorrer entre as pernas, cair no pé, no chinelo, depois sentar-se nesse local onde foi feito o xixi, tudo isso decorre sem preconceitos, sem nojo. É simplesmente uma **forma de estar**, como estar sentados em um banco, no chão, numa raiz de árvore conversando, ou andar, catar moranguinhos silvestres ou pegar manga no pé. (...) O espaço, o corpo no espaço, os objetos à volta, o som vindo dos objetos ou o próprio som do corpo, o ritmo, a dinâmica do som e do movimento que estão fazendo no declive do morro, sentados ou deitados de bruço em cima

2.2 - Pesquisa de Campo

de uma caixa de papelão, ou mesmo sentados em uma pedra em silêncio (silêncio de quem está pensando ou sentindo o que pensa), ou mesmo fazendo “xixi”, **tudo pode-se dizer que é uma brincadeira, um jogo natural de acontecimentos** (RELATÓRIO: [1978n], grifo nosso).

As questões que nortearam a pesquisa do GTM sobre a lúdica infantil envolvem o corpo, as músicas e sons produzidos, o imaginário presente nas relações, além das próprias brincadeiras. As perguntas que se destacam nos pareceres trazem indagações como: quais eram as partes do corpo mais utilizadas nas brincadeiras; em quais níveis⁸⁹ elas se davam; se havia som ou produção de som; qual era o tipo de identificação⁹⁰ com os jogos; quais as consequências dos movimentos; se havia liderança e com quem as crianças haviam aprendido a brincadeira. Os relatórios trazem ainda a descrição das brincadeiras e dos locais observados, a faixa etária e a quantidade de crianças em cada grupo.

Uma certa *expertise* em pesquisa de campo foi desenvolvida empiricamente. No início, os bailarinos-pesquisadores relatam um acanhamento, quando ainda não sabiam como se dirigir às crianças, e, ambos os lados (pesquisadores e crianças) se entreolhavam e riam. Em um dos relatórios, os bailarinos contam sobre uma ocasião em que um dos integrantes havia ficado exaltado, na ânsia de poder observar e com a preocupação em “cumprir com o dever”, os demais, atônitos, aguardavam as crianças se aproximarem para um melhor relacionamento (RELATÓRIO: [1978n]).

Assim como na pesquisa das escolas de corpo e movimento, também aqui é percebida uma investigação recorrente acerca das questões sonoras. Os ambientes eram descritos normalmente como barulhentos, com muitas vozes, sons, ruídos e canções⁹¹. Em uma das narrativas, os autores alegam que “há muitos sons nas crianças, sendo que em geral elas berram e riem muito. Tudo é falado num tom de voz altíssimo. Imitam ruídos de ônibus, carros, sirene, imitam voz de adulto nas brincadeiras de ‘faz de conta’” (RELATÓRIO: [1978p]).

De forma semelhante ao que ocorreu na área de música, a área de anatomia também aparece em destaque nas análises. O relato abaixo é um exemplo disso. Observado no Colégio Franco-Brasileiro, apresenta um enfoque nas questões musculares, nas partes do cor-

89. Para Rudolf Laban, os níveis de altura são um parâmetro de análise do movimento. De modo geral, os movimentos possíveis do corpo podem utilizar os espaços acima da cabeça (nível alto), na altura da cintura (nível médio) ou abaixo dela (nível baixo).

90. Se a identificação com a brincadeira se dá em um nível real ou abstrato. Exemplo de resposta: “há brincadeiras reais — os brinquedos do *playground*, piscina, pegador, esconde-esconde. Além de brincadeiras simbólicas, tais como: caminhão (empurrar a roda do pneu), cavalo, gato (de quatro no chão)”.

91. Algumas cantigas encontradas nos relatórios: “Pai Francisco”, “Linda Rosa”, “Samba Lelê”, “Perdi meu anel”, “Teresinha de Jesus”, “Jardim das Flores”, “Barra Manteiga”, “Passaraio”, “Bole Bole”, “Chicotinho Queimado”, entre outras.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

po envolvidas e responsáveis pelos movimentos, como os braços, as mãos (descritas como se fossem garras) e a cadeia abdominal:

No pátio do colégio, após término das aulas, turno da tarde. O objetivo da brincadeira era chegar a executar as posições mais típicas de um ginasta olímpico numa barra. (...) Os movimentos e posições das pernas que atuavam sobre a barra resultava em giros e sustentação do corpo de cabeça para baixo, quando dependurado pelos joelhos. A base desta brincadeira (e exercício) está sobre força muscular. Os braços participam na suspensão do corpo, iniciando a elevação, como também na sustentação deste em cima da barra. Nesta parte, salientando a observação das mãos, tem-se a impressão de que elas trabalham como garras. Em relação ao abdômen (a musculatura abdominal), grande parte dele trabalha como sustentáculo do corpo e também participa na elevação deste em seguimento ao trabalho do braço. Junto a isto, ele atua como base na movimentação das pernas, como impulso e na sustentação delas (RELATÓRIO: [1978m]).

Na brincadeira descrita a seguir, os pesquisadores observavam o jogo de “Pique-tá”, “Pega-Pega” ou “Pegador”, em que os jogadores correm para não serem pegos pelo “Pegador”. A criança na qual o pegador encosta torna-se o novo pegador. Na análise dos bailarinos, são destacadas as partes do corpo mais envolvidas durante a ação de correr (como pernas, pés e cintura pélvica), as quais são relacionadas com algumas de suas funções (como a postura, a atitude do corpo e o equilíbrio):

O movimento na brincadeira consiste em correr, o que faz com que todo corpo seja utilizado, dependendo basicamente das pernas e pés. A musculatura dessas partes é bastante exigida em função da agilidade que é de extrema importância nesta ação/ correr, e, estas partes, junto com a cintura pélvica se mantêm em constante trabalho. Encontra-se aí grande parte da musculatura com função de maior relevância na postura, atitude do corpo, equilíbrio/eixo central do corpo (RELATÓRIO: [1978q]).

Refletindo sobre o jogo, os bailarinos-pesquisadores classificaram as corridas em dois tipos: 1) as que se desenvolviam através de maior exercitação motora, na qual a tônica seria correr, unindo a isso a agilidade dentro do espaço; 2) as que se desenvolviam sob a exercitação do raciocínio, da imaginação, da criação (RELATÓRIO: [1978q]). Eles também notaram que “o corpo só se encontra estático quando em contato com o pau [ou ‘salva-vida’], mas sempre na expectativa de correr novamente no momento em que o ‘pegador’ estiver desatento” (RELATÓRIO: [1978q]). Esse estado de prontidão (ou ainda estado de jogo, estado de alerta ou estado de urgência)

pode ser compreendido como um estado de potência de movimento do corpo durante um jogo. O jogador, assim como o ator, o *performer* ou o dançarino, precisa estar em um “estado de presença” para entrar no jogo ou em cena. Várias são as abordagens e análises sobre esse estado de presença — nas artes cênicas, por exemplo, pode-se citar pesquisadores como Eugênio Barba, Viola Spolin, Steve Paxton, entre outros.

Nesse “estado de presença”, ou “estado de humor”, ou “espírito com que se brinca”, as brincadeiras não tinham início, meio e fim, eram transformadas em outras ou adaptadas, acontecendo simultaneamente. Às vezes uma brincadeira se transformava em outra, era emendada ou se desenvolvia mudando de forma (RELATÓRIO: [1978l]).

Algumas brincadeiras despertavam maior interesse entre meninos ou meninas, enquanto outras não tinham distinção de gênero. “As crianças, andando, deixam o corpo cair e rolar no chão — juntos, meninos e meninas deitam no chão e rolam, isoladamente”. E complementam: “o chão é mais uma parte do espaço bastante explorada entre elas. O corpo sem distinção entre meninos e meninas” (RELATÓRIO: [1978n]). De acordo com Brougère (1998), a cultura lúdica se diferencia segundo numerosos critérios, dentre eles, destaca-se o meio social, a localização, a idade e o gênero.

A questão de gênero era ainda mais fundamental no caso específico das crianças da Funabem⁹², onde meninos e meninas ocupavam espaços físicos distintos, não sendo permitido que brincassem juntos. De fato, a Funabem, dentre os locais visitados, apresentava condições peculiares em diversos aspectos. Conhecida anteriormente como Febem, a Fundação Nacional de Bem-Estar do Menor, na prática, funcionava como um grande internato, cuja função principal seria a internação e reclusão de menores. Estes últimos eram normalmente divididos em dois grupos: os menores “infratores”, que haviam sido recolhidos pela polícia e julgados pela justiça, permanecendo sob custódia dessas instituições; e os menores “abandonados”, cujos pais não teriam condições de criar ou eram órfãos sem pais adotivos (A PALAVRA DA FUNABEM: 1988).

No setor das meninas, os pesquisadores registraram uma intensa atividade manual e a existência de um local onde as coisas produzidas pelas crianças eram vendidas: bordados, pinturas em pratos, almofadas, bonecas de pano etc. Apesar de separados geograficamente de acordo com o gênero, meninos e meninas compartilhavam uma mesma rotina de horários para alimentação, banho e outras

92. A Funabem — Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor — foi criada a partir de Lei Federal em 1964 com objetivo de formular e implantar a Política Nacional do Bem-Estar do Menor. A partir daí, criaram-se diversas fundações estaduais como a que foi visitada pelo GTM em Quintino Bocaiúva, na Zona Norte do Estado.

atividades, além de usarem um vestuário em comum. Os pesquisadores notaram que todos usavam a mesma roupa e tinham grande semelhança física, eram, “na maioria, franzinos, menores do que a média, com muitas cicatrizes no corpo. Existe também um grande número de aleijados: mancos, cegos e, principalmente, surdos-mudos” (RELATÓRIO: [1978m]). Não havia tratamento individualizado. Os aniversários eram comemorados de três em três meses, em uma festa única preparada com a ajuda das próprias crianças. “A festa é feita em conjunto para que todas tenham o mesmo tipo de comemoração, não deixando que nenhuma delas sintam-se diferente das outras” (RELATÓRIO: [1978m]). Na ocasião da visita de campo, os bailarinos presenciaram uma dessas celebrações entre as meninas e perceberam que todas recebiam o mesmo presente: uma calça comprida.

Nesse ambiente, os pesquisadores notaram que uma brincadeira parecia ter um significado singular entre os meninos. Para essas crianças, moradoras de um internato, reclusas ao espaço físico da instituição e onde o contato externo era monitorado, “soltar pipa” funcionava como um meio de se comunicar com as crianças do lado de fora, um código, uma espécie de diálogo. Apontam: “eles soltam a pipa de um lado do muro e os outros soltam do outro lado e as pipas vão assim se entrelaçando. Ganha quem consegue arrebentar o fio do outro” (RELATÓRIO: [1978m]).

Os bailarinos observaram uma carência de afeto e contato físico por parte dessas crianças, o que parece pertinente se considerada a atmosfera e o contexto em que elas viviam: “a maneira como seguravam nossas mãos, como pediam para nós segurá-las no colo nos marcou muito, era alguma coisa forte, mais solicitante do que a maneira natural de uma criança reagir face a estranhos” (RELATÓRIO: [1978m]). As crianças pareciam não possuir nada além do que a Funabem lhes dava. Qualquer objeto, conquistado por elas, era tido como algo de valor inestimável, como, por exemplo, rolos de barbante que guardavam no bolso, muitas vezes sem ao menos utilizá-los. Elas inventavam seus próprios brinquedos a partir do que possuíam ou encontravam, como um tobogã construído com folhas de papelão.

O pesquisador Manuel Jacinto Sarmiento (2002) afirma que, apesar de parecer inesperado, os relatos e estudos das crianças da guerra revelam que o jogo e a brincadeira estão presentes mesmo nas condições adversas mais severas. Em um momento em que tudo falta, o jogo representa a possibilidade de criar um mundo outro, imaginário, de uma realidade alternativa. Sarmiento (2002) destaca que a criança, através do jogo e da brincadeira, é capaz de formular inter-

pretações diversas da sociedade, dos outros e de si, da natureza, dos pensamentos e dos sentimentos. É como se as brincadeiras fossem uma possibilidade para as crianças lidarem com aquilo que as rodeia, uma construção imaginária de contextos de vida. Nesse tipo de abordagem, a criança é vista como um ser social pleno, dotada da capacidade de ação e culturalmente criativa. Elas não se limitam à simples imitação ou à mera reprodução do mundo adulto, mas envolvem-se com a criação e a participação em todo o processo de socialização. Os bailarinos perceberam que algumas brincadeiras atuavam também como meio de participação das crianças no mundo: “é nas brincadeiras que, através do brincar, elas opinam, criticam, valorizam, contribuem. É também meio de compreensão da realidade do que vivem. Brincar é um ato de tomar consciência” (RELATÓRIO: [1978r]).

Ainda sobre a Funabem, os bailarinos-pesquisadores destacam o tipo de relacionamento que as crianças estabeleciam com os cachorros do local. Na interpretação deles, essa relação, que pode ser vista como um tipo de jogo ou brincadeira, refletia a maneira como eles gostariam de ser tratados na vida real.

O relacionamento das crianças com os cachorrinhos nos impressionou muito, tinham um carinho especial. Parecia que eles tratavam os cachorros como gostariam de ser tratados. Três crianças pegaram, cada uma, um cachorro, e começaram a cantar parabéns pra você, batendo com as palminhas com as patinhas deles, feito com um bebê. Conversavam com os cachorros e nos apresentavam-lhes como se fossem gente (RELATÓRIO: [1978m]).

A imaginação é um elemento nuclear na compreensão e significação do mundo pelas crianças. O imaginário infantil é desenvolvido a partir do que é observado, experimentado, ouvido e interpretado. Ao mesmo tempo, o jogo simbólico permite às crianças compreender e recriar o que observam e vivenciam. Para Walter Benjamin (1984), é através do brincar que a criança vê e constrói o mundo. Nesse sentido, a capacidade mimética presente nos jogos e brincadeiras vai além da imitação. A mimese teria uma função importante no desenvolvimento infantil, já que através dela o sujeito se apropria dos elementos culturais dos adultos, internalizando, reproduzindo e reinventando gestos, modos de andar, de falar, de sentir e de ser. Porém, as crianças não apenas imitam os outros, mas também representam e reelaboram o mundo.

O jogo simbólico ou o fazer de conta também pode remeter à ideia de ruptura com as significações da vida cotidiana. Para Brougère (1998), é através da criatividade que se pode conceber algo de modo pessoal, específico e novo. Dessa forma, o autor aproxima a criança do poeta, assumindo as relações entre o jogo e a linguagem. “A arte

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

torna-se o exemplo privilegiado da criatividade e, em troca, não há verdadeira criatividade fora da arte” (BROUGÈRE: 1998, p. 8).

Para além, no jogo simbólico, o que é verdadeiro e o que é imaginado se confundem. A dimensão fantasista é inerente às culturas da infância. Sarmiento (2002) acredita que a expressão “fazer de conta” não capta completamente o modo como as crianças introjetam realidade nas suas brincadeiras. Ele comenta como as crianças “representam o mundo inteiro num instante e condensam um tesouro numa gaveta onde guardam os restos com que brincam” (SARMENTO: 2002, p. 12-13). Como consequência, o tempo da criança se desloca da realidade cronológica. Nas palavras dos bailarinos do Grupo Teatro do Movimento:

No momento em que as crianças escolhem uma brincadeira, acontece um jogo de realidades, uma sobreposição destas, mesmo que imaginariamente. Notamos que ao se trabalhar com elas, as crianças, temos que perceber e encarar o mundo imaginário, ou o da criação, ou do faz de conta – que passa a existir. Olhar para este “mundo” é o bastante para que este se torne real e palpável. Para cada brincadeira está contido um mundo e suas regras básicas. Este passa a ser o mundo dominante. Como se anulassem a realidade cotidiana, ficando as crianças vivenciando por completo a criação. Com isso não existem compromissos conhecidos, o único existente é para com as regras da brincadeira/mundo e para com o divertimento delas no momento (Relatório: [1978r]).

A cultura lúdica não está isolada da cultura geral e é por ela influenciada, bem como por todo o contexto vivenciado pelas crianças. Os bailarinos notaram várias brincadeiras em que as crianças recriavam e reconstruíam séries, desenhos e programas televisivos. O seriado de TV *Swat*, por exemplo, foi transformado em uma espécie de polícia e ladrão, e os filmes ou desenhos — a *Mulher Maravilha*, o *Homem de Seis Milhões de Dólares*, *A Mulher Biônica* e *As Panteras* — eram reinterpretados em brincadeiras de faz de conta.

Angel Vianna concluiu, em reportagem da época, que as crianças com menos acesso aos brinquedos fabricados em grande escala industrial exploravam a inventividade “criando coisas fantásticas” (VIANNA; MAGER: 1980, p. 75-77). Ela destacou a brincadeira com o caroço de manga, no Morro da Babilônia — as crianças utilizavam o caroço para realizar giros e piruetas, e também para deslizar, como se fosse um skate. “Me lembro de crianças descobrindo como girar sobre um caroço de manga, apoiado em um buraco na terra”. E descreve: “fui vendo que a criançada pisava com um pé, dava um impulso com o braço e rodava, como um belo bailarino!” (A. VIANNA: 2019).

2.2 - Pesquisa de Campo

Na ótica da pesquisa de campo sobre a lúdica infantil, o jogo é, antes de tudo, o lugar de construção de uma cultura lúdica. Ele não pode ser visto de maneira simplificada, já que está profundamente enraizado na sociedade e nos modos de administração simbólica da infância. O jogo produz a cultura que ele próprio requer para existir, sendo um produto de múltiplas interações sociais. Ao mesmo tempo, só se desenvolve e tem sentido no contexto das interações simbólicas em que se dá, ou seja, em um determinado contexto cultural.

Gestos, comportamentos e formas de comunicação não verbais variam de cultura para cultura, ainda que os indivíduos visem os mesmos objetivos com seus atos. Esse projeto pretendia comprovar que o gesto é expressão de uma cultura. Mas o que seria singular no gesto brasileiro? Existirá uma unidade? Em quê se diferencia? Hubert Godard diz no texto "*Le geste manquant*" que "é o gesto que produz o corpo" (GODARD: 1994), e não o contrário, como comumente se imagina.

Os relatórios e as análises dos professores não discutiram os resultados encontrados sobre a pesquisa de campo. Os pareceres dos bailarinos e professores foram entregues à Funarte na finalização do projeto. Klaus Vianna (2005, p. 49) diz, em seu livro *A dança*, que não se preocupou em publicar as descobertas da pesquisa: "incorporei, consciente ou inconscientemente, tudo o que descobri durante esse trabalho".

2.3 Os Espetáculos

Como criar um espetáculo de dança a partir dessa pesquisa? Como criar uma obra que “sintetizasse”⁹³ esses resultados? Como transformar esse conhecimento em linguagem artística? Em movimento? Em gesto dançado?

Os espetáculos criados a partir da pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança* foram apresentados na sala Funarte em setembro e outubro de 1978. Conforme os programas, o projeto de pesquisa, iniciado no ano anterior, pretendia “levantar todo o repertório de gesto, movimentos e atitudes do cotidiano do homem da cidade e, partindo daí, conceber uma coreografia, uma ‘linguagem de movimentos’, uma dança” (MINISTÉRIO: 1978a; 1978b). O primeiro espetáculo, denominado *Ideótica* (1978), foi apresentado de 20 a 23 de setembro de 1978. O segundo, *Painel* (1978), foi apresentado de 27 a 30 de setembro. E, por último, foi apresentado *Esboço* (1978), no intervalo de 04 a 07 de outubro.

IDEÓTICA (1978)

O primeiro espetáculo apresentado foi *Ideótica*, com a coreografia *Mal Aria Ba!*, dirigida por José Possi Neto. No *release* do programa, *Mal Aria Ba!* é definida como “uma interjeição napolitana. Significa ‘tocar o barco’, ou melhor, ‘a gente vai levando’, embora possa ser aplicada em vários sentidos, dependendo da entonação” (MINIS-

93. Esse foi o termo utilizado no contrato estabelecido entre a Funarte e o GTM.

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

TÉRIO: 1978a). O trabalho teatral dançado descrevia o trajeto do homem desde o berço até o leito de morte. Os movimentos partiram de improvisações com os componentes do Grupo Teatro do Movimento que iam se sucedendo até alcançar suas formas definitivas, apoiados na música do compositor Guilherme Vaz e em cenários e figurinos criados coletivamente. Os personagens transitavam entre arquétipos — a virgem, o louco (marginal), a mãe, a mulher — e personagens cotidianos — as crianças, a criada, a prostituta —, e lidavam tanto com a memória individual quanto com memórias coletivas.

Mal Aria Bal! estreou no Festival de Arte da Bahia em 20 de julho de 1978 e foi apresentado em uma curta temporada entre 21 e 31 de agosto do mesmo ano, no Teatro Cacilda Becker (RJ) e no Teatro Opinião (RJ). Houve também apresentações na Sala Funarte, entre 20 e 27 de setembro de 1978, com sonoplastia de Marcos Saboya, contrarregagem de Leônidas Lara e iluminação de Gerson Pereira e Angel Vianna.

PAINEL (1978)

Painel, o segundo espetáculo da série, dividia-se em duas partes: a primeira (Anexo 1-B) era uma explanação didática aos cuidados da professora Suzy Botelho, que envolvia música, ritmo e danças tradicionais; e a segunda, a coreografia *Construção*.

A primeira parte trouxe aspectos do curso de música, como os sons, o ritmo, o pulso, o ritmo medido, a forma musical, a música e a fala. Demonstrados através de jogos, exercícios e sequências previamente determinadas. A improvisação foi utilizada em jogos cuja tônica envolvia princípios da qualidade do som (altura, duração, intensidade, timbre, ritmo, pulso, compasso), e também estruturas musicais (no caso do rondó) e textual (para demonstração da relação entre a fala e a música). Além disso, apresentava uma canção folclórica do Mato Grosso, para demonstração de ritmo medido, pulsação da melodia, acento principal do compasso e ritmo real.

Na segunda parte do programa foi apresentada a coreografia *Construção*, com direção de Angel Vianna e trilha sonora de Egberto Gismonti. A coreógrafa diz que o trabalho poderia significar a construção de tudo: da vida, do ser humano, do espaço, da música (A.VIANNA: 2011). O subcapítulo 3.3 será dedicado à elucidação dessa obra, pelo que ela pode aclarar sobre o método de trabalho do Grupo Teatro do Movimento.

ESBOÇO (1978)

O último espetáculo da série foi *Esboço*, que reunia as seguintes coreografias: *Passagem* (1978), um solo de Mariana Muniz com mú-

sica de Egberto Gismonti; *Luiza Porto* (1976), coreografia de Lourdes Bastos e roteiro de Klauss Vianna baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade; *O Filho do Rei* (1978), um solo de Michel Robin; e *Domínio Público* (1976), coreografia de Oscar Araiz e música de Luciano Berio.

O programa do espetáculo sintetizava essa última fase da pesquisa como “uma tentativa de juntar o eixo corporal ao emocional e um dia, quem sabe, encontrar sua totalidade corpo/mente” (MINISTÉRIO: 1978b). Nota-se como a questão da integração corpo/mente era um dos fundamentos principais do trabalho de expressão corporal desenvolvido pelo casal Vianna na década de 1970.

O espetáculo fechava o ciclo de apresentações sobre o projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*. As encenações aconteceram na Sala Funarte, entre os dias 04 e 07 de outubro de 1978 e contaram com a sonoplastia de Marcos Saboya, contrarregagem de Leônidas Lara e iluminação de Gerson Pereira e Angel Vianna.

2.4

Intervalo II: Algumas Considerações

O projeto-pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança* teve duração de um ano e dois meses, desde a assinatura do primeiro contrato com a Funarte, em 05/08/1977, até a apresentação do último espetáculo, em 06/10/1978. Como foi possível observar, tratava-se de um projeto audacioso e bastante complexo para um prazo tão curto. Na realidade, a pesquisa englobava quatro investigações: a primeira sobre as academias e escolas especializadas em dança, a segunda em relação à lúdica infantil, outra sobre o gestual do homem brasileiro e, por último, sobre as danças folclóricas. Além disso, os pesquisadores tinham dois objetivos por si só complexos: (1) elaborar uma metodologia para o ensino da dança nas escolas de primeiro e segundo graus e (2) conceber uma nova técnica para o desenvolvimento de uma dança brasileira.

Realmente um projeto ousado e original. As professoras de anatomia e música Miriam Moscowich e Suzy Botelho, em seus pareceres sobre as disciplinas, constataram que seria necessário mais tempo para alcançar o aprofundamento desejado. A bailarina Mariana Muniz (2016) comenta o quão inovador era pensar a dança a partir do gestual do outro. Ela recorda que a dança, na época, inspirava-se basicamente em três tipos de materiais: (1) o mais comum, em que a coreografia era elaborada em relação a uma partitura sonora ou

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

musical; (2) o segundo tipo — que começava a se desenvolver —, no qual os movimentos se inspiravam em uma pesquisa sobre a movimentação do próprio bailarino; e (3), por último, a criação coreográfica que se embasava em um texto narrativo ou poético. O que é muito diferente de construir um trabalho a partir da observação do gestual do outro e da ressonância que essa observação provocava em cada um dos bailarinos.

Angel Vianna comenta, em reportagem jornalística, que “esse tipo de pesquisa dá uma visão diferente ao bailarino e acrescenta vivências que vão refletir no seu trabalho” (UMA DANÇA... 01/03/1978). Ela pretendia não se restringir às questões consideradas teóricas, reafirmando que tinha interesse em “ir mais longe”, criar um espetáculo e uma nova linguagem da dança a partir do que havia sido observado durante esse projeto-pesquisa. O conjunto de disciplinas dos cursos preparatórios (anatomia, música, danças folclóricas e teoria da percepção) deveria formar o embasamento teórico do projeto e o substrato para a elaboração dessa nova linguagem.

Ao observar a trajetória dos Vianna, constata-se que a dança desenvolvida pelo casal é fruto de uma multidisciplinaridade. Na Escola Ballet Klauss Vianna – bem como no Ballet Klauss Vianna, em Belo Horizonte – se deu a primeira hibridização entre a dança, a anatomia e a música. Em meados da década de 1950, Angel e Klauss Vianna passaram a frequentar informalmente o curso de anatomia da Escola de Odontologia e Farmácia da Universidade Federal de Minas Gerais. Esse conhecimento científico passou a ser empregado nas aulas que ministravam na Escola e no Ballet Klauss Vianna. Ainda nessa escola, havia uma interação entre a dança e a música, que ficava a cargo da professora de música Suzy Botelho.

Ainda hoje, ao examinar-se a estrutura do curso de graduação da Faculdade Angel Vianna, atesta-se a presença dos conteúdos trabalhados pelo GTM no quadro de disciplinas obrigatórias⁹⁴, reforçando a ideia de um projeto de continuidade no que se refere à metodologia de formação do bailarino.

No projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*, a pesquisa de campo objetivou duas investigações distintas. Nas academias e escolas especializadas em dança, perguntava-se sobre a formação e a atuação do profissional da dança. Esse mapeamento levantou questões fundamentais, em um momento de desenvolvimento desse setor artístico, tanto no âmbito profissional, quanto em sua relação com as políticas culturais. Klauss Vianna, em reportagem jornalística, salienta a quantidade

94. São elas: AFICI (Anatomia, Fisiologia e Cinesioterapia) com 60 horas/aula; PRELE (Prevenção de lesões) com 60 horas/aula; ERSEV (Estruturas Rítmicas-Sonoras e Expressão Vocal) com 40 horas/aula; APEMU (Análise e Percepção Musical) com 54 horas/aula; ESEMI (Estética e Semiótica) com 54 horas/aula; IMPOB (Formas Cênicas do Imaginário Popular Brasileiro) com 54 horas/aula e DANEG (Danças Negras) com 40 horas/aula.

de técnicas estrangeiras presentes nas academias e nas escolas de dança do Rio de Janeiro: “tudo o que existe no Rio, em termos de preparação do corpo, não tem a menor preocupação de valorizar o nosso modo próprio de gesticular, dançar e se libertar” (FONSECA: 14/04/1979, p. 19).

Na investigação sobre a lúdica infantil, é interessante notar como os jogos e as brincadeiras são uma constante na Escola Vianna. Enamar Ramos (2007) destaca a importância dos jogos corporais na metodologia Angel Vianna, que os define como uma “improvisação que é ao mesmo tempo uma criação musical e teatral” (RAMOS: 2007, p. 44). Utilizados como procedimento técnico e pedagógico, os jogos corporais também foram empregados por A. Vianna como procedimento coreográfico, como na obra *Brincadeira* (1975), do Grupo Brincadeiras. Klauss Vianna explica que “o modo de brincar é fundamental para a futura maneira de ser do homem ou da mulher. O corpo é depositário de emoções que o vão marcando pela vida afora” (FONSECA: 14/04/1979, p. 19).

Acima de tudo, o projeto-pesquisa aspirava coletar informações para a construção de uma dança brasileira. No entendimento do Grupo Teatro do Movimento, gesto e movimento são coisas diferentes; a gesticulação não existe em si, isolada no tempo e no espaço, mas está em constante relação com seu contexto, com a cultura. Segundo Roquet (2011), ‘gero’ (que dá origem a palavra *gesto*) também significa *carregar*, e o movimento do bailarino é de algum modo carregado, seja pelo chão, espaço, olhar do outro, ou mesmo pelo seu próprio olhar sobre o mundo. Para a construção de sua dança brasileira, o GTM pretendia investigar os gestos dos brasileiros. De acordo com Klauss Vianna, os bailarinos do Grupo Teatro do Movimento observavam as pessoas nas ruas, desenhando suas posturas, as quais eram, posteriormente, repetidas e trabalhadas em sala de aula. Parte desses resultados foi explicitado por Klauss na reportagem:

Tem gente que planta o pé solidamente no chão, tem gente que briga com ele, dá topadas, outros deslizam e acariciam o chão. Quem é alegre pisa na ponta dos dedos, os introspectivos pisam pra dentro, os extrovertidos pra fora. O andar revela toda uma relação com o meio ambiente e com a lei da gravidade. Suponhamos uma linha que atravessasse o centro do corpo. Os que se curvam para trás, os corcundas, revelam timidez, os voltados para frente, são mais agressivos. Na praia, o garotão que muda o apoio do corpo de um pé para outro, mexendo as cadeiras, revela uma preocupação sexual. Ombro encolhido pode significar timidez e os mastigadores de chicletes costumam ter problemas de fala (FONSECA: 14/04/1979, p. 19).

Algumas conclusões dos Vianna extrapolam as análises encontra-

Segundo Ato - Por Uma Nova Linguagem Cênica

das nos relatórios, revelando-se como frutos de toda uma trajetória de vida, como é possível observar nos comentários de Klauss Vianna sobre as diferenças nas gesticulações entre as diversas regiões do Brasil. A esse respeito, ele diz que o baiano seria todo solto, teria a cintura móvel, responderia ao primeiro estímulo sem maiores inibições. O gaúcho, ao contrário, teria a maior dificuldade em mexer os quadris. O carioca, por sua vez, seria relaxado, bonachão, teria a leveza do gato e sua sensualidade (FONSECA: 14/04/1979). K.Vianna identifica o uso de diferentes partes do corpo, a cada fase da vida: na infância, o foco estaria nas pernas, na tentativa de se firmar, enquanto na adolescência seria o tronco, os ombros e o peito. Na maturidade, as partes principais passariam a ser a barriga e as nádegas e, na velhice, haveria um retorno às pernas (FONSECA: 14/04/1979).

A bailarina Mariana Vidal (2007) comenta que para ela o projeto havia aguçado a percepção sobre os gestos, posturas e a maneira como as pessoas se movimentam. Afora que a pesquisa também a fez perceber como a colonização e o contato com outras culturas influenciavam a gestualidade do brasileiro. Em suas palavras:

Então esse projeto também aguçou a percepção dos gestos, posturas, como as pessoas se movem. Com o estudo da anatomia, você vem estudar que músculo primeiro você vai usar, o que tem atrás disso. Então, com isso, você começa a pensar. Eu ficava sempre querendo entender onde nasceu o primeiro movimento, que eu acho que é essa coisa da dimensão de você pensar como é que você faz a evolução dos movimentos e os períodos culturais, os países e as culturas diversas, essas coisas todas. Então, o que deu e o que se dava no Brasil. Foi aí que também a gente começa a entender a questão da colonização: que movimento, que gesto que eu tenho hoje, que gesto apreendido, que gesto natural? (VIDAL: 2007).

Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança foi uma pesquisa significativa para a construção de uma linguagem de dança brasileira proposta pelo casal Vianna. O livro *A dança* (2005), de Klauss Vianna, traz referências sobre esse projeto e suas descobertas. O coreógrafo continuou a investigação em outro trabalho artístico, *Dã dá corpo*⁹⁵, realizado em São Paulo em 1987, que recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) de melhor pesquisa (iniciada em 1985). Na trajetória de Angel Vianna também é possível perceber reflexos da pesquisa sobre o gestual em outros trabalhos, como no também carioca Grupo Corpo

95. *Dã dá corpo* teve direção de Klauss Vianna; participação de Duda Costilhes, Izabel Costa e Zélia Monteiro; trilha sonora ao vivo de João de Bruçó, Nahim Marun, John Boudier e Carlos Kater. O espetáculo estreou em 1987, no Teatro Cultura Artística, em São Paulo.

2.4 - Intervalo II: Algumas Considerações

Teatro do Movimento (1995)⁹⁶ e em *Inscrito* (1999)⁹⁷, encenada por ela com coreografia de Paulo Caldas, só para citar alguns.

No próximo capítulo, serão analisados o conceito de dança brasileira de Klauss e Angel Vianna, os procedimentos técnicos utilizados no GTM e a última obra criada pelo grupo.

96. O *Grupo Corpo Teatro do Movimento* teve duração aproximada de um ano e contou com a participação dos artistas: Alexandre Franco, Maria Alice Poppe e Paulo Caldas. Com esse grupo, Angel Vianna dirigiu *Kine*, apresentado no Teatro Cacilda Becker, de 24 a 27 de agosto de 1995.

97. O solo *Inscrito*, dançado por Angel Vianna com coreografia de Paulo Caldas, estreou na quarta edição do Dança Brasil, no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1999.



Terceiro
Ato

Dançar é
Poesia

3.1

A Dança Brasileira do GTM: A Dança de Klauss e Angel Vianna

Na investigação sobre o Grupo Teatro do Movimento percebe-se que a brasilidade é uma tônica recorrente. Entre os projetos do grupo, tanto no aspecto estético quanto pedagógico estava implícita a pesquisa de uma dança brasileira. Qual seria, no entanto, essa dança?

A temática da identidade nacional inspirou várias manifestações artísticas e culturais — e continua sendo matéria de investigação de diversas delas. Quando se iniciou a profissionalização da dança cênica no Brasil — em 1927, com a primeira escola oficial de dança, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro —, a sensibilidade nacionalista já se fazia presente em outras expressões artísticas, tais quais a literatura, a música, o teatro e as artes plásticas (PAIXÃO: 2009; PEREIRA: 2003). Inclusive a dança foi, dentre essas expressões artísticas, a última a se organizar profissionalmente.

O pesquisador Paulo Paixão (2009) considera que talvez o nacional seja o aspecto ao qual a produção coreográfica mais tenha se dedicado em toda a sua história. Paixão se propõe a examinar possíveis conexões entre a dança cênica, a identidade nacional e a política no Brasil. Para ele, uma dança que se dedica à discussão sobre a identidade nacional reverbera uma postura ética: quando um artista difunde um certo tipo de entendimento sobre o ser brasileiro, ele participa da elaboração de uma identidade coletiva.

É importante ressaltar que não há uma homogeneidade, tam-

pouco um projeto hegemônico, no que concerne à dança cênica brasileira. Desde a fundação da primeira escola oficial à proliferação de grupos e companhias, “danças brasileiras” vêm sendo elaboradas.

A dança à qual o Grupo Teatro do Movimento se dedicava pode ser considerada como uma resultante das ideias de Klauss e Angel Vianna, as quais vinham sendo gestadas desde meados da década de 1950. Ao longo de mais de duas décadas, pode-se acompanhar a evolução do conceito de “dança brasileira” defendido pelo casal, através de trabalhos e publicações. O primeiro registro dessas ideias foi o ensaio *Pela criação de um ballet brasileiro*⁹⁸, de 1952, de autoria de Klauss Vianna. Em grande parte, os propósitos e conceitos publicados nesse ensaio se mantêm válidos ao longo dos anos, com algumas adaptações e reformulações. Para analisar a dança brasileira do Grupo Teatro do Movimento, serão investigadas algumas obras, depoimentos e publicações sobre os Vianna anteriores à formação do GTM, mas que fornecem a base do pensamento do casal.

DÉCADAS DE 1950 E 1960

Em 1952, quatro anos depois de iniciar seus estudos em dança — tanto Angel quanto Klauss Vianna começaram a fazer aulas no Ballet de Minas Gerais em 1948 —, K. Vianna publicou seu primeiro ensaio sobre a criação de uma dança brasileira. Em seu discurso, ele defendia a ideia de que havia um movimento renovador na arte nacional que não era acompanhado pela dança. Ao contrário, neste setor, segundo ele, imperaria uma desorganização quase completa e uma desagregação do trabalho que já havia sido conquistado (K. VIANNA: 1952). A origem dessa situação, de acordo com o próprio, estaria na falta de originalidade dos coreógrafos e professores de dança, uma vez que estes procuravam seguir, passo a passo, os modelos estrangeiros — especialmente o russo ou o francês.

A dança no país tivera uma forte iniciativa de profissionais estrangeiros, que aportaram no Brasil trazendo referências externas de escolas e técnicas. Para Klauss Vianna, no entanto, dessa mistura de estilos não emergia uma identidade nacional. Ele diz que nossos bailarinos teriam herdado, de cada um de seus mestres, os defeitos, cacótes e qualidades. “Temos ótimos elementos dentro de uma grande variedade de escolas. Mas, por isso mesmo, falta-nos personalidade, falta-nos expressão própria, falta um sentido à nossa dança” (CÉSAR: 06/09/1960).

Klauss Vianna (1952) argumenta ainda que esses profissionais se

98. O ensaio/manifesto foi publicado pela primeira vez na Revista Horizonte, em 1952. No livro de Klauss Vianna, *A dança*, com primeira publicação em 1990, o ensaio foi editado e publicado com o título *Pela criação de um balé nacional*. Trechos de suas ideias também são encontrados em reportagens de jornais e revistas, principalmente na década de 1970.

dedicavam ao ensino de uma geração mais nova através da transmissão daquilo que haviam recebido de seus mestres estrangeiros, prevendo que essa geração em formação repetiria, em breve, a mesma fórmula. Ele afirma que “o bailado dramático no Brasil está, pois, fadado a um desaparecimento completo ou a uma subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais” (K.VIANNA: 1952, n.p).

Angel Vianna diz que seu objetivo, em Belo Horizonte, em comumhão com Klauss Vianna, já era, à época, fazer uma pesquisa da dança no sentido de uma dança brasileira: “tentávamos fazer um trabalho buscando escritores, compositores e poetas nacionais para transformar o nosso gestual cotidiano em movimentos, em dança” (FERNANDES: 30/12/1977-06/01/1978).

O primeiro trabalho coreográfico dos Vianna ocorreu um ano após a publicação do artigo *Pela criação de um ballet brasileiro*. Klauss Vianna tornara-se assistente de Carlos Leite, no Ballet de Minas Gerais, quando, em 1952, começou a dar aulas de dança na sua própria casa, onde morava com a avó Erna Mutter. Em 1953, K. Vianna coreografou *Ciranda* com suas alunas para a apresentação no Festival de Arte da União dos Propagandistas Católicos - UPC⁹⁹. *Ciranda* buscava inspiração na infância e nos jogos infantis, como a brincadeira de roda e a pipa. De acordo com a jornalista Ione Fonseca (1953), dentre as obras apresentadas no Festival, “apenas *Ciranda* é coisa nossa, tem o cunho de nossa gente e nos traz lembranças da infância”, uma demonstração de que já neste trabalho despontava o tema da nacionalidade na produção artística dos Vianna.

No período em que o casal residiu na capital mineira, destacam-se quatro obras nas quais a tônica da brasilidade se sobressai: *O Caso do Vestido* (1955); *A Cobra Grande* (1955); *Arabela, a Donzela e o Mito* (1960) e *Marília de Dirceu* (1962). Após 1962, há um hiato na produção dos Vianna quanto a essa temática, que será retomada na década seguinte com o Grupo Teatro do Movimento. Na perspectiva de observar a trajetória do pensamento dos Vianna no que diz respeito à dança brasileira, segue-se uma análise das quatro obras supracitadas.

O CASO DO VESTIDO (1955) - "CADA GESTO UM SENTIDO INTRINSECO"

O Caso do Vestido foi inspirado no poema homônimo do mineiro Carlos Drummond de Andrade e teve três versões apresentadas. Na primeira (1955), com o Ballet de Minas Gerais, a música do maestro J. Torres acompanhou a coreografia de Klauss Vianna, com cenários de Vicente de Abreu. Na segunda versão (1959), já com o Ballet Klauss Vianna, o cenário foi idealizado por Alfredo Muci

99. Festival de Arte no antigo Cine São Luiz, de Belo Horizonte, no ano de 1953.

e os figurinos por Elizabeta; a música foi substituída por um coro que declamava o poema de Drummond — formado por alunos do Teatro Universitário, esse coro foi dirigido por Giustino Marzano. Na última versão (1960), o cenário era de Augusto Degois¹⁰⁰ e os figurinos de Wilma Martins; o coro, agora composto pelos atores do Teatro Experimental, formava uma orquestra de vozes fora da cena.

A jornalista Amélia Carmem Machado (16/01/1955), em publicação da época, destaca que, pela primeira vez em Belo Horizonte, via-se um espetáculo de dança no qual todos os envolvidos eram mineiros: “interessante notar que pela primeira vez teremos a associação de músico, cenógrafo, coreógrafo, cenarista e bailarinos genuinamente mineiros, tendo ainda a fonte de inspiração num poeta mineiro de Itabira”. Pode-se observar que essa preocupação com o caráter nativo dos atuantes na dança cênica no Brasil existe desde o começo da profissionalização da dança no país, possivelmente devido à origem estrangeira de seus precursores (PEREIRA: 2003)¹⁰¹.

As versões de *O Caso do Vestido* eram denominadas por Klaus Vianna de “estudos”, evidenciando o caráter investigativo do trabalho dos Vianna, que não cediam em procurar alternativas para “soluções imperfeitas” (ALVARENGA: 2009). De acordo com a bailarina Lúcia Helena Monteiro Machado (2001, p. 25), do Ballet Klaus Vianna, a última versão da peça “rompia completamente com o esquema tradicional e ousava em direção a algo novo e revolucionário”. A música foi substituída pelo ritmo poético das palavras, acompanhando o ritmo dos bailarinos. Os vestidos pesados utilizados na interpretação anterior foram substituídos por malhas coloridas; retiraram-se os “tutus” e as sapatilhas de ponta, em um rompimento com o que se via tradicionalmente na cena de dança de então. De acordo com Machado (2001, p. 32), as malhas coloridas e a simplicidade do cenário “ajudavam a realçar a beleza dos movimentos”.

No poema de Drummond, o personagem-narrador, a mãe, enuncia em primeira pessoa, contando às filhas sobre a traição do marido. O poema se faz através de uma alternância de vozes: a mãe — que se desdobra apresentando as vozes da amante e do pai — e as filhas — que a interpelam sobre o vestido pregado na parede. A coreografia de Klaus Vianna se dividia em três planos narrativos, com alternância entre passado e presente, realidade e ficção. Recursos de *flashback*, fusão e identificação foram utilizados na passagem de tempo. As personagens da mãe e da amante foram duplicadas

100. Augusto Degois, artista mineiro especializado em tapeçaria, assinou a cenografia e o figurino de vários trabalhos do Ballet Klaus Vianna criando também estampas que ilustravam os programas dos espetáculos.

101. Sobre a primeira temporada dos alunos da Escola de Bailados do Theatro Municipal, em novembro de 1927, o crítico Mário Nunes publicou: “formou-se o núcleo com que Olenewa sonhava no seu postulado de todos os dias, (...) núcleo que já pode se considerar como o primeiro corpo de baile no nosso país, com gente nossa, pois que se constitui quase exclusivamente de brasileiros” (NUNES: 1927 apud PEREIRA: 2003, p. 95).

para representá-las em cada situação. K.Vianna explica:

Para se compreender as soluções que dei é preciso conhecer o poema. A história é a seguinte: a mãe explica para as filhas o caso do vestido que pertenceu a uma antiga amante de seu marido. Um dia a amante voltou já acabada, abandonada e deu à esposa aquele vestido. Eu desdobrei o poema em **três planos no tempo**: o **primeiro plano real**, o presente, com a mãe e as filhas; **segundo, um plano fictício**, uma espécie de volta ao passado ou “*flashback*” com o marido, a amante e a mãe; **terceiro**, ainda em “*flashback*”, quando a amante, arrependida, volta e dá o vestido à mãe. Usei duas bailarinas no papel da mãe, jovem e velha, e duas no papel da amante, também jovem e velha. As passagens de um tempo para outro são feitas com a fusão e identificação dos movimentos das duas bailarinas, a jovem e a velha, que ao se separarem criam dois planos diferentes, um no presente e outro no passado. Quando a amante, já acabada, volta para dar o vestido, cria-se um novo plano, pelo mesmo processo da fusão de duas bailarinas (MACHADO: 2001, p. 39, grifo nosso).

O cenário de Augusto Degois era dividido em dois níveis: no nível baixo, no chão, realizava-se a ação no presente, referindo-se aos diálogos do poema e, no nível alto, sobre um estrado, desenrolavam-se as ações de reconstrução do passado, refletindo as narrações e o imaginário do poema.

Angel Vianna dançou o papel de uma das mães e explica que a gestualidade da amante era caracterizada por movimentos com linhas retas e impulsos fortes, o que levava para fora o sentimento desta; já a gestualidade da mãe se expressava através de movimentos arredondados e com orientação para dentro, sugerindo aconchego (ALVARENGA: 2009). As soluções incomuns de *O Caso do Vestido* transformaram a obra em um marco na pesquisa coreográfica brasileira (TAVARES: 2009; ALVARENGA: 2002, 2009; AQUINO: 1993).

A jornalista Haydée (26/06/1959), na ocasião da estreia de *O Caso do Vestido*, sintetiza que a dança ali desenvolvida pelo Ballet Klaus Vianna era uma dança em que cada momento tinha um valor próprio, “cada gesto um sentido intrínseco, cada movimento, uma relação direta com a estrutura íntima da coisa em si”. Ela destaca que na obra só havia o necessário, o essencial, a síntese. E tudo era realizado sem exibicionismo, sem acrobacias ou vedetismo. Haydée comenta que o espetáculo havia provocado todo tipo de reação na plateia, pois abalou o convencional, mas a verdade maior, a inovação, a originalidade, era percebida por todos. Em suas palavras:

A plateia sente um impacto, mas a autenticidade vence sempre e os aplausos vêm calorosos. Mesmo quem não entende, porque não alcança, e sai por aí a dizer e a escrever bobagens compromete-

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

tedoras, se sente vencido por uma verdade maior. Assim o Festival provocou toda a espécie de reações. Pois abalou o convencional. Isto é muito importante: sacudir e fazer pensar. A audácia dos pioneiros, substituindo os chavões por um gênero próprio, é o pilar único de qualquer renovação (HAYDÉE: 26/06/1959).

COBRA GRANDE (1955) - RESSIGNIFICANDO O BALÉ CLÁSSICO E A CULTURA NACIONAL

O segundo trabalho destacado, *Cobra Grande*, foi inspirado no livro *Cobra Norato*, do gaúcho e modernista Raul Bopp, e no argumento de uma lenda indígena assinado por Vera Lúcia de Lima Coelho no programa da peça (1955). Publicado em 1931, *Cobra Norato* traz poemas que criam um drama épico e mitológico ambientado na selva amazônica, no qual Bopp mistura elementos indígenas, africanos e regionais, inspirado no movimento antropofágico.

Klauss Vianna coreografou a primeira¹⁰² versão de *Cobra Grande* em 1955, com os bailarinos do Ballet de Minas Gerais para homenagear o mestre Carlos Leite, que retornava de uma viagem. A apresentação aconteceu no dia 25 de novembro de 1955, no Teatro Francisco Nunes, em Belo Horizonte. A segunda versão ocorreu em 1957, com o Ballet de Nina Verchinina, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Klauss Vianna ainda remontou a obra com as alunas da Academia Tatiana Leskova em 1968, apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro nos dias 9 e 12 de dezembro.

Angel Vianna dançou as duas versões e concebeu o figurino da segunda. A música foi de Lorenzo Fernandez e Waldemar Henrique e a adaptação orquestral de José Ferreira da Silva. O trabalho foi dividido em três partes: I Movimento – *A Dança dos três Pajés*; II Movimento – *A Dança das Índias*; III Movimento – *A Dança da Cunhatã*. O argumento de Vera Lúcia de Lima Coelho adapta uma lenda indígena, como consta no programa da peça:

Uma vez por ano a boiuna (Cobra Grande) sai dos seus domínios e vem escolher uma noiva, entre as cunhatãs do Amazonas. Os Pajés iniciam misterioso ritual, invocando aos deuses que desfaçam aquele compromisso. As índias imploram o auxílio dos Pajés pedindo algum feitiço que as tornem horrendas até que passe o perigo da escolha. Ouve-se um estranho ruído na mata, as índias tentam se esconder do enorme vulto prateado que avança pela clareira onde se encontram. Já fora feita a escolha, a mais jovem e linda das indiazinhas. A noiva da Cobra Grande, ainda atordoada com a grande desgraça, levanta-se enquanto suas companheiras se afastam com imenso terror religioso. Correndo aos Pajés, revoltada pela sorte ingrata, esses a repelem. As mais

102. Tanto essa versão de *Cobra Grande* quanto a primeira de *O Caso do Vestido* foram criadas quando Klauss Vianna ainda era bailarino do Ballet de Minas Gerais.

31 - A Dança Brasileira do GTM: A Dança de Klauss e Angel Vianna

fiéis amigas aparecem para lhe dar de beber, a cunhatã noiva se despede da sua vida lembrando o passado livre enquanto suas amigas a enfeitam com os adornos próprios. Com um último adeus, a jovem cunhatã volta aos Pajés para que a levem ao grande rio, que lhe dera o primeiro banho de vida e agora lhe daria o banho de morte. Consumara-se o sacrifício. Daquela noite horrível resta somente o ritmo dos tambores sagrados, que tocam em surdina... (COBRA GRANDE: 9 e 12/12/1968, p. 4).

Mesmo partindo de uma lenda amazônica, Klauss Vianna não adota uma movimentação de inspiração folclórica, já que isso, para ele, demandaria uma pesquisa de fontes extraliterárias e da origem dos gestuais do folclore que se distanciavam dos seus propósitos (ALVARENGA: 2010). Angel conta que a Cobra Grande foi representada pela luz de um holofote que era refletida por todo teatro. Os pajés ficavam em cena em um nível mais alto tocando atabaques. Após os Pajés, as Virgens entravam, em duas diagonais, apresentando-se para serem escolhidas pela Cobra Grande. Os movimentos das Virgens eram retilíneos e havia uma grande preocupação por parte de Klauss quanto à qualidade técnica da movimentação. A luz percorria o espaço até focalizar na Virgem escolhida para o sacrifício:

Para a índia principal, que ia ser escolhida, Klauss fez um cerimonial. Os pajés tocavam atabaque, as índias dançavam, brincavam. E essas brincadeiras das índias eram da nossa infância: pular carniça; pôr uma nas costas da outra; pular nas costas. A cobra era o canhão de luz que ia ao fundo da plateia, dava uma volta contínua, igual a uma cobra. E depois parava aquela luz forte em cima da presa (A.VIANNA: 2006).

Segundo A.Vianna (ALVARENGA: 2010), muitos bailarinos, na primeira versão com o Ballet de Minas Gerais, se negaram a participar do espetáculo, pois nele havia uma movimentação diferente da esperada e, além disso, não eram utilizadas sapatilhas de ponta, nem meia ponta (os pés estavam descalços). Para Alvarenga (2010), Klauss Vianna, em *Cobra Grande*, procurava se impor no meio cultural rompendo com as tradições tanto do balé clássico nos moldes convencionais quanto da utilização do folclore. “Ao mesmo tempo recorre à técnica clássica e à cultura nacional como fontes de inspiração para inaugurar uma nova tradição, ressignificando-as” (ALVARENGA: 2010, p. 43).

ARABELA, A DONZELA E O MITO (1960) - RETIRAR DA LITERATURA UMA SÍNTESE PARA "REFLETIR A ALMA DO POVO"

Dando sequência à pesquisa dos balés inspirados na literatura,

Klauss Vianna coreografou *Arabela, a Donzela e o Mito*¹⁰³, motivado pelo romance de Cyro dos Anjos, *O Amanuense Belmiro*. O livro é a estreia do autor (também mineiro), que integrou a geração modernista de 1930. Publicado em 1937, *O Amanuense Belmiro* tem a cidade de Belo Horizonte como cenário do amor platônico do burocrata Belmiro Borba por Carmélia, apelidada pelo amanuense de donzela Arabela. A obra teve argumento desenvolvido por Jacques Prado Brandão, figurinos desenhados por Wilma Martins e cenários de Augusto Degois. O programa do espetáculo traz o roteiro da coreografia dividido em seis quadros.

Quando questionado sobre a preferência por poetas mineiros, Klauss Vianna explica que se identifica com estes. Além disso, defende que essas obras mineiras tinham um caráter nacional, embora regionais. Klauss acreditava que a literatura dos mineiros refletia, na íntegra, a índole brasileira e sua intenção era criar uma escola que pudesse resumir a natureza do povo, especialmente seus aspectos interiores (MARILENA; JURA: 28/08/1960). Para ele, empregar a literatura em um balé facilitaria a aproximação da expressão nacional almejada — seu objetivo principal era “refletir a alma do povo” (BALLET KLAUSS VIANNA... 03/09/1960). Klauss se valia da literatura não apenas pela questão do tema nacional, mas também porque, segundo ele, a matéria já vinha pronta, mais fácil de sentir. O que ele fazia era transmitir o que sentia em termos de balé usando a pesquisa de estilo que vinha fazendo (CÉSAR, 06/09/1960).

O jornalista João Marschner corrobora com essa ideia ao dizer que *Arabela, a Donzela e o Mito* não era uma tentativa de contar história e sim de demonstrar pela dança as emoções que a literatura havia criado no coreógrafo e que ele desejava transmitir ao público (MARSCHNER: 15/09/1960). Klauss Vianna dizia que retirava o essencial do texto para fazer uma síntese do argumento (MARILENA; JURA: 28/08/1960).

A coreografia, de duração aproximada de 15 minutos, procurava ressaltar a monotonia da vida do funcionário público, antecipando recursos coreográficos como a repetição de movimentos. A música foi substituída por ruídos e sons. A parte inicial, que apresentava o funcionário público Belmiro, era dançada sob sonografia composta a partir do som de uma máquina de escrever, realçando o conteúdo da mensagem coreográfica pretendida. A gestualidade do funcionário era traduzida através de movimentos retos, quebrados e contidos, buscando enfatizar a essência do sentimento do mesmo. Sobre esse espetáculo, Angel observa que:

103. *Arabela, a Donzela e o Mito* foi apresentada pela primeira vez no Teatro Francisco Nunes em Belo Horizonte, de 10 a 13 de setembro de 1960.

31 - A Dança Brasileira do GTM: A Dança de Klauss e Angel Vianna

O funcionário do Klauss, que ele via na época, era, coitado, um funcionário que estava ali para sobreviver. Sobreviver e repetindo, diariamente, a mesma coisa [...] repetindo a mesmíssima coisa, e aí imaginar um coreógrafo pegar a literatura e transformar aquilo em dança. [...] Então, é isso o que eu acho: que o *Amanuense Belmiro*, como todas as coreografias do Klauss, buscavam muito a essência do sentimento. O que era a essência daquele sentimento? (ALVARENGA: 2010, p. 56).

Para Marschner (15/09/1960), *Arabela, a Donzela e o Mito* era a obra mais complexa, original e também a mais ambiciosa de todo o Festival Klauss Vianna¹⁰⁴ apresentado em 1960, em Belo Horizonte. Marschner (15/09/1960) complementa dizendo tratar-se de uma dança sem delírios técnicos, que não se calçava no espetacular, ou na acrobacia, ou seja, era a máxima emissão com a economia de meios. Ele via nela certa *secura* e *sobriedade*, que já notara em *O Caso do Vestido*, como característica recorrente dos temas nos quais Klauss se inspirava.

MARÍLIA DE DIRCEU (1960) - A BUSCA PELA ESTRUTURA, ESSÊNCIA E BASE DE UM BALÉ BRASILEIRO

Por último, temos a obra *Marília de Dirceu*, inspirada nas ideias¹⁰⁵ de Sansão Castelo Branco, com o Ballet da Juventude¹⁰⁶. A coreografia do *pas de deux* de Klauss Vianna foi interpretada por Angel Vianna (Marília) e Ricardo T. Salles (Dirceu); além de Pompeia Pires e Beatriz Simbalista (como Santa Efigênia); e Damares Antelmo e Silvia Ladeira (como acompanhantes da procissão). A música eram modinhas imperiais editadas por Mário de Andrade, e o cenário e figurinos de Augusto Degas.

Dividida em cinco quadros (1º quadro: *a passagem de uma procissão*; 2º quadro: *o encontro de Marília e Dirceu*; 3º quadro: *a construção do ideal*; 4º quadro: *o amor que os ligou*; 5º quadro: *o exílio e a separação*), *Marília de Dirceu* foi inspirada na Inconfidência Mineira e tinha como ápice a movimentação de uma bailarina representando a Santa Efigênia. A bailarina se deslocava como se estivesse imóvel, em cima de um andor¹⁰⁷, seus micromovimentos durante a caminhada reverberavam o leve ondular provocado pela suposta imobilidade

104. Festival realizado no Teatro Francisco Nunes, de 10 a 13 de setembro de 1960, no qual apresentaram-se as obras: *Concerto Barroco*; *Jazz*; *Delírio*; *Arabela, a Donzela e o Mito*; *O Caso do Vestido*; *Solidão* e *Dança da Fita*.

105. Em 1946 o Ballet da Juventude realizou uma série de espetáculos em cidades mineiras, paulistas e cariocas. Dentre elas, visitou a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, onde surgiu a ideia de montar um balé a partir da obra *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, com intenção de investir em temas nacionais. Ver Cerbino (2007).

106. Idealizado por Jacques Corseuil (1913-2000) e Sansão Castelo Branco (1920-1956), o Ballet da Juventude foi a primeira companhia de dança privada do Brasil (CERBINO: 2007). Atuou de 1945 a 1956 e teve trajetória marcada por diferentes projetos e discursos que incluíram a busca por um balé com identidade nacional.

107. Andor – espécie de padiola ou liteira utilizada em cortejos religiosos para transportar imagens ou ícones.

da imagem sacra, conduzida por seus fiéis.

O livro *Marília de Dirceu* foi escrito e publicado em três partes pelo português Tomás Antônio Gonzaga. Acusado de envolvimento com a Inconfidência Mineira, o autor foi preso e enviado a Moçambique. Na prisão, escreveu parte de sua obra, cuja história, escrita em forma de poesia e arcadismo, é de cunho autobiográfico. Dirceu, o eu-lírico apaixonado, é um pastor de ovelhas que se apaixona por Marília, uma jovem camponesa.

O trabalho coreográfico de Klauss Vianna foi apresentado no Primeiro Encontro de Dança do Brasil, em 1962. Na época, foi possível reunir quase toda uma geração de profissionais, professores e alunos da dança em um único encontro, que passou a ser considerado um precursor dos atuais festivais e encontros de dança (NAVAS: 2003).

O crítico e jornalista Frederico de Moraes destaca, na programação do encontro, a coreografia *Marília de Dirceu*, do Ballet Klauss Vianna, como uma das mais importantes na busca por uma linguagem na dança com identidade brasileira. Moraes (15/09/1962) aponta que, ao invés de acrescentar coisas, o trabalho de K.Vianna estava mais próximo da ação de retirar — os excessos, os modismos, o tecnicismo e o superficial —, para chegar à estrutura, à essência e à base do que ele chamava de balé brasileiro. O crítico também ressalta que a dança brasileira vislumbrada pelos Vianna teria como base o balé clássico, diferentemente do trabalho de outros coreógrafos que se baseavam no folclore. Em suas palavras:

Em *Marília de Dirceu* (primeiramente), como em suas coreografias anteriores, quase todas baseadas em autores brasileiros e mineiros, Klauss Vianna tem procurado revelar o verdadeiro espírito da cultura brasileira, o seu substrato. Não se pode dizer — e ele próprio confessa — que com *Marília de Dirceu*, Klauss apresentou um balé brasileiro. Não. Klaus vem fazendo um trabalho metódico, consciente e invertendo os papéis. Ao invés de colocar coisas está tirando. Está limpando o seu balé daquilo que é excesso, que é moda, que é tecnicismo, que é superficial. Está chegando a mais pura forma acadêmica, à verdadeira origem do balé. *Marília de Dirceu* é isso: é a estrutura (MORAIS: 15/09/1962).

PELA CRIAÇÃO DE UM BALLET BRASILEIRO (1952) - UMA REFORMA DO BALÉ CLÁSSICO AGREGADA ÀS CONTRIBUIÇÕES DA CULTURA NACIONAL

Desde o ensaio de 1952, *Pela criação de um ballet brasileiro*, até a formação do Grupo Teatro do Movimento, Klauss Vianna defende que a dança brasileira, para alcançar o seu grau máximo de expressão, deveria ser baseada na técnica de dança acadêmica. Para ele, a dança clássica, que vinha se desenvolvendo há cinco séculos, consistiria no

método mais longamente pesquisado para a expressão da dança, “um verdadeiro alfabeto da linguagem dançante” (K.VIANNA: 1952). O grau avançado de elaboração dessa técnica seria imprescindível para a dança brasileira, porém, com uma modificação da técnica, em uma reforma que partiria da própria técnica — das cinco posições clássicas e todas as suas derivadas (MACHADO: 16/01/1955).

No ensaio de 1952, K.Vianna reconhece algumas iniciativas de danças com elementos brasileiros, como o Ballet da Juventude, e as obras *Yara*¹⁰⁸ e *Uirapuru*¹⁰⁹, mas desconsidera aqueles que não utilizavam a técnica clássica como base. Mesmo com os exemplos que leva em conta, Klauss Vianna (1952) acredita que a dança brasileira ainda não havia se concretizado. Em sua percepção, os balés por ele citados não teriam alcançado a repercussão e os frutos desejados, ou seja, não teriam constituído uma escola ou método que alterasse os rumos da dança no país. Quanto aos trabalhos nos quais a técnica clássica estava ausente, ele os vê como tentativas de se fazer dança brasileira que pecavam por desprezar a técnica clássica (MACHADO: 16/01/1955), definindo-as como “pura exploração do exótico e do burlesco, sem qualquer orientação mais séria” (MORAIS: 13/04/1958).

É preciso elucidar que, na década de 1950, existiam grupos e artistas que se dedicavam a uma pesquisa de dança com o tema do nacional. Roberto Pereira (2003) analisa o percurso da construção de uma dança aliada ao tema nacional, destacando o Estado Novo como o período em que a ideologia de “abrasileiramento” adotada por políticos, intelectuais e artistas contribuiu para dar impulso a essa iniciativa. Pereira (2003) entrega-se especialmente à análise das temporadas do Theatro Municipal de 1939 a 1943 e a uma figura específica: Eros Volúcia (1914-2004)¹¹⁰. Nesse percurso da dança cênica brasileira, pode-se ainda destacar outras artistas que, de algum modo, cada uma à sua maneira, dedicaram suas pesquisas ao tema do nacional, como Felicitas Barreto (1910-2003)¹¹¹ e Mercedes Baptista (1921-2014)¹¹².

108. *Yara*, produzido pelo Original Ballet Russe, foi apresentado no Brasil, em São Paulo e Rio de Janeiro, em 1946. O argumento original foi escrito por Guilherme de Almeida que fundiu a lenda indígena amazônica sobre Iara com a seca no Nordeste. A coreografia e o libreto foram produzidos pelo tcheco Ivo Vania Psota, que mesclou a mitologia indígena de Iara com a festa do Bumba meu boi e figuras típicas dos sertanejos e retirantes da época da seca. Os cenários e figurinos foram de Cândido Portinari e a música de Francisco Mignone.

109. *Uirapuru* estreou em 1943, na Temporada Oficial de Bailados do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com coreografia assinada pelo tcheco Vaslav Veltchek e música de Villa-Lobos. O enredo inspirava-se na lenda indígena do pássaro Uirapuru, cujo canto harmônico pode ser ouvido até hoje na Amazônia Brasileira.

110. Eros Volúcia Machado, bailarina, filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado, começou seus estudos em dança com Maria Olenewa. Apesar de sua formação clássica, dedicou-se ao estudo do bailado nacional, pesquisando ritmos e danças tradicionais brasileiras, ficando conhecida nacional e internacionalmente pelo estilo que criou.

111. Felicitas Barreto, bailarina e coreógrafa, nasceu na Alemanha em 1910, chegou ao Brasil após a Primeira Guerra Mundial, onde permaneceu, naturalizando-se brasileira. Estudou na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1946, criou seu Ballet Folclórico Nacional, considerada a primeira companhia de dança cênica brasileira com a participação de bailarinos negros.

112. Mercedes Baptista foi a primeira bailarina negra a ingressar em um conjunto oficial de dança no Brasil, o do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948. Criou o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, que estreou no Rio de Janeiro em 1953. Formada exclusivamente por bailarinos negros e mestiços, a com-

Para os Vianna, entretanto, a dança brasileira só se constituiria através de uma reforma do balé clássico agregada às contribuições da cultura nacional. Klauss defendia que para que o balé tivesse realmente uma força ativa dentro da nossa cultura seria preciso que ele tivesse consciência nacional (MORAIS: 13/04/1958). A proposta seria uma adaptação do balé clássico às características brasileiras de cultura. Para ele, a grandeza do *ballet* russo havia se dado graças à participação do próprio viver da Rússia. Se no Brasil isso não fosse realizado, nossa dança morreria antes mesmo de nascer (K.VIANNA: 1952).

A cultura nacional seria o elemento capaz de emprestar à técnica de dança um caráter próprio que a faria “distinguir-se aos olhos do mesmo por uma estranha beleza e poesia, reveladas estas com grande força e originalidade” (K.VIANNA: 1952, n.p). Klauss acrescentava ainda que uma formação artística que considerasse os elementos culturais de uma localidade faria surgir uma obra de arte sincera, capaz de ser compreendida universalmente. No Brasil, as heranças africanas, ibéricas e indígenas deveriam ser consideradas enquanto fontes, assim como a literatura, o folclore, a pintura e a música brasileiras.

DÉCADA DE 1970: O GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO COMO EXPRESSÃO DA DANÇA BRASILEIRA DOS VIANNA

Ao longo dos anos, os procedimentos adotados pelos Vianna na construção de uma dança com identidade nacional foram se transformando. Até a década de 1960, a resignificação do balé clássico era defendida como essencial para o desenvolvimento da dança brasileira. No início da década de 1970, o casal começa a articular outras ideias sobre a questão dos procedimentos técnicos na dança. Dito de outra forma, para os Vianna, a existência de uma dança brasileira exigia o desenvolvimento de uma técnica tipicamente brasileira, em sua filosofia. Nessa época, sem rejeitar as técnicas de dança preexistentes, o casal afirma que a dança brasileira só viria a existir quando fosse realizado “um profundo trabalho de pesquisa, em equipe, sobre a realidade do homem brasileiro, que resultasse numa filosofia e numa técnica brasileira” (DANÇA... 21/09/1974, p. 4).

Para os Vianna, a dança no Brasil era “totalmente mistificada e importada” (PASSOS NATIVOS... 20-21/11/1976, p. 9). K.Vianna defendia que, se falássemos em termos de técnica, o que acontecia era isto: “vem o Bolshoi, dali a pouco está todo mundo levantando a perna; vem um grupo americano, dali a pouco está todo mundo querendo fazer o mesmo. Dança brasileira está no embrião”

panhia dedicava-se ao balé folclórico, transformando em coreografias a pesquisa sobre ritmos brasileiros, realizada em terreiros de candomblé.

(DANÇA... 21/09/1974, p. 4). Para o coreógrafo, havia chegado o momento de personagens como a Princesa do Lago dos Cisnes e do Príncipe jogarem fora a coroa e a espada, “tirarem os sapatos, atravessarem a Avenida Rio Branco, sentirem o asfalto num chão de verão, tomarem banho de mar em Ipanema e tomar chopinho no Veloso” (DANÇA... 21/09/1974, p. 4). Ou seja, comecem a perceber e refletir sobre a realidade brasileira.

Com o Grupo Teatro do Movimento, a partir de 1976, os Vianna puderam dar continuidade à pesquisa sobre a dança brasileira iniciada na década de 1950, em Belo Horizonte. Neste grupo, observa-se a elaboração de obras inspiradas em compositores e escritores brasileiros, como pressuposto no artigo de 1952 de Klauss Vianna, onde ele diz ser imprescindível o “aproveitamento dessa riquíssima fonte”, que seriam a cultura, a literatura, a pintura e a música brasileiras.

Em *Luiza Porto*, a trilha sonora era composta de canções da MPB. Nas obras *Corações Futuristas* (1976), *Eterna* (1976), *Passagem* (1978) e *Construção* (1978) foram utilizadas composições de Egberto Gismonti. *Mal Aria Bal*, por sua vez, trazia música de Guilherme Vaz.

Construção, de Angel Vianna, que será examinada a seguir, tem como tema principal a liberdade e a construção do sujeito enquanto tal, e pauta essa investigação em uma música de Egberto Gismonti desenvolvida após uma pesquisa em aldeias indígenas. A própria coreografia de A. Vianna traz, na cena inicial, a ideia de tribo e do indígena como a ancestralidade — a essência — do brasileiro.

Luiza Porto (1976) também dava continuidade à pesquisa coreográfico-literária dos Vianna, que se iniciara com: *O Caso do Vestido*; *Cobra Grande*; e *Arabela, a Donzela e o Mito*. Novamente, os poemas de Drummond foram fonte de inspiração. Dessa vez, Klauss Vianna ficou responsável pelo argumento, Lourdes Bastos pela coreografia e Angel Vianna pela direção geral.

No espetáculo *Movimento e Forma*, apresentado no MAM em novembro de 1976, o destaque foi dado à questão da incorporação do folclore brasileiro na dança. A reportagem do *Jornal do Brasil* (20-21/11/1976, p. 9), intitulada “Passos nativos do Teatro do Movimento”, salienta que havia de tudo no espetáculo, “até mesmo a aparição de um São Jorge Guerreiro, que se justifica dentro da perspectiva de incorporar o contemporâneo ao inconsciente coletivo de nossas tradições culturais”. Destaca ainda que o GTM chegara “à depuração de um estilo puro de dança, introduzindo o folclore no cotidiano do homem brasileiro” (PASSOS NATIVOS... 20-21/11/1976, p. 9).

Como um todo, a fortuna crítica da época salienta a incorporação dos gestos cotidianos no trabalho do Grupo Teatro do Move-

mento. Como é possível ver em Levi (18/11/1976, p. 35): “*Forma e Espaço* quer propor, **a partir do cotidiano**, e utilizando a linguagem do corpo e do movimento, uma comunicação imediata com o público” (grifo nosso). Ou na matéria “UMA DANÇA QUE SE INSPIRA PELO GESTO COTIDIANO” (01/03/1978) em que foram mencionadas quatro coreografias nas quais o mais importante seria “**coreografar o gesto cotidiano**, por vezes, misturá-lo ao repertório da dança moderna, ao exercício clássico procurando, ao mesmo tempo, uma situação dramática e uma atmosfera próxima do teatro” (grifo nosso). A “**utilização dos gestos do cotidiano como uma linguagem dançante**” é, por fim, identificada como a proposta do espetáculo *Domínio Público*, apresentado em São Paulo em 1978 (TEATRO... 19/09/1978, grifo nosso).

Klauss Vianna avalia que, para a criação de uma dança brasileira, seria necessário “pesquisar sobre o comportamento do homem brasileiro em relação ao todo. E partir de técnica e de pesquisa para se chegar a uma realidade nossa que possa ser expressa” (DANÇA... 21/09/1974, p. 4). A pesquisa com o Grupo Teatro do Movimento parece materializar a investigação dos Vianna sobre os gestos do cotidiano na linguagem cênica. Como pôde ser observado na análise das obras desenvolvidas pelo GTM, o grupo foi criado com o intuito de pesquisar e recriar uma linguagem gestual brasileira e constituir uma nova proposta de dança. Mas o que definiria um gesto?

Para o pesquisador Hubert Godard (2002, p. 11), “cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento”. O modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época para outra — e só tem sentido ou pode ser determinado dentro de um contexto, de uma cultura. O gesto seria uma mistura complexa de parâmetros filogenéticos, culturais e individuais. O filósofo Giorgio Agamben (2008), em *Notas sobre o gesto*, define-o como “comunicação de uma comunicabilidade” (AGAMBEN: 2008, p. 13), o que significa que o gesto não comunica um aparente significado ou um significado pronto, mas é a matéria, o meio da comunicação. Agamben (2008, p. 13) complementa que “se a dança é gesto, é porque, ao contrário, esta é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*”.

Tomando de empréstimo essa ideia de que o gesto torna visível um meio — uma cultura —, fazer uma dança a partir do gestual, “coreografar o gesto cotidiano”, ou, ainda, a partir dos gestos cotidianos estruturar uma “linguagem dançante” seriam tentativas que

se relacionam diretamente a uma busca pela representação da cultura e da identidade brasileiras.

A pesquisa do gesto cotidiano vinha ao encontro da procura pelo “movimento mais orgânico e mais simples” (FORMA E ESPAÇO... 10-11/12/1976, p. 9). A dança produzida pelo GTM tinha a preocupação de “retirar o mistério da dança, mostrando ser esse um ato criativo que independe de qualquer suntuosidade” (LEVI: 27/04/1976, p. 40). Para Angel Vianna, “desmistificar a dança” (LEVI: 27/04/1976) diria respeito à aproximação da vida com a arte, trazendo as formas mais simples dos gestos e da corporeidade cotidiana para o palco. Klauss Vianna esclarece que “a ideia do grupo partiu de uma necessidade de se fazer um trabalho continuado, como se fosse uma mixagem do trabalho e da vida” (FORMA E ESPAÇO... 10-11/12/1976, p. 9).

Apesar da essência da busca do GTM encontrar afinidades com a dança moderna, é com a dança pós-moderna da Judson Dance Theater (JDT) que se observa mais pontos de interseção. A JDT — um coletivo de dança independente livremente organizado — fez parte da vanguarda americana de 1960 e constituiu-se como um movimento de ruptura artística que lançou as bases para os movimentos das décadas posteriores. Dentre as reflexões da JDT, estava o pensamento de que qualquer movimento poderia ser considerado um movimento de dança, concebendo uma aproximação da realidade em ações, gestos e figurinos. Por consequência, os programas da Judson Dance Theater incluíam a possibilidade de participação de não bailarinos, já que a dança pós-moderna articulava primordialmente movimentos do corpo.

Outra interseção entre a dança pós-moderna da Judson Dance Theater e o Grupo Teatro do Movimento é a utilização da improvisação e da fragmentação, além do interesse por espaços não convencionais usados como espaço cênico. Em conjunto, o que mais se destaca como semelhança entre esses dois grupos é a pesquisa sobre o corpo, o movimento e a dança, pesquisa esta que visa alargar os territórios já demarcados, ampliando as concepções sobre eles.

Para o Grupo Teatro do Movimento, a descoberta do próprio corpo, do corpo do outro e do movimento de cada um representava a essência da dança. Costa definia esse processo como “fazer da dança um processo natural e orgânico, nascendo do cotidiano, do corpo do ator, dançarino, falante e musical de todo dia” (COSTA: 10/12/1976). Pode-se considerar que a dança brasileira do GTM se desenvolveu sob a ótica de que a “a dança representa no palco a continuidade da vida lá fora” (A MELHOR... 04/11/1980) e por

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

isso partia de “conscientizar o próprio corpo, suas possibilidades de expressão, desde o que ele faz todo dia: sentar, deitar, andar, correr, pular, berrar, falar, fazer ruídos” (COSTA: 10/12/1976).

Ao entender a dança brasileira do GTM como resultado do pensamento de seus diretores, percebe-se um outro fator decisivo nas suas escolhas: os procedimentos técnicos utilizados no grupo. Apesar de defender a não rejeição das técnicas existentes, como o balé clássico e a dança moderna, Klauss e Angel Vianna lecionavam no grupo produzindo um arcabouço técnico que fomentava suas escolhas estéticas. Os procedimentos técnicos do Grupo Teatro do Movimento, juntamente com a noção de dança brasileira de Klauss e Angel Vianna, configuravam sua estrutura e a forma da investigação cênica.

3.2

Procedimentos Técnicos: "Todo mundo pode dançar"

"Nosso trabalho procura quebrar a casca de uma cultura que não é nossa e assumir uma evolução. É preciso ter coragem para romper com os valores preconcebidos e continuar a transformação". E complementam: "transformar é básico na vida e em tudo o que se faz" (FORMA E ESPAÇO... 10-11/12/1976, p. 9). É assim, como um processo de transformação indispensável, que os Vianna definem o trabalho com o Grupo Teatro do Movimento. E acrescentam ainda que queriam mostrar que um dançarino não precisava ser, necessariamente, magro ou alto, velho ou moço. "Nada disso importa, porque a dança vem da pessoa, do que tem dentro e não do dançarino. E vem de acordo com a pulsação do coração de cada um" (FORMA E ESPAÇO... 10-11/12/1976, p. 9). O surgimento de um novo corpo para a dança, em oposição ao corpo de baile tradicionalmente homogêneo, vinha ao encontro de uma concepção de dança a qual o Grupo Teatro do Movimento visava construir. Uma dança que tinha o impulso de desmistificar a própria dança, aproximando-se de um gestual cotidiano e que, portanto, relacionava-se também com um corpo cotidiano: magro, alto, gordo, baixo, variado.

O jornalista e crítico Flávio Pinto Vieira (17/10/1976), sobre *Movimento e Forma*, comenta que a "desarmonia humana", formada pelos diferentes corpos dos bailarinos do Grupo Teatro do Movimento, contribuía para o êxito do espetáculo: "estamos longe da-

queles fantoches certinhos, magrinhos e bonitinhos do balé clássico (vide Bolshoi de Moscou)". A heterogeneidade física das pessoas no palco recriava a sociedade. Vieira (1976) declara como a reunião de figuras diversas, fossem elas magras, gordas, bonitas, feias, altas ou baixas, remetia a uma aproximação humana das pessoas que nos cercam. "Uma aproximação humana que ainda procura recriar artisticamente os nossos inesperados gestos" (FORMA E ESPAÇO...10-11/12/1976, p. 9).

A aceitação de diferentes tipos físicos corroborava com a tese de que todos poderiam dançar, não somente corpos esteticamente selecionados. Afora essa heterogeneidade física, o GTM também se caracterizava como um grupo eclético no concernente à formação em dança dos seus integrantes: havia desde bailarinos com formação em técnicas diversas até não bailarinos. Dentro da estrutura do Grupo Teatro do Movimento, as aulas de Klauss e Angel Vianna tinham como objetivo a constituição de uma unidade técnica.

Para averiguar os procedimentos técnicos utilizados no GTM, é primordial compreender as aulas do casal Vianna neste período. Até esse momento, no campo da dança, eles haviam seguido uma trajetória comum — que se bifurcava posteriormente em duas vertentes: a Técnica Klauss Vianna¹¹³ e a Metodologia Angel Vianna¹¹⁴.

Angel e Klauss começaram a dançar juntos em Belo Horizonte, em 1948. Em 1956, fundaram a Escola Ballet Klauss Vianna, com uma estrutura pedagógica baseada na técnica de balé clássico, complementada por outras disciplinas, como a música e o yoga. A escola manteve-se até 1963, ano em que os dois se mudaram para Salvador para dar aulas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Em 1965, o casal se radicou no Rio de Janeiro e, até a abertura do Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação (em 1975) e a formação do Grupo Teatro do Movimento, Klauss Vianna dava aulas de balé clássico na Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal (de 1966 a 1977) e Angel Vianna lecionava na escola de Tatiana Leskova (de 1966 a 1975).

O desenvolvimento da expressão corporal pelo casal Vianna foi muito influenciado pelo contato estabelecido com a cena teatral carioca, iniciado em 1967, quando Klauss Vianna coreografou a mon-

113. A Técnica Klauss Vianna começou a ser sistematizada após a morte do coreógrafo, em 1992, por iniciativa de seu filho Rainer Vianna em parceria com Neide Neves e colaboração de Jussara Miller. Após o falecimento de Rainer, as pesquisadoras deram continuidade à investigação no meio acadêmico (ver NEVES: 2008; MILLER: 2007, 2012). Em 2012, a PUC-SP começou a oferecer o curso de especialização em Pós-Graduação Lato Sensu em Técnica Klauss Vianna.

114. A sistematização da Metodologia Angel Vianna teve uma primeira investida da pesquisadora Letícia Teixeira (1998, 2000, 2008). Enamar Ramos (2007) analisou a metodologia aplicada às artes cênicas enquanto Catarina Resende (2008) teceu contribuições para a formalização do método em sua aplicação terapêutica. O curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Metodologia Angel Vianna é oferecido pela Faculdade Angel Vianna desde 2010.

3.2 - Procedimentos Técnicos: "Todo mundo pode dançar"

tagem *A Ópera de Três Vinténs*¹¹⁵. Para essa investigação corporal com atores, K.Vianna foi impulsionado a explorar uma nova metodologia, diferente daquela empregada com bailarinos. Angel Vianna, por sua vez, coreografou a peça *As Relações Naturais* em 1969, sob direção de Luiz Carlos Maciel. A partir de então, esse trabalho corporal encontrou no teatro um solo fértil para seu progresso e propagação.

Para analisar as aulas que Klauss e Angel Vianna ministravam para o Grupo Teatro do Movimento, na segunda metade da década de 1970, serão investigadas principalmente as matérias e reportagens jornalísticas. Como as metodologias de ensino dos Vianna só vieram a ser sistematizadas anos mais tarde, sofrendo modificações e aprimoramentos durante anos, o exame desses métodos se dará a partir da pesquisa da fortuna crítica da década de 1970, que, quando necessário, será confrontada com as publicações mais recentes.

Em 1971, em entrevista para Maribel Portinari, Klauss Vianna explica como era a dinâmica de sua aula de expressão corporal:

Sempre em pequenos grupos, porque numa classe de 20 ou 30 alunos o rendimento se dispersa. Os alunos usam malhas de "ballet" e trabalham descalços. No começo, aprendem a conhecer o corpo na posição horizontal. Deitados no chão, vão movimentando a cabeça, os membros, cada músculo separadamente. A verbalização é muito importante também. Cada exercício é acompanhado de sons que cada um vai emitindo, primeiro como um bebê, depois em forma de palavras. Logo, aprendem a ficar de pé, a sentir cada parte do corpo nos movimentos cotidianos, dentro de uma espécie de esquema da linha reta. Resulta disso a canalização equilibrada de uma energia quase sempre mal gasta. No fim de cada aula, dou exercícios de relaxamento, o que permite que o aluno saia descontraído, calmo, e nunca exausto como depois de uma aula de ginástica ou dança, por exemplo (PORTINARI: 05/10/1971, p. 3).

Como pode ser observado na análise do conjunto das publicações, a expressão corporal praticada pelo casal Vianna durante a década de 1970 tinha alguns fundamentos principais, como (1) despertar a sensibilidade sensorial, (2) a liberação e integração do corpo e da mente, (3) a conscientização e (4) a expressão do sujeito. A estruturação dessas questões, sobre as quais se percebe uma nítida reincidência no material pesquisado, não pretende reduzir o método de ensino dos Vianna da década de 1970. Tendo em vista a complexidade que envolve a constituição de uma metodologia, essa análise intenciona apenas se aproximar da abordagem do casal em suas aulas ministradas junto ao Grupo Teatro do Movimento. Nesse

115. *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, estreou em 1967, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, com direção de José Renato. Klauss Vianna assinou a coreografia do musical, que tinha no elenco: Oswaldo Loureiro, Marília Pêra, Dulcina de Moraes, José Wilker, entre outros.

sentido, percorrer-se-á sobre os tópicos individualmente.

(1) Despertar a sensibilidade sensorial – Os Vianna declaram que o que precisamos é reintegrar, reorganizar os sentidos, despertar o sensorial (EXPRESSÃO CORPORAL... 01/04/1972). A expressão corporal ajudaria qualquer pessoa a “redescobrir os sentidos”. Segundo eles, esse despertar sensorial começaria pela pele. K.Vianna diz que “a pele é a forma. A forma é o corpo. E com a pele e o tato é possível sentir uma pessoa na totalidade” (ALBUQUERQUE: 27/01/1976, p. 4). A partir da busca por conexões com as publicações mais recentes, tem-se, de acordo com Jussara Miller (2007), em sua sistematização da Técnica Klauss Vianna, que o despertar sensorial instauraria um corpo vivo e atento, trazendo a pessoa para o momento presente. Seria a transformação gradual da *ausência* para a *presença* corporal, “ou seja, da ‘dormência’ para ‘o acordar’” (MILLER: 2007, p. 54). Letícia Teixeira (2008), em sua reflexão sobre o trabalho corporal proposto por Angel Vianna, complementa que despertar a sensibilidade seria aprimorado pelo toque: “o tocar traz presença, contorno, cria vínculo, relaciona, desperta a percepção do movimento e das condições tônicas do corpo” (TEIXEIRA: 2008, p. 47).

(2) Liberação e integração do corpo e da mente – Em um período de repressão política e ditadura militar, a expressão corporal proposta pelo casal Vianna valorizava “a parte instintiva das pessoas, aguçando todos os sentidos, libertando-os de repressões e fazendo com que comuniquem melhor seu potencial afetivo” (PORTINARI: 10/04/1977, p. 5). Angel Vianna, em reportagem para o Jornal do Brasil (ALBUQUERQUE: 27/01/1976, p. 4), esclarece que o processo de autoconhecimento envolvia “liberar inteiramente o corpo e a mente. Enquanto alguém estiver bloqueado, sem se conhecer, partes maravilhosas desta pessoa estarão bloqueadas”. Klauss Vianna reitera que a expressão corporal não atingia apenas a consciência, mas também a parte inativa do corpo e o relaxamento. E que o processo para atingir a liberação e a conscientização seria longo e exigiria paciência e entrega (ALBUQUERQUE: 27/01/1976). Angel Vianna define a expressão corporal como a tentativa de encontrar um paralelo entre o eixo corporal e emocional, incidindo na totalidade corpo-mente, onde o eixo emocional influencia o corporal e vice-versa. E se os dois andarem mais ou menos juntos as coisas se equilibram (FERNANDES: 30/12/1977-06/01/1978).

(3) Conscientização – O corpo é o instrumento da dança e, nesse sentido, seria primordial conscientizar-se de toda sua extensão (pele, ossos, músculos e articulações), não existe a dança se não houver primeiro o corpo (MILLER: 2007). Como definido por Klauss Vianna, a expressão corporal seria a “conscientização corpo-

3.2 - Procedimentos Técnicos: "Todo mundo pode dançar"

ral física e psíquica e, desde que praticada com constância, leva uma pessoa a um melhor relacionamento consigo mesmo e consequentemente com o seu próximo e com a sociedade" (ALBUQUERQUE: 27/01/1976, p. 4). Neide Neves (2008) menciona que o uso do termo "consciência corporal" foi a maneira encontrada por K. Vianna para expressar a indissolubilidade da relação corpo-consciência, corporemente. A conscientização seria o processo de percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento. De acordo com Letícia Teixeira (2008, p. 38), o processo de conscientização se daria através da experiência e faria referência a um "corpo paradoxal", com sua porosidade, onde o interior emerge para a superfície/ exterior; tal qual o duplo Möebius: "o dentro e o fora que se conjugam na passagem de movimento trazendo mais consciência, em um entrelaçado de energia". No livro *A dança*, Klaus Vianna assinala que "a dança começa no conhecimento dos processos internos" (K. VIANNA: 2005, p. 104), conhecimento este que se daria através da conscientização dos movimentos.

(4) Expressão do sujeito – O trabalho de expressão corporal dos Vianna na década de 1970 tinha em vista o relaxamento, a conscientização e a liberação das tensões cotidianas a tal ponto que um corpo singular e expressivo pudesse ser revelado. A esse respeito, Klaus Vianna afirma: "aos poucos a expressão corporal libera o irracional, descondiciona as atitudes formais, desreprime o corpo até revelar um potencial imenso, que normalmente é ignorado" (EX-PRESSÃO CORPORAL... 01/04/1972). Essa expressão do sujeito não estaria restrita aos bailarinos, uma vez que o trabalho corporal dos Vianna visava à manifestação do ser em suas múltiplas necessidades. Klaus sintetiza que o que ele buscava era "dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo" (K. VIANNA: 2005, p. 146).

A expressão corporal, enquanto procedimento técnico utilizado pelo Grupo Teatro do Movimento, não se limitava a propostas de passos, formas, sequências ou posturas *a priori* — ao contrário: objetivava, pela via do autoconhecimento e da investigação corporal, chegar aos movimentos, sequências, formas ou posturas de cada um. Para os Vianna, "a técnica de dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico" (K. VIANNA: 2005, p. 73). Em seu livro, Klaus Vianna define o que seria técnica para ele:

O que é uma técnica? Para mim, além de estética, a técnica precisa de um sentido utilitário, claro e objetivo. De que adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não me amadurece nem me faz crescer? Se não me faz abandonar os falsos conceitos

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

competitivos da dança e da arte, de que me adianta essa técnica? Um dos requisitos básicos de um movimento é que ele seja claro e objetivo — a beleza surge daí (K.VIANNA: 2005, p. 76).

A partir do impacto que essa nova concepção de corpo, técnica e dança parecem ter causado no público e na crítica de dança carioca, não é surpreendente a existência de uma avaliação como a de Suzana Braga sobre o espetáculo *Mal Aria Bal!*. Na reportagem, Braga não consegue determinar se o que assiste se qualifica como dança ou como teatro (ela acredita que “talvez como teatro fosse mais viável”) e alega que o GTM não teria conseguido “apresentar a sua especialidade, a técnica de dança”. Mas a que técnica Braga se referia?

(...) O espetáculo não deveria ser analisado, sob o ponto de vista crítico, como dança; talvez como teatro fosse mais viável. Nem mesmo o fato de os componentes do grupo dedicarem-se à dança, e de sua diretora ser uma expressiva figura nos meios dessa arte no Brasil, dá ao trabalho qualquer característica de espetáculo de dança, seja dos mais modernos ou mais rococós. O trabalho que José Possi Neto – anunciado como diretor de teatro – apresentou foi uma tentativa de utilizar o gesto e algumas palavras ou textos (desconexos) em uma proposta de dança que acabou se constituindo em uma história com poucas palavras, ininteligível e sonífera. O grupo, bastante consistente, não teve a menor condição de apresentar a sua especialidade, a técnica da dança. Não se pode assinalar falhas nos participantes – são bons, e alguns muito bons – que mostram uma unidade de trabalho considerável. Mas tampouco se pode elogiar suas atuações, porque nada tinham a ver com o que são, isto é, bailarinos (BRAGA: 30/08/1978, p. 2).

Como vimos ao longo deste livro, o Grupo Teatro do Movimento tinha na improvisação um dos pilares técnicos de seu método de criação, prática que também cumpria uma importante função em suas aulas. Angel Vianna (2011) aponta que “primeiro, em tudo que eu faço, eu mando improvisar. Tudo que eu faço, eu crio, eu junto”. Em reportagem para o Jornal da Bahia de 19 de setembro de 1978, a coreógrafa esclarece que, para a elaboração das coreografias, o GTM partia da criação individual dos participantes: “cada um desenvolve os gestos que seu corpo mandar e a partir disto é que as coreografias são marcadas”. É o que ela chama de “bailarino pensante e atuante”: “aquele que, através do improvisado e da criação, diga com o corpo o que tem a transmitir” (TEATRO... 19/09/1978).

Para Angel e Klauss Vianna, a dança e o estudo do movimento não eram privilégio dos bailarinos e o que eles faziam era “orientar o potencial de energia que as pessoas têm e muitas vezes não sabem como canalizar” (PORTINARI: 10/04/1977, p. 5). Dessa ma-

3.2 - Procedimentos Técnicos: "Todo mundo pode dançar"

neira, com a expressão corporal, os Vianna pretendiam fornecer as ferramentas para que as pessoas pudessem trabalhar sozinhas. Nas palavras de Ausonia Monteiro, a expressão corporal, como realizada pelos Vianna, não era uma estrutura propriamente. "Não damos passos ao ator, mas organizamos com ele determinados exercícios e jogos de corpo que ele vai usar com mais amplitude" (UM RETORNO... 27/05/1973).

De acordo com o pedido de autorização para funcionamento dos cursos de qualificação para Técnico em Recuperação Motora e de Terapia através da Dança (em nível de segundo grau) enviado ao Conselho Estadual em 1989, os Vianna defendem a ideia de que o professor não seria um instrutor ou mestre de tarefas, e, sim, alguém que conduz e guia. Seu objetivo não seria o de transmitir conhecimento, o que ele faz é mostrar ao aluno como adquirir conhecimento por si mesmo e encorajá-lo nesse processo. Helena Katz (2009) aproxima essa maneira de ensinar à maiêutica de Sócrates, o "conhece-te a ti mesmo", que tem como significado "dar à luz" (referindo-se ao ato da parteira): "parir" o conhecimento, a verdade latente em todo ser humano.

Michel Foucault (2006), em *A Hermenêutica do Sujeito*, analisa as questões gregas do "cuidado de si mesmo" (*epimeléia heautoû*) e do "conhece-te a ti mesmo" (*gnôthi seautón*) como um fenômeno cultural, próprio da sociedade helenística e romana, mas também como um acontecimento na própria história das práticas da subjetividade. Segundo Foucault, desde Sócrates até o ascetismo cristão, há uma longa história sobre o cuidado de si mesmo. A noção grega do cuidado de si mesmo pode, desse modo, ser definida sob três pilares. Primeiro, como uma atitude — para consigo, para com os outros e para com o mundo —, "um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro" (FOUCAULT: 2006, p. 14). Em segundo lugar, como uma forma de atenção e olhar: "cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se conduza do exterior (...) para o 'si mesmo'" (FOUCAULT: 2006, p. 14). Por último, cuidar de si não seria somente essa atitude geral e essa forma de atenção voltada para si, mas também abrangeiria ações exercidas de si para consigo — "são, por exemplo, as técnicas de meditação, as de memorização do passado, as de exame de consciência, as de verificação das representações na medida em que elas se apresentam ao espírito etc" (FOUCAULT: 2006, p. 15). Foucault (2006, p. 11) resume a questão grega do cuidado de si, como uma "espécie de agulhão" que: "deve ser implantado na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente

inquietude no curso da existência”.

Cassiano Quilici (2015) diz que, na atualidade, alguns conceitos-chave do pensamento de Foucault são usados para construir uma perspectiva crítica sobre o presente e, ao mesmo tempo, inspirar experimentações artísticas que visariam, além de discutir a linguagem, transformar o próprio artista. As “técnicas de si” — desenvolvidas pelas diversas escolas filosóficas na Antiguidade, em que o “cuidado de si” se caracterizava como um elemento central — encontram uma proximidade com algumas abordagens das técnicas e processos criativos em que se deseja modificar o sujeito e construir uma “arte da existência”. Sob essa perspectiva, o fazer artístico, para além da estética, envolveria também uma discussão ontológica, na qual “a arte torna-se uma forma de investigar a natureza do fazer e do agir humanos, de desvelar suas potencialidades mais altas” (QUILICI: 2015, p. 142). Nesse sentido, esse tipo de processo técnico-criativo possibilitaria recriar a relação que se estabelece entre o sujeito e o mundo, recomeçando pela transformação da própria percepção do sujeito sobre si mesmo.

Em uma analogia com Quilici (2015), pode-se dizer que o trabalho corporal de Klauss e Angel Vianna junto ao Grupo Teatro do Movimento propunha a gênese de um outro corpo, uma outra técnica, uma outra dança. Impulsionados pela busca de uma dança brasileira que absorvia elementos culturais e pessoais, pode-se considerar que os procedimentos técnicos e estéticos de sua expressão visavam uma “arte da existência”, no sentido que Foucault apresenta. Essa mesma aproximação pode ser feita em relação à obra *Construção*, de Angel Vianna. Este foi o último trabalho coletivo do Grupo Teatro do Movimento e nele se encontram atravessamentos dos procedimentos técnicos dos Vianna, bem como do pensamento sobre a dança brasileira que intentavam construir.

3.3

Construção (1978) Angel Vianna: A "Arte da Existência"

Sobre *Construção*, que teve trilha sonora de Egberto Gismonti, Angel Vianna (2011) elucida que sua inspiração era a “construção do ser, da delicadeza, da liberdade”; “ao mesmo tempo em que já era uma coreografia, era um trabalho de espaço, de direção, percepção do outro, conexão. Era muita coisa ao mesmo tempo. Não era uma coisa simples” (A.VIANNA, 2011). Ela esclarece que, para tanto, buscava uma relação com as origens, bem do início de tudo, para sentir mesmo a força de uma construção e da modificação.

A primeira cena fazia referência a uma tribo indígena: os bailarinos entravam batendo os pés fortemente no chão, marcando o passo e cantando uma música, em uma releitura de um ritual indígena.

Ele [Egberto Gismonti] ensaiou muito e nós fizemos essa primeira parte assim, como se estivessem levantando e desconstruindo, tirando a roupa, para construir a continuação daquele caminho inicial. Desconstrói, retira tudo, e agora constrói. A minha ideia era essa. Desconstruir para construir (A.VIANNA, 2011).

Essa primeira cena foi desenvolvida em uma relação com a música de Gismonti: os bailarinos entravam no palco já com a música, retiravam cada um a sua própria roupa, permaneciam com a vestimenta de malha que estava por baixo e saíam de cena, por fim, cantando.

A paisagem sonora da obra era composta pela música de Egberto

Gismonti, o canto dos bailarinos e “pedaços de silêncio” (A.VIANNA: 2011). O Grupo Teatro do Movimento já utilizara músicas de Egberto Gismonti em seus trabalhos anteriores — nomeadamente nas obras *Corações Futuristas* (1976), *Eterna* (1977) e *Passagem* (1978). Dessa vez, entretanto, Gismonti participou do processo criativo ao lado de Angel Vianna, atendendo a um convite para ensinar uma de suas canções aos bailarinos do grupo. O compositor havia iniciado uma pesquisa musical após a convivência com tribos indígenas no Alto Xingu. Gismonti afirmou que suas composições caminhavam em busca da simplicidade, com cada vez menos artifícios (BAHIANA: 02/02/1979). Essa experiência lhe proporcionou também a “aceleração do processo de entendimento da linguagem musical” (EGBERTO GISMONTI: 25/07/1979, p. 35).

No contexto de *Construção*, o tema indígena pode ser traduzido como o princípio de tudo, a origem, a ascendência, a progênie, a ancestralidade ou a essência. Como se a busca pela dança brasileira precisasse compreender suas origens indígenas para existir.

A ação de retirar as roupas cotidianas revelava um corpo outro, dando espaço para “construir a continuação daquele caminho inicial” (A.VIANNA: 2011). De acordo com Angel Vianna (2011), os figurinos foram escolhidos pelos próprios bailarinos — cada um definiria o modo como se apresentaria para, em seguida, revelar este outro corpo, desnudo dos figurinos, coberto por uma malha; um corpo reconstruído.

A cena inicial poderia ser compreendida como uma desconstrução, ou uma “construção desconstruída”, como denomina Angel Vianna. Jacques Derrida (1930-2004) utiliza o termo “desconstrução” para se aproximar da ideia de desmontagem. Considerado um dos precursores do movimento pós-estruturalista, Derrida inaugura, através do princípio denominado de desconstrução, uma investigação sobre a natureza da tradição metafísica ocidental. Nesse processo, o filósofo percebe que a tradição é cheia de paradoxos. Ao invés de propor uma ruptura com a mesma, porém, Derrida defende que seria necessário desmontar a tradição ocidental para que se pudesse compreendê-la. Ou seja, a desconstrução não significaria a destruição ou a demolição de conceitos e pensamentos tradicionais, mas sim um processo que questionaria a estrutura interna de seu discurso.

Posto isso, o que seria uma dança que visa à desconstrução? Ou o que seria uma dança desconstruída? Em uma analogia com Derrida, pode-se considerar a desconstrução na dança como sendo um processo de investigação sobre corpo e movimento, no qual se busca revelar os procedimentos internos, sem destruir ou desconsiderar os

3.3 - *Construção* (1978) - Angel Vianna: A "Arte da Existência"

modelos ou técnicas convencionais. Observando algumas imagens de *Construção*, percebe-se que, apesar da obra não ser desenvolvida sobre e com as técnicas de dança clássica ou moderna, não há uma

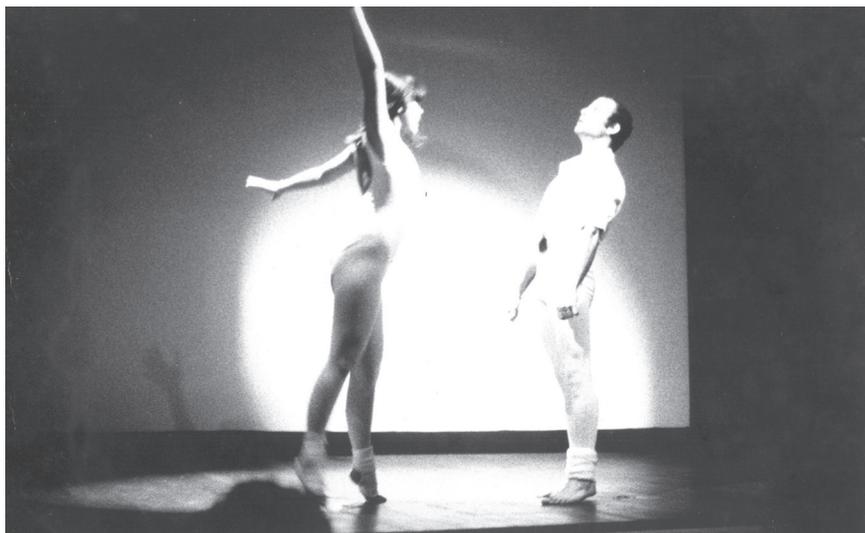


Figura 20: *Construção*. Coreografia de Angel Vianna. Com Patrícia Hungria e Michel Robin. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

rejeição aos elementos das mesmas.

Visto sob outro aspecto, “desconstruir para construir” também pode ser compreendido como um processo de ruptura com padrões ou vícios de movimentos. Para Hélia Borges, os trabalhos de Angel Vianna na década de 1970 apontavam para “movimentos revolucionários (...), que ousavam um enfrentamento aos achatamentos e laminações decorrentes da modernidade, onde a uniformidade e o individualismo fizeram sua morada” (BORGES: 2013, p. 6). Borges (2013) declara que o trabalho corporal proposto por Angel Vianna teria a força necessária para romper com um certo modo de ver e estar no mundo. O conceito de “desconstruir para construir” seria, então, a “recuperação de um corpo que dança, apropriado de si” (BORGES: 2013, p. 7), não mais adormecido em padrões pré-determinados.

Na figura 21, pode-se ver os bailarinos em uma imagem que faz referência a uma máquina de escrever. A. Vianna (2010) conta que essa cena se iniciava com a imagem da máquina de escrever — esta, por sua vez, remetia ao funcionário público, ao movimento repetitivo de datilografar, em referência direta à vida moderna. Na sequência da cena, os bailarinos transformam progressivamente o movimento maquinal em movimentos próprios (ver sequência: figuras 22 e 23).

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

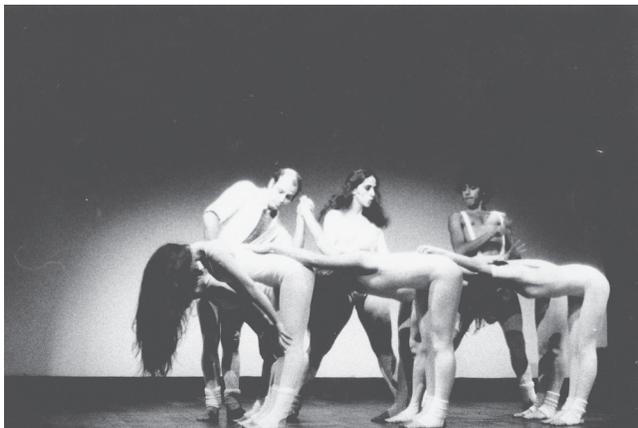


Figura 21: *Construção. Máquina de Escrever*. Da esquerda para a direita: Michel Robin, Mariana Muniz e Leonardo Jaime (de pé). Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Figura 22: *Construção*. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 23: *Construção*. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

3.3 - Construção (1978) - Angel Vianna: A "Arte da Existência"



Figura 24: *Construção*. Com Silvia Caminada (à frente), Debby Growald e Leonardo Jaime (agachados). Da esquerda para direita: Mariana Vidal (de pé, à esquerda), Socorro Fonseca, Regina Vaz, Michel Robin e Patrícia Hungria. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Angel Vianna esclarece que os condicionamentos adquiridos, desde o nascimento, “nos perturbam bastante, eles nos bloqueiam de tal forma que através da expressão corporal a gente tenta conhecer essas tensões e um conhecimento de si mesmo” (PSICANÁLISE...17/07/1977). Transformar movimentos condicionados em gestos próprios sintetizava o propósito da expressão corporal, segundo os Vianna.

Na figura 24, uma das bailarinas se destaca do grupo que se mantém ao fundo observando-a. A dançarina grita e segura o abdômen com a mão direita. O grito parece repuxar todo o seu tronco — que se inclina à frente —, dando a impressão de que realmente se inicia ali, no centro do corpo. Sobre essa imagem, A.Vianna (2011) lembra que a bailarina sentia dificuldade em se colocar. Por isso, ela posicionou Silvia Caminada sozinha. Para “sair daquele bolo de gente”, e berrar o “grito primal”¹¹⁶. Não um grito em que ela realmente fosse gritar, mas sim a intenção do grito.

116. O termo “grito primal” sugere alguma associação com a “Terapia Primal” ou “Terapia do Grito Primal”, fundada pelo psicólogo americano Arthur Janov no início da década de 1960. Em linhas gerais, essa terapêutica sugere que as neuroses humanas são geradas pelo chamado trauma do nascimento e tem como meta produzir a catarse a partir da repetição da experiência do ato de nascer. Como salientado por Tavares et al. (2013), o casal Vianna estabeleceu contato com os psicólogos Norma Jatobá (uma das introdutoras do psicodrama no Rio de Janeiro) e Roberto Freire, na década de 1970, o que pode ter gerado influência no trabalho corporal e coreográfico proposto por Angel Vianna, na ocasião.

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

Em entrevista com a coreógrafa acerca dessa obra, percebe-se que um dos pontos mais ressaltados é a busca pela liberdade. Angel Vianna (2010) afirma que “era uma coisa bem louca, porque eu mesma me sentia tão presa na vida, então eu começava a querer liberdade. Liberdade, liberdade de qualquer jeito”. É importante ressaltar que durante a pesquisa coreográfica de *Construção* o Brasil vivia sob regime ditatorial, uma época de repressão, censura e supressão das liberdades individuais. A coreógrafa declara que “era tudo uma construção do ser. Não havia uma preocupação em construir. Era construir este ser, buscando a própria liberdade, a própria vontade”. E reforça: “começar com a não construção para chegar à construção do movimento e da situação” (A.VIANNA: 2010).

Além do tema indígena presente no início da obra, pode-se inferir alguma referência à capoeira¹¹⁷, em um duo realizado por duas bailarinas (ver figura 25). Essa referência pode ter sido apenas uma espécie de comentário dentro da obra, já que a mesma não contém outras imagens semelhantes. De toda forma, é interessante observar que a busca pela dança brasileira dos Vianna orienta-se na pesquisa de danças tradicionais (como visto na pesquisa *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*), ao mes-



Figura 25: *Construção*. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

117. Em 1962, Angel Vianna coreografou uma cena de capoeira com o Teatro Universitário de Minas Gerais, na peça *O Paçador de Promessas*, dirigida por Haydée Bittencourt. O casal Vianna, quando esteve na Bahia, entre 1963 e 1965, ainda pôde aprofundar-se no estudo da capoeira e dos ritos tradicionais, como o candomblé.

3.3 - *Construção* (1978) - Angel Vianna: A "Arte da Existência"

mo tempo em que busca compreender, ainda que discretamente, suas origens — tanto a indígena quanto a africana.

Observa-se, em grande parte das fotografias, a presença de um pano que é constantemente manipulado e modificado, com alterações em seu contexto, sua forma e sua função (ver figuras 26 a 29). De acordo com Angel Vianna, o objeto representava desde a prisão do ser (quando todos os indivíduos estavam contidos pelo pano), até a própria liberdade (quando conseguiam escapar à armadura), transmutando-o em formas conhecidas como um barco ou um palanque.

Para *Construção*, Angel Vianna elegeu a improvisação como procedimento de composição coreográfica. De acordo com a bailarina Mariana Muniz (2016), o modo de coreografar de A. Vianna era capaz de captar o melhor de cada pessoa, o movimento que traduzia com mais intensidade a relação do corpo com a música e, de maneira lúdica, orquestrava essas imagens corporais. A criação coreográfica levava em consideração como o corpo do intérprete se conectava com a parte musical. "Angel percebia o que o meu corpo expressava na conexão com a música do Egberto, e foi articulando o material". Muniz acrescenta que a experiência proposta por Angel Vianna tinha um tom de brincadeira, um estado divertido, aberto, sem entraves:

Como era divertido criar! Tinha um estado de brincadeira, de experimentar que era muito de viver, de vivenciar para criar. Ali foi o lugar de descoberta de possibilidades de criações que são sérias, mas que envolvem a alegria de experimentar, o gosto de brincar com materiais. Isso não quer dizer que não tem a angústia da criação. Mas ela era permeada por um gosto de diversão com o que vem à tona. Isso eu aprendi. Foi meu primeiro aprendizado com a conexão com Angel e Klauss. Isso imprimiu um jeito em mim, uma memória (MUNIZ: 2016).

Essa obra pode ser considerada uma metáfora do trabalho corporal desenvolvido pela família Vianna, na época denominado "expressão corporal", no qual a brincadeira e o jogo são aliados do processo de criação de uma dança outra, com uma nova poética corporal.

Laurence Louppe (2012) define que a poética em uma obra de arte procuraria circunscrever aquilo que toca, estimula a sensibilidade e ressoa no imaginário, tanto do bailarino quanto do espectador. A dança como poesia seria uma dança partilhada, um diálogo que provoca uma experiência de percepção no tempo e no espaço, no artista e no público. Seria uma transformação do sensível, no qual a obra de arte é extraída de sua própria matéria. Ao buscar uma dança "desmistificadora", pautada nos movimentos próprios dos bailarinos, e, ao mesmo tempo, reflexo de uma cultura e dos seus gestos, o Grupo Teatro do Movimento revelou um outro dis-

Terceiro Ato - Dançar é Poesia



Figura 26: *Construção*. Com Leonardo Jaime manipulando o pano. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 27: *Construção*, com a transformação do pano em barco. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

3.3 - Construção (1978) - Angel Vianna: A "Arte da Existência"



Figura 28: *Construção*, com salto de Michel Robin. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.



Figura 29: *Construção*, com Mariana Muniz (à esquerda). Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Fonte: Acervo Angel Vianna.

Terceiro Ato - Dançar é Poesia

curso do corpo e do movimento, uma outra forma de se comunicar e construir novos gestos da dança brasileira.

Considerações Finais - CODA

Este livro reconstrói e analisa a trajetória de um grupo que participou da transformação da dança cênica carioca, em meados da década de 1970: o Grupo Teatro do Movimento. Desenvolvido em parceria com vários coreógrafos, o projeto artístico dessa companhia revelou-se complexo e audacioso. Durante a ditadura militar, o GTM dedicou-se a uma pesquisa de linguagem gestual em dança, intitulada expressão corporal, como meio de desenvolver a consciência corporal e a expressão do sujeito, para chegar à construção de uma dança brasileira.

As parcerias estabelecidas com os coreógrafos convidados priorizavam tanto o desenvolvimento de uma linguagem artística quanto o processo de criação conjunta entre os coreógrafos e os bailarinos. Dessas parcerias nasceram as obras analisadas no Primeiro Ato — Diálogos Possíveis: *Domínio Público* (1976), de Oscar Araiz; *Luiza Porto* (1976), *Corações Futuristas* (1976) e *Eterna* (1977), de Lourdes Bastos; *Pulsações* (1976), de Lola Brikman, e *Mal Aria Ba!* (1978), de José Possi Neto.

Além dos coreógrafos convidados, alguns bailarinos do Grupo Teatro do Movimento criaram solos que integraram o repertório do grupo, contribuindo na construção de uma linguagem própria de dança. Trata-se do solo de Graciela Figueroa, *Improviso* (1976), os dois trabalhos de Michel Robin, *Animus* (1977) e *O Filho do Rei*

(1978), e o solo de Mariana Vidal, *Passagem* (1978).

Até a década de 1970, o método de trabalho mais comumente aplicado nas companhias de dança brasileiras privilegiava o coreógrafo como “o criador” nos processos de composição coreográfica, conforme relatórios do GTM examinados no *Segundo Ato – Por uma nova linguagem cênica*. O deslocamento desse foco para o “bailarino pensante e atuante”, como denominava Angel Vianna, ganhou espaço nas décadas seguintes, ampliando o campo de atuação do intérprete/bailarino na criação e pesquisa em dança. Atualmente, encontra-se no país os dois tipos de companhia de dança: aquelas em que somente o coreógrafo é responsável pela composição coreográfica e outras em que os bailarinos desenvolvem um trabalho conjunto de criação.

O Grupo Teatro do Movimento realizou no biênio de 1977-1978 um projeto-pesquisa prático-teórico denominado *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*, no qual se destaca o interesse pela semântica dos gestos. A análise desse projeto realçou as diferenças entre movimento e gesto no entendimento dos Vianna, e a emergência da dança brasileira à qual se dedicavam.

As obras coreográficas, ao longo da trajetória do grupo, foram orquestradas em vários espetáculos. Apesar de ter um número limitado de coreografias, cada espetáculo enfatizava diferentes aspectos do trabalho coreográfico proposto. *Movimento e Forma* (1976) e *Forma e Espaço* (1976) apontavam para a apropriação do gestual cotidiano; o espetáculo *Domínio Público* (1978) destacava o processo de criação dos bailarinos e a utilização da improvisação como procedimento técnico; *Esboço* (1978) realçava um dos fundamentos principais do trabalho de expressão corporal desenvolvido pelos Vianna: a junção do “eixo corporal ao emocional”, em busca de uma integração “corpo/mente”. Além desses, outros dois espetáculos foram criados pelo GTM: *Ideótica* (1978), que consistia na obra *Mal Aria Ba!*, de Possi Neto, e *Painel* (1978), apresentado em duas partes. A primeira parte de *Painel* compreendia uma explanação didática sobre a pesquisa musical no projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*, e, a segunda, a obra *Construção* (1978), de Angel Vianna.

Construção (1978) foi considerada neste livro uma metáfora da busca desenvolvida pelo Grupo Teatro do Movimento, em que a expressão corporal, vista como uma “arte da existência”, além de um procedimento técnico também contribuiu com o tema do trabalho. A construção referida no título, na perspectiva de Angel Vianna, se dava de forma desconstruída e poderia se relacionar a tudo: ao corpo, à dança, à vida, ao ser humano, ao espaço e à música.

O trabalho artístico dos Vianna sempre esteve acompanhado de

uma pesquisa sobre a pedagogia do movimento e da dança, muitas vezes atrelada a espaços ou centros voltados para o trabalho corporal, como a Escola Ballet Klauss Vianna (1959-1963), em Minas Gerais, e o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação (1975-1983), no Rio de Janeiro. No caso do Grupo Teatro do Movimento, a expressão corporal, que começou a se desenvolver em aulas e cursos do casal e encontrou no teatro um solo fértil para seu avanço e propagação, foi fundamental para a elaboração da proposta de uma nova linguagem na dança com identidade brasileira.

É interessante perceber como a pesquisa por uma dança com identidade nacional foi um projeto contínuo do casal Vianna ao longo de suas vidas. Pode-se destacar as companhias anteriores ao GTM, o Ballet Klauss Vianna (1959-1962) e o Grupo Brincadeiras (1975), e alguns trabalhos e grupos posteriores, como, por exemplo, o espetáculo *Dã Dã Corpo*, de Klauss Vianna no ano de 1987, em São Paulo, e o também carioca Grupo Corpo Teatro do Movimento, de 1995, de Angel Vianna.

A dança brasileira de Klauss e Angel Vianna buscou influências e inspirações em áreas afins, como na literatura de Carlos Drummond de Andrade, Raul Bopp e Cyro dos Anjos, e nas músicas de Pixinguinha, Francisco Alves, Paulinho da Viola, Tom Jobim, Egberto Gismonti e Guilherme Vaz. Em alguns trabalhos, temas como a Inconfidência Mineira, a cultura indígena, as brincadeiras infantis e os gestos cotidianos ainda foram investigados. Afora isso, houve uma mudança de paradigmas em relação aos procedimentos técnicos adotados pelos Vianna entre as décadas de 1950 e 1970. Inicialmente atrelada aos códigos do balé clássico, a criação coreográfica se abriu à expressão corporal em prol de uma dança brasileira.

A experimentação artística que marcou os trabalhos do grupo revelou uma linguagem híbrida que não se limitava às restrições estéticas impostas à dança na época. Como destaca Tavares et al. (2013, p. 97), “a própria denominação — Grupo Teatro do Movimento — revela a sua natureza: um coletivo que tem no movimento a matéria-prima para a teatralização de seus ideais artísticos”. A interface entre a dança e o teatro também pode ser constatada se observarmos o conjunto dos corpos no GTM: a heterogeneidade física dos bailarinos assemelhava-se muito mais àquela presente em grupos de teatro.

Com o GTM, os Vianna inauguraram no Rio de Janeiro um pensamento sobre a dança em que qualquer pessoa poderia dançar, qualquer movimento poderia ser compreendido como dança, qualquer espaço físico poderia ser utilizado como espaço cênico, em uma estreita proximidade com o manifesto¹¹⁸ de Merce Cun-

118. O manifesto de Merce Cunningham diz que: “todo movimento pode ser material de dança; 2) todo

ningham. O conjunto de propostas estéticas e éticas que essa companhia visou implementar aproximava-se de um tipo de arte que despontaria logo em seguida na cidade, gerando a hipótese de que o Grupo Teatro do Movimento seria um dos precursores da dança contemporânea carioca (TAVARES et al., 2010a, 2010b, 2013). Sua influência atingiu toda uma geração de artistas, coreógrafos e pesquisadores. Destaca-se o Grupo Coringa (1977-1985), dirigido por Graciela Figueroa, que havia sido bailarina do GTM, o qual, por sua vez, gerou novos grupos, como a Intrépida Trupe, a Companhia de Dança Deborah Colker, a Cia Aérea de Dança e a Grande Cia de Mistérios e Novidades.

É importante realçar como as políticas públicas foram fundamentais na gênese e continuidade do Grupo Teatro do Movimento. Uma das primeiras companhias de dança contemporânea a receber subvenção estatal, o GTM teve sua criação atrelada à participação no Pacote Cultural de 1976. Ao longo de sua trajetória, a permanência do GTM também se deve a outras iniciativas públicas e privadas, e seu término coincide com o fim do financiamento do projeto *Significado e função de uma linguagem gestual* pela Funarte.

O Grupo Teatro do Movimento desfez-se no final da década de 1970. Apesar de Angel Vianna ter tentado manter o grupo com recursos próprios após o fim da subvenção da Funarte, o encerramento de suas atividades tornou-se inevitável. Não foram encontrados indícios de atividades do GTM a partir de 1979¹¹⁹, optando-se por considerar seu término no ano de 1978. Ao longo de suas trajetórias didático-artísticas, Klauss e Angel Vianna priorizaram o sujeito, a descoberta do movimento, das singularidades, da dança de cada um. A gênese do Grupo Teatro do Movimento revela um agrupamento regido por essa maiêutica socrática, tal qual um gesto parteiro, que se expande em gesto expressivo na dança brasileira.

procedimento pode ser um método de composição válido; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeito apenas a limitações da própria natureza); 4) música, figurino, cenário, iluminação e dança possuem lógica e identidade próprias separadas; 5) qualquer bailarino da companhia pode ser solista; 6) qualquer espaço pode ser usado para dança; 7) a dança pode falar e ser sobre qualquer coisa, mas é primeiro e fundamentalmente sobre o corpo humano e seus movimentos, a começar pelo andar (BANNES: 1987, p. 6, tradução nossa).

119. Em 1979, alguns ex-bailarinos do GTM apresentaram-se no 2º Ciclo de Dança Contemporânea, mas suas obras não estão mais atreladas ao Grupo Teatro do Movimento. Foram elas: *Solo*, de Patrícia Hungria; *Ahlmalmus*, coreografia de Debby Growald; *Revide*, de Mariana Muniz; *Solo*, de Graciela Figueroa; *Gnomo Cigano*, de Michel Robin; *Água e vento*, de Michel Robin e Regina Vaz; *Anistia*, de Lucia Cordeiro, com participação especial de Mariana Muniz e Regina Vaz. Angel Vianna também participa desse evento com o trabalho *Terreno Baldio*, com o grupo mineiro TransForma.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Revista Artefilosofia*. Ouro Preto: n. 4, p. 9-14, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião – Novos Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

AQUINO, Dulce. Anos 70, O Brasil e a Dança. In: RISÉRIO, Antônio; FREIRE, Maria C. M.; KEHL, Maria Rita et al. (orgs.). *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

A PALAVRA DA FUNABEM. *Scielo Psicologia: Ciência e Profissão*. Brasília, v. 8, n. 1, p. 6-7, 1988.

BANNES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

_____. *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*. Durham: Duke University Press Books, 1993.

_____. *Greenwich Village 1963: avant garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BOGÉA, Inês. *Caminhos cruzados*. Teatro de Dança Galpão 1974-1981. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.

BRIKMAN, Lola. *A linguagem do movimento corporal*. São Paulo: Summus, 2014.

BROUGÈRE, Gilles. A criança e a cultura lúdica. In: KISHIMOTO, Tizuko Morchida (org.). *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira, 1998.

CALABRE, Lia. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *III ENECULT*, 2007. UFBA, Faculdade de Comunicação, p. 1-18.

CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. *Movimentos da dança carioca – companhias e grupos de 1936 a 2013*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2013.

CERBINO, Beatriz. *Cenários Cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. 2007. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

_____. Nina Verchinina e a construção de um corpo expressivo. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-16, 2010.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. De espaços outros. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GODARD, Hubert. Le geste manquant. Entretien avec Daniel Dobbels et Claude Rabant. *Revue internationale de psychanalyse*. Ramonville St Agne, n. 5, p. 63-75, 1994.

_____. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002.

GOGAN, Jéssica; MORAIS, Frederico (orgs.). *Domingos de criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto Mesa, 2017.

GUIMARÃES, Maria Sofia Villas-Bôas. *O Meme Dança Moderna na Bahia: processos de transmissão cultural na formação e consolidação*. 2010. Tese (Doutorado) – Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

HANNA, Thomas. *Corpos em Revolta*. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.

_____. O Coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1998, p. 11-24.

_____. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Ed. Funarte, 2009, p. 26-32.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. São Paulo: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Lúcia Helena Monteiro. *A filha da paciência: na época da Geração Complemento*. Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2001.

MATOS, Lucia; NUSSBAUMER, Gisele (coords.). *Mapeamento da dança: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil*. Salvador: UFBA, 2016.

Referências

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.

NAVAS, Cássia. Dança brasileira, no final do séc XX. In: *Dicionário SESC. A Linguagem da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Disponível em <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo_da_danca_danca_brasileira.pdf>. Acesso em 30 outubro 2016.

PAIXÃO, Paulo. *Por uma política cidadã do corpo: A função comunicativa do nacionalismo na dança no Brasil*. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

QUILICI, Cassiano. *O Ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Departamento Geral de Cultura. *Projeto Dança*. Rio de Janeiro, [1979?].

RIO DE JANEIRO. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Departamento Geral de Cultura. *Projeto Palco sobre Rodas*. Rio de Janeiro, [1979?].

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2011.

RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em momento de trânsito: O MAM/RJ na década de 1970*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2013a.

_____. *Graciela e Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos 1970/80*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013b.

SARMENTO, Manuel Jacinto. Imaginário e culturas da infância. *As Marcas dos Tempos: a Interculturalidade nas Culturas da Infância*. Minho: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, p. 1-18, 2002.

SCHECHNER, Richard. Jogo. In: LIGIÉRO, Zeca (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 91-128.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara (orgs.). *O corpo cênico: entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: UNIRIO, CAPES, 2013.

SOBRE OS VIANNA

AQUINO, Dulce. Klauss Vianna: conexão da dança brasileira com a modernidade. *Revista de Arte e Cultura Piracema*. Rio de Janeiro, Funarte, n. 1, ano 1, p. 111-118, 1993.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *A Construção da Dança Moderna em Belo Horizonte: 1957-1975*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)*. 2009. Tese (Doutorado em Educação e Inclusão Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

_____. *Klauss Vianna: abrindo caminhos*. Livro nº 3. Missão Memória da Dança no Brasil. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

BORGES, Hélia. A poética do corpo: uma leitura do trabalho de Angel Vianna. *Revista Performatus*, n. 7, ano 2, p. 1-17, 2013.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

IMBASSAÍ, Maria Helena. *Sensibilidade no cotidiano: conscientização corporal*. Rio de Janeiro: UAPÉ, 2006.

LAZLO, Cora Miller. *Outros caminhos de dança: Técnica Klauss Vianna para adolescentes e para adolecer*. São Paulo: Summus, 2018.

Referências

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: Um método para o intérprete criador*. Brasília: LGE Editora, 2003.

MAGALHÃES, Marina Campos. A gênese da pesquisa de Angel e Klauss Vianna sobre a dança brasileira: décadas de 1950 a 1970. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 8, n. 16, p. 78-95, 2018.

MILLER, Jussara. *A escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

_____. *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna - Consciência em movimento. *Revista do LUME*. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. São Paulo, n.3, p. 1-7, set 2013.

NAVAS, Cássia. Klauss Vianna em São Paulo. Os anos 80 e o sistema Klauss Vianna. In: NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. *Dança Moderna*. São Paulo: Sec. Municipal de Cultura, 1992, p. 165-193.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. Angel Vianna: fricções do corpo entre a dança e a cena. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 1-12, 2015.

QUEIROZ, Lela. *Corpo dança e consciência: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna*. Bahia: Universidade Federal da Bahia, EDUFBA, 2011.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

RESENDE, Catarina Mendes. *Saúde e corpo em movimento: contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um instrumento terapêutico*. 2008. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Juliana Costa. *Angel Vianna através da história: a trajetória da dança da vida*. Curitiba: Editora Appris, 2018.

SALDANHA, Suzana (org.). *Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva, et al. Homenagem ao Grupo Teatro do Movimento — 1975-1980. *II ENGRUPEDANÇA: Diálogos e Dinâmicas*. Rio de Janeiro, p. XVII-XXVI, 2010a.

_____. Grupo Teatro do Movimento: uma proposta de pesquisa em dança. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-13, 2010b.

_____. Grupo Teatro do Movimento (1975-1980). In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva, KEISERMAN, Nara (orgs.). *O corpo cênico: entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: Unirio; Capes, 2013. p. 89-98.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Escola Angel Vianna – Uma escola “em movimento”. *O Percevejo Online*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 1-12, 2009.

_____. *Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

TEIXEIRA, Leticia. *Conscientização do movimento: uma prática corporal*. São Paulo: Caioá editora, 1998.

_____. Angel Vianna: a construção de um corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

_____. *Inscrito em meu corpo: Uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna*. 2008. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TRAJANO, Paulo Luiz de Aguiar. *Reflexões sobre a preparação corporal do ator a partir dos trabalhos de Angel Vianna e Edgar Morin*. 2011. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VIANNA, Klauss. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

ARAIZ, Oscar. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro:

Referências

ro, via e-mail, 22, agosto, 2016 (tradução nossa).

BASTOS, Lourdes. *Entrevista concedida à Thereza Rocha*. Projeto Angel Vianna: Memória na Dança. Rio de Janeiro, 31, agosto, 2012.

BRIKMAN, Lola. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, via e-mail, 25, agosto, 06, setembro, 2016 (tradução nossa).

CROOK, Beverly. *Depoimento concedido à Joana Ribeiro*. Vancouver, British Columbia, Canadá, via e-mail, 24/02/2019, 14/03/2019, 20/03/2019 (tradução nossa).

CORDEIRO, Lúcia. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, via skype, 29, fevereiro, 2016.

COSTA, Mauro José. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 01, junho, 2017.

FRADE, Cáscia. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 06, junho, 2017.

HUNGRIA, Patrícia. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, via skype, 12, março, 2016.

MUNIZ, Mariana. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, via e-mail, 19, abril, 2010.

_____. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, via skype, 29, fevereiro, 2016.

POSSI NETO, José. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 29, março, 2016.

ROBIN, Michel. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 20, maio, 2010.

_____. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 30, junho, 2016.

VAZ, Regina. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 16, março, 2016.

VIANNA, Angel. *Entrevista concedida à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro,

04, novembro, 2006.

_____. *Entrevista concedida à Joana Ribeiro*. Rio de Janeiro, 07, abril, 2019.

_____. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 16, abril, 2010.

_____. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 09, maio, 2011.

_____. *Entrevista concedida à Marina Magalhães*. Rio de Janeiro, 05, junho, 2017.

VIDAL, Mariana. *Entrevista concedida à Paula Grinover e Juliana Polo*. Projeto Klaus Vianna, um resgate histórico. Rio de Janeiro, 31, agosto, 2007.

JORNAIS, REVISTAS E PROGRAMAS DE PEÇAS

A MELHOR escola é viver. Deixar o corpo e a cuca eternamente abertos – Klaus Vianna. *Jornal da Bahia*. Salvador, 04/11/1980.

ALBUQUERQUE, Fátima. Expressão Corporal não é tratamento de beleza. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro. 27/01/1976, p. 4.

BAHIANA, Ana Maria. Egberto Gismonti. *Corações Futuristas: a primeira volta de um músico à sua terra*. *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 10/06/1976, p. 41.

_____. Egberto Gismonti. O susto de se tornar sucesso, a paz de guardar o coração brasileiro. *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 02/02/1979, p. 31.

BALLET Klaus Vianna cria dança brasileira: primeira apresentação de *O Amanuense Belmiro* será na capital. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 03/09/1960.

BRAGA, Suzana. Os gestos do berço à morte. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 21/08/1978, p. 8.

_____. Um espetáculo apenas pretensioso. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 30/08/1978, p. 2.

Referências

_____. Significação Gestual. *Jornal do Brasil*. Serviço. Rio de Janeiro, 29/09/1978, p. 8.

BOTELHO, Suzy. *Segundo Programa do Teatro do Movimento – “Painel”*. Trabalho de Sensibilização Rítmico-Sonoro. Rio de Janeiro, [1978], (2 p.).

CABALLERO, Mara. As escolas de arte devem sair para as praças. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 31/03/1979, Capa.

CÉSAR, Antônio. Ballet Klauss Vianna quer expressão própria para uma dança brasileira! *Última Hora*. Belo Horizonte, 06/09/1960.

COBRA Grande. In: Programa da peça: *Espectáculo de Ballet da Academia Tatiana Leskova*. Rio de Janeiro, Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 9 e 12/12/1968, p. 4.

COSTA, Mauro José. Grupo Teatro do Movimento. Novas Danças. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro, 10/12/1976.

DANÇA, os passos sem direção. *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 21/09/1974, p. 4.

EGBERTO GISMONTI. Depois do Xingu: um modo mais amplo de entender a música. *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 25/07/1979, p. 35.

EXPRESSÃO corporal: os cinco sentidos de volta. *Jornal da Comunicação*. Rio de Janeiro, 01/04/1972.

FERNANDES, Valéria. Angel Vianna: “As pessoas precisam amar o seu corpo”. *Jornal Ipanema*. Rio de Janeiro, 30/12/1977-06 /01/1978.

FONSECA, Elias Fajardo. Klauss Vianna fala de sua pesquisa. O que está por trás dos gestos brasileiros. *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 14/04/1979, p. 19.

FONSECA, Ione. Canto, Teatro e Dança. Klauss Vianna. *Revista Horizonte*. Belo Horizonte, julho, 1953.

FORMA E ESPAÇO em mixagem de trabalho e vida. *Jornal do Brasil*. Serviço. Rio de Janeiro, 10-11/12/1976, p. 9.

HAYDÉE. I Temporada de *Ballet* da cidade. *Diário de Minas*. Belo

Horizonte, 26/06/1959.

LEVI, Clovis. Serve para Porciúncula? *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 27/04/1976, p. 40.

_____. Forma e espaço. O cotidiano vivo da dança. *O Globo*. Cultura. Rio de Janeiro, 18/11/1976, p. 35.

MACHADO, Amélia Carmem. Pela primeira vez em Belo Horizonte um espetáculo de *ballet* com coreografia moderna. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 16/01/1955.

MARILENA; JURA. Minha intenção é refletir a índole do povo e não suas exterioridades. *Diário de Minas*. Belo Horizonte, 28/08/1960.

MARSCHNER, João. Festival Klauss Vianna. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 15/09/1960.

MINISTÉRIO da Educação e Cultura. *Programa do Espetáculo "Primeiro programa: Ideótica"*. Rio de Janeiro, [setembro] 1978a.

_____. *Programa do Espetáculo "Terceiro programa: Esboço"*. Rio de Janeiro, [outubro] 1978b.

MORAIS, Frederico. É preciso que o *ballet* tenha consciência nacional. *O Diário*. Belo Horizonte, 13/04/1958.

_____. Balé Nacional. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 15/09/1962.

O CORPO como objeto de pesquisa. *O Globo*. Jornal da Família. Rio de Janeiro, 15/06/1975, p. 1.

PASSOS NATIVOS no Teatro do Movimento. *Jornal do Brasil*. Serviço. Rio de Janeiro, 20-21/11/1976, p. 9.

PORTINARI, Maribel. Expressão Corporal: arte e terapia juntas. *O Globo*. Matutina, Rio de Janeiro, 05/10/1971, p. 3.

_____. A Expressão Corporal, a moda que não passou. Em busca da emoção o corpo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10/04/1977, p. 5.

PSICANÁLISE conjugada à expressão corporal. *Jornal da Bahia*. Salvador, 17/07/1977.

Referências

TEATRO do Movimento uma nova proposta de dança de Vianna. *Jornal da Bahia*. Salvador, 19/09/1978.

UM RETORNO ao corpo e aos gestos. *O Globo*. *Jornal da Família*. Capa. Rio de Janeiro, 27/05/1973.

UMA DANÇA que se inspira pelo gesto cotidiano. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 01/03/1978.

VIANNA, Klaus. Pela criação de um *ballet* brasileiro. *Revista Horizonte*. Belo Horizonte, outubro, 1952.

VIANNA, Luzia; MAGER, Sandra. O espaço urbano da criança. *Módulo – Revista de Arquitetura, Arte e Cultura*, n. 57, Rio de Janeiro, Fevereiro, 1980, p. 75-77.

VIEIRA, Flávio Pinto. Em busca da dança brasileira. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 17/10/1976.

RELATÓRIOS E APOSTILAS DA PESQUISA "SIGNIFICADO E FUNÇÃO DE UMA LINGUAGEM GESTUAL E SUA CONOTAÇÃO NO CAMPO DA DANÇA". GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO / ACERVO ANGEL VIANNA

BAIOCHI, Luciana. *Relatório sobre a Academia de Ballet Tatiana Leskova*. Rio de Janeiro, [1978a].

_____. *Relatório sobre a Academia de Jazz Nino Giovanetti*. Rio de Janeiro, [1978b].

_____. *Relatório sobre a Academia de Nina Verchinina*. Rio de Janeiro, [1978c].

BAIOCHI, Luciana; GIOVANETTI, Roberto e Déborah. *Relatório sobre Jogos Infantis na Casa de São João Batista da Lagoa "Creche"*. Rio de Janeiro, [1978].

BERTELLI, Regina. *Relatório sobre a Academia Ana Maria Salazar*. Rio de Janeiro, [1978].

BOTELHO, Suzy. *Relatório de música*. Rio de Janeiro, 05/12/1977.

_____. *Relatório Área de Música*. Rio de Janeiro, setembro de 1978.

FRADE, Maria de Cásia Nascimento. *Danças Folclóricas Brasileiras*. Apostila didática para o Grupo Teatro do Movimento. [1977?]. 7p.

MAGALHÃES, Nancy Alessio; MORAIS, Patrícia Monte-Mor. *Apostila intitulada Folclore: Conceito, campo e conteúdo*, [s.d], 10p.

MOSCOWICH, Miriam. *Relatório de anatomia*. Rio de Janeiro, [1977?].

RAJZMAN, Jean Paul; VAZ, Regina; CAMINADA, Silvia. *Relatório 1 sobre a Academia Herminia de Cultura Física*. Rio de Janeiro, [1978].

RELATÓRIO PROGRAMAÇÃO. Rio de Janeiro, [1978a].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA ÂSANA – YOGA. Rio de Janeiro, [1978b].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA DE JIU-JITSU DE ÁLVARO BARRETO. Rio de Janeiro, [1978c].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA EMEPÊ. Rio de Janeiro, [1978d].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA ENID SAUER. Rio de Janeiro, [1978e].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA GERRY MARETZKY. Rio de Janeiro, [1978f].

RELATÓRIO 2 SOBRE A ACADEMIA HERMINIA DE CULTURA FÍSICA. Rio de Janeiro, [1978g].

RELATÓRIO SOBRE A ACADEMIA VIGOR. Rio de Janeiro, [1978h].

RELATÓRIO SOBRE A ESCOLA BRASILEIRA DE ARTES. Rio de Janeiro, [1978i].

RELATÓRIO SOBRE A ESCOLA DANÇA STUDIUM HELENITA SÁ EARP. Rio de Janeiro, [1978j].

RELATÓRIO SOBRE A ESCOLA DE ARTES VISUAIS PARQUE LAGE. Rio de Janeiro, [1978k].

RELATÓRIO SOBRE JOGOS INFANTIS NA CRECHE (A CASA DA CRIANÇA). Rio de Janeiro, [1978l].

RELATÓRIO SOBRE JOGOS INFANTIS NA FUNABEM. Rio de Janeiro, [1978m].

Referências

RELATÓRIO SOBRE JOGOS INFANTIS NA LADEIRA DOS TABAJARAS. Rio de Janeiro, [1978n].

RELATÓRIO SOBRE JOGOS INFANTIS EM PRAÇA EDMUNDO BITTENCOURT, BAIRRO PEIXOTO. Rio de Janeiro, [1978o].

RELATÓRIO 1 SOBRE JOGOS INFANTIS NO COLÉGIO FRANCO-BRASILEIRO. Rio de Janeiro, [1978p].

RELATÓRIO 2 SOBRE JOGOS INFANTIS NO COLÉGIO FRANCO-BRASILEIRO - PÁTIO. Rio de Janeiro, [1978q].

RELATÓRIO SOBRE JOGOS INFANTIS NO MORRO DA BABILÔNIA. Rio de Janeiro, [1978r].

RELATÓRIO 1 SOBRE JOGOS INFANTIS NO PARQUE GUINLE. Rio de Janeiro, [1978s].

RELATÓRIO 2 SOBRE JOGOS INFANTIS NO PARQUE GUINLE. Rio de Janeiro, [1978t].

RELATÓRIO SOBRE O STUDIO THEREZINHA GOULART. Rio de Janeiro, [1978u].

VAZ, Regina e Mariana. *Relatório sobre a Escola de Danças Clássicas do Municipal*. INEARTE. Rio de Janeiro, [1978].

VIDAL, Mariana. *Relatório sobre Jogos Infantis Frágoso, Raiz da Serra*. Petrópolis, [1978].

Anexos

ANEXO 1

A_ Roteiro do *Mal Aria Ba!*¹²⁰:

DIREÇÃO: JOSÉ POSSI NETO – DURAÇÃO: 1h20

CENA 1: BLACK OUT. OUVES-SE POR TODO TEATRO SONS DE RESPIRAÇÃO PERTURBADA.

Foco no proscênio, uma cama e um criado mudo.

Um menino dorme em seu pijama listrado. Do fundo do palco, nove mulheres, vestidas em *peignoir* de cetim se metamorfoseiam atravessando um corredor de LUZES até chegar à cama e uma diz:

— Netinho, acorda! Acorda!

Venha ver. Seu avô está morrendo!

O garoto começa a se movimentar numa catatonia sonolenta enquanto as mulheres somem pelo corredor no mesmo ritmo que surgiram.

CENA 2: A CAMA E O CRIADO MUDO DESLIZAM PELO PALCO ATÉ DESAPARECEREM.

O menino faz sua peregrinação pelos corredores de LUZ, onde se encontram imagens, memórias visuais.

CENA 3: (1ª memória) A tia matriarca que estapeia em ritmo de valsa a filha prodígio enquanto a prepara para a festa.

CENA 4: A mãe de *peignoir* troca meias de seda e ligas de cetim em frente a um biombo de espelhos.

CENA 5: Três meninas cantam, dançam e tocam piano.

CENA 6: O menino aparece dançando e brincando.

Numa varanda que vai se tornando menor diante a criada que vem com um enorme puxador e pano molhado limpar a terraça.

CENA 7: Primeira aparição do louco, empurrando um carrinho de supermercado, com uma vitrola a pilhas que toca um velho disco, uma figura estranha, de sexo e idade indefinidas, cantarola alegre uma canção.

CENA 8: Dia de ramos – todo o conjunto caracterizado como crianças evolui empunhando palmas, sob uma chuva de moedas de prata.

CENA 9: As três meninas dançam uma sequência clássica e se estapeiam.

CENA 10: O louco cativa a atenção das crianças com seus malabarismos.

CENA 11: Surge uma madona carregando um maço de lírios brancos, como uma aparição.

CENA 12: Uma menina é transportada pelo vento enquanto

120. Fontes: Acervo Angel Vianna e CEDOC.

se penteia.

CENA 13: Uma prostituta se despe pesadamente.

CENA 14: A menina que tenta se movimentar mas está presa ao solo por um pé.

CENA 15: Frente à televisão o menino acaricia a empregada em completo sigilo e desatenção.

CENA 16: A madona aparece em meio a um campo verde e uma garota corre em câmera lenta até cair alegre a seus pés.

CENA 17: Uma garota com dez pares de pernas atravessa a cena.

CENA 18: Casal desenvolve cena doméstica, realista, enquanto se fritam ovos.

CENA 19: Um menino atravessa cena 18, nu, com uma fronha a cobrir-lhe a cabeça e na cintura, cartucheiras e revólveres.

CENA 20: O desfile, nove pessoas empunhando bandeiras de cetim marcham como numa parada, perdido no meio das evoluções, vestido em pijama está o nosso herói.

CENA 21: O louco em sua 3ª aparição é confiscado pelos membros da parada e metido em camisa de forças.

CENA 22: A tia histérica exhibe lençol manchado pela 1ª ejaculação noturna e grita:

— Porco!

CENA 23: Numa sala de aula uma discussão sobre Capitu de Machado de Assis leva a uma cena sensual guerra de cuspe.

CENA 24: As meninas reaparecem colhendo conchas que guardam nos aventais.

CENA 25: A mãe em *tailleur* branco reaparece sob luz de vitral de igreja e reza uma AVE-MARIA em alemão, enquanto um suposto padre e uma freira se excitam como numa alucinação.

CENA 26: O louco recebe tratamento de choque elétrico sobre uma barra de dança enquanto a adolescente se exercita em *ballet* em uma outra barra.

CENA 27: O encontro consigo mesmo — os dois meninos se encontram como num espelho trajando os mesmos pijamas. Troca de pijamas e o *pas de deux*.

CENA 28: A explosão. Do vermelho ao asteróide. As três meninas reaparecem adolescentes roqueiras — ROCK FRENÉTICO.

CENA 29: O louco recebe mais tratamento de choque frente a um telão listrado de preto e branco — até sucumbir.

CENA 30: Nosso herói se debate na cama, com os mesmos espasmos do louco sob choques, como um pesadelo.

CENA 31: A prostituta reaparece como vedete *striptease* na sala de aula no lugar da professora. Quando tira o espartilho

— decepção — os enormes seios eram falsos.

CENA 32: Uma mulher atravessa o palco tentando semear arroz sobre o granito. No proscênio sua túnica cai. E ela tem 12 mamas como a Deusa da Fertilidade Romana.

CENA 33: Reaparece o corredor. A cama está no fundo. As mulheres de *peignoir* assumem as mesmas posições. Nosso herói encontra o seu leito de morte e respira perturbado o seu momento de estertor.

CENA 34: As mulheres de *peignoir* assumem o trágico das fúrias gregas, enquanto a mulher dos lírios reaparece para levá-lo, como a morte.

CENA 35: Como que suspensos no ar, dançam juntos o menino e o louco, junto à cama vazia chega, como que de longe, uma mulher de negro, óculos escuros. Detém-se, toca telefone. VOZ OFF:

— Amanhã às 18:30 você tem ensaio em _____.

— Amanhã às 18:30 estarei lá.

Sai do quarto, da luz.

Som forte de porta que bate.

BLACK OUT.

B_ Roteiro da apresentação, intitulado “Trabalho de sensibilização Rítmico-Sonoro”:

ROTEIRO DA APRESENTAÇÃO¹²¹:

1. Sons elementares: O som brota do mais íntimo do corpo. (Demonstração pelo Grupo do som surgindo de dentro de cada um e alimentando seus próprios gestos. São exploradas as diferentes qualidades do som: altura, duração, intensidade, timbre).

2. Ritmo: Os sons se organizam pelo ritmo musical. Ritmo é o denominador comum a tudo que tem na vida. É o movimento ordenado e está presente em toda obra de Arte, seja estátua, catedral, pintura ou outra obra qualquer. Mas, se ele é movimento ordenado, como explicá-lo numa obra que permanece parada no espaço? (Demonstração. Improvisação de movimentos sonoros e corporais pelo Grupo).

3. Pulsação: Assim como nosso corpo, vivo, tem sua própria pulsação, o ritmo musical tem na pulsação um elemento básico. E como cada indivíduo tem o “seu” ritmo e é levado por sua pulsação, também cada peça musical tem uma pulsação (ou tempo como também é chamada) própria ao seu caráter.

121. BOTELHO, Suzy. *Segundo Programa do Teatro do Movimento – “Painel”. Trabalho de Sensibilização Rítmico-Sonoro*. Rio de Janeiro, [1978], 2p.

Demonstração e improvisação pelo Grupo:

- * Procura do pulso individual
- * Movimentação conforme o pulso individual
- * Encontro de uma pulsação comum
- * Diálogo rítmico
- * “O tempo (pulso) tem que ser na hora certa”

Em três andamentos diferentes).

4. Ritmo medido: Pulsação e acentuação são dois aspectos implícitos da organização de ritmos musicais. Se a acentuação se distribuir em seqüências regulares de pulsação chega-se à formação de ritmos medidos. Estes ritmos medidos geram compassos.

Demonstração:

- * Reconhecimento auditivo de seqüências regulares (compassos)
- * Apresentação de uma canção folclórica do Mato Grosso. Numa canção tempos sons mais elementares, mas sua melodia determina alturas fixas. Além da regência da canção é feita a demonstração de três aspectos do ritmo musical:
 - * A pulsação da melodia
 - * O acento principal do seu compasso (binário)
 - * O seu ritmo real (isto é, todos os sons ritmados que dela participam).

5. Forma musical: Forma é a maneira como é construída uma obra. Ou, na definição mais precisa e exigente de André Hodeir, “*c’est la manière dont une oeuvre s’efforce d’atteindre l’unité*”. Entre as formas musicais trabalhadas pelo Grupo, a principal foi a do Rondó¹²². Sua característica: alternância de uma frase principal, o refrão, com frases secundárias, sempre diferentes, as coplas. Na demonstração haverá três coplas, improvisadas, sempre alternando com o refrão. O esquema ficará então assim (A = refrão): A B A C A D A C.

6. Música e fala: Encontra-se música em tudo que nos rodeia. Som, com todas as suas características, e ritmo são uma constante no nosso dia a dia. Ao falar-se também se faz música: as frases se sucedem no Ritmo Livre da sua prosódia. E pode-se encontrar nos jornais, nas revistas, ritmos e sons palpitantes: “Gente é como a gente.

Pare. Leia. Pense.

Todo fato que envolve pessoas importantes é imagem do nosso tempo”.

(Fatos e fotos)

Improvisação pelo Grupo, do texto.

122. Rondó é uma forma de composição musical seccionada, estruturada a partir de um tema principal (A) e vários temas secundários (B, C, D, etc.), intercalados pela repetição do tema principal (A B A C A D...). O rondó seria um desdobramento da forma ternária, já que também lida com repetições e contraste.

ANEXO 2 - CRONOLOGIA DAS APRESENTAÇÕES DO GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO

1976

02 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural¹²³ na Praça Porto Alegre, em Nova Iguaçu/RJ.

02 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural no Instituto de Educação de Nova Iguaçu, em Nova Iguaçu/RJ.

03 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural no Colégio Estadual Barão de Mauá, em Duque de Caxias/RJ.

03 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural no Instituto de Educação Roberto Silveira, em Duque de Caxias/RJ.

04 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Domínio Público* pelo Projeto Pacote Cultural no Colégio Estadual Presidente Kennedy, em Nova Iguaçu/RJ.

04 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural no Grupo Escolar Dom Pedro I, em Nova Iguaçu/RJ.

07 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Dança* pelo Projeto Pacote Cultural no Instituto de Educação Governador Roberto Silveira, em Duque de Caxias/RJ.

07 de junho de 1976 – Apresentação pelo Projeto Pacote Cultural no G.F. Duque de Caxias, em Duque de Caxias/RJ.

09 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Grupo Escolar Pedro Braile Neto, duas apresentações: 13h e 18h30min, em Resende/RJ.

10 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Colégio Estadual de Barra Mansa e na Faculdade SOBEU – Sociedade Barramansense de Ensino Superior, em Barra Mansa/RJ.

¹²³. As fontes utilizadas sobre o Pacote Cultural foram o Acervo Angel Vianna e as fichas de comprovação do evento da Secretaria de Educação e Cultura. Na impossibilidade de definir quais obras foram apresentadas em cada apresentação, serão mantidos os títulos encontrados nos documentos.

Anexo 2

11 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Colégio Estadual Prof. Manuel Marinho, duas apresentações: 13h e 18h30min, em Volta Redonda/RJ.

12 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Colégio Estadual do Rio Claro, em Rio Claro/RJ.

16 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Centro Educacional de Ensino Integrado de Piraí, em Piraí/RJ.

17 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Colégio Estadual Nilo Peçanha, apresentações às 13h e 18h30, em Barra do Piraí/RJ.

18 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Colégio Estadual Theodorico Fonseca, duas apresentações: 13h e 18h30, em Valença/RJ.

19 de junho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural, em Rio das Flores/RJ.

29 de junho de 1976 – Apresentação de *Domínio Público* no Centro Unificado Profissional (CUP)/RJ.

04 a 31 de julho de 1976 – Angel Vianna ministra o curso intitulado *Dança* com 10 horas/aula no 10º Festival de Inverno de Ouro Preto (MG).

19 de julho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Instituto Penal Vieira Ferreira Neto, em Niterói/RJ.

21 de julho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Instituto Muniz Sodré, em Bangu/RJ.

22 de julho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Instituto Penal Milton Dias Moreira, situada na Rua Frei Caneca/RJ.

23 de julho de 1976 – Apresentação de *Domínio Público* no 10º Festi-

val de Inverno de Ouro Preto (MG).

29 de julho de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal – Dança* pelo Pacote Cultural no Instituto Penal Talavera Bruce — Feminino, em Bangu/RJ.

25 de agosto de 1976 (manhã) – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal* pelo Pacote Cultural em Niterói no Instituto de Educação Ismael Coutinho, em São Domingos/RJ.

25 de agosto de 1976 (noite) – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal* pelo Pacote Cultural na Escola Aureliano Leal em Ingá, Niterói/RJ.

26 de agosto de 1976 (manhã) – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal* pelo Pacote Cultural em Niterói no Colégio Industrial Henrique Lage, em Niterói/RJ.

26 de agosto de 1976 (tarde) – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal* pelo Pacote Cultural na Escola Liceu Nilo Peçanha, em Niterói/RJ.

27 de agosto de 1976 – Apresentação intitulada *Centro de Pesquisa Corporal* pelo Pacote Cultural no Instituto de Educação Clélia Nanci, apresentações às 16h e 19h, em São Gonçalo/RJ

16 a 22 de novembro de 1976 – Apresentação do espetáculo intitulado *Movimento e Forma* no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

08 a 12 de dezembro de 1976 – Apresentação do espetáculo intitulado *Forma e Espaço* no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

Apresentação de *Pulsção* no Seminário de Criatividade do Movimento – no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. Provavelmente 1976.

1977

23 de maio de 1977 – Apresentação de *Eterna e Improviso* no Terceiro Encontro de Dança no Teatro Glória/RJ.

06 de junho de 1977 – Apresentação de *Domínio Público, Luiza Porto, Corações Futuristas, Eterna e Improviso* no Quarto Encontro de Dança

Anexo 2

no Teatro Gláucio Gil/RJ.

16 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Clube Recreativo Esportivo Lajense, em Lage do Muriaé/RJ.

16 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural na Associação Atlética Banco do Brasil, em Itaperuna/RJ

17 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Centro Educacional Jair Bittencourt, em Itaperuna/RJ.

18 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Clube de Caça e Pesca de Porciúncula, em Porciúncula/RJ.

18 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Colégio Estadual Flávia Ribeiro de Resende, em Natividade/RJ.

20 de junho de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural na Sociedade Musical XV de Novembro, em Miracema/RJ.

14 de julho de 1977 – Apresentação de *Luiza Porto* e *Domínio Público* no Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Bahia, promovido pela UFBA no Teatro Castro Alves/BA. *Domínio Público* recebeu o prêmio de melhor coreografia do ano.

15 de julho de 1977 – Apresentação de *Eterna* e *Corações Futuristas* no Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Bahia, promovido pela UFBA, no Teatro Castro Alves/BA.

14 de dezembro de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento no Teatro Arthur Azevedo pelo Projeto Pacote Cultural, no Rio de Janeiro.

15 de dezembro de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Ginásio de Esportes Celso Peçanha, em Nova Friburgo/RJ.

16 de dezembro de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Move-

mento pelo Projeto Pacote Cultural no Centro Social João XXIII, em Duas Barras/RJ.

16 de dezembro de 1977 – Apresentação do Grupo Teatro do Movimento pelo Projeto Pacote Cultural no Cine Bom Jardim, em Bom Jardim/RJ.

Apresentação no Projeto Dança – o Grupo Teatro do Movimento participou do Projeto Dança no ano de 1977. Não foi possível esclarecer local, data ou a obra apresentada.

1978

01, 02, 03, 04, 05, 07 e 08 de março de 1978 – Apresentação de *Domínio Público*, *Luiza Porto*, *Eterna*, *Improviso* e *Animus*, no Teatro Galpão/SP.

20 de julho de 1978 – Apresentação de *Mal Aria Ba!* no Festival de Arte da Bahia no Teatro Castro Alves/BA.

21 de agosto de 1978 – Apresentação de *Mal Aria Ba!* no Teatro Cailda Becker/RJ.

29, 30 e 31 de agosto, 01, 02 e 03 de setembro de 1978 – Apresentação de *Mal Aria Ba!* no Teatro Opinião/RJ.

09 de setembro de 1978 – Apresentação no Conjunto Habitacional da Polícia Militar em Olaria/RJ. Evento patrocinado pelo SNT/FUNARTE/MEC — Secretaria Municipal de Educação e Cultura, pertencente ao projeto Palco sobre Rodas.

16 de setembro de 1978 – Apresentação intitulada “Dança Moderna” no Conjunto Habitacional Vila Aliança, em Bangu/RJ. Evento patrocinado pelo SNT/FUNARTE/MEC — Secretaria Municipal de Educação e Cultura, pertencente ao projeto Palco sobre Rodas.

23 de setembro de 1978 – Apresentação no Conjunto Habitacional Água Branca, em Realengo/RJ. Evento patrocinado pelo SNT/FUNARTE/MEC — Secretaria Municipal de Educação e Cultura, pertencente ao projeto Palco sobre Rodas.

20, 20, 21, 22 e 23 de setembro de 1978 – Apresentação de *Mal Aria Ba!*, no programa intitulado *Ideótica* – a caminhada do homem, do

Anexo 2

leito da infância ao leito de morte, na Sala Funarte/RJ.

27, 28, 29 e 30 de setembro de 1978 – Apresentação de *Painel/Construção*, na Sala Funarte/RJ.

04, 05 e 06 de outubro de 1978 – Apresentação de *Domínio Público*, *Luiza Porto*, *O Filho do Rei* e *Passagem*, no programa intitulado *Esboço*, na Sala Funarte/RJ.

07 de outubro de 1978 – Apresentação intitulada “Dança Moderna” no Conjunto Habitacional Presidente Médici, em Bonsucesso/RJ. Evento patrocinado pelo SNT/FUNARTE/MEC — Secretaria Municipal de Educação e Cultura, pertencente ao projeto Palco sobre Rodas.

29 de outubro de 1978 – Apresentação no Conjunto Habitacional Senador Camará em Santa Cruz/RJ. Evento patrocinado pelo SNT/FUNARTE/MEC — Secretaria Municipal de Educação e Cultura, pertencente ao projeto Palco sobre Rodas.

29 de outubro, 4 e 5 de novembro de 1978 – Apresentação de *Mal Aria Bal* no Teatro da Escola Martins Pena/RJ.

31 de outubro e 01 de novembro de 1978 – Apresentação no Teatro Municipal de Niterói/RJ — Trabalhos não especificados (Fonte: Acervo Angel Vianna/Contrato estabelecido com o Teatro).

17 a 26 de novembro de 1978 – Apresentação no Jardim do Museu Chácara do Céu. I Festival de Arte de Santa Teresa. Rio de Janeiro.

ANEXO 3 - FICHAS TÉCNICAS DAS OBRAS DO GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO

| | |
|---|--|
| Obra: <i>Domínio Público</i> | Ficha nº: OBRA01 |
| Coreografia: Oscar Araiz | |
| Ano de criação: 1976 | |
| Música: Luciano Berio | |
| Apresentações: | |
| Junho, julho e agosto de 1976 | Programa de Circulação de Espetáculo Pacote Cultural – Ver Cronologia (RJ) |
| 29 de junho de 1976 | Centro Unificado Profissional (RJ) |
| 23 de julho de 1976 | 10º Festival de Inverno de Ouro Preto (MG) |
| 16 a 22 de novembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) |
| 08 a 12 de dezembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) |
| 06 de junho de 1977 | Quarto Encontro de Dança – Teatro Gláucio Gil (RJ) |
| 14 de julho de 1977 | Festival de Arte da Bahia – Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA)* |
| 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | Teatro Galpão (SP) |
| 04, 05 e 06 de outubro de 1978 | Sala Funarte (RJ) |
| Observações: * A coreografia recebeu o prêmio de melhor coreografia nesse Festival. | |
| Fontes: Boletim do 10º Festival de Inverno de Ouro Preto; Programa do Quarto Encontro de Dança; Programa do Festival de Arte da UFBA; Programa do espetáculo na Sala Funarte (programação intitulada “Esboço”); Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: apresentação no Centro Unificado Profissional em 29/06/1976 Lúcia Corrêa • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Patrícia Hungria • Paulo Guinot • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | |
| Elenco: apresentação em Ouro Preto em 23/07/1976 Lúcia Cordeiro • Mariana Vidal • Moema Correa • Patrícia Hungria • Paulo Contier • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | |
| Elenco: apresentação no Quarto Encontro de Dança em 06/06/1977 Jean Paul Rajzman • Lucia • Luciana • Mariana Muniz • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | |
| Elenco: apresentação na Sala Funarte em 04, 05 e 06/10/1978 Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca | |

Anexo 3

| | | |
|---|---|-------------------------|
| Obra: <i>Corações Futuristas</i> | | Ficha n°: OBRA02 |
| Coreografia: Lourdes Bastos | | |
| Ano de criação: 1976 | | |
| Música: Egberto Gismonti | | |
| Apresentações: | | |
| 16 a 22 de novembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) | |
| 08 a 12 de dezembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) | |
| 06 de junho de 1977 | Quarto Encontro de Dança – Teatro Gláucio Gil (RJ) | |
| 15 de julho de 1977 | Festival de Arte da Bahia – Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA) | |
| Fontes: Programa do Quarto Encontro de Dança; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Jean Paul Rajzman • Mariana Muniz | | |

| | | |
|---|---|-------------------------|
| Obra: <i>Improviso</i> | | Ficha n°: OBRA03 |
| Coreografia: Graciela Figueroa | | |
| Ano de criação: 1976 | | |
| Música: Joseph Haydn | | |
| Apresentações: | | |
| 08 a 12 de dezembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) | |
| 23 de maio de 1977 | Terceiro Encontro de Dança – Teatro Glória | |
| 06 de junho de 1977 | Quarto Encontro de Dança – Teatro Gláucio Gil | |
| 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | Teatro Galpão (SP) | |
| Fontes: Programa do Terceiro e Quarto Encontro de Dança; Reportagens Jornalísticas; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Graciela Figueroa (solo) | | |

| | | |
|---|--|-------------------------|
| Obra: <i>Luiza Porto</i> | | Ficha n°: OBRA04 |
| Coreografia: Lourdes Bastos | | |
| Ano de criação: 1976 | | |
| Argumento: Klauss Vianna | | |
| Músicas: Pixinguinha, Francisco Alves, Paulinho da Viola e Tom Jobim | | |
| Apresentações: | | |
| 16 a 22 de novembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) | |
| 08 a 12 de dezembro de 1976 | Museu de Arte Moderna – Sala Corpo e Som (RJ) | |
| 06 de junho de 1977 | Quarto Encontro de Dança – Teatro Gláucio Gil (RJ) | |
| 14 de julho de 1977 | Festival de Arte da UFBA – Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA) | |

| | |
|---|--------------------|
| 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | Teatro Galpão (SP) |
| 04, 05 e 06 de outubro de 1978 | Sala Funarte (RJ) |
| Fontes: Programa do Quarto Encontro de Dança; Programa do Festival de Arte da UFBA; Programa do espetáculo na Sala Funarte (programação intitulada “Esboço”); Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: apresentação no Quarto Encontro de Dança em 06/06/1977 Jean Paul Rajzman • Lúcia • Luciana • Mariana Muniz • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | |

| | |
|---|-----------------------------------|
| Obra: <i>Pulsações</i> | Ficha n°: OBRA05 |
| Coreografia: Lola Brikman | |
| Ano de criação: 1976 | |
| Apresentações: | |
| Durante o Seminário de Criatividade do Movimento no ano de 1976 | Universidade Estadual de Campinas |
| Fontes: Acervo Angel Vianna; Entrevista com Lola Brikman. | |
| Elenco: Lúcia Cordeiro • Luciana Baiochi • Mariana Muniz • Outros | |

| | |
|---|--|
| Obra: <i>Animus</i> | Ficha n°: OBRA06 |
| Coreografia: Michel Robin | |
| Ano de criação: 1977 | |
| Apresentações: | |
| 14 de julho de 1977 | Festival de Arte da Bahia – Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA)* |
| 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | Teatro Galpão (SP) |
| Observações: No Festival de Arte da Bahia Michel Robin ainda não fazia parte do elenco do Grupo Teatro do Movimento, mas apresentou-se com o solo que posteriormente integrou o repertório da companhia. | |
| Fontes: Reportagens Jornalísticas; Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: Michel Robin (solo) | |

| | |
|------------------------------------|-------------------------|
| Obra: <i>Eterna</i> | Ficha n°: OBRA07 |
| Coreografia: Lourdes Bastos | |
| Ano de criação: 1977 | |
| Música: Egberto Gismonti | |
| Apresentações: | |

Anexo 3

| | |
|--|---|
| 23 de maio de 1977 | Terceiro Encontro de Dança – Teatro Glória (RJ) |
| 06 de junho de 1977 | Quarto Encontro de Dança – Teatro Gláucio Gil (RJ) |
| 15 de julho de 1977 | Festival de Arte da Bahia – Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA) |
| 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | Teatro Galpão (SP) |
| Fontes: Programa do Terceiro e Quarto Encontro de Dança; Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: Jean Paul Rajzman • Regina Vaz | |

| | |
|---|-------------------------|
| Obra: <i>O Filho do Rei</i> | Ficha n°: OBRA08 |
| Coreografia: Michel Robin | |
| Ano de criação: 1978 | |
| Apresentação: | |
| 04, 05 e 06 de outubro de 1978 | Sala Funarte |
| Fontes: Programa do espetáculo na Sala Funarte (programação intitulada “Esboço”); Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: Michel Robin (solo) | |

| | |
|---|--|
| Obra: <i>Mal Aria Ba!</i> | Ficha n°: OBRA09 |
| Roteiro e direção: José Possi Neto | |
| Ano de criação: 1978 | |
| Música: Guilherme Vaz | |
| Visual: Carlos Ziccardi | |
| Apresentações: | |
| 20 de julho de 1978 | Festival de Arte da Bahia – II Concurso Nacional de Dança Contemporânea – Teatro Castro Alves (BA) |
| 21 de agosto de 1978 | Teatro Cacilda Becker (RJ) |
| 29, 30 e 31 de agosto, 01, 02 e 03 de setembro de 1978 | Teatro Opinião (RJ) |
| 20 a 23 de setembro de 1978 | Sala Funarte (RJ) |
| 29 de outubro, 04 e 05 de novembro de 1978 | Teatro da Escola Martins Pena (RJ) |
| Observações: O trabalho teve patrocínio do SNT-MEC-Funarte. Nas apresentações realizadas na Sala Funarte, Angel Vianna juntamente com Gerson Pereira assinam a função de Iluminação; Marcus Saboya assina a Sonoplastia e Leônidas Lara a Contrarregragem. O programa foi intitulado <i>Ideótica</i> . | |
| Fontes: Cartaz e programa do espetáculo no Teatro Opinião; Programa do Festival de Arte da Bahia; Programa da apresentação na Sala Funarte, Reportagens Jornalísticas; Acervo Angel Vianna, CEDOC. | |

| |
|---|
| Elenco: apresentações em 29, 30 e 31 de agosto de 1978 Debby Growald • Leonardo Jaime • Luciana Baiochi • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada |
| Elenco: apresentação Festival de Arte da Bahia em 20/07/1978 Débora Growald • Dolores Fernandes • Graciela Figueroa • Luciana Hugues • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovannetti • Silvia Caminada |
| Elenco: apresentação no Teatro Cacilda Becker em 21/08/1978 Debby Growald • Luciana Hugues • Mariana Muniz • Mariana Vida • Michel Robin • Patrícia Hungria • Roberto Giovanetti • Regina Vaz • Silvia Caminada |
| Elenco: apresentação na Sala Funarte de 20 a 23 de setembro de 1978 Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca |
| Elenco: apresentação no Teatro da Escola Martins Pena em 29/10 e 04 e 05/11/1978 Debby Growald • Leonardo Jaime • Silvia Caminada • Maria do Socorro Fonseca • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz |

| | |
|---|-------------------------|
| Obra: <i>Passagem</i> | Ficha n°: OBRA10 |
| Coreografia: Mariana Vidal | |
| Ano de criação: 1978 | |
| Música: Egberto Gismonti | |
| Apresentação: | |
| 04, 05 e 06 de outubro de 1978 | Sala Funarte |
| Fontes: Programa do espetáculo na Sala Funarte (programação intitulada "Esboço"); Acervo Angel Vianna. | |
| Elenco: Mariana Vidal (solo) | |

| | |
|---|-------------------------|
| Obra: <i>Construção</i> | Ficha n°: OBRA11 |
| Coreografia: Angel Vianna | |
| Ano de criação: 1978 | |
| Música: Egberto Gismonti | |
| Apresentações: | |
| 27 a 30 de setembro de 1978 | Sala Funarte |
| Fontes: Acervo Angel Vianna, CEDOC. | |
| Elenco: Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca | |

ANEXO 4 - FICHAS TÉCNICAS DOS ESPETÁCULOS DO GRUPO TEATRO DO MOVIMENTO

| | | |
|---|----------------|------------------------|
| Espectáculo: <i>Movimento e Forma</i> | | Ficha n°: ESP01 |
| Direção geral do Espectáculo: Angel Vianna | | |
| Apresentações: 16 a 22 de novembro de 1976 | | |
| Local: Museu de Arte Moderna (MAM) – Rio de Janeiro | | |
| Coreografias/Coreógrafos: | | |
| <i>Corações Futuristas</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Luiza Porto</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Romeu e Julieta*</i> | Eric Valdo | |
| <i>Domínio Público</i> | Oscar Araiz | |
| Observações: *A coreografia <i>Romeu e Julieta</i> , de Eric Valdo, com os bailarinos Eliana Caminada e Aldo Lotufo, não fazia parte do repertório do Grupo Teatro do Movimento, eles foram convidados para uma participação especial. | | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Jean Paul Rajzman • Lúcia Cordeiro • Luciana Hugues • Mariana Muniz • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | | |
| Bailarinos convidados: Aldo Lotufo • Eliana Caminada | | |

| | | |
|---|--|------------------------|
| Espectáculo: <i>Forma e Espaço</i> | | Ficha n°: ESP02 |
| Direção geral do Espectáculo: Angel Vianna | | |
| Apresentações: 08 a 12 de dezembro de 1976 | | |
| Local: Museu de Arte Moderna (MAM) – Sala Corpo e Som – Rio de Janeiro | | |
| Coreografias/Coreógrafos: | | |
| <i>Corações Futuristas</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Luiza Porto</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Romeu e Julieta*</i> | Eric Valdo | |
| <i>Possession</i> | Participação Especial de Juliana Carneiro da Cunha | |
| <i>Improviso</i> | Graciela Figueroa | |
| <i>Domínio Público</i> | Oscar Araiz | |
| Observações: *A coreografia <i>Romeu e Julieta</i> , de Eric Valdo, com os bailarinos Eliana Caminada e Aldo Lotufo, não fazia parte do repertório do Grupo Teatro do Movimento, eles foram convidados para uma participação especial. | | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Graciela Figueroa • Jean Paul Rajzman • Lúcia Cordeiro • Luciana Hugues • Mariana Muniz • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada | | |
| Bailarinos convidados: Aldo Lotufo • Eliana Caminada • Juliana Carneiro da Cunha | | |

Anexo 4

| | | |
|---|-------------------|-------------------------|
| Espectáculo: <i>Terceiro Encontro de Dança</i> | | Ficha n.º: ESP03 |
| Direção do Grupo Teatro do Movimento: Angel Vianna | | |
| Direção dos Encontros: Rainer Vianna | | |
| Apresentação: 23 de maio de 1977 | | |
| Local: Teatro Glória/RJ | | |
| Trabalhos/Coreógrafos: | | |
| <i>Oferenda</i> | Grupo Fonte | |
| <i>Observações de um Faisão Preso</i> | Grupo Fonte | |
| <i>Através da Dúvida</i> | Grupo Fonte | |
| <i>Improviso</i> | Graciela Figueroa | |
| <i>Eterna</i> | Lourdes Bastos | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Grupo Fonte: • Carlos Afonso • Ana Andrade • Mara Salete Grupo Teatro do Movimento: Graciela Figueroa • Jean Paul Rajzman • Regina Vaz | | |

| | | |
|--|-------------------|-------------------------|
| Espectáculo: <i>Quarto Encontro de Dança</i> | | Ficha n.º: ESP04 |
| Direção do Grupo Teatro do Movimento: Angel Vianna | | |
| Direção dos Encontros: Rainer Vianna | | |
| Apresentação: 06 de junho de 1977 | | |
| Local: Teatro Gláucio Gil/RJ | | |
| Trabalhos/Coreógrafos: | | |
| <i>Corações Futuristas</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Improviso</i> | Graciela Figueroa | |
| <i>Luiza Porto</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>Eterna</i> | Lourdes Bastos | |
| Fernando Ferro – músico Argentino | | |
| <i>Domínio Público</i> | Oscar Araiz | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna. | | |
| Elenco: Jean Paul Rajzman • Lucia • Luciana • Graciela Figueroa • Mariana • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Roberto Giovanetti • Silvia Caminada Músico Convidado: Fernando Ferro | | |

| | | |
|---|--|-------------------------|
| Espectáculo: <i>Domínio Público</i> | | Ficha n.º: ESP05 |
| Direção: Angel Vianna | | |
| Apresentações: 01 a 05, 07 e 08 de março de 1978 | | |
| Local: Teatro Galpão (SP) | | |
| Coreografias/Coreógrafos: | | |

| | |
|---|-------------------|
| <i>Luiza Porto</i> | Lourdes Bastos |
| <i>Domínio Público</i> | Oscar Araiz |
| <i>Eterna</i> | Lourdes Bastos |
| <i>Improvisado</i> | Graciela Figueroa |
| <i>Animus</i> | Michel Robin |
| Fontes: Acervo Angel Vianna; Reportagens Jornalísticas, CEDOC. | |

| | |
|---|------------------------|
| Espectáculo: <i>Ideótica</i> | Ficha n°: ESP06 |
| Direção: Angel Vianna | |
| Apresentações: 20 a 23 de setembro de 1978 | |
| Local: Sala Funarte | |
| Coreografia/Coreógrafo: | |
| <i>Mal Aria Ba!</i> | José Possi Neto |
| Concepção e Direção: José Possi Neto | |
| Música: Guilherme Vaz | |
| Agradecimento: Egberto Gismonti | |
| Iluminação: Angel Vianna e Gerson Pereira | |
| Sonoplastia: Marcos Saboya | |
| Contrarregra: Leônidas Lara | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna; CEDOC. | |
| Elenco: Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca | |

| | |
|---|------------------------|
| Espectáculo: <i>Painel</i> | Ficha n°: ESP07 |
| Direção: Angel Vianna | |
| Apresentações: 27 a 30 de setembro de 1978 | |
| Local: Sala Funarte | |
| Roteiro da Apresentação: | |
| Primeira Parte: Trabalho didático de sensibilização Rítmico-Sonora desenvolvido pela professora Suzy Botelho. Roteiro da apresentação: 1. Sons elementares; 2. Ritmo; 3. Pulsação; 4. Ritmo medido; 5. Forma musical; 6. Música e Fala. | |
| Segunda Parte: Apresentação da obra <i>Construção</i> (1978). | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna, CEDOC. | |
| Elenco: Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca | |

Anexo 4

| | | |
|---|----------------|-------------------------|
| Espectáculo: <i>Esboço</i> | | Ficha n.º: ESP08 |
| Direção geral do Espectáculo: Angel Vianna | | |
| Apresentações: 04, 05 e 06 de outubro de 1978 | | |
| Local: Sala Funarte | | |
| Coreografias/Coreógrafos: | | |
| <i>Passagem</i> | Mariana Vidal | |
| <i>Luiza Porto</i> | Lourdes Bastos | |
| <i>O Filho do Rei</i> | Michel Robin | |
| <i>Domínio Público</i> | Oscar Araiz | |
| Iluminação: Angel Vianna e Gerson Pereira | | |
| Sonoplastia: Marcos Saboya | | |
| Contrarregra: Leônidas Lara | | |
| Fontes: Programa do Espectáculo; Acervo Angel Vianna, CEDOC. | | |
| Elenco: Debby Growald • Leonardo Jaime • Mariana Muniz • Mariana Vidal • Michel Robin • Patrícia Hungria • Regina Vaz • Silvia Caminada • Socorro Fonseca | | |

A publicação deste livro foi possível graças aos apoiadores listados a seguir. A eles, nosso gesto de agradecimento!

Angel Vianna • Adriana Ferreira Bonfatti • Adrienne Ogêda Guedes • Alexandre da Silva Mendes • Aline Bernardi • Amanda Silva Amaral • Ana Bevilaqua Penna Franca • Ana Figueiredo • Ana Flávia Bicalho Padoves • Ana Luiza de Magalhães Castro • Ana Martines • Ana Paula Bouzas • Ana Vitória Freire • Andre A. Ribeiro de Oliveira • Andrea Nascimento Elias • Anna Wiltgen • Antônio Rodrigues • Astrid Takche de Toledo • Beatriz Cerbino • Bernardo Gondim • Bethi Albano • Bianca Cavalcanti Cavalleiro • Bruna Moraes Fiuza Pequeno • Camila Caputti Vieira • Camila Soares • Catarina Mendes Resende • Cecília Lage • Clarice Piedade Silva • Clarice Rito Plotkowski • Claudia Fernandes Canarim • Claudia Mele • Cristina de Mello Bethencourt • Daniel Araujo • Darenice Coimbra Siqueira e Dantas • Diana Rodrigues • Diego Pizarro • Duda Maia • Eliane Carvalho • Elisabeth de Medeiros Simões • Elizabeth Medeiros Pacheco • Enamar Ramos • Enio Salles • Escola e Faculdade Angel Vianna • Eugênio Paccelli da Silva Horta • Fernanda Más Monteiro • Fidelcino Neves Reis • Flavio Souza • Francisco R. Carvalho • Gabriela Geluda • Georgia Víctor • Gisela Dória • Guilherme Hinz • Henrique Guimarães • Henrique Padoves • Hugo Cesar Da Silva Tavares • Inácio Guerberoff Lanari Bó • Irene Milhomens • Izabel Costa • Jacyan Castilho • Jéssica Mascarenhas Barbosa • Joelma Barros • Juliana Conte Zanotelli • Juliana Costa Ribeiro • Juliana Manhães • Juliana Santana Rick • Junia Cesar Pedroso • Laura De Castro • Leticia Bevilaqua • Letícia Pereira Teixeira • Lígia Losada Tourinho • Lucas Gardezani Abduch • Ludy Van Lammeren • Marcelo Lopes • Márcia Feijó • Marcia Albuquerque • Márcio Pamplona • Maria Lúcia Galvão Souza • Maria Toscano • Mariana Ribeiro da Silva Tavares • Mariana Vasconcelos Nogueira • Mariana Ximenes Nuzzi • Mario Lúcio Ferreira Campos • Mário Olsson • Milena Codeço • Mirza Ferreira • Mônica Ferreira Magalhães • Myriam A. Ribeiro de Oliveira • Nara Waldemar Keiserman • Natasha Curuci • Neide Neves • Ney Fontes Junior • Patrícia de Lima Caetano • Patrícia Nidermeier • Patricia Varzakakos • Patrick Van Lammeren • Pedro Paulo de Souza • Priscila Fiorini • Regina Miranda • Renata Bittencourt Meira • Renata Maia • Renato Cruz • Renato Farias • Renato Siqueira e Dantas • Rocio Infante • Ruth Silva Torralba Ribeiro • Sandra Seixas • Sergio Fraga • Sigrid Bitter • Silvana Santos • Simone Fraga • Solange Siqueira de Magalhães • Tatiana France • Tatiana Oliveira • Teresa Taquechel • Vera Araujo

Impresso em agosto de 2019.

O Grupo Teatro do Movimento foi o nosso primeiro trabalho com companhia de dança no Rio de Janeiro, com pessoas incríveis! E foi graças ao Pacote Cultural que o Teatro do Movimento pôde viajar. Na ocasião, o diretor Paulo Afonso Grisolli perguntou: — Angel, você tem companhia de dança? Já estava com algumas pessoas na cabeça, mas se falasse que não tinha não saberia o que ele queria fazer... Foi o primeiro fomento. Eu pensei: que bom, com este dinheiro posso pagar alunos, professores e ter um ano com eles dançando! Klauss, na época, estava envolvido com o teatro, e deu o nome à nossa pesquisa de *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da dança*. Fizemos uma pesquisa em escolas e comunidades, uma verdadeira história do corpo! Levantamos o que acontecia com os alunos, inclusive, me lembro de crianças descobrindo como girar sobre um carço de manga, apoiado em um buraco na terra. Fui vendo que a criançada pisava com um pé, dava um impulso com o braço e rodava, como um belo bailarino! Nos dias de hoje, é bom falar sobre a importância de observar o corpo humano — seja de um bailarino ou não — bailarino — porque o corpo é o grande mestre! Agradeço à Marina e à Joana, pessoas dedicadas que encontrei na minha vida, por este livro.

Angel Vianna

Rio de Janeiro, abril de 2019.



ISBN 978-85-5968-692-0

gramma

