

## **O BRASIL REPRESENTADO POR UM IMAGINÁRIO A PARTIR DAS OBRAS DA COMPANHIA DE DANÇA GRUPO CORPO.**

DANIELA REIS, Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia(UFU), Mestranda em História pela mesma instituição e membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC).

Ao darmos início a essa exposição, partimos do pressuposto de que cada grupo social constrói suas representações e formas de estar no mundo. Dessa forma, o coreógrafo, o bailarino, assim como qualquer outro artista, não estão deslocados do meio social em que vivem, muito pelo contrário, eles dialogam e representam esta sociedade. Suas obras não podem ser consideradas autônomas, desprovidas de valores e motivos, pois, possuem suas posições e visões de mundo, são construções e representações da sociedade em que atuam.

Neste sentido, a presente exposição tem por objetivo perceber como foi representada a “brasilidade” nas obras coreográficas do *Grupo Corpo Companhia de Dança* e refletir de que forma esta foi consagrada em dois momentos históricos distintos.

O início da história da Companhia coincide com os anos da ditadura militar marcados por um regime político autoritário e censura artística, anos em que a dança acadêmica brasileira passava por grandes modificações tentando se libertar das influências estrangeiras em busca de uma identidade própria. O Brasil vivia um período de repressão, cassações, tortura policial, desaparecimentos, enfim, e foi exatamente neste momento que as manifestações artísticas exerceram uma grande contribuição para o debate político e social do momento.

A dança acadêmica mudava sua proposta estética e ideológica com a criação de espetáculos de empenho político e temas relativos a nossa realidade, assumindo uma posição bem diferente do que até então havia se feito. O grupo pioneiro e de fundamental importância para a proposta de uma estética engajada na dança foi o Ballet Stagium de São Paulo, e assim eles resumem o seu trabalho:

(...) “Em 1971, enquanto o teatro, o cinema e a música popular foram amordaçados pela ditadura militar, o Stagium recusa o colonialismo e a alienação de então, e decide o seu destino. Nos passos do Teatro Oficina e do Cinema Novo, que não podiam manifestar-se, percorre um caminho diferente daquele que havia pautado a dança no Brasil, se impondo como a mais experiência do gênero.”<sup>1</sup>

Os coreógrafos passaram a criar com música e motivo brasileiro, até mesmo as Companhias Clássicas com balés tipicamente europeus incorporam temas nacionais em seus espetáculos como por exemplo “*O papagaio moleque*” de Villa-Lobos, “*Gabriela*” de Gilberto Motta, “*Sinhô do Bonfim*” de Camargo Guarnieri e vários outros toda essa inovação estética e ideológica só foi possível pela conjuntura política e social a qual passava o país.

Assim, passou-se a entender, nos anos 70, por dança brasileira todo espetáculo que trazia uma temática social com representações de nossa cultura e uma estética mais voltada para o naturalismo.

É neste contexto que surge o *Grupo Corpo*, criado em 1975, em Belo Horizonte, sua primeira produção teve estréia em 1976 intitulada *Maria Maria* coreografada pelo argentino Oscar Araiz. Essa obra além de ser a primeira foi também decisiva para a trajetória do grupo percorrendo 14 países e tornando-se referência para a dança nacional.

A trilha sonora composta por Milton Nascimento e Fernando Brant para *Maria Maria* tornou-se hino no país, retratando o drama da mulher sem perspectiva aquela “que não vive apenas agüenta”. O espetáculo tornou-se um marco: Em Paris , lotou 24 espetáculos no Théâtre de La Ville, entre novembro e dezembro de 1978, recebendo mais de mil pessoas por dia. Foi transformada num especial de TV Suíça , em Lugano, em 1978. E fez do *Corpo* a primeira companhia sul-americana a dançar no festival de Spoleto, em julho de 1979, na abertura do Festival Dei Due Mondi. O espetáculo foi tão bem aceito, que ao fazer uma turnê pela América Latina, o grupo tinha compromisso em sua agenda por duas semanas e acabou ficando três meses fora do Brasil.

A temática pautada por *Maria Maria* ia ao encontro das questões debatidas pelo momento, as décadas de 70 e 80 foram marcadas pelos movimentos feministas, pela invasão da mulher no mercado de trabalho, por posições que defendiam a igualdade cultural, sexual e social. Portanto a escolha da representação por parte do coreógrafo revela seu interesse pessoal pelo tema e também as discussões pautadas naquele instante.

Mas não podemos afirmar que o estrondoso sucesso do trabalho tenha sido somente pela representação contemporânea e pelo imaginário social que foi reforçado isto seria perder de vista os outros pólos que perpassam a obra.

O espetáculo foi também alvo de interesse para os empresários que segundo Rodrigo Pederneiras só queriam patrocinar *Maria Maria* porque era um espetáculo de alta rentabilidade, o espetáculo teve que ficar seis anos em cartaz para poder promover outros espetáculos da Companhia.<sup>2</sup>

*Maria Maria* abre caminho para *Último Trem* (1980), também de Oscar Araiz, que teve como foque a miséria das pequenas comunidades do interior . Essas duas obras trouxeram uma certa dose de teatralização sendo legitimadas como representantes do que até então se entendia por dança brasileira.

Com a abertura política no início da década de 80 a dança assumiu novos caminhos e o “projeto” de nacionalização não se fazia tão presente, cada grupo passou a arriscar por uma

linguagem particular, cresce o número de grupos experimentais, dança moderna, Jazz entre outras modalidades.

No início da década de 1990 a crítica especializada volta a pontuar certas matrizes de “brasilidade” no trabalho do Grupo Corpo, no entanto esta é percebida de outra forma e num outro contexto. Mas qual seria neste momento a representação do nacional? De que forma que o Grupo Corpo e os órgãos que o consagraram representavam a identidade brasileira na década de 90?

Sobre o trabalho da Companhia na década de 90, alguns críticos destacam:

“Em vez de devaneios gestuais apegados à técnica clássica do balé, agora o Corpo se volta para movimentos mais instintivos, de caráter regional até. A brasilidade ressaltada, no entanto, é explorada com sutileza e transcendência, sem “rançosidade.”<sup>3</sup>

“Ao propor a busca de um corpo que incorporasse uma “brasilidade” em “Nazareth” (o embrião presente em “criação” era a incorporação de uma lógica brasileira, antropofágica, debochada, distante do excessivo levar-se a sério da influência européia), Pederneiras foi obrigado, pelo próprio ineditismo do conceito, a deixar os corpos dos bailarinos mais ou menos livres - em estado de menor organização, portanto - no tempo e no espaço.”<sup>4</sup>

O que se observa nas críticas é que o trabalho do **Grupo Corpo**, por meio das coreografias de Rodrigo Pederneiras, abre caminho para uma dança brasileira quando o coreógrafo “quebra” com a rigidez da técnica clássica e insere movimentos do baixo corporal, movimentos mais “redondos”, membros soltos passando a utilizar também no espaço o plano baixo. Esse “gingado” e “molejo” corporal é visto como “jeito brasileiro” de dançar que está até um pouco associado com o samba, a capoeira e outras manifestações populares.

Portanto, não se pode perder de vista que a própria crítica desempenha um papel importante para construção de significados para as obras, dessa forma, ela não pode ser considerada neutra. Neste sentido, a historiadora Rosangela Patriota chama atenção, de forma oportuna, para a intencionalidade da crítica:

observa-se que os materiais elaborados pelos críticos teatrais são documentos utilizados como ‘vozes de autoridade’ para justificar e, posteriormente, CRISTALIZAR determinadas interpretações. Neste sentido, pode-se dizer que, na maioria das vezes, o trabalho do crítico indica os “temas” e os “lugares” em que a História do Teatro deve ser pensada. Ele realiza, além disso, uma seleção estabelecendo o que deve figurar para posteridade ou não. Talvez este seja o grande impasse para o historiador que se propõe a pensar as produções artísticas como documento de pesquisa, sem que com isso, aniquile o trabalho do crítico.<sup>5</sup>

Assim, ao ressaltarmos a crítica como documento percebemos que ela está implicada em questões muito sutis de construção de sentidos, *legitimidade, visibilidade e produção*. Neste sentido, esta discussão também perpassa a massa documental a qual dispomos, porque não se pode perder de vistas que estes críticos possuem interesses, concepções estéticas e políticas, em suas atuações

profissionais. O que vem a ressaltá-los como grupos específicos, que possuem e tentam impor determinada representação de mundo.

Não pretendemos aqui menosprezar os trabalhos teóricos desenvolvidos sobre dança acadêmica brasileira, certamente são muito importantes para o pouco registro que ainda temos da mesma, porém, percebemos que a grande maioria deixam de pensar a obra num sentido mais amplo. É verdade que a obra deve ser considerada em suas articulações internas, em suas especificidades, porém, ao pensá-la isoladamente, perde-se outros sentidos que ela pode vir a ter e priva-se de possibilidades maiores, caindo no risco de estar apenas repetindo interpretações já consagradas.

Ao entrarmos em contato com depoimentos do coreógrafo Rodrigo Pederneiras, sobre a “brasilidade” da Companhia, observamos que o seu olhar sobre essa ‘dança brasileira’ também modifica de acordo com o contexto em que se encontra. Em início da década de 1990, o coreógrafo coloca que *“tudo o que se produz aqui em termos de dança é balé nacional”*<sup>6</sup>, revelando em seu discurso que para ele não existia exatamente um interesse em procurar uma ‘brasilidade’ em dança. Já no final da mesma década, participando de um programa de TV, ao ser questionado por um crítico porque ele não acreditava em uma dança brasileira, ele coloca:

“Na verdade, eu acho que tô mudando um pouco o meu conceito. Na verdade, antes de tentar buscar esse tipo de coisa, eu acho que o que acontecia era o seguinte: era muita cobrança de você não fazer dança brasileira, você tinha que fazer dança brasileira. (...) Era uma coisa que não me pegava. O que era chamada dança brasileira, tinha que ter motivo, temática e eu acho que o veículo era errado. Não adiantava eu fazer um tema completamente brasileiro e fazer pa-de-burré, pirueta. Eu acho que o veículo era outro e eu não percebia isso e por acaso eu tô começando a descobrir o veículo por outra forma, eu acho que pode haver uma dança brasileira, mais agente tá engatinhando, falta muito a caminhar.” (...) <sup>7</sup>

O que percebemos, então, é que o discurso do coreógrafo é reelaborado, a partir do contexto e da própria elaboração feita pela crítica. Tudo isso vem colaborar para que esteticamente, as obras da companhia vão tomando novos ‘corpos’.

Outro fator que entra para a reflexão desta pesquisa, é a apropriação da “brasilidade” do Grupo Corpo tanto pela crítica e público, quanto pelos próprios patrocinadores.

A idéia de ‘apropriação’ por parte dos patrocinadores nos foi remetida quando o gerente de marketing da BR, Sérgio Mello, ao anunciar no jornal O Estado de São Paulo o acordo entre a companhia de dança e a Petrobrás afirmou: *“Namorávamos esse acordo há quase um ano e agora conseguimos efetivá-lo”*. *“A Petrobrás investe em qualidade de vida, competitividade e na brasilidade, isto é, valorizar grupos nacionais que dão certo.”*<sup>8</sup>

A história da Companhia com a Shell (patrocínio assinado de 1989 a 2000) também não foi diferente, o patrocínio assinado para dois anos acabou sendo prolongado para mais dez anos. O Grupo Corpo e sua “brasilidade” se tornaram uma ‘marca’, onde o investimento se tornou viável

para os interesses dos patrocinadores. Defendemos que tudo isso além de contribuir para a consolidação da Companhia, veio definir os caminhos estéticos delineados nas obras.

No que diz respeito ao contexto histórico, podemos perceber que o sentido da “dança brasileira” muda no decorrer do tempo. Na década de 70 se entendia que para ser dança brasileira (mesmo que com passos importados) a estética tinha que ser mais realista, a temática tinha que ser mais explicitada intervindo nas lutas políticas e ideológicas do país, e foi nesta perspectiva que *Maria Maria* e *Último Trem* foram reconhecidos. Já nos anos 90 essa “brasilidade” foi construída a partir dos diversos elementos que constituem o espetáculo por meio de signos e de uma pesquisa coreográfica que recupera os movimentos populares.

Não perdendo de vista que a imprensa, a indústria cultural, a crítica especializada, enfim, todas essas instituições tiveram um papel ativo para cristalizar a identidade do Grupo Corpo.

Dentro desta perspectiva acreditamos ser fundamental, ao tomarmos a dança como documento abordá-la como um todo: em sua elaboração estética, produção, recepção, circulação, consumo e influências, tendo em mente que a historicidade a ser estudada perpassa todos esses momentos da obra.

---

<sup>1</sup> VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Limitadas, 1997.

<sup>2</sup> Informação retirada da entrevista dada pelo coreógrafo no programa *Roda Viva* em Setembro de 1999.

<sup>3</sup> PONZIO, Ana Francisca. In: *Poder ilimitado de Renovação*. O Estado de São Paulo. Caderno 2, 20 de Junho de 1992.

<sup>4</sup> AVELAR, Marcelo Castilho. In: *Mais brasileiros que nunca*. Estado de Minas. 31 de Outubro 1998.

<sup>5</sup> PATRIOTA, ROSANGELA. *Vianinha um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo. HUCITEC, 1999, p.89.

<sup>6</sup> In: SANTOS, Jorge Fernando dos. *BH em Cena: Teatro, Televisão, Ópera e Dança na Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Del Rey, 1995. p.184.

<sup>7</sup> Depoimento dado pelo coreógrafo no programa *Roda Viva* em Setembro de 1999.

<sup>8</sup> DUNDER, Karla. *Grupo Corpo recebe R\$ 1,5 milhão de patrocínio*. O Estado de S. Paulo, 26 de Jul. de 2000.