RODRIGO PEDERNEIRAS e o GRUPO CORPO

DANÇA UNIVERSAL

COLEÇÃO APLAUSO DANÇA

SÉRGIO RODRIGO REIS

imprensaoficial

Rodrigo Pederneiras
e o Grupo Corpo

Dança Universal

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo

Dança Universal

Sérgio Rodrigo Reis

imprensaoficial

São Paulo, 2008

Governador José Serra

imprensaoficial **Imprensa Oficial do Estado de São Paulo**

Diretor-presidente Hubert Alquéres

Coleção Aplauso

Coordenador Geral Rubens Ewald Filho

Apresentação

Segundo o catalão Gaudí*, Não se deve erguer monumentos aos artistas porque eles já o fizeram com suas obras.* De fato, muitos artistas são imortalizados e reverenciados diariamente por meio de suas obras eternas.

Mas como reconhecer o trabalho de artistas geniais de outrora, que para exercer seu ofício muniram-se simplesmente de suas próprias emoções, de seu próprio corpo? Como manter vivo o nome daqueles que se dedicaram a mais volátil das artes, escrevendo dirigindo e interpretando obras primas, que têm a efêmera duração de um ato?

Mesmo artistas da TV pós-videoteipe seguem esquecidos, quando os registros de seu trabalho ou se perderam ou são muitas vezes inacessíveis ao grande público.

A *Coleção Aplauso*, de iniciativa da Imprensa Oficial, pretende resgatar um pouco da memória de figuras do Teatro, TV e Cinema que tiveram participação na história recente do País, tanto dentro quanto fora de cena.

Ao contar suas histórias pessoais, esses artistas dão-nos a conhecer o meio em que vivia toda

uma classe que representa a consciência crítica da sociedade. Suas histórias tratam do contexto social no qual estavam inseridos e seu inevitável reflexo na arte. Falam do seu engajamento político em épocas adversas à livre expressão e as conseqüências disso em suas próprias vidas e no destino da nação.

Paralelamente, as histórias de seus familiares se entrelaçam, quase que invariavelmente, à saga dos milhares de imigrantes do começo do século passado no Brasil, vindos das mais variadas origens. Enfim, o mosaico formado pelos depoimentos compõe um quadro que reflete a identidade e a imagem nacional, bem como o processo político e cultural pelo qual passou o país nas últimas décadas.

Ao perpetuar a voz daqueles que já foram a própria voz da sociedade, a *Coleção Aplauso* cumpre um dever de gratidão a esses grandes símbolos da cultura nacional. Publicar suas histórias e personagens, trazendo-os de volta à cena, também cumpre função social, pois garante a preservação de parte de uma memória artística genuinamente brasileira, e constitui mais que justa homenagem àqueles que merecem ser aplaudidos de pé.

José Serra
Governador do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

A *Coleção Aplauso*, concebida pela Imprensa Oficial, visa a resgatar a memória da cultura nacional, biografando atores, atrizes e diretores que compõem a cena brasileira nas áreas de cinema, teatro e televisão. Foram selecionados escritores com largo currículo em jornalismo cultural para esse trabalho em que a história cênica e audiovisual brasileiras vem sendo reconstituída de maneira singular. Em entrevistas e encontros sucessivos estreita-se o contato entre biógrafos e biografados. Arquivos de documentos e imagens são pesquisados, e o universo que se reconstitui a partir do cotidiano e do fazer dessas personalidades permite reconstruir sua trajetória.

A decisão sobre o depoimento de cada um na primeira pessoa mantém o aspecto de tradição oral dos relatos, tornando o texto coloquial, como se o biografado falasse diretamente ao leitor.

Um aspecto importante da *Coleção* é que os resultados obtidos ultrapassam simples registros biográficos, revelando ao leitor facetas que também caracterizam o artista e seu ofício. Biógrafo e biografado se colocaram em reflexões que se estenderam sobre a formação intelectual e ideológica do artista, contextualizada na história brasileira, no tempo e espaço da narrativa de cada biografado.

São inúmeros os artistas a apontar o importante papel que tiveram os livros e a leitura em sua vida, deixando transparecer a firmeza do pensamento crítico ou denunciando preconceito seculares que atrasaram e continuam atrasando nosso país. Muitos mostraram a importância para a sua formação terem atuado tanto no teatro quanto no cinema e na televisão, adquirindo, linguagens diferenciadas – analisando-as com suas particularidades.

Muitos títulos extrapolam os simples relatos biográficos, explorando – quando o artista permite – seu universo íntimo e psicológico, revelando sua autodeterminação e quase nunca a casualidade por ter se tornado artista – como se carregasse desde sempre, seus princípios, sua vocação, a complexidade dos personagens que abrigou ao longo de sua carreira.

São livros que, além de atrair o grande público, interessarão igualmente a nossos estudantes, pois na *Coleção Aplauso* foi discutido o processo de criação que concerne ao teatro, ao cinema e à televisão. Desenvolveram-se temas como a construção dos personagens interpretados, a análise, a história, a importância e a atualidade de alguns dos personagens vividos pelos biografados. Foram examinados o relacionamento dos artistas com seus pares e diretores, os processos e as possibilidades de correção de erros no exercício do teatro e do cinema, a diferença entre esses veículos e a expressão de suas linguagens.

Gostaria de ressaltar o projeto gráfico da *Coleção* e a opção por seu formato de bolso, a facilidade para ler esses livros em qualquer parte, a clareza de suas fontes, a iconografia farta e o registro cronológico de cada biografado.

Se algum fator específico conduziu ao sucesso da *Coleção Aplauso* – e merece ser destacado –, é o interesse do leitor brasileiro em conhecer o percurso cultural de seu país.

À Imprensa Oficial e sua equipe coube reunir um bom time de jornalistas, organizar com eficácia a pesquisa documental e iconográfica e contar com a disposição e o empenho dos artistas, diretores, dramaturgos e roteiristas. Com a *Coleção* em curso, configurada e com identidade consolidada, constatamos que os sortilégios que envolvem palco, cenas, coxias, *sets* de filmagem, textos, imagens e palavras conjugados, e todos esses seres especiais – que nesse universo transitam, transmutam e vivem – também nos tomaram e sensibilizaram.

É esse material cultural e de reflexão que pode ser agora compartilhado com os leitores de todo o Brasil.

Hubert Alquéres
Diretor-presidente da
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Agradeço a Cândida Braz (Candinha), Cristina Castilho (Cri), Fernando Velloso e toda equipe do Corpo.

Ao Marcelo Castilho Avellar pelo olhar atento, e aos meus pais, pelo apoio de sempre.

Sérgio Rodrigo Reis

Introdução

Ele moldou a música de Bach, Chopin, Villa-Lobos, Schumann e Brahms. Conseguiu dar forma ao minimalismo das obras de Marco Antônio Guimarães e Philip Glass. Ajudou a lapidar a brasilidade das composições de João Bosco, José Miguel Wisnik, Tom Zé, e personificou as influências urbanas de Arnaldo Antunes e a tropicalidade de Caetano Veloso. Como coreógrafo residente do Grupo Corpo, uma das mais importantes companhias de dança da América Latina, o mineiro Rodrigo Pederneiras construiu uma carreira sólida, contundente e se tornou conhecido dentro e fora do País como um dos expoentes da dança contemporânea. Fez mais: potencializou a emoção presente nas músicas, por meio dos gestos de seus bailarinos, deu alma a composições esquecidas, levou o público a chorar e a sorrir de emoção.

Ao propor uma linguagem genuinamente brasileira nas coreografias, tornou Minas referência em dança no Brasil. Não conquistou isso sozinho. Ao seu lado, sempre contou com uma competente equipe de criação, liderada desde o início pelo irmão, Paulo, o fundador do Grupo Corpo, do qual fazem parte amigos que, há mais de 30 anos, se uniram em Belo Horizonte em torno de um objetivo comum: formar um grupo de

dança profissional capaz de realizar trabalhos inventivos, inovadores e emocionantes.

Além de Rodrigo, daquele núcleo inicial permanecem em atividade Paulo, como diretor artístico, e ocupando funções diversas, os ex-bailarinos Pedro e Míriam Pederneiras, Carmen Purri (Macau), Cristina Castilho (Cri) e Fernando de Castro. Completam a equipe o artista plástico Fernando Velloso e Freusa Zechmeister. Mesmo não trabalhando diretamente no Grupo Corpo, Freusa participa do núcleo de criação, ajudando a dar forma à estrutura mantida desde o início dos anos 90. Estrutura consolidada após a conquista do tão sonhado patrocínio fixo, e depois que a companhia optou por convidar músicos para compor trilhas especialmente para os espetáculos.

O projeto do Grupo Corpo foi colocado em prática no momento em que a capital mineira era bem mais provinciana, olhava a aventura de longe, um tanto descrente. Era comum a platéia local aplaudir entusiasmada montagens vindas de fora, sobretudo do eixo Rio / São Paulo, e olhar com descrença para as regionais. A estréia do Grupo Corpo, no Palácio das Artes, em 1976, após um ano de sua fundação, com o balé *Maria Maria*, contribuiu para quebrar este preconceito. Casa lotada, contrariando as previsões pessimistas, o balé tornou-se sucesso absoluto e ajudou a projetar o trabalho desde

então. Já naquele início, os sócios não mediram esforços para trazer à tona produções cuidadosas, com qualidade bem acima da média.

Para tanto, se aliaram aos melhores de cada área. Pensaram longe. Convidaram Milton Nascimento para compor a trilha de estréia, Fernando Brant para o roteiro e o coreógrafo argentino Oscar Araiz para conceber a montagem. O balé *Maria Maria*, apresentado por quase dez anos ininterruptos em diversos estados brasileiros, cumpriu turnê internacional em 14 países e provou que, com competência e entusiasmo, era possível tornar sonhos realidade.

O até então bailarino Rodrigo Pederneiras, para se profissionalizar, começou a estudar com gente de referência como Tatiana Leskowa e Hugo Travers. As experiências iniciais como coreógrafo foram para companhias semiprofissionais de BH, pois ainda não se julgava à altura de propor algo semelhante para o Corpo. O destino parecia conspirar a seu favor e, para a inauguração da nova sede da companhia na capital, conseguiu a abertura necessária para criar o primeiro balé: *Cantares*. O reconhecimento não foi imediato, mas a experiência abriu-lhe portas para se tornar, mais adiante, coreógrafo residente. Foi o início da construção de uma obra singular. Tímido, introspectivo, passou a conceber os trabalhos daí em diante, numa busca

pelos melhores movimentos, partindo de uma relação profícua com a música. Ouvia insistentemente trilhas, tentando transformar cada nota, cada passagem sonora em gestos coreográficos.

Fez isso utilizando na escrita da dança alguns dos mais competentes bailarinos do País que sempre estiveram ao seu lado. Os balés criados por ele a partir de *Tríptico*, *Interânea*, *Noturno*, *Reflexos* e *Sonata* ajudaram dar forma a uma caligrafia pessoal. Mas a projeção nem de longe se aproximava do sucesso e da repercussão de *Maria Maria*. Por isso, para sobreviver, freqüentemente o Corpo tinha que recorrer à montagem de estréia e reapresentá-la. A base narrativa de *Maria Maria* era algo bem diferente da proposta abstrata que Rodrigo Pederneiras tentava imprimir.

Por dez anos os integrantes da companhia mineira buscaram meios de construir linguagem própria, de conseguir sucesso de público e crítica, de consolidar estrutura empresarial auto-sustentável, sem necessariamente recorrer artisticamente à gente de fora. Foi Rodrigo Pederneiras quem devolveu ao Corpo a identidade ao estrear *Prelúdios*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Depois da apresentação foi ovacionado pela platéia.

O depoimento a seguir, realizado após inúmeros encontros na movimentada sede da companhia, em

Belo Horizonte, revela como o coreógrafo rompe os laços com *Maria Maria* e segue trajetória pontuada pela precisão técnica e acabamento primoroso das produções. A dimensão que o Grupo Corpo atingiu atualmente, o patamar de uma das mais perenes companhias de dança da América Latina, não interferiu na personalidade tranqüila de Rodrigo Pederneiras. Ele continua centrado e apaixonado pela música, pela dança e em busca de certa tranqüilidade, que encontra nos momentos de folga em seu sítio, na região de Ouro Preto. Com dificuldade em relembrar a imensa gama de emoções protagonizadas nesses anos todos, foi-se revelando lentamente sempre tentando reproduzir nas declarações a síntese que persegue nos gestos.

Quem é esse grande criador, autor de alguns dos momentos mais singulares da cultura nacional? Quem é esse homem capaz de traduzir em gestos a emoção contida nas canções? Um pouco do artista por trás da festejada obra do Grupo Corpo começa a vir à tona nas próximas páginas. Sobre ele, Caetano Veloso, autor, ao lado de José Miguel Wisnik, da trilha do balé, *Onqotô*, soube como ninguém resumir uma de suas características. *Ele é um exemplo, a personificação de um povo hospitaleiro que é o mineiro. Aliás, o mais hospitaleiro do Brasil*, disse o baiano, satisfeito com o resultado da parceria. O músico Milton Nascimento é outro admirador: *É um dos melhores coreógrafos que vi.*

Adoro os balés, vou a todos e me sinto um pouco parte daquilo, como se fosse uma coisa minha. O amigo Emílio Kalil, ex-empresário do Corpo, engrossa o coro: *Sou contra a velha máxima de que santo de casa não faz milagre.*

Os elogios também não alteraram a personalidade de Rodrigo. Autor da requintada arte processada pelos bailarinos, é avesso à exposição e se apresenta um pouco de forma oposta às criações, sempre grandiosas e emocionantes. Na história do Grupo Corpo pode-se dizer que a companhia aprendeu a andar com as próprias pernas, guiada pelos gestos pinçados em seu imaginário, que não distingue gêneros, ritmos e técnicas.

Se o início foi marcado por uma estreita relação com o repertório erudito e proximidade com a técnica clássica, logo ampliou seu vocabulário com investidas abstratas dando forma aos mais variados ritmos da cultura popular, como o xaxado, o samba, as danças de salão, as festas, a capoeira, o congado e até, mais recentemente, o hip-hop. A inventividade não se resumiu às criações para o Corpo. Mesmo sendo o principal foco de interesse, vez por outra aceitou desafios de parcerias para grandes companhias nacionais, como o Balé da Cidade de São Paulo, Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Ballet do Theatro Guaíra, de Curitiba, e a Companhia de Dança de Minas Ge-

rais. Fora do País esteve à frente de montagens da Companhia da Deutsche Oper Berlin (Alemanha), o Ballet Gulbenkian (Portugal), Les Ballets Jazz de Montréal (Canadá), Stadttheater Saint Gallen (Suíça) e Opéra du Rhin (França).

Com o trabalho desenvolvido nos últimos 30 anos, os principais palcos do mundo se renderam ao talento de Rodrigo Pederneiras. Théâtre dês Champs-Elysées, em Paris, a Maison de la Danse, em Lyon, o Brooklin Academy of Music (BAM), em Nova York e o Sadler´s Wells, em Londres, todos aguardam ansiosos as suas novas investidas. Como essa trajetória se confunde com a do Grupo Corpo, do qual é um dos protagonistas, o relato a seguir mescla as duas histórias. Se a companhia hoje tem uma linguagem própria, há vários anos quem é um dos responsáveis pelo sotaque é o coreógrafo. Figura genial dos palcos nacionais, que a Coleção Aplauso recupera nesta biografia complementada ao final pela análise das suas principais realizações. Rodrigo Pederneiras é uma das peças fundamentais do sucesso do projeto que tornou realidade a criação da principal companhia de dança contemporânea do Brasil. E é através do seu imaginário, de sua inventividade, que os bailarinos pulsam.

Sérgio Rodrigo Reis

Aos meus pais, Barbosa e Zabel.

Rodrigo Pederneiras

Rodrigo aos 5 meses

Capítulo I

Onde Tudo Começou?

O início de tudo aconteceu na casa número 66 da Rua Barão de Lucena, no bairro da Serra, em Belo Horizonte. Sou de 1955, o quarto filho de uma família de seis irmãos: Zé Luiz, Paulo e Pedro são os mais velhos e Míriam e Marisa, as mais novas. Sou o do meio nessa história e, de certa forma, sempre me senti assim.

Costumo me referir à minha mãe, Isabel Pederneiras Barbosa, como *a mãe do mundo*. Sempre nos educou a não ir à casa dos outros, podíamos brincar na rua, jogar futebol... Mas não gostava de nos ver soltos por aí, preferia que todos estivessem dentro da nossa própria casa. Por isso, a casa na rua Barão de Lucena 66 virou um centro de aglomeração incrível, a ponto do meu pai, ao chegar depois de um dia inteiro de trabalho, encontrar 13 amigos em volta da mesa. Nenhum deles da família. Como é hábito em Minas, a mesa é um lugar de encontro e, por isso, permanecia posta das sete da manhã às nove da noite.

Tudo acontecia no entorno dessa casa, todas as brincadeiras surgiam por ali e a minha infância correu assim. Meus pais nunca foram ricos, mas

Isabel Pederneiras e seus filhos Paulo, José Luiz, Pedro e Rodrigo, na casa da Rua Barão de Lucena

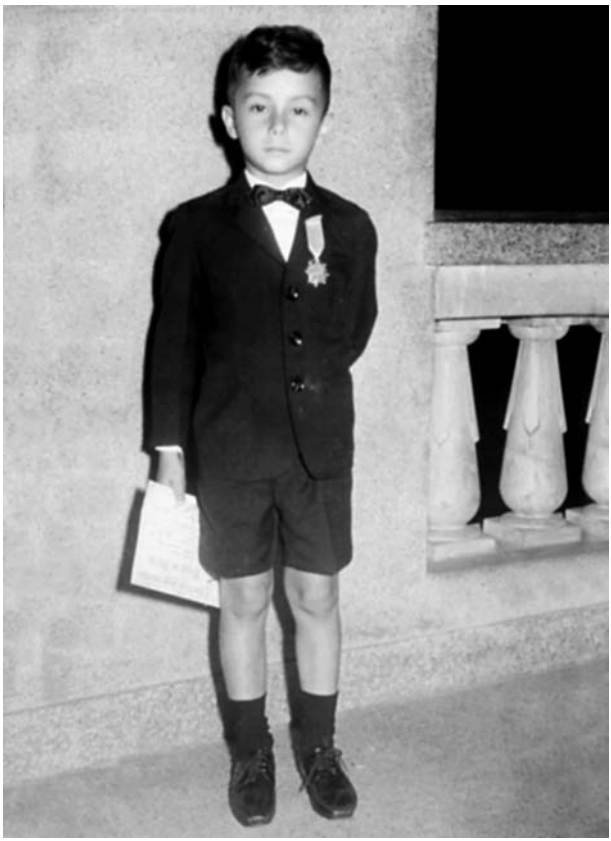
tudo que queríamos, conseguíamos, tínhamos mesa de sinuca, de pingue-pongue, nos fundos havia uma bateria e na sala um aparelho de som. A casa vivia movimentada. Minha mãe nunca trabalhou fora, sempre foi dona de casa. Meu pai, Manoel de Carvalho Barbosa, nessa época atuava como diretor administrativo da Viação Férrea Centro-Oeste.

Nessa convivência meio torta com a turma, por volta dos sete, oito anos, já me comportava de forma retraída. Eu era um sujeito esquisito e o dinheiro que ganhava para merenda na escola, economizava para comprar discos. Até então só escutava música clássica, principalmente obras mais simples de artistas como Tchaikovsky e Bach. Só ouvia isso. Vivi infância e adolescência em meu universo particular e na convivência de poucos amigos, como o Fernando de Castro, meu vizinho, que, mais tarde, nos ajudou a fundar o Grupo Corpo e ainda permanece conosco. Com o tempo, passei a me isolar do mundo e desse jeito é que me criei.

A descoberta do rock dos Beatles foi fundamental: quando os ouvi pela primeira vez, aos 12 anos, ampliei meu repertório, enveredei por outros caminhos e passei a apreciar sonoridades diferentes.

Os irmãos Pedro, José Luiz, Paulo e Rodrigo (sentado)

Rodrigo aos 6 anos



O estudante Rodrigo exibe com orgulho a medalha de Religião

Rodrigo aos 9 anos (acima) e aos 10 anos (abaixo) nas tradicionais fotos de colégio

Os irmãos Paulo, José Luiz, Pedro e Rodrigo, em 1957

Lá em casa as coisas sempre seguiram influenciadas por Paulo, era como o desbravador, ia tendo idéias e nos arrastando; assim acabamos vivendo uma fase meio hippie. Seguindo o exemplo dos nossos ídolos, nos vestíamos como eles e usávamos bolsas vindas da Bahia, bem como as sandálias de sola de pneu. Tínhamos cabelos enormes e, naquele período meio maluco, comecei a gostar mais da vida, quando me interessei por arte, leitura, da mesma forma como meus irmãos. Estudava bateria, Paulo e Zé Luiz tocavam violão e Mirinha aprendia balé na escola da Marilene Martins, diretora do grupo Trans-Forma, até então referência no ensino de dança moderna em Belo Horizonte. Esse foi o início de tudo.

Capítulo II

Meu Destino: a Dança?

Assistindo a uma das apresentações de balé da Mirinha não tive mais dúvida: decidi que queria dançar, mas, só mais tarde, ao ver um dos espetáculos da companhia israelense Bat-Dor é que passei a querer atuar profissionalmente. Até então, o balé lá em casa não era visto como problema, por ser uma espécie de hobbie entre os irmãos. Quando a questão se tornou mais séria, a preocupação de meus pais aumentou. Nunca foram de pressionar por nada, aceitavam as idéias que iam surgindo entre nós, porém temiam pelo futuro incerto na arte. No fundo, queriam ver os filhos estudados e a dança acabou sendo o destino da maioria: Zé Luiz se formou em medicina, depois virou fotógrafo e, hoje, realiza todas as fotos para o Grupo Corpo. Paulo não chegou a concluir o curso de arquitetura, abandonou-o faltando quatro meses, para dirigir artisticamente a companhia. Pedro formou-se em engenharia, mas passou a se dedicar à parte técnica. Eu nunca quis seguir carreira acadêmica, me mantive fiel à dança.

O balé me cativou desde que vi o primeiro espetáculo, com a minha irmã, Mirinha, como parte do elenco. Nos anos 70, a coisa mais rara era um

homem escolher a dança como profissão em Belo Horizonte, onde até hoje é algo incomum. Mesmo assim, no dia seguinte à apresentação, decidi procurar a academia da Marilene Martins, no Colégio Arnaldo, para conversar sobre a possibilidade de entrar para aquele grupo. Marilene acabou me oferecendo uma bolsa de estudo e pouco depois iniciei as aulas. Foi quando me encontrei.

Ainda nos anos 70, durante um festival de inverno da UFMG, eu e meus irmãos conhecemos o coreógrafo argentino Oscar Araiz. Pedro e Zé Luiz também já dançavam, e Paulo estava envolvido com teatro. Como todos lá em casa se aproximavam da arte, Paulo amadureceu a proposta de se criar uma companhia profissional de dança em Minas que, até então, não existia. Enquanto a idéia crescia, comecei a viajar para Buenos Aires para aprofundar os estudos com o pessoal da companhia do Oscar Araiz e, em 1974, numa dessas idas, ele me convidou a integrar seu grupo. Tinha 19 anos. Meus pais queriam me inscrever de todo jeito no vestibular e eu acabei indo mesmo para Buenos Aires, com a única condição de que aceitaria, mais adiante, a inscrição em Belo Horizonte. Só que, dias antes da tal data da matrícula no teste, mandei um telegrama pedindo: *não me inscrevam, segue carta*. A tal carta nunca chegou.

Fiquei na Argentina estudando dança e, pouco depois, recebi o convite para participar do espetáculo *Agitor Lucens V*, da companhia do Oscar Araiz, que era acompanhado por um grupo de rock executando ao vivo as canções. De uma hora para outra estava dançando ao lado dos bailarinos que mais admirava, grande parte deles, os responsáveis pelas minhas idas a Buenos Aires e, entre os quais Hugo Travers que, mais tarde, viria ao Brasil participar conosco da fundação do Grupo Corpo. Naquele momento me vi solto em Buenos Aires, fazendo exatamente o que queria, com dinheiro no bolso, um apartamento à disposição, num período anterior à ditadura argentina. Nós vivíamos a ditadura no Brasil e a sensação de liberdade por lá era enorme. Às vezes, ia direto das noitadas para os ensaios. Naquela altura, todos me tinham um pouco como pupilo. Foi uma pena *Agitor Lucens V* ter sido o último espetáculo da companhia do Oscar Araiz. Após a temporada, ela se desfez e voltei ao Brasil.

Capitulo III

Grandes Mestres

Os anos que antecederam à fundação do Grupo Corpo foram de aprendizado intenso. Viajava bastante para Buenos Aires, me hospedava na casa da Bettina Bellomo, hoje nossa maître de ballet, e do Freddy Romero, que, aliás, foi muito significativo nessa fase inicial. Os dois até então eram casados e a convivência com ele me ajudou especialmente. Conheci outro tipo de movimentação, suas aulas eram sobre a técnica da expoente da dança moderna Martha Graham. Estava completamente seduzido pelo método e, talvez por isso, ele tenha me tomado como aluno predileto, me convidando para morar em Buenos Aires. Tudo era inovador naqueles tempos e, nesse convívio, comecei a perceber que aqui em Minas não tínhamos quase nada em dança, só existia um trabalho contemporâneo, algo que Marilene realizava, baseada nos ensinamentos do Klauss Vianna.

Os anos de 1971 a 1975 foram basicamente de estudo, viagens à Argentina e ao Rio de Janeiro, onde conheci Tatiana Leskova, também importante. Passava férias por lá junto com a minha namorada, a bailarina Denise Stutz que, mais tarde, tornou-se minha mulher. Tatiana também

gostava muito de mim: na verdade, eu tinha certa facilidade com dança, e ela me pegou também um pouco como aluno predileto, oferecendo-me bolsa de estudo, que me possibilitava passar os meses de janeiro e fevereiro tendo aulas no Rio, aprendendo a base da técnica clássica. Depois dessa experiência, tive ainda outros dois professores importantes: Hugo Travers e Bettina Bellomo.

Vivi esse período de uns quatro anos de intenso aprendizado. Tinha clássico, dança moderna... Não seguia linha única, ficava buscando os melhores professores, correndo atrás de tudo, e foi o período de preparação no Rio e na Argentina, que me moldou. Mais tarde, quando voltei definitivamente para Belo Horizonte e encontrei Paulo com tudo encaminhado para fundar o Grupo Corpo, é que vim a colocar tudo aquilo em prática. Na companhia sempre procuramos nos aliar a ótimos professores e, ao mesmo tempo em que atuava naquele início como bailarino, para me exercitar como criador realizava as primeiras experiências como coreógrafo para grupos da capital e do interior. Fazia muitos balés: aprendi a coreografar desse jeito, coreografando...

Em janeiro de 2006, recebi um telefonema da Bettina com a triste notícia da morte do Freddy. Ele tinha vindo de Buenos Aires passar uns dias em BH para revê-la e à filha Mônica. Os dois, ape-

sar de separados, ainda eram amigos. Durante a visita, teve um ataque cardíaco fulminante. No telefonema, Bettina contou que, pouco antes, Freddy tinha me enviado um e-mail. Passou despercebido. Quando abri era algo emocionante, quase palavras de despedidas. Comentava que eu era alguém em quem pensava muito ao longo da vida, que tinha acabado de assistir ao DVD do nosso balé *Lecuona* e havia se emocionado. Ele me dava parabéns pelo coreógrafo que me tornei e, ao final, encerrava com um... *Te amo*.

Capítulo IV

O Corpo Pulsa?

Quando começamos a seguir com mais intensidade no caminho da dança, meu pai foi designado diretor superintendente da Refer (Fundação Rede Ferroviária de Seguridade Social), no Rio de Janeiro, e teve que se mudar para lá. Dessa forma, não via tanto as *loucuras* que aconteciam à nossa volta e, minha mãe, de alguma forma, acobertava toda essa história. Na realidade, ela é o lado *Pederneiras* da família, o mais liberal, o mais solto.

A minha casa centralizava todas essas pessoas e suas idéias, permanecia o tempo todo em efervescência. Na época, eu e minha namorada, Denise, já queríamos dançar profissionalmente e também a namorada do Pedro e a do Paulo. Com o clima propício, todos dançando, é que o Grupo Corpo surgiu. Paulo convidou Hugo Travers para ajudar. Ele veio de Buenos Aires para trabalhar como bailarino e professor. Até então não tínhamos onde instalar a nossa sede.

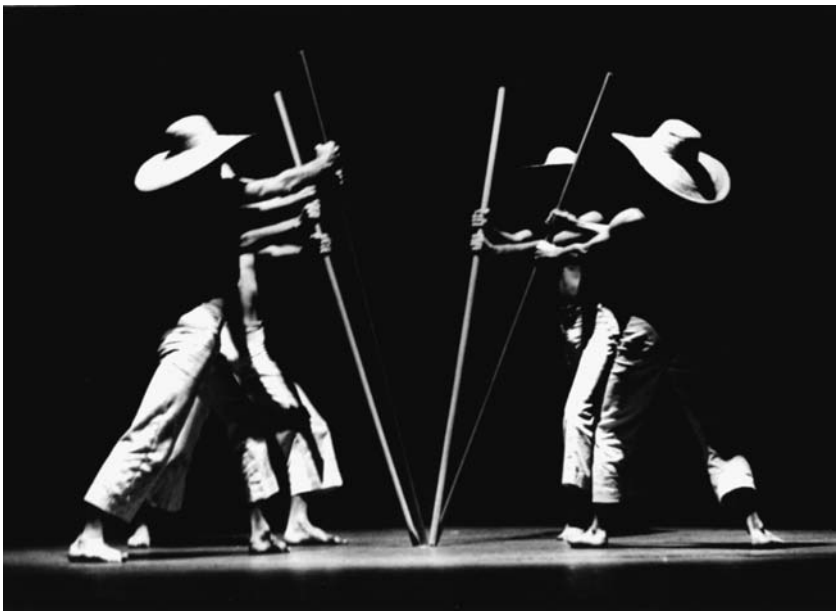
Coube ao Paulo, com o seu poder de persuasão, convencer minha mãe a fazer com que meu pai aceitasse ceder a única casa que tinha para tocarmos adiante nosso projeto. Quando viram

que os seis filhos dançavam e não poderiam se posicionar contra aquilo, foram de uma generosidade inacreditável. Saíram da casa, alugaram um apartamento menor e, literalmente, deramna para nós. Resolvemos demolir por dentro e construir salas de aula entre os quartos e ali começou o Grupo Corpo.

Essa primeira sede virou um centro cultural, onde realizávamos cursos de dança com professores convidados e exposições. Até a artista plástica Lygia Clark chegou a expor lá. Um ano depois, vendemos a casa e compramos o lote onde construímos a sede atual. Paulo era amigo dos arquitetos Éolo Maia e Márcio Lima, que, entusiasmados com nossa empreitada, nos deram o projeto. A construtora Martins Klein iniciou a edificação que, em três andares reuniria as instalações da escola, uma galeria de arte, um laboratório de fotografia e o teatro do Grupo Corpo. Eram tempos de inflação de 40% ao mês, e chegamos a um ponto em que, não estávamos tendo mais como pagar pela obra. Sensibilizados pela nossa causa, simplesmente perdoaram a dívida.

Ao longo da nossa trajetória, sempre tivemos, como até hoje, a intenção de reunir pessoas que sentissem vontade de realizar algo em conjunto e se empenhassem por um objetivo comum. Esse

Corpo, idéia do Paulo, surgiu muito no sentido de corporação, de corporativismo. Não existe corpo docente? Corpo de bombeiros? Por que não usar a palavra para um grupo de dança? Naquele momento éramos conhecidos no meio cultural da capital mineira e conseguíamos mobilizar a cidade da nossa sede. De dia funcionávamos como escola, com 12 bailarinos profissionais e inúmeros alunos, à noite ensaiávamos. Nos finais de semana, o espaço virava uma espécie de galeria de arte e centro de convivência. Para completar nosso centro cultural, como Paulo e Zé Luiz fotografavam, na escola montamos um laboratório para revelar e ampliar as imagens. Mesmo formado em medicina, Zé Luiz acabou se apaixonando pelo ofício e optando por nunca exercer a profissão de formação, tornando-se fotógrafo de vez.



Maria Maria marcou a estréia do Grupo Corpo. Em cena, Hugo Travers, Fernando de Castro, Pedro Pederneiras e Rodrigo Pederneiras

Capítulo V

A Primeira Aposta

Maria Maria, um simples nome de mulher.
Corpo negro de macios segredos, olhos vivos
farejando a noite, braços fortes trabalhando o dia.
Memória de longa desventura da raça,
intuição física da justiça.
Alegria, tristeza, solidariedade e solidão.
Mulher-pantera, fera, mulher-vida, vivida.
Uma pessoa que aprendeu vivendo
e nos deixou a verdadeira sabedoria:
a dos humildes, dos sofridos,
dos que têm o coração
maior que o mundo.

(Trecho de *Maria Maria*, texto de Fernando Brant)

A intenção para nossa estréia era criar um grande balé, uma superprodução que causasse impacto. Sabíamos que precisávamos de algo que marcasse a nossa chegada e decidimos convidar uma equipe de peso, liderada pelo coreógrafo argentino Oscar Araiz, Milton Nascimento e Fernando Brant. Apesar de ser um empreendimento dificílimo, cheio de desafios, os três acabaram sendo extremamente receptivos com o projeto, que se viabilizou por meio de empréstimos bancários. Éramos desconhecidos e, eles, artistas

renomados, que não só aceitaram o desafio como também mergulharam na montagem com bastante generosidade.

Toda parte de criação de *Maria Maria*, do iluminador ao figurinista, veio de Buenos Aires da equipe do Oscar Araiz. A Suzana Otero Leal cuidava da cenografia, a Renata Schussheim do figurino e o próprio Araiz, da direção e coreografia. Por aqui, em Belo Horizonte, o Brant se responsabilizou pelo roteiro e os textos e, a partir deles, Milton, que abraçou o projeto com generosidade incomum, compôs a música. Quando começou a realizá-la, Oscar veio para Belo Horizonte, e Milton, que já morava no Rio, chegava nos fins de semana trazendo novas canções. Quando aparecia agitava a nossa sede, vinha de trem, de Vera Cruz e foi numa dessas viagens que compôs a música tema do espetáculo.

No início todos íamos a reboque do Paulo, das suas idéias. Sempre as consideramos utópicas, mas, ao contrário, todas iam dando certo: uma após a outra. Era consenso de que a coreografia de estréia deveria vir de alguém de renome, o espetáculo tinha que acontecer para que nosso projeto não morresse. Sempre nos comportamos como companhia profissional e não surgimos sem pretensão.

A proposta era diferente de outros grupos: queríamos transformar a dança numa profissão. Funcionava assim: Paulo ia tendo idéias, conversando conosco e íamos adorando e aceitando. A gente acreditava, assim como vários arquitetos e artistas plásticos também, como Fernando Velloso, que ajudou a elaborar *Maria Maria*. Existia também um clima positivo. As pessoas que lidavam com arte em Belo Horizonte, de alguma forma até sem estar diretamente envolvidas, torciam para que o espetáculo fosse bem-sucedido.

A concepção de *Maria Maria* sintetiza e representa até hoje a nossa proposta de criação. Quando chamamos um músico para compor uma trilha, não ditamos normas: queremos é esse músico, sua obra, suas idéias. O que vai conceber é de sua inteira responsabilidade, tem liberdade total. Lógico que, em alguns momentos, damos sugestões aqui e ali, que podem ser aceitas ou não.

Desde o início a proposta foi nos juntar aos melhores. Quem era o mais indicado para o roteiro? O Fernando Brant? Vamos chamá-lo? Quem era o melhor para compor música? Milton Nascimento? Quem era o melhor para a coreografia? Oscar Araiz? Queríamos o melhor do melhor que conhecíamos.

Tivemos a sorte de aceitarem nossa viagem com um entusiasmo fora do comum.

No processo de preparação do espetáculo os encontros começavam durante o dia na casa da Rua Barão de Lucena, na nossa sede, depois seguiam madrugada adentro, no Bar do Tadeu, na região do Bairro Anchieta, uma espécie de ponto de apoio. Aquelas mesas enormes viviam rodeadas de gente falando sobre o balé. Eram muitos, de todas as áreas, gente como o arquiteto Éolo Maia e o músico Tavinho Moura, que acabou batizando a coreografia. Numa dessas conversas animadas, lembrou da onça Maria Maria, personagem da obra de Guimarães Rosa, e comentou que poderia ser um bom título. Tinha gente demais envolvida, pessoas que embarcaram apostando que daria certo. Caso não desse, sabíamos que arcaríamos com as conseqüências. Eu ficava observando tudo aquilo. Minha participação, até então, para ser sincero, se resumia a dançar.

Capítulo VI

A Estréia: e Agora?

Maria Maria nasceu num leito qualquer de madeira.
Infância incomum pois nem bem ela andava, falava e sentia e
já suas mãos ganhavam os primeiros calos do trabalho precoce.
Infância de roupa rasgada e remendada, de corpo limpo
e sorriso bem aberto. Infância sem brinquedos mas cheia de jogos aprendidos com as velhas que lavavam roupa nas margens do Jequitinhonha.
Infância que acabou cedo, pois já aos quatorze anos,
como é normal na região ela já estava casada.
Do casamento ela se lembra pouco,
ou não quer muito se lembrar.
Homem estranho aquele a lhe dar
balas e doces em troca de cada filho.
Casamento que em seis anos, seis filhos lhe concedeu. Os filhos se amontoavam nos quatro cantos da casa. Enquanto ela estendia a roupa na beira dos trilhos, os seis meninos sentados brincavam na terra fofa.
Os seus olhinhos de espanto não entendiam

de nada.
De repente, notícia vinda dos trilhos. Maria
Maria era viúva.
Pela primeira vez a morte entrava em sua vida
e vinha em forma de alívio. E de retalho em retalho
Maria se definiu: solidária, solitária, operária
e brincalhona. Ela pode ao mesmo tempo
ser Maria e ser exemplo de gente
que trabalhando em todas as horas do dia,
conserva em seu semblante
toda pura alegria, de gente que vai sofrendo
e quanto mais sofre, mais sabe.

(trecho do texto *Maria Maria*)

Para a estréia de *Maria Maria*, em 1976, Paulo marcou uma temporada no maior palco de Minas, o Grande Teatro do Palácio das Artes, algo impensável até então para uma companhia local. Quando contávamos que seria lá, as pessoas duvidavam. Nós do Grupo Corpo, não. Tínhamos certeza de que seria um sucesso, um pouco pelo resultado dos ensaios. Na medida em que Oscar Araiz ia coreografando, fomos convidando pessoas de confiança para ver trechos em primeira mão. Saíam entusiasmadas. A estratégia contribuiu para gerar comentários positivos por toda a cidade e, quando finalmente chegou o grande dia, foi impressionante. Os ingressos para

a temporada se esgotaram. Uma grande sorte ter acontecido logo em nossa primeira montagem. Porém, de certa forma, tínhamos certeza de que seria assim, porque no Brasil ainda não havia nada semelhante.

Não me lembro bem daquela noite. A única coisa que recordo com exatidão é um fato desagradável um dia antes. Não existia linóleo na sede do Corpo, aquela camada de borracha colocada sobre o chão para absorver um pouco o impacto dos passos da coreografia. Dançávamos descalços na madeira cheia de farpas, e eu acabei arrancando um tampo na sola do pé, justamente na véspera da estréia. Doía tanto que mal conseguia pisar e, no balé, cabia a mim, entre outras coisas, um solo inteiro de oito minutos da música *Pai Grande*.

Para conseguir dançar tive que colocar uma proteção extra no pé e, no meio do espetáculo, levei um escorregão que se seguiu por um belo tombo... Caí feio. Apesar dos muitos aplausos do público ao final da apresentação, como bailarino eu carrego essa lembrança. Pelo menos para mim, a estréia foi absolutamente frustrante. Como não é um tombo de bailarino que prejudica uma montagem, no todo, saiu muito bem. Mas o trauma permaneceu, só com o tempo foi diminuindo e vieram tantos outros tombos, em todos os sentidos, que esse ficou pequeno.

Recordo-me com entusiasmo de como toda a minha família se engajou. Os cinco irmãos dançaram: eu, Zé Luiz, Pedro, Míriam, Zoca (Marisa); só Paulo ficou de fora dos palcos cuidando da coordenação geral. A boa repercussão inicial nos encorajou a marcar outra temporada para Belo Horizonte e, dessa vez, trouxemos vários empresários do meio artístico nacional para conhecer o trabalho. Ao mesmo tempo surgiu oportunidade para participarmos do Festival da Ruth Escobar, uma grande vitrine brasileira. Desde então, começamos a receber outros convites para nos apresentar fora. De uma hora para outra, aquela companhia recém-formada por amigos sonhadores da capital mineira foi convidada para ir à Argentina, depois ao Chile, ao Uruguai. Na Europa dançamos em Portugal, França, Inglaterra, Itália e Suíça. Foi um marco logo na estréia, e nem de longe eu pensava que teríamos tanta repercussão.

Com o bom resultado, os convites surgiram de todos os lugares. Walter Santos, nosso primeiro empresário, foi responsável pela turnê européia. Virou um acontecimento; e toda temporada foi um sucesso, marcávamos dez dias de apresentação e os ingressos se esgotavam. Em todos os sentidos *Maria Maria* representou um marco... Um marco que aconteceu da forma mais profissional que se pode imaginar, desde a estréia.

As viagens foram de um aprendizado impressionante, algo maravilhoso. Seria fácil a gente ter se deslumbrado depois de ter permanecido, logo no início, um mês em cartaz em um dos espaços mais importantes e cobiçados de Paris, o Théâtre de la Ville. Mas não tinha festa. Na verdade, aproveitávamos as oportunidades para realizar, além de todo esforço para uma boa apresentação, uma pesquisa detalhada sobre os equipamentos que poderíamos adquirir para equipar nossa sede aqui no Brasil. Nas turnês, passamos a ter contato com os melhores profissionais, teatros, equipamentos modernos, ao mesmo tempo em que buscávamos aulas com os maiores professores. Aprendemos muito.

As apresentações, os palcos mundo afora, tudo aquilo representava para mim uma fase de deslumbramento. Tinha acabado de voltar de Buenos Aires, de ter dançado na companhia de Oscar Araiz, endeusado no meio. Entretanto, com *Maria Maria* sentíamos que havia chegado o momento de apresentarmos algo próprio. Financeiramente, o projeto nos calçou por um tempo e nos possibilitou olhar para frente, construir a sede atual, porém, mesmo com a boa repercussão, a situação não era fácil. Para sobreviver, realizávamos turnês de até seis meses, como aconteceu em 1978.

De certa maneira, aquele sucesso estrondoso acabou se transformando num problema. Chegou a um ponto de quase perdermos nossa identidade. No país inteiro, deixamos de ser o Grupo Corpo, para sermos reconhecidos como aquela companhia que dançava *Maria Maria*. Tínhamos lotação esgotada onde quer que apresentássemos. Os empresários só queriam este espetáculo. Mas só ele, só se falava em *Maria Maria*. Nossa maior dificuldade no início foi desvincular desse grande sucesso e tentar alçar outros vôos.

Capítulo VII

A Profissionalização

A condução do Paulo na direção artística e a participação de pessoas que estão aqui esse tempo todo como Pedro, Macau, Mirinha, Fernando e a Cri foram fundamentais para que a companhia desse certo. Também foi importante o processo de gerenciamento que implantamos desde o princípio. Não realizamos reuniões, não existe patrulhamento, o espírito de liberdade sempre existiu, nasceu com o Grupo Corpo e foi-se ampliando ao longo dos anos até amadurecermos esse processo de trabalho.

Outra dificuldade que levou alguns a nos abandonar foi a falta de dinheiro. Depois do sucesso de *Maria Maria*, vivemos períodos de dificuldades horrorosas, durante os quais o que ganhávamos era empregado na construção da sede. Ao invés de recebermos um salário maior, estávamos construindo um prédio em um lugar onde não havia nada, nem chegava ônibus. Isso tudo teve um custo. Junto à sede, para nos ajudar financeiramente, montamos uma galeria de arte e um bar, que, infelizmente, acabou não dando certo.

Os problemas financeiros continuaram durante vários anos. Quando saíam bailarinos, tínhamos

que contratar outros e era tudo feito conforme a lei trabalhista, com carteira assinada e demais direitos. A solução para sair da crise e continuar nosso projeto foi implantar uma sociedade entre os fundadores. Às vezes, nós sócios permanecíamos meses sem receber, o que nunca acontecia com os salários dos contratados: todos recebiam em dia. A situação para os donos era complicada. Alguns sócios não suportaram os percalços, nos deixaram e acabamos comprando a parte deles.

O Grupo Corpo cresceu à custa de aprendizado e muita porretada. Claro que entre os sócios, desavenças existiam aos montes, mas as coisas se acertavam. De certa forma, foi a parte mais importante do aprendizado. Hoje, podemos ter divergências, mas nada sério em relação à condução da companhia como ocorreu no passado. As coisas se ajeitaram e cada um permaneceu com uma função. Eu mesmo ao longo do tempo me afastei de uma série de atividades. De vários anos para cá, o Grupo Corpo flui muito bem. Claro que os problemas aparecem, mas o trabalho acontece de uma forma gostosa e super-respeitosa.

Mas não podemos nos referir ao Corpo como uma empresa familiar que deu certo. Não em relação aos Pederneiras.

Se não fossem Hugo Travers, Emílio Kalil, Cristina Castilho, Carmen Purri, Denise Stutz, Fernando de Castro – nenhum deles é Pederneiras -, nada disso existiria. Até acho que há algo familiar por aqui entre nós, mas em outro sentido e chegamos a esse ponto sem nenhum tipo de imposição. Na estrutura artística atual, Paulo é a pessoa que promove a união entre todas as pessoas e quem, juntamente com Fernando Velloso e Freusa Zechmeister, dá roupagem ao balé. Além de criar a iluminação e os cenários de alguns espetáculos, ele acaba unindo todo mundo.

Desde o início, Paulo foi o empreendedor, o que administrou, inventou idéias, o diretor artístico, mas a estrutura funciona de forma igualitária. Até na hora de dividir os lucros. Nós sócios só temos aumento de salário se os bailarinos tiverem. Criamos uma forma de administração, de estrutura, uma base que possibilitou o lado artístico acontecer da melhor forma possível. Tanto assim que bailarinos que passaram por aqui continuam realizando um trabalho maravilhoso ao sair, como Regina Advento e Rui Moreira. Na onda do Corpo, um monte de gente do Brasil inteiro acabou se revelando.

Capítulo VIII

Coreógrafo. E agora?

Conheci Marco Antônio Araújo por intermédio da minha primeira mulher, a Denise Stutz. Ainda éramos namorados, fomos passar férias em uma praia do Espírito Santo e ele estava voltando de Londres. Como era amigo da família da Denise, nos encontramos. Ele tinha realizado algum trabalho com o Som Imaginário, mas não era tão conhecido. Daquele convívio na praia, nos tornamos próximos. Marco Antônio aceitou compor a música para o espetáculo de inauguração da nossa nova sede, minha primeira coreografia para o Corpo. A trilha, gravada em São Paulo, em horários alternativos, no estúdio de Rogério Duprat e da dupla Sá & Guarabira, contou com vários colaboradores, inclusive Jacques Morelenbaum. Criamos tudo juntos a partir de livros e poemas que líamos, e após conversas que tinham um lado místico.

Quando finalmente estreamos *Cantares* a repercussão foi boa, porém localizada em BH. As pessoas que viam, gostavam, mas não tínhamos dinheiro para a mídia e o nosso teatro, onde estreou, ainda não existia no mapa da capital. Eu também não era conhecido e, apesar de não

atingirmos o público desejado, a experiência foi ótima. Depois do estouro de *Maria Maria*, que nos deu projeção, nem de longe *Cantares* atingiu repercussão semelhante: ainda permanecíamos presos ao sucesso da estréia e precisávamos de outro espetáculo de peso.

O então bailarino Rodrigo em cena de O Último Trem

Capítulo IX

Capítulo à Parte

O governo militar decretou a desativação da estrada de ferro que ligava Minas Gerais ao mar, em 1966. Desde aquele momento, inúmeros municípios que viviam em função da ferrovia caíram no abandono e no esquecimento. A partir dessa situação, Fernando Brant publicou uma reportagem, na revista O Cruzeiro, sobre o fim das atividades da estrada de ferro *Bahia-Minas*, que dava à Ponta de Areia, ligando Minas ao mar e nos propôs o argumento do balé *Último Trem*. Estreamos em 1980. A essa altura contávamos com certa estrutura. O espetáculo estreou em BH, no Grande Teatro do Palácio das Artes, contando uma história narrativa, repleta de personagens.

A Vida por um Trilho

Dona Rosaura não contém as lágrimas quando fala sobre a estrada de ferro. Máquina é pra rodar e maquinista é pra morrer*, dizia o seu marido, Joaquim Bitu, o mais famoso e querido maquinista da região na época.*

E ela se lembra do apito do trem apontando ao longe, depois contornando gloriosamente a

Praça de Ponta de Areia (subúrbio de Caravelas, Bahia) carregado de toras de peroba e jacarandá, o marido acenando ao passar em frente a sua casa. Hoje faz 18 anos que Joaquim (Bitu) Nunes morreu e sete que a Estrada de Ferro Bahia-Minas foi extinta. Rosaura, 73 anos, recebe Cr$ 150,00 de pensão do Instituto e sonha com a alegria de viver até que voltem as máquinas matraqueando em cima dos trilhos e, com elas, os seus filhos que trabalham em outros ramais.

Milhares de histórias como esta são contadas ao longo do leito abandonado da antiga Bahia-Minas, que começou a ser construída nos tempos do Império e viveu até abriu de 1966...

Cada estação tinha um novo destino: a de Argollo foi queimada por um louco, a de Aimorés virou escola. Na de Myrink, seu Loló lia salmos e cantava hinos explicando a 'era tecnológica' para mulheres e crianças crédulas e desafinadas. Em Nanuque, Laurita Ferreira da Silva, mulher do maquinista Manoel Benedito, morava num vagão da EFBM. Em alguns lugares só se chegava a pé ou a cavalo... O povo dessas cidadezinhas lamentava, mas não se desesperava. No meio da miséria vivia a esperança.

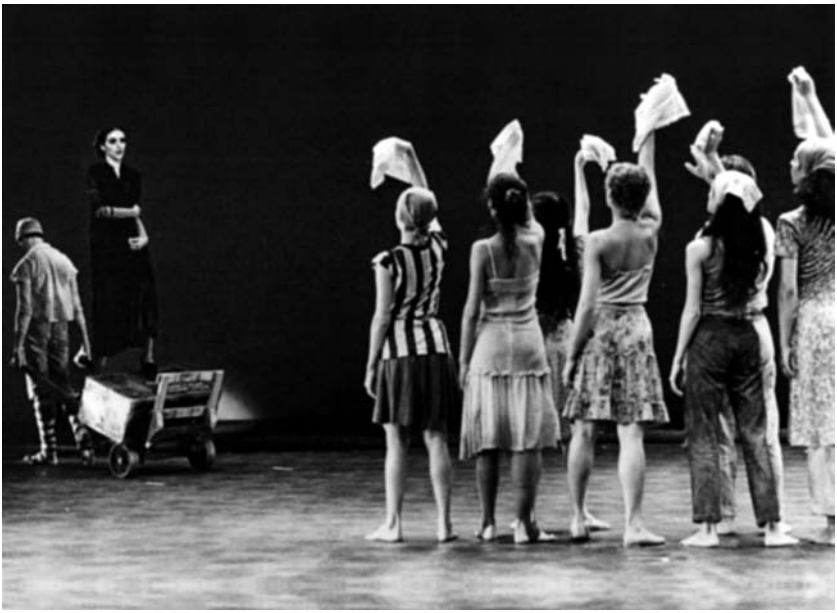
(Trecho da reportagem de Fernando Brant)

O relativo sucesso do balé *Último Trem* não resolveu nossa situação financeira. Freqüentemente, para pagar as contas, ainda tínhamos que repetir mais uma temporada de *Maria Maria*. Era o que nos dava dinheiro. Um patrocínio fixo até então era difícil, trabalhávamos com o conceito de *grupo* e, nesse momento, as coisas se complicaram. A companhia existia, a estrutura era boa, porém, artisticamente dependia de gente de fora. O dinheiro era escasso. Passamos então a voltar os olhos para o próprio Grupo Corpo e apostar em gente daqui de dentro. Paulo já cuidava da iluminação e eu passei a coreografar por influência do Emílio Kalil, que se juntou a nós. Aliás, na trajetória da companhia e, na minha, em especial, Emílio merece um capítulo à parte.

Conhecemos Kalil em Porto Alegre. Ele era jornalista, tinha ficado fascinado com o nosso desempenho numa das apresentações e Paulo acabou convidando-o para se juntar ao grupo. Nós o chamamos porque era um cara empreendedor, ligado à televisão, apaixonado pela dança, depois que nos viu largou tudo e veio trabalhar conosco em Belo Horizonte. Sua participação foi crescendo, crescendo, até que, por três anos, dividiu a direção geral com Paulo.

No tempo em que ficou na companhia, Kalil realizava os contatos no meio artístico e me

Duas cenas do Grupo Corpo em O Último Trem



levava para conhecer pessoas importantes. Um cara absolutamente genial. Lembro-me quando Rudolf Nureyev veio se apresentar no Brasil e ele arrumou um jeito de irmos assisti-lo, entrar no camarim, encontrar com o bailarino e, para completar, sair todos juntos para jantar. Kalil era assim. Apresentava-me para todo mundo e dava uma força incrível na escolha do repertório dos balés. Foi talvez o maior amigo que tive em toda minha vida. Hoje a gente mal se vê, um dia está em Tóquio, outro em Paris e por aí afora.

Com o trabalho realizado no Grupo Corpo, ele se tornou bastante conhecido e acabou convidado a assumir a direção do Theatro Municipal de São Paulo. Desde então, Kalil tem tido uma carreira excepcional. Nós, por outro lado, nessa convivência, aprendemos e nos desenvolvemos muito, tanto na parte administrativa, quanto artística. Ele foi fundamental para nossa consolidação. Para mim, sua importância foi maior ainda, me impulsionou a coreografar profissionalmente, me pressionou a realizar algo que saísse do lugar comum e conseguiu com que Paulo me aceitasse como coreógrafo residente. Devo tudo a ele. Kalil foi quem me fez acreditar em minha capacidade como criador.

Comecei a realizar trabalhos que não tinham nada a ver com os anteriores. O primeiro a inaugurar a fase foi *Interânea*, que ainda mantinha

certos traços narrativos. Não me lembro ao certo da proposta do espetáculo, que estreou em 81, no Teatro Cultura Artística, em São Paulo. Só recordo que os cenários foram do grande pintor e querido amigo Carlos Scliar e a música de Marlos Nobre. No mesmo dia estreamos *Tríptico*, com música de Wagner Tiso. No ano seguinte, em 1982, veio *Noturno,* inspirado na música de Alberto Nepomuceno, e *Reflexos*, a partir da obra de Henrique Oswald e Bruno Kiefer. Ambos foram apresentados inicialmente em BH, no Palácio das Artes, no final daquele ano. Eram balés curtos, não tiveram repercussão maior, mesmo assim, por aqui, sentíamos que o público que nos prestigiava começava a conhecer nosso trabalho.

Conseguíamos movimentar a cena artística da capital, tínhamos um palco móvel de 18 metros de frente por 12 de fundo que usávamos para realizar espetáculos ao ar livre, como os que fizemos na Praça do Papa para milhares de pessoas. Numa dessas apresentações tivemos ninguém menos que um dos maiores pianistas do mundo, Roberto Szidon, tocando ao vivo peças de Alberto Nepomuceno, que serviram de trilha para o balé *Noturno*. Nessa fase a estrutura artística se definiu: Freusa Zechmeister passou a assumir os figurinos, Paulo, a iluminação, e Kalil, a ter uma atuação mais efetiva entre nós. Foi aí que

nossa relação com o público de outras regiões do país mudou ao surgir uma idéia simples. O público não pedia *Maria Maria*? Os empresários não queriam *Maria Maria*? Tudo bem! Só que, daquele momento em diante, só o apresentaríamos junto com um novo trabalho. Desde então, começamos a ter críticas mais positivas para nossas apostas. Estávamos em 1984. Tínhamos estreado *Sonata*, inspirada na obra de Sergey Prokofiev, novamente repetindo a parceria com Freusa no figurino, e Paulo na iluminação, mas mesmo assim permanecíamos presos ao sucesso do espetáculo de estréia. A situação só se deslanchou após *Prelúdios*.

Capítulo X

Enfim a Liberdade?

Quando apresentamos *Prelúdios* no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, numa noite em que as pessoas esperavam por *Maria Maria*, algo inédito aconteceu em minha trajetória como coreógrafo. Ao fecharem as cortinas fomos ovacionados. Platéia de pé, aos gritos, aplausos e mais aplausos. Lembro-me claramente da cena: No instante em que encerrou, os bailarinos do Municipal vieram a mim, faziam questão de me cumprimentar e não faltaram elogios de todas as partes: *É genial!...* repetiam com insistência. Tive aquele impacto. Foi um marco. Uma semana depois, a revista Veja publicou reportagem de seis páginas, assinada por João Cândido Galvão, sobre o espetáculo, que começava assim: *A primeira obra-prima do balé brasileiro de base clássica*. Assustei. A partir dessa repercussão toda, retomamos nossa identidade, voltamos a ser para o país o Grupo Corpo.

Prelúdios era simples: um piano balé inspirado nos 24 prelúdios de Chopin, interpretados pelo genial pianista mineiro Nelson Freire. Sou apaixonado por eles, escuto Chopin desde quando nasci por causa dos meus pais, e a idéia do espetáculo era bem simples. Não quis falar de nada especificamente.

À esquerda, cena de Reflexos

O que fiz foi me basear nos 24 Prelúdios, compostos de forma solta, e tentar unificá-los através da coreografia. Criei um balé delicado, que passava longe de qualquer base narrativa. Os figurinos da Freusa eram todos azuis, concebidos a partir de uma sobreposição de saias de diversos azulados que iam preenchendo o palco. Não foi fácil conseguir o efeito. Freusa ganhou uma pedra azul e cismou que as roupas, um figurino bem leve, deveriam ser com tons parecidos. Não havia cenário, só figurino e iluminação. Com esses elementos, conseguimos compor o espetáculo.

Quando comecei a coreografar, no início dos anos 80, estávamos vindo de uma fase na qual a tendência era apostar em uma estrutura narrativa. Com *Prelúdios* comecei a criar uma linguagem abstrata para o balé, que é o que me interessa. A dança e o gesto falam por si só. Porém, mesmo bem aceito no País, este espetáculo não alcançou boa aceitação internacional por uma circunstância óbvia. Na Europa e na América do Norte, naquele momento, era impensável convidar uma companhia brasileira para apresentar balé de base clássica. Ninguém comprava a idéia, por melhor que fosse, porque lá tinham os melhores no gênero e queriam assistir a algo que representasse o novo.

Continuamos um pouco nessa linha até que coreografei *Canções*, um espetáculo do qual guardo

boas lembranças. Baseei-me nas *Quatro Últimas Canções*, de Richard Strauss. São lentíssimas. Escutei várias versões e acabei escolhendo a de Jessye Norman, que é a mais lenta e alongada que encontrei. As músicas são maravilhosas, inspiradas no tema da morte. *Canções*, outro grande sucesso, ajudou o Grupo Corpo a consolidar uma linguagem própria, uma marca mais abstrata na dança e a consolidar uma visão diferente da companhia dentro e fora do País.

Capítulo XI

A Origem da Criação

O ponto de partida na elaboração das coreografias é sempre a música, escuto muito, à exaustão e, quando finalmente inicio o processo de criação a conheço quase tanto quanto o compositor. Sei detalhes, minúcias, e o processo é tão exaustivo que, depois, torna-se praticamente impossível escutá-la novamente por prazer. Só a partir dessa familiaridade é que vou buscando movimentos. Toda concepção é feita junto com os bailarinos. Venho com uma idéia mais ou menos pronta da parte espacial do espetáculo: quantos e quais bailarinos eu usarei. E, no decorrer dos trabalhos, eles se comportam também como criadores o tempo todo. Sempre que estou marcando um ou outro passo, os bailarinos estão do lado, realizando outros movimentos, até de outro balé, ou repetindo trechos do mais recente, e nessa movimentação paralela vão surgindo idéias.

A leveza que o espectador vê nos movimentos em cena contrasta com a realidade. Um esforço enorme é necessário para executar as coreografias, quem vê nos bastidores costuma se assustar, quem está acostumado com a absoluta leveza assistindo da platéia não imagina: os bailarinos vão para as coxias, exaustos.

Deixam o palco morrendo de cansaço, algumas vezes chegam a se machucar. O que me agrada em especial é a energia com que encaram os desafios; existe um prazer em estar em cena que emana, contagia.

Por trás do prazer, há trabalho árduo. A estrutura e os passos são milimetricamente elaborados, vou marcando frases coreográficas, caminhos a serem percorridos e começo a ensinar os gestos. Trabalho aos poucos, unindo os movimentos até chegar ao resultado final, que nem sempre é algo definitivo. Houve situações em que, quase na estréia, me senti inseguro e quis mudar muita coisa, alterar tudo, nunca ocorreu, mas me lembro de ocasiões em que estreamos e continuei mudando, mudando... e só anos depois conseguir achar um final para o espetáculo.

O *Benguelê* é um exemplo, um balé de 1998 que só encontrei o final alguns anos depois. Da estréia até 2003, criei vários encerramentos até chegar à versão conclusiva que, normalmente, é a mais enxuta. A gente vai eliminando, até chegar numa síntese, que é o mais difícil. Ao longo dos anos realizei inúmeras coreografias que, após a estréia, julguei que não estavam totalmente prontas. Isso é freqüente. São raros os espetáculos em que consigo a síntese antes da estréia e praticamente não mexo mais. O *21* foi assim, como *Prelúdios*,

Canções, *Missa do Orfanato*, *Parabelo* e *Lecuona*. A pressão de ter que estrear já foi bem angustiante, hoje, não mais. Mesmo quando ainda acho que preciso mexer em alguma coisa, o balé pode ir para a cena sem maiores preocupações. Atualmente encaro os ajustes com mais tranqüilidade. São alterações que vou realizando na medida em que assisto aos ensaios.

Enfrentei situações complexas nesses anos todos, um bom exemplo aconteceu na elaboração de *Sete ou Oito Peças para um Balé*, inspirado na obra de Philip Glass e Marco Antônio Guimarães, do grupo instrumental Uakti. De todos, foi um dos espetáculos mais difíceis. A relação com o Marco Antônio aconteceu de forma especial, aprendi muito, ele me fez olhar a música de outra maneira, me fez arriscar mais, sair um pouco da toca e colocar a cara a tapa.

Cena inicial de Missa do Orfanato

Capítulo XII

Apostas e Sucessos

A experiência com o espetáculo *Mulheres*, de 1988, parceria com a coreógrafa alemã Suzanne Linke, com música de Krysztof Penderecki, trechos do Magnificat e obras da Renascença para Violão, foi interessante, mas se tornou a menos expressiva de nossa carreira. Era outra linha. Suzanne trabalhava teatro no universo da dança, suas montagens tinham falas demais, música pesada, carregada; uma linguagem alemã, bem diferente da proposta original que o Grupo Corpo vinha desenvolvendo. Por tudo isso, o balé foi mal recebido.

Vínhamos tentando encontrar uma forma de expressão mais abstrata e até acho que a parceria representou um passo à frente nessa busca. Só que as pessoas não esperavam naquele momento esse tipo de trabalho e frustramos uma expectativa. No fundo, nós imaginávamos que não teríamos repercussão tão boa. Seus solos são maravilhosos, mas trata-se de outra concepção cênica. Mesmo assim, foi importantíssimo ter passado por tudo isso.

Após *Mulheres*, o Corpo reencontrou o sucesso com *Missa do Orfanato*, um dos marcos na nossa trajetória.

A música Missa Solene em Dó menor, k. 139, de Mozart, me foi apresentada pelo Emílio Kalil e, a partir dela, realizamos um balé denso, que acabou se tornando um dos nossos maiores sucessos. A coreografia de *Missa do Orfanato* tem um clima religioso, pesado... É quase o tempo todo *como a nossa busca de ar para respirar*, como disse a crítica de dança Helena Katz.

Quando imaginamos uma celebração religiosa, pensamos em enlevo, a coreografia vai em direção oposta: era chão, era terra. Os bailarinos começam em tensão absoluta, no Kyrie, o grupo aparece de costas, com os ombros levantados, caminham com dificuldade como se estivessem carregando grande peso. *Missa* estreou em 1989, quando as marcas da ditadura militar ainda permaneciam frescas na memória do brasileiro. A idéia era falar da opressão de uma maneira geral, uma temática que se mantém atual, tanto que a remontamos em 2006, dentro das comemorações dos 250 anos de nascimento do compositor austríaco.

A montagem é intensa, com o objetivo implícito de revelar um pouco a idéia de um Brasil sufocado. Segue a estrutura tradicional das celebrações católicas para expressar em cena quase um pedido de misericórdia por meio da dança. A movimentação é bem diferente da estrutura mais quebrada

Alessandra Papini, Cristina Castilho e Regina Advento em cena de Missa do Orfanato

Carmen Purri e Regina Advento em cena de Missa do Orfanato

que vinha adotando na maioria dos trabalhos. Toda aquela atmosfera que a envolvia me levou a passar uma das situações mais especiais de minha trajetória artística. Meu pai, bastante religioso, sempre católico praticante, tinha receio do que pudesse realizar ao levar uma missa aos palcos. Estava mexendo em algo que para ele é sagrado. No dia da apresentação em Belo Horizonte, sentou-se na platéia para assistir e, pela primeira vez na vida, o vi chorar. Quando terminou, me abraçou e senti algo tão especial que até hoje não tenho palavras para descrever.

Rodrigo ensaia o bailarino Renato Augusto

Capítulo XIII

Estrutura Informal

Ao longo dos anos, meu irmão Paulo, à frente da direção geral do Grupo, conseguiu estabelecer um núcleo de criação em parceria com Nando, Fernando Velloso, e Freusa Zechmeister, que deu muito certo. Eu também participava desse grupo no princípio e nos encontrávamos informalmente para discutir as coisas. Com o tempo, eu me afastei do processo. Passei a criar as coreografias e a deixar que eles inventassem o resto.

Na medida em que as coisas se acomodaram, consolidamos a seguinte estrutura: a mim coube elaborar as coreografias e, aos três, trabalhar na finalização da composição do espetáculo. Há vários anos não participo do restante do trabalho, só conversamos sobre o que vão realizar, e pronto. O Corpo funciona com uma boa estrutura interna, na qual nós nunca realizamos reuniões, cada um sabe a sua obrigação. Um vai devagar, entra na sala do outro, fala uma coisa, sugere algo, mas formalidades não existem, porque reunião é uma coisa chata que burocratiza. Outra coisa: não estabelecemos metas. Trabalhamos com criação e, para tanto, só precisamos de vontade e inspiração.

Capítulo XIV

Sem Medo de Ousar

A década de 90 chegou para todos trazendo a marca da experimentação. O balé *A Criação* inaugurou o novo momento com um projeto inspirado na obra de Franz Joseph Haydn. Levamos aos palcos a visão mítica do surgimento do mundo. Adorei realizá-lo, mas reconheço que a experiência foi um pouco pesada para os bailarinos, porque quis compor com os 18 integrantes da companhia um espetáculo de duas horas ininterruptas. No geral, um balé dura menos da metade. A companhia se desgastava enormemente e chegou a um ponto em que decidi eliminar algumas partes. Ouvi de críticos que jamais poderia ter cedido, só que estava pesado demais para os bailarinos e a mudança era necessária.

No ano seguinte, em 1991, realizamos duas novas obras: estreamos no Palácio das Artes *Variações Enigma*, de Edward Elgar e *Três Concertos*, inspirado na música de Georg Philipp Telemann. São balés bem humorados que me permitiram dar às coreografias certo aspecto lúdico. Nada mais. No caso de *Variações Enigma*, os personagens estão implícitos, sugeridos pelos figurinos

Rodrigo Silva e Regina Advento em A Criação

Acima, Márcio Alves, Cristina Castilho e Letici Carneiro em cena de Variações Enigma *e, à direita, cena de* Três Concertos

da Freusa e, nele, brinco com certos momentos consagrados do balé clássico, mas sempre de maneira sutil.

A opção por deixar um pouco de lado experiências baseadas no repertório de música clássica e convidar compositores nacionais para criar trilhas especiais para os balés deu novo fôlego à companhia. Mais uma vez o crédito da idéia deve ser atribuído ao Paulo. O primeiro a aceitar o desafio foi o instrumentista Marco Antônio Guimarães, com quem havíamos tido uma parceria em 1988, com o balé *Uakti*. Sua obra musical é excepcional, inusitada, mais uma vez confirmada quando nos sugeriu a trilha de *21*.

O espetáculo *21* propõe um jogo de divisões possíveis do número *21* através de movimentos executados por sete pessoas, 14 pessoas... e por aí vai. São frases coreográficas realizadas em 21 tempos, depois 20, 19... até se chegar a 1 e voltar para o 21, em frases decrescentes e depois crescentes. Adorei realizá-lo. Um momento especial, talvez a época em que mais aprendi – boa parte pela convivência com Marco Antônio –, observando seu processo criativo. No estúdio, enquanto compunha, na medida em que ia tendo idéias musicais, fabricava instrumentos percussivos inusitados para dar-lhes vida.

O Grupo Corpo em cena de 21

O Grupo Corpo em cena de 21

Sempre escutei Bach, e algo que me impressionava muitíssimo em sua obra era a maneira como utilizava o contraponto, como unia várias frases musicais ao mesmo tempo e de forma tão maravilhosa. Tentava imaginar como conseguir efeito semelhante em minhas coreografias. Passava noites e noites ouvindo e imaginando possibilidades. A convivência com Marco Antônio me ajudou a resolver essas questões que estavam sem resposta havia vários anos. Desde então, comecei a trabalhar diferente, encontrei um caminho para uma linguagem realmente pessoal na dança. Buscava então uma movimentação própria, algo que falasse mais alto, que fosse mais do meu jeito. Fui atrás daquilo que possuíamos, coincidindo com um período de maior maturidade em que passei a ter outra visão da estrutura coreográfica, bem como uma liberdade maior de criação.

Antes, meu trabalho era mais linear, escultural, repleto de arabescos. A partir daí, caiu bastante a preocupação com a forma e me voltei para uma pesquisa da dinâmica do movimento, que passou a ser mais importante que o movimento em si. Hoje, trabalho com a música tentando levar o espectador a perceber elementos no balé, que não notaria apenas ouvindo a canção. Parto do seguinte questionamento: como

O Grupo Corpo em cenas de 21

posso desmembrar uma frase musical e rítmica e buscar algo que não está dentro da melodia? Essa busca me ajudou a relacionar de maneira diferente com a música, um procedimento que não termina nunca.

No balé *Onqotô*, por exemplo, quando Caetano Veloso, autor da trilha junto com José Miguel Wisnik, assistiu pela primeira vez, comentou que sua música tinha ficado melhor. Freqüentemente acontece de, ao mostrar uma trilha nova junto da coreografia, a reação é de complementação e encantamento. No espetáculo *Lecuona* aconteceu assim, mostrei para vários conhecidos o disco do cubano Ernesto Lecuona, que eu acho fenomenal e senti reação de dúvida. Estranharam os boleros do compositor que conseguem transitar com facilidade entre o erudito e o popular. Somente mais tarde, ao ver o resultado no palco, eles perceberam como a trilha era maravilhosa, é inegável que algo foi acrescentado ao processo.

Capítulo XV

Erudito e Popular

O Grupo Corpo começava a transitar entre o universo popular e o erudito e a trilha inspirada na obra de Ernesto Nazareth, composta por José Miguel Wisnik, proporcionou coincidências maravilhosas. Zé Miguel estava movido por inquietação semelhante. Vinha de formação de piano clássico e procurava experiências e aproximações com a linguagem mais popular. Por sua vez, a trajetória do próprio Nazareth também nos remetia a essa inquietação.

Nazareth foi responsável por maximizar as polcas, levando-as para dentro dos salões, onde conseguia misturar um repertório mais popular ao erudito e semi-erudito, chegando numa espécie de fronteira musical. Ao tentar reproduzir a experiência na trilha que fazia para o Corpo, Wisnik se lembrou do conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, e o utilizou como uma espécie de guia. A história narra a vida de um personagem, o compositor Pestana, responsável por criar polcas de grande sucesso, mas ao mesmo tempo, infeliz com o andamento da própria obra. Pestana sonhava em ser um autor erudito, mas não conseguia. Em casa, enquanto compu-

nha, tentava insistentemente se aproximar do repertório clássico e tudo o levava ao popular.

Durante a elaboração do balé *Nazareth*, eu e Zé Miguel conversávamos muito, ele me dava livros que explicavam melhor sua forma de trabalho, algo bem diferente do que tinha experimentado até então. Wisnik ia atrás de formas literárias, não narrativas, e, muitos dos contos que utilizava partiam da idéia de espelhamento. O romance de Machado de Assis *Esaú e Jacó* é um exemplo. O livro narra a história de uma jovem apaixonada por dois irmãos gêmeos, Pedro e Paulo. Idênticos na aparência, eles têm personalidades opostas, um é republicano e outro monarquista e, diante da dúvida, a jovem não se define.

Depois da experiência com *Nazareth* veio o espetáculo *Bach* apresentando outros desafios. Por sugestão de Marco Antônio Guimarães, o Grupo Corpo resolveu realizar um balé a partir da obra desse compositor, quase como uma homenagem. Na medida em que ia compondo a trilha do trabalho homônimo, ele mostrava-me o resultado e, nesse processo, surgiu uma ótima idéia: ao contrário das outras experiências, dessa vez a cenografia de *Bach*, criada pelo Paulo e Nando, sugeria uma movimentação aérea.

Míriam Pederneiras e Alexandre Vasconcelos em cena de Nazareth

Cenas de Nazareth*:*
À esquerda, Jacqueline Gimenes e Rui Moreira, e acima, os bailarinos parecem levitar

Para levar a coreografia para o alto, os dois conceberam um cenário com tubos de PVC revestidos por material emborrachado e presos ao teto.

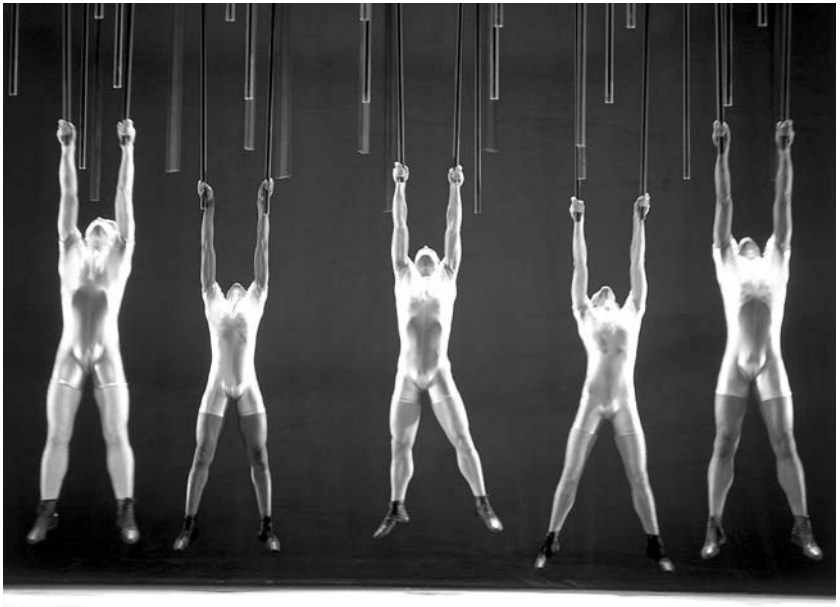
Em vez do chão, os bailarinos surgiam em cena deslizando do alto, subindo e descendo. Pela

Em cena de Nazareth*, Jacqueline Gimenes, Márcio Alves, Ricardo de Paula, Renato Augusto, Werner Glik e Rui Moreira*

primeira vez, houve uma interação entre coreografia e cenografia. Utilizamos para o cenário e figurino as cores, azul e dourado, típicas do nosso barroco.

Ana Paula Cançado e Cristianne Brant em cena de Bach

Fernanda Reis, Jacqueline Gimenes e Matias Santiago



Bailarinos descem ao palco por tubos em cenas de Bach

Capítulo XVI

Por que Minas?

A casa do Grupo Corpo sempre foi Belo Horizonte, não dá para pensar em morar no exterior, no Rio ou São Paulo. O nosso lugar é aqui e não precisamos sair de Minas para ter mais repercussão. Há vários anos temos uma agenda externa que nos leva, regularmente a cada ano, a realizar pelo menos duas turnês americanas e européias. Atualmente nos apresentamos em vários dos principais teatros do mundo, e são tantos os convites que recusamos alguns por falta de espaço na agenda.

Meu trabalho nessas turnês é mais de bastidores. Hoje, raríssimas vezes eu acompanho as apresentações, quem cuida dessa parte é Macau, que é diretora de ensaios. Fico lá atrás do palco, talvez supersticiosamente, não gosto de ver minhas coreografias. Uma coisa é estar na platéia para assistir a um espetáculo, outra é se sentar para ver algo que eu mesmo fiz. Só as revejo em ensaios gerais para observar erros, defeitos, tanto meus quanto dos bailarinos. Com o tempo, me dei o direito de não mais assisti-los.

Quem sempre realizou os ensaios comigo foram Macau e Mirinha, também fundadoras da com-

panhia. Hoje mais Macau, porque Mirinha há anos não viaja mais conosco por causa de suas obrigações à frente do projeto social mantido pela ONG Corpo Cidadão, educando por meio da arte jovens da periferia de Belo Horizonte. Nas viagens, durante os espetáculos, Macau é quem cuida de tudo, tem total liberdade para mudar, realizar acertos que, às vezes, são necessários, como quando algum bailarino se machuca e precisa ser substituído.

Capítulo XVII

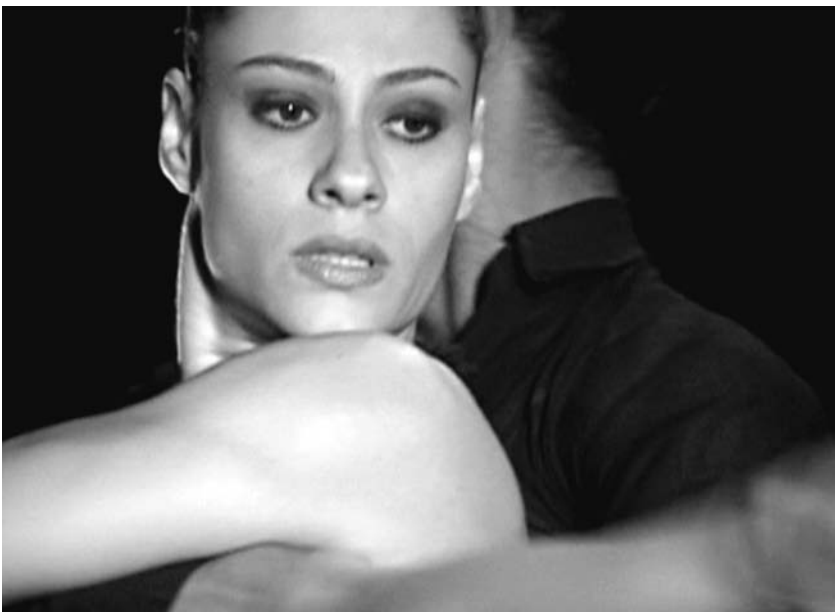
O Outro Olhar

A importância e a atenção que passei a dar às críticas mudaram com os anos. Antes me preocupava com o papel de uma crítica em relação ao desempenho de um espetáculo. Atualmente, não mais. Existem *críticas* e críticas. Às vezes, há quem não goste de certas coisas e as observações acabam abrindo brechas para eu pensar, refletir, buscar possibilidades; em outras situações, há quem não aprove apenas por razões de ordem pessoal. Por isso, eu praticamente não as leio. Não vão mudar a lógica da criação. A exceção acontece com observações de pessoas a quem respeito, como Fernando Velloso.

Em *Onqotô* existem situações que só aconteceram após as observações do Nando. Ele foi também fundamental para a criação de *Lecuona*. Desde 1992, a opção do Grupo Corpo vinha sendo por montar apenas balés a partir de trilhas especialmente compostas e a proposta era permanecer assim. Quando encontrei a música do cubano Ernesto Lecuona, em São Francisco, numa viagem aos Estados Unidos, numa filial da Ameba Records, conhecida pelas raridades do acervo, decidi que iria montá-la. Estava apaixonado pelo disco *Ernesto Lecuona... Su piano, orquestra y...*

Sus intérpretes e coloquei a trilha nas mãos do Nando. Entreguei-lhe o CD com a seguinte recomendação: *Antes de ouvir este disco, tome duas doses de uísque e fique na penumbra. Você vai chorar muito!* No dia seguinte, fascinado pela música, sugeriu que não deveria montar para outro grupo e sim para o Corpo. Não só apresentou a trilha ao Paulo como o convenceu a mudar de rumos. Ele é quem deu o pontapé inicial para que o *Lecuona* fosse realizado, se não o fizesse para o Corpo, com certeza, em algum momento, o criaria para alguém. O projeto ficaria ali engavetado à espera de um outro convite.

Lecuona representou uma mudança de rota que nos trouxe um prazer raro. Toda emotividade da música, os exageros das letras, o falar de sensações de forma tão violenta me levou a buscar cada um dos pares que julgava se encaixar melhor no contexto de cada música. Os dramáticos, os melodramáticos, os engraçados e, dessa mistura, nasceu um balé que, quando vi a prova dos figurinos feitos pela Freusa, me emocionei. Ao mesmo tempo, Paulo idealizou uma cenografia que é um alucinante jogo de espelhos e, por incrível que pareça, só é usado nos dois minutos finais, criando um mundo fantasioso que embora não tenha havido a intenção, nos remete aos *happy endings* dos musicais americanos.



Flavia Couret em cena de Lecuona

Nas próximas páginas, as várias interpretações da paixão, nos duos de Lecuona

Ana Paula Cançado e Peter Lavratti em cena de Lecuona (acima), e Peter Lavratti com Cassilene Abranches (esquerda)

Parabelo, *1997*

Capítulo XVIII

Wisnik mais Tom Zé

Voltamos a reencontrar Zé Miguel Wisnik em 1997, quando convidamos pela primeira vez o cantor e compositor Tom Zé para uma parceria no balé *Parabelo*. Tom Zé é uma fábrica de sons, outra figura genial, que ao longo da criação ia aparecendo com várias sugestões sonoras desenvolvidas juntamente com Zé Miguel. O conjunto de idéias nos ajudou a realizar um espetáculo de resultado maravilhoso, talvez a mais brasileira e regional de nossas montagens, inspirada em uma música repleta de cantos de trabalho e devoção, na memória cadenciada do baião e em um emaranhado rítmico. O visual dos ex-votos inspirou Nando e Paulo na elaboração de dois enormes painéis, que dão vida ao cenário.

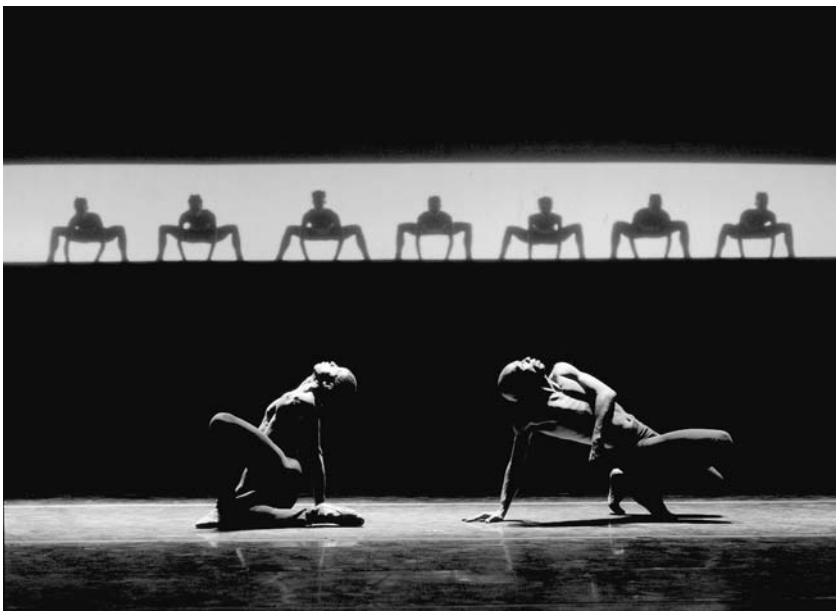
Nos bastidores de *Parabelo* aconteceu algo interessante: Tinha ido ao estúdio em São Paulo conferir o resultado da trilha, que começava com um som ritmado ao fundo: *Tum... tum... tum...* Fiquei com aquilo na cabeça imaginando como dar movimento a esse início. Na época, Tom Zé reclamava de um problema sério de estômago, não conseguia se alimentar direito e freqüentemente lá estava ele repetindo uma série de

exercícios no estúdio na tentativa de se aliviar um pouco do incômodo.

Zé Miguel me chamou a atenção para aquilo, fiquei com a imagem na cabeça, ele caminhando de barriga para cima, com os pés e as mãos no chão. Na hora me deu um estalo. Tinha acabado de encontrar o início do balé. Nessa cena, as pessoas caminham de costas, meio aranhas. Involuntariamente, quando Zé Miguel me mostrou os exercícios do Tom Zé, me deu o que buscava.

Realizei *Parabelo* rápido e, ao terminá-lo, nunca mais mexi em nada. Quando estreou, olhei e falei: *É isso!* Com o espetáculo *Missa do Orfanato* aconteceu semelhante, mas nem sempre é assim; nesses 30 anos, o mais difícil tem sido conseguir essa síntese.

Depois de *Parabelo*, a coreografia seguinte foi *Benguelê* inaugurando a parceria com o cantor e compositor João Bosco. Sua trilha é maravilhosa e, em todo processo, ele foi de uma grandeza e generosidade fora do comum. Quando começou a música pensou em nos propor algo próximo do repertório clássico. Fez canções lindas, ouvimos, mas não era bem isso o que esperávamos dele. Coube ao Paulo ir ao seu encontro e tentar convencê-lo a mudar de rumos. Afinal, o tínhamos convidado porque o adoramos, somos seus



Em dois planos de ação, a coreografia inspirada na trilha de João Bosco, Benguelê*, tendo à frente Ricardo de Paula e Rui Moreira*

fãs e a idéia era levar sua música, seu universo criativo ao palco.

Decidiu vir, trazer seu violão e passamos três dias sentados na cantina dentro da nossa sede experimentando possibilidades. Dessa maneira ele finalizou a trilha. Durante as gravações voltamos a nos aproximar, passamos um mês no Rio indo diariamente aos estúdios.

A trilha original ficou grande demais e o meu desafio foi cortá-la. Se eu cortasse aqui, perdia lá, e assim sucessivamente, virou um quebra-cabeça. Normalmente quando encomendamos uma música a um compositor, pedimos algo em torno de 40 e, no máximo, 45 minutos. Quando compôs *Benguelê*, João Bosco entregou uma música de cinqüenta e poucos minutos com a recomendação de que eu poderia cortar, acrescentar e mudar a ordem sem o menor problema. Com essa liberdade toda, as possibilidades passaram a ser infinitas. Depois de inúmeras tentativas acabei suprimindo partes para que não fosse excessivamente cansativo para os bailarinos.

Benguelê começa com um pas-de-deux quase clássico, cheio de linhas e na medida em que o espetáculo acontece, essas linhas vão sendo quebradas. Estreamos em 1998 e só consegui uma versão conclusiva em 2003, quando a companhia

Com música de Arnaldo Antunes, cena de O Corpo

estava em turnê pela França. Ao longo de todo esse tempo fui modificando, alterando... O mais difícil foi fechá-lo.

Criei uns quatro encerramentos diferentes até encontrar o atual. A proposta de *Benguelê* volta um pouco ao aspecto iniciado em *Nazareth*, de bebermos na fonte da cultura popular. *Benguelê* é banzo de Benguela. É África.

Após a imersão na brasilidade com *Parabelo* e *Benguelê*, em 2000, mudamos radicalmente caminhando para outra direção com o balé *O Corpo*, a partir da música especialmente composta por Arnaldo Antunes. A proposta original era uma peça única, ininterrupta, de 45 minutos. O resultado tem um som duro, rasgante, pesado, meio rock. O processo de elaboração foi tranqüilo, não enfrentei tantos problemas; com exceção do final. A trilha segue uma temática sonora bastante urbana e, na conclusão, introduz elementos de samba de roda. Aí apanhei.

Cena de O Corpo

As frenéticas cenas de O Corpo

Capítulo XIX

Título. Um Desafio?

O balé *Santagustin* trata da luxúria e dos prazeres da carne. Aspectos que marcaram a existência do filósofo e religioso, Aurélio Agostinho (354-430), o Santo Agostinho do panteão católico. Reencontramos Tom Zé nesse contexto e foi ótimo. Ele tem idéias maravilhosas, explicitadas, nesse caso, como quando compõe uma canção a partir de toques de telefones celulares para o início do espetáculo. Logo após as luzes se apagarem, antes dos bailarinos entrarem em cena, a platéia era invadida por sons de *ringtones*. Somente depois de certo estranhamento, em geral a platéia protestava, ninguém sabia ao certo de onde vinham os ruídos e é aí que a movimentação se iniciava.

O espetáculo foi feito a conta-gotas porque a trilha foi entregue em etapas e, por causa do tempo curto, tive que iniciá-la ainda sem ter a idéia de um todo, de qual tema iria tratar. Somente após uma de nossas conversas é que descobri qual direcionamento deveria dar. A trilha queria falar sobre sexo e brincamos com o assunto de todas as maneiras possíveis. Coube ao Nando dar o nome ao espetáculo. Lá pelas

tantas, Tom Zé e seu parceiro na música, Gilberto Assis, citam que *até Santo Agostinho foi presa do amor*. Estava aí o nome: Santagustin, diferentemente do imaginado pelos autores no início: *Lírios e Delírios*.

Quase sempre acontece algo parecido: o título é uma das últimas coisas e das mais difíceis para se definir, tem que ser conciso e, ao mesmo tempo, não pode definir nada, tem que estar relacionado ao balé sem que revele muita coisa. O nome, por exemplo, do espetáculo *Onqotô*, brinca com a forma do mineiro do interior dizer: *Onde é que eu estou?* Só que a temática é bem mais ampla. Na primeira vez que Caetano esteve no Grupo Corpo para ver a coreografia, nós discutimos qual nome dar ao trabalho, que trata da angústia do homem contemporâneo diante de perguntas como: *Onde estamos? Quem somos? Para onde vamos?* Basicamente, *Onqotô* se volta aos velhos questionamentos que permanecem sem resposta: *Onde eu estou? Quem eu sou? De onde vim? Para onde eu vou?*

Cenas de Santagustin

Capítulo XX

Onqotô?

Várias coisas se reuniram aqui: os 30 anos do Corpo, a primeira oportunidade de compor para dança, a colaboração com meu amado Zé Miguel. Fui parar no Candeal para esperar que os garotos percussionistas da Bahia criassem imagens sonoras do universo. Zé Miguel e eu tínhamos um mote que nós mesmos inventamos. Tínhamos nosso carinho pelo Corpo. E glosamos multiplicadamente. Ele foi a Gregório de Matos e eu fui a Camões. Cruzamos os nossos cantos. Achamos a voz humana de Greice para refazer em tom pedestre a pergunta terrível dos Lusíadas: on´q´o´tô?, onde (é) que eu estou? 'Onde pode acolher-se um fraco humano?' Com amor, terror e humor, conversamos com os cosmólogos, com os místicos, com os dois poetas, com o dramaturgo escandaloso e moralista. Oferecemos os resultados musicais dessa conversa, nossa música de homens de palavra, aos corpos dos bailarinos do Corpo. Rodrigo intermediou. Mais que isso: criou retroativamente o sentido do que fizemos; refez o mote e as camadas de glosa de modo a provar que tudo tinha sido dançado antes de ser escrito.

(Caetano Veloso, sobre *Onqotô*)

Começo pela idéia de caos. No palco, os vinte bailarinos dançam a princípio sem tanta lógica. Aos poucos, a caligrafia gestual dá cadência à atmosfera de aparente descompasso. O cenário feito pelo Paulo – solução formal que nos remete a um espaço negro, indefinido e infinito –, contribui para a atmosfera de dúvida e para lançar ao ar questionamentos como: *De onde viemos e para onde vamos?* Não há respostas.

No espetáculo, os bailarinos surgem e desaparecem em cena através desse cenário feito a partir de centenas de tiras elásticas, dando formato a uma falsa parede que permite a passagem das pessoas. A dança mescla a ginga baiana, a sensualidade, ao jogo de quadris. Dessa vez apostei no trabalho de chão. Algo que fiz propositalmente com a intenção de interligar a delicadeza e a violência. Em alguns momentos, brinco com corpos que se jogam desordenadamente, num efeito complexo de se atingir que conseguimos na base da tentativa e erro, até chegar a um resultado que não machucasse os bailarinos.

A idéia da perplexidade do homem diante do universo, a temática da coreografia, é um questionamento que surgiu a partir da música de Caetano Veloso e José Miguel Wisnik. Caetano se inspirou nos versos seiscentistas de Os Lusíadas, de Luís de Camões:

Helbert Pimenta representa o primeiro nu dos 30 anos do Grupo Corpo, em Onqotô

Onde pode acolher-se um fraco humano
Onde terá segura a curta vida
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?

Já Wisnik escolheu Gregório de Matos para tratar do assunto:

Na oração, que desaterra... A terra
Quer Deus que a quem está o cuidado... Dado
Pregue que a vida é emprestado... Estado,
Mistério mil que desenterra... Enterra.

Às duas parcerias póstumas realizadas com os poetas somam-se cinco temas musicais escritos a quatro mãos e outros criados separadamente. Enquanto Wisnik interpreta *Madre Deus*, de Caetano, esse, por sua vez, relê *Pesar do mundo*, de Wisnik e Paulo das Neves.

A atmosfera de indefinição diante das perguntas sem respostas é espelhada pelos figurinos. Freusa, na maior parte dos 42 minutos do espetáculo, utiliza os corpos dos bailarinos para compor um conjunto que se confunde com o espaço visual e um dos momentos que mais gosto acontece quando surge no palco o *Bicho tão Pequeno*: um bailarino nu, agachado, construindo uma delicada coreografia, numa cena criada pelo Paulo.

A realização de um documentário dirigido por Fábio Barreto e Marcelo Santiago, registrando por quase um ano o nosso dia-a-dia trouxe ao grande público um pouco dessa atmosfera. A equipe de filmagens esteve conosco em boa parte da turnê nacional e internacional de *Ôn-qoto*. O resultado foi *Grupo Corpo, uma Família Brasileira*, um filme que retrata, informalmente, os 30 anos da companhia.

...frente ao infindo
costas contra o planeta
já sou a seta
sem direção
instintos e sentidos
extintos
mas sei-me indo
e as coisas findas
muito mais que lindas
essas ficarão

Caetano Veloso

Capítulo XXI

Outro Lado

Aos 16 anos saí da casa dos meus pais para morar com a bailarina Denise Stutz, na casa dos pais dela, Michael e Alda Stutz, que me acolheram durante dois anos como se eu fosse um filho, até que nos casamos e fomos viver em um apartamento que dividíamos com Mota, Fernando Areco, um grande amigo.

A relação com Denise durou seis anos. Depois da separação, vivi por 18 anos com Cristina Castilho, a Cri, que era bailarina do *Corpo* e continua trabalhando conosco como sócia e responsável pela nossa área de comunicação. Desse casamento, tivemos Gabriel, meu único filho. Restaram lembranças boas. Posso dizer que adoro as duas mulheres com quem convivi, acho que elas também me têm em boa conta, tanto Denise quanto Cri. O mesmo posso afirmar em relação ao meu filho, Gabriel. Somos grandes amigos, conversamos muito.

Gabriel é o coordenador técnico do *Corpo*, trabalha com cenografia e iluminação, e tenho certeza que está tendo o melhor professor, meu irmão, Pedro, o diretor técnico. Como membro do *Grupo Corpo*, realiza todas as viagens conosco e está conhecendo o mundo.

Rodrigo com o filho Gabriel, um dia após ele nascer, em 3 de setembro de 1981 (acima), e na turnê em Londres

Hoje é casado com uma bailarina do Corpo, Cassilene Abranches, com quem teve, em 2007, Pedro, neto que só veio trazer delícia. Conseguiu mudar tudo, quebrar as regras para um lado bom e hoje existe uma disputa sábia entre todos nós para saber quem vai ficar curtindo mais ele.

Gabriel foi educado num ambiente em que a noção de liberdade e a necessidade de ser correto em suas ações estiveram sempre presentes. Teve uma educação diferente dos amigos, viajava conosco, era rato de teatro, dormia cada dia no quarto de um, foi criado de uma forma solta. Em todos os sentidos, essa criação o transformou em uma das pessoas mais afáveis e fáceis se lidar que conheço. Quando me separei da Cri, ele tinha 16 anos. Enfrentamos uma situação complicada, doída, sofrida para ele também. Com o tempo as coisas se acertaram e, hoje, ele é um grande amigo também da minha atual mulher, a bailarina Flávia Couret, com quem eu vivo há alguns anos.

Conheci Flavinha aqui no Grupo Corpo. Tudo começou meio como uma brincadeira, um jogo de olhares, namoros escondidos e, ao perceber, estava apaixonado. Ao se apaixonar, você transborda, é sempre uma situação nova, gostosa, inesperada.

Depois de alguns anos de casamento, trabalhando no mesmo lugar, viajando sempre juntos e estando 24 horas um com o outro, essa paixão só aumentou. Mesmo sendo diferente de mim – ela é bem mais agitada e eu preciso de certo tédio –, essa paixão só cresce a cada dia. Agitado também é o Chico, Francisco Couret, seu filho que considero meu segundo filho.

Rodrigo e Chico

Cingapura 2006

Capítulo XXII

Pronqovô?

Sempre que volto de viagem, ao deixar o aeroporto em direção à minha casa, experimento uma sensação gostosa. A intimidade me dá segurança. A sensação de deixar Belo Horizonte, sair de casa, viajar, os preparativos, o aeroporto, eu acho tudo desconfortável, mas, ao chegar ao destino, a situação muda. Na realidade, não gosto é da viagem. Gosto de estar nos lugares, da mesma forma em que gosto de permanecer quieto aqui, nesse aconchego. Como morro de medo de avião e detesto aeroporto, as viagens são sempre difíceis. Prefiro ter dias de descanso em meu sítio onde tudo é mais sossegado.

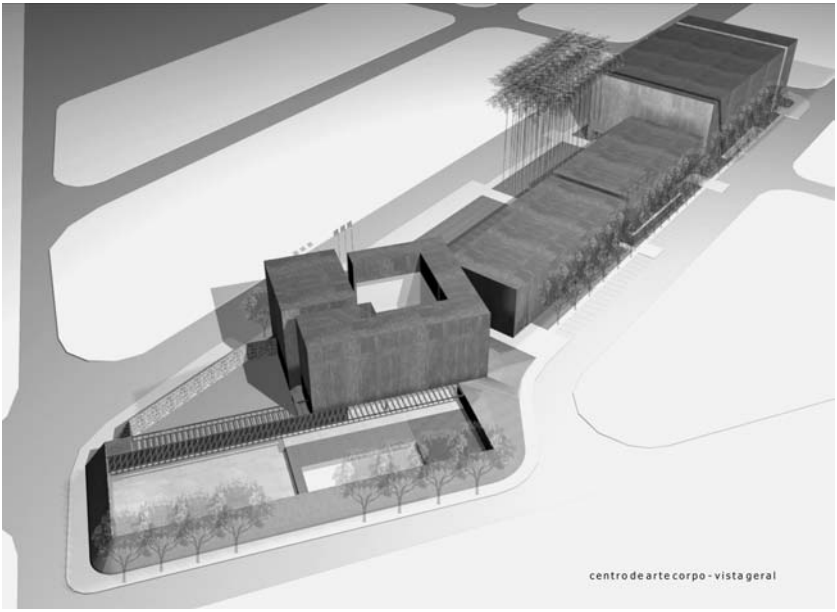
Mas não vou negar o prazer que sinto ao rever velhos conhecidos em outros países, em lugares onde a companhia passou. Nos teatros em que dançamos em Londres, Paris, Lyon, Lisboa, os reencontros com os profissionais são prazerosos. São pessoas que vão se tornando amigas e, ao longo dos anos, conseguimos deixar marca forte por onde estivemos tanto no âmbito artístico e profissional, quanto no pessoal. Numa das vezes em que estivemos em Lyon, por exemplo, os técnicos da Maison de la Danse fecharam um restaurante para nos oferecer um delicioso jantar, regado a muito vinho e ainda tiveram o trabalho de comprar cachaça para a caipirinha.

Em Nova York, com Fernando Velloso e Flavia Couret

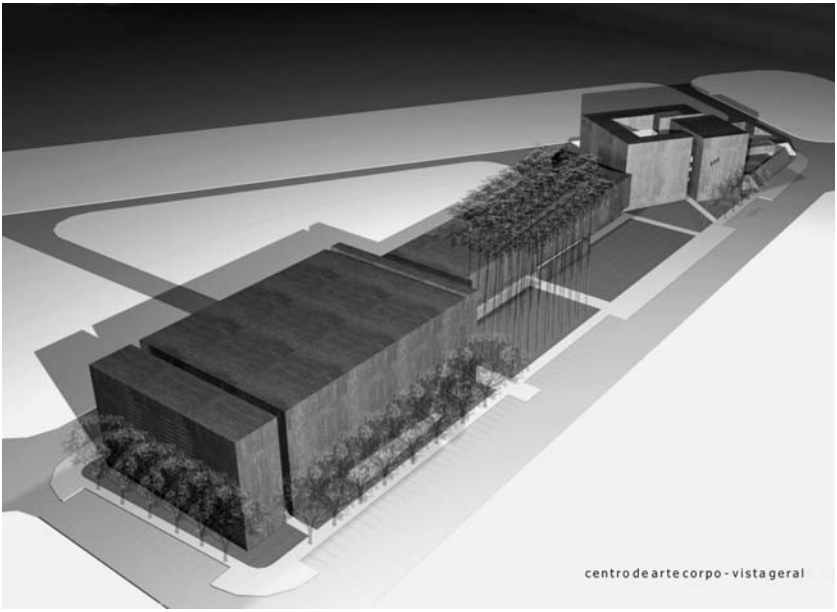
O Corpo em Seul (acima) e em Macau, Flavia, Gabriel, Cassilene e Pedro (abaixo)

Em Seul, Rodrigo, Gabriel, Cassilene e Flavia

Com Flavia na turnê pelo Canadá (abaixo)



Concepção do Centro de Arte do Corpo (CAC)



Capítulo XXIII

O Futuro

A construção do Centro de Arte do Corpo (CAC), um complexo de quatro módulos voltados para as mais diversas atividades da companhia, é um projeto que estamos viabilizando. Após a realização de um concurso nacional de arquitetura, a disputa foi vencida por um escritório daqui de Minas com uma proposta assinada pelos arquitetos Alexandre Brasil, Carlos Alberto Maciel, Éolo Maia, Jô Vasconcelos e, como consultor, tiveram ajuda do artista plástico Amilcar de Castro, que deu forma final aos futuros prédios semelhante às suas esculturas. Éolo, que morreu há alguns anos, foi uma das pessoas que mais acreditou no Corpo. Tanto que, no nosso início, nos deu o projeto da sede atual. Também perdemos o Amilcar que, mesmo não tendo contato próximo, sou grande admirador.

O CAC vai ser construído em Nova Lima em um terreno de 18 mil m^2. Compramos o espaço numa região montanhosa e o doamos para o Instituto Cultural Corpo, entidade sem fins lucrativos fundada para gerir o empreendimento, com recursos das leis de incentivo, por meio de patrocínios. Os módulos abrigarão toda a parte administrativa,

galeria de arte instalada em um grande *galpão*, que permitirá inclusive instalações e mostras significativas de arte contemporânea, além de dois cinemas, videoteca, biblioteca, restaurante, um teatro de mil lugares, salas de aula, piscina de água quente para fisioterapia e apartamentos para artistas convidados. Os módulos totalizarão 11,8 mil m^2 de área construída.

O Grupo Corpo sobrevive e é mantido pelo patrocínio exclusivo da Petrobrás, além de venda de espetáculos e bilheteria. Além da companhia e da escola de dança, ambas inauguradas em 1975, mantém a ONG Corpo Cidadão, que trabalha na educação de crianças e adolescentes carentes através da arte. Todos os projetos funcionam na nossa atual sede, que devemos deixar assim que o CAC for concluído. Na realidade, somente a companhia e outras atividades relacionadas à criação dos espetáculos é que mudarão de endereço. A sede em BH permanecerá para a nossa escola e suas várias atividades tais como mostras de dança contemporânea e para o projeto Sambalelê, que ensina artes para alunos da periferia e promove apresentações anuais em nosso teatro.

Ampliar a escola é um desejo antigo, ainda da época da fundação do Corpo, ganhou fôlego há mais de dez anos, quando Mirinha e Macau

tomaram frente e introduziram a nossa linguagem nas aulas. Já a ONG Corpo Cidadão, que também é uma idéia antiga, tomou forma profissional depois que Mirinha a abraçou e começou a procurar parceiros para levar adiante o projeto social. Uma iniciativa como essa não dá para se tocar mais ou menos ou à custa de favores. As 40 pessoas que hoje trabalham lá têm carteira assinada, são profissionais gabaritados. O que nós do Grupo Corpo realizamos nessa história é encampar o projeto e nos colocarmos na frente.

Minha participação mais efetiva começou em 2005, com a criação de um grupo de dança com 25 alunos selecionados entre os cerca de 700 participantes. Comecei a coreografá-los e, no dia-a-dia, a convivência me ensinou como nunca. A forma de trabalhar é bem diferente, estou acostumado a lidar com profissionais e, de repente, passei a orientar adolescentes com outros estilos de vida, lidando com problemas diários sérios, vivendo uma realidade complicada, e, dessa forma, sendo aliciados cotidianamente.

O sossego do sítio em Glaura

Capítulo XXIV

Glaura: o Refúgio

Glaura, distrito de Ouro Preto, é um lugar onde para a maioria das pessoas a palavra vale mais que papel assinado, onde se mantém uma relação de total confiança. Fica atrás de Cachoeira do Campo, outro distrito de Ouro Preto. Há 17 anos comprei esse sítio, meio por acaso. O meu filho Gabriel, desde novo, é apaixonado por cavalos. Quando ganhou um do seu tio Pedro, comecei a procurar um local para colocá-lo e, nesse meio tempo, surgiu a oportunidade de comprar o lugar através de uma indicação de um amigo de quem gosto muito, Paulo Rogério Lage.

Na primeira vez que chegamos, o cenário era de total abandono. Com o tempo, fui arrumando, arrumando e, hoje se tornou um lugar maravilhoso, virou refúgio de todo final de semana, tanto meu, quanto da minha mulher, a Flávia, dos meus filhos, Chico e Gabriel, e da mulher dele, Cassilene.

Glaura é onde nada e tudo acontecem, enorme silêncio, perfeito para se ler, jogar baralho à noite, cozinhar e ficar em volta da lareira. De dia, o que gosto é de plantar, o prazer é cuidar dos canteiros junto com Flavinha. São canteiros enormes e o trabalho é duro.

Necessito desse espaço, preciso pegar um livro no final da tarde, deitar na rede, não me preocupar com o tempo, que lá tem outro ritmo. Em Glaura, o tempo é preguiçoso, e o tédio, tão necessário, sempre presente.

Os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras, ao lado do compositor de Breu, *Lenine*

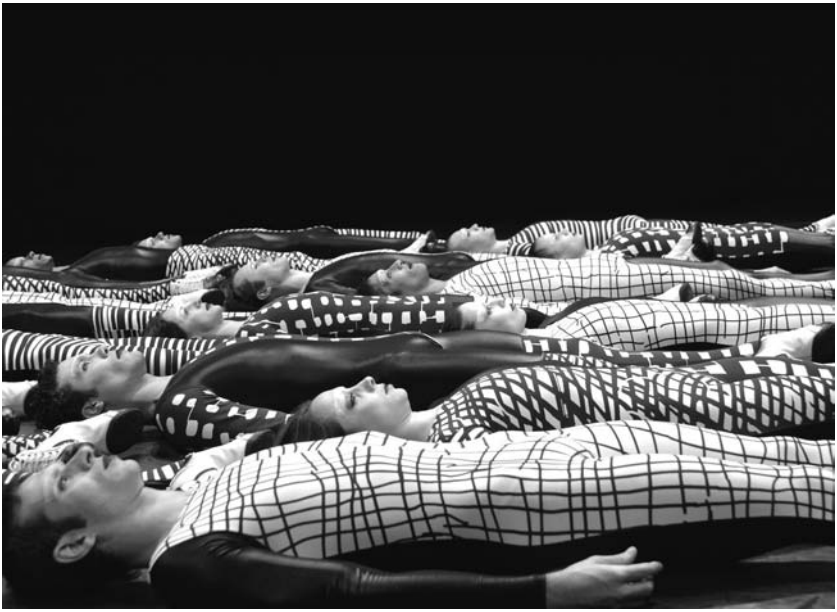
Capítulo XXV

Diante do *Breu*

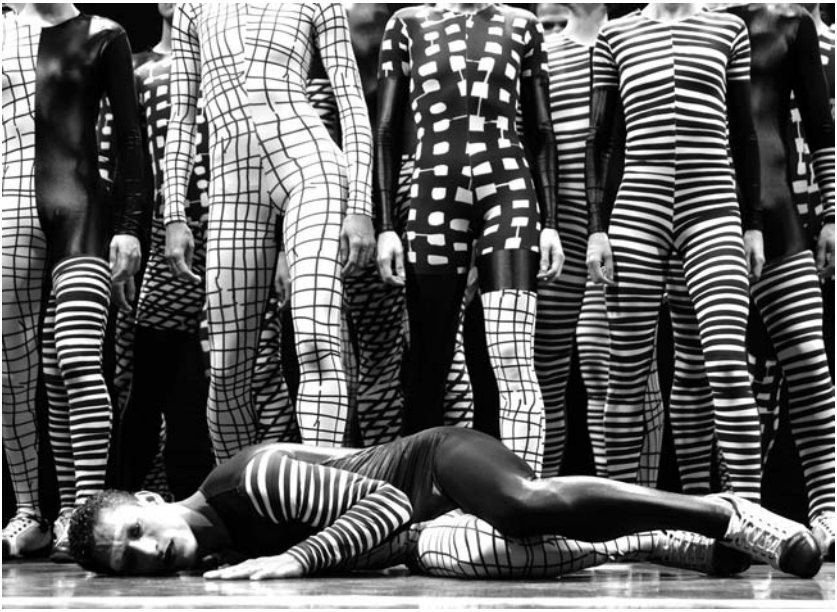
Breu trouxe a idéia de escuridão absoluta e, por trás disso, estava a proposta de falar da violência. Não só da escancarada, mas da violência diária, das pequenas e veladas que praticamos o tempo todo, com todo mundo, passando por cima das pessoas, até de quem amamos. São atos que, de tão comuns são vistos como normais e naturalmente aceitos em nossa sociedade.

Quando convidamos Lenine para compor a trilha, a intenção parecia ser outra. Em princípio, ele queria realizar algo a partir da coleção de brinquedos sonoros do seu filho. Mas, na medida em que eu tive acesso aos primeiros trechos, achei o resultado de uma violência danada. Fiquei tão impressionado que liguei para ele, contei do que havia sentido, ele achou interessante e acabou direcionando todo trabalho nesse sentido.

O balé *Breu* se materializa em oito movimentos musicais, com alguns trechos de sons semelhantes à respiração. Queria alguns silêncios mais longos na coreografia. Até então nunca tinha feito nada parecido, e quando Lenine assistiu aos primeiros ensaios, sugeriu trocar o silêncio pelo barulho. Achei tão legal que pedi algo parecido para abrir o balé.



Cenas de Breu



Durante um minuto e meio no princípio, o clima é de falta de ar, de sufoco, de estar diante de terra devastada.

A movimentação surgiu de maneira violenta. A mais violenta de todas as minhas coreografias. Por isso, também a mais difícil para os bailarinos. Hoje, depois de tantos ensaios, está até mais tranqüilo. Para tratar da violência naquele estágio era fundamental buscar essa relação. Há momentos de marcações propositalmente soltas em Breu. Corre aqui, bate lá, cai ali, vem nesse outro, pula em cima de um terceiro e os dois rolam. Tudo acontecendo assim sem as marcações exatas como sempre tivemos. Aparecem situações caóticas: porém, um caos sempre à procura de organização.

Diante desse quadro surgiu a proposta de jogar os bailarinos, de transferir boa parte da movimentação para o chão. Tudo seguiu esse rumo. Primeiro veio o cenário. Paulo azulejou o palco inteiro ao fundo, todo de negro brilhante. Algo de aspecto frio. O chão refletia os bailarinos. A Freusa, nos figurinos, usou grafismos em preto e branco. Foi uma sacada genial. Como os bailarinos permaneciam virando de um lado a outro, ela apropriou da frente e do verso dos corpos para colocar cada uma das cores. Até então nunca tinha feito um trabalho focado

Cenas de Breu

no chão. A música traz momentos de bateria pesadíssima de Iggor Cavalera, um desafio. Ao mesmo tempo, foi um balé feito num estalo. Tive menos angústia no processo, talvez pela força sugerida pela música.

O próximo projeto deve seguir outra direção. Convidamos três artistas que sempre trabalham juntos para compor a trilha. Mais uma vez, idéia do Paulo. São os caras que trafegam entre uma música muito contemporânea, o rock e a bossa nova. Kassin, Moreno Veloso, filho do Caetano, e Domenico Lancelotti, integrantes do aclamado grupo + 2. Trabalham assim: um faz um disco e chama os outros dois para participar. Sempre assim: Domênico mais dois. Kassim mais dois. Moreno mais dois. Vai ser legal juntá-los. A proposta é realizar algo mais prá cima. Trazer um lado cômico para a coreografia, darmos uma respirada, buscar o novo. Por enquanto são propostas, não tem nada definido. Só a data de estréia: agosto de 2009.

Capítulo XXVI

30 Anos Depois...

Olhando para trás, nesses 30 anos à frente das coreografias do *Grupo Corpo*, uma das coisas mais bacanas que conseguimos consolidar dentro da companhia foi a nossa estrutura de funcionamento. Vejo todos fazendo muito bem, as pessoas por aqui gostam de trabalhar, são competentes, cada um na sua área. Quem não se deu bem com esse jeito de realizar saiu e seguiu seus próprios projetos, mas quem permaneceu, foi pela paixão. A vida de todos nós se tornou o *Grupo Corpo*.

Evito um pouco parar para pensar em minha participação nesse projeto. Claro que realizei muita coisa e sinto orgulho, mas o sentimento é parecido com o de qualquer um que se dedica bem a algo. Claro que sei, sem falsa modéstia, que iniciei um tipo de linha coreográfica diferente. Uma forma de dançar que, até então, ninguém fazia. Quando comecei ou era muito baseado no clássico ou no descritivo. Busquei outro tipo de veia. A dança, por mais que se tente descrever, não dá: é um mundo abstrato.

O sentido por trás da minha criação é o de tentar pegar uma idéia e passá-la para o movimento,

sem necessariamente narrar, dar nomes, ou especificar e, mesmo assim, de repente, conseguir passar determinados sentimentos. Alguns, às vezes, inexplicáveis. Esse é o grande barato! Particularmente consegui muito isso com meus balés, sem lançar mão apenas de algo mais clássico ou descritivo, mas sim, buscando uma via por onde a dança fosse ela própria o ponto forte, a que levasse e conduzisse à emoção. Olhando para trás, acho legal ter conseguido criar uma marca registrada, uma maneira bem brasileira de usar o corpo, que só bailarinos com bastante técnica conseguem executar. Uma identidade que virou o *Grupo Corpo*.

Em família: Rodrigo, Marisa, os pais Isabel e Manoel, Pedro, João, Míriam, Paulo e, no chão, Zé Luiz

Criações para o Corpo

2007
Breu
A intenção da coreografia foi falar de violência. Rodrigo Pederneiras percorreu caminhos bem diferentes dos demais trabalhos. Lançou mão da maneira mais abrangente do movimento, sem marcações específicas. O balé aconteceu quase todo voltado ao chão. Baseado no choque, na disputa, na tentativa de um passar por cima do outro. O cenário e a iluminação de Paulo Pederneiras ajudaram a aguçar o clima sombrio. Azulejos negros chaparam o fundo do palco. No chão, um material negro brilhante serviu para refletir os corpos dos bailarinos. Freusa Zechmeister inspirou-se em grafismos para o figurino. As roupas de um lado são brancas e, do outro, negras.

A música instrumental criada pelo compositor pernambucano Lenine, com um pé na tradição nordestina e outro na modernidade misturada aos timbres, samplers, efeitos e citações ajudou a moldar a criação. A peça única, de oito movimentos, só interrompidos pelo som sufocante da respiração, une o caboclinho ao hard rock, o corne inglês e o derbak (instrumento árabe de percussão), à bateria pesada do ex-integrante do grupo de rock pesado mineiro Sepultura, Iggor Cavalera. Ao mesmo

tempo, flerta com a flauta medieval francesa occitane de Claude Sicre, líder do grupo Fabulous Trobadors, de Toulouse. Enfim, música de várias origens, falando de algo universal: o clima tenso de violência que assola a humanidade.

2005

Onqotô

Onde é que eu estou? Para onde eu vou? Ou no melhor estilo mineiro coloquial: *Onqotô? Pronqovô?* Questões que sintetizam as angústias do homem contemporâneo inspiraram Caetano Veloso e José Miguel Wisnik a compor esta trilha. Marca dos 30 anos do *Grupo Corpo*, usa como cenário uma representação de um buraco negro idealizada por Paulo Pederneiras, do qual os bailarinos surgem e desaparecem em cena. A coreografia inova ao apostar na força dos passos ritmados como elemento percussivo e nos bailarinos contracenando com as próprias sombras. Sobre a coreografia, que estreou em 10 de agosto no Teatro Alfa, em São Paulo, a bailarina e professora da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, Tatiana da Rosa escreveu para o jornal Zero Hora: *Ônqoto é uma aula aberta de composição e parece expor os recursos que vêm construindo os trabalhos da companhia. O cenário restringe e comenta o próprio espaço do palco e a coreografia mostra como um solo se destaca de um grupo,*

como diferentes frases rítmicas vão se articulando, como dois solos contém um duo. Em uma crítica para o jornal Estado de São Paulo, Helena Katz fornece mais elementos para a reflexão. Na sua visão, no balé, trilha sonora, coreografia, cenário, figurinos e bailarinos se entretecem na situação de um emprestar do outro o que alimenta... *É Freusa Zechmeister, com a sofisticação que usa como cartilha, a nos ensinar a ver que o mundo muda e permanece. A cena final, com o rasgo que cospe mais um corpo como, que soletra com movimentos o que Gregório de Matos disse pela voz de José Miguel Wisnik cantando 'quem não cuida de si, que é terra, erra'.*

2004

Lecuona

Inspirado na música do compositor cubano Ernesto Lecuona (1895-1963), a seqüência de 12 pas-de-deux leva o espectador a experimentar sentimentos não tão raros às paixões arrebatadoras, como vingança, erotismo, ciúme e amor, encerrando-se em grande estilo com uma valsa formada por seis casais. Num cenário de espelhos criado por Paulo Pederneiras para a cena final, bailarinos se multiplicam no palco. A montagem representa uma pausa na aposta em trilhas especialmente compostas. As mulheres usam vestidos de efeitos fluidos, decotados, salto alto e rosas nos cabelos.

Já os homens, surgem elegantes, com calça social e sapatos de verniz, num figurino assinado por Freusa Zechmeister. *O Corpo já teve balés bonitos, belos, sublimes, revolucionários, brejeiros, provocantes ou merecedores de outros adjetivos mais. Desta vez fez um balé elegante... Deve haver poucas coisas tão elegantes quanto os beijos da coreografia, impressões de beijos, irrompidas pela escuridão, capazes de fazer imaginar o que viria depois, mas fugazes o bastante para não expor nem os bailarinos nem espectadores. Deve haver pouca coisa tão elegante quanto construir uma valsa sobre uma música que não é valsa,* observou o crítico Marcelo Castilho Avellar, no jornal Estado de Minas. *Lecuona*, que estreou em 18 de agosto, no Teatro Alfa, em São Paulo, ainda segundo ele, é obra generosa. *Com seus artistas, com seus espectadores, com sua época.*

2002

Santagustin

Tom Zé e Gilberto de Assis apostaram nas tentações da luxúria e nos prazeres da carne, conflito que marcou a existência do filósofo e religioso Santo Agostinho, para compor a trilha. O balé *Santagustin*, corruptela do nome deste Santo, sugere diferentes insinuações do amor: do erótico, ao romântico, passando pelo homossexual. Nos figurinos, o estilista Ronaldo Fraga sublinha em

tons de verde e rosa as partes sensuais do corpo dos bailarinos. Na visão do crítico Marcelo Castilho Avellar, esse balé pertence a uma categoria de obra essencialmente lúdica. *Seu jogo entre corpos é uma divertida e irresponsável alucinação, que atinge a retina mais do que o cérebro ou o sentimento dos espectadores, que não se importa em fornecer estímulos que podem não deixar marcas – como o enorme coração de pelúcia da cenografia de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso, que em direção ao final da peça, vai quase se misturar ao fundo. Santagustin é jogo de montar (como um antigo balé do Corpo, Duo, era caleidoscópio). E isso talvez seja menos importante, mas não é pior que qualquer outra coisa. Deriva apenas do fato de que Pederneiras pretende ser artista completo. Se consegue ser diluidor em 21 e mestre em Missa do Orfanato, nada mais natural que passe uma temporada, de vez em quando, inventando os novos passos que articulará como mestre ou acabará por diluir*, escreveu ele, sobre o espetáculo, cuja estréia ocorreu em 14 de agosto, no Teatro Alfa, em São Paulo.

2000

O Corpo

Arnaldo Antunes aceitou o convite para tematizar com sua caligrafia musical de influência eletrônica o imaginário urbano.

No ritmo acelerado dos movimentos, na violência dos gestos, nas quebras das linhas e no arqueamento dos corpos que buscam se mover rente ao chão, essa coreografia é uma ousada e certeira aposta na temática contemporânea. Arrojado ainda é o cenário eletrônico de Paulo Pederneiras formado por um imenso painel de luzes vermelhas acendendo e apagando de forma cadenciada de acordo com os sons. Em contraponto ao vermelho forte das luzes, os bailarinos dançam em roupas negras desenhadas por Freusa Zechmeister, em inédita parceria com Fernando Velloso. A estrutura básica de *O Corpo*, que estreou em 9 de agosto, no Teatro Alfa Real, em São Paulo, é um balé mecânico. *Corpos-máquinas repetem ao infinito um conjunto determinado de passos que funcionam como motivos condutores, ao som da música de Arnaldo Antunes que tem como base um quadradíssimo ritmo de marcha e constrói sua letra em blocos desconexos em torno do tema. Os movimentos são cortados, a continuidade é sempre uma exceção. A coreografia é essencialmente plana... A descrição de tais características pode levar alguém a imaginar que O Corpo é algo frio e sem vida. Engano. No máximo, pode ser algo sobre a frieza e a ausência da vida. Ou sobre os rumos negros da contemporaneidade*, comparou à época o crítico Marcelo Castilho Avelar.

1998

Benguelê

O gestual de típicas manifestações de influências africanas como a capoeira e os congados dão vida ao balé, elaborado a partir de trilha de João Bosco. A música caminha do universo do francês Claude Debussy (1862-1918) à sonoridade de influência árabe, promovendo um mosaico sonoro que marcou época. Distante alguns metros do chão, uma linha horizontal divide o fundo do palco em dois planos de ação, embaixo o negro e acima grafite, usados pelos bailarinos num jogo de plano e contraplano. No figurino, Freusa Zechmeister explora com maestria a combinação de tons em contraposição à economia de cores no cenário de Fernando Velloso e Paulo Pederneiras. Estreou dia 29 de outubro, no Teatro Alfa (São Paulo).

1997

Parabelo

Obra-prima de Tom Zé e José Miguel Wisnik, a mais regional e brasileira criação de Rodrigo Pederneiras evoca a inspiração sertaneja em diálogo com as temáticas contemporâneas para compor um balé cheio de cantos de trabalho e devoção, da memória cadenciada do baião e de um exuberante emaranhado sonoro. A estética dos ex-votos de igrejas do interior levou

Fernando Velloso e Paulo Pederneiras a criar grandes painéis para o fundo do palco. O tom velado do figurino no início contrasta com a explosão de cores da parte final, obra de Freusa Zechmeister. Sobre a coreografia, que estreou em 17 de setembro, no Theatro Municipal, em São Paulo, o crítico Marcelo Castilho Avellar a comparou a um brinquedo de dança, resgata o aspecto lúdico que esta arte teve para os povos primitivos. *Suas partes se organizam no jogo, não em monumentais intenções estéticas ou narrativas... Parabelo é vertiginoso como outra forma artística igualmente prazerosa, o clipe. Na obra, braços e pernas dos bailarinos parecem maiores, e em maior número*.

1996

Bach

Marco Antônio Guimarães, do Grupo Uakti, realizou imersão no universo de Bach (1685-1750) com instrumentos inusitados, concebidos a partir de materiais reciclados, para produzir trilha magistral. É acompanhada em igual grandeza pela coreografia, inovadora em aspectos como quando bailarinos despencam do alto depois de ficarem dependurados em um feixe de tubos. Entre os tons azuis, dourados e escuros, o balé promoveu celebração única no palco capaz de revelar nuances até mesmo na criação do repertório do com-

positor alemão. Em 12 de setembro, em Lyon, na França, o balé foi apresentado pela primeira vez, marcando a estréia do Grupo Corpo como companhia residente da Maison de la Danse. A crítica Helena Katz esteve presente e publicou texto no jornal Estado de São Paulo em que estabeleceu um paralelo entre o universo da composição clássica e a dança do Corpo. *O mundo de Johann Sebastian Bach é grafite, azul-profundo e dourado, tem três planos e muitas dimensões. Assim diz Bach, a primeira produção internacional do Grupo Corpo... Como o Bach original, esse Bach também veio ao mundo para despejar beleza.*

1994

Sete ou Oito Peças para um Ballet

O músico norte-americano Philip Glass, um dos pais do minimalismo, e o grupo Uakti se juntaram para realizar uma trilha fornecendo base para as repetições de movimentos, sejam eles solos ou simultâneos e também para os movimentos sensuais e impregnados de latinidade. O artista plástico Fernando Velloso se inspirou na pintura minimalista de nomes como Barnett Newman e Morris Louis, para levar listras verticais ao cenário. Esse balé estreou em 1º de junho, no Theatro Municipal, em São Paulo com os figurinos de Freusa Zechmeister e a iluminação de Paulo Pederneiras.

Cenas de Sete ou Oito Peças para um Ballet

1993

Nazareth

A coreografia é uma tentativa de fundir o universo literário de Machado de Assis (1839-1908) com a produção musical de Ernesto Nazareth (1863-1934), através das partituras de José Miguel Wisnik. Na fronteira entre o erudito e o popular, Wisnik usou formas literárias não-narrativas nas músicas, se inspirando em contos que, por sua vez, sugerem espelhamentos. A dualidade é o centro do balé. Tons cinzas, pretos e brancos compõem os figurinos de Freusa Zechmeister e o cenário de Fernando Velloso é formado por 14 rosas feitas de tela de metal, medindo 1,70 m de diâmetro e instaladas flutuando ao fundo. Em 22 de abril estreou no Theatro Municipal, em São Paulo, com iluminação de Paulo Pederneiras.

1992

21

Jogos de números sugeridos pelas partituras geometrizadas de Marco Antônio Guimarães, do Uakti, são a base da coreografia. No decorrer do espetáculo, várias cenas são trabalhadas em função das divisões rítmicas possíveis do número 21. Ao final, vestindo malhas do figurino de Freusa Zechmeister, reproduzindo partes das estampas do patch-work do cenário de chitão, feito por Fernando Velloso, os bailarinos protagonizam

O Grupo Corpo durante turnê de Nazareth *e* 21*, em frente ao Teatro de Madrid*

uma explosão de cores. A estréia ocorreu em 18 de junho, no Theatro Municipal, em São Paulo, contando com iluminação de Paulo Pederneiras.

1991

Variações Enigma

Bem-humorado, brincalhão, assim Rodrigo Pederneiras define o balé inspirado na obra Variações Enigma, do compositor romântico britânico Edward Elgar (1857-1934). Cheio de referências ao balé de repertório, ao longo das 14 variações, Rodrigo reinventou o próprio estilo. A utilização de cores fortes (principalmente amarelo, azul e vermelho) nas malhas das roupas de Freusa Zechmeister ajudou no processo de criação e leitura da coreografia, assim como a enigmática falta de textura e tridimensionalidade do fundo do palco e os discretos pontos de luz concebidos por Paulo Pederneiras e Fernando Velloso. A obra, que estreou em 3 de outubro de 1991, no Palácio das Artes, em BH, despertou elogios da crítica Bárbara Heliodora, no jornal O Globo. Ela observou que Rodrigo Pederneiras fez uso amplo da gramática dos grandes balés românticos – porém em releitura que o transformou integralmente em linguagem nova contemporânea, e também aqui de excepcional rigor técnico. *O ímpeto emocional do clima romântico tem permissão de aparecer em algumas das variações – em*

raros momentos do conjunto e em um grande pas-de-deux – mas o público é constantemente surpreendido por resoluções insólitas, pela invenção organicamente ligada à música.

1991

Três Concertos

As obras barrocas do alemão Georg Philipp Telemann (1681-1767): Concerto em Ré para Três Trompetes, Tímpanos, dois Oboés, Cordas e Contínuo; Concerto em Ré para Trompete, dois Oboés, Cordas e Contínuo e Concerto em Ré para Trompete, Cordas e Contínuo, motivam o trabalho. Há um humor fino que permeia o balé, cujos cenários apostam no branco sobre branco ao fundo, em contraste com as listras pretas das malhas dos bailarinos. Apresentada pela primeira vez em 3 de outubro, no Palácio das Artes (BH), junto com *Variações Enigma*, também despertou atenção da crítica Bárbara Heliodora: *Os Três Concertos, com um cenário de colunas brancas sobre fundo e piso brancos (de Freusa Zechmeister e Paulo Pederneiras) e belos figurinos de linhas geométricas em preto e branco (também de Freusa), é uma coreografia abstrata, na qual a única emoção permitida é um delicioso senso de humor: tirando da estrutura da música de Telemann sua precisão matemática, ela revela uma inesgotável criatividade que sistematicamente escapa de*

qualquer mecanicismo, tanto pelo humor quanto por uma surpreendente seqüência de resoluções inesperadas. (Trecho de crítica publicada no jornal O Globo, em outubro de 2001).

1990

A Criação

O balé é uma narrativa de idéias elaborada a partir da obra homônima do austríaco Franz Joseph Haydn (1732-1809), levou aos palcos a visão mítica da criação do mundo adotando roteiro pré-existente do poeta John Milton (1608-1674). Em vez dos habituais 40 minutos de duração das coreografias do grupo, possui duas horas ininterruptas. Cenários são de Fernando Velloso, Paulo Pederneiras e Freusa Zechmeister. Ela também cuidou do figurino ao lado de Geraldo Lima Júnior. A estréia ocorreu em 22 de agosto no Palácio das Artes (BH).

1989

Missa do Orfanato

Mozart tinha 12 anos quando compôs a Missa Solene em Dó Menor, K.139. O espetáculo do Grupo Corpo não é apenas reflexo da música. Procura ir além. A dramaticidade sugerida pela obra musical clássica ganha contornos cênicos na coreografia de Rodrigo Pederneiras, que buscou realizar no palco uma missa, o Kyrie, Glória, Credo, Sanctus e Agnus dei. Só que, ao

contrário do clima de enlevo de parte da celebração, propôs a dramaticidade e os corpos dos bailarinos foram dirigidos inevitavelmente ao chão. Fernando Velloso nos cenários, Freusa Zechmeister nos figurinos e Paulo Pederneiras na iluminação completaram a equipe de criação do trabalho, que estreou em 19 de maio, no Theatro Municipal, no Rio de Janeiro.

1988

Uakti, Rapsódia e Schumann Ballet

As três coreografias integraram a fase de desenvolvimento da linguagem coreográfica de Rodrigo Pederneiras. *Uakti*, apresentada pela primeira vez em 15 de setembro no Palácio das Artes, teve música especialmente composta por Marco Antônio Guimarães. Foi um balé abstrato. Já *Rapsódia*, que chegou aos palcos em 3 de junho de 1988, no Theatro Municipal (Rio de Janeiro), se baseou na Rapsódia número 1 em si menor, Op 79, de Brahms. Por fim, *Schumann Ballet*, apresentada em 17 de maio, no Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo), foi composta a partir do Quarteto para piano e cordas, Op 47, em Mi Bemol, do compositor homônimo.

1987

Pas du Pont e Duo

São pas-de-deux de curta duração concebidos a partir da obra de Heitor Villa-Lobos. Pas du pont

estreou em 20 de agosto no Clube Atlético Monte Líbano (SP), embalado pelo Prelúdio para cordas das Bachianas brasileiras número 4. O visual é limpo. Já Duo, apresentado pela primeira vez em 12 de agosto de 1987, no Palácio das Artes (BH), é um pas-de-deux a partir do Prelúdio (Modinha) das Bachianas brasileiras número 1, único dançado em sapatilhas de pontas pelo Grupo Corpo.

1987

Canções

As Quatro Últimas Canções, do compositor alemão Richard Strauss (1864-1949), temas lentíssimos baseados em poemas que tratam da morte, compõem a trilha do espetáculo, cuja estréia aconteceu em 12 de agosto de 1987, no Palácio das Artes (BH). Os figurinos são de Freusa Zechmeister, e o cenário e iluminação de Paulo Pederneiras.

1986

Bachiana e Carlos Gomes Sonata

Em 30 de abril, no Palácio das Artes, *Bachiana* foi dançada ao som da Sonata número 3, de Heitor Villa-Lobos. No mesmo ano, em 16 de outubro, no mesmo teatro, o Grupo Corpo interpretou a Sonata em ré, de Antônio Carlos Gomes. Três movimentos compõem esse espetáculo. As duas montagens tiveram figurino de Freusa Zechmeister e iluminação de Paulo Pederneiras.

Cena de Bachiana

1985

Prelúdios

O balé apresentado em 2 de junho no Theatro Municipal do Rio representou um marco na trajetória de Rodrigo Pederneiras. A obra parte dos 24 Prelúdios Op. 28, de Frédéric Chopin (1810-1849), interpretados pelo mineiro Nelson Freire. Concebidos de forma solta pelo compositor polonês, a coreografia busca unificá-los por meio da dança. Os figurinos são de Freusa Zechmeister e a iluminação de Paulo Pederneiras. Segundo a crítica de dança Helena Katz, Prelúdios, pode ser considerada a primeira fala coreográfica de Rodrigo. *Foram necessárias seis criações anteriores – Cantares, em 1978; Tríptico (Wagner Tiso) e Interânea (Marlos Nobre), em 1981; Reflexos (Henrique Oswald, Bruno Kieffer) e Noturno (Alberto Nepomuceno), em 1982; Sonata (Prokofiev), em 1984 – para consolidar uma espécie de audição musical radiográfica. Com ela, dava visualidade à partitura, encantando, sobretudo, pela organização dos jorros melódicos no palco.* (Helena Katz, no jornal Estado de São Paulo, de 9 de agosto de 2005).

1984

Sonata

A obra de Sergey Prokofiev (1891-1953), Sonata para violino e piano número 2 Op. 94, forneceu

elementos para Rodrigo Pederneiras compor mais esse trabalho. Mostrado inicialmente em 11 de abril, no Grande Teatro do Palácio das Artes, é todo em malhas, num figurino criado por Freusa Zechmeister, com iluminação de Paulo Pederneiras.

1982

Reflexos e Noturno

Noturno e *Reflexos* estréiam programa conjunto em um inusitado 25 de dezembro, no Palácio das Artes. *Noturno* se apoiou nas obras Noturno para mão esquerda, Folhas d´alma e Suíte antiga Op. II, do cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920). Por sua vez, o balé *Reflexos* seguiu linha narrativa tendo como base a peça musical Trio Op.45, de Henrique Oswald (1852-1931) e do Trio, de Bruno Kiefer. Os figurinos são de Freusa Zechmeister e a iluminação de Paulo Pederneiras.

1981

Interânea e Tríptico

Ambas estréiam em 17 de outubro, no Teatro Cultura Artística (São Paulo), inaugurando uma nova fase no Grupo Corpo, quando Rodrigo Pederneiras assumiu como coreógrafo residente da companhia. *Interânea* tem como peculiaridade o cenário do pintor gaúcho Carlos Scliar (1920-2001) e a música Trio Op.4 para piano, violino

e violoncelo, do pernambucano Marlos Nobre. Por sua vez, *Tríptico*, com música de Wagner Tiso, contou com figurino de Bruno Giannetti e iluminação de Paulo Pederneiras.

1978

Cantares

A estréia de Rodrigo Pederneiras no Grupo Corpo como coreógrafo ocorreu com esse balé, concebido a partir de música especialmente composta por Marco Antônio Araújo (1949-1986). Até então, Rodrigo era bailarino da companhia. O espetáculo marcou ainda a inauguração, em 11 de maio daquele ano, do teatro localizado no Centro de Arte Corpo, local onde ainda funciona a sede da companhia. Teve cenário e figurino de Humberto Borém e iluminação de Fernando Velloso.

Outras coreografias

2004
Mapa
Ballet Jazz de Montreal (Canadá), com música de Marco Antônio Guimarães (Uakti)

2000
Terra Nova
Ballet Gulbenkian (Lisboa, Portugal), com música de Naná Vasconcelos

1998
Variações Goldberg
Companhia do Ballet do Teatro Guaíra com música de Bach

1997
Alluvium
Companhia da Deutsche Oper Berlin (Alemanha), com música do grupo Uakti

1996
Três Concertos e Carlos Gomes Sonata
Companhia Stadttheater Saint-Gallen (Suíça)

Les Doubles
Ballet de l'Opéra du Rhin, de Mulhouse (França), com música de J.S. Bach e Handel

1995
It´s in the Air
Companhia Les Ballets Jazz de Montréal (Canadá), com música de Louis Sclavis

1994
Serenata
Coreografia para a Companhia de Dança de Minas Gerais com música de Mozart

1991
Mozart Concerto
Balé da Cidade de São Paulo, com música de Mozart

1990
Variações sobre um Tema de Haydn
Balé da Cidade de São Paulo, com música de Joseph Haydn

1988
Dança da Meia-Lua
Ballet Teatro Guaíra, com música de Edu Lobo & Chico Buarque e roteiro de Ferreira Gullar

1986
Concerto
Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com música de Sergey Prokofiev

Premiações

1997
APCA, Grande Prêmio da Crítica, por *Parabelo*

1996
Prêmio Bonsucesso / Amparc (Associação Mineira de Produtores de Artes Cênicas), melhor coreografia, por *Bach*

1993
APCA, Grande Prêmio da Crítica, com *Nazareth*

1992
Medalha da Inconfidência, coreógrafo / personalidade de destaque.

1991
Prêmio SATED, melhor coreógrafo com *Variações Enigma*

APCA, Grande Prêmio da Crítica, com *Variações Enigma*

1990
Prêmio Golden Metais, melhor espetáculo do ano com *Missa do Orfanato*

Prêmios APCA, de melhor espetáculo de dança, com *A Criação*, e de melhor coreografia, com *Variações sobre um tema de Haydn*

1989
Prêmio SATED (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do Estado de Minas Gerais), Prêmio APCA e Prêmio Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas), como melhor coreógrafo por *Missa do Orfanato*

1988
Prêmio Lei Sarney de Incentivo à Cultura Brasileira, como coreógrafo destaque pelo conjunto de trabalhos do ano de 1988: *Schumann Ballet, Rapsódia* e *Uakti*

1987
Prêmio APCA, melhor coreógrafo com *Canções*

1986
Prêmio APCA, de melhor coreógrafo com *Bachianas* e *Carlos Gomes Sonata*

1985
Prêmio Melhores de Minas, na categoria arte, e Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), melhor coreógrafo, com *Prelúdios*

1982
Prêmio Apatedemg, como melhor coreógrafo pelos espetáculos *Reflexos* e *Noturno*

Quem é quem no Corpo

Diretor artístico
Paulo Pederneiras

Coreógrafo
Rodrigo Pederneiras

Diretora de ensaios
Carmen Purri (Macau)

Diretor técnico
Pedro Pederneiras

Bailarinos em 2008
Alberto Venceslau
Ana Paula Cançado
Ana Paula Oliveira
Cassilene Abranches
Danielle Pavam
Danielle Ramalho
Edson Beserra
Edson Hayzer
Everson Botelho
Filipe Bruschi
Flávia Couret
Gabriela Junqueira
Grey Araújo
Helbert Pimenta
Ivelise Tricta
Janaina Castro
João Vicente

Juliana Meziat
Mariana do Rosário
Silvia Gaspar
Victor Vargas

Assistentes de coreografia
Carmen Purri
Míriam Pederneiras

Maître de ballet
Bettina Bellomo

Pianistas
Anna Maria Ferreira
Lícia Horta

Contra-regra
Alexandre Vasconcelos

Chefe de palco
Virgilio Dangelo

Coordenador técnico
Gabriel Pederneiras

Técnicos de palco
Eustáquio Bento
Lucas Araújo
Stefan Böttcher

Administradores
Marcelo Cláudio Teixeira
Verônica Bonome

Secretária
Kênia Marques

Documentação
Cândida Braz

Comunicação
Cristina Castilho

Produtora executiva
Cláudia Ribeiro

Produção
Patrícia Galvão

O Grupo Corpo, por meio de sua ONG *Corpo Cidadão*, desenvolve desde 1998 o projeto *Sambalelê*, destinado a crianças e jovens em situação de risco social.

Pessoas físicas e jurídicas interessadas podem contribuir, beneficiando-se das leis de mecenato.

Informações
(31) 3221-7701 ou

através da internet pelo e-mail
corpocidadao@grupocorpo.com.br

Revisão do texto (para o autor)
Antônio Maria Reis

Índice

Apresentação – José Serra	5
Coleção Aplauso – Hubert Alquéres	7
Introdução – Sérgio Rodrigo Reis	13
Onde Tudo Começou?	23
Meu Destino: a Dança?	33
Grandes Mestres	37
O Corpo Pulsa?	41
A Primeira Aposta	45
A Estréia: e Agora?	49
A Profissionalização	55
Coreógrafo. E agora?	59
Capítulo à Parte	61
Enfim a Liberdade?	69
A Origem da Criação	73
Apostas e Sucessos	77
Estrutura Informal	83
Sem Medo de Ousar	85
Erudito e Popular	95
Por que Minas?	105
O Outro Olhar	107
Wisnik mais Tom Zé	115
Título. Um Desafio?	125

Onqotô? 131
Outro Lado 137
Pronqovô? 143
O Futuro 149
Glaura: o Refúgio 153
Diante do *Breu* 155
30 Anos Depois... 161
Criações para o Corpo 165
Quem é quem no Corpo 191

Crédito das fotografias

Acervo Rodrigo Pederneiras 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 138, 139, 163

Miguel Aun 183

Odilon Araújo 44

Demais fotos de espetáculos de José Luiz Pederneiras

Coleção Aplauso

Série Cinema Brasil

Alain Fresnot – Um Cineasta sem Alma
Alain Fresnot

O Ano em Que Meus Pais Saíram de Férias
Roteiro de Cláudio Galperin, Bráulio Mantovani, Anna Muylaert e Cao Hamburger

Anselmo Duarte – O Homem da Palma de Ouro
Luiz Carlos Merten

Ary Fernandes – Sua Fascinante História
Antônio Leão da Silva Neto

Batismo de Sangue
Roteiro de Helvécio Ratton e Dani Patarra

Bens Confiscados
Roteiro comentado pelos seus autores Daniel Chaia e Carlos Reichenbach

Braz Chediak – Fragmentos de uma vida
Sérgio Rodrigo Reis

Cabra-Cega
Roteiro de Di Moretti, comentado por Toni Venturi e Ricardo Kauffman

O Caçador de Diamantes
Roteiro de Vittorio Capellaro, comentado por Máximo Barro

Carlos Coimbra – Um Homem Raro
Luiz Carlos Merten

Carlos Reichenbach – O Cinema Como Razão de Viver
Marcelo Lyra

A Cartomante
Roteiro comentado por seu autor Wagner de Assis

Casa de Meninas
Romance original e roteiro de Inácio Araújo

O Caso dos Irmãos Naves
Roteiro de Jean-Claude Bernardet e Luis Sérgio Person

O Céu de Suely
Roteiro de Mauricio Zacharias, Karim Aïnouz e Felipe Bragança

Chega de Saudade
Roteiro de Luiz Bolognesi

Cidade dos Homens
Roteiro de Paulo Morelli e Elena Soárez

Como Fazer um Filme de Amor
Roteiro escrito e comentado por Luiz Moura e José Roberto Torero

Críticas de Edmar Pereira – Razão e Sensibilidade
Org. Luiz Carlos Merten

Críticas de Jairo Ferreira – Críticas de Invenção: Os Anos do São Paulo Shimbun
Org. Alessandro Gamo

Críticas de Luiz Geraldo de Miranda Leão – Analisando Cinema: Críticas de LG
Org. Aurora Miranda Leão

Críticas de Rubem Biáfora – A Coragem de Ser
Org. Carlos M. Motta e José Júlio Spiewak

De Passagem
Roteiro de Cláudio Yosida e Direção de Ricardo Elias

Desmundo
Roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui

Djalma Limongi Batista – Livre Pensador
Marcel Nadale

Dogma Feijoada: O Cinema Negro Brasileiro
Jeferson De

Dois Córregos
Roteiro de Carlos Reichenbach

A Dona da História
Roteiro de João Falcão, João Emanuel Carneiro e Daniel Filho

Os 12 Trabalhos
Roteiro de Claudio Yosida e Ricardo Elias

Fernando Meirelles – Biografia Prematura
Maria do Rosário Caetano

Fome de Bola – Cinema e Futebol no Brasil
Luiz Zanin Oricchio

Guilherme de Almeida Prado – Um Cineasta Cinéfilo
Luiz Zanin Oricchio

Helvécio Ratton – O Cinema Além das Montanhas
Pablo Villaça

O Homem que Virou Suco
Roteiro de João Batista de Andrade, organização de Ariane Abdallah e Newton Cannito

João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias
Maria do Rosário Caetano

Jorge Bodanzky – O Homem com a Câmera
Carlos Alberto Mattos

José Carlos Burle – Drama na Chanchada
Máximo Barro

Liberdade de Imprensa – O Cinema de Intervenção
Renata Fortes e João Batista de Andrade

Luiz Carlos Lacerda – Prazer & Cinema
Alfredo Sternheim

Maurice Capovilla – A Imagem Crítica
Carlos Alberto Mattos

Não por Acaso
Roteiro de Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo

Narradores de Javé
Roteiro de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu

Onde Andará Dulce Veiga
Roteiro de Guilherme de Almeida Prado

Pedro Jorge de Castro – O Calor da Tela
Rogério Menezes

Ricardo Pinto e Silva – Rir ou Chorar
Rodrigo Capella

Rodolfo Nanni – Um Realizador Persistente
Neusa Barbosa

O Signo da Cidade
Roteiro de Bruna Lombardi

Ugo Giorgetti – O Sonho Intacto
Rosane Pavam

Viva-Voz
Roteiro de Márcio Alemão

Zuzu Angel
Roteiro de Marcos Bernstein e Sergio Rezende

Série Crônicas

Crônicas de Maria Lúcia Dahl – O Quebra-cabeças
Maria Lúcia Dahl

Série Cinema

Bastidores – Um Outro Lado do Cinema
Elaine Guerini

Série Ciência & Tecnologia

Cinema Digital – Um Novo Começo?
Luiz Gonzaga Assis de Luca

Série Teatro Brasil

Alcides Nogueira – Alma de Cetim
Tuna Dwek

Antenor Pimenta – Circo e Poesia
Danielle Pimenta

Cia de Teatro Os Satyros – Um Palco Visceral
Alberto Guzik

Críticas de Clóvis Garcia – A Crítica Como Oficio
Org. Carmelinda Guimarães

Críticas de Maria Lucia Candeias – Duas Tábuas e Uma Paixão
Org. José Simões de Almeida Júnior

João Bethencourt – O Locatário da Comédia
Rodrigo Murat

Leilah Assumpção – A Consciência da Mulher
Eliana Pace

Luís Alberto de Abreu – Até a Última Sílaba
Adélia Nicolete

Maurice Vaneau – Artista Múltiplo
Leila Corrêa

Renata Palottini – Cumprimenta e Pede Passagem
Rita Ribeiro Guimarães

Teatro Brasileiro de Comédia – Eu Vivi o TBC
Nydia Licia

O Teatro de Alcides Nogueira – Trilogia: Ópera Joyce – Gertrude Stein, Alice Toklas & Pablo Picasso – Pólvora e Poesia
Alcides Nogueira

O Teatro de Ivam Cabral – Quatro textos para um teatro veloz: Faz de Conta que tem Sol lá Fora – Os Cantos de Maldoror – De Profundis – A Herança do Teatro
Ivam Cabral

O Teatro de Noemi Marinho: Fulaninha e Dona Coisa, Homeless, Cor de Chá, Plantonista Vilma
Noemi Marinho

Teatro de Revista em São Paulo – De Pernas para o Ar
Neyde Veneziano

O Teatro de Samir Yazbek: A Entrevista – O Fingidor – A Terra Prometida
Samir Yazbek

Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda – Quatro Décadas em Cena
Ariane Porto

Série Perfil

Aracy Balabanian – Nunca Fui Anjo
Tania Carvalho

Ary Fontoura – Entre Rios e Janeiros
Rogério Menezes

Bete Mendes – O Cão e a Rosa
Rogério Menezes

Betty Faria – Rebelde por Natureza
Tania Carvalho

Carla Camurati – Luz Natural
Carlos Alberto Mattos

Cleyde Yaconis – Dama Discreta
Vilmar Ledesma

David Cardoso – Persistência e Paixão
Alfredo Sternheim

Denise Del Vecchio – Memórias da Lua
Tuna Dwek

Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida
Maria Leticia

Etty Fraser – Virada Pra Lua
Vilmar Ledesma

Gianfrancesco Guarnieri – Um Grito Solto no Ar
Sérgio Roveri

Glauco Mirko Laurelli – Um Artesão do Cinema
Maria Angela de Jesus

Ilka Soares – A Bela da Tela
Wagner de Assis

Irene Ravache – Caçadora de Emoções
Tania Carvalho

Irene Stefania – Arte e Psicoterapia
Germano Pereira

John Herbert – Um Gentleman no Palco e na Vida
Neusa Barbosa

José Dumont – Do Cordel às Telas
Klecius Henrique

Leonardo Villar – Garra e Paixão
Nydia Licia

Lília Cabral – Descobrindo Lília Cabral
Analu Ribeiro

Marcos Caruso – Um Obstinado
Eliana Rocha

Maria Adelaide Amaral – A Emoção Libertária
Tuna Dwek

Marisa Prado – A Estrela, o Mistério
Luiz Carlos Lisboa

Miriam Mehler – Sensibilidade e Paixão
Vilmar Ledesma

Nicette Bruno e Paulo Goulart – Tudo em Família
Elaine Guerrini

Niza de Castro Tank – Niza, Apesar das Outras
Sara Lopes

Paulo Betti – Na Carreira de um Sonhador
Teté Ribeiro

Paulo José – Memórias Substantivas
Tania Carvalho

Pedro Paulo Rangel – O Samba e o Fado
Tania Carvalho

Reginaldo Faria – O Solo de Um Inquieto
Wagner de Assis

Renata Fronzi – Chorar de Rir
Wagner de Assis

Renato Borghi – Borghi em Revista
Élcio Nogueira Seixas

Renato Consorte – Contestador por Índole
Eliana Pace

Rolando Boldrin – Palco Brasil
Ieda de Abreu

Rosamaria Murtinho – Simples Magia
Tania Carvalho

Rubens de Falco – Um Internacional Ator Brasileiro
Nydia Licia

Ruth de Souza – Estrela Negra
Maria Ângela de Jesus

Sérgio Hingst – Um Ator de Cinema
Máximo Barro

Sérgio Viotti – O Cavalheiro das Artes
Nilu Lebert

Silvio de Abreu – Um Homem de Sorte
Vilmar Ledesma

Sonia Maria Dorce – A Queridinha do meu Bairro
Sonia Maria Dorce Armonia

Sonia Oiticica – Uma Atriz Rodrigueana?
Maria Thereza Vargas

Suely Franco – A Alegria de Representar
Alfredo Sternheim

Tatiana Belinky – ... E Quem Quiser Que Conte Outra
Sérgio Roveri

Tony Ramos – No Tempo da Delicadeza
Tania Carvalho

Vera Holtz – O Gosto da Vera
Analu Ribeiro

Walderez de Barros – Voz e Silêncios
Rogério Menezes

Zezé Motta – Muito Prazer
Rodrigo Murat

Especial

Agildo Ribeiro – O Capitão do Riso
Wagner de Assis

Beatriz Segall – Além das Aparências
Nilu Lebert

Carlos Zara – Paixão em Quatro Atos
Tania Carvalho

Cinema da Boca – Dicionário de Diretores
Alfredo Sternheim

Dina Sfat – Retratos de uma Guerreira
Antonio Gilberto

Eva Todor – O Teatro de Minha Vida
Maria Angela de Jesus

Eva Wilma – Arte e Vida
Edla van Steen

Gloria in Excelsior – Ascensão, Apogeu e Queda do Maior Sucesso da Televisão Brasileira
Álvaro Moya

Lembranças de Hollywood
Dulce Damasceno de Britto, organizado por Alfredo Sternheim

Maria Della Costa – Seu Teatro, Sua Vida
Warde Marx

Ney Latorraca – Uma Celebração
Tania Carvalho

Raul Cortez – Sem Medo de se Expor
Nydia Licia

Rede Manchete – Aconteceu, Virou História
Elmo Francfort

Sérgio Cardoso – Imagens de Sua Arte
Nydia Licia

TV Tupi – Uma Linda História de Amor
Vida Alves

Victor Berbara – O Homem das Mil Faces
Tania Carvalho

Formato: 12 x 18 cm

Tipologia: Frutiger

Papel miolo: Offset LD 90 g/m^2

Papel capa: Triplex 250 g/m^2

Número de páginas: 212

Editoração, CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Coleção Aplauso Série Dança

Coordenador Geral	Rubens Ewald Filho
Coordenador Operacional e Pesquisa Iconográfica	Marcelo Pestana
Projeto Gráfico	Carlos Cirne
Editor Assistente	Felipe Goulart
Revisão	Edson Silvério Lemos
Editoração	Aline Navarro dos Santos
Tratamento de Imagens	José Carlos da Silva

© imprensaoficial 2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Reis, Sérgio Rodrigo
Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal./ Sérgio Rodrigo Reis – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
212p. : il. – (Coleção aplauso. Série dança / Coordenador geral Rubens Ewald Filho)

ISBN 978-85-7060-618-1.

1. Balé – Século 20 - Brasil 2. Coreografia – Brasil 3. Dança – Século 20 – Brasil 4. Bailarinos – Brasil - Biografia I. Pederneiras, Rodrigo, 1955 – Crítica e interpretação. II. Ewald Filho, Rubens. III. Título. IV. Série.

CDD 792.809 81

Índice para catálogo sistemático:
1. Artistas brasileiros : Biografia 792. 809 81

Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional
(Lei nº 10.994, de 14/12/2004)
Direitos reservados e protegidos pela lei 9610/98

Imprensa Oficial do Estado de São Paulo
Rua da Mooca, 1921 Mooca
03103-902 São Paulo SP
www.imprensaoficial.com.br/livraria
livros@imprensaoficial.com.br
Grande São Paulo SAC 11 5013 5108 l 5109
Demais localidades 0800 0123 401

Coleção *Aplauso* | em todas as livrarias e no site
www.imprensaoficial.com.br/livraria

editoração, ctp, impressão e acabamento
imprensaoficial
Rua da Mooca, 1921 São Paulo SP
Fones: 2799-9800 - 0800 0123401
www.imprensaoficial.com.br

A *Coleção Aplauso* dedica um volume a outra modalidade de arte: a dança. E o faz por meio da história de Rodrigo Pederneiras, coreógrafo e um dos criadores de uma das pioneiras e mais importantes companhias de dança do Brasil: o consagrado internacionalmente Grupo Corpo.

Este livro fascinante mostra como Rodrigo construiu sua carreira e o mito do Grupo Corpo, com a ajuda de uma competente equipe, da qual fazem parte seus irmãos, entre eles Paulo Pederneiras, outro fundador do grupo.

A respeito de Rodrigo, o autor Sérgio Rodrigo Reis (que também na **Coleção Aplauso** contou a história do diretor Braz Chediak) tem a dizer: *Ele moldou a música de Bach, Chopin, Villa-Lobos, Schumann e Brahms. Deu forma ao minimalismo das obras de Marco Antônio Guimarães e Philip Glass. Ajudou a lapidar a brasilidade das composições de João Bosco, José Miguel Wisnik, Tom Zé, e personificou as influências urbanas de Arnaldo Antunes e a tropicalidade de Caetano Veloso. Como coreógrafo do Grupo Corpo, Rodrigo Pederneiras construiu uma carreira sólida, contundente e se tornou mundialmente conhecido como um dos expoentes da dança contemporânea. Fez mais: extraiu a emoção da música e a potencializou no gesto de seus bailarinos, deu nova alma a composições quase esquecidas, levou o público a chorar e a sorrir de emoção. Ao propor uma linguagem genuinamente brasileira nas coreografias, tornou Minas Gerais referência em dança, associando os sons aos gestos.*

Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo – Dança Universal é mais um lançamento da **Coleção Aplauso** da **Imprensa Oficial do Estado**, em seu trabalho de resgate e preservação da cultura brasileira.

ISBN 978-85-7060-618-1