



**UNICAMP**

**PAULA CARUSO TEIXEIRA**

**A HISTÓRIA DAS ORIGENS DA CRIAÇÃO DO MÉTODO  
BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) E DO SEU  
DESENVOLVIMENTO NO PRIMEIRO PERCURSO DA SUA  
CRIADORA (1970-1987)**

**CAMPINAS**  
2014





UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTEA**

**PAULA CARUSO TEIXEIRA**

**A HISTÓRIA DAS ORIGENS DA CRIAÇÃO DO MÉTODO  
BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI) E DO SEU  
DESENVOLVIMENTO NO PRIMEIRO PERCURSO DA SUA  
CRIADORA (1970-1987)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Doutora em Artes da Cena.

**Orientadora: GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES**

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Paula Caruso Teixeira, e orientada pela Profa. Dra. Grasiela Estela FonsecaRodrigues

---

CAMPINAS  
2014

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

T235h Teixeira, Paula Caruso, 1970-  
A História das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987) / Paula Caruso Teixeira. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Graziela Estela Fonseca Rodrigues.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança - História. 2. Bailarino-Pesquisador-Intérprete. 3. Originalidade. 4. Dança - Brasil. I. Rodrigues, Graziela Estela Fonseca, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The History of the creation origins of the Dancer-Researcher-Interpreter (DRI) and of its development in the first course of its creator (1970-1987)

**Palavras-chave em inglês:**

Dance - history

Dancer-Researcher-Interpreter

Originality

Dance - Brazil

**Área de concentração:** Artes da Cena

**Titulação:** Doutora em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Graziela Estela Fonseca Rodrigues [Orientador]

Cássia Navas Alves de Castro

Larissa Sato Turtelli

Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Ana Carolina Lopes Melchert

**Data de defesa:** 06-08-2014

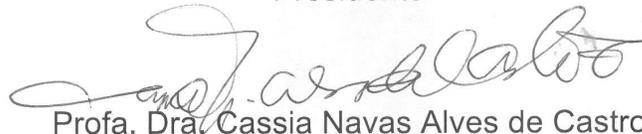
**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela  
Doutoranda Paula Caruso Teixeira - RA 911014 como parte dos requisitos  
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues  
Presidente



Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro  
Titular



Profa. Dra. Larissa Sato Turtelli  
Titular



Profa. Dra. Juliana Martins Rodrigues de Moraes  
Titular



Profa. Dra. Ana Carolina Lopes Melchert  
Titular



## Resumo

Este trabalho tem por finalidade principal desvendar como foram as origens da criação em 1980, do método de pesquisa e criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1980-1987), Graziela Rodrigues. Descobrir o que da sua formação em diversos métodos, sistemas e técnicas de dança e de teatro e em linguagens afins influenciou no BPI, bem como o que do contexto histórico da dança no Brasil dos anos 70 e 80. Para responder à essas indagações, a autora fez pesquisas bibliográficas e documentais, mas, sobretudo, pesquisas de campo, através da realização de dezoito entrevistas semiestruturadas inclusive com a própria criadora do BPI e o restante, na sua maioria, com artistas que trabalharam e conviveram com ela no período histórico de 1970-1987. Após a análise dessas entrevistas e o levantamento das suas categorias, dialogou os dados relevantes coletados de campo com os dados bibliográficos e documentais. Assim, a discussão desta tese revela novos dados sobre a história da dança no Brasil no período histórico estudado e sobre a história deste método, das suas origens, do seu nascimento até 1987. Depois dessas reflexões, a autora chegou a algumas conclusões, sendo que a principal é que por mais que o BPI ressoe o espírito dos anos 70 e 80 na história da dança no Brasil, ele apresenta uma originalidade em relação aos métodos, sistemas e técnicas que contribuíram para a formação da sua criadora.

Palavras-chaves: História da dança, Bailarino-Pesquisador-Intérprete, originalidade, método, dança no Brasil, dança do Brasil.



## **Abstract**

The main purpose of this work is to disclose how the origins of the creation of the method of research and creation in (DRI) Dancer-Researcher-Interpreter in 1980 were and of its development in the first course of its creator (1970-1987), Graziela Rodrigues. Also discover what, from her education in several dance and theater methods, systems and techniques and in related languages, influenced the DRI, as well as what from the historical context of dance in the Brazil of the 1970's and 1980's. In order to answer these questions, the author made bibliographic and documentary research, but above all, fieldwork by having eighteen semi-structured interviews, including with the creator of DRI and the rest, mostly with artists who worked and lived with her in the historical period from 1970 to 1987. After analyzing these interviews and the gathering of its categories, she dialogued the relevant data collected from the field with the bibliographical and documental data. Therefore the discussion of this thesis reveals new data on the history of dance in Brazil in the historical period studied and on the history of this method, its origins and its birth until 1987. After these reflections, the author came to some conclusions and the main one is that to whatever degree the DRI resounds the spirit of the 70s and 80s in the history of dance in Brazil, it shows an originality in relation to the methods, systems and techniques which contributed to the education of its creator.

Key Words: Dance history, Dancer-Researcher-Interpreter, originality, method, dance in Brazil, Brazilian Dance.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.1
METODOLOGIA.....	p.7
1. Sujeitos.....	p.15
2. Materiais.....	p.21
3. Procedimentos.....	p.22
4. Abordagem.....	p.27
RESULTADOS.....	p.29
DISCUSSÃO.....	p.109
<b>CAPÍTULO I: OS ANOS 70 NA HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL E O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DA CRIADORA DO BPI</b>	
<b>I</b>	
1.1. OS ANOS 70: UM MARCO NA HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL.....	p.111
1.2. A DANÇA EM BELO HORIZONTE.....	p.117
1.2.1. O Studio Anna Pavlova.....	p.119
1.2.1.1. O Grupo Aruanda.....	p.120
1.2.1.2. Os Festivais de Inverno de Ouro Preto.....	p.121
1.2.1.3. A Contribuição de Dulce Beltrão à criadora do BPI.....	p.123
1.3. A DANÇA EM SÃO PAULO.....	p.124
1.3.1. O Ballet Stagium.....	p.126
13.1.1. A Contribuição do Ballet Stagium e de Ademar Guerra à criadora do BPI.....	p.134
1.4. AS EXPERIÊNCIAS PROFISSIONAIS INTERNACIONAIS	
1.4.1. Em Israel.....	p.138

1.4.2. Na Espanha.....	p.141
1.4.2.1. A Contribuição de Antonio Lhopis à criadora do BPI.....	p.146
1.5. A DANÇA EM BRASÍLIA.....	p.148
1.5.1. O retorno da criadora do BPI e a criação da Escola Ensaio Teatro e Dança.....	p.148
1.5.1.1.A vinda do grupo da Espanha e o núcleo de pesquisa em cultura brasileira.....	p.151
1.5.1.2.“SQS 1980” e outros espetáculos.....	p.155

**CAPÍTULO II: OS ANOS 80 NA HISTÓRIA DA DANÇA EM SÃO PAULO E O DESENVOLVIMENTO DO PRIMEIRO PERCURSO DA CRIADORA DO BPI (1980-1987)**

2.1. “GRAÇA BAILARINA DE JESUS” E O NASCIMENTO DO MÉTODO BPI.....	p.159
2.1.1. A contribuição de João Antônio Esteves à criadora do BPI.....	p.166
2.1.2. A contribuição de Carlos Alberto da Costa à criadora do BPI.....	p.166
2.1.3. A contribuição de Ademar Dornelles à criadora do BPI.....	p.168
2.1.4. O final da Ensaio.....	p.169
2.2. OS ANOS 80 NA DANÇA EM SÃO PAULO.....	p.170
2.3. A EXPERIÊNCIA DA CRIADORA DO BPI NAS AULAS DE DANÇA DE KLAUSS VIANNA EM SÃO PAULO.....	p.174
2.3.1. A contribuição de Klauss Vianna à criadora do BPI.....	p.176
2.4. A EXPERIÊNCIA DA CRIADORA DO BPI NAS AULAS DE TAI CHI CHUAN COM O MESTRE LIU PAI LIN EM SÃO PAULO.....	p.178
2.4.1. A contribuição do Mestre Liu Pai Lin à criadora do BPI.....	p.180
2.5. ILO KRUGLI E O TEATRO VENTOFORTE	

<b>2.5.1. ILO KRUGLI- O ARTISTA DAS MÃOS.....</b>	<b>p.181</b>
<b>2.5.1.1. “A História do Barquinho”-“ o embrião da linguagem do VentoForte.....</b>	<b>p.183</b>
<b>2.5.1. 2. “Histórias de Lenços e Ventos” e a criação do Grupo VentoForte.....</b>	<b>p.184</b>
<b>2.5.2. A EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL DA CRIADORA DO BPI NO TEATRO VENTOFORTE.....</b>	<b>p.186</b>
<b>2.5.2.1. Irupê- o resgate da infância na “História do Barquinho” .....</b>	<b>p.186</b>
<b>2.5.2.2. A pesquisa das strippers-teasers no centro de São Paulo.....</b>	<b>p.187</b>
<b>2.5.2.3. A construção de Bebel do Arco-Íris para a “História de Fuga, Paixão e Fogo” .....</b>	<b>p.189</b>
<b>2.5.2.4. Caminhadas: “um momento especial” .....</b>	<b>p.191</b>
<b>2.5.2.5. A contribuição de Ilo Krugli/VentoForte à criadora do BPI.....</b>	<b>p.198</b>
<b>2.6.O ESTUDO DA LINGUAGEM CIRCENSE NO CIRCO ESCOLA PICADEIRO.....</b>	<b>p.200</b>
<b>2.7. O ESPETÁCULO “PORTAR-BANDEIRAS” .....</b>	<b>p.201</b>
<b>2.8. “O CORAÇÃO VERMELHO I”: O MANIFESTO DO BPI NO CORPO DA SUA CRIADORA.....</b>	<b>p.205</b>
<b>2.9. A EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL NA PREPARAÇÃO DO FILME “SONHO DE VALSA” .....</b>	<b>p.213</b>
<b>2.10. “O CORAÇÃO VERMELHO II”: UM RECOMEÇO.....</b>	<b>p.215</b>
<b>2.10.1. A contribuição de Antônio do Valle à criadora do BPI .....</b>	<b>p.221</b>
<b>2.10.2. A contribuição de Márcio Tadeu à criadora do BPI.....</b>	<b>p.222</b>
<b>2.11. A BAILARINA-PESQUISADORA-INTÉRPRETE DAS OBSCURAS.....</b>	<b>p.224</b>

<b>2.12. O PROJETO “TRILHAS E VEREDAS DA DANÇA BRASILEIRA” – PROJETO DE CRIAÇÃO DA CADEIRA DE DANÇA BRASILEIRA.....</b>	<b>p.228</b>
<b>2.13. A ENTRADA COMO DOCENTE NO CURSO DE DANÇA DO DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP EM 1987: O INÍCIO DO SEGUNDO PERCURSO NO BPI.....</b>	<b>p.233</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>p.239</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>p.245</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GERAL.....</b>	<b>p.249</b>
<b>JORNAIS.....</b>	<b>p.255</b>
<b>REVISTAS.....</b>	<b>p.255</b>
<b>PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS.....</b>	<b>p.255</b>
<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>p.257</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>p.259</b>
<b>ANEXO 1- Foto de Ivaldo Bertazzo do lado direito de Graziela Rodrigues coreografando no Studio Anna Pavlova.....</b>	<b>p.261</b>
<b>ANEXO 2- Foto de Dulce Beltrão sentada ao lado direito de Graziela Rodrigues em frente à porta de uma igreja barroca em Ouro Preto, após uma improvisação- julho de 1976.....</b>	<b>p.263</b>
<b>ANEXO 3- Foto de Graziela Rodrigues (no centro) fazendo aulas de Balé no Ballet Stagium, ao lado de Geralda Bezerra (à esquerda) e Nadia Luz (à direita)- São Paulo-1975.....</b>	<b>p.265</b>

ANEXO 4- Foto de Ademar Guerra, Graziela Rodrigues e Dolores R., São Paulo-1975.....	p.267
ANEXO 5- Foto da equipe da Escola Ensaio na época a sua fundação, em 1978. Da direita para esquerda: Graziela Rodrigues, João Antônio Esteves, Geraldo Vieira, Ivan Garrido, Iara Pietricovski, Léo Araujo e Fernanda Massot.....	p.269
ANEXO 6- Fotos no Correio Brasiliense de 1979 do grupo da Espanha.....	p.271
ANEXO 7- Foto do pas-des-deux de Graziela Rodrigues e Ademar Dornelles no espetáculo“SQS-1980-BlocoA”.- 1979.....	p.273
ANEXO 8- Foto do final do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus” quando a personagem se transforma em lemanjá-1980.....	p.275
ANEXO 9-Foto da personagem Graça numa fila na rodoviária do Plano Piloto--1980.....	p.277
ANEXO 10-Foto da personagem Graça conversando com uma doméstica em frente a um barraco numa cidade satélite-1980.....	p.279
ANEXO 11- Foto da personagem Graça incorporando sua Pomba-gira num terreiro de Umbanda-1980.....	p.281
ANEXO 12- Foto da personagem Graça na agência de emprego-1980.....	p.283
ANEXO 13-Crítica de Helena Katz ao espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”.-na Folha de São Paulo, edição de 12/01/1981.....	p.285
ANEXO 14- Klauss Vianna e Graziela Rodrigues numa aula sua em 1985, na Escola de Dança Renée Gumiel.....	p.287
ANEXO 15-Foto da personagem Irupê de Graziela Rodrigues no espetáculo “ História do Barquinho”-1981.....	p.289
ANEXO 16- Foto do Clow de Graziela Rodrigues na “História do Barquinho”-1981.....	p.291
ANEXO 17-Foto da personagem Bebel do Arco-Íris no espetáculo “ História de Fuga, Paixão e Fogo”. Dos seu lado direito, Ilo Krugli-1982.....	p.293
ANEXO18-Crítica de Helena Katz sobre o espetáculo “ Caminhadas”.....	p.295
ANEXO 19- Foto da personagem Esperança no espetáculo “Caminhadas” na cena antológica, que realiza a strip das suas emoções-1983.....	p.297

ANEXO 20- Crítica de Fausto Fuser sobre o espetáculo “Coração Vermelho I” .....	p.299
ANEXO 21- Foto do espetáculo “Coração Vermelho I”-1985.....	p.301
ANEXO 22- Foto do espetáculo “Coração Vermelho II”-1986.....	p.303
ANEXO 23- Trecho do projeto “Trilhas e Veredas da Dança Brasileira”- 1986.....	p.305
ANEXO 24- Lista da produção artística na linha do método BPI de 1980 até 2014.....	p.307

A Helder, meu companheiro.

A Beatriz, nossa filha querida, que nos ensina a cada dia.

As amigas guerreiras: Carla Santiago, Rita Namé e Roseny Firmino (em memória).



## AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível, graças ao apoio de professores, amigos, colegas e alunos. Agradeço a todos que diretamente e indiretamente colaboraram para a realização deste trabalho, em especial:

À Profa. Dra. Graziela E. F. Rodrigues, por todos os ensinamentos e orientações do método BPI e, sobretudo, pelo apoio e confiança em abrir o seu memorial e os seus arquivos pessoais para a realização desta pesquisa;

À Profa. Dra. Larissa Turtelli, à Profa. Dra. Cássia Navas e à Profa. Dra. Ana Carolina Melchert, pelas indicações na qualificação e na defesa e, à Profa. Dra. Juliana Martins Rodrigues de Moraes, pelas indicações na defesa que auxiliaram no aperfeiçoamento deste trabalho.

A todos os entrevistados que se abriram para partilhar suas experiências dos anos setenta e oitenta da História da dança no Brasil e sobre suas parcerias com Graziela Rodrigues;

Ao Prof. Isaías Sidney, pela cuidadosa revisão do português;

Ao Prof. Dr. Antônio Lopes, colega da UFAL, pelo apoio e pelos seus arquivos sobre os anos setenta e oitenta da História da dança no Brasil;

Aos colegas do Grupo de Pesquisa “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil” do IA da Unicamp, pelas partilhas de experiências sobre o método e, em especial, ao colega Flávio Campos pelos dados sobre o Teatro de La Danza;

Ao aluno do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, Diego Januário, pelas cuidadosas transcrições de cinco entrevistas;

Aos amigos/irmãos Alessandra Dias da Costa e Aguinaldo Dias da Costa que me acolheram na sua casa durante todo o doutorado em Campinas;

Aos queridos primos Tereza e Bruno Trotta, que me acolheram na sua casa durante as pesquisas em Brasília.

“Mas a graça das graças é não desistir”.

(Dom Helder Câmara)



## INTRODUÇÃO

“Toda pesquisa nasce, portanto, do desejo de encontrar resposta para  
uma questão”  
(SANTAELLA, 2010, p.72).

A ideia deste projeto surgiu depois de vinte e dois anos de trabalho com a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Graziela Rodrigues, com aprendizado e vivência intensa do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) pela autora, tanto na prática quanto na teoria, desde a época da sua graduação em Dança na UNICAMP.

Durante um curso de especialização na disciplina de História da Dança que ela ministrou na Escola Superior de Educação Física (ESEF), em Jundiaí-SP, no ano de 2008, deparou com as perguntas dos alunos: “Como surgiu o método BPI? Em que época? O que esse método foi influenciado por outros métodos, técnicas e sistemas<sup>1</sup> de dança desse período? Que diferenças e semelhanças esse método tem com outros métodos, sistemas e técnicas desse período histórico? Qual a contribuição de outros artistas na construção do BPI?”.

Como bailarina–pesquisadora-intérprete e com formação em história, essas questões a instigaram. Afinal, por mais que o BPI seja um método em dança, surgido no final do século XX quando “presenciamos o aparecimento de métodos, que circunscrevem dentro do campo da construção de poéticas próprias a cada criador em dança” (NAVAS, 2012) e como sua própria criadora, Graziela Rodrigues, assume, “(...) não tem nada que eu possa dizer que é similar a ele, é um método novo (...)”(NAVAS, 2010).

---

<sup>1</sup> Segundo Cássia Navas no seu artigo “Técnica, sistema, método em dança” publicado em 2012, técnicas de dança na modernidade são “entendidas como conjuntos de procedimentos que, ao longo do tempo, e eivados de redundância repetem-se para a obtenção de habilidades para a performance física, expressiva, comunicativa” (...). Ainda segundo ela, sistemas em dança na modernidade estão “a serviço de estratégias de treinamento e conhecimento para todos os corpos- do teatro, da dança e da performance”. Um exemplo citado por ela, nesse artigo é o sistema “construído pelo brasileiro Klauss Vianna, posteriormente desenvolvido por membros de sua família” e na contemporaneidade, a cada poética de um criador em dança “corresponderia um método, mesmo quando não sistematizado”.

Mesmo assim, o que o contexto histórico dos anos 70 e 80 (1980- é o ano de surgimento do BPI) e as pessoas que trabalharam com ela contribuíram direta ou indiretamente para a sua construção? E como a sua geradora “(...) lança a mão, a sua maneira de instrumentos, para fazer vir ao mundo suas obras” (NAVAS, 2012), como o fez de 1980 a 1987, no que ela intitula no seu memorial de seu “primeiro percurso” no método?

Portanto, o objetivo deste projeto foi realizar uma pesquisa para entender como surgiu esse método, as inter-relações entre o momento histórico da dança no Brasil nos anos de 70 e 80 e o início da formação da criadora do BPI como bailarina, a sua busca como intérprete até a sua entrada no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, em 1987. Por isso, o recorte histórico desta pesquisa foi principalmente o período de 1970 a 1987.

Para responder essas questões, primeiro a autora investigou os referenciais teóricos e constatou que, na história da dança no Brasil, há escritos sobre esse período histórico, mas não sobre a sua relação com a criação do método BPI.

Esse método, que é atualmente um dos poucos “métodos sistematizados de maneira minuciosa” (IBIDEM) de dança no Brasil, começou a ser desenvolvido, na prática, no corpo da própria Graziela, em 1980, no espetáculo que marcou o seu início, “Graça Bailarina de Jesus” ou “Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”. Depois foi amadurecendo nos demais espetáculos<sup>2</sup> que dançou, até “Coração Vermelho II” (1986) e nos outros espetáculos que até hoje dirige no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da Unicamp desde 1990 até a atualidade<sup>3</sup>.

Ela escreveu sucintamente sobre o início da sua trajetória, a sua inquietação e busca como intérprete, no primeiro capítulo do seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”, publicado em 1997 e na introdução da sua tese de doutorado em 2003, onde sistematiza mais detalhadamente o BPI.

---

<sup>2</sup> Os demais espetáculos foram: “Caminhadas” (1983-1984), “Portar-Bandeiras”(1984) e “Coração Vermelho I” (1985).

<sup>3</sup> Ver a lista completa dos espetáculos na linha do método BPI de 1980 até 2014 no final da tese.

Diversos projetos de pesquisa e de criação em dança utilizando esse método foram e são realizados no curso de graduação em Dança e na pós-graduação em Artes da Cena no Instituto de Artes (IA) da UNICAMP, como em outras Universidades e Companhias de Dança no Brasil. A maioria investiga as danças do Brasil e os três eixos do BPI (o inventário no corpo, o co-habitar na fonte e a estruturação da personagem).<sup>4</sup>

Mas a relevância dessa proposta é que preencherá uma lacuna sobre a história da origem do BPI, exatamente sobre o momento histórico do seu nascimento e o que isso o influenciou.

A autora percebeu, como pesquisadora, que esse estudo será importante para outras investigações sobre esse método e sobre a história da dança no Brasil, mostrando, sob outro enfoque, o papel de artistas importantes daquele período, que conviveram e/ou trabalharam com a criadora do BPI como: Dulce Beltrão, Klauss Vianna, Márika Gidali, Décio Otero, Ademar Guerra, Ademar Dornelles, Ilo Krugli, Celso Araújo, João Antônio Esteves, Marilda Alface, Roberto de Costa Mello Pinto, Márcio Tadeu, Fausto Fuser e Antônio do Valle.

E ainda espera que os resultados desta pesquisa coloquem esse método no seu devido lugar de importância dentro da história da dança no Brasil.

Para construir este trabalho, devido ao pequeno número de referenciais teóricos sobre o assunto, a autora teve que lançar mão de outras fontes escritas e visuais. Teve acesso aos arquivos pessoais da criadora do BPI, bem como de alguns entrevistados durante essa pesquisa.

---

<sup>4</sup> No inventário no corpo,(...) “estão as bases do Processo do Bailarino-Pesquisador-Intérprete.(...). Nessa fase introdutória, a memória do corpo é ativada, possibilitando que, ao longo do Processo, ocorra uma autodescoberta quanto às próprias sensações, sentimentos, história cultural e social. (...) Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo” (RODRIGUES, 2003, pp.79 ,96). No co-habitar com a fonte, “o núcleo das experiências são as pesquisas de campo, quer sejam dentro de uma cultura à margem da sociedade brasileira (...) quer sejam outros espaços cujo conteúdo/paisagem mobilizou o corpo da pessoa para investigá-lo. (...) O pesquisador, ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro, poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer” (Idem, op.cit. p.105). A estruturação da personagem “é o momento em que o bailarino incorpora uma imagem síntese de todo o seu processo, que terá nome, história, movimentos, objetos e outros elementos criados por ele. Essa será a referência para a construção do trabalho artístico final” (TEIXEIRA, 2007).

Na *Metodologia*, será explicado minuciosamente como foram realizadas essas investigações, quais os tipos e instrumentos de pesquisa utilizados, em especial as entrevistas semiestruturadas realizadas com dezoito investigados (na sua maioria, artistas que trabalharam com Graziela Rodrigues) que trouxeram dados fundamentais para esta tese.

Assim, a *primeira parte* deste trabalho é toda dedicada aos *Resultados*, ou seja, às análises dos dados recolhidos nas entrevistas.

A *segunda parte* da tese é a *Discussão*, ou seja, o diálogo de alguns desses dados recolhidos com os dados bibliográficos e documentais, que determinaram dois grandes capítulos que se integram:

*I. Os Anos 70 na História da Dança no Brasil e o início da trajetória artística da criadora do método BPI*

*II. Os anos 80 na História da Dança em São Paulo e o desenvolvimento do primeiro percurso da criadora do método BPI (1980-1987)*

No *primeiro capítulo*, será discutido o contexto histórico da dança no Brasil nos anos 70, por onde passou a criadora do BPI, as contribuições/encontros dos artistas que trabalharam com ela e o início da sua formação artística, que a prepararam para o nascimento do seu método em 1980.

No *segundo capítulo*, será discutido o contexto histórico da dança no Brasil nos anos 80 em São Paulo, as contribuições/encontros dos artistas que trabalharam com ela nesse período, o nascimento e experimentação do BPI no seu corpo nesse seu primeiro percurso (1980-1987).

Após a Conclusão, seguem os *Anexos* que são, na sua maioria, fotografias e documentos dos arquivos pessoais de Graziela Rodrigues e de alguns investigados, um registro visual e escrito que complementa os temas abordados nesses dois capítulos.

Para finalizar essa introdução, um depoimento da criadora do BPI, ao ler pela primeira vez a primeira parte do trabalho (Resultados): “Acabei de ler os resultados (...). Para mim, foi como se você (referindo-se à autora) retornasse aos

recantos do passado e os trouxesse vivos ao presente. Eu fui lá: no corredor da Ensaio aceso, no terreiro, na capoeira do Tabosa, no VentoForte, no Stagium... Que seu trabalho seja revelador!”

Espera-se, portanto, que este estudo responda às perguntas iniciais que motivaram a autora e que seja revelador para a criadora do BPI, para os outros investigados e para aqueles que pesquisam este método.



## **METODOLOGIA**

Antes de detalharmos os aspectos da metodologia utilizada nesta tese, é importante destacar seu aspecto particular. Sua autora também é uma bailarina-pesquisadora-intérprete, com formação no método investigado e está sendo orientada pela criadora do próprio método que faz parte do grupo de sujeitos investigados.

Por causa disso, acreditamos que são necessários alguns esclarecimentos. Sabemos que, no meio acadêmico, ainda vigora uma importância demasiada a respeito do distanciamento investigador-investigado. Sabemos também que esse distanciamento é muito utilizado em geral nas ciências sociais e humanas.

Entretanto, não devemos confundir distanciamento como sinônimo de rigor metodológico. Por isso, neste trabalho, tivemos o cuidado de buscar critérios no sentido de estabelecer um rigor metodológico acirrado, exatamente porque é a própria criadora do método a orientadora do projeto e a autora da tese é formada nesse método em questão.

Apesar da delicadeza que isso envolve, vimos uma possibilidade ímpar de poder abordar com maior fidedignidade as origens do método BPI, preocupando-nos com a verdade daquilo que já foi vivido, sem romantismos e sem receio de aportar dados que, nas mãos de outros pesquisadores distanciados e sem conhecimento da questão, pudessem trazer constrangimentos por sua exposição.

Assim, estabelecemos os seguintes critérios, empregados em toda a pesquisa, principalmente no que diz respeito às entrevistas e à análise dos dados coletados (que serão explicados no item 3 desta metodologia):

1. As entrevistas foram feitas pela pesquisadora sem nenhum tipo de contato da orientadora com os entrevistados. A orientadora apenas repassou endereços e contatos, como e-mail e telefones, à orientanda. Dois dos investigados, Celso Araújo e Antônio do Valle, só foram localizados quase um ano depois de exaustivas buscas na internet. A entrevistadora teve, ainda, liberdade de escolher os investigados, sendo

que Oswaldo Mendes foi uma indicação de outra entrevistada, Márika Gidali, pelo seu conhecimento sobre Ademar Guerra. Oswaldo Mendes não trabalhou com a criadora do BPI.

2. A pesquisadora deu liberdade a todos os entrevistados de exporem os seus pontos de vista sem nenhum tipo de cerceamento ou indução. A única pergunta comum a todos está no item 3 desta metodologia.
3. As transcrições das entrevistas foram mantidas intactas e nenhum dado foi manipulado para se obter determinado resultado. O trabalho das categorias (que está na primeira parte “Resultados”) foi feito pela pesquisadora e a orientadora apenas verificou se o texto dito correspondia à análise de dados.
4. Um aspecto que a orientadora atentou foi no sentido de que a fala coloquial dos entrevistados estivesse clara quanto ao seu significado, mas nunca modificando o seu sentido.
5. Durante toda a investigação, a pesquisadora pôs à prova os dados das entrevistas de Graziela Rodrigues, tanto que o texto da “discussão” não foi escrito a partir da sua fala, mas levando em conta as falas dos entrevistados e os dados documentais e bibliográficos, devidamente verificados.

Esclarecemos, ainda, que este trabalho não é uma biografia, mas uma tese que apresenta aspectos da trajetória profissional de Graziela Rodrigues, que será na maior parte das vezes, no decorrer do texto, denominada “a criadora do BPI”. Neste trabalho, para se compreenderem as origens do seu método, será relevante discorrer sobre as várias vivências corporais que ela se propôs a experimentar no seu corpo no período histórico de 1970-1987.

Nas próximas linhas, serão destacados os outros sujeitos, os materiais que serão utilizados nesta pesquisa, os métodos/procedimentos para a coleta dos dados presentes nesses materiais e a abordagem dessa investigação.

Mas, antes disso, será descrito sucintamente um breve histórico de Graziela Rodrigues para se entender o porquê dos sujeitos, dos materiais e de alguns procedimentos utilizados na realização deste trabalho.

### **Breve histórico da criadora do BPI:**

Graziela Rodrigues nasceu em Belo Horizonte, em 1954, e iniciou ainda criança os seus estudos de dança. Na juventude, ingressou no “Studio Anna Pavlova”, na época uma incipiente escola criada por Dulce Beltrão e Sílvia B. Calvo. Nessa escola, iniciou seus estudos de dança clássica e, na mesma época, de 1969 a 1971, foi convidada a participar do “Grupo Folclórico Aruanda”.

Em 1972, começou a ensinar dança no próprio Studio. Nesse mesmo ano, em julho, realizou cursos intensivos de dança no Rio de Janeiro, com Tatiana Leskova, Klauss Vianna, Nina Verchinina, Vera Azevedo e Leda Borges.

Em janeiro de 1973, foi a São Paulo e realizou cursos intensivos no Ballet Stagium. No mesmo ano, no Festival de Inverno de Ouro Preto, fez um curso de dança para profissionais, com Oscar Arraiz e sua Companhia.

Ainda em outubro desse ano, o grupo de dança do Studio Anna Pavlova, do qual participava, fez sua estreia. Esse grupo, que depois se chamaria “Ballet Teatro Minas”, tinha um trabalho inovador dentro da linha moderna e foi um marco na história da dança nas Gerais e com ele participou de várias montagens de espetáculos assinados pelos seguintes coreógrafos: Dulce Beltrão (MG), King (BA), Ivaldo Bertazzo (SP), Rodrigo Pederneiras (MG) nomes de destaque na dança até hoje.

Depois de atuar intensamente nesse grupo e na sua busca constante como bailarina e intérprete, resolveu se mudar em 1975 para São Paulo. Mas, como

ela mesma descreveu em seu memorial<sup>5</sup>, as palavras de despedida da professora Dulce pareciam já prever a sua trajetória: “Graziela, não te vejo seguindo ninguém, seu caminho é criar um caminho próprio na dança”.

De janeiro de 1975 a junho de 1977, passou a ser estagiária da Companhia do Ballet Stagium que, na década de 70, era uma das companhias mais inovadoras do Brasil. No Stagium, participou de espetáculos como “Diadorim” e fez aulas de dança com Décio Otero, Máríka Gidali e de interpretação com Ademar Guerra. Como ela mesma disse à autora desta tese, que nunca vai esquecer as palavras de Ademar Guerra durante as aulas - “O que você quer dizer com esse movimento?” - e foi o que a instigou no início da sua busca como intérprete.

Conviveu em São Paulo com intérpretes, coreógrafos, diretores de dança e de teatro no Brasil nesses anos que “foram marcantes nessa busca de uma nova maneira de falar com o corpo” (DE CUNTO & MARTINELLI, 2005). A década de 70 foi um período de inovações artísticas na história da dança no Brasil: da aproximação e cooperação do teatro e da dança; do surgimento de grupos como o Ballet Stagium, que buscavam dançar a realidade do Brasil numa linguagem com uma “cara brasileira”; do surgimento de bailarinos pesquisadores, como Klauss Vianna; da introdução das técnicas de dança moderna, entre outros.

Ainda em São Paulo, “na busca de outras respostas na dança”, fez aulas de dança clássica nas escolas de Ismael Guiser e de dança moderna com Ruth Rachou. Em 1976, atuou como bailarina no espetáculo sobre Isadora Duncan, dirigido e coreografado por Ruth Rachou.

Novamente no Festival de Inverno de Ouro Preto, em julho desse mesmo ano, realizou cursos com outros profissionais, dentre eles, Graciela Figueroa e Angel Vianna.

Em 1977, por indicação de Máríka Gidali, exerceu a função de diretora, roteirista e coreógrafa no Grupo de Dança da Associação Hebraica de São Paulo, com o qual montou um espetáculo de dança, que foi apresentado no mesmo ano em Israel, por ocasião das “Macabíadas”.

---

<sup>5</sup> A maior parte dos dados da biografia de Graziela Rodrigues, aqui citados, foi retirada do seu memorial circunstanciado, cedido gentilmente por ela, para a escrita e desenvolvimento deste projeto.

Depois de Israel, seguiu para a Europa, fez cursos de dança na França e seguiu para Madri. Na Espanha, participou da Companhia de José Ruiz Navarro e de outras companhias e fez aulas de dança, sobretudo de dança contemporânea e de flamenco.

Como ela mesma descreveu no seu memorial, teve em Madrid “um encontro de grande significado (...) que foi com Antonio Llopis, bailarino e ator que, juntamente com Leda Berriel, desenvolvia cursos no Studio Experimental de Danza y Teatro”, onde ela realizou cursos de dança contemporânea, dinâmica corporal e interpretação (método Stanislavski<sup>6</sup>). Segundo ela: “A técnica desenvolvida por Antonio Llopis sobre o método Stanislavski propunha ao intérprete trabalhar a própria memória emocional, formando uma intrincada relação de fatores que exigia uma dedicação cotidiana em faixa interna”. O curso a mobilizou ainda mais na sua busca como artista e forneceu subsídios técnicos para o seu trabalho como intérprete, como ela mesma afirmou no seu memorial: “Começava a delinear um Processo em dança dentro de minha trajetória”.

Depois dessa densa experiência em Madri, mas com uma inquietação como intérprete, principalmente quanto à identidade, “quer seja a própria, quer seja a cultural”<sup>7</sup>, voltou ao Brasil, para Brasília, no final de 1978.

No Distrito Federal, com João Antônio Esteves, criou o projeto da “Ensaio Teatro e Dança: escola, núcleo de pesquisas e produções artísticas” que existiu de 1978 a 1980. A proposta da Ensaio era ousada para época:

O projeto envolvia a criação de um local fixo, aberto tanto a grupos quanto a profissionais independentes. Idealizavam oferecer cursos e, por meio da produção de espetáculos, funcionar como um centro gerador de condições de sobrevivência a profissionais e grupos que desenvolvessem pesquisa de linguagem cênica, integrando teatro e dança, com iniciativas voltadas para fatos sociais da comunidade (DE CUNTO & MARTINELLI, 2005).

---

<sup>6</sup> O método Stanislavski foi criado pelo ator, diretor, escritor e professor russo Constantin Stanislavski no final do século XIX e início do século XX e depois foi difundido no resto da Europa e em outros países.

<sup>7</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

A Ensaio conseguiu realizar alguns espetáculos, em especial “SQS 1980-Bloco A”, e deixou as suas sementes no início da história da dança contemporânea em Brasília.

Foi no final da Ensaio, com direção de João Antônio, com o roteiro criado em parceria com Celso Araújo e com Ademar Dornelles como assistente coreográfico, que Graziela Rodrigues criou e estreou em 1980, o espetáculo “ Graça Bailarina de Jesus” ou “Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil” . Nesse trabalho viveu a personagem Graça, uma empregada doméstica, fruto de uma intensa pesquisa de campo em agências de emprego, e cidades satélites, sobre as mulheres candangas, sobretudo as empregadas domésticas de Brasília. Fruto também de um mergulho em si mesma, que já vinha desde os tempos de trabalho em Madri.

Esse espetáculo foi um marco na sua história, em que, como ela mesma diz no seu memorial, “a linha de trabalho (...) foi se consolidando a partir de 1980 e está voltada para a construção do Bailarino-Pesquisador-Intérprete”. Na primeira etapa do seu percurso, que se iniciou com esse espetáculo e se desenvolveu nos outros seguintes, ela atuou como intérprete, fundindo nela mesma as experiências que conduziram ao desenvolvimento de um Processo.

Depois de atuar nesse espetáculo, ela resolveu retornar a São Paulo, onde continuou as suas pesquisas sobre novas linguagens em dança, sobre as danças populares brasileiras, rituais e de determinados segmentos sociais e, principalmente, sobre o seu trabalho como intérprete.

Foi com esse objetivo, de ampliar as suas possibilidades, que ela ingressou no Grupo VentoForte, em São Paulo, em 1981, centro de arte e cultura integradas, dirigido por Ilo Krugli. Nesse espaço, participou das investigações de linguagens cênicas e do processo de criação de espetáculos, iniciando o projeto “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo” e a montagem de “História do Barquinho”, que estreou em outubro desse mesmo ano.

Destaco, aqui, que Graziela Rodrigues começou “o seu processo individual na dança”, no final da ditadura militar no Brasil, período em que bailarinos, coreógrafos e intérpretes brasileiros continuaram a pesquisar o movimento e, por

consequência, a buscar outras linguagens artísticas. Alguns profissionais da década de 80 e depois na de 90, como escreveu o pesquisador Antônio Lopes:

(...) adquiriram formação, técnica e experiência em outros campos da arte, como a música, o circo, o teatro, as artes plásticas e o canto. (...) possibilitando-lhes novos trabalhos de autoconhecimento do corpo, instrumento de ampliação das possibilidades do intérprete criador, voltado à pesquisa e à criação artística do movimento (BRITTO, 2000).

Outra tendência desse período, que se estendeu à década de 90 e aos nossos dias, foi o surgimento de pequenos grupos de dança, de trabalhos solos ou em duos e trios. Os bailarinos desejavam criar os seus próprios movimentos, livrando-se da figura do diretor-coreógrafo. Essa foi e é tendência dos “criadores-intérpretes” na história da dança do nosso país.

Paralelo ao trabalho no VentoForte, a criadora do BPI continuou a fazer cursos de outras áreas, como de tai chi chuan, de técnica vocal e a pesquisar as manifestações populares brasileiras, em especial, nesse período, a Umbanda. É importante destacar que a Umbanda foi intensamente investigada por Graziela Rodrigues desde o período da Ensaio, no qual pesquisou dois pais de santo, sobretudo Carlos Alberto da Costa, o “Neguinho”, que foi fundamental para a decodificação de vários elementos da Estrutura Física e Anatomia Simbólica do método BPI. Ele e as entidades que incorpora são muito citados no seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Criação”.

Em 1982, desenvolveu o início de um trabalho artístico com as “strip-teasers” de São Paulo, que, mais adiante foi fundamental para a elaboração da sua personagem strip-teaser “Bebel do Arco Íris”, no espetáculo “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo”, em 1982, no qual atuava com outros intérpretes.

Em 1983, iniciou a pesquisa para outro espetáculo, no qual construiu a personagem “Esperança”. Essa personagem veio de várias investigações, dentre elas, os toques dos tambores do Maranhão, do bumba meu boi, as trilhas, as paisagens do interior do Brasil. Junto com Tião de Carvalho, atuou no espetáculo “Caminhadas”, em 1983 e 1984, dirigido por Ilo Krugli, e novamente com assistência

coreográfica de Ademar Dornelles, até que, nesse ano, concluiu a sua passagem pelo VentoForte.

Em 1984, realizou vários cursos, dentre eles o aprendizado da corda indiana, do trapézio e do arame no Circo Escola Picadeiro, em São Paulo. Paralelamente, continuou suas pesquisas sobre as entidades da Umbanda, do Candomblé, e ainda investigou as Escolas de Samba do Rio, de São Paulo e os habitantes circulantes da Praça da Sé e da Praça da República de São Paulo.

Ao final do ano, a partir dessas pesquisas, com um grupo de treze (13) alunos bailarinos, montou o espetáculo “Portar-Bandeiras”, onde atuou como roteirista, diretora, coreógrafa e intérprete (bailarina-atriz-circense).

Em 1985, teve um encontro com a “obra literária de Cora Coralina”, que inspirou e motivou uma nova e longa pesquisa da sua história pessoal, de outras manifestações populares brasileiras como as folias do Divino de GO, as colheitas de café, entre outras. Ocorreu a construção de personagens que frutificariam em dois espetáculos: “Coração Vermelho I”, que estreou em 1985, e “Coração Vermelho II”, em 1986. Ambos foram dirigidos por Antônio do Valle e tiveram os figurinos desenhados por Márcio Tadeu e, mais uma vez, a assistência coreográfica de Ademar Dornelles. Nos dois, a criadora do BPI amadureceu o seu trabalho de intérprete e utilizou várias linguagens artísticas, inclusive a circense, no “Coração Vermelho I”. Esses dois trabalhos foram também o marco do fechamento da primeira etapa do percurso da construção do método BPI.

Principalmente a partir de 1987, quando ingressou como docente no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da Unicamp, atuando na cadeira de Danças Brasileiras e também na de Montagem Cênica, começou a segunda etapa desse percurso. Como ela mesma escreveu no seu memorial: “(...) na segunda etapa, atuei como diretora e orientadora, abrindo e fazendo crescer o processo para outras pessoas”.

Na UNICAMP, em 1987 e 1988, continuou, com os alunos, a desenvolver as suas pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras em outras regiões, como o Congado dos Arturos (Contagem-MG), os batuques, as folias, as benzedeadas, as tecedeiras, entre outras no Vale de Jequitinhonha- MG. Além disso,

iniciou investigações sobre os terreiros de Umbanda e de Candomblé na região de Campinas e de São Paulo, que prosseguiram até 1989, através de três alunas que desejavam realizar um trabalho artístico.

O fruto disso foi o primeiro espetáculo que ela dirigiu na Unicamp, “Bailarinas de Terreiro”, consequência também de um ano de montagem cênica, que estreou em 1990. Depois desse ano, aconteceram outras pesquisas e espetáculos dirigidos por ela e interpretados pelos alunos como: “Estrela Boeira” (1991), “O Segredo da Flor” (1992), “Interiores” (1994, 1995, 1996) e “Diante dos Olhos” (1996).

Inúmeros outros viriam a partir dessa data que também é um marco, porque coincide com o término da escrita do seu livro **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**, publicado em 1997, no qual inicia a sistematização do seu método que, depois, seria aprofundado no doutorado, em 2003.

Foi necessário descrever aqui a trajetória artística inicial de Graziela Rodrigues, da primeira etapa do percurso do BPI até o começo da sua segunda etapa (que continua até hoje), para destacar os dados que prepararam as entrevistas e a escolha dos entrevistados.

## **1. Sujeitos:**

A maioria dos sujeitos/entrevistados foram importantes para a formação, pesquisa e criação artística da criadora do BPI e contribuíram direta ou indiretamente para a construção do seu método.

Os investigados e alguns dados sobre sua história estão colocados na ordem cronológica em que conviveram com ela e não na ordem em que foram entrevistados, como mostra a tabela abaixo. Lembrando que, na ausência de Ademar Guerra (já falecido), foi entrevistado Oswaldo Mendes. E na ausência de Mestre Liu Pai Lin (já falecido), foi entrevistada Maria Lucia Lee. Destacamos aqui que todos os entrevistados autorizaram a publicação das entrevistas na íntegra bem como os trechos que estão citados na segunda parte desta tese.

**Tabela dos entrevistados durante o doutorado:**

<b>Dulce Beltrão</b> <b>Belo Horizonte - MG</b>	Bailarina, coreógrafa e diretora. Marcou o início da formação em dança de Graziela Rodrigues. Já trabalhava o bailarino como intérprete e foi uma das primeiras a perceber o seu potencial expressivo.
<b>Décio Otero</b> <b>São Paulo - SP</b>	Bailarino, intérprete, coreógrafo. Com Ademar Guerra e Máríka Gidali, criou o Ballet Stagium em 1971. Foi professor de Graziela Rodrigues e importante na sua formação e busca como intérprete.
<b>Máríka Gidali</b> <b>São Paulo - SP</b>	Parceira na vida e na arte de Décio Otero. Bailarina e uma das primeiras intérpretes da dança no Brasil a dançar personagens femininas brasileiras. Foi professora da criadora do BPI, importante na sua formação e ainda mais na sua busca como intérprete.
<b>Ademar Dornelles</b> <b>São Paulo - SP</b>	Conheceu Graziela Rodrigues desde que ela foi estagiária no Ballet Stagium e, depois em Brasília, trabalhou na Ensaio com ela e se tornou seu assistente de coreografia na maior parte dos seus trabalhos na linha do BPI, de 1980 a 1986.
<b>Oswaldo Mendes</b> <b>São Paulo - SP</b>	Ator e diretor de teatro, não <i>trabalhou</i> com Graziela Rodrigues, mas foi entrevistado por ser o maior estudioso de Ademar Guerra. Ademar foi diretor do Ballet Stagium no seu

	período inicial e marcou a criadora do BPI com suas aulas de interpretação e suas direções teatrais na Companhia.
<b>João Antônio Esteves</b> <b>Brasília - DF</b>	Ator e diretor de teatro. Com Graziela Rodrigues, fundou a Escola Ensaio em Brasília. Dirigiu o seu primeiro espetáculo na linha do BPI.
<b>Celso Araújo</b> <b>Brasília - DF</b>	Ator, diretor de teatro e autor de peças teatrais, escreveu com a criadora do BPI o roteiro de “Graça Bailarina de Jesus” e trabalhou com ela nos dois anos da Ensaio.
<b>Ana Cristina Galvão</b> <b>Brasília - DF</b>	Atriz, foi aluna de Graziela Rodrigues no período da Ensaio em Brasília e assistiu várias vezes ao espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”. Atualmente é docente da Faculdade de Artes Cênicas na UNB.
<b>Carlos Alberto da Costa,</b> <b>“Neguinho”</b> <b>Brasília - DF</b>	Foi aluno da criadora do BPI na Escola Ensaio e um dos primeiros pais de santo de terreiro de Umbanda que ela investigou. Foi fundamental para as suas investigações sobre a Umbanda, as Danças do Brasil e a Estrutura Física e a Anatomia Simbólica do BPI.

<p><b>Roberto de Costa Mello Pinto</b> <b>São Paulo - SP</b></p>	<p>Trabalhou no Teatro VentoForte durante anos, principalmente como iluminador e escreveu uma dissertação sobre o grupo. Assistiu aos trabalhos de Graziela Rodrigues no seu primeiro percurso, antes, durante e depois da sua passagem pelo VentoForte.</p>
<p><b>Marilda Alface</b></p>	<p>Trabalhou no Teatro VentoForte durante anos, principalmente como bailarina e atriz. Assistiu aos trabalhos da criadora do BPI no seu primeiro percurso, antes, durante e depois da sua passagem pelo VentoForte, onde foi sua aluna.</p>
<p><b>Ilo Krugli</b> <b>São Paulo - SP</b></p>	<p>Ator, diretor, autor de peças de teatro, artista plástico, compositor, um artista completo. Foi um dos fundadores do Teatro VentoForte, em São Paulo. Dirigiu Graziela Rodrigues em vários trabalhos, sobretudo “Caminhadas”, que marcou a história de ambos.</p>
<p><b>Antônio do Valle</b> <b>São Paulo - SP</b></p>	<p>Ator e, sobretudo diretor de teatro, dirigiu os dois últimos trabalhos da criadora do BPI no seu primeiro percurso: “Coração Vermelho I” e “Coração Vermelho II”.</p>
<p><b>Márcio Tadeu</b> <b>São Paulo- SP</b></p>	<p>Arquiteto de formação, ator, diretor de teatro, mas, sobretudo, figurinista e cenógrafo. Começou trabalhando como figurinista com Ademar Guerra, nos 70, e até hoje trabalha com o Ballet Stagium. Em</p>

	<p>“Coração Vermelho I” e no “Coração Vermelho II”, iniciou sua parceria com Graziela Rodrigues. Foi docente da Unicamp e até hoje trabalha como figurinista e cenógrafo de vários trabalhos dirigidos por ela.</p>
<p><b>Helena Katz</b> <b>São Paulo - SP</b></p>	<p>Crítica de dança que escreveu sobre os principais trabalhos de Graziela Rodrigues durante o seu primeiro percurso. Docente do Curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC de São Paulo.</p>
<p><b>Fausto Fuser</b> <b>São Paulo - SP</b></p>	<p>Crítico de teatro e de dança que assistiu ao “Coração Vermelho I” e a “Bailarinas de Terreiro”. Fez em suas críticas aos dois espetáculos, uma singular síntese do trabalho da criadora do BPI e, por isso, foi convidado a escrever o prefácio do seu livro. Foi professor do Curso de Artes Cênicas da ECA-na USP.</p>
<p><b>Lúcia Lee</b> <b>São Paulo</b></p>	<p>Assistente das aulas do Mestre Liu Pai Lin, também foi professora de artes orientais chinesas de Graziela Rodrigues nos anos 80. Foi docente do Curso de Dança do IA da Unicamp.</p>

Cada um desses sujeitos teve uma relação singular com Graziela Rodrigues e podemos formar pequenos grupos entre eles. Por exemplo: Dulce Beltrão, Márika Gidali, Décio Otero e Lúcia Lee foram seus professores; João Antônio Esteves, Ilo Krugli e Antônio do Valle foram seus diretores; Márcio Tadeu, seu figurinista; Ademar Dornelles, seu assistente de coreografia entre outras

atribuições; Roberto Mello foi iluminador; Marilda Alface e Ana Cristina Galvão foram alunas em períodos diferentes; Carlos Alberto foi investigado por ela e Helena Katz e Fausto Fuser foram críticos de seu trabalho. Isso enriquecerá o estudo, porque serão múltiplos olhares sobre a sua trajetória e sobre o período histórico escolhido.

O quadro abaixo discrimina melhor isso:

<b>Professores (04)</b>	Dulce Beltrão, Márika Gidali Décio Otero Lúcia Lee
<b>Diretores de teatro (04)</b>	João Antônio Esteves Ilo Krugli Antônio do Valle Oswaldo Mendes*
<b>Assistente de coreografia (01)</b>	Ademar Dornelles
<b>Figurista e cenógrafo (01)</b>	Márcio Tadeu
<b>Iluminador (01)</b>	Roberto Mello
<b>Alunas (02)</b>	Marilda Alface Ana Cristina Galvão
<b>Pesquisado (01)</b>	Carlos Alberto
<b>Críticos de dança e de teatro (02)</b>	Helena Katz Fausto Fuser

\*Oswaldo Mendes não foi diretor de teatro de Graziela Rodrigues, como já foi explicado no primeiro quadro.

## **2. Materiais:**

Os materiais foram:

- a) Documentos de domínio científico (fontes secundárias): livros, teses, dissertações, ensaios críticos e artigos científicos sobre:
  - O período histórico escolhido da história da dança no Brasil (1970-1987) e na Espanha (no período de 1977-1978),
  - Os artistas, críticos de dança e outras pessoas que contribuíram para a história de Graziela Rodrigues. São elas: Dulce Beltrão, Klauss Vianna, Márika Gidali, Décio Otero, Ademar Guerra, Ademar Dornelles, Antonio Lhopis, Ilo Krugli, Celso Araújo, João Antônio Esteves, Marilda Alface, Roberto da Costa Mello Pinto, Márcio Tadeu, Antônio do Valle, Carlos Alberto, Fausto Fuser e Helena Katz. Destaco aqui que Klauss Vianna, Ademar Guerra, Antonio Lhopis e Mestre Liu Pai Lin são falecidos e por isso, seus dados foram mais analisados pelas fontes documentais e bibliográficas.
  - A história de Graziela Rodrigues e o Método BPI.
- b) Documentos que não receberam nenhum tratamento científico (fontes primárias):
  - Arquivos pessoais de Graziela Rodrigues: memorial escrito, diários de campo, anotações sobre processos de criação dos espetáculos, das aulas e dos projetos artísticos realizados na linha do BPI durante o período histórico estudado. Além disso: fotos, filmes, cartazes, críticas em jornais e revistas sobre esses trabalhos artísticos. Destaque-se que o único espetáculo dançado por Graziela Rodrigues na linha do BPI, do qual se tem um registro em vídeo é o “Coração Vermelho II”. Dos outros, só existem fotos e críticas de jornais e revistas.

- Arquivos de alguns dos entrevistados: fotos e críticas em jornais cedidos por Dulce Beltrão, Fausto Fuser e Décio Otero.
- Gravações em áudio e vídeo das entrevistas realizadas pela autora desse projeto com a própria Graziela Rodrigues e os outros entrevistados já citados no item anterior.

### **3. Procedimentos**

Serão utilizados vários tipos de pesquisa, que estarão integrados durante todo o processo da investigação:

#### **a) Pesquisa bibliográfica**

Levantamento, estudo e análise das fontes secundárias já citadas no item materiais.

#### **b) Pesquisa documental**

Levantamento, estudo e análise das fontes primárias já citadas também no item materiais.

#### **c) Pesquisas de Campo**

Através de:

- Observações de alguns artistas investigados, observações dos seus espaços de trabalho, bem como de alguns dos seus espetáculos. Saliento que foram observados, especialmente, Ilo Krugli, Ballet Stagium e Carlos Alberto da Costa.
- Realização de entrevistas semiestruturadas com os atores sociais citados no item sujeitos e suas transcrições. Essas entrevistas “(...) não estruturadas, despadronizadas, consistindo de uma conversa informal, alimentada por perguntas abertas” (SANTAELLA, 2010, p. 95).

As entrevistas foram fundamentais para toda a investigação, visto que a história dessas pessoas-artistas, críticos de dança e alunos que conviveram com a criadora do BPI - contribuíram para a sua história e direta ou indiretamente para a construção do método BPI e não estão totalmente relatadas nas fontes secundárias.

Os poucos relatos que existem são parciais e nem sempre de cunho histórico. Os seus depoimentos são relatos vivos e preciosos dessa história recente dos anos 70 e 80 da dança no Brasil, da história de Graziela Rodrigues e do método BPI. Pois, “cada pessoa é única: suas percepções são, em certa medida, criações, e suas lembranças fazem parte de uma imaginação sempre em movimento” (SACKS, 1994).

Durante esse processo de campo, um dos entrevistados, devido à sobrecarga de trabalho, não podia dar entrevista ao vivo e sugeriu que a pesquisadora fizesse via Skype, o que ela teve resistência. Depois de muita insistência, ela conseguiu fazer a entrevista ao vivo e então percebeu que, não desprezando a tecnologia, é uma pesquisadora que, devido à sua vivência de vinte e dois anos do co-habitar com a fonte do método BPI, não se contenta só com uma entrevista objetiva e distanciada. Para ela, a aproximação com o sujeito investigado é importante. É necessário observá-lo de perto, o espaço onde trabalha, seus movimentos e todo o seu contexto.

Em outro momento da pesquisa teve novamente um *insight* em relação a isso. Foi entrevistar pela segunda vez Ilo Krugli. Já havia entendido um pouco de sua trajetória artística, ao ler sobre ele nas referências bibliográficas e documentais e já havia assistido a um espetáculo seu, mas faltavam alguns dados. Quando permaneceu uma tarde no espaço do Teatro VentoForte, conversou com ele, aprofundou a entrevista anterior e observou o seu cotidiano: ele reescrevendo uma peça sua, com vários livros dos seus amigos, como Darcy Ribeiro e Nise da Silveira, espalhados sobre a mesa. Naquele momento, começou a entender a complexidade e a riqueza do seu trabalho artístico. É isso! Pesquisa de campo é fundamental num trabalho dessa natureza, quando a história ainda está viva, pois Ilo Krugli, como outros entrevistados ainda estão criando e, para compreendê-los, é preciso escutá-los com todo o corpo, não só com o gravador, os olhos da câmera e os ouvidos.

Portanto, é necessário destacar que a pesquisa de campo realizada neste trabalho foi singular, que se aproxima do co-habitar com a fonte. Durante a realização das entrevistas, foi considerado o que foi dito e o que não foi dito, as paisagens-cenários dos entrevistados e em alguns casos, houve mais de um retorno ao campo investigado para aprofundar os dados coletados.

Ainda sobre as entrevistas semiestruturadas, destacamos que pelo menos uma pergunta foi comum a todos:

**1. Como era o espírito da época nas artes, sobretudo no teatro e na dança na década de 70 no Brasil?**

A outra pergunta feita a oito entrevistados foi:

**2. Como o corpo do bailarino/intérprete era visto nessa época, nos anos 70?**

As outras questões foram muito específicas para cada entrevistado, visto que cada um teve uma relação singular com Graziela Rodrigues.

Para a análise das entrevistas, colocada na parte “Resultados” da tese, será utilizada a análise de conteúdo dialogando com a análise de discurso. As duas são diferentes, mas podem ser complementares numa análise de dados. Pois, como explica Eni P. Orlandi:

A análise de conteúdo, como sabemos, procura extrair sentidos dos textos, respondendo a questão: o que este texto quer dizer? Diferentemente da análise de conteúdo, a análise de discurso considera que a linguagem não é transparente. (2010, p.17)

A análise de discurso considera a ideologia do entrevistado, assim como o seu ambiente e o seu contexto histórico, o que está por trás do que é dito, como também do que não é dito.

Para facilitar a análise de determinados conteúdos, foi necessário dividir os dezoito entrevistados em pequenos grupos. O que determinou essa divisão foram os diferentes tempos históricos, as diferentes localidades e os conteúdos específicos abordados por eles. Sendo assim, podemos discriminar:

**Grupo 1**

**Belo Horizonte – final dos anos 60 - ligação com o Studio Anna Pavlova:**

Dulce Beltrão
Graziela Rodrigues

## **Grupo 2**

**São Paulo – início dos anos 70 - ligação com o BalletStagium**

Márika Gidali
Décio Otero
Ademar Dornelles
Helena Katz
Fausto Fuser
Márcio Tadeu
Oswaldo Mendes
Graziela Rodrigues

## **Grupo 3**

**Brasília – final dos anos 70 - ligação com a Escola Ensaio:**

João Antônio
Celso Araújo

Ana Cristina Galvão
Ademar Dornelles
Carlos Alberto “Neguinho”
Graziela Rodrigues

**Grupo 4**

**São Paulo - início dos anos 80 - ligação com o Grupo Teatro VentoForte:**

Ilo Krugli
Marilda Alface
Roberto Mello
Graziela Rodrigues

**Grupo 5**

**São Paulo – meados dos anos 80 - ligação com os espetáculos “Coração Vermelho I e II”:**

Lúcia Lee
Antônio do Vale
Márcio Tadeu
Ademar Dornelles
Graziela Rodrigues

Com exceção da criadora do BPI, Ademar Dornelles perpassa pelos grupos 2, 3 e 5 por ter trabalhado com ela em vários momentos. E Márcio Tadeu tem ligação com o grupo 2 e 5.

Além disso, existem conteúdos comuns a todos, que estarão no final da análise dos Resultados (primeira parte da tese).

Na segunda e última parte da tese, ocorrerá a discussão, dialogando os dados coletados através das entrevistas com os da pesquisa bibliográfica e documental.

#### **4. Abordagem**

Para se ter uma metodologia, é necessário definir não só os materiais e os métodos que serão utilizados, mas também o olhar que será lançado para a investigação.

Refletindo sobre isso, a autora percebeu que a abordagem dessa pesquisa será principalmente histórica, levando em consideração o objeto de estudo, que é constituído de várias histórias: o recorte histórico de 1970-1987 na história da dança no Brasil, o recorte histórico de 1977-1978 (na Espanha), as histórias das pessoas que trabalharam com a criadora do BPI nesse período e a sua própria história.

Além disso, a pesquisadora percebeu que é o momento de articular a sua vivência em história com a de bailarina-pesquisadora-intérprete, dialogar os seus conhecimentos sobre a dança, a história e o método BPI e, em especial, a sua experiência de pesquisadora de campo de doze anos em danças do Brasil. Agora ela escuta outras histórias, lançando mão dos conhecimentos da história oral que, como diz Paul Thompson: “(...) é uma abordagem muito ampla: é interpretação da história, das sociedades e das culturas por meio da escuta e do registro da história de vida das pessoas. E a habilidade fundamental na história oral é aprender a escutar” (WORCMAN & PEREIRA, 2006).

Para aprofundar seus conhecimentos em história oral, além das pesquisas bibliográficas, cursou a disciplina “Memória, Política e Cultura” do Programa de Pós-graduação em História da UFPE (Recife - PE), ministrada pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isabel

Guillen. Nela, partilhou, nas discussões em sala de aula, as experiências das suas entrevistas com os seus colegas historiadores. E as leituras de textos e livros de sociólogos, historiadores entre outros, sobre “memória, história e biografias”, auxiliaram em todo o trabalho, principalmente na análise das entrevistas.

A maior parte dos investigados nunca tinha verbalizado sobre a sua relação com o trabalho da criadora do BPI. Eram recordações latentes e que traziam, ao ser expressas pela fala, um teor afetivo e, por isso, mereceram confiabilidade. Como explica Aleida Assmann (2011, p. 290): “Para o historiador, como para o psicanalista, as recordações mais úteis são aquelas que se formaram menos pela consciência, mas que se viram estabilizadas, isso sim, por seu teor afetivo ou seu estado de latência”.

Outra contribuição desses estudos foi a valorização das fontes visuais que, para o registro da dança, são fundamentais. Mas é importante destacar que a filmagem em dança nos anos 70 e nos anos 80 no Brasil em super-8 era rara e cara. Tanto foi assim, que a autora só conseguiu um registro videográfico do último espetáculo da criadora do BPI. Por isso, os arquivos fotográficos a que teve acesso (os da criadora do BPI e de três investigados) são memórias do que realmente aconteceu. Pois: “A fotografia, no entanto, funciona não apenas como analogia da recordação, ela também se torna o médium mais importante da recordação, pois é considerada o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como estampa remanescente de um momento passado” (ASSMANN, 2011, p. 238).

## **RESULTADOS**

Das várias perguntas realizadas aos dezoito entrevistados, apenas uma foi comum a todos:

### **1. Como era o espírito da época nas artes, sobretudo na dança e no teatro na década de 70 no Brasil?**

Dessa questão, apontaram as dezesseis categorias que veremos a seguir e que demonstram características presentes na dança e no teatro no nosso país, nesse período histórico abordado. São elas:

- I. Os anos 70 - os anos negros da ditadura militar no Brasil**
- II. Nascimento do Ballet Stagium em 1971, em São Paulo**
- III. A aproximação do teatro e da dança**
- IV. O surgimento de novos grupos de dança pelo país e a consolidação da produção de dança no Brasil**
- V. A existência de programas de dança e de teatro para TV**
- VI. A dança descobre o Brasil**
- VII. A dança e o teatro ainda não eram vistos como atividades profissionais**
- VIII. A vertente clássica na dança ainda era dominante**
- IX. O início de um movimento de dança e de teatro moderno**
- X. Os anos 70 - um marco na história e na história da dança no Brasil**
- XI. Intercâmbio de coreógrafos**
- XII. Época dos primeiros festivais de dança**
- XIII. Afirmação do trabalho de Klauss Vianna**
- XIV. Época dos críticos de teatro e de dança**
- XV. A arte como algo revolucionário, político e social**
- XVI. Mulheres dançando espetáculos solo**

A primeira categoria **Os anos 70 - os anos negros da ditadura militar no Brasil**, apresenta outras seis subcategorias, como mostramos abaixo:

**I.1. Censura e repressão às artes/aos artistas**

**I.2. Dificuldade da censura em censurar movimento**

**I.3. Coesão dos artistas como reação à repressão**

**I.4. A repressão inspirou espetáculos nesse período**

**I.5. A ditadura estava no ar...**

**I.6. Ir ao teatro, a um ensaio de dança-postura contra a ditadura**

### **I.1. Censura e repressão às artes/aos artistas**

Uma coisa que a gente via nesse período, como cenógrafo e figurinista, era a censura, era a época de censura. Então, você tem censura de texto, de cenas, mas principalmente você tem uma censura visual. O trabalho da cenografia é mantido com uma corda bem apertada. (...) era uma época que você tinha também que ter esse jogo de cintura para, como dizer o que você quer, que o público entenda o que você quer, mas que os censores não consigam te pegar. (...) Mesmo no teatro, o Ademar Guerra tocava em temas muito fortes, complicados e que às vezes tinham censura. (Márcio Tadeu)

(...) a repressão que atingia principalmente, o meio artístico. Mas também, nós, os artistas do teatro, fomos muito marcados por isso. E os da música popular também. Essas duas áreas mais. (Oswaldo Mendes)

Ah, a década de 70... Os artistas estavam amordaçados. Nós, principalmente, do teatro não podíamos falar. (...) (Fausto Fuser)

Os figurinos eram revisados pela censura nos anos 70 e 80. Não podiam ser ousados. E a censura fazia um relatório dizendo que o figurino tal e a música tal não podia ser tocada no espetáculo. Os trabalhos no Studio Anna Pavlova, na época da ditadura, foram todos censurados. Todos tinham o carimbo, o relatório da censura dizendo: “Esse figurino,

essa música, esses gestos foram censurados porque não são condizentes com a moral vigente da época”. (...) (Dulce Beltrão)

Eu encontrei uma aluna que queria fazer parte do Balé Oficial do Palácio das Artes, na época coordenado pelo Carlos Leite. Ela tinha sido minha aluna desde criança e eu lhe falei que ela podia fazer aulas lá, mas que se quisesse fosse fazer aulas comigo, porque lá o trabalho era muito antiquado. Acho que a amiga que estava com ela contou aos chefes do Palácio das Artes e eu fui expulsa do Palácio. Não podia ver espetáculos lá e nem passar na porta do teatro. E um dia, ainda fui convidada para assistir a um espetáculo e quando estava na plateia, dois policiais me abordaram e me tiraram de lá. Foi difícil! (Dulce Beltrão)

Começávamos a trabalhar um pouco no sentido de colocar “véus” em cima dos espetáculos...(...) Teve épocas que afrouxava um pouco, mas com o Ato Institucional. (...) A gente aprendia a reconhecer os policiais (...). Então, era assim, a gente se sentia vigiado. (...) “As Pequenas Histórias de Lorca” foi censurada e foi tirado um texto que era a cena do tenente da Guarda Civil. (...) Continuamos a fazer peças com a censura existindo. (...) “O Lorca” foi censurado, por causa daquela cena. Nós estreamos em Porto Alegre. (...) No sul, censuraram e no Rio de Janeiro não. Enfim, em cada lugar era assistido por um censor (...). É, é o período que estreou “Lenços e Ventos” lá no Rio para os censores. (...) (Ilo Krugli)

Em 74, nós começamos nas retomadas das passeatas estudantis. (...) Eram anos de medo. A censura era muito forte. Eu conto para essa moçadinha o que era pegar um texto e levar três cópias e voltar uma cópia para a gente carimbada por causa da censura. Não podia falar merda, não podia palavrão, não podia falar de Deus, não podia falar de santo, de drogas e nem de prostituta. O texto vinha cortado. E depois que ensaiava, que o espetáculo estava com começo, meio e fim, a gente tinha que entrar com requerimento na censura federal e eles destacavam para assistir ao espetáculo dois ou três censores. (...) Era tão aterrador! (...) Eles iam assistir ao espetáculo para ver se estávamos respeitando os cortes. Era uma coisa, uma vigilância! (...) Eu, por exemplo, tive um texto censurado. (Antônio do Valle)

(...) o que o Regime Militar fez, neste sentido, foi calar. Mesmo no caso de teatro, pensava-se muito: “Ah, os autores não escrevem porque são censurados”. Isso, realmente pode ser o motivo, mas não era só isso, era um grande temor. (Celso Araújo)

A gente, de certa forma, tinha muita repressão, tinha muito cuidado com o que fazia. Só que o João Antônio Esteves era muito inteligente neste aspecto, sabia aonde ele podia chegar... Quando a gente foi fazer a peça do Nelson Rodrigues, era muita coisa censurada, não podia isso, não podia aquilo, foram várias vezes que tivemos que readaptar o espetáculo, por causa da censura... Eu mesmo estive num espetáculo de teatro (...) e quase que fui para a cadeia. (Carlos Alberto da Costa)

Não sei quando foi... Eu acho que eles (referindo-se a Márka Gidali e ao Décio Otero) fizeram uma viagem para a Hungria e depois tiveram que se explicar no Dops, uma coisa assim. Nós ficamos rezando, ficamos apreensivos porque eles estavam prestando depoimento. (Ademar Dornelles).

## **I.2. Dificuldade da censura em censurar movimento**

A censura, por mais eficiente que ela era, dependia de coisas palpáveis. Então você mostrava um texto, a letra de uma música, ela sabia censurar. Como censurar movimento? Como censurar intenções? Ficava complicado. (Oswaldo Mendes)

(...) porque é assim, o ator faz um gesto num dia e se tem um censor, ele faz um gesto menor, que não tenha aquela intenção. Mas o cenário é coisa, é material, ele está lá. No cenário, eles pegavam. Tive muito cenário que foi cortado. (...) Na dança é mais difícil do censor cortar do que no teatro. O teatro tem a palavra (...). Na dança, caso se corte aqui destrambelhou tudo, cortou aquela sequência de movimentos. (Márcio Tadeu)

Os censores da época não podiam entender que a dança pudesse fazer qualquer crítica social, qualquer mobilização social. Eles jamais iriam entender. Por que a dança? Porque a dança até então tinha ocupado um papel de enfeite e, na hora em que a sociedade está censurada, como é que o censor vai imaginar? Ele imagina que tem que ter palavra,

apenas a palavra tem poder. E aí a gente já vê o tipo de papel que a dança ocupava naquela sociedade. Não era só para os censores. Era para todo o mundo. (Helena Katz)

Nessa época, a dança não era tão perseguida quanto o teatro falado. (Carlos Alberto da Costa)

Não tinham não! (referindo-se à falta de competência da censura em censurar a dança).(…) (Ademar Dornelles)

### **I.3. Coesão dos artistas como reação a repressão**

(…) os anos 70 são marcados por uma coesão dos artistas por causa de uma reação à repressão que atingia, principalmente, o meio artístico. (...) Isso foi nos anos 70. Nos anos 80, por incrível que pareça, foram anos da chamada redemocratização, quando o país deixa excepcionalmente o período ditatorial, que é chamado de Nova República, isso já meados dos anos 80. Curiosamente, a gente começa a viver cada um por si. (Oswaldo Mendes)

Na verdade, acho que quando você tem um inimigo comum, as coisas todas se juntam com muita força. E a ditadura era o inimigo comum de todos nós (...). Então, você tinha esse lado extraordinário da ditadura que era promover... Esses inimigos fantásticos. E no teatro, por trabalhar, também, com ideias gerais etc. Podia se dizer coisas que nas outras linguagens não diziam. Então se voltaram grandes cabeças para articular um teatro que pudesse fazer frente a essa ditadura. Tinha que ser uma coisa muito inteligente, muito bem feita, que não desse margem a censura. (...) Eu acho que depois disso, nós temos o enfraquecimento desse todos contra um, de todos contra a ditadura. A arte coletiva caiu, diminuiu. A falta de um objetivo comum também caiu. (João Antônio Esteves)

### **I.4. A repressão inspirou espetáculos nesse período**

Eu não lembro o nome do meu personagem (na peça “Os que riem e os que choram”), que vai contando histórias parecidas com as da ditadura, que prendiam os jovens e os colocavam em aviões e depois, eles eram jogados no mar do avião. (...) Estou refazendo um texto que eu fiz em 1983 e 1984 para um concurso do Serviço Nacional de Teatro e que chama “Labirinto de Januário”. Tem a personagem Censura e a gente fazia o espetáculo para a censura também. Mas esse personagem que entrava no espetáculo era a Censura e feito por uma moça. Porque naquela época, a gente sempre tinha que pegar uma moça que vinha assistir aos espetáculos para liberá-los. (...) Nessa peça, numa cena, o pai e a mãe estão sem roupa. Eles se enrolam num lençol e numa toalha para ir à festa. E vão entrar no labirinto com Januário e a Censura não os deixa entrar e pergunta: *Mas se a toalha cair?* (...) Mas voltando à peça “Labirinto de Januário”, tem um momento que os pais dele ficavam nus e a Censura (personagem) se assustava e as crianças riam muito. (...) E tem uma cena em “Lenços e Ventos” que o meu personagem que se chama “Papel Jornal” era queimado por um guarda que o perseguia em volta do castelo. (Ilo Krugli)

Tanto que Francisco Guarnieri escreveu “Ponto de Partida” e a gente chorava, porque era bem catártico, porque no fundo dizia o que a gente queria dizer e não podia, então foi muito comovente. (Antônio do Valle)

No “SQS, 1980” (...) tinha o síndico que justificava todas as suas atitudes (...) radicais no prédio por exemplos da ditadura. Ele era um retrato fiel da ditadura militar ali. (João Antônio Esteves)

Quando a gente fez a “Mi América”(...) todo mundo tinha aquilo (referindo-se à ditadura) marcado. Um era o José Castiglione, que é chileno e estava na companhia. Estava na pele. (...) mas, sabe, depois tudo isso é memória para o artista: ser preso, ser levado para... (...) ficar numa delegacia (...). “Mi América” é aí, nessa virada em oitenta. Teve um espetáculo que foi ali, já escapando, foi o “Estatutos do Homem”, que tinha cenas de tortura (...). Ali já era descarado. Na “Dança das Cabeças” também isso era muito forte! No final, tinha (...) uma música toda... procurando a liberdade do homem, esses ideais, assim, maravilhosos (...). (Ademar Dornelles)

## **I.5. A ditadura estava no ar...**

(...) em Recife, eu fiz várias vezes apresentações em 64, antes do golpe (...). Já estava no ar que alguma coisa ia acontecer. (...) Aliás, era muito curioso, tinha uma época na América Latina (...) que de repente amanhecia um dia e tinha tido um golpe (...) também essa repressão se estendeu por toda a América Latina. (Ilo Krugli)

## **I.6. Ir ao teatro, a um ensaio de dança-postura contra a ditadura**

Ir ao teatro já era uma atitude política extraordinária. (...) Feiras de opinião que aconteciam no teatro Ruth Escobar (SP), só aconteciam por determinação judicial, porque ainda era época da ditadura militar. E eram de uma força extraordinária. Não me esqueço de uma montagem do Plínio Marcos que eram dois atores vestidos de gorila, porque a gente chamava os ricos de gorila. Gorila era diretamente “homem rico”. (...) Eles com o texto na mão censurando: “Esta porra, só tem palavrão, mas que merda! Vamos censurar essa porra toda!”. (...) No dia seguinte, eu fui assistir “Roda Viva”(...). Então, ir ao teatro era uma declaração de coragem e uma postura clara contra a ditadura. Só ir, quanto mais fazer, produzir etc. (João Antônio Esteves)

Uma coisa que eu lembro na [época da] ditadura é que não podia ter reunião de muita gente. E, quando eu cheguei ao Stagium, usava-se muito o ensaio aberto para os jovens universitários. (...) Teve uma época que tinha uma bancada na sala de aula (...) as pessoas assistiam, aplaudiam (...). Aquilo era uma espécie de uma guerrilha. (Ademar Dornelles)

## **II. Nascimento do Ballet Stagium em 1971 em São Paulo**

Dessa categoria surgiram outras seis. São elas:

### **II.1. O Ballet Stagium foi o ponteiro de uma época**

**II.2. O Ballet Stagium encontra o Brasil na dança**

**III.3. O Ballet Stagium mudou o paradigma do bailarino**

**II.4. O Ballet Stagium foi o porta-voz das liberdades**

**II.5. Com o Ballet Stagium, a escrita da dança passa a ser mais com o corpo do bailarino**

**II.6. O Ballet Stagium valorizou a presença do homem na dança**

## **II.1. O Ballet Stagium foi o ponteiro de uma época**

O Stagium foi o ponteiro mais forte dessa época. Mas tivemos outros que passaram por ele e depois seguiram o seu caminho, como é o caso da Graziela e outros. (Fausto Fuser)

(...) porque justamente em 71 o Ballet Stagium começa. E o que o Ballet Stagium faz é uma ... delimitação entre antes e o depois. (...) Eles vão abrindo muitas frentes importantíssimas das quais nós somos até hoje herdeiros. (Helena Katz)

O Stagium nasceu em 71. (...) e aí foi um “boom” muito grande em relação à dança no Brasil. O Stagium inovou em muitos aspectos. (Décio Otero)

O Stagium era emocionante, eu me lembro de quando o vi a primeira vez, eu fiquei extasiada! (Graziela Rodrigues)

## **II.2. O Ballet Stagium encontra o Brasil na dança**

- **Através das andanças pelo Brasil:**

Mas aos poucos, o Stagium vai percebendo outro papel para a companhia. E esse outro papel é um papel determinante em fazer o Brasil poder encontrar o Brasil na dança. Porque o Brasil não encontrava o Brasil na dança. (...). Aonde a dança deveria ir? O

Stagium foi a primeira companhia que foi andar por todas as capitais brasileiras. Foi a primeira que foi ao encontro de públicos que jamais tinham assistido à dança. Eles foram atrás desses públicos. (...) Essas andadas que o Ballet Stagium fez pelas capitais, por todo o país, é que muda a cara de todo o país por onde eles passam. (Helena Katz)

Em 71, no próprio ano de fundação do Stagium, a gente já fez Paraná, Belo Horizonte, interior de São Paulo. (...) Aí, ganhamos um ônibus, isso foi em 1972. Pegamos o ônibus de São Paulo e fomos até São Luís do Maranhão. E a coisa era muito precária naquela época. A gente viajava o tempo inteiro e chegava à cidade e não tinha como se hospedar em hotel, a gente dormia no ônibus. Muitas vezes dormíamos em convento, quartel, tudo para conseguir fazer a viagem e conseguimos fazer... (...) Fizemos essa viagem, dançando em todos esses lugares: Vitória, Salvador, Maceió. A gente começou nessa primeira viagem a perceber que estávamos muito estrangeiros ainda. O nosso espetáculo era muito ainda cheio de “borrões europeus” e americanos, apesar de ser já uma coisa inovadora. Mas aí a gente se deu conta de que precisava falar mais em português para poder se comunicar com esse povo para o qual queríamos dançar. Não só para o público dos teatros de luxo, dos teatros do Brasil. (Décio Otero)

• **Através dos temas, dos assuntos, das músicas brasileiras, entre outros elementos dos espetáculos:**

Porque o Brasil não encontrava o Brasil na dança. Os temas, os assuntos, o jeito de dançar, tudo era sempre de fora do Brasil. E o Stagium foi uma companhia que permitiu esse encontro do Brasil com o Brasil, não somente através dos temas que eles traziam, mas de toda uma ética de construção de relacionamento da arte com a dança. (Helena Katz).

O último espetáculo que eu fiz para o Stagium foi sobre o Adoniran Barbosa e é uma coisa muito naïf, porque é uma coisa meio de circo (...) é lindo o espetáculo. (...) mas o Stagium tem uma questão popular que é muito forte, por exemplo, no “Adoniran” (...) você via alguns intelectuais torcendo o nariz (...). Mas o povão endoidece, porque tem a ver com ele. (Márcio Tadeu)

(...) e foi o que a gente fez, o que era literatura brasileira, as músicas brasileiras, o próprio gestual do homem brasileiro, os negros, muita coisa de folclore, incorporamos na linguagem do Stagium. (...) Essa presença nacional, fora que era época da ditadura, era algo muito presente no Stagium. (...) A escolha das (...) vertentes que a gente escolheu do brasileiro. Começamos a dar uma cara, uma veste, a ter a nossa identidade. (Décio Otero)

Tanto é que no caso do Stagium começou assim (...) essa ligação com o Brasil. (Oswaldo Mendes)

(...) o Stagium é uma libertação para a dança brasileira. (Celso Araújo)

A gente fazia uma cena de seca (...) a gente retratava o povo, sabe? (Ademar Dornelles)

### **II.3. O Ballet Stagium mudou o paradigma do bailarino**

Isso vai marcar toda a trajetória do Stagium, por esse compromisso com o país, um compromisso de cidadãos. Não é o artista encastelado no seu limbo, tendo as maravilhas da sua arte, não! Mas uma arte intrinsecamente ligada à realidade, ao cotidiano. (...) A disciplina dos ensaios, as aulas, era brutal, tanto que nos espetáculos do Ballet Stagium, nessa época, criou-se quase uma marca do Stagium, que o público entrava e os bailarinos estavam no palco se aquecendo e fazendo a preparação. (Oswaldo Mendes).

Há também uma questão que o Stagium traz que é a ética do trabalho, o que é ser bailarino. A ética do trabalho que no nosso país, o bailarino não é o coitadinho, que não pode somente chegar ao teatro e ir para o camarim se arrumar, enquanto alguém resolve o resto. Ele precisa colaborar em todas as instâncias do trabalho. Se o chão não está limpo, ele tem que limpar o chão; se tem mala, vamos ajudar a carregar a mala. Toda essa ética do fazer a dança. Todo esse comprometimento com o fazer a dança também os fazem bastante importantes. (...) Durante anos e anos, você chegava ao teatro, o Ballet Stagium já estava fazendo aula para que você percebesse que toda aquela beleza que estaria no palco dali a pouco vem de muito trabalho. De um trabalho disciplinado, de um dia após o outro, após o outro, ou seja, essa ligação com a ética de um trabalho disciplinado, permanentemente

contínuo. Então, começaram a relacionar com aquilo que a gente via em seguida com o trabalho que lá está embutido, expresso. Eles foram muito importantes nesse entendimento de trabalho com dança. E um trabalho que não era só o trabalho de esticar as pontinhas, era o trabalho de colocar a barra no palco, de tirar a barra do palco. Um trabalho que depende de todas as etapas até chegar ao palco. Desde limpar o chão até ficar bonitinho lá dançando. Esse comprometimento de que o fazer não é só o fazer narcíseo. (Helena Katz).

O Stagium inovou em muitos aspectos. Uma das coisas é que o bailarino é um trabalhador como qualquer um. A gente, eu e a Márka, a gente chegava aos teatros, limpava o banheiro, fazia o cenário, terminava a luz, tudo. Tudo a gente fez um pouco na vida. A gente disse “uai”, vamos também inovar no sentido de não esconder (...) a preparação do espetáculo. A gente deixava a cortina aberta, o público ia entrando no teatro e estávamos nós lá, fazendo aula e nos preparando para o espetáculo. (Décio Otero).

#### **II.4. O Ballet Stagium foi o porta-voz das liberdades**

A gente não pode esquecer que era ditadura e uma ditadura muito forte e depois de 68 com o AI-5, o Stagium se torna o porta-voz das liberdades. Ele passa a ser o porta-voz dos universitários, de todos aqueles que se manifestaram contra as restrições da ditadura. (...) O Stagium rompe com isso. Ele aproxima a dança dos interesses de todo o mundo, dos interesses políticos, de mudar uma situação, dos interesses políticos de entender qual é a do Brasil. (...) E eles se transformaram nos repórteres, porque os assuntos, a maneira de trabalhar os assuntos com dança nos permitia entender melhor a nossa época, a situação. (Helena Katz).

Toda essa violência que havia na sociedade cuja denúncia era reprimida nos outros canais, no palco, a dança foi o canal e manifestação disso. Para citar só um exemplo, eu lembro sempre a montagem do “Navalha na Carne”, do Plínio, com outro nome: “Quebradas do Mundaréu”. Na época, o texto estava proibido. De repente, só para não provocar a censura, o Ademar sugeriu mudar o título. Porque se fosse “Navalha na Carne”, estava proibido, você sabe o porquê. Colocaram “Quebradas do Mundaréu”, era a mesma história, a história que se contava dos três personagens, então aquilo foi feito ... foi um

sucesso! (...) Ganharam prêmio, mas tinha não só a qualidade artística (...). Toda a sociedade, o povo se espelhava naquilo como uma forma de vingança, se podemos chamar de vingança contra a repressão. A gente consegue! E há vários exemplos do repertório do Ballet Stagium em que isso se manifesta. (Oswaldo Mendes)

No Stagium, (...) quando eles fizeram o Kuarup (...) Esse assunto do índio era um assunto de Segurança Nacional de que não se podia falar. E eles abordaram, foram lá para o Xingu (...) a própria coreografia mostrava a extinção dos índios, e tinha uma coisa muito forte que a censura (...) não conseguia pegar, cortar. (Márcio Tadeu).

## **II.5. Com o Ballet Stagium, a escrita da dança passa a ser mais com o corpo do bailarino**

A gente começou inovando muita coisa. Primeiro, começou pela forma, pela escrita da dança. Depois, nós tiramos todo o brilho das fantasias, tiramos os tutus fora, tiramos tudo. Porque, na época, a gente achava que a escrita da dança somente poderia ser feita com o corpo do bailarino. Não precisava de adereço, de cenário nem nada disso. (...) A gente aparecia nos balés, trocava de roupa, modelos, tudo, mas tudo malha, só malha, não tinha nenhum figurino. (Décio Otero)

Primeiro que eles eram muito despojados para a época e dançavam todos de malha. (Graziela Rodrigues)

## **II.6. O Ballet Stagium valorizou a presença do homem na dança**

E também a ênfase que o Stagium deu à presença do homem na dança. Até 1971, o homem na dança no Brasil, o seu papel era relegado a um mero *partner* que carregava a bailarina. (...) Até então, o homem estava destinado a ser *partner*, a bailarina estava na frente. Isso também foi importante na época. A gente dividiu o mesmo valor para o homem e a mulher em cena. (Décio Otero)

### III. A aproximação do teatro e da dança

Essa aproximação acontecia de duas formas:

- **Atores se expressando mais com o corpo e bailarinos fazendo dança-teatro:**

O brasileiro é um falastrão. Gosta de falar e, em 70, nós não podíamos falar. (...) O brasileiro gosta de falar com o corpo. Os expressionistas no teatro europeu já faziam isso. E nós começamos a fazer. (...) O homem brasileiro é uma bandeira (...) fala com o corpo, com os braços, com as mãos. (...) Quando os bailarinos brasileiros deixaram as sapatilhas de lado, os pés começaram a falar... (Fausto Fuser)

Isso é meio típico dos anos 70, a história do trabalho corporal. O corpo, principalmente na América Latina, que a gente não podia falar, expressava-se corporalmente. E depois Grotowski que também puxou muito a história do teatro físico. E isso virou depois meio moda. (...) Então você falar e mais corporalmente você agir, está ali inteiro no palco, foi um avanço e eu acho que foi uma conquista. Final dos anos 60, 70, uma conquista também mundial. Os grupos de dança começaram a ter mais roteiro. E o teatro começou a trabalhar com o gesto mais claro e até incorporar gestos de desenhos menos naturalistas para que a gente chegasse a essa mistura. Esse caminho foi muito favorável ao teatro e à dança naquele período (...) (João Antônio Esteves).

(...) eu ouço falar que Pina Bausch fez teatro-dança e já era teatro-dança aqui em 69, a Máríka dançando Marie Farrar do Brecht, era dança-teatro e ela já fazia. (Oswaldo Mendes)

Então a gente fez uma série de balés para a TV com o que tinha de melhor na época, no teatro e na dança. Tinha os apresentadores, e as coreografias com o estilo que estava sendo focado: o romântico, o pré-romântico, o moderno, o pós-moderno, o teatro-dança. (Décio Otero)

Depois, eu trouxe o Klauss Vianna para fazer uma coreografia para o meu Studio (referindo-se ao Studio Anna Pavlova), que foi muito mal entendida. Era uma coreografia que

tinha bailarinos e atores e isso para a época, meu Deus, não foi entendido. Não só pela plateia como também pelos os bailarinos, que não conseguiam se entregar ao trabalho. O trabalho tinha texto do Bartolomeu de Queiroz. (...). Era a linguagem da dança-teatro. (Dulce Beltrão)

- **Bailarinos trabalhando com atores, fazendo coreografias e preparação corporal:**

Até que surgiu o Ballet Cultura Artística. (...) Acabou isso, eu comecei a trabalhar em teatro (...). E o teatro foi muito importante para mim. Eu trabalhei com a primeira turma. Trabalhei com o Stênio Garcia, Aracy Balabanian, Paulo Goulart e depois, fazendo o Hair, veio também a Sônia Braga. (...) Porque toda essa experiência com o teatro, eu acabei depois trazendo para a dança. (Márika Gidali)

Eu me lembro da gente dançando na TV um trecho de Romeu e Julieta, do Baile dos Capuletos (...) a gente já tinha esse entrosamento da dança com o teatro. O Carlos Leite era o preparador corporal do T.U (Teatro Universitário), quando foi fundado. Mas o Carlos Leite tinha esse lado teatral também. Eu gostava de teatro desde o trabalho com o Carlos Leite, depois com a preparação corporal para os atores do Pedro Cava. Trabalhei muito tempo com ele e trabalho até hoje. (...) (Dulce Beltrão)

Mas no teatro eu nunca tinha trabalhado. E ele (referindo-se ao Ademar Guerra) me chamou e quem fazia a coreografia do espetáculo era a Márika Gidali. (Márcio Tadeu).

#### **IV. Surgimento de novos grupos de dança pelo país e a consolidação da produção de dança no Brasil**

No Brasil todo teve, nesse período, nos anos 70, a consolidação dessa produção nacional. Existiu sempre, mas prolifera em quantidade nos anos 70 com mais visibilidade. (Helena Katz).

- **Em São Paulo:**

Até que surgiu o Ballet Cultura Artística que, vamos dizer, foi semiprofissional. Não posso dizer que foi um movimento fixo, mas levou a um ano de trabalho, de aulas, de ensaios, de espetáculos, mas não vingou. (Márika Gidali)

É, foi uma época que a dança em São Paulo tinha coisas acontecendo, tinha ela (referindo-se a Graziela Rodrigues), tinha a Clarice, outros grupos, tinha o Teatro Galpão, que era o teatro da dança, tinha muita gente. Foi uma época muito boa. O final da década de 70 e o começo da de 80. (Décio Otero)

Anos 70, era uma efervescência com a chegada do Takao, e da Graziela. Eu lembro que nós fomos assisti-la no Teatro Ruth Escobar, no Galpão, no espetáculo “Graça”(…) eu me lembro dessa época do Teatro Galpão, de Sônia Motta. Era uma efervescência, era o point. Você chegava lá para fazer uma aula, para fazer uma apresentação. (Marilda Alface)

- **Em Belo Horizonte:**

Então foi o início do Grupo Corpo (...). (Dulce Beltrão)

## **V. A existência de programas de dança e de teatro para TV**

Eu comecei muito cedo, na televisão a dançar. Uma vez, eu dancei a “Salomé” na TV com a cabeça do Tiradentes, que veio de Ouro Preto, na bandeja. Tinha já nesses trabalhos na TV, uma mistura de dança e de teatro. (Dulce Beltrão)

Eu fui convidado (...) para ir para a TV Cultura, eu comecei a trabalhar como cenógrafo e era um momento também que a TV Cultura estava fazendo, os teleteatros, aqueles teleteatros: Vestido de Noiva, tal... E os diretores eram o Antunes Filho e o Ademar Guerra. (Márcio Tadeu)

Ela (referindo-se a Máríka Gidali) recebeu um convite para fazer uma série de programas didáticos na TV Cultura, em São Paulo, sobre vários estilos de dança para ser desmembrado em vários programas. (Décio Otero)

## **VI. A dança descobre o Brasil**

Mas quando as sapatilhas descansaram um pouco, o homem brasileiro pôde se expressar melhor e a dança passou a olhar para o homem, para o candango, para o cortador de cana. (Fausto Fuser)

Como a gente sempre olhou até os anos 60, a gente só olhava para fora. Nos 60 e 70, a gente começou a olhar para dentro (...). (Oswaldo Mendes)

## **VII. A dança e o teatro ainda não eram vistos como atividades profissionais**

Nós começamos a trabalhar nesse sentido, de também ter como filosofia básica a proposta de dar campo de trabalho aos bailarinos, coisa que praticamente não existia na época. (...) Mas antes é importante dizer que a gente criou o grupo para sobreviver. Em geral, naquela época, fazia-se um ou dois espetáculos de balé e o público acabava. (Décio Otero)

(...) A gente fazia na TV o que as bailarinas fazem hoje em dia no Faustão, éramos como as Chacretes. (...) Era tudo bailarino do Balé do Quarto Centenário. Porque era tudo para sobreviver. Porque não existia nada para sobreviver. (Máríka Gidali)

Era uma época que não era fácil viver de teatro: se você era ator, você também limpava o chão do teatro, carregava cenário.(...) ( Marilda Alfaced)

De vez em quando, se ganhava algum dinheiro. (...) Você vivia de aula mesmo. A bilheteria do teatro era setenta por cento para o elenco, trinta para o teatro e desses setenta tinha ainda outra divisão. Era pouco. (Roberto Mello)

E o teatro brasileiro sempre foi criativo por causa da falta de dinheiro. A gente trabalha isso, transformar lixo em ouro. (Antônio do Valle)

### **VIII. A vertente clássica na dança ainda era dominante**

Existia o Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a vertente clássica e, em São Paulo, um pequeno movimento também clássico. (Décio Otero)

(...) a dança estava restringida ao Ballet Municipal do Rio de Janeiro. (Mária Gidali)

(...) O teatro era mais desenvolvido. A dança era só o balé. As coreografias sem muita criatividade. Tentavam desenvolver alguma coisa, mas não dava certo. (Dulce Beltrão)

O clássico era a grande força. As escolas tradicionais aqui de Brasília eram todas de clássico. (João Antônio)

### **IX. O início de um movimento de uma dança e de um teatro moderno**

E esses anos 70 foram anos para quem também estava do outro lado, não estava ligado ao balé, estava ligado à dança moderna. Foi um ano importante para a gente aqui, porque foi um ano em que também essas técnicas modernas começaram a ficar mais consolidadas no Brasil. (Helena Katz)

- **Na Bahia:**

(...) e começando naquela época um movimento mais modernista na Bahia. (Décio Otero)

- **Em São Paulo:**

Eram pequenos movimentos independentes que depois acabaram trabalhando com Renné Gumiel, fazendo espetáculo com ela e era um movimento muito esporádico. (Márika Gidali)

- **Em Brasília:**

Em Brasília, você fala em teatro, você fala em Hugo Rodas. E o Hugo tinha, nessa época, esse grupo Pitu, que era uma loucura só, mas era maravilhoso. Era o que havia, digamos assim, de mais moderno. (Ana Cristina Galvão)

## **X. Os anos 70 - um marco na história e, sobretudo, na história da dança no Brasil**

Os anos 70 aqui foram um momento muito criativo. Isso aconteceu um pouco no mundo todo, quer dizer, pelo menos no ocidente todo. Cada um com suas razões. Porque tinha os Estados Unidos contra a Guerra do Vietnã; a França extremamente politizada com o movimento estudantil, com as reformas; então, cada um tinha os seus inimigos que juntavam todo o povo e os artistas e se produziu uma coisa extraordinária. Quer dizer, foi o momento de mudança no mundo inteiro. Era um momento muito forte. (João Antônio Esteves)

Os anos 70 são importantíssimos, são um marco (...) Alguém que queira entender o que acontece hoje tem que conhecer os anos 70 para não achar que está inventando a roda. (Helena Katz)

Hoje, o que os dançarinos fazem na Dança Contemporânea com os pés? Meu Deus! Mas precisou dessa geração de 70 para fazer isso. Ter a coragem de fazer isso, ter a coragem de romper. (Fausto Fuser)

## **XI. Intercâmbio de coreógrafos**

Para você ver, o Ivaldo Bertazzo, a primeira coreografia que fez foi em Belo Horizonte, conosco. Nós (...) trouxemos o King, da BA (...) da vinda do Kalil (que dirigiu uma época o Corpo), os Pederneiras que desenvolveram demais e trouxeram Oscar Araiz. (...) Depois, eu trouxe o Klauss Vianna para fazer uma coreografia para o meu Studio (referindo-se ao Studio Anna Pavlova). (Dulce Beltrão)

## **XII. Época dos primeiros festivais de dança**

Eu gosto muito da Bahia (BA), eu tenho uma ligação... Fomos premiados, num Festival da BA, com “Carmina Burana” (...) O Klauss Vianna explodiu sabe quando? No Festival de Curitiba (...) O Klauss veio aqui quando eu coordenei os festivais de Ouro Preto. (Dulce Beltrão)

Os festivais eram mais quentes naquela época. Durante dez anos não aconteceu o Festival de Ouro Preto por causa da ditadura. (Antônio do Valle)

## **XIII. Afirmação do trabalho de Klauss Vianna**

O Klauss Vianna explodiu no Festival de Curitiba. Nessa época, ele estava dando aulas no Municipal do Rio de Janeiro e ele levou um grupo de meninas (de alunas) dele e deu uma aula no palco. E quando eu o vi no palco, pensei, meu Deus! É isso! (...) O povo já estava exausto de ver os tutus engomadinhos até o tornozelo. E aí que o Klauss explodiu! (Dulce Beltrão)

## **XIV. Época dos críticos de teatro e de dança**

Tinha uma crítica que sabia o que falar, que vinham de uma tradição, ... passando pelo Clóvis Garcia, que eram críticos maravilhosos (...) Então tinham esses estudiosos que dominavam(...). Na época, a maioria interpretava o espetáculo como um todo: figurino, direção e cenário. (Antônio do Valle)

Ah, o crítico não pode se apaixonar mais pelo artista e nem pela obra de arte (...) Não existem mais críticos que nem os da minha época (...) Hoje um crítico se vende, faz o que o artista quer ou o que dono do jornal quer. (Fausto Fuser)

## **XV. A arte como algo revolucionário, político, social**

A verdade é que eu cheguei em 1961 e havia todo um movimento (...) para transformação, dos estudantes e do pessoal que participava de teatro (...) Eu não sei se no Rio o pessoal da UNE chamava de Movimento de Cultura (...) o grupo que fazia um teatro popular (...) E lá em Recife, eu entrei em contato com o pessoal de lá, que era também do Movimento de Cultura Popular e, entre outras pessoas, tinha um grupo liderado por Luís Mendonça, que depois começou a fazer um teatro muito apoiado em folguedo popular, em pastoril. (Ilo Krugli)

Acho que tem a ver com o espírito da época, o Antonio Lhopis (da Espanha) e o pessoal de lá falava que tinham que se afastar do capitalismo: "imagina se eu vou produzir uma arte para a burguesia?" Imagina isso na época, *la burguesia, la burguesia*, falava o Lhopis. Então, arte tinha que ser algo revolucionário e tinha que ser algo que emanasse de uma criatividade sem contaminação. (Graziela Rodrigues)

## **XVI. Mulheres dançando espetáculos solo**

São mulheres (referindo-se a Graziela Rodrigues e a Máríka Gidali) que assumem sozinhas o palco. Fazendo espetáculos solo. (Celso Araújo)

**A segunda pergunta comum a oito dos entrevistados foi:**

**2. Como o corpo do bailarino/intérprete era visto nessa época, nos anos 70?**

Dessa questão, surgiram as três categorias:

**I. Busca do corpo ideal e colonizado/ Busca do modelo europeu de corpo via Royal Ballet**

**II. Existência de um método de ensino de dança rígido / Professores autoritários**

**III. Começo do trabalho de expressão corporal pelos atores**

**I. Busca do corpo ideal, colonizado, clássico / Busca do modelo europeu de corpo via Royal Ballet**

O corpo desse período... Quando falo nisso, lembro-me da minha sobrinha...( e ficou emocionado) que hoje tem o corpo deformado e que começou a dançar Balé nesse período numa academia em Campinas e vinha o pessoal do Royal Ballet medir as bailarinas. Meu Deus, ela nunca teve corpo de europeia! E deformou o seu corpo para tentar ter aquele corpo que se queria naquela época. Hoje (...) não consegue andar, tem problemas nos pés. (Fausto Fuser)

É, todo mundo tinha uma coisa pelo Royal Ballet. Foi algo que pegou demais. (Dulce Beltrão)

Porque os locais que a gente ia estavam ainda muito na coisa dos *tutus*, da pequena cabeça, do bracinho. Era a época que o Royal Ballet abocanhava todo o Brasil. Então, a gente passava lá no Mossoró (RN) da vida e estavam todas aquelas menininhas, bonitinhas, fazendo pequena cabeça, grande cabeça. Gente, tanta coisa maravilhosa nessa terra, para que ficar copiando tudo? (Décio Otero)

Era um corpo colonizado (referindo-se ao corpo do intérprete). (Oswaldo Mendes)

Num certo momento, mesmo para a dança moderna e para a contemporânea, a base tinha que ser clássica. Então não estou criticando a base clássica. Mas só ter uma

base clássica dava também um desenho comum para todo mundo, não é? (João Antônio Esteves)

É que na minha época era uma crença e eu achava que tudo era fruto da técnica. Que você, com técnica, tudo pode acontecer. (...) É, o da técnica clássica, que é aquela precisão, que tinha que ter uma bacia com encaixe perfeito, ter o peso corporal adequado, ter um peito de pé, ter a abertura de bacia, a sustentação de perna alta, o equilíbrio. (...) Porque, nessa época, isso era muito forte! O quanto a aula de clássico condicionava (...). O enquadramento do clássico era uma coisa do meu tempo. (...) Eu acho que a dança clássica assim colocada como a principal das danças é um terror! (...) (Graziela Rodrigues)

## **II. Existência de método de ensino de dança rígido/ Professores autoritários**

O Carlos Leite não só usava vara para ensinar como também um banquinho. Quando ele ficava nervoso, ele jogava o banquinho. (...) Era muito rígido no ensinamento do balé. Não podia sair do andamento da música. (Dulce Beltrão)

Nossa!... Aqueles argentinos (referindo-se aos professores de balé do Stajium) eram uma “praga dos infernos”! Chegavam a bater na mão, se ela não estivesse no lugar adequado. (Graziela Rodrigues)

## **III. Começo do trabalho de expressão corporal pelos atores**

O ator se preocupava em representar, em criar personagem. Depois que foram surgindo outras coisas do trabalho corporal, vocal (...). O ator começou a se preocupar mais com o corpo. (...) Começavam a se preocupar mais com o todo do corpo, com a voz e com a dança. (Antônio do Valle)

Por que tinha uma época que só bailarino podia dançar? Só quem tem o vocabulário, só quem entende disso pode dançar. O Butoh também trouxe uma coisa de se expressar em qualquer corpo. Você não precisa ter o corpo de bailarino pra se expressar. O

que interessa é seu sentimento e o quanto ele aflora no seu corpo etc. Então, eu acho que isso deu uma liberdade extraordinária (...) o corpo do intérprete teve um avanço muito grande. (...) o ator se expressar corporalmente foi um ganho maravilhoso pra todo mundo e que não se perdeu (...) os atores hoje se preocupam em se aquecer, pelo menos (...). Além disso, saber que o seu gesto vai influenciar no que você está transmitindo (...). E isso foi levado para as escolas. (...) as escolas de teatro, na sua grande maioria, têm como base um teatro físico. (João Antônio Esteves)

**Do grupo 1 de entrevistados de Belo Horizonte - MG**, discriminamos as sete categorias:

**I. As aulas de dança e de teatro no Colégio Pio XII**

**II. As aulas de dança no Studio Anna Pavlova**

**III. O grupo Ballet Teatro Minas**

**IV. A relação de Graziela Rodrigues e Dulce Beltrão com o teatro**

**V. As aulas de dança com Klauss Vianna**

**VI. O Grupo Folclórico Aruanda**

**VII. Os festivais de Ouro Preto-MG**

**I. As aulas de dança e de teatro no Colégio Pio XII**

Eu começo a fazer dança e teatro no Colégio Pio XII, em Belo Horizonte. (...) Porque antigamente aula de teatro se chamava aula de interpretação. Eu tinha teatro com o Sergio Cardoso e dança com a Dulce. Interessante que já na dança, o suporte era a dança clássica, mas já tinha uma intenção de integrar uma coisa com a outra. (Graziela Rodrigues)

Lá tinha aulas de interpretação, porque naquela época a gente chamava aula de teatro de interpretação. E aí, a Graziela começou lá com as aulas de dança e depois foi para o Studio (referindo-se ao Studio Anna Pavlova). (Dulce Beltrão)

## **II. As aulas de dança no Studio Anna Pavlova**

Aí, eu começo no colégio, mas eu queria mais. E a Dulce me chama: *vai estudar no meu Studio* (...) A gente fazia clássico, mas dançava moderno. (...) o que eu vejo de muito legal é a diversidade de linhas corporais que a gente tinha. O cotidiano era o clássico intensamente. E as aulas de moderno eram ministradas de forma intensiva (Graziela Rodrigues)

Eu fui fazer aulas com o Carlos Leite. Eu era muito alta e decorava fácil todas as coreografias e isso facilitou. A Sílvia, minha colega, era a bailarina clássica, com as pernas altas e toda *endehors*. Eu não! A gente teve a ideia de criar o Studio Anna Pavlova. (...) É, eu era, no Studio, muito responsável pela interpretação e a minha sócia, a Sílvia, era muito mais voltada para a técnica. (Dulce Beltrão)

## **III. O grupo Ballet Teatro Minas**

Até que (...) a Dulce escolhe algumas alunas para começar a dar aulas e que seriam o pilar do grupo, que era eu, a Nádia e a Macau. (...) Era uma escola de dança clássica o Studio Anna Pavlova, mas o grupo dito profissional era o Ballet Teatro Minas. (Graziela Rodrigues)

Para você ver, o Ivaldo Bertazzo, a primeira coreografia que fez foi em Belo Horizonte, conosco, no Ballet Teatro Minas. Nós trouxemos também o King, da Bahia, para coreografar. (Dulce Beltrão)

## **IV. A relação de Graziela Rodrigues e Dulce Beltrão com o teatro**

Eu queria algo que ainda não sabia o que era, mas que estava mais próximo da dança-teatro e que me possibilitava trazer... essa expressão, não é?! Eu era apaixonada pelo teatro, pela coisa viva. O teatro era vivo e a dança era muito dentro do quadradinho. (...) Ah, lembro, a Dulce tem parente ainda que é diretor de teatro. Então, a Dulce trabalhou

muito fazendo preparação de ator. (...) Eu trabalhava com dança, mas já vivia no meio do povo que trabalhava com teatro. (Graziela Rodrigues)

Mas o Carlos Leite tinha esse lado teatral também. Eu gostava de teatro desde o trabalho com o Carlos Leite, depois com a preparação corporal para os atores do Pedro Cava. Trabalhei muito tempo com ele e trabalho até hoje. Eu continuei trabalhando e me encantei com o teatro. (...) E depois fui para a Faculdade de Artes Cênicas da PUC- MG, onde já estou há onze anos trabalhando expressão corporal para atores. (Dulce Beltrão)

## **V. As aulas de dança com Klauss Vianna**

Eu o conheci antes em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Ele dava aulas de clássico na Escola da Tatiana Leskova. Fiz cursos com ele. (...) E era uma aula completamente diferente, era um professor que explicava, que falava e que pesquisava. Ele era um diferencial do profissional do *metiê* da dança nessa época, era um ser de outro planeta. Que dizia que não pode saturar a perna de base, da alternância de uma perna para outra! Que falava dos espaços internos do corpo. Quer dizer, a pesquisa dele já estava ali, dentro de uma aula de clássico. Evidentemente que isso ocorreu no começo dos anos 70 (...). (Graziela Rodrigues)

Tanto que vou te contar, eu ia para a escola do Klauss fugida do Carlos Leite. (...) A Escola do Klauss foi assim, aquela paixão! Que acabou ficando aquele vazio quando ele foi embora. E todo mundo sentiu. A Escola aqui não ficou muito tempo, foi meteórica! Mas trouxe uma experiência muito grande, uma inovação (...). (Dulce Beltrão)

## **VI. O Grupo Folclórico Aruanda**

Por exemplo, o Grupo Aruanda, foi a Dulce que o levou para o Studio. Todo o ano tinha espetáculo e cada grupo tinha uma temática. E cada grupo tinha a sua temática ou estilo. Eram estilos variados. E o meu grupo teve um ano que ela chamou os rapazes do Aruanda para dançar com “as meninas dela”. E o prof. Paulo, que era o diretor artístico do

Aruanda, nos coreografou. Então, já era um trabalho de equipe mesmo. Era a Dulce e ele era um sociólogo. E aí, por ter tido essa experiência, eu acabei sendo chamada para dançar no Aruanda. (Graziela Rodrigues)

(...) a gente sempre queria trazer coisas novas para o Studio e a experiência do Grupo Aruanda foi fantástica. E foi interessante, porque principalmente os rapazes estavam interessados em aprender coisas novas, porque a dança folclórica tinha mais evoluções de movimentos para os rapazes. Já as mulheres seguravam as saias, faziam os sarandeiros. Então, foi uma época interessante. (Dulce Beltrão)

## **VII. Os festivais de Ouro Preto-MG**

Ah, mas teve os festivais de Ouro Preto. Uma vez, teve o ator e professor Celso Nunes, com quem fiz aula durante o festival. E outras pessoas de teatro, porque no festival de inverno a dança e o teatro funcionavam paralelos. (Graziela Rodrigues)

O Klauss Vianna veio aqui quando eu coordenei os festivais de Ouro Preto. (Dulce Beltrão)

**Do grupo 2 de entrevistados de São Paulo** destacaram conteúdos comuns referentes à época do início dos anos 70. A partir disso, formaram-se as principais categorias:

### **I. Ballet Stagium - outros aspectos**

### **II. Ademar Guerra - diretor de teatro**

A categoria **Ballet Stagium - outros aspectos** pode ser dividida em outras seis. São elas:

#### **I.1. O processo criativo de Décio Otero**

## **I.2. Como foi a criação do Ballet Stagium**

### **I.3. O Ballet Stagium trouxe “um outro balé” e o uso da música cantada nos espetáculos**

### **I.4. As buscas do Ballet Stagium**

### **I.5. O trabalho de Márcio Tadeu como figurinista e cenógrafo do Ballet Stagium**

### **1.6. O modelo formal de dança do Ballet Stagium**

#### **I.1.O Processo criativo de Décio Otero**

O meu processo é mais solitário. Antigamente, eu fazia pesquisas com outras pessoas, mas ultimamente eu sou mais solitário. Todo mundo está dizendo, ele está trancado no quarto criando? Mas é assim, eu tenho a ideia, a proposta, eu passo um grande período fermentando essa ideia, então para que lado eu vou levar o espetáculo, qual vai ser a escrita da dança, por que eu estou fazendo isso? Quer dizer, tem tudo isso. Eu faço uma pesquisa sozinho. Aí, passo para a direção musical. Em geral, eu faço a trilha antes de fazer o balé. Em geral é assim, eu já chego mais ou menos com a ideia que eu estou querendo, já chego e vou criando com os bailarinos. (Décio Otero)

(...) o Décio é um pesquisador. Ele pesquisou os paulistanos para fazer o espetáculo sobre São Paulo. Perguntaram-me recentemente, numa palestra, como o Décio cria. Eu respondi: Como Sherlock Holmes e Dostoievski. Com um cigarro na mão e silencioso, observando a tudo. Uma vez, o vi parado num bar, perto da Avenida Paulista, olhando as pessoas passeando pela rua. Ele cria em silêncio, como todos os grandes artistas. (...) Márika me contou que uma vez ele se trancou no quarto durante dois dias, porque estava procurando uma música para um trabalho. Ele é compulsivo ao criar. O grande artista é assim, ele não para de criar. (Fausto Fuser)

#### **I.2. Como foi a criação do Ballet Stagium**

A gente começou a burilar alguma coisa que juntasse a minha experiência e a experiência dele, porque ele (referindo-se ao Décio Otero) estava voltando da Europa com uma bagagem de primeiro bailarino em companhias de dança na Alemanha, Suíça e... Bem, uma experiência enorme... E eu com uma experiência de dança e de teatro no Brasil. O que já não dava certo no Brasil eu já sabia. Quando a gente se juntou, a gente pensou em fazer alguma coisa não em curto prazo, mas em longo prazo, que iria vingar. E duas cabeças juntas deram um empurrão numa arte que não tinha a menor confiabilidade das pessoas. Ninguém imaginava que era possível fazer isso aqui e nós fizemos dentro desse espírito de tentar acertar (...). Então nascemos. Nascemos em nove pessoas e saímos viajando por aí, seguindo o conselho do Paulo Autran, praticamente nosso padrinho nessa história. O Ademar Guerra segurando praticamente toda a parte política e social. Nós nascemos assim de uma forma muito compacta. Nós não tínhamos uma filosofia inicial, mas a coisa toda foi acontecendo à medida que nós fomos nos infiltrando pelo Brasil. Começamos a ver o que existia em dança, o que não existia, o que era folclore. Tudo do Ballet Staging foi vivência, nada foi feito no papel. (Mária Gidali)

O Staging nasceu assim do meu encontro com a Mária. A gente já tinha se conhecido em 1953, no Rio de Janeiro. Eu fui para a Europa e ela para São Paulo. E nós nos reencontramos em janeiro de 1971. Ela recebeu um convite para fazer uma série de programas didáticos na TV Cultura, em São Paulo, sobre vários estilos de dança (...). Na conversa com os diretores da TV Cultura, ela disse que só aceitaria o convite se eu participasse junto dela da coreografia. (...) e quando terminou, nós ficamos pensando como poderíamos fazer para manter uma companhia, um grupo. Porque naquela época, você fazia um pequeno grupo, apresentava poucas vezes e terminava, porque não tinha continuidade. Então a nossa vontade, no começo, era realmente a de fazer uma companhia que não trabalhasse imediatamente, que fosse uma companhia que trabalhasse a longo prazo, que não terminasse só com um ou dois espetáculos. Então, nós começamos a trabalhar nesse sentido, de também ter como filosofia básica a proposta de dar campo de trabalho aos bailarinos, algo que praticamente não existia na época. (...) Fundamos o grupo e começamos a andar pelo Brasil. (...) O Staging é a realidade da Mária e do Décio (...). (Décio Otero).

### **I.3. O Ballet Stagium trouxe “um outro balé” e o uso da música cantada nos espetáculos**

Por isso eles foram importantes. Porque na dança deles tinha balé, mas um outro balé. Com esse outro balé é que eles conseguiram comunicar o que eles gostariam de comunicar. Então, também em termos técnicos, eles trouxeram uma contribuição dentro do balé. Mas de outro balé. Sem a necessidade de importar o Royal, mas tendo balé também. Foi uma resposta local à necessidade, mas sem a importação. (...) Eles não fugiram do balé. Mas eles vão agregando de acordo com os interesses, um tipo de movimentação possível para um corpo treinado no balé, que quisesse se manifestar com questões menos universais, mais locais, sem fazer mímica. (Helena Katz)

Mas a partir do Stagium, estão se usando música com letra, que antes não se usava. Música cantada para dança era um tabu que o Stagium veio quebrar. (Oswaldo Mendes)

### **I.4. As buscas do Ballet Stagium**

Depois das experiências que a gente teve no Rio São Francisco, na Barca da Cultura, a gente passou a questionar: para que dançar? Onde dançar? O que dançar? A gente passou a atuar, a subir no palco para dialogar. Não mais para expor a nossa arte: Oh, olha que bonito que era! E dialogar com o público e para eles foi cada vez mais necessário que a gente começasse a falar mais em português e aí que a gente embarcou em peças de teatro da época, como a do Plínio Marcos, textos do Guimarães Rosa, falando do genocídio dos índios, dos preconceitos sociais. Tudo isso, o Stagium fez e ainda continua a falar do homem. (Décio Otero)

### **I.5. O trabalho de Márcio Tadeu como figurinista e cenógrafo do Ballet Stagium**

O próprio Márcio conta sobre a sua experiência no Ballet Stagium:

(...) eu já fiz 19 espetáculos do Stagium. Acho que sou o cenógrafo que mais trabalhou com eles. Então tem essa coisa, espetáculos que deram certo, espetáculos que não deram certo. Mas, eu estou sempre... aprendi muito ... sobre o figurino para a dança... Eu tinha uma prática de figurino para teatro, para a personagem. Mas essa praia de um figurino que dança, que se movimenta, que o bailarino faz isso e a roupa ainda faz muito mais (e gesticulou os braços) (...) essa experiência eu ganhei de lá. (...) eu comecei a trabalhar com o Stagium em 1981. (...) eu só faço (figurino) quando eu vejo o gesto, por isso que é bom eu ver o trabalho quando ele já está mais adiante (...). Porque aí, eu vejo o tipo de movimento, (...) as atmosferas que estão sendo criadas e eu posso intervir melhor. Porque assim, mesmo o Stagium, eles fazem um pouco a coreografia e quando já está mais delineada é que eles começam a me chamar. Também lá (...) quando eu levo as propostas, tudo isso também é incorporado. Às vezes, o Décio Otero modifica sequências inteiras por causa de uma ideia. (...) No Stagium,(...), eu aprendi muito. Porque é muito específico o figurino para dança e aos poucos você vai aprendendo assim, ah, bailarino trabalha a vida inteira para ter um corpo. E daí chega o cenógrafo com as coisas e vai cortando o corpo com lista e não sei o quê. (...) Então, eu vou é trabalhar com o corpo, ajudar o corpo, não dá para atrapalhá-lo. Ter essa veleidade de figurino e de cenário.

## **I.6. O modelo formal de dança do Ballet Stagium**

Na verdade quem dançava no Stagium não era quem tinha expressividade, era quem respondia aos padrões clássicos. O Stagium dançou “Navalha na carne” etc. dentro dos padrões clássicos e por isso acabou passando pelo fio da repressão. (Graziela Rodrigues)

Da categoria **Ademar Guerra - o diretor de teatro** surgiram outras cinco subcategorias. São elas:

### **II.1. O período em que dirigiu o Ballet Stagium**

### **II.2. O diretor que não tinha método e instigava o intérprete**

### **II.3 O diretor que abordava a violência nos seus espetáculos**

#### **II.4. O diretor compromissado com sua arte**

#### **II.5. O diretor que usava várias linguagens artísticas a serviço do intérprete**

### **II.1. O período em que dirigiu o Ballet Stagium**

O Stagium... a cabeça era o Ademar Guerra (...) ele era o mentor do Stagium (Graziela Rodrigues).

O Ademar era o ideólogo do Stagium. O Stagium depois do Ademar nunca mais foi o mesmo. (...) Ah, os espetáculos que o Ademar dirigiu e criou... O Ademar vivia, respirava teatro. Era um sacerdote do teatro. O Stagium só podia dar certo no início. A Márka Gidali no auge da sua energia, o Décio Otero voltando da Europa com o conhecimento do que mais tinha de contemporâneo na época e o Ademar Guerra como ideólogo. Não podia dar errado. (...) O Ademar falava na dança o que não podia mais falar no teatro, falava da liberdade, falava profundamente de tudo. (Fausto Fuser)

Ele era o consultor da gente. Eu e a Márka o chamamos para dirigir alguns trabalhos. Ele dirigiu “Quebradas do Mundaréu”, “A Mi América”, “D. Maria I”, foram esses que ele dirigiu diretamente. Os outros, indiretamente, ele dirigia todos. (...). Foi um período muito revelador para o nosso trabalho. Porque até então, balé era balé, teatro era teatro, e aí a gente veio fazer o que a Pina Bausch veio fazer bem mais tarde. Porque não existia separação entre teatro e dança. Era tudo uma coisa só. E... foi assim uma surpresa muito grande. Porque o Stagium foi a primeira companhia brasileira que apresentou um espetáculo dirigido por um diretor de teatro. (Décio Otero)

Fui eu que o puxei para o Ballet Stagium, tanto que quem fundou o Ballet Stagium foi Décio, eu e o Ademar. Até “Estatutos do Homem” ele dirigiu tudo, todos os balés do Stagium ele dirigiu. (...) (Márka Gidali)

Eu (...) o vi trabalhando com o Stagium. (...) Depois que ele morreu, a Márka assumiu essa função, essa direção teatral. (...) Então, quando eu comecei a trabalhar com o

Stagium, ele já estava saindo. Eu o vi ainda dirigindo alguns espetáculos, mas não eram cenografias minhas. Mas foi exatamente ele que me levou para o Stagium. (Márcio Tadeu)

## II.2. O diretor que não tinha método e instigava o intérprete

No fundo, ele fazia pensar, ele fazia ver coisas que ainda não estavam bem conceituadas. Era uma pessoa que estava sempre com muita consciência de instigar para esse sentido. (Márcio Tadeu)

Esse período de trabalho com o Ademar extrapolou para um novo caminho. Porque até então o bailarino era muito preguiçoso, ficava só à margem do que acontecia. E o Ademar alertara os bailarinos: *O bailarino tem de ler, tem de passar na rua, ver o que está acontecendo...* Aí a gente começou a perceber realmente que quanto mais carga de conhecimento vinha para a sala de aula, melhor era para o desempenho do bailarino. O mais importante de tudo isso era a conscientização do bailarino como intérprete e como operário, sem dúvida trazia uma melhora nas apresentações. (...) porque o Ademar tinha uma coisa muito peculiar: quando ele sugeria um movimento ou uma ação, ele antes falava comigo: *Décio, isso é dança?* Eu dizia: *é dança! Tudo é dança!* Então ele foi uma pessoa muito importante para o Ballet Stagium, para mim, porque ele mudou minha cabeça. Eu lembro que, quando ele estava dirigindo “Navalha na carne”, eu ainda tinha muitos resquícios de bailarino. E ele foi viajar pelo Brasil com a gente antes da estreia de São Paulo. A gente estava em Manaus dançando e ele: *Vamos ensaiar a “Navalha na Carne”? Vamos ensaiar?* E ensaiava todo dia. Primeiro ele tinha acabado com a Márka: *É, você não entrou no papel ainda!* Quando ele chegou em Natal no ensaio, ensaiamos, passamos e ele disse: *Olha, enquanto você não entrar no papel, essa sua pirueta vai ser uma porcaria!* Eu fiquei puto no dia. E era isso que ele queria. Eu fiquei com raiva e comecei a gritar. Aí estourou e era exatamente isso que ele queria. Ele queria me provocar para que eu entrasse no personagem, no Vado. No outro ensaio, ele: *Ah, descobriu o personagem!* Ele era tremendo, fantástico. Sabia dirigir como ninguém. Para mim, foi assim o que eu conheci de melhor como diretor de ator. (Décio Otero)

O grande lance do Ademar era esse, era pôr o dedo na ferida certinha de cada um e quem vestia a carapuça nunca mais esquecia. E procurava se rever.(...) Ele entrava no âmago da questão. Ele cutucava o ser humano, quanto ao que poderia colocar dele na cena. Esse era o grande lance do Ademar. Tanto que qualquer um que ele tenha tocado, nunca mais esqueceu. (...) Ele não tinha método. Cada um era cada um. Ele trabalhava desse jeito que eu te falei, ele cutucava, sabia onde cutucar, sem o menor pudor, puxar para fora aquilo que a pessoa tinha, não interessava o caminho, nem a cena. O que interessava era chegar lá naquele pontinho e quando chegava lá, ele puxava para fora. (...) Ele valorizou o ser humano artista. Não tratou o artista simplesmente como um ator. A gente construía os personagens assim, com conflitos. Sem conflitos, ele não gostava. (Márika Gidali)

Ele vai trazer o seguinte: o bailarino é um ser pensante. (...) O bailarino tem que pensar. Isso é uma frase que até hoje a Márika repete, porque ele falava: *Você está dançando o quê? O que é isso? O que é esse seu gesto?*(...) Acho que a contribuição do Ademar estava nisso. Para quê? Por quê? Para quem? Você tá falando para quem? É o momento de falar isso? Será que é o momento de falar daquilo outro? Será que você não deve falar isso daqui a um ano? Porque agora tem um assunto mais urgente. Esse questionamento o Ademar tinha e aliado à interpretação, que o gesto tinha que ter um objetivo. (...) O que ele falava é que você tem que olhar para si e reconhecer os seus demônios, conhecer os seus claros e escuros, as suas zonas de trevas e de luz. Esse reconhecimento que o ser humano não é uma coisa só, que debaixo dessa placidez existe um vulcão. Conhecer a potencialidade desse vulcão, ou você não vai realizar completamente a sua arte. (...) Ele falava (...) que *a sua função como diretor é pegar a atriz ou o bailarino, pegar o personagem e apresentar um ao outro, fazer que eles conversem, que eles se entendam, que tem que ter troca do bailarino, do ator ou da atriz com o personagem porque aí eles compõem, uma terceira coisa, ligada ao personagem, mas que não é nem um nem outro, é uma entidade, é uma outra entidade.* (...) Eu entendo quando ele dizia: *eu não tenho método.* Porque, dependendo da atriz, ele trabalhava de um jeito; da bailarina, ele trabalhava de outro. Ele não podia usar a mesma fórmula para trabalhar vários elementos. Cada um ele tinha um tratamento. (...) Então acho que o método do Ademar era a ausência de um método para todos. Ele tentava adequar sempre aos atores, as características dos atores, dos bailarinos, dos artistas que ele tinha na mão. (...) Era individualizado. E olha que ele gostava de trabalhar com elencos grandes. (Oswaldo Mendes)

### **II.3. O diretor que abordava a violência nos seus espetáculos**

Tem um dois sentidos aí. Primeiro, é o reconhecimento da violência num momento da vida social, isso está lá atrás, está em “Crimes”, nos balés que eles ( referindo-se ao Stagium) fizeram, em “Jerusalém”... Em “Navalha na Carne” tem muito, claro! Então isso é um reconhecimento da violência como um elemento da sociedade, que tem que ser olhado, reparado. Outro é o resultado da relação do homem com a violência. (...) Então são duas coisas. Uma é a violência pública e a outra é a violência do ser humano na relação com o outro. Ademar falava disso com vários artistas nos trabalhos. (...) pelo menos eu vejo nesse sentido, que ele abordava a violência. Primeiro reconhecer a violência na relação com o outro e de trabalhar isso não a favor da violência, mas ele era exatamente contra a violência. Mas ao mostrar, você a denuncia e corrige, que é a função da arte, principalmente da arte do palco, da dança e do teatro. (Oswaldo Mendes)

É mesmo essas coisas assim: crimes de pedofilia, aquele caso da Aracelli, ele fez (...) Então, ele é, ele tinha assim uma atração por esses temas. (...) é bem dele ter uma consciência, uma atração por esses temas bem terríveis. (Márcio Tadeu)

E ele, o Ademar, me convidou para participar de um programa de televisão na TV Cultura, que chamava “Que Tragédias”! Tinha três histórias, a história de “Frankenstein”, do “Sangue de Pantera”, que foi um filme muito famoso nas décadas de 20 e 30 (...) e eu e a Máríka fazíamos O “Sangue de pantera”, que ele encontra com essa mulher maravilhosa na noite e se apaixona perdidamente por ela sem saber que ela era uma pantera e já aí ele fez um espetáculo que era sem música. Essa parte, eu fiz a coreografia e ele dirigiu e ele queria que fosse sem música. Era extremamente violento. Violento no sentido de contato de dança. (...) Ah, eu em “Navalha na Carne”, eu batia na Máríka e quando eu me entregava no papel, eu me chocava na hora porque eu batia mesmo. (Décio Otero)

Mas, ele trouxe a peça (referindo-se a “Navalha na Carne”) para a dança e que era violenta. Mas, apesar de que eu achava, que a leitura que eu fazia de “Navalha na Carne” não era só violência. (Máríka Gidali)

#### **II.4. O diretor compromissado com sua arte**

É uma visão, eu diria que jesuítica. Não tem nada a ver com religião. Tem a ver com a postura que os jesuítas tinham, acreditando na possibilidade de mudar o mundo, o meio através da sua pregação. A visão do Ademar era essa, que é a marca do Décio, desse povo todo aí. Era uma visão jesuítica da arte, uma visão de compromisso. Não estou fazendo por fazer. (...) Então, voltamos às origens, ele estava interessado no ator, no ser humano e no que esse ser humano tem a dizer ao outro ser humano, nesse intérprete seja ator ou bailarino. (Oswaldo Mendes)

“Marat/Sade” é um tema da loucura, (...) na Revolução Francesa. Mas era um espetáculo que você saía chocado. Mas ao mesmo tempo você saía... ai que bom que eu vi isso! Mesmo assim, o “Hair”. Que maravilha! Que legal que teve! Com toda dureza (...) Ele tinha essa generosidade do espetáculo, ele te dava um entretenimento da melhor qualidade e te fazia pensar. (Márcio Tadeu)

#### **II.5. O diretor que usava várias linguagens artísticas a serviço do intérprete**

Eu acho que ele gostava muito de teatro, como gostava de cinema. Lia, era um leitor ávido. Gostava da dança, gostava da música, tinha um conhecimento de música popular e erudita, também tinha um ouvido musical. (...) Ele gostava de tudo isso aí, mas ele gostava de teatro e, sobretudo, do ator. Então, não sei se essa ligação dele com a dança acho que está ligada a isso. Como a música também. Está ligado ao intérprete, não estava ligado à arte em si. É que ele gostava de usar tudo no teatro. (...) O cinema como ele usava, quando tinha cenas de muita gente em cena, ele fazia ... storyboard. (...) A música então (...) ele via cenas como quem faz uma partitura, ele não era músico, mas ele via várias vezes, ele olhava a cena e dizia *essa cena é mambo* ou *essa cena é tango* (...). Não tinha nada, texto falado, podia, sei lá, ser uma peça do Shakespeare, essa peça ele definia musicalmente, traduzia o ritmo da cena, exatamente. Então, a apropriação das linguagens e dos recursos de todas as artes, tudo ele usava. (...) Ele sempre questionava se essa roupa se adequava à cena e ao personagem tal... porque eram coisas que ele não dominava. (...)

*O cenário não pode ficar maior que o ator, não pode, ele dizia. Por maior que seja o cenário, ele serve ao ator. (Oswaldo Mendes)*

**Do grupo 3 de Brasília**, identificamos a categoria principal:

## **I. A Escola Ensaio teatro e dança em Brasília**

Dessa categoria subdividimos outras oito:

### **I.1. A escolha de Brasília para sede da Ensaio**

### **I.2. Como surgiu a Ensaio**

### **I.3. A Ensaio como fomento de pesquisa e criação em dança e teatro**

### **I.4. Os espetáculos**

### **I.5. As aulas da Ensaio como abertura para várias linguagens artísticas**

### **I.6. As pesquisas de campo em Danças do Brasil**

### **I.7 O período do grupo da Espanha ( Antonio Lhopis, Leda Berriel e Luís Olmos) na Ensaio**

### **I.8. Por que terminou a Ensaio?**

## **I.1. A Escolha de Brasília para sede da Ensaio**

Porque quando eu vou para Brasília, eu vou fugindo de qualquer influência. (...) para onde nós vamos para fazer essa arte? (...) Que não é uma arte pura, mas que é uma arte genuína e que o mergulho era outro, não era só físico. Mas que a gente até estava entendendo. A gente achava que se tivesse uma fazenda, ia resolver a questão, um lugar onírico. Brasília foi proposital. (...) Pesquisa de linguagem cênica, liberdade de criação fora dos moldes instituídos pelo sistema. Havia alguns grupos na Espanha que já tinham feito isso, de ir para um lugar afastado, tipo o que Antônio Lhopis chamava de las comunas. (...) Precisava de um lugar físico, precisava de um lugar para viver, um dos integrantes do grupo

na Espanha conseguiu na Austrália e nesse meio tempo apareceram outras propostas. E o João Antônio fez das tripas coração para eu voltar. (...) O João já tinha voltado antes da Europa, era assessor da Fundação Cultural em Brasília, ele tinha um emprego ligado ao governo federal, era amigo do secretário de cultura e me “vendeu o peixe” e dizia: *Vem, a gente organiza e traz o pessoal depois. Vem, Brasília é uma cidade nova!* Aí, foi aquele entusiasmo, O Antônio Lhopis era apaixonado pelo Brasil e entre Austrália e Brasil, nem titubeamos. (Graziela Rodrigues)

## **I.2. Como surgiu a Ensaio**

(...) E se pudéssemos trabalhar juntos? Porque, artisticamente, a gente (referindo-se a ele e a Graziela Rodrigues) sempre se complementou muito. Eu sempre fiz o teatro mais voltado pra o aspecto corporal e ela sempre fez uma dança mais teatral. Então, a gente conversava muito sobre os processos. (...) E tive essa ideia de montar uma escola.(...) E Graziela estava terminando, também, o ciclo dela por lá (referindo-se à Espanha). E veio e fundamos a Ensaio Teatro e Dança aqui, em 1978. Por que a ideia da Ensaio Teatro e Dança?... É uma época que não tinha nenhuma escola de teatro aqui em Brasília, foi a primeira. E algumas escolas de dança contemporânea, mas... (...) Sempre pensou na Ensaio como um lugar onde as pessoas pudessem transitar e trazer novas ideias. (João Antônio Esteves)

Já tinha uma ideia do que eu estava procurando, tinha uma questão política, de uma arte genuína, não burguesa, de uma integração de linguagens e que quebrava a questão hierárquica. Esses eram os pontos em comum com o João Antônio. (...) E havia já essa vontade de pesquisar a cultura brasileira. (...) A gente tinha um projeto que era a criação de uma companhia, onde nós pudéssemos trabalhar de uma forma mais igualitária, mais horizontal, na questão dos processos criativos, onde a questão da cultura era importante. (...) Porque a ideia da Ensaio era essa, ter uma escola que bancasse o espaço, que era a base, como o Ballet Stagium e outros lugares. Só que a escola já nasce diferente, com outros princípios. E aí, a ideia era de ter depois um grupo fora do plano piloto. A escola no plano piloto e o grupo fora. Mas para isso, era preciso trazer esse povo (referindo-se aos espanhóis), para trabalhar também e aos poucos a gente construir isso. (Graziela Rodrigues)

### **I.3. A Ensaio como fomento de pesquisa e criação em dança e teatro**

(...) mas é um dos núcleos de formação muito importantes, que, depois, você vai ter o quê, no máximo, três, quatro experiências semelhantes. Realmente, a Ensaio foi fora de série nesse aspecto, porque tinha a Graziela trabalhando, o João Antônio e o Ademar Dornelles também (...) dava as aulas dele. Mas ele também montou algumas coisas muito curiosas, inclusive, com inspiração na cidade. (...) A intenção deles era abrir o máximo, para que as pessoas realmente produzissem, se soltassem e criassem. Eu sou muito grato pelo que aprendi, alguma coisa, que não é pouca, na minha história pessoal, convivendo com eles, com João Antônio, com Graziela e com Ademar, na escola, com os próprios colegas de trabalho, como aluno. (Celso Araújo)

A gente teve muita contribuição importante. Vieram esses amigos da Graziela (referindo-se ao grupo da Espanha) (...) Um colega meu da Jacques Le Coq veio dar curso. E várias pessoas aqui de Brasília. Gente de teatro, de dança, de música daqui, que a gente sempre juntava gente, pois a ideia era de aglutinar. Todas as nossas aulas tinham um músico tocando. Todos os nossos processos eram de criação coletiva. Chegava alguém e dirigia (...). E tínhamos exposição, uma salinha de livro (...) sarau. A ideia era que fosse realmente o que foi: um centro aglutinador de ideias de gente e de mistura de linguagens. (João Antônio Esteves)

(...) eu vejo que o interessante dessa experiência é que nós éramos tão diferentes, cada um era um exemplar. Essa junção das diferenças foi uma coisa muito boa para o grupo. E a gente se abria para ver o material do outro, era uma troca. (...) a gente tinha essa miscelânea de coisas. Imagina o pessoal de capoeira fazendo a minha aula?! Eu ia com o Antônio Lhopis e a Leda Berriel para a Capoeira, para os terreiros, então depois chegou um francês amigo do João da Jacques Le Coq, especialista em tragédia. Era um grupo de gente jovem com experiências, cada um especialista em alguma coisa, trocando, trabalhando junto. (...) A ideia era ter essa múltipla formação, mas a gente não abandonava o específico de cada um. Eu era “expert” em técnica, ou de trabalhos que dessem apoio na questão do teatro ou na questão coreográfica, o João na questão do diretor, o Lhopis no Stanislavski, o Bernard Scalon, o francês, na tragédia. (Graziela Rodrigues)

## **I.4. Os espetáculos**

Dessa categoria formaram-se outras três:

### **I.4.1. “SQS 1980” - um marco**

### **I.4.2. O espetáculo de dança inspirado nas formas de Brasília**

### **I.4.3. “Graça Bailarina de Jesus ou Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”: o último trabalho da Ensaio**

#### **I.4.1. “SQS 1980” - um marco**

Desse espetáculo, alguns entrevistados destacaram outras duas subcategorias:

- **A criação coletiva do espetáculo e os seus quadros**

Por exemplo, no “SQS 1980” cada quadro... Primeiro a gente partiu à procura de ideias. Alguém chegou com umas cartas de um síndico de uma quadra (...). Exatamente do bloco “A”, por isso é que veio o nome depois. E que era o síndico que justificava todas as suas atitudes... radicais no prédio (...) E cada assunto desse, que a gente foi detectando nas cartas, virou um quadro do “SQS 1980”. E... tinha uma professora de jazz. Então o quadro da juventude é... fazendo bagunça, fumando maconha ... na garagem, vai se usar jazz para falar sobre isso. (...) Casal em conflito (referindo-se a cena do Ademar Dornelles e a Graziela Rodrigues), esse era o tema, improvise. E fomos improvisando e chegamos a uma situação tão básica. Tem os dois falando, etc. na situação. Então vamos começar a transformar isso numa coisa mais orgânica. Então vamos falar mais com gesto do que com palavra. Vamos começar a tirar a palavra e usar mais gesto. E o trabalho ficou todo gestual. É... com esse gestual, com esse quadro feito a partir de gestos, vamos procurar movimentos do balé clássico pra transmitir essas informações. Aquele quadro que era falado, com personagens e tal, virou um *pas-de-deux* clássico falando. (...) Então cada quadro tinha uma tentativa, uma experimentação de processo, etc. Essa montagem foi uma experiência extraordinária. Tudo

que foi feito, foi feito através de um processo criativo e... experimental para nós. (João Antônio Esteves)

(...) depois ainda teve um *pas de deux* (referindo-se ao *pas de deux* do “SQS 1980” dançado por ele e Graziela Rodrigues), que a gente elaborou muito. (Ademar Dornelles)

Essa (referindo-se ao “SQS 1980”) foi outra experiência que é o da criação coletiva, que a gente viu que não dava certo. Mas o “SQS 1980” é mais na linha do João Antônio, é algo diferente, é criação de estúdio, por mais que teve a inspiração em campo, nas cartas de um síndico. (Graziela Rodrigues)

- **O cenário do espetáculo**

O cenógrafo, uma figura extraordinária (referindo-se a Irênio Maia) e tal, que convidamos e aceitou imediatamente. E fez um processo extraordinário no processo todo. Ele ia para os ensaios conversar com os personagens. (...) E a partir daí fazer a cenografia, os figurinos etc. (João Antônio Esteves)

#### **I.4.2. O espetáculo de dança inspirado nas formas de Brasília**

Quis fazer uma “companhia”, na minha cabeça aquela coisa bem amadora, juntar aqueles jovens (...) eu comecei a achar que eu devia trabalhar apenas com as formas de Brasília (referindo-se ao espetáculo de dança “Nossos Passos”). (Ademar Dorneles)

#### **I.4.3. “Graça Bailarina de Jesus ou Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”: o último trabalho da Ensaio**

Desse espetáculo, os entrevistados discriminaram nove subcategorias:

- **O “Graça” inaugura o Método BPI**

- **Quanto à existência dos três eixos do método (inventário pessoal, co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem)**

(...) o BPI realmente inaugura no “Graça”, quando eu vou pro terminal de ônibus. Ali foi um insight. Que personagem é essa? Como vou fazer? Uma busca. Agora estou sozinha, os espanhóis foram embora, os colegas da Ensaio do “SQS” não querem partir para nova criação. E quando eu acordo, vou para o plano piloto e entro naquele ônibus, aí mudou todo o foco. Eu vou não ao encontro de alguma coisa, de Umbanda, nem Capoeira, nem nada. Eu vou ao encontro de outro corpo, do contato de outro corpo que está próximo de mim. E isso pode ser entendido de várias maneiras, tem um sentido de um mergulho interno dentro de si mesmo. Não é só na geografia externa, mas uma geografia interna que começa a se processar. Então, a maneira como é feito, já muda tudo. Trazendo a lembrança desse momento, percebo que quebrou o distanciamento, não havia mais distância. O processo foi intuitivo. Ele é fruto de toda essa massa crítica, mas ele é intuitivo, quando ele começa a ser processado. Eu teimei que a chave seria vivenciar uma personagem. Não encontro isso nos livros, então eu vou para a rua. Mas não é para buscar um referencial para viver como personagem. (...) É a busca de um contato. Um contato com um corpo que é meu e que é do outro. (...) Aí, eu vou seguir uma empregada no plano piloto e ela me leva para a agência de emprego, onde passo a freqüentar e depois de lá, um dia, ela me leva para um terreiro, para uma festa, entende? E essa observação e essa busca do contato é que foi fazendo a apreensão sinestésica. Mas não era a proposta, quero fazer uma empregada doméstica, não! Então, esse campo ele vai fazer uma mudança. Mesmo no “Graça”, eu não fui juntando essas simbologias da Umbanda, apesar de já estar pesquisando. Eu queria ver onde essa empregada, aonde esse corpo da pesquisa iria me levar. O olhar passa a ser de outra maneira. (...) É, o método BPI já estava todo ali (referindo-se ao “Graça”), todos os seus eixos. Mas o que se desenvolveu mais a longo prazo foi o inventário, o primeiro eixo, pela importância e o cuidado de um desdobramento pessoal. (...) a incorporação para mim, foi surpreendente! A primeira vez que eu incorporei a Graça, eu senti que alterou tudo (...). Eu sentia que o corpo se ajustou de outra forma, eu comecei a falar coisas que não vinha pelo cognitivo. Eram sensações corporais que produziam o conteúdo, tanto que o texto do espetáculo não é linear. (...) Vai ser muito forte a questão da personagem. A personagem

inaugura o BPI, sem essa incorporação, seria outro método. (...) Acho que o método brota, porque eu entrei num estado como se eu não tivesse mais nada a perder. O meu estado era esse aqui (mostrando o texto do roteiro) e eu tinha como receber essa mulher. Porque foi um despojamento de tudo do intérprete, aberto para viver seja lá o que vier. (Graziela Rodrigues)

➤ **Quanto ao início do trabalho da estrutura física e da anatomia simbólica do método**

O corpo que eu percebia era via sensações. Nesse primeiro momento da pesquisa, eu tive uma sensação muito forte dos pés sujos da personagem. Porque isso me marcou muito, das mulheres (referindo-se às domésticas) na agência de empregos. Chegavam as madames produzidas e as domésticas olhavam assim para as madames e olhavam para os pés delas (e Graziela fazia o olhar) e queriam esconder os pés sujos de terra debaixo do banco e não tinham onde esconder. Eu vou ter nesse momento a sensação dos pés, mas para eu conquistar os pés da “estrutura física” tive que chegar lá no “Caminhadas”. (...) Quando eu cheguei a trazer a modelagem da personagem Graça, os pés se destacavam. (...) A personagem incorporou bem... Mas a linguagem corporal ainda era tímida. (...) O meu corpo não estava totalmente descondicionado nessa experiência, então algumas coisas ficavam ainda mais estruturadas e outras sem estrutura. Não tinha o equilíbrio de outros trabalhos, como quando chegou lá no “Caminhadas”, a linguagem corporal estava mais elaborada, como o trabalho dos pés e da gravidade. Eu vejo que a estrutura física e a anatomia simbólica é o que vai ser mais desenvolvida a longo prazo. (Graziela Rodrigues)

• **O figurino e o cenário do espetáculo:**

(...) um andamento que, coreográfico e cenográfico e de figurino, em que ela aparecia, no começo, bem normal, inclusive com uma roupa comum, depois botava uma pomba-gira, que era uma roupa maravilhosa e depois estava de lemanjá. Então, havia todo esse desdobramento. (Celso Araújo)

Na cenografia, tinha um banco baú, tinha uma cadeira, uma arara e painéis pintados e criados por uma artista plástica. (...). A roupa foi uma costureira de alta costura que fez, porque a gente queria um figurino que tivesse movimento. O melhor! O vestidinho, não. O vestidinho da Graça foi comprado na feira, a sacolinha, o vestidinho, cata de pesquisa de campo. O lencinho. Tudo da feira da cidade satélite Ceilândia de Brasília. Mas aí, tinha a barriga da gravidez. Um figurino bem elaborado, que era toda dançada, que enfiava a mão por dentro destes tecidos, era uma barriga que ia se desfazendo. A roupa da lemanjá era lindíssima, a da pomba-gira fantástica, um caimento, um movimento. Então os figurinos ficavam numa arara que ficava em cena e a troca dos mesmos era em cena. Por baixo, tinha uma combinação bege como figurino base. (Graziela Rodrigues)

- **A trilha sonora do espetáculo**

E a trilha sonora ia de Bela Adormecida de Tchaikovsky, Milionário e José Rico aos pontos de exu, de pomba gira.(Graziela Rodrigues)

- **As pesquisas em danças do Brasil no processo de criação do espetáculo**

(...) essa pesquisa dela (referindo-se a Graziela Rodrigues) que ela já havia começado, que se dirigia principalmente à questão das mulheres de periferia que vinham do plano piloto, seguindo empregadas domésticas, muitas vezes despreparadas profissionalmente. (...) O que mais me encantou exatamente no “Graça Bailarina” ... foram as nossas saídas para os terreiros, em que a gente assistiu aos rituais. (Celso Araújo)

No “Graça”, eu fui com ela à rodoviária fazer pesquisas, se não me engano, fiz, participei de muita coisa (...). (Carlos Alberto da Costa)

(...) começamos a pesquisar esse processo todo e a frequentar terreiros, rodas de exu, vários terreiros diferentes. (João Antônio Esteves)

Dessa categoria, surgiu uma específica:

➤ **O início da pesquisa com o Pai de Santo Carlos Alberto da Costa, o “Neguinho”**

Aí ela começou a conhecer as minhas entidades e a forma que eu trabalhava. Eu não trabalhava com a Dona Padilha ainda, trabalhava com a pomba-Gira de Maceió. (...) E começou esse envolvimento. Ela começou a gravar as festas e a querer conhecer mais sobre as entidades, sobre a Umbanda. (...) E ela (referindo-se à pomba-Gira de Maceió) orientava muito a Graziela, sobre o que ela tinha que fazer, a forma que ela tinha que falar no “Graça”, entendeu?(...) Então, foi no “Graça” sim, que a gente defumava, que a personagem dela recebia a pomba-gira. (Carlos Alberto da Costa)

Neguinho era o nosso aluno.(...) E recebia uma pomba-gira, que é uma coisa rara um homem receber uma pomba-Gira. Perguntamos a ele: como você tem uma pomba-Gira, você pode nos orientar, Neguinho? Aí começou a conversar etc., etc. Um dia alguém sugeriu (...): *É possível você incorporar a sua pomba-Gira aqui no nosso ensaio? (...) E ela ver o que é que a Graziela está fazendo e aí sugerir?... Ver se estamos corretos ou não? (...)* A partir disso, a partir desse trabalho, Graziela continuou a pesquisa, continuou frequentando o Neguinho e todas as coisas que ele fazia para analisar o movimento das entidades. (João Antônio Esteves)

Em seguida, nós tivemos um aluno, o Neguinho, que era da Umbanda e comecei a pesquisar o terreiro dele e a ir a outros. Esse texto da pomba-gira foi muito orientado por uma pomba-gira, teve aprovação dela (...) partindo do momento que a Graça recebe, é umbandista, tinha a pomba-gira do Neguinho (referindo-se a pomba-Gira Maceió), que foi uma luva. (...) Então, as pesquisas complementares, sempre, sempre. Porque a nós interessava o cuidado de não deixar nada falho. Você está lidando com outra cultura, outra linguagem. Então, eram os gestos e os movimentos daquela pomba-gira que foram o referencial. (Graziela Rodrigues)

- **A criação do texto do espetáculo e o seu título**

(...) em que ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) se concentrava e começava a dançar, ou a improvisar alguma coisa e o João Antônio, como diretor (...). E ela improvisava.

(...). Então, às vezes, saíam frases, expressões, sons muito bons e aquilo era registrado imediatamente, como uma coisa útil, que, claro, ficou depois no texto do trabalho. (Celso Araújo)

Desse material vivenciado (referindo-se às pesquisas de campo de Graziela Rodrigues), a gente fazia vários exercícios. Ela me contava um pouco a história, para verbalizar etc. Do que ela contava, a gente tirava situações que pudessem ser interessantes nessa vivência dela. Dessas situações a gente fazia um roteirinho de improvisação. Ela improvisava, eu ia limpando, ela improvisava novamente até chegar numa cena. (...) O Celso pegava essa improvisação, melhorava o texto ou poetizava o texto na verdade. (João Antônio Esteves)

O texto era gravado e o Celso o foi construindo a partir das falas da Graça, porque não tinha uma sequência lógica, era o que vinha de laboratório. (...) O texto do “Graça” vem para abarcar e reavivar os sentidos no corpo. (...) Ele é poético, não só porque o Celso é um poeta, porque o viés era esse, era corpo, era vivo. (Graziela Rodrigues).

Eu acho que o título (referindo-se ao “Graça Bailarina de Jesus ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil”) é muito feliz, no sentido de ter uma coisa da Graziela, de bailarina na Graça, e Jesus, de uma coisa já religiosa também, juntos. (Celso Araújo)

- **O roteiro do espetáculo e algumas cenas**

(...) um roteiro que, para um espetáculo de dança-teatro no Brasil, talvez fosse até novidade, porque havia o teatro, a dança, mas cruzados de uma maneira muito integrada, isso acontecia de fato, isso era uma qualidade no trabalho. (...) ele propunha transformação, mostrar uma transformação, de uma empregada que entra numa área burguesa e que encontra assimilações, associações e questões culturais dela mesma. Ela acaba se apropriando da roupa da patroa e sai dançando pela cidade, só que a dança dela remete a uma religião, digamos, mais ancestral, popular, uma religião brasileira, que é a Umbanda. (Celso Araújo)

Quando ela perdia a criança (...) tinha texto o tempo todo e ela dançava numa diagonal, que ela fazia com uma bata. Ela entrava sem a criança e ela ia contando essa história, fazendo a criança crescer dentro da bata e ela escorregava (...) mas caía ali e perdia a criança. (João Antônio Esteves)

O último dia da Graça, ela vai numa agência de emprego, ver se consegue emprego e não consegue. E vai vindo os marcos da vida dela: o homem que mataram, o filho que morreu, o que aconteceu por ela ter roubado o sapato... Ela é presa, ela enlouquece, ela vira moradora de rua... Quer dizer, é o trapo humano. *É uma vaca empestuada, mesmo, um trem sem destino*, que é a primeira fala dela. E aí, aquela coisa, vem a pomba-gira para dar o recado, com a frase apocalíptica: *o mar vai invadir o sertão, vai invadir tudo!* E ela no final vira lemanjá e vai para o Congá. (...) Porque não tem outras saídas, só virando lemanjá. (Graziela Rodrigues)

- **A impressão do público**

(...) “Ah! Eu vi o “Graça Bailarina”. Muita gente ficou impressionada com o que era aquilo, o que era exibido e mostrado. Que é exatamente essa coisa que eu te falei da transformação, de uma personagem realista que entra em transe (...) (Celso Araújo)

Voltando ao “Graça”, por exemplo. Eu acho que a gente conseguiu ali uma comunicação de linguagens com o público que depois não conseguiu mais. (João Antônio Esteves)

A personagem Graça era algo tão forte, tão real para todo mundo, que todo mundo que colaborou na época com o trabalho se apaixonou por ela. (...). Tanto é que eu nunca fiz um lançamento do “Graça”, eu falando, era a personagem. Porque realmente, a personagem tinha uma autonomia e uma destreza, que sem ela eu não tinha. (...) O “Graça” teve gente que amou e teve gente que odiou. O Klaus Vianna e os profissionais de dança da Bahia olhavam assustados. (...) E isso espantava ele por alguma razão como o pessoal da Bahia. (Graziela Rodrigues)

- **A ida do espetáculo, da personagem aos locais das pesquisas de campo**

(...) foi lá que ela preparou a Graça Bailarina, aos poucos, até estreiar na tenda do Raul de Xangô, que fica (...) na primeira cidade satélite que surgiu em Brasília. (...) esse registro fotográfico (olhando as fotos do “Graça” no memorial de Graziela Rodrigues) feito para a pré-estreia, em vários espaços da cidade, desde os monumentos (...) no lixão, na rodoviária, nos espaços onde a própria personagem viveu. (Celso Araújo)

(...) Estreamos numa tenda de Umbanda. (...) E ir para a rodoviária, ir para Goiânia, fechar trânsito e... para um programa de TV. (...) Tinha um sujeito que fazia um programa na TV Nacional (...) e ele entrevistava o povão (...) Lá estava ela ( a Graziela Rodrigues de “Graça”) de doméstica na fila das domésticas pra ser entrevistada pelo cara. (...) O Samuca (referindo-se ao fotógrafo Salomão Sitronowski) nos acompanhou uma vez (referindo-se a Graziela incorporada com a personagem), depois que a peça já estava toda organizadinha e fomos aos lugares onde a Graziela tinha feito as pesquisas de campo e ele a fotografou. (João Antônio Esteves)

(Graziela Rodrigues mostrando as fotos da personagem “Graça”, na agência de emprego) Que foi aquele registro? Tem vários... E para elas (referindo-se às domésticas investigadas), eu era como uma delas. Olha a expressão dela! (da “Graça”) Não tinha muita diferença. (Graziela Rodrigues)

- **A censura ao espetáculo**

Então havia uma ideia de levar o espetáculo até uma das suas locações. (...) Agora porque eles (os censores) se incomodavam um pouco com isso! É que a cidade (referindo-se a Brasília), na verdade, era calada, era difícil fazer coisas na rua. (Celso Araújo)

Ele (referindo-se ao espetáculo “Graça”) foi censurado porque foi uma falta de organização. Uma coisa assim: vamos lá, vamos fazer (...). Só que ninguém esperava que fosse ter uma repercussão tão grande, e aí, chamaram a polícia, aquela confusão toda (...) o

bicho pegou porque a rodoviária era um lugar de grande circulação. (Carlos Alberto da Costa)

Porque na rodoviária era só uma história assim: ela ia conviver com uma louca que a gente conhecia lá. E (...) ela lá (referindo-se a Graziela Rodrigues de “Graça”) conversando com a louca. (...) E ela ali convivendo, tal, e eu aproveitei e chamei a imprensa. (...) Começaram a chegar os jornalistas e fotógrafos e tal. E começaram a chamar atenção porque a rodoviária era área de segurança nacional. De repente, começam em volta da gente a aparecer policiais. (...) De repente, prendem todos os fotógrafos. (...) Em Goiânia também, paramos o trânsito e veio a polícia. (João Antônio Esteves)

### **I.5. As aulas da Ensaio - abertura para várias linguagens artísticas**

(...) *vai conhecer a Ensaio Teatro e Dança...* e eu fui. Quando cheguei lá, tinha muito laboratório. (...) A gente trabalhava muito com Stanislavski e era um trabalho muito interessante. (...) fazia dança, teatro-dança e (...) interpretação era muito com o João Antônio. (...) mas a Graziela dava mesmo era contemporâneo. Eu lembro direitinho. (Carlos Alberto da Costa)

Eu fazia aulas de dança com ela (referindo-se a Graziela Rodrigues), ela fazia aulas de teatro comigo e nós dávamos cursos juntos, pra mesma turma. (...) Tínhamos aulas de artes marciais, também. Tinha músicos... Tínhamos gente de todas as linguagens e de uma abertura muito grande. Exatamente por causa desse espírito que tínhamos mesmo de abrir pra todo mundo, de respeitar todo mundo, nunca antes se abriu um espaço pra um capoeirista, um pai de santo etc.(...) A gente trazia o seu conhecimento e dizia, respeitando: *queremos que você seja o nosso mestre*. (João Antônio Esteves)

Tinha uma aula de teatro do João. (...) Acho que tinha aula de voz. (...) Eu dava aula de balé. (...) e dança livre (...). E ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) dava contemporâneo e aula de abertura. (...). Porque tinha várias modalidades. (Ademar Dornelles)

A proposta era não ter clássico e não começou com clássico. Nós tínhamos processos de trabalho. Uma coisa muito inovadora e que até hoje não foi implementado em lugar nenhum, nem aqui na Unicamp. Eram estruturas de trabalho, mas de processos, de projetos mais dinâmicos. Eu dava uma aula, que era uma aula de abertura que a Liliane Beneveto do Stagium desenvolveu. As aulas de dança contemporânea que abria para várias experimentações. Eu comecei a trabalhar, nas minhas aulas de dança contemporânea, com pontos de Umbanda. Descobri uns ritmos uns cantos de caboclo ótimos para trabalhar algumas dinâmicas. Então, comecei a trabalhar com os registros brasileiros nas minhas aulas de dança contemporânea, com toda a influência europeia. (Graziela Rodrigues)

Ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) trabalhava com a noção de a gente se remeter à própria infância e a se expressar com a sua própria história, a história pessoal. (Celso Araújo)

## **I.6. As pesquisas em Danças do Brasil**

Em Brasília foi o seguinte: eu procurei o mestre Tabosa e comecei a fazer capoeira com ele, na sua academia, e comecei a ir ao terreiro de candomblé do Raul de Xangô. Nequinho foi nosso aluno de teatro e descobrimos que era umbandista, então começamos a pesquisá-lo. (Graziela Rodrigues)

## **I.7. O período do grupo da Espanha (Antonio Lhopis, Leda Berriel e Luís Olmos) na Ensaio**

Eram figuras extremamente criativas. Trouxeram ideias magníficas. Eu acho que não chegou a um ano, meses, não tenho certeza. (...) Um tempo extremamente agradável, mas que chegou a um termo. (...) E estava em processo essa ideia do espetáculo (referindo-se ao espetáculo “Heliogábol”) que não chegou a ter (...). Trouxeram-nos muitas ideias de exercícios, outras propostas muito interessantes. Bebemos todos muito deles. (João Antônio Esteves)

É, o Antônio chega, liderando a espanholada. Ele tinha a ideia de fazer o espetáculo, o “Heliogábolo”... Porque a proposta era essa, a partir desse trabalho a gente formula. Nesse meio tempo, eles foram para os terreiros, para a capoeira. (Graziela Rodrigues)

## **I.8. Por que terminou a Ensaio?**

- **Por questões financeiras**

Por que terminou a Ensaio? A parte financeira também que... não dava. (...) O nosso curso de teatro e dança, o nosso curso básico era todo dia, eu sei lá, quatro horas por dia. Onde é que você vai achar aluno que consiga pagar? (...) E terminou assim... pagamos todas as dívidas, deixamos lá o nosso piso maravilhoso de tábuas corridas e tal. (...) Nada, não sobrou nada de nada. O que eu acho uma história maravilhosa também. Por que não tivemos que brigar por nada, não... O que ficou, ficou em nós! (João Antônio Esteves)

- **Pela própria dificuldade de continuidade do trabalho artístico na cidade**

Brasília, no aspecto da dança, demorou muito para que alguma coisa fosse semeada para valer e que tivesse continuidade. Até hoje isso está sendo feito e porque foram experiências muito marcantes, como a própria Escola Ensaio, que depois foram abortadas. (...) Brasília é essa cidade em que algumas pessoas realmente plantaram as coisas, fizeram o máximo de si, mas ainda não engrenou, não há uma continuidade. (Celso Araújo)

- **Por falta de apoio**

Sem apoio nenhum do estado, porque a escola Ensaio era particular, é muito difícil, era muito difícil conseguir apoios e tudo. (Celso Araújo)

**Do grupo 4 de entrevistados de São Paulo** discriminamos as duas principais categorias:

**I.1. O trabalho de Ilo Krugli no Teatro VentoForte**

**I.2. Os espetáculos que a criadora do BPI participou no Teatro VentoForte**

Da categoria **O trabalho de Ilo Krugli no teatro VentoForte**, podemos determinar outras duas subcategorias:

**I.1.1. A pesquisa com a dança popular**

**I.1.2. A pesquisa do movimento do ator com objetos cênicos, em especial, bonecos.**

**I.1.1. A pesquisa com a dança popular**

Eu acho que o processo veio de antes(...). Em Buenos Aires, eu fui aprender as danças folclóricas e históricas, que não se dançam mais. (...) Eu saí com os bonecos andando pelo norte da Argentina, Bolívia e Peru. Andávamos por muitos lugares e tinha danças de carnaval. (...) mas toda a Cordilheira tem as danças do Boi. (...) Quando cheguei ao Brasil, a Cecília Conde me falava do Mário de Andrade e depois a minha história com a Umbanda, o Candomblé e tudo isso vai se juntando. (...) Agora, lembrando, eu estive [no Rio], antes de morar lá, e vi lá o grupo do Solano Trindade, vi o carnaval. Por que sempre gostei dessas danças? Não sei... Acho que porque sempre me interessei pela história da humanidade. Agora, lembrei! A revitalização do ser humano começa com o teatro. Há também a utilização de objetos e suas simbologias que estão presentes na dança popular. (Ilo Krugli)

O Ilo sempre se aproximou dessas pessoas que tinham essa vivência da cultura popular, ou na dança ou no instrumental. O elenco que ele vai formando. (...) Ele sempre

teve interesse nessa cultura mais autêntica, o percurso dele mostra isso. (...) Ele utiliza muitos desses elementos: o instrumental, a literatura de cordel. Ele sempre tem a capacidade de estar elaborando isso. (...) A maior parte da fonte dele é do Candomblé: as batidas, os cantos, a dança, o elemento água, fogo, tudo o que ele faz está impregnado disso, do Brasil, pelo contato dele com a Umbanda e com o Candomblé. É marcante para ele essa cultura brasileira. (Roberto Mello).

E tem essa relação dele (referindo-se ao Ilo Krugli) com a Aurinha, que é Mãe de Santo do Candomblé. (Marilda Alface)

### **I.1.2. A pesquisa do movimento do ator com objetos cênicos, em especial, bonecos.**

(...) o meu trabalho é autodidata, o meu trabalho é tudo o que nos interessa colocar, mas, sobretudo, somos VentoForte. Mas assim mesmo, nos últimos anos, fiz um Suassuna e a experimentação para o espetáculo é feita com bonecos. Detesto a palavra “manipular” bonecos, mas você se expressa com eles. Esta oficina que estamos fazendo é o “teatro das mãos”. Eu, ontem, em determinado momento, falei de um trabalho que eu fiz com os atores, do Suassuna, uma autobiografia sintética com movimentos com bonecos e objetos. E o ator expressa com o movimento e com o objeto. (...) E os objetos, para mim, são os bonecos. Mas não é só o boneco. Tanto que o primeiro teatro de animação que fiz, acho que quando criança foi com bolas de gudes, que tinha de muitas cores, que tinha aí um repertório. (...) Acho que o brinquedo da criança, que não é só o brinquedo da criança, o ser humano vai criando metáforas através das palavras e das linguagens diversas, plásticas (...). Então, o que eu procuro sempre é não ter manipulação de objetos e sim vivenciar os objetos. E se você tem que deixar um objeto, a bandeira, por exemplo, deixa e tudo isso tem que ser vivenciado com o movimento, não pode ser de qualquer jeito. (Ilo Krugli)

Da categoria **Os espetáculos que a criadora do BPI participou no Teatro VentoForte** podemos discriminar outras três:

#### **I.2.1. O espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”**

### **I.2.2. O espetáculo “História do Barquinho”**

### **I.2.3. O espetáculo “Caminhadas”- um momento especial**

#### **I.2.1. O espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”**

Esse espetáculo, “História de Fuga, Paixão e Fogo”, foram dois anos de processo... E ficou em cartaz só uma semana! (Roberto Mello)

#### **I.2.2. O espetáculo “História do Barquinho”**

No meio desses dois anos, a Graziela participou da montagem da “História do Barquinho”. (Roberto Mello)

E ela fazia a “Irupê” na “História do Barquinho”. (Marilda Alface)

#### **I.2.3. O espetáculo “Caminhadas”- um momento especial**

O “Caminhadas” é que foi propositalmente a dança no centro da linguagem. Porque tinha uma narrativa muito pequena através de poemas (...). Então, ali, a dança assume a linguagem central. (Ilo Krugli)

A Graziela viu um processo de busca dentro do “Caminhadas” e ela exatamente sabia o que ela queria e o que ela não queria.(...) Nessa época, a Graziela era a grande intérprete do VentoForte e a grande pesquisadora. E o Ilo estava com uma grande capacidade de direção. Então, foi um encontro muito bonito dos dois e deu um grande choque de personalidade, de autoria de criação. (...) Por isso, no “Caminhadas” foi um encontro muito feliz da Graziela e dele. E, além disso, tinha o Tião e o Pedrão, esse grupo do Maranhão mais a Graziela, e ainda tinha o Ronaldo Mota, maranhense. (Roberto Mello).

**Do grupo 5 de entrevistados de São Paulo**, discriminamos a categoria principal:

**I. O processo de criação dos espetáculos “Coração Vermelho I” e “Coração Vermelho II”.**

Essa categoria se dividiu em outras sete subcategorias, todas referentes aos espetáculos:

**I.1. O estímulo inicial**

**I.2. As personagens**

**I.3. Os roteiros**

**I.4. As trilhas sonoras**

**I.5. Os figurino e os cenários**

**I.6. A pesquisa da linguagem do circo no “Coração Vermelho I”**

**I.7. O auge de Graziela Rodrigues como bailarina-pesquisadora-intérprete**

**I.1. O estímulo inicial**

Ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) estava procurando um diretor que tivesse ligação com a poesia da Cora e que tivesse ligação com as coisas da terra. (...) E foi então que ela me falou da vontade de fazer um trabalho com a Cora, que eu tinha conhecido um pouco tempo antes, quando ela veio lançar o seu livro. (...) Esse trabalho começou do nada, a não ser da obra da Cora, dos escritos, da vida dela e tal. Mas dramaturgicamente, não tinha nada. Tinha uma afinidade muito grande da Graziela e minha com a Cora. (Antônio do Valle)

**I.2. As personagens**

Foram essas quatro mulheres que surgiram, que partiam, quando ela (referindo-se a Graziela Rodrigues fazendo a Cora Coralina) saía da adolescência e se descobria como escritora. Aí, vinha essa busca do equilíbrio, ela atravessava o arame e, quando descia, ela virava essas quatro mulheres até se juntar numa só na cena da égua preta que cavalgava e estava com um xale preto e é quando, já indo para o final, tem toda uma coreografia de tai chi chuan, quando ela põe esse xale na cabeça e vira a Cora. Depois de ter passado por essas mulheres todas, envelheceu com sabedoria. (...) Então, quando eu voltei, a gente mudou o trabalho (referindo-se às transformações do “Coração Vermelho I” para o “Coração Vermelho II”), fizemos um praticável que ligava a cozinha aos outros espaços. Ficou mais mítico o trabalho. Ela não tinha os voos aéreos, mas tinha os voos no chão. (...) O trabalho no chão ficou bonito e não perdeu na qualidade. Tinha a cozinha, o Divino... (Antônio do Valle)

### **I.3. Os roteiros**

(...) tudo foi criação nossa, da gente. Eu ia dando estímulo, fazendo perguntas para a personagem, ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) respondia. A partir disso, a gente foi construindo o texto, deixando só algumas frases. Ela criava o personagem, eu fazia pergunta para ela. Por exemplo, eu perguntava para a prostituta de beira de estrada, você vem aí todos os dias? Então, eu ficava jogando, ah... tinha a lavadeira do Rio Vermelho, que era negra, beijuda e que tinha problema com o filho, que tinha sumido. A Tiana roceira, que era a minha preferida. (Antônio do Valle)

### **I.4. As trilhas sonoras**

Foi tudo em conjunto (referindo-se ao processo de criação). Depois o Edgar (referindo-se ao músico Edgard Lippo), com música e com a viola. Ele criando e eu dando umas dicas. Eu adoro viola brasileira e queria viola, a caipira. E foi muito assim também, ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) dava um estímulo, ele respondia aqui e ele dava outro, ela respondia ali. Todo o processo foi assim. Toda a criação foi assim. (Antônio do Valle)

## **I.5. Os figurinos e os cenários**

O milho onde ela começava, que era a criança. A cena do muro, onde tinha o muro de onde ela saía, que ela brincava com a boneca de milho, de palha e depois entravam folhas secas, da onde saía a prostituta de beira de estrada. (...) E o Márcio Tadeu entrou depois com o figurino e o cenário. Sim, depois que a gente já estava com o espetáculo armado, ele veio. (Antônio do Valle)

Ela me chamou para fazer um espetáculo que estava fazendo sobre a Cora Coralina, que é o Coração Vermelho I. E o Coração Vermelho teve duas montagens e eu fiz a cenografia para as duas. Foi um trabalho que me deu muito prazer. (Marcio Tadeu)

## **I.6. A pesquisa da linguagem do circo no “Coração Vermelho I”**

(...) as linguagens do circo, que foram usadas na cena da janela. Nessa cena, ela falava um poema da Cora que falava que ela queria sair, os pais não deixavam, e ela usava a linguagem do circo para dizer isso. O arame de equilíbrio que ela atravessava sempre que havia uma grande mudança. A vida conceitual dela era no arame do circo. A travessia do arame a gente utilizava para isso. A gente abria o espetáculo com uma velha, índia, meio feiticeira, que eu chamava de espírito da terra, que ela abria em cima do arame. Ela fazia a passagem no arame da adolescente para a mulher e depois da mulher para a poetisa, a criadora. Ela fazia três travessias no arame. E a gente usava o trapézio como essa janela, para a descoberta do mundo lá fora. E para o voo também, que terminava com ela no trapézio, no grande voo, que era belíssimo. (...) A gente usava a linguagem do circo na época, porque ela estava pesquisando. (...) Hoje o circo está na moda, mas naquela época, a gente foi avançado, porque a gente fez tudo numa linguagem só, a dança, o circo e o teatro. (Antônio do Valle)

## **I.7. O auge de Graziela Rodrigues como bailarina-pesquisadora-intérprete**

Estava no auge, no auge mesmo. Fisicamente, em tudo: plena e linda. Era uma pessoa de respeitar (...) (Ademar Dornelles)

Para finalizar a análise dos resultados, com exceção de Oswaldo Mendes, dos depoimentos dos dezesseis entrevistados surgiram tais categorias:

**I. Graziela Rodrigues como bailarina-pesquisadora-intérprete**

**II. Graziela Rodrigues como professora**

**III. Graziela Rodrigues como coreógrafa**

**IV. As contribuições à criadora do BPI**

Dentro da primeira categoria, surgiram onze subcategorias, sendo que as três últimas só foram determinadas pelos depoimentos da própria Graziela Rodrigues:

**I.1. A artista inteira em cena/o “endiabrado anjo-artista”**

**I.2. “Operária da dança”**

**I.3. A temática dos espetáculos: as mulheres obscuras e o ser humano**

**I.4. A pesquisa em Danças do Brasil**

**I.5. A construção da estrutura física, da anatomia simbólica e do inventário pessoal**

**I.6. A falta de entendimento e de reconhecimento do seu trabalho.**

**I.7. A coerência e a consciência do seu primeiro percurso no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**

**I.8. A formação da criadora do BPI em várias linguagens artísticas**

**I.9. A busca da criadora do BPI como intérprete**

**I.10. O BPI é um método revolucionário**

**I.11. A diferença do Método BPI do Método Stanislavski**

## **I.1. A artista inteira em cena/o “endiabrado anjo-artista”**

(...) a Graziela era intérprete.(...) era outra explosão, era outro momento. Aquela inquietude. Outra consciência. A Graziela era outra coisa. (...) Para ela, tudo na dança tinha que ter um contexto. (...) Ah, a emoção dela em cena.... A Graziela é criação! (...) porque ela é muito avançada no tempo. Assim como foi naquela época. (...) Desde a época da escola (referindo-se ao Studio Anna Pavlova), ela já se destacou, por isso ela me chamara a atenção. (...) Ela não se deixa corromper. (...) Ela vai, ela quer romper. E isso é maravilhoso nela! Ela é sempre essa dedicação, essa procura que tem até hoje. (Dulce Beltrão).

(...) e com a Graziela, como ela se entrega, essa capacidade de intérprete. E ela entrava no jogo e o jogo dava certo e vinha a resposta sempre muito legal e com coisas de sobra. (...) a Graziela sempre foi uma pessoa muito jogada e que se faz inteira. (...) a Graziela era uma pessoa que não deveria ter virado professora, porque daria uma grande atriz. Agora com o amadurecimento da idade, não precisa mais ter a dança, mas faria grandes personagens. Acho que ela faria uma Bernalda Alba maravilhosa. Aquela força, aquela garra. (...) A Graziela tem uma essência que a gente não vê comumente em gente de teatro. (...) Eu faço um paralelo com Miriam Muniz, aquela força (...). Essa gana, essa raça pelas coisas, passava até do limite. (Antônio do Valle)

(...) lembro que a Graziela, essa ... “luz cênica”! Tinha essa presença cênica. Então, tem uma luz própria... (...) Isso tem a ver como uma força. É incrível! Passou tanto tempo... e eu lembro dessa... figura, capaz, ou seja... o que eu lembro é de um processo de comunicação muito intenso, um processo de comunicação o tempo inteiro naquela obra. (...) Ela tem uma luz de uma grande artista! (...) Uma bailarina que sabe falar, que sabe cantar. Mas ela usa tudo aquilo como bailarina. Ela não é uma atriz. Ela usa o recurso de atriz como bailarina. Uma intérprete de dança que usa de muitos recursos em dança. Não é dança. Teatro. É dança!(...). Ela tem muitos recursos e isso fascinava a gente. O uso de muitos recursos, mas como dançarina. Com o corpo de dançarina, apropriando disso tudo. (Helena Katz)

Mas o que me lembro do “Graça” é que tinha muita dança. (...) Parecido com o que a gente faz no VentoForte, que não é musical, sofisticado, mas é mistura de dança, teatro, música. E esse trabalho dela foi muito lindo porque levantava o tema assim

interessante. (...) Eu disse para eles (referindo-se aos seus alunos) que a Graziela era muito exigente com o trabalho dela e que ela não gostava de tropeçar e de cair. Mas que ela tropeçando era muito interessante, só que não era alguém tropeçando, mas sim reinventando o movimento. Ela reinventava na caída. Eu gostava muito mais quando se levantava. Porque, mesmo caindo, você está em cena e tem que estar pleno, total, não afetado, não sofisticado, tem que estar inteiro. (...) Caiu porque arriscava muito também. Não deixava de arriscar, não deixava de improvisar. (...) (Ilo Krugli)

Ela é isso: “endiabrado”, porque é irrequieta e o “anjo-artista”, é porque é aquele artista que vai além, que é anjo mesmo, que traz uma pena do céu, que vai a fundo. Ela é uma artista! (Fausto Fuser)

Como intérprete, ela é intensa. Primeiro (...) o trabalho dela era incomum. De repente, ela fala: *Vou andar no arame*. E ela fazia e andava. (...) É uma teimosia maravilhosa, é invejável! A Graziela também tem essa mesma escola (referindo-se ao Stagium), esse mesmo fogo. (Márcio Tadeu)

Outra coisa que eu me lembro dela são dos espetáculos que ela dançou, que ela criou depois, que eram muito interessantes. (Décio Otero)

Eu sei o que ela faz, o tipo de trabalho que ela faz, por onde ela caminha. Só sei que é tudo coisa maravilhosa. (Márika Gidali)

(...) Nós fomos assisti-la no Teatro Ruth Escobar, no Galpão, no espetáculo “Graça” e eu disse: quem é essa mulher?! Aquela lemanjá que ela terminava! Aquela figura forte em cena! Porque ela não era só bailarina, era uma atriz. (...) Eu fiquei fascinado pela figura dela, pela força dela em cena, uma verdade que ela trazia com ela. (...) Tudo passou e tudo foi um processo que ela vivenciou a fundo e integrando outras coisas e momentos da vida dela que só fez entrar cada vez mais... A dança passou a ser uma coisa não só para ela estar no palco. (...) Que dançarina! Que atriz! Uma coisa... para a vida, mesmo. Ela falava: *Não tem nada desvinculado*. (Marilda Alface)

É como se ela estivesse tão intensa, tão forte, que conseguiu romper o arame (referindo-se ao espetáculo “Coração Vermelho I”). Não sei que tensão era essa a ponto de romper um cabo de aço. Mas era uma força dela, de interpretação, de concentração. (...) Ela tinha uma energia que reverberava. (...) você percebe que ela é uma pessoa com uma sensibilidade diferente. É diferente a forma de sentir as coisas. (Roberto Mello)

Eu a achava de um interesse que me encantava, no caso do “Graça, que foi mais forte pra mim e que eu vi muitas vezes. (...) Porque ela ficava enorme, a Graziela ficava enorme. (...) Gente, essa mulher ficava uma imensidão de mulher! E as transformações que ela ia tendo no espetáculo eram tão fortes. (...) A Graziela tinha uma inteireza. (...) É porque ela é muito intensa, a figura dela, a pessoa dela. (Ana Cristina Galvão)

O bacana é que a Graziela, realmente, era uma dançarina impressionante, eu falo isso como expectador e pessoa que a acompanhava. Quando ela entrava pra dançar em cena, era muita faísca, era muito forte, muito limpo, muito estético. (...) Ela se envolvia inteiramente com o que estava fazendo a ponto de sofrer fisicamente, como todo grande criador, principalmente, da dança ou do teatro. (...) mas uma dançarina de uma grande inspiração teatral. (Celso Araújo)

Graziela, você não é desse mundo... O amor e a dedicação que ela tem no trabalho dela... e ela se dá. (Carlos Alberto da Costa)

Desde o início, eu sentia na Graziela essa força do trabalho de estar o máximo possível inteira naquilo que ela está falando, naquele momento, com aquele material que ela tinha naquele momento. (...) Mas sempre foi uma bailarina fazendo teatro. (João Antônio Esteves)

## **I.2. “Operária da dança”**

(...) Isso também foi uma marca na minha trajetória, nada foi de mão beijada (...) O meu processo foi muito à parte. Tanto que uma vez eu fui homenageada pelo Staging em um dos seus aniversários, pela minha persistência, algo por aí. (Graziela Rodrigues)

Então, ela era um “pé de boi” para trabalhar, ela tinha que ser contida. (...) Porque ela acordava às seis da manhã, ia trabalhar o corpo, fazia trabalho de corpo no Stagium, depois vinha para esse espaço e ficava mais umas quatro horas trabalhando o circo e depois ela ficava uma média de cinco a seis horas comigo. (...) Graziela era muito dedicada ao trabalho. É coisa de capricorniano: quando entra, entra de corpo inteiro. (Antônio do Valle).

Você vai vendo que, entre um espetáculo e outro, o que aconteceu foi uma disciplina de trabalho na qual ela se dedicou a construir. Quando você vai ao próximo, você vê um corpo construído com trabalho, mais seguro, mais competente para realizar o tanto de coisa que ela pede para o corpo realizar. Porque a gente sabe que texto em espetáculo de dança é sempre delicado. (...) O risco de um entrave, num espetáculo, é enorme. Porque o bailarino não tem o treinamento de voz suficiente para poder mostrar no teatro sem fazer mímica, sem fazer a representação da representação. Não é simples! Então se transforma no trabalho ali, no dia a dia, na ralação. Com a Graziela, dava para ver isso. Ela não abriu mão da ralação, da dedicação de ir construindo. Assim, aquele corpo vai... se adaptando. Um processo adaptativo. Adaptando-se melhor às demandas que ela vai propor. A princípio, tem os desajustes e vai se adaptando e vai ficando mais ajustado ao que ela e ao que o corpo são capazes de fazer. É bonito ver o corpo dela se construindo. (Helena Katz)

(...) Era uma pessoa de muito trabalho. (...) Ela mesma falava: *Não estou aqui para perder tempo, estou aqui para trabalhar. Para trabalhar, comadre!* (Marilda Alfaced)

A Graziela sempre foi extremamente dedicada ao que faz. Essa obsessão por trabalhar... Ela trabalhou muito em tudo que ela acreditou. (João Antônio Esteves)

(...) Ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) trabalhava intensamente, intensamente (...). Mas tinha muita humildade, muita humildade, ela se entregava totalmente e treinava muito. (...) Operária. No sentido (...) de trabalhadora... É uma linha meio Márka Gidali. (...) mas no sentido de trabalho. Que é uma coisa de carregar pedra (...) o que a gente vai fazer tem que ser de entrega total, não interessa o quê. (Ademar Dornelles)

### **I.3. A temática dos espetáculos: as mulheres obscuras e o ser humano**

(...) E tinha as mulheres do poema da Cora (no Coração Vermelho I e no Coração Vermelho II), que ela fazia: as lavadeiras do Rio Vermelho, a Tiana que era a boia-fria, a doceira, que era a Cora mesmo e a prostituta. Então tinha quatro... (Antônio do Valle)

(...) Tem uma colaboração importantíssima por conta dos temas que interessavam a ela, da leitura do feminino, de ritos. (...) Naquela época se vê um papel importante em discutir o corpo da mulher fora dos estigmas associados. (...) E ela se debruçou sobre esses estigmas naquela ocasião. Então, os solos todos... Todas as vezes que ela entrava em cena, a Graziela comunicava isso para o público, o assunto da mulher naquele contexto, com aquela construção de corpo. Era uma combinação poderosa, uma “poética poderosa”. (Helena Katz)

Não preciso definir o trabalho da Graziela. (...) Não é só uma atriz, só uma bailarina, só uma cantora. Não é só dança-teatro, vai além! É o ser humano sem maquiagem, é o homem nu! (...) "Coração Vermelho" é isso. Ela só fala uma vez o nome da Cora Coralina, mas fala do ser humano. (...) A mulher que está nos trabalhos da Graziela não é uma coitadinha. É a Mulher, a mulher que encara. É isso! Não é o sofrimento com lamento. Vai além do lamento. Não é piegas, não é superficial. É sincero, é verdadeiro, é profundo. (Fausto Fuser)

(...) Depois, é a Graça, a Bebel do Arco-íris, a Esperança e a Cora. São quatro mulheres e é uma intérprete só. (Roberto Mello)

(...) Nessa mesma época, que ela veio com o "Coração Vermelho" (...) mas ela teve essa capacidade, e se requer um mérito dela por espalhar a fagulha em muitas pessoas, em muitas garotas, principalmente, em muitas mulheres. Porque, evidentemente (...) os personagens eram femininos, e isso cativava muito o público feminino. (...) É essa mulher que é a “Graça”, que dá a volta por cima... (Celso Araújo)

Era um trabalho interessante (referindo-se ao “Fina Flor, Divino Amor”) também pra mostrar realmente a força da Umbanda, a força das pombas-gira no mundo das

mulheres. Eu falo que as mulheres de hoje são muito mais pombas-gira do que as pombas-gira. (...) então, tem uma ligação muito forte das mulheres na vida da Graziela. E ela passou com essas mulheres. E ela quer continuar trabalhando com essas mulheres. Esse trabalho da Graziela com a Maria Padilha eu acho interessante, porque a Graziela conseguiu buscar na Padilha raízes. Então, eu vejo a Padilha mostrando para a Graziela milhões de mulheres numa só. (...) E a Padilha abraça também as mulheres (...) todas as mulheres de todas as raças, de todas as cores, de todos os segmentos. (...) O espetáculo (referindo-se ao “Fina Flor, Divino Amor”) termina com uma cantiga da Padilha (...) “coração ferido, coração magoado, coração sem amor, eu vim pedir à Padilha uma rosa vermelha para aliviar a sua dor”. Isso é muito forte. (...) a Padilha não é feminista, ela admira a mulher lutadora. E ela vai a fundo com as mulheres lutadoras e a Graziela é uma delas. (Carlos Alberto da Costa)

#### **I.4. As pesquisas em Danças do Brasil**

(...) Ela há pouco tinha passado pela experiência com os boias-frias e de pesquisa de campo. (Antônio do Valle)

Uma leitura feminina de assuntos da cultura popular que não era muito conhecida, muito feita, muito mostrada. (...). Então, ela tem um papel importante, que é mostrar a busca dela e alguma síntese de um movimento que pudesse ser identificado com o brasileiro, mas sem envolver essa busca formal do balé. (Helena Katz)

Eles (referindo-se a Márika Gidali e ao Décio Otero) trouxeram a temática brasileira, o homem brasileiro para a cena, mas diferente da Graziela. Eles não fizeram pesquisa de campo sobre os indígenas como a Graziela faz. (...) Em “Bailarinas de Terreiro”, ela liga a pesquisa científica das humanas e a arte (...). O trabalho dela me lembra bicho, terra, barro, pedra, vida... (Fausto Fuser).

(...) O Staging, porque é uma companhia que não cedeu a isso, não capitulou a essa coisa emblemática da dança alemã ou americana, continua a fazer uma dança brasileira. E acho que a Graziela também tem. Todo o trabalho da Graziela é isso. (...) A Graziela vai pegar na cultura popular, na raiz, (...), na Umbanda. (Márcio Tadeu)

Essa coisa da pesquisa e da inquietude é uma característica da Gra. (Dulce Beltrão)

(...) Mesmo antes de ela ir a campo, lá nos Arturos, que essa eu a acompanhei e na pesquisa da Sebastiana de Bom Despacho. (...) Porque, quando ela voltava das viagens de campo ou estava dando aulas ou revendo as gravações, estava trabalhando mesmo. Sempre quando a gente se encontrava, era vendo o que tinha sido gravado ou que tinha sido anotado. Ou dando aula ou nas pesquisas de campo. (Marilda Alfaced)

Essa pesquisa, que foi mais reservada, o trabalho dela de pesquisar terreiro (...). Quando, surpreendentemente, depois que Graziela deixou Brasília, logo vi que ela... estava abrindo um leque, que dizer, a coisa não era só uma tendência das danças afros, mas ela também se interessou pelas danças populares, as danças indígenas... (...) Num trabalho de anos de ir a campo, de ir atrás, ver, de metodificar, decodificar as coisas que precisam ser salvas. Porque a dança, se não é alimentada, entra em extinção (...). Ela ampliou uma visão (...) uma visão brasileira mesmo do que fazer com a dança... (Celso Araújo)

Era (referindo-se à ligação da personagem “Esperança”, em “Caminhadas”) com lansã, com o vento, que ela dança, era uma coisa muito bonita. (...) A Graziela aprendeu muito através da Maria Padilha, através da pomba Gira Maceió, pelos retornos que têm as coisas. (...), de pesquisa... Eu acho bastante interessante. Esse caminhar dela, que ainda vai longe. Vai longe. (Carlos Alberto da Costa)

Mas nessa questão da pesquisa de campo, eu acho que tem uma influência grande a atuação com o grupo Aruanda, que a gente dançou, nossa! Nos lugares mais inusitados... tinha de dançar em caminhão andando em feira industrial, dentro de leprosário. (...); para esse trabalho da Hebraica, eu tinha feito uma pesquisa de campo imensa. Mas era um olhar etnocêntrico. (...) Mas o propósito era o seguinte: tinha o aspecto bem tradicional da época, imagina coreografar pomba-Gira? Eu usei bons materiais gravados, não tinha pontos de Umbanda e de Candomblé, era material elaborado. Mas tudo coreografado, era tudo estruturadíssimo, dando uma margem para o intérprete, mas bem estruturado. Eu punha no meu corpo antes de repassar. Vinha do meu corpo, não vinha do corpo dele. (...) Aliás, ali eu só tinha judeu no grupo, judeus para dançar, sambar e, no desespero,

arrumaram um mestre-sala da Mangueira que estava em São Paulo, para dar aula de samba na Hebraica. Eu levava o pessoal aos terreiros. (...) Quando eu cheguei a Brasília, eu comecei a pesquisar mais o Candomblé. Eu já tinha essa meta, Candomblé, capoeira. Capoeira como uma das preparações, inclusive. Eu fiz seriamente pesquisas no Candomblé, as festas, os movimentos. Já começava a querer fazer uma leitura disso, mas eram coisas separadas, não eram integradas (...). Eu ia numa academia de capoeira e levei um capoeirista para dentro da Ensaio. Tinha o Raul de Xangô, o terreiro dele era fantástico. (...) E essa questão de Brasil, ela vai se reforçando. Cada vez mais, eu vejo que a questão da cultura é importante, ela não está desvinculada do método. (Graziela Rodrigues)

### **I.5. A construção da estrutura física e da anatomia simbólica**

A (deusa) da Graziela é para mim aquela imagem da mulher de barro do neolítico, a mulher com peitão, coxa, bunda. É isso! É a mulher com curvas, brasileira. Mas é também essa mulher antiga, de 60.000 anos atrás. A Graziela, nos seus trabalhos, assumiu esse corpo brasileiro, essa mulher com bunda, com esse corpo. (...) A Graziela descobriu os pés. Ninguém fez como ela o que ela fez com os pés. Ela me lembra os quadros do Portinari, os pés dos homens de Portinari, os pés e as mãos imensas. Se fosse pintar um trabalho da Graziela, eu pintaria como Portinari. (Fausto Fuser)

Muito interessante lembrar que esse comprometimento da Graziela com o jeito de fazer, ser o jeito muito próprio dela, do jeito que ela via o papel do corpo. Ela buscava, me parece, esse alinhamento entre o assunto da obra dela e o modo de dançar aquilo. (...) E a Graziela estava lá, interessada em fazer um tipo de corpo que fosse um tipo de corpo apto para comunicar os interesses dela. Quando ela vai para o Candomblé, tem que ter o corpo próximo do Candomblé. Então, por isso não podia ter a mediação de outra técnica, que a afastaria do modelo de corpo que tivesse a ver com a linguagem artística que brotaria. Esse percurso dela teve um papel importante: sair do balé, da técnica do balé sem usar essa técnica. Ela sai como prioridade. Mas não sai a prioridade de ter um corpo tecnicamente preparado. Isso ela não abandona. Então, é uma “conversa dessa época”, do corpo, do que ela vai fazer com o corpo como uma resposta. E aos poucos essa resposta vai ficando mais

forte, por conta do trabalho. (...) O corpo dela, o corpo que ela construiu, é um corpo de dança, que fala, que canta, que usa objetos, que transforma o figurino etc. (Helena Katz)

Não tinha nada que ela não experimentasse, não passasse pelo corpo dela. (...) E quando a gente voltava das pesquisas, das viagens, das poucas que fiz com ela, já estava experimentando coisas e tal, os pés dos moçambiqueiros, dos congadeiros. (...) Tinham campos que eram difíceis de entender. São esses detalhes, como a história do pé... (Marilda Alface)

A estrutura física é uma coisa muito séria, porque eu tive que fazer uma mudança de corpo. (...) Eu não saquei de cara esse corpo! (...) A questão do pé eu tive muito forte por conta do campo das sensações que me levavam às vezes a chegar à estrutura física, mas ainda sem saber. Quanto à aula ministrada, foi algo que teve uma evolução, precisou de um percurso. (...) Ali (referindo-se ao vídeo do curso de danças brasileiras para a Faculdade de dança de São Paulo), a estrutura física já está inteira, porque já tinha sentado e feito... Tranquei-me três meses em casa para fazer uma síntese de todas as experiências. (...) Foi tudo experimentado e foi difícil. Passar de uma linguagem para outra no corpo foi uma tortura. Eu tive que reaprender a escrever. Tanto é que muita leitura que eu fiz, foi para o livro da Núbia (referindo-se à pesquisadora Núbia Pereira), o conteúdo estava todo lá, mas a Núbia teve que pôr na linguagem deles (referindo-se à Núbia e ao seu coautor Edmilson Pereira). Tem muita coisa no meu livro que eu já tinha desenvolvido no livro “Negras Raízes Mineiras: os Arturos” (Graziela Rodrigues).

## **I.6. A falta de entendimento e de reconhecimento do seu trabalho.**

(...) sabe o que eu sinto na Graziela... é que ela está em outro lugar, quando as pessoas vão entender o que ela fez atrás. O pouco reconhecimento da Graziela vem disso. Ela está sempre avançando e quando as pessoas chegam a entender aquilo, ela já está em outra e já vai para lá. (Dulce Beltrão)

Não preciso definir o trabalho da Graziela. Os críticos não a entenderam. (...) É o ser humano sem maquiagem, é o homem nu! É isso e isso incomoda. Ninguém quer ver. (...) O trabalho dela não é bonitinho... Não é o que as pessoas querem ver. (Fausto Fuser)

(...) Isso (referindo-se ao trabalho da Graziela Rodrigues com a cultura popular) vem com uma força muito poderosa que, às vezes, não tem merecido o dimensionamento que ela merece. (Márcio Tadeu)

Era muito bonito, era um trabalho de atriz, de bailarina, de tudo. Passou até despercebido isso, mas foi um espetáculo avançado no tempo (referindo-se aos espetáculos "Coração Vermelho I" e "Coração Vermelho II"). (Antônio do Valle)

### **I.7. A coerência e consciência do seu primeiro percurso no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI)**

Desde esse primeiro espetáculo (o "Graça Bailarina de Jesus"), era como esse caminho, esse percurso, estivesse pronto. (...) Mas no "Caminhadas", ela já estava pronta e dentro do "Coração Vermelho" também. Aí, chega nesse ponto que a Marilda falou dela trabalhar com os outros. (Roberto Mello)

(...) Quando eu vi a Graziela no "Graça", ela sabia para onde estava indo. Quando você entra num caminho, você vai tendo os encontros, você vai vivendo experiências e vai encontrando figuras. Ela sabia. Eu não tenho nenhuma dúvida disso! Tanto é que chegou aonde chegou, quantas pessoas foram tocadas pela vivência dela! (Marilda Alface)

Ela sempre foi muito analítica também do que fazia, ela nunca fez por fazer. Sempre teve uma base de raciocínio, de compreensão etc. E isso foi aprofundando de uma maneira extraordinária. Escrever esse livro (referindo-se ao "Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação), por exemplo, é um aprendizado extraordinário. Porque você concretiza um raciocínio que você já fez, mas que não vê. Quando você escreve, verbaliza, então isso conscientiza tudo o que você sabe. (João Antonio Esteves)

Uma coisa que eu acho fantástica na Graziela é que ela vislumbrou um caminho muito jovem e foi nele a vida toda. Com toda abertura para pequenos atalhos, com rumos diferentes, mas ela sabia para onde ia e foi. Eu acho isso extraordinário como personalidade. (...) Um caminho muito claro, coerente, que foi se aprofundando e se alargando pelo andar... (João Antônio Esteves)

## **I.8. A formação da criadora do BPI em várias linguagens artísticas**

(...) Ela sempre tinha mil coisas: ela tinha capoeira, tinha aula de espada (...) Ela era dividida em mil. Ficava falando aqueles exercícios de voz (...) ficava constantemente se cultivando. (Ademar Dornelles)

Comecei a ver outras coisas, a fazer aulas com Ruth Rachou e com os cursos de moderno que a Renné Gumiel levava também. (...) Eu vou fazer aulas com o Ismael Guiser, eu vou me abrir para outras coisas. O Stagium viajava, vou me abrir para outras oportunidades. (...) como foi importante ter feito capoeira lá, em Brasília, naquele período. Evidentemente que foi uma época em que não tinha mulher na capoeira. Era um negócio muito rude. E era uma coisa de sobrevivência, se der uma bobeira, você morre. E a questão do circo. Foram dois treinamentos: o do circo e o da capoeira, em que essa questão da vida estava em jogo no treinamento corporal. São habilidades corporais que você adquire e que não adquire em outras... Dentro do *metiê* da dança, não existe um trabalho corporal onde você adquire isso. Então são aspectos que, com certeza, fazem parte dessa massa crítica ao longo do meu processo. Primeiro, a capoeira e depois, o circo, treinamentos... de que eu não tinha me dado conta. (...) E depois de ter trabalhado horas os treinamentos energéticos do mestre Liu, eu ia para o Stagium fazer clássico. E queria ligar esse trabalho do circuito de energia com a aula de balé, que é aquela aula que todo mundo estava careca de fazer. Todo mundo estava no automático, já fazia no automático. E aí, eu com esse negócio de querer sentir o eixo, o circuito, o pé direito, às vezes eu dava uma atrasadinha. (...) Eu ia para a aula do Klauss Vianna no fim da tarde. (Graziela Rodrigues)

## **I.9. A busca e a inquietude da criadora do BPI como intérprete**

A questão da cristalização me dava rejeição.(...) Eu não me achava em lugar nenhum. Tem isso também. Porque as tentativas de me encaixar são muito frustrantes. (...) em 1983 (...) tentei me adaptar à proposta do Ilo. Tentei me adaptar, mas tinha a minha dificuldade de adaptação. (...) Eu queria, no início nos anos 70, uma técnica perfeita, era esse meu objetivo. Eu não me permitia dançar. Eu entrei num processo de punição. Era muita aula de clássico. Eu queria mudar a minha estrutura óssea, o meu corpo para ter uma técnica perfeita. Lá pelas tantas, a Márka me chamou e falou: *Olha, tecnicamente, você está muito bem, faz duas piruetas e pára em quinta posição. O problema, Graziela, é que você não dança! Você está com a técnica, mas você não dança!* (...) Anos depois, eu continuava fazer aulas com Stagium e também fazia as aulas com o Klauss Vianna e tinha uma terceira do mestre Liu que eu tentava integrar. Porque, afinal de contas, era o meu corpo, eu queria uma integração no meu corpo. A insatisfação era grande. (Graziela Rodrigues)

## **I.10. O BPI é um método revolucionário**

Sobre o método, a maioria só pensa nos produtos, mas o método é revolucionário no campo das relações. O diretor dá um passo atrás para que o outro ocupe espaço. O que é criado é o que emerge a partir daquele corpo e isso é revolucionário. (...) Falar do campo das relações humanas, que eram bem verticalizadas, (...) me impulsionou a buscar outra relação que não essa. (...) Eu sentia falta de um diretor de teatro que soubesse ver o movimento emergindo no corpo. Porque, na época, não tínhamos câmera e, às vezes, estava nascendo um movimento aqui (e mostrou com o corpo) e não tinha como registrar. (Graziela Rodrigues)

## **I.11. A diferença do BPI do método Stanislavski**

- **O método Stanislavski**

Uma das questões no método Stanislavski é você se deixar afetar pelas coisas do mundo. E o Antônio tinha isso na sua prática cotidiana. Tudo te afeta, o sol, a poeira, abrir a sensibilidade para o que está ocorrendo no seu cotidiano. A proposta era de o método tomar a pessoa 24 horas. Os exercícios eram de trabalhar várias intenções. Você tinha o porquê sim e o porquê não, você deseja tal coisa. Eram propostas e intenções que puxavam para vários lados. (...) Ele exacerbava o campo das emoções. (...) Então, é o uso das emoções da vida do intérprete, mas sem elaborá-las. Tem um gancho para a cena. Da emoção para cena. (...). O fato que eu vejo de trabalhar a emoção assim, sem desdobramento, é que gera um desequilíbrio, tanto que eu cheguei num ponto que eu tinha que encontrar uma forma de trabalhar isso, porque eu estava travando. (Graziela Rodrigues)

- **O método BPI**

E no BPI é o contrário, não é solicitada a emoção. Diretamente, não é solicitada, a emoção é consequência. Eu, enquanto diretora, não estou entrando com um elemento meu para você, é você que traz... Essa é a grande segurança que eu vejo. (...) Emoção é algo que você tem que trabalhar, tem que conhecer minimamente. No BPI, a grande proteção de fato é porque o fio da meada quem puxa é o bailarino, não é o diretor, não é uma coreografia montada, um texto montado. (...) Quem faz é o intérprete, essa é uma margem de segurança. E é a pessoa que tem que fazer a junção, o diretor não pode ir lá. A atuação dele tem que estar muito comedida, porque corre o risco de ter uma projeção. (...) Esse processo integrado do BPI é muito difícil de chegar só via o mental, ele tem que ser também na prática. (Graziela Rodrigues)

## **II. Graziela Rodrigues como professora**

Eu acho que ela (referindo-se a Dulce Beltrão) também via em mim uma criatividade, porque eu já dava aulas e coreografava. (...) Eu começo a assumir as aulas no Ballet Staging como professora de clássico e de dança contemporânea. E em dança contemporânea você podia ousar. (...) (Graziela Rodrigues)

Você vê os pupilos todos da Graziela, é uma coisa (referindo-se ao trabalho do intérprete) que ela imprime nas alunas e tem gente que está levando isso. Isso é lindo, isso é importante. (Márcio Tadeu)

Foi uma das primeiras professoras aqui, que adorei o jeito como ela trabalhava. (Márika Gidali)

(...) Muita gente aprendeu com Graziela, mais do que a gente imagina, porque, nessa mesma época, que ela veio a Brasília com o “Coração Vermelho II”, eu me lembro que ela deu uma oficina (...), acho que para umas trinta pessoas, e cada pessoa que estava ali fez alguma coisa depois. (Celso Araújo)

Muita gente jovem se apaixonou pelo entendimento de corpo que ela já propunha. E isso carregou muita gente para esse “outro jeito”. Então, ela também teve um papel como formadora de muita gente nessa época. (...). *Ah, lembra aquelas aulas da Graziela no Stagium? Por quê? Porque o que ela fazia rapidamente, ela fomentava neles o desejo de dançar. A impressão de que eles seriam capazes. Era um jeito de trabalhar o corpo que os convocava a dançar, convocava as pessoas sem dez anos de técnica para o palco.* (Helena Katz)

Marilda Alfaced aponta dois aspectos das aulas da Graziela, sendo que um aspecto ela própria também confirmou:

- **O início do trabalho da “estrutura física e da anatomia simbólica” antes das aulas na Unicamp**

(...) Fazer aula com ela não era um sacrifício. Não é que era fácil, ela pegava mesmo. Mas eu tinha um prazer imenso de fazer. Porque com ela, as saias que a gente usava... a saia virou uma outra pele, era como teu corpo também, essa coisa do sacro, do “rabo” e o “pé”. Com (...) a Graziela, o corpo mudou. O meu pé alargou... e a Graziela enfatizava muito isso, a base, o assoalho pélvico (...) ( Marilda Alfaced)

Dando aula no Stagium (referindo-se às aulas na década de 80), eu comecei a experimentar coisas da pesquisa, coisas da estrutura física. Aliás, tem um vídeo de uma aula

antes daqui (referindo-se ao vídeo do curso de danças brasileiras para a então futura Faculdade de Dança de São Paulo). Porque tem gente que foi aluno aqui na UNICAMP e que acha que ajudou a construir o método e isso não é bem assim. Toda essa pesquisa antecede e muito a minha ida para a UNICAMP. (Graziela Rodrigues)

- **O trabalho da emoção**

(...) A Graziela, o Takao, o Denilton fazem você se ver de uma outra forma. (...) Eu lembro que achava muito incrível como ela cuidava de cada um. (...) Porque ela já vinha vindo com outros trabalhos, até trabalhos de autoconhecimento e isso levou a Graziela a fazer psicologia. Era incrível! Como você faz uma aula de dança que te leva a uma situação como essa (referindo-se às emoções que afluíam na aula dela)? E ela falava: *Não sou terapeuta, o trabalho aqui é levar para esse contato, para esse pé de dança*. Mas que difícil você mexer com esse corpo e que não mexa com coisas, porque está tudo registrado. É incrível, aonde você vai a uma aula de dança e você vive uma coisa assim tão profunda? E às vezes, as pessoas tinham uma crise de choro, uma catarse, que você tinha que andar, mas voltar e trabalhar. A pessoa vai lidar com isso através de um poema, um poema dançado. (Marilda Alface)

### **III. Graziela Rodrigues como coreógrafa e diretora**

(...) Você sabia que todo ano tinha que ter uma montagem. Mas coreografar para a escola ( referindo-se ao Studio Anna Pavlova) e muitos trabalhos de coreografia. E na época vinham encomendas, pacotes, como da escola.... Ela (referindo-se a Dulce Beltrão) me chamava, convidava-me para fazer um espetáculo. E na época, tudo que caía na rede era peixe, porque já tinha essa vontade de sobreviver da área. (...) Eu coreografei para grupos do Stagium, para adultos. E você tem uma mão para coreógrafa e quando eles resolveram entregar o Stagium para jovens coreógrafos, eu recebo o convite para trabalhar com a companhia, como incentivo aos jovens coreógrafos. (Graziela Rodrigues)

Os trabalhos que ela fez em escola, mas ela já tinha essa facilidade de puxar, de coreografar. (Décio Otero)

Ali (referindo-se ao espetáculo “Bailarinas de Terreiro”) para mim, naquele momento, a Graziela se firmou por onde ela quer trabalhar o outro. A gente viu os outros trabalhos da Unicamp que ficaram sob a direção dela (...) (Marilda Alface)

#### **IV. As contribuições à criadora do BPI**

Dentro dessa categoria, discriminamos os nove entrevistados que contribuíram para o trabalho de Graziela Rodrigues, com exceção dos dados relativos a Ademar Guerra, Klauss Vianna e Antonio Lhopis (todos falecidos e relatados somente por Graziela Rodrigues).

- **A contribuição de Dulce Beltrão**

Ela tinha a coisa de dar prioridade à pesquisa. (...) A Dulce era muito criativa, muito criativa. (Graziela Rodrigues)

A Graziela Rodrigues era intérprete e a gente tinha uma identificação por causa disso. Quando ela foi embora, eu falei isso (que a via seguindo o seu próprio caminho), porque via isso. (...) Eu também fico com isso, tem que ter um contexto emocional por trás de tudo. (...) E eu vejo que ela também tinha esse caminho. Quando ela me disse que ia para o Ballet Stagium, eu disse: Vai! Ela vai encontrar o seu caminho. (Dulce Beltrão)

- **A contribuição do Ballet Stagium**

Ela incorporou muita coisa. Ela é uma pessoa muito inteligente e pegou uma fase muito importante do Stagium, o período do Ademar Guerra aqui. (Décio Otero)

Eu vejo essa parte chão, de pisotear a terra. (...) Eu respeito sempre a pesquisa e quando a pessoa se envolve com a pesquisa, a gente fica curiosa em saber. A gente ajudou, apoiou. (...) E vou apoiar sempre. (Márika Gidali)

Nunca esqueciam se eu estava estreando em algum lugar... A presença deles, o apoio. (...) eles (referindo-se ao Ballet Stagium) me respeitavam muito, de dar apoio, de dar espaço lá. (...) Num curso que eu dava lá no Stagium, que era de dança contemporânea, eu comecei a trabalhar essas questões (referindo-se à questão da estrutura física e da anatomia simbólica do BPI) e a Márika chegou (...) e assistiu à aula. (...) Terminou a aula e ela me disse: *o que você está fazendo é muito importante! Não deixe de fazer! Mesmo que tenha uma aluna, eu pago a aula!* Então a abertura para levar a pesquisa para a sala de aula, eu tive no Stagium. Porque a história poderia ter sido outra. E foi um estímulo para o trabalho poder dar continuidade, em alguns momentos que a gente está sozinha, e em grande parte, foi construído com muita solidão. Você precisa que alguém sinalize se você está fazendo bobagem ou está equivocado. Então, foi um momento de lapidação do que viria ser o método e o Stagium teve uma importância imensa. (...) Ele funcionou como escola? Sim. (...) Eu aprendi o que é trabalho no Ballet Stagium. Que não é ter sábado, domingo, feriado. Se você quer conquistar alguma coisa, você não pode estar preso ao horário de trabalho. (...) O Stagium era um grande referencial de trabalho. Essa coisa de trabalhar sábado e domingo, isso eu aprendi com a Márika. (Graziela Rodrigues).

(...) Dessa realidade social, a Graziela, também já vacinada pelo Stagium, pelo vírus do Stagium, percebeu que precisava trabalhar mais com as danças brasileiras. (Celso Araújo)

- **A contribuição de Ademar Guerra**

O Ademar era um atentado, era o diabo! Ele falava muito da função do intérprete. (...): *vocês têm que se perguntar, se são ou não intérpretes.* E dizia: *vamos lá, faz aí um rond de jambe e me diz o que você quer dizer com isso? Isso não está me dizendo nada!* E como é que põe para falar? Ele também não sabia. Ele propunha um processo interior, mas não existia um método para chegar a ele, para fazer a perna falar. (...) Ele puxava muito para a

realidade. *Qual a realidade desse país? Qual a realidade do mundo? Vocês não leem jornal? Tem que ler jornal!* A questão do senso crítico dele era muito exacerbado. Ele gostava de pôr a pulga atrás da orelha. (...) trabalhava a brasilidade também. O Ademar sempre indicava livros e eu começo a ler o livro “Quarto de Despejo”, da Carolina de Jesus. Foi o livro texto que eu utilizei com o elenco da Hebraica quando os dirigi. Eu queria trazer a realidade social do país. Você vê como é forte na formação a questão política. (...) A pedra de toque era a crítica de uma dança destituída de qualquer sentido. E outras coisas que eu vi, como ele dirigindo “Navalha na Carne” e outros trabalhos, que era uma coisa impressionante! (...) Eu o vi trabalhando com o Stagium, era uma direção teatral para a dança, ele já propunha um desmanche da técnica em prol de uma organicidade.(...) Eu e o Ademar tínhamos uma ligação mesmo. Tanto é que, anos depois, quando volto da Europa, eu disse: vou para Brasília. Ele disse: *Olha, é a melhor coisa que você faz. Vai em frente, é isso! Não tem que titubear...* (Graziela Rodrigues)

- **A Contribuição de Antonio Lhopis**

- **A questão da identidade cultural:**

Eu já o conheço (referindo-se a Antonio Lhopis) e é uma efervescência, porque é recíproco. Foi um encontro maravilhoso. Ele adorava o Brasil e falava da Umbanda de lá. Ele e a Espanha, de um modo geral, me colocaram a questão da cultura. (Graziela Rodrigues)

- **O conhecimento de técnicas de dança e do método Stanislavski**

Era dinâmica corporal, dança contemporânea e método Stanislavski (referindo-se às aulas com o Lhopis) (...) O trabalho de intérprete foi com o Ademar Guerra, com o Lhopis. (...) Além da dança contemporânea, tinha a aula de dinâmica corporal que ele dava que era muito interessante. Tinha aulas do método Stanislavski e tinha um convívio, porque nós queríamos formar um grupo. Um grupo que tinha momentos de experiências. Quais eram essas experiências? Tinha músicos também, bailarinos e atores. Seria, por exemplo, eu e um sax buscando interação. Mas de novo, não tinha método. E o Antônio queria trazer a técnica de Stanislavski para a dança. O que sei de Stanislavski na prática foi via Antonio

Lhopis que foi discípulo de um discípulo direto dele. (...) Eu utilizei do método Stanislavski no “SQS 1980” e depois algo daí vai para o experimento do “Graça”. Evidentemente teve influência, teve, com certeza. E Stanislavski é maravilhoso! Eu usei isso, eu usei o método. Mas, já naquela época, como o que eu fazia não era teatro, era dança, a coisa do corpo era muito forte, isso foi proveniente para fazer essa passagem do teatro para a dança e a pesquisa de campo, que foi fundamental. (Graziela Rodrigues).

- **A Contribuição de João Antônio Esteves**

- **Conhecimento de técnicas de Jacques Lecoq e Stanislavski na criação do “Graça Bailarina de Jesus”**

Quando chegou o “Graça Bailarina”... Eu tinha uma experiência na Lecoq em que um dos exercícios que o Lecoq propunha era pegar o personagem que você estava trabalhando naquele período e ir pra cidade com ele. Graziela sugeriu, quando fomos montar o “Graça”, que ela queria ter vivências das situações da personagem. (...) E isso ia muito ao encontro do que eu acreditava também. Eu gostava muito do processo Stanislavski como base pra construção do personagem e tal. Essa convivência no meio tinha tudo a ver com a proposta do Stanislavski e eu topei imediatamente e a criação toda do “Graça” foi feita com essas vivências. A gente fez uma historinha básica de uma empregada doméstica aqui em Brasília. Então, que situações? Onde é que ela moraria? Moraria, não me lembro mais, numa cidade satélite. Era onde morava a secretária lá de casa. Então, perguntamos a ela: você poderia levar a Graziela para te visitar? Para passar um dia na sua casa? Ela leva a Graziela para conviver com a sua família e ela volta com o material vivenciado lá. (...) Desse material vivenciado, a gente tinha vários exercícios. Ela me contava um pouco a história, para verbalizar etc. Do que ela contava, a gente ia tirando situações que pudessem ser interessantes nessa vivência dela. Dessas situações, a gente fazia um roteirinho de improvisação. Ela improvisava, eu ia limpando, ela improvisava novamente até chegar numa cena. (...) A dança dela era muito teatral, o meu teatro era muito dançado. Então a gente falava uma linguagem muito próxima (João Antônio Esteves)

Os laboratórios foram dirigidos pelo João. Ele me colocava: tenta trazer o *espaço da casa dela, como é essa cozinha?* Ele tinha o trabalho do Jacques Lecoq e do Stanislavski. Como ele sabia que Stanislavski era a minha experiência, a sua forma de atuação levou em conta essas experiências. O processo foi em pouco tempo. Logo, a personagem já estava incorporada. Eram meses de campo, então você imagina quão cheia eu estava. Eu não fiz o dôjo, eu fiz todo o campo, os diários de campo e fui para o laboratório e, rapidinho, veio a história dela inteira, todas as propostas dela. (...) Ele percebeu que tinha alguma coisa nova acontecendo. Ele esperava os laboratórios para dar indicação. Se estava rolando, ele não interferia, mas estava ali. Então, eu tinha o respaldo, tinha a presença, sem interferir. Ele falava: *é uma coisa nova, então vamos devagar.* (Graziela Rodrigues)

➤ **Assistência de direção no “Coração Vermelho II”**

A ideia era que fosse uma coisa mais fácil de viajar, melhor pra se adequar ao espaço etc. Eu rediregi o trabalho tirando toda parte de circo. (...) Você está no trapézio. O trapézio transmitia o medo, uma tensão. Então, o que é que isso transmitia? Só que agora transmita isso no chão, passa isso para o chão. Foi um processo muito interessante, porque você, a partir de uma obra pronta, que estava funcionando bem, adaptar isso pra outra coisa... foi um processo muito interessante. (João Antônio Esteves)

• **A Contribuição de Carlos Alberto da Costa**

(...) É um trabalho muito bonito (referindo-se ao trabalho da Graziela Rodrigues); sempre que posso, eu gosto de contribuir com a Graziela e com a dança, porque a dança é a alma de tudo (...). (...) Eu aprendi muito o movimento do corpo na Ensaio. Então, foi uma grande facilidade também para as minhas entidades se adaptarem a mim, em relação à dança, pelos laboratórios que eu fiz com ela (referindo-se a Graziela Rodrigues) (...) Eu digo que a minha Umbanda e o trabalho da Graziela, de arte, é uma cumplicidade muito bonita. (Carlos Alberto da Costa)

• **A contribuição de Ademar Dornelles**

➤ **Assistente de coreografia na maioria dos trabalhos de Graziela Rodrigues de 1980 a 1987**

(...) eu sempre gostei do teatral. (...) E ela, nos trabalhos, me perguntava: (...) *será que esteticamente não ficaria melhor eu fazer assim? Tu está vendo daí, não? Será que é melhor eu fazer assim?* (...) então, minha preocupação era com o externo, com o superficial, segundo ela. (...) Não me interessavam as razões internas (...) a emoção motora das intenções, para modificação dos movimentos... Eu dizia: faça assim! (...) Eu era um auxílio das coisas que ela fazia. (Ademar Dornelles)

- **A contribuição de Ilo Krugli**

Ela entra no VentoForte, ela dá aulas, ela entra em alguns espetáculos. Ela se dispõe a fazer qualquer espetáculo (...) Ela traz um elemento diferenciado, porque nós já trabalhávamos com dança popular (...) Então, ela traz um nível diferenciado de dança, conseguíamos uma unidade do espetáculo porque tinha bailarino, músico. Mas não tinha por que perguntar por que ela dança e os outros, não. Todos se movimentavam de uma forma interessante. (Ilo Krugli)

Isso é o produto do meu encontro com ela (referindo-se a influências dele no trabalho da Graziela quanto ao trabalho com objetos cênicos, da transformação deles em cena). (Ilo Krugli)

O Ilo, eu falo que o conhecimento dele vinha por osmose. Ele não era de falar muito. Então era muito difícil esse trabalho com o objeto, mas ele insistia, nesse tempo, do trabalho com o objeto. (Graziela Rodrigues)

- **A contribuição de Márcio Tadeu**

(...) Eu tive também que fazer figurinos (referindo-se ao cenário e figurino de “Coração Vermelho I” e “Coração Vermelho II”) que eles mesmos se modificassem. E faz

assim, vira, faz outra coisa. Então, isso também era uma experiência que eu achei muito instigante. (...) É quase sempre uma cenografia para o ator, para o bailarino. Eu tenho uma paixão, mas não tenho veleidade cenográfica. (...) A cenografia e o figurino são uma plataforma de pulsão para ele. Não fica na frente. (...) Com a Graziela, eu aprendi muito. Porque é muito específico o figurino para dança e, aos poucos, você vai aprendendo que bailarino trabalha a vida inteira para ter um corpo. (...) Então, eu vou é trabalhar com o corpo, para ajudar o corpo, não para atrapalhar. (...) A gente voltou a ter um contato forte aqui na Unicamp, quando a gente se reencontrou aqui. E para a maioria das montagens que ela faz, me leva como parceiro nessa coisa de cenário. (Márcio Tadeu)

- **A contribuição de Klauss Vianna**

O Klauss, nas suas aulas, tinha espaço para a pesquisa. (...) Ia para a aula dele no fim da tarde e tinha todo o espaço para a pesquisa. Era outro tempo, esse tempo necessário. (...) Evidentemente que, nos anos 80, o trabalho dele sai completamente dentro desse padrão do clássico. Isso até eu acho incrível. (...) E o Klauss era uma cabeça que sai desse contexto e faz o trabalho diferenciado, fora do enquadramento do clássico (...) que propõe... Nesse ponto, o Klauss é uma figura importante. (Graziela Rodrigues)

- **A contribuição de Antônio do Valle:**

- **O trabalho das máscaras em “Coração Vermelho I e Coração Vermelho II”**

No trabalho das máscaras, trabalhava muito com a máscara aberta e com a máscara aqui, (e mostrou o rosto) por mais que ela está no corpo inteiro. Trabalhava muito com a máscara das emoções. Faço esse jogo, a máscara facial, e o ator começa a ter esse domínio. A partir da foto da Cora, a máscara desce e contamina o corpo todo (e fez a máscara da Cora no seu rosto) e entra coluna, entra tudo no jogo. (...) e depois desse trabalho de corpo, de já ter essa consciência, eu começo a mostrar que cada máscara tem um som e que o ator tem mil máscaras e mil sons dentro dele. Jogo muito com isso. Quando você puxa o personagem, você junta e vem esse binômio, corpo e voz, e as máscaras se

completam. Por isso, cada personagem que ela fazia tinha uma voz, a adolescente tinha outra voz, a Cora mulher tinha outra voz, as mulheres que ela visitava (as quatro mulheres), cada uma tinha a sua voz, o seu timbre, o seu sotaque, o seu ritmo. E terminava com a Cora com noventa e quatro anos. (Antônio do Valle)

## DISCUSSÃO

Nessa parte da tese, serão discutidos determinados conteúdos que emergiram dos entrevistados e estão na sua primeira parte, “Resultados”. Esses conteúdos foram escolhidos porque são fundamentais para responder à pergunta inicial desse trabalho: *Como surgiu o método BPI?*

Dialogando os dados das entrevistas com os documentais e bibliográficos, essa discussão será dividida em dois grandes capítulos que se integram:

*Capítulo I: Os anos 70 na história da dança no Brasil e o início da trajetória artística da criadora do BPI*

*Capítulo II: Os anos 80 na história da dança em São Paulo e o desenvolvimento do primeiro percurso da criadora do BPI (1980-1987)*

Nos capítulos sobre o contexto histórico da dança no Brasil dos anos 70 e 80, por mais que se destaquem os artistas que trabalharam com Graziela Rodrigues, será dada ênfase à sua trajetória durante essas duas décadas. Afinal,

Não se pode negar que há um estilo próprio a uma época, um *habitus* resultante de experiências comuns e reiteradas, assim como há em cada época um estilo próprio de um grupo. Mas para todo indivíduo existe uma considerável margem de liberdade (...) (LEVI, 2001).



## **CAPÍTULO I**

### **OS ANOS 70 NA HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL E O INÍCIO DA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DA CRIADORA DO BPI**

#### **1.1. OS ANOS 70: UM MARCO NA HISTÓRIA DA DANÇA NO BRASIL**

“(...) a cultura ocidental não pode esquecer que a História penetra fundo na mente do poeta (...)” (BOSI, 2004).

“Os anos 70 são importantíssimos, são um marco. (...) Alguém que queira entender o que acontece hoje tem que conhecer os anos 70 para não achar que está inventando a roda”(Helena Katz)<sup>8</sup>.

O que, dos anos 70, ficou na criadora do BPI e no seu método?

Foi esse questionamento inicial que inspirou a única pergunta comum aos dezoito investigados dessa pesquisa:

*Como era o espírito da época nas artes, sobretudo no teatro e na dança na década de 70 no Brasil?*

Dessa questão, surgiram as dezesseis categorias principais, já colocadas nos “Resultados”. A categoria X - *Os anos 70 - um marco na história e, sobretudo, na história da dança no Brasil* aponta para o aspecto dessa década como marco, pois esses anos na História no Brasil são também conhecidos, dentre vários atributos, como:

**A) Os anos negros ou os anos de chumbo da ditadura militar**

**B) Os anos da Contracultura**

**C) Os anos do Feminismo<sup>9</sup>**

---

<sup>8</sup> Entrevista à autora em 10/9/2010.

### **A) Os “anos negros” ou os “anos de chumbo” da ditadura militar:**

Esse período apresenta uma dialética de autoritarismo versus busca da liberdade. É a década seguinte ao AI-5, que extingue a liberdade de expressão e determina a tortura, a perseguição, o exílio e a morte das pessoas consideradas uma ameaça ao governo militar. Após anos de pesquisa, o quadro de horror não está concluído, mas podemos dizer que:

(...) Cerca de 50 mil pessoas foram presas somente nos primeiros meses de ditadura; cerca de 20 mil pessoas foram submetidas à tortura durante a ditadura; há 356 mortos e desaparecidos políticos indenizados (...); milhares de presos por motivos políticos, quatro condenações a pena de morte; 130 banidos; 4.862 cassados (...); grande número de exilados e centenas de camponeses assassinados (ROTA & RABELLO & ANDRADE, 2008).

Enquanto “a ditadura estava no ar...” como falou Ilo Krugli<sup>10</sup>, em contraponto, existia na dança a busca pela experimentação. Como escreveu Dulce Aquino (2005):

Naquela década, a dança se firmou profissionalmente por meio da criação de grupos estáveis e independentes e se configurou como grau de liberdade do sistema, driblando a censura, experimentando o novo (...) ambiente efervescente dos anos 70, em que a liberdade de experimentação artística era a tônica primeira.

A dança, como comentaram cinco dos entrevistados<sup>11</sup>, era difícil de ser censurada e alguns novos grupos de dança e criadores-intérpretes independentes passaram a abordar temáticas nacionais, como é o caso do Ballet Stagium, “principalmente das questões dos excluídos como o índio, o negro, o operário e de músicas censuradas” (...) (AQUINO, 2005, p. 100.)

---

<sup>9</sup> A autora destacou esses três aspectos dos anos 70, porque foram os que mais ecoaram na trajetória de Graziela Rodrigues.

<sup>10</sup> Entrevista à autora em 18/1/2011.

<sup>11</sup> Rever os depoimentos na categoria “Dificuldade da censura em censurar movimento”, presente nos Resultados.

A dança nos anos 70, como comentou Fausto Fuser numa crítica publicada na Folha de São Paulo de 1979<sup>12</sup>: “falou mais alto que o teatro, quando os atores amordaçados não podiam ir muito além de gestos tímidos a alto risco. O palco calado viu-se povoado por poetas que falavam através das sapatilhas dos bailarinos”.

## **B) Os anos da Contracultura**

*De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude [...] que marcaram os anos 60: o movimento hippie, a música rock, certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. [...] Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. (PEREIRA, 1992, p. 20).*

A contracultura é um movimento que surge no mundo ocidental nos anos 60, mas podemos dizer que no nosso país, ele terá seu auge nos anos 70, “aqueles anos fogosos e ensandecidos” (NAVAS & DIAS, 1992, p.162).

A contracultura “caiu como uma luva” na parte da nossa juventude insatisfeita com o regime militar dos anos chumbo. Como escreveu Lucy Dias (2004, p. 94):

Jovens marginais das classes média e burguesa se deixavam levar na grande onda da contracultura, redimindo valores coletivos postos em desuso como igualdade, que permitia um viver coletivo alternativo ao mundo de progresso e fartura vendido pelo regime. Igualdade, solidariedade, consumo coletivo de drogas, ruptura com padrões sexuais (...), a valorização do amor tribal, esses eram os principais pontos defendidos por quem estava *a fim de ir fundo* nas coisas.

No Brasil, um dos ecos da contracultura na arte aconteceu no teatro, onde “nasciam os grupos de criação coletiva” (DIAS, 2004, p. 48). É necessário destacar que na história da criadora do BPI, ela participará de duas experiências de criação

---

<sup>12</sup> Crítica publicada na Folha de São Paulo - São Paulo, edição 11/11/79.

coletiva em grupos que articulavam o teatro e a dança e que serão relatadas nesse trabalho: a Ensaio Escola de Teatro e Dança em Brasília e o Grupo de Teatro VentoForte em São Paulo.

Na dança, foi um período de ousadia. Como escreveu Cássia Navas (1992, p.166): “(...) a busca era por um corpo ligado ao prazer sensório, às *viagens* relaxantes das drogas leves, a intimidade do toque entre as pessoas, a leveza da dança *livre*, de olhos semicerrados, ao sabor da música. (...) que buscavam um prazer *woodstockiano* nos mergulhos da dança de cada um”.

Dentro desse contexto, destacaram-se no mundo ocidental as técnicas de improvisação, sobretudo a de Steve Paxton, do C. I., Contato-improvisação que começou a ser divulgada no Brasil neste período. O bailarino e coreógrafo norte-americano

(...) Steve Paxton iniciava em 1972, um gênero chamado Contact Improvisation (improvisação de contato), que consistia em laboratórios geradores de movimento a partir do contato de dois ou mais corpos, usando princípios de momentum, peso, fluência e confiança, dentre outros. Este tipo de experiência, presente até os dias de hoje como material didático de improvisação e também como conteúdo para montagens de espetáculo, enriqueceu de forma marcante a dança da década de setenta. (SILVA, 2005, p.116)

### **C) Os anos do feminismo**

Este movimento<sup>13</sup> que tem acontecimentos marcantes na década anterior como a queima dos sutiãs em Paris e passeatas em diversos lugares do ocidente, só ganhou força no nosso país na década de 70.

“O feminismo procurou em sua prática enquanto movimento, superar as formas de organização tradicionais permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo” (ALVES & PITANGUY, s/d, p. 8). Por isso, ele auxiliará na emancipação da mulher nessa década. Como escreveu Rose Marie Muraro (1999, p. 212):

---

<sup>13</sup> “O feminismo ressurgiu num momento histórico em que outros movimentos de libertação denunciavam a existência de formas de opressão que não se limitam ao econômico” (ALVES & PITANGUY, s/d, p.7).

A década de 70 talvez tenha sido a mais importante do século XX, a que preparou a humanidade para o terceiro milênio. Isso porque nessa década, na mesma mulher se superaram os dois tabus que eram os pilares de sua submissão ao homem, e parte do sistema patriarcal: a liberação da sexualidade fora do casamento e a possibilidade de se sustentar sozinha, sem precisar do homem.

Esse movimento influenciou toda uma geração de bailarinas e coreógrafas, mesmo as que não foram feministas, perceberam a sua repercussão direta ou indiretamente nos seus trabalhos artísticos.

Na história da dança no ocidente, algumas bailarinas desde o início do século XX começaram a questionar os seus papéis em cena. Não suportavam mais dançar heroínas românticas, nossas Giseles ou Julietas<sup>14</sup>. Os temas, as roupas, os movimentos, como as personagens femininas começaram a mudar com as pioneiras da dança moderna nos EUA e na Europa. Dentre elas, podemos citar, por exemplo, Isadora Duncan<sup>15</sup> e Martha Graham<sup>16</sup>, nos EUA. e Mary Wigman<sup>17</sup>, na Alemanha.

Como descreve Cássia Navas (1992, p. 17): “Na gênese da dança moderna, a maior parte de seus construtores eram mulheres”. (...). E provavelmente, havia uma “ligação entre os movimentos feministas da virada do século e a primeira geração da dança moderna”(IBIDEM).

---

<sup>14</sup> Nomes das principais heroínas dos Balés Românticos do século XIX. Essas heroínas eram as mulheres que viviam em função do seu amor romântico. Gisele enlouqueceu quando não se casou com o seu amado e Julieta morreu por causa do seu amor por Romeu que era proibido.

<sup>15</sup> Isadora Duncan (1877-1927):” pioneira dançarina norte-americana. (...) Procurou inspiração em movimentos da natureza – vagas, ventos e palmeiras- e em poses e atitudes encontradas em cerâmicas e esculturas da Grécia Antiga. Propôs uma dança livre de espartilhos, meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se em coreografias solo descalça e vestida de túnica de seda” (NAVAS & DIAS, 1992, p. 17).

<sup>16</sup> Martha Graham (1894-1991): “bailarina, coreógrafa e professora norte-americana, foi uma das matrizes da *modern dance* dos Estados Unidos (...). (...) sistematizou sua técnica tendo como fundamentos originais o trabalho no eixo vertical do corpo humano, em movimento de expansão ( *release*) e recolhimento ( *contraction*) num treinamento em que a respiração e consciência do plexo solar eram aspectos básicos do sistema. Suas coreografias falavam de problemas de seu tempo, e se centravam, sobretudo, nos aspectos femininos”(Idem, op. cit., p. 18).

<sup>17</sup> Mary Wigman (1886-1973):”bailarina, coreógrafa e professora alemã, é uma das matrizes da dança moderna na Alemanha, também chamada de *dança expressionista*” (Ibidem). Sua dança refletia a dor e o sofrimento da segunda guerra mundial e seus “movimentos eram bruscos, angulosos, voltados para o chão “(...) (Ibidem).

Na década de 70 na história da dança no Brasil é que acontece a grande guinada em relação ao papel da mulher em cena. Em São Paulo, as “mães da modernidade” Renée Gumiel e Maria Duchenes<sup>18</sup>, nos anos anteriores começaram a semear outras possibilidades. Mas são algumas intérpretes, discípulas dessa “mães”, como Máríka Gidali, Marilena Ansaldi, entre outras que irão também preparar o terreno para intérpretes como Graziela Rodrigues.

Elas são “mulheres dançando espetáculos solo”<sup>19</sup>, utilizando-se de outras linguagens artísticas, não só da dança e da técnica do balé clássico. As personagens que dançaram foram heroínas brasileiras, da nossa literatura, como Diadorim, a guerreira de Guimarães Rosa; do nosso teatro, como a prostituta Suely de Navalha na Carne<sup>20</sup> ou a varredora de rua como dançou Clarice Abujamra em “Margarida Margô”<sup>21</sup>. Elas trouxeram à tona a realidade da mulher brasileira até então silenciada na história da nossa dança.

Por essa e outras características, o título do livro de Helena Katz, publicado em 1994, “O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil”, explicita o que aconteceu nesse período. A floresta amazônica idealizada é deixada em parte de lado e a dança “começa a falar do Homem Brasileiro”<sup>22</sup> só que na sua realidade. Os palcos italianos começaram a ser substituídos pela “barca da cultura”<sup>23</sup> e por outras tentativas de aproximação de uma nova plateia. A dança deixa só de divertir para gerar reflexão e inicia a mudança do seu papel dentro da sociedade brasileira.

Não por acaso, Fausto Fuser fecha a década de 70, publicando a crítica intitulada “Entramos na dança”<sup>24</sup>, discorrendo sobre a mudança da arte do

---

<sup>18</sup> Neste mesmo capítulo, no item sobre a Dança em São Paulo, será explicado sobre essas bailarinas pioneiras da dança moderna nesta capital.

<sup>19</sup> Categoria que surgiu na análise de conteúdo das entrevistas deste trabalho.

<sup>20</sup> Tanto Diadorim como a Suely foram interpretadas por Máríka Gidali no início da trajetória do Ballet Stagium nos anos 70.

<sup>21</sup> Este solo interpretado por Clarisse Abujamra estreou no Teatro Galpão em 1978.

<sup>22</sup> Depoimento de Fausto Fuser dado na entrevista à autora em 14/7/2010.

<sup>23</sup> Esse projeto de difusão cultural por vários pontos do país foi idealizado pelo poeta e dramaturgo Paschoal Carlos Magno e será explicado no item sobre o Ballet Stagium ainda nesse capítulo.

<sup>24</sup> Crítica publicada na Folha de São Paulo- São Paulo, edição 11/11/79.

movimento no nosso país: “A afirmativa surge clara e simples: a década de 70 marcou o reconhecimento definitivo da dança junto ao público brasileiro”.

E é dentro desse painel de transformações que se inicia “o aprendizado sistematizado da formação profissional em dança”<sup>25</sup> de Graziela Rodrigues em Belo Horizonte, em 1967, no Studio Anna Pavlova.

Será traçado nas próximas linhas o contexto histórico da dança nas três capitais brasileiras (Belo Horizonte, São Paulo e Brasília), por onde ela passou nos anos 70, a fim de desvendar o que, em cada momento, cada cidade e seus artistas contribuíram para a sua formação. Destacamos aqui que existe um capítulo à parte na sua história, no período que viveu no exterior (1977-1978), um período em Israel e outro na Espanha, antes de retornar ao nosso país, à capital federal no final de 1978.

## **1.2. A DANÇA EM BELO HORIZONTE**

Para se entender a dança nos anos 70 em Belo Horizonte, sobretudo até a sua primeira metade, é necessário fazer uma breve retrospectiva dos anos 60.

Em 1962 ocorreu o final da Escola de dança Klauss Vianna coordenada pelo próprio Klauss e sua esposa, na época, Angel Vianna e do seu grupo Ballet Klauss Vianna (BKV), que semearam um movimento de balé moderno na capital mineira, então arraigada às tradições do clássico. Mesmo nas aulas de balé clássico da sua escola, Klauss iniciava as suas pesquisas de movimento que só anos mais tarde seriam desenvolvidas e sobre as quais escreveria no seu livro “A Dança” (1990).

Como escreveu Angel Vianna, na apresentação da reedição desse livro em 2005, Klauss Vianna no BKV “desenvolveu um trabalho coreográfico com uma criatividade sem limites. Buscou nas suas coreografias uma pesquisa profunda, tanto na técnica como na criação musical, procurando também recursos nas artes plásticas”.

A ida do casal, em 1963, para a Bahia:

---

<sup>25</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

onde Klauss passou a lecionar na Escola de Dança da UFBA, interrompendo o prolífico período da escola por eles fundada e do BKV em Belo Horizonte, *deixando órfãos todos nós* - como comenta Dulce Beltrão -, que buscávamos um diferencial de trabalho de dança em BH (ALVARENGA, 2002).

O mesmo pesquisador, Arnaldo Alvarenga (2002), comentou ainda, na sua tese, que esse fato integra a “diáspora dos artistas mineiros em busca de outros espaços para o crescimento, levando a um conseqüente esvaziamento desagregador do meio cultural mineiro. É o fim da *Geração Complemento*<sup>26</sup>, do qual Klauss Vianna e vários outros artistas mineiros fizeram parte nos anos 50 até esse período, não coincidentemente véspera da data de início da ditadura militar no Brasil.

Após a diáspora e o golpe militar que mudou a cara do nosso país e, por consequência, da nossa cultura, com as censuras, perseguições, exílios, entre outras armas de repressão, ocorreu um breve corte no caminho do desenvolvimento do balé moderno em Belo Horizonte, onde a força da tradição clássica se reafirmou em torno da figura de Carlos Leite, que foi o pioneiro da dança clássica na capital das Gerais.

É importante destacar que Carlos Leite foi professor de uma genealogia da dança em Minas: Klauss Vianna, Dulce Beltrão e Décio Otero, todos os três por coincidência e cada um no seu momento contribuíram para a formação da criadora do BPI.

Apoiado pela ditadura militar, o Ballet de Minas Gerais, grupo dirigido por Carlos Leite tornou-se:

(...) a Companhia Oficial do Estado, instaurando-se como polo único na sequência da tradição da dança em Belo Horizonte. Passa a ocupar as dependências do recém-inaugurado teatro do Palácio das Artes e, cria-se, ali, uma escola para formação de bailarinos, dirigida pelo Carlos Leite (...) (ALVARENGA, 2002).

---

<sup>26</sup> A geração complemento foi um “movimento assim denominado em função da revista literária *Complemento*, editada por seus integrantes, entre eles Ivan Ângelo, Silviano Santiago, Carlos Kroeber, Jonas Bloch, Fernando Gabeira, Henfil, Jota D’Ângelo, Frederico de Moraes, Augusto Degois, Marilene Martins, Décio Otero e Lúcia Helena Machado, além de Angel e Klauss Vianna” (NAVAS & DIAS, 1992, p. 190).

Mas em 1967, aos poucos, novos caminhos são retomados na dança mineira e Dulce Beltrão, que foi colega de Klauss Vianna no início do Ballet de Minas Gerais e sua aluna na Escola KV, cria com Sílvia Calvo o “Studio Anna Pavlova”.

### **1.2.1. O Studio Anna Pavlova**

O Studio, não por acaso, tem o nome de um mito da história da dança, uma bailarina que, por onde passava, estimulava “(...) as mulheres a sair de seus círculos particulares e a dançar em público” (HANNA, 1988). Dulce Beltrão batalhou pela dança em Belo Horizonte e criou com sua sócia uma escola que tinha aulas de balé ministrado de forma extensiva e as outras linguagens ministradas em cursos intensivos por professores convidados.

Dulce convidava sempre que possível, não só professores, mas coreógrafos de outras cidades para ministrar oficinas e criar coreografias para o grupo de dança que surgiu do Studio: “Ballet Teatro Minas (BTM)”. Como destaques desse período, o bailarino Ivaldo Bertazzo, de São Paulo, que fez sua primeira coreografia para o BTM (ANEXO 1), e Raimundo King e José Roberto Lorenzo, ambos alunos de Clyde Morgan, vindos de Salvador. Como Dulce contou<sup>27</sup>: “Para você ver, o Ivaldo Bertazzo, a primeira coreografia que fez foi em Belo Horizonte, conosco. Nós trouxemos o King, da Bahia”.

Como disse Graziela Rodrigues<sup>28</sup>: “(...) A gente fazia clássico, mas dançava moderno.” As diretoras do Studio tinham “um espírito investigativo no campo do balé moderno” (ALVARENGA, 2010), sobretudo Dulce, que confessou, em diversos momentos da sua entrevista, também o seu amor pelo teatro, que ficou no nome do grupo: “Eu gostava de teatro desde o trabalho com o Carlos Leite (...). É, eu era no Studio muito responsável pela interpretação”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Entrevista à autora em 21/7/2010.

<sup>28</sup> Entrevista à autora em 20/1/2010.

<sup>29</sup> Ibidem a nota 13

As aulas de Dulce no Studio refletiam isso, como contou a criadora do BPI<sup>30</sup>: “Ela (referindo-se à Dulce) priorizava a pesquisa. (...) Era muito criativa. (...)” Ela, como confirmou Arnaldo Alvarenga (2010), “(...) deixava transparecer em seu trabalho uma expressividade diferente e uma riqueza de movimentos, traços incomuns no repertório local”.

Dulce, antes do Studio, chegou a ministrar aulas em várias escolas particulares da capital mineira, entre elas o Colégio Pio XII, onde Graziela Rodrigues estudava. Foi lá que ela iniciou suas aulas de dança, com Dulce e de teatro, com Sérgio Cardoso. Após a criação do Studio, Dulce a chamou para fazer aulas nele e para participar depois, em 1973, do Ballet Teatro Minas.

#### **1.2.1.1. O Grupo Aruanda**

O Ballet Teatro Minas e o Studio se destacavam no cenário mineiro. O Studio fez também, em 1969, uma parceria com o Grupo Folclórico Aruanda, dirigido pelo sociólogo e cientista político Prof. Paulo César Valle.

Dessa parceria, Dulce lembrou na entrevista que “(...) sempre queria trazer experiências novas para o Studio e a experiência com o Grupo Aruanda foi fantástica!”<sup>31</sup> Recordou ainda que algumas das suas alunas começaram a participar também desse grupo, como é o caso da criadora do BPI.

No memorial de Graziela Rodrigues, encontramos algumas fotos, programas de apresentações e dados sobre o histórico do grupo:

O grupo Aruanda é uma entidade de caráter cultural, sem fins lucrativos, cujo objetivo principal é a pesquisa e divulgação das danças e folguedos populares em suas várias formas de manifestação, através da projeção e aproveitamento dos elementos e fatos folclóricos. Fundado pelo Prof. Paulo César Valle (sociólogo e cientista político) em 1961, o grupo adquiriu personalidade jurídica em 1967.

---

<sup>30</sup> Ibidem a nota 14

<sup>31</sup> Entrevista à autora em 21/7/2010.

Ela integrou esse grupo de 1969 a 1971, onde aprendeu “um grande número de danças, principalmente as mineiras e gaúchas, como São Gonçalo, pastorinhas, xotes, milongas e tirana, entre outras”.<sup>32</sup>

A importância do Grupo Aruanda para a sua trajetória foi que ali teve o seu primeiro contato profissional com as danças populares brasileiras. O grupo se apresentava em espaços diferenciados, tanto em palcos italianos tradicionais, como no do Teatro do Palácio das Artes, como em espaços como praças, feiras, tabladros, hospitais, leprosários e até mesmo em cima de caminhões andando nas feiras industriais. Essa vivência inicial de dançar para públicos diferentes a “exercitaram como intérprete”, como ela mesma descreveu no seu memorial e esse exercício de alteridade estará em vários momentos presente na sua trajetória e, por consequência, presente no BPI (como será descrito no capítulo 2).

#### **1.2.1.2. Os Festivais de Inverno de Ouro Preto**

Outro fato importante da vida artística de Dulce foi o período em que coordenou a área de dança dos Festivais de Inverno de Ouro Preto-MG, que só foi incluída a partir de 1969. Esses festivais, criados em 1967, foram “(...) a grande contribuição da UFMG para a comunidade. (...) era a UFMG numa ação político-cultural e artística para Minas, durante a ditadura” (ALVARENGA, 2002).

Os festivais de Ouro Preto desse período são até hoje lembrados pelos artistas da dança e do teatro, como descreveram o bailarino J.C. Violla e o ator Hugo Rodas:

Rodas e Violla se reportaram a importantes eventos de dança que aconteceram na segunda metade daquela década (referindo-se a década de 70). Destacaram os festivais universitários, a exemplo (...) do Festival de Inverno de Ouro Preto (...). (AQUINO, 2005)

Era um evento que proporcionava encontros entre artistas brasileiros e estrangeiros, sobretudo nossos “hermanos” da América do Sul. Era um período

---

<sup>32</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues

intenso de cursos, oficinas, apresentações artísticas e experimentações. Os participantes viviam intensamente esses momentos.

Graziela Rodrigues em seu memorial, comenta sobre o curso de dança para profissionais de alto nível ministrado por Oscar Araiz e sua companhia da Argentina que, pela primeira vez, vinham ao Brasil para esse festival em julho de 1973:

O curso era bastante intenso, constando das seguintes disciplinas: Dança moderna, Composição Coreográfica, trabalho de Eutonia, todas com aulas diárias de duas horas além das aulas de mitologia com o prof. Moacir Laterza da UFMG. Durante o curso, Oscar Araiz criou um trabalho coreográfico que chegamos a levá-lo a público no Teatro Municipal durante o festival. (...) O convívio com outras artes tais como música, teatro e artes plásticas, ampliavam a dimensão da dança. (...) A experiência foi tão densa que ninguém saiu imune.

Além de montagens, como a citada por ela, diversas experimentações aconteciam durante o evento, como na história que foi narrada por Dulce Beltrão<sup>33</sup> e confirmada por Graziela Rodrigues. Ao mostrar uma foto do seu arquivo (ANEXO 2), no qual está sentada em frente à porta de uma igreja barroca de Ouro Preto, ao lado de Graziela Rodrigues e de Graciela Figueroa, Dulce comentou: “Essa foto é depois de uma improvisação conduzida pela Angel Vianna durante um Festival”. Segundo ela, Angel tinha dado o estímulo para os bailarinos improvisarem a partir da relação corpo-espaco, nas escadarias daquela igreja. “Quando me dei conta, estava eu e a Gra quase escalando a porta da igreja!” (E riu.)

Angel Vianna, Graciela Figueroa, José Antônio de Souza, Marilene Martins, Rolf Gelewski, o Ballet Stagium e Oscar Araiz foram alguns dos nomes que passaram pelos Festivais nessa década.

Antes de concluir a história do Studio Anna Pavlova e de Dulce Beltrão no início dos anos 70, é necessário destacar que ela foi uma das investigadas que mais sentiu na pele “os anos negros” da ditadura militar e nem por isso desistiu dos seus propósitos artísticos. Além de ter diversos espetáculos do Studio censurados, como

---

<sup>33</sup> Entrevista à autora em 21/7/2010.

contou no final de sua entrevista<sup>34</sup>, “como lembranças que esperam o momento propício para serem expressas” (POLLAK,1989), Dulce descreveu o momento “difícil” em que foi retirada, como ela disse, “expulsa”, da plateia do Palácio das Artes no meio de uma apresentação de dança, pelo gerente e dois policiais armados. Esse acontecimento foi o ápice de todo um injusto inquérito que sofreu, cujo principal ponto da inquirição “(...) girava em torno dos interesses de Dulce pelo que tangia à expressão moderna do balé e das relações que a mesma mantinha com outras técnicas e pessoas dentro e fora da cidade de Belo Horizonte (...)” (ALVARENGA, 2002).

O Studio Anna Pavlova fomentou a dança em Belo Horizonte exatamente no período do início da formação artística de Graziela Rodrigues. Como ela, dele saiu uma geração de bailarinos: Rodrigo Pederneiras, Carmem Purri (Macau), Virgínia Bezerra, entre outros, que se destacaram no cenário da dança de Belo Horizonte, no Brasil e no exterior, nos anos seguintes.

### **1.2.1.3. A Contribuição de Dulce Beltrão à criadora do BPI**

Como eu ensino, crio e pesquiso dança? Tudo isso vem permeado das imagens de todos eles, os meus mestres: Dulce Beltrão, Sílvia Calvo, Márika Gidali, Décio Otero, Angel e Klauss Vianna, Ademar Guerra e muitos outros. Em muitos momentos, quando estou ensinando, “baixa” uma Dulce Beltrão, uma maneira de segurar a saia. (Graziela Rodrigues)<sup>35</sup>

Dulce Beltrão não foi só a primeira professora de Graziela Rodrigues, “mestra” como ela a chamou nessa entrevista a Cássia Navas, mas a primeira a perceber o seu talento como bailarina, coreógrafa, professora e, sobretudo, “intérprete”.

---

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues presente no artigo de NAVAS, Cássia, "Modos de fazer na dança do Brasil: quatro traçados". In **Repertório: Teatro & Dança** - Ano 13 - Número 14. Salvador: UFBA, 2010.

Tanto é assim que, logo depois de conhecê-la no Colégio Pio XII, convidada em 1967 para fazer aulas no Studio Anna Pavlova e depois a participar, em 1973, do Ballet Teatro Minas. Em seguida, encaminhou-a na sua trajetória como professora e ainda como coreógrafa, indicando-a a escolas particulares de Belo Horizonte. Como ela descreveu em seu memorial: “Ministrava cursos de dança clássica no próprio Studio e no Colégio Pio XII”.

No período da parceria do Studio com o Grupo Aruanda, novamente ela foi convidada a participar e isso, como será descrito no capítulo II, repercutirá na sua trajetória.

Além da formação em balé clássico e de outras linguagens de dança, adquiridas inicialmente no Studio, podemos dizer que a valorização da expressão cênica por Dulce foi uma das suas contribuições à criadora do BPI. A mestra percebia o diferencial de sua aluna: “(...) a Graziela era intérprete.(...) Para ela, tudo na dança tinha que ter um contexto. (...) Ah, a emoção dela em cena.... A Graziela é criação”<sup>36</sup>.

Quando se despediu dela, na sua mudança para São Paulo em 1975, previu que seu caminho seria só e lhe disse: “não te vejo seguindo ninguém, seu caminho é criar um caminho próprio na dança”.<sup>37</sup>

### **1.3. A DANÇA EM SÃO PAULO**

“Nos anos 70, o momento da dança em São Paulo era de grande efervescência” (Graziela Rodrigues)<sup>38</sup>.

Na capital paulistana, os anos 70 também são marcados por renovações que são frutos, principalmente, das duas décadas anteriores.

---

<sup>36</sup> Entrevista à autora em 21/7/2010.

<sup>37</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>38</sup> Entrevista à autora em 20/01/2010.

As chamadas “mães da modernidade”<sup>39</sup> da dança paulistana, René Gumiel e Maria Duchenes, aportaram nos anos 50 no Brasil e trouxeram da Europa conhecimentos de técnicas de dança moderna, de dança-teatro e do sistema Laban. “Elas funcionaram como matrizes de inquietações e novidades, influenciando, através de suas aulas, espetáculos e palavras, algumas gerações de artistas da capital”. (NAVAS & DIAS, 1992, p. 20)

Cássia Navas ainda comenta sobre a contribuição de René Gumiel para uma geração de artistas de São Paulo: “(...) a coreógrafa nos espetáculos dos anos 60, que marcou seu nome como uma profissional de dança moderna, juntou em torno de suas ideias artistas que se tornariam importantes na cena da cidade, como Márka Gidali, Marilena Ansaldi e Ruth Rachou”. (Idem, op. cit., p.52)

Como colocaram cinco dos dezoito entrevistados, aconteceu nos anos 70, o início da consolidação da produção nacional em dança e em São Paulo surgiram três grupos de dança que existem até hoje e comemoraram recentemente 40 anos de existência: o Balé da Cidade de São Paulo, o Cisne Negro e o Ballet Stagium, “as companhias estáveis que se firmam dentro de uma proposta mais moderna para o balé” (Idem, op. cit., p. 13).

Outro fato simultâneo foi a experiência do Teatro de Dança Galpão. “A casa de dança”<sup>40</sup>, como chamou Fausto Fuser, e que a entrevistada Marilda Alface denominou como “point”<sup>41</sup> da dança da época, o Galpão era esse espaço de encontro e de experimentação de novos artistas do movimento: bailarinos, professores, pesquisadores, coreógrafos, atores, entre outros. Era “um espaço para a dança, mas um espaço preenchido por um projeto de dança, ou danças, que se queriam mais experimentais, transgressoras, repletas de novidades”. (Idem, op. cit., p. 14)

---

<sup>39</sup> A francesa René Gumiel e a húngara Maria Duchenes são denominadas “as mães da modernidade” por Cássia Navas, por trazerem conhecimentos da dança moderna a São Paulo, e influenciarem uma geração de bailarinos. Mais detalhes, ler o seu artigo no livro: NAVAS, C. & DIAS, L. (1992). **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura

<sup>40</sup> Citação na crítica publicada na Folha de São Paulo - São Paulo, edição 11/11/1979.

<sup>41</sup> Entrevista dada à autora em 20/10/2011.

Apesar da curta duração desse espaço (de 1974-1981), que teve a iniciativa da bailarina e atriz, Marilena Ansaldi, o Galpão marcou toda uma geração paulistana, da qual destacamos os nomes de Célia Gouvêa, Sônia Mota, Denilton Gomes, J. C. Viola entre outros.

Nas próximas linhas, escreveremos mais sobre o Ballet Stagium, que foi celeiro de vários bailarinos e coreógrafos, dentre eles, Graziela Rodrigues, que saiu de Belo Horizonte para se tornar estagiária da companhia em 1975.

### 1.3.1. O Ballet Stagium

Essa companhia foi fruto de um reencontro dos bailarinos Máríka Gidali e Décio Otero e da parceria no teatro do anos 60 de Máríka com o diretor Ademar Guerra.

Como disse Fausto Fuser na sua entrevista: “O Stagium só podia dar certo no início. A Máríka no auge da sua energia, o Décio voltando da Europa com o conhecimento do que mais tinha de contemporâneo na época e o Ademar como ideólogo”.<sup>42</sup>

Décio Otero tinha realmente chegado da Europa com conhecimentos especialmente de balé clássico e de técnicas de dança moderna; Máríka Gidali vinha de várias experiências: do Ballet do IV Centenário<sup>43</sup>, dos trabalhos com Renné Gumiel e dos trabalhos com Ademar Guerra.

Destaque-se a parceria de Máríka Gidali e Ademar Guerra, que teve bons frutos, primeiro no teatro, com os trabalhos que Máríka coreografou e Ademar dirigiu: “Marat-Sade”, “O Burguês Fidalgo”, “América hurra!”, “Lulu”, “ Mahagonny”, “Missa Leiga”, “Hair”, “Saudades do Brasil”, “ Revista do Henfil” e “ Tom Paine”.

Numa série de programas de dança para a TV Cultura, chamada “Convite à Dança”, em 1971, que seria dirigida por Ademar Guerra, Máríka convidou Décio Otero para ser seu *partner*. Aqueles programas foram um ensaio para o Stagium.

---

<sup>42</sup> Entrevista dada a autora em 14/7/2010.

<sup>43</sup> (...) “Ballet do IV Centenário (1953-55) fundado em São Paulo, para as comemorações dos 400 anos da cidade” (NAVAS, & DIAS, 1992).

Dali surgiu a idéia da criação de uma companhia de dança e no mesmo ano o Ballet Stagium estreou no Teatro São Pedro, em São Paulo.

A companhia inovou em diversos aspectos na dança no Brasil. Dentre eles, podemos destacar três:

- Foi uma das primeiras companhias de dança no Brasil dirigida por um diretor de teatro: Ademar Guerra.
- Abordava nas suas criações temas nacionais, bem como se utilizava de obras de artistas brasileiros da música, do teatro, da literatura entre outros.
- Dançava em espaços diferenciados.

#### **Foi uma das primeiras companhias de dança no Brasil dirigida por um diretor de teatro: Ademar Guerra**

“Ademar foi a espinha dorsal do Ballet Stagium. O seu trabalho na companhia não era só de diretor de teatro, era mais completo”<sup>44</sup>(Geralda Bezerra de Araújo ).

“O Ademar era atentado, era o diabo!”<sup>45</sup> (Graziela Rodrigues).

Ademar Guerra era um diretor de teatro e, sobretudo, diretor de ator, como confirmaram os oito investigados do grupo 2 da parte “ Resultados” e a maioria dos artistas entrevistados por Oswaldo Mendes no único livro sobre Ademar Guerra: “ O Homem de um teatro só” (1997)

Como relatou o escritor de novelas Sílvio de Abreu: “Ele não só trabalhava o texto, pegava ator por ator. (...) aproveitando as características e facilidades de cada um” (MENDES, 1997, p. 128).

---

<sup>44</sup> Depoimento presente no livro MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: O teatro de um homem só.** São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

<sup>45</sup> Entrevista dada à autora em 27/9/2011.

Guerra no nome e no espírito, Ademar era um desassossegado, de personalidade forte, sensibilidade aguçada, que gostava de instigar os intérpretes com os quais trabalhava, seja na dança ou no teatro. Não tinha um método específico de trabalho, mas sabia “cutucar” cada intérprete de um jeito, como contaram Décio Otero, Oswaldo Mendes, Márcio Tadeu e Máríka Gidali nos trechos das suas colocações nos “Resultados”.<sup>46</sup>

Gostava de falar, na dança e no teatro, de “temas terríveis”, como disse o figurinista e cenógrafo Márcio Tadeu<sup>47</sup>, que trabalhou com ele e se tornou seu amigo. Inclusive, foi Ademar que o apresentou ao Ballet Stagium, no qual se tornaria um dos mais requisitados cenógrafos e figurinistas.

Os “temas terríveis” a que Márcio Tadeu se refere são temas ligados em especial, à violência. Ela estava no subtexto da maior parte das suas obras, de várias formas e isso foi uma das marcas de Ademar no Ballet Stagium.

Durante o curto período que o dirigiu, ele trouxe a dramaticidade aos espetáculos da companhia. Isso é visível em “Jerusalém” (1974), “Dona Maria I, a rainha Louca” (1974), “Das Quebradas do Mundaréu” (1976), para citar algumas dos principais balés desse período dos anos 70.

Como afirmou a autora teatral Consuelo de Castro:

(...) ele levou isso para o Stagium, para que a dança não fosse uma coisa meramente cinética ou estética no sentido apenas plástico, visual, que a dança não fosse apenas corpo cortando o espaço, mas que ela tivesse um sentido essencial. E aí estava o trabalho de ator, de dramaturgia e de direção de Ademar. Percebi que ele pensava a dança e o teatro com a mesma postura de entrega total e de busca de harmonia (Idem, op. cit., p.98).

Ademar era não só o diretor artístico e teatral da companhia, ele era o seu mentor intelectual. Era o que tinha mais visão social e política da arte e questionava os bailarinos o tempo inteiro: “*Vocês têm que ler jornal!*”, como contou Oswaldo Mendes na sua entrevista<sup>48</sup>. “*E o que você quer dizer com esse movimento?*”

---

<sup>46</sup> Esses depoimentos estão na subcategoria “O diretor que não tinha método e instigava o intérprete”.

<sup>47</sup> Entrevista dada à autora em 24 /1/2011.

<sup>48</sup> Entrevista dada à autora em 21/1/2011.

Depoimento dado por Graziela Rodrigues<sup>49</sup> e confirmado pela outra ex- integrante do Stagium, Geralda Bezerra:

Ele nos deu o sentido da realidade, ajudou a criar uma geração de bailarinos pensantes, com consciência política, embora não engajados necessariamente em partidos, de bailarinos que fossem espelho do seu momento. Ele nos ensinou a perguntar sempre. Por que você está fazendo esse trabalho? Por quê? Por quê? Isso modificava o trabalho, modificava as próprias coreografias. Enfim, Ademar nos deu a oportunidade de ser, de pensar no que é ser bailarino. (Idem, op. cit., p. 102)

Com a censura pós AI-5, Ademar levou para a dança o que estava censurado no teatro e uma das obras-primas disso foi, sem dúvida, o premiado “Das Quebradas do Mundaréu”, que é o outro nome da obra proibida de Plínio Marcos, “Navalha na Carne”.

Fausto Fuser, numa crítica à companhia, na estreia do trabalho em 1976<sup>50</sup>, destacou a direção de Ademar ao espetáculo de dança-teatro :

Mais do que em qualquer outro trabalho, em “Quebradas do Mundaréu” se fez marcante a presença do homem de teatro (...)  
Plínio Marcos sem dizer uma palavra, inteiro no palco, vivo. Plínio Marcos verdade além de palavras saborosas. Realidade dos seus dias de um teatro em silêncio, contrafeito.  
Uma prostituta, o homem que a explora e um homossexual. Triângulo da miséria das crônicas policiais, do lugar comum.

Márika, que interpretou a prostituta Suely nesse trabalho de 1976, tinha sido assistente de direção de Ademar e coreografado boa parte dos seus trabalhos nos anos 60. Quando dançou o texto “Marie Farrar”, de Brecht, em 1969, inaugurou uma nova fase, a de se tornar sob a sua batuta uma grande intérprete da dança. Ela se tornou também uma das pioneiras, depois de Renné Gumiel, a fazer dança-teatro no Brasil.

Como comentou Fausto Fuser nessa mesma crítica ao Ballet Stagium: “O diretor de *Hair* (...) inicia o casamento feliz dança-teatro com a apresentação de

---

<sup>49</sup> Entrevista dada à autora em 27/9/2011.

<sup>50</sup> Crítica publicada na Folha de São Paulo - São Paulo, edição 26/8/1976.

*Marie Farrar*, em 1969, coreografia de Máríka Gidali sobre o texto de Bertold Brecht<sup>51</sup>.

Como confirmou também Décio Otero:

O primeiro trabalho de Ademar que vi foi Marie Farrar, balé sobre o poema de Brecht que ele dirigiu com Máríka e Aracy Balabanian. Fiquei maravilhado. Houve muita discussão se aquilo era dança ou não, como se isso fosse importante.(...) Mas desde “Marie Farrar” ficou clara, para mim, a importância da presença de um diretor de teatro numa companhia de dança (Idem, op. cit., p.100).

No Ballet Stagium, Máríka dançou várias personagens femininas: da nossa literatura, a jagunça “Diadorim” de Guimarães Rosa em “Diadorim”; do nosso teatro, da peça de Plínio Marcos, a já citada prostituta “Suely” em “Das Quebradas do Mundaréu” e da nossa história, a rainha louca “D. Maria I”, no espetáculo de mesmo nome.

Ademar dirigiu diretamente a companhia de 1971 a 1976 e deixou as suas sementes. Máríka Gidali depois assumiu a direção teatral do Stagium, mas podemos dizer que o período da direção de Ademar foi um dos períodos mais férteis do grupo.

**Abordava nas suas criações temas nacionais, bem como se utilizava de obras de artistas brasileiros da música, do teatro, da literatura entre outros.**

O Stagium, no seu início, ainda dançava temas mais próximos dos do Ballet clássico, como no romântico “Orfeu e Eurídice”, de 1971. As músicas também eram europeias, de compositores como Bach, Beethoven, Rachmaninoff. Em 1972, inicia uma transformação, como descreveu o jornalista Casemiro Xavier de Mendonça<sup>52</sup>: “Décio Otero começou as pesquisas sobre temas nacionais e, com música de Villa-Lobos e do Quinteto Violado, criou *Diadorim*, a partir do universo literário de Guimarães Rosa” (SILVEIRA e LINDOSO, s/d).

---

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Texto original do Jornal da Tarde - São Paulo - edições s/d e publicado na obra citada.

A influência de Ademar Guerra de 1971 a 1976, como já foi descrita, é visível nos temas abordados em alguns espetáculos que tinham, nesse período, mais um cunho político e social. Além da influência de Ademar, as viagens pelo Brasil funcionaram para o grupo como uma pesquisa de campo distanciada, como contou Décio Otero, em sua entrevista: “Durante as viagens, percebemos que tínhamos que falar mais em português”<sup>53</sup>. Aos poucos, após cada andança pelo nosso país, Décio Otero, como coreógrafo da companhia, introduziu gestos, músicas, textos e personagens da nossa cultura nos espetáculos.

Como comentou Fausto Fuser sobre o Stagium, numa crítica de 1978<sup>54</sup>: “E aí está ele dançando o homem de rua, o operário, a prostituta, o índio, o migrante nordestino, a empregada doméstica, a rainha portuguesa, a mulher adocicada dos sambas”.

E a jornalista Maria Pacheco<sup>55</sup>, referindo-se ao grupo, escreveu também que: “nunca escolheram figurões como protagonistas – dançaram sempre o Brasil dos heróis excêntricos ou anônimos, como Diadorim de Guimarães Rosa, os Inconfidentes de Cecília Meirelles ou o índio, em *Kuarup*.” (Idem, op. cit., p. 13)

Esse último espetáculo é um bom exemplo. Depois da viagem ao Parque Xingu, em 1977, em que se apresentaram aos índios, Décio Otero criou o “Kuarup, ou a questão do índio” utilizando, na trilha sonora, músicas do Alto e do Baixo Xingu. Nele, o Stagium fala, sobretudo, do genocídio dos índios. Mostra a realidade deles, oposta à imagem do índio idealizado e romantizado dos antigos balés brasileiros como no “Balé Floresta Amazônica”.

Como escreveu Fausto Fuser na mesma crítica de 1978<sup>56</sup>: “*Kuarup* ou *A questão do índio* mostra a vida, as alegrias, as dores dos nossos índios”.

Apesar das temáticas nacionais e da “moldura brasileira” (no cenário, no figurino, na trilha sonora, nos textos, nos personagens, entre outros aspectos) de alguns espetáculos dos anos 70 e dos trinta anos seguintes da companhia, até hoje a base técnica corporal do Ballet Stagium é o balé clássico. Por mais que o grupo

---

<sup>53</sup> Entrevista dada à autora em 15/7/2010.

<sup>54</sup> Crítica publicada no jornal Última Hora - São Paulo, edição 5/6/1978.

<sup>55</sup> Texto original da Revista Isto é - São Paulo, edição s/d e publicado na obra citada.

<sup>56</sup> Crítica publicada no jornal Última Hora - São Paulo, edição 5/6/1978

tenha trazido novos elementos para a linguagem cênica da dança no Brasil, não investigou profundamente o “corpo brasileiro”.

### **Dançava em espaços diferenciados**

“Todo artista tem que ir onde o povo está”

(Verso da música “Bailes da Vida” de Milton Nascimento e Fernando Brant).

Esse verso reflete o espírito mambembe de alguns artistas dos anos 70 e a fase inicial do Ballet Stagium.

Em 1972, os bailarinos, dentro de um ônibus, percorreram várias cidades do nordeste brasileiro. Como contou Décio Otero na sua entrevista<sup>57</sup>: “Dançávamos em ginásios, praças, teatros, escolas (...) dormíamos onde fosse possível, até no nosso ônibus”.

O Stagium começou assim, como ele escreveu:

Aprendemos que, para a sobrevivência do grupo, seria necessário viajar Brasil a fora, descentralizando nossa dança do eixo Rio - São Paulo.

Mambembeamos durante anos pelo país, viajando de ônibus de linha, jardineira, carro, avião e *pau-de-arara!* (OTERO, 1999, p.46).

Nessa década, vivenciaram duas experiências marcantes: dançar no projeto Barca da Cultura e no Parque do Xingu.

A primeira foi uma experiência idealizada por Paschoal Carlos Magno em 1974, “reunindo cento e cinquenta artistas, entre mágicos, cantores, músicos, bailarinos e atores. (...) A barca saíria de Pirapora, em Minas, até Juazeiro, na Bahia, e seria nosso hotel durante o longo trajeto” (Idem, op. cit., p. 56). O Stagium dançava, nas paradas da barca, para as populações ribeirinhas carentes do rio São Francisco, muitas das quais nunca tinham visto nenhuma dança acadêmica.

---

<sup>57</sup> Entrevista dada à autora em 15/7/2010.

Dançavam no cimento das praças públicas ou no tablado construído no convés da barca. Dançavam debaixo de chuva ou debaixo de sol.

Essa vivência repercutiu nas criações seguintes da companhia, como Décio Otero assumiu: “uma verdadeira experiência divisora de águas!” (OTERO, 1999, p.56). Em outro livro, escreveu: “A viagem ao coração desse Brasil havia sido divisora no sentido de que não podíamos ver o país como antes - nem mesmo ver com os olhos de antes o Brasil que já conhecíamos” (OTERO, 2001).

O exercício de dançar para plateias diversas, em espaços atípicos, de conviver com o outro, com o diferente, foi ainda mais reforçado com a experiência de dançar para os índios no Parque do Xingu em 1977.

O Stagium foi a primeira companhia que dançou para uma plateia composta “exclusivamente por índios, cerca de quatrocentos entre representantes de nove tribos do Parque Nacional do Xingu e pequenos grupos de visitantes extra parque, xavantes e txucarramães” (SILVEIRA e LINDOSO, s/d), como escreveu a jornalista Ana Maria Bahiana<sup>58</sup> que, com outros jornalistas, o músico Egberto Gismonti e toda uma equipe de apoio, acompanharam o grupo.

A convivência com os índios e a escuta dos seus depoimentos sobre as doenças, os extermínios, as perdas das terras mobilizaram o grupo e geraram o espetáculo “Kuarup” ou “A questão do Índio”.

A partir principalmente dessas vivências, o Stagium começou a se perguntar sempre: “por que dançar, para que e para quem?” É importante destacar que essa três questões são de autoria de Ademar Guerra e eram as que ele mais fazia ao grupo durante os seus ensaios e criações.

A companhia continuou percorrendo o Brasil e foi também a primeira a dançar em todas as capitais brasileiras e em lugares “nunca antes explorados” pelos artistas.

Eles realmente abriram uma estrada, por onde depois outros bailarinos e pesquisadores também percorreram, para descobrir os outros brasis.

---

<sup>58</sup> Texto original da Revista Isto é: s/d e publicado na obra citada.

Pelas trilhas, perceberam que não bastava dançar, era necessário educar, formar plateias E começaram a ministrar palestras após os espetáculos e antes das apresentações, mostrar a preparação do mesmo ao público. Então, uma marca do grupo era abrir o teatro e o público assistir aos bailarinos fazendo aula, aquecendo-se para dançar.

Os quarenta anos de existência da companhia foram comemorados com vários eventos, dentre eles uma exposição no Itaú Cultural, na av. Paulista, São Paulo/SP, em 2011, com fotos, vídeos, figurinos e textos da sua trajetória.

Criou-se ao longo desses anos um mito em relação ao grupo, de que foi ele que “mudou a cara da dança no Brasil”. O que é questionável. Atualmente, diante de novas fontes documentais, bibliográficas (inclusive teses e dissertações sobre o assunto) e das próprias fontes orais a que a autora dessa tese teve acesso, é mais prudente dizermos que “o Stagium abriu veredas na dança no Brasil”, como escreveu Oswaldo Mendes<sup>59</sup>, e os bailarinos que depois passaram pelo grupo seguiram os seus caminhos, alguns mais parecidos, outros bem diferentes.

#### **1.3.1.1. A contribuição do Stagium e de Ademar Guerra à criadora do BPI**

Graziela Rodrigues chegou em 1975 para ser estagiária no Ballet Stagium. Veio de Belo Horizonte com Nádia Luz e Júlia Ziviani. As três mineirinhas, como eram chamadas na época, aportaram na terra paulistana no momento pós-parto da companhia.

Como estagiária, fazia aulas de balé clássico e de outras técnicas de dança e, de interpretação, com Ademar Guerra. Fazia aulas e assistia aos ensaios. A rotina era exaustiva, quando não estava fazendo aulas (ANEXO 3), assistia aos ensaios se alongando. Como escreveu no seu memorial:

Como estagiária da Companhia cumpria oito horas diárias entre aulas e montagens coreográficas. (...) Nesta época, a primazia pelo perfeccionismo da técnica a partir do clássico exigiu um esforço sem

---

<sup>59</sup> Trecho do texto de Oswaldo Mendes no catálogo da exposição “Ocupação do Ballet Stagium” do Itaú Cultural.

limites no sentido de corresponder a um perfil da bailarina profissional, proposto pelo Stagium.

Foi no Stagium, como ela mesma disse, que aprendeu “que dança era algo mais sério do que ela imaginava”<sup>60</sup>. Com Máríka e Décio, aprendeu a disciplina, a entrega de um trabalho em dança, “que para ser um profissional de dança você tinha que vivenciá-la compulsivamente”<sup>61</sup>.

Nádia e Júlia entraram para a companhia e ela só participou do espetáculo “Diadorim” em 1975, mas não entrou.

Enquanto o Stagium viajava pelo Brasil e para o exterior, ela aproveitou para se aperfeiçoar. Fez aulas de técnica de dança moderna com Ruth Rachou e de balé clássico com Ismael Guiser. Participou, dirigida por Ruth Rachou, do espetáculo sobre Isadora Duncan. Como escreveu no seu memorial: “O trabalho como bailarina, representando a própria Isadora em uma etapa de sua vida, proporcionou-me explorar o aspecto da dramaticidade na dança”.

Nesse período, participou de eventos de dança no Teatro Galpão, o que acontecerá também mais tarde, no seu retorno a São Paulo, em 1980, na fase final do Teatro da Dança.

Durante as viagens, como descreveu, “ela dava aulas no lugar do Décio”<sup>62</sup>. Ele e Máríka perceberam sua habilidade como professora e coreógrafa. Máríka a convidou para exercer “as funções de diretora, roteirista e coreógrafa no Grupo de Dança da Associação Hebraica de São Paulo, tendo como objetivo um espetáculo de dança com temática brasileira para representar o Brasil nas Macabíadas<sup>63</sup> em Israel” em 1977<sup>64</sup>.

O convite foi estimulante. Para esse trabalho, ela realizou várias pesquisas de campo sobre danças populares brasileiras.

---

<sup>60</sup> Entrevista dada à autora em 27/9/2011.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> As Macabíadas são um evento multidesportivo realizado a cada quatro anos sob o amparo da Federação Maccabi. Embora primariamente para atletas judaicos, árabes israelitas podem participar. Sempre foram realizadas em Israel.

<sup>64</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues

Sem saber, o Stagium abriu-lhe as portas para viver novas experiências: fazer pesquisas de campo em danças do Brasil e dançar no exterior.

Segundo Décio Otero, ela “pegou uma fase muito importante do Stagium, o período do Ademar Guerra aqui”<sup>65</sup> ou seja, no momento no qual foram produzidas obras antológicas como “Das Quebradas de Mundaréu”, de que se lembra de ter assistido a vários ensaios. Os ensaios da Companhia, como as aulas de interpretação com Ademar Guerra, marcaram-na, como anotou no memorial:

O curso de interpretação, ministrado por Ademar Guerra, veio a questionar toda a função das técnicas e linguagens da dança. O porquê, para quê e para quem se dança mobilizaram-me numa busca para estas respostas, onde o questionamento básico era o ser ou não uma intérprete. Perguntas sem respostas porque direcionavam para a busca interior do bailarino, impulsionando-o para a sua função na arte.

Ela mostrou à autora deste trabalho uma foto na qual estava chorando, próxima ao Ademar (ANEXO 4) e disse:

É, ele falava: *vocês tem que se perguntar, se são ou não intérpretes. Ele dizia: Vamos lá, faz aí um rond de jambe e me diz o que você quer dizer com isso? Isso não está me dizendo nada! Então como é que põe a perna para falar? Mas ele também não sabia! Ele propunha um processo interior, mas não existia um método para chegar nisso, para fazer a perna falar. E isso mexia com a minha impotência e eu chorava...*<sup>66</sup>

Ademar reconheceu o seu potencial como intérprete e queria que ela entrasse no grupo. Indicava livros para ela e para os outros bailarinos lerem como “O quarto de despejo”, de Carolina de Jesus, que se tornou o livro-texto que inspirou o espetáculo da Hebraica.

Ele, Décio e Márika apoiaram-na em outros momentos da sua trajetória, no período em que retornou a São Paulo em 1980 e que será descrito no capítulo II.

---

<sup>65</sup> Entrevista dada a autora em 15/07/2010.

<sup>66</sup> Entrevista dada a autora em 27/9/2011.

Mas até a ida a Israel, o Stagium foi importante no seu percurso para instigá-la na busca como intérprete, já que percebeu que não bastava a técnica de dança para dançar, como ela contou:

*Eu queria no início uma técnica perfeita, era esse meu objetivo. Eu não me permitia dançar. Aí, eu entrei num processo de punição. Era muita aula de clássico. Eu queria mudar a minha estrutura óssea, o meu corpo para ter uma técnica perfeita. Lá pelas tantas, a Máríka me chamou e falou: *Olha, tecnicamente, você está muito bem, faz duas piruetas e para em quinta posição. O problema, Graziela, é que você não dança! Você está com a técnica, mas você não dança!...**<sup>67</sup>

Todos os três aspectos descritos da companhia estão hoje indiretamente no seu trabalho. Sucintamente, podemos ver semelhanças, apesar das diferenças que serão explicitadas mais adiante, do seu trabalho com o Stagium. No seu primeiro percurso (que será descrito no segundo capítulo), foi só dirigida por diretores de teatro; iniciou com o primeiro espetáculo, “Graça Bailarina de Jesus”, uma intensa e diferenciada pesquisa de campo sobre as danças do Brasil, sobre personagens brasileiros e dançou em espaços inusitados, como no terreiro de Umbanda, em Brasília. Por isso, alguns críticos, como Fausto Fuser e Helena Katz, a consideram “cria”, “discípula” do Ballet Stagium.

Quando estudamos Ademar Guerra e sua predileção por temas polêmicos, percebemos uma semelhança dele com a criadora do BPI. Ela, recentemente, durante um ensaio de um trabalho do Núcleo BPI, na Unicamp, comentou: “Os trabalhos que dirijo, que crio, não são bonitinhos, não são presentes para agradar papai e mamãe”!

Os espetáculos dançados no seu primeiro percurso e depois os dirigidos por ela até hoje na linha do BPI, falam de questões que “ninguém quer ver”<sup>68</sup>, como comentou Fausto Fuser na sua entrevista.

Se Ademar, segundo Graziela Rodrigues, era o “diabo”, Fausto Fuser, ao vê-la dançar “Coração Vermelho I”, comentou numa crítica ao espetáculo que ela era o “endiabrado-anjo artista”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Entrevista dada à autora em 14/7/2011.

## 1.4. AS EXPERIÊNCIAS PROFISSIONAIS INTERNACIONAIS

### 1.4.1. Em Israel

A criadora do BPI segue para Israel, em 1977, como diretora e coreógrafa do espetáculo de dança do Grupo de Dança da Associação Hebraica de São Paulo, para representar o Brasil nas Macabíadas.

Chegou a Israel no período em que esse país participava da primeira fase da guerra Civil Libanesa (de 1975 a 1977). O espetáculo “ganhou destaque e foi escolhido para ser levado à Base Militar de Tzrifim, no Sinai. As apresentações ocorreram ainda em teatros e ginásios de Tel Aviv, Jerusalém e Haifa”<sup>70</sup>.

Na base militar, ponto estratégico de guerra no Sinai, como descreveu no seu memorial:

(...) foi construído em pleno deserto um teatro de improviso: o espaço era cercado por panos de camuflagem, o palco e a plateia construídos de caixas de munições, um tanque de guerra estacionado ao lado fornecia a iluminação. Nesta apresentação tive de atuar também como bailarina e não saberia descrever o manancial de sensações recebidas de um público formado de soldados, vários deles mutilados, que não sabiam se um dia estariam de volta às suas casas. Os olhos brilhavam, nos corpos a vibração, os soldados recebiam neles o movimento e nós recebíamos a situação limite de vida e morte tão próximos. (...) Alguns soldados apresentaram suas danças, israelitas e muçulmanas. No meio da noite, a fronteira de guerra se transformara num espaço das danças de culturas distintas que se confraternizavam.

Essa vivência a marcou: “a experiência lá na fronteira de guerra foi fundamental! Ver o inimigo do outro lado apontando aqui, o pessoal ali faltando pedaço de perna, um pedaço de braço e como que isso (referindo-se à dança) tinha um significado tão profundo para eles”<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Crítica publicada na Revista Dançar: s/d de 1986.

<sup>70</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>71</sup> Entrevista dada à autora em 20/1/2010.

O final desse espetáculo foi censurado por mostrar cenas de miséria, como relatou: “Esse espetáculo foi censurado em Tel Aviv... O presidente da delegação do Brasil veio me chamar e me pediu para retirar a parte da favela”.<sup>72</sup>

O trabalho foi criado a partir de pesquisas de campo sobre algumas manifestações populares brasileiras (como frevo, samba, entre outras). Com cenário e figurino de Flávio Império<sup>73</sup>, o espetáculo terminava na apoteose de uma escola de samba que aos poucos se desmontava:

Enfim, toda a miscelânea das manifestações, ia compondo uma escola de samba... a pomba-gira era a porta-bandeira, o cara do frevo era o mestre sala. Enfim, quando estava na apoteose, o estandarte virava e o lado avesso era uma vassoura com um pano de chão, a cuíca era a lata, era a fome e ia formando uma favela. O que eles queriam era que terminasse na apoteose. Mas ia virando um favelão mesmo. Era muito bonito o trabalho dos objetos e do figurino, porque era em cena que eles se transformavam. E terminava com a fome e a miséria. A questão social, política era forte para a época. E não era uma apologia. Para mim, era inconcebível que imagem do Brasil levar. Era inconcebível ser um show das mulatas do Sargentelli.<sup>74</sup>

Desde essa época, já havia uma predileção por temas sociais: “Eu queria era trazer a realidade social do país. Você vê como é forte na minha formação a questão política<sup>75</sup>”. Nesse trabalho, foi influenciada por Ademar Guerra, que indicou o livro-texto que inspirou o trabalho: “O quarto de Despejo”, de Carolina de Jesus, que é um diário autobiográfico da catadora de papel Carolina sobre a sua vida na favela.

Para os ensaios do trabalho, chegou a levar mestres de Escola de Samba para dar oficinas aos bailarinos da Hebraica, que não eram familiarizados com as danças populares brasileiras e tinham vivência das danças israelitas. Como comentou: “Aliás, ali eu só tinha bailarinos que não sabiam sambar e, no desespero,

---

<sup>72</sup> Ibidem.

<sup>73</sup> Flávio Império era cenógrafo, figurinista, diretor, arquiteto, professor e artista plástico. Foi um importante cenógrafo e figurinista do teatro brasileiro que se destacou nas décadas de 60 e 70 pelo seu trabalho primeiro no Teatro de Arena e depois no Teatro Oficina.

<sup>74</sup> Entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20/1/2010.

<sup>75</sup> Ibidem.

arrumaram um mestre-sala da Mangueira que estava em São Paulo para dar aula de samba na Hebraica. E eu ainda levava o pessoal aos terreiros”<sup>76</sup>.

Já iniciava, aí, a sua segunda experiência profissional de aproximação com as danças populares brasileiras depois do Grupo Aruanda, de Belo Horizonte. Só que, nesse caso, ela coreografava no seu corpo a movimentação inspirada nas danças populares e depois a repassava aos bailarinos, diferente do que aconteceria no futuro, no seu método. “Mas tudo era coreografado, era tudo estruturadíssimo, dando uma margem para o intérprete, mas bem estruturado. Eu punha no meu corpo antes de repassar. Vinha do meu corpo, não vinha do corpo dele”<sup>77</sup>.

As experiências em Israel de dançar para estrangeiros e ainda no *front* de guerra foram importantes exercícios de alteridade para ela. Além disso, percebeu a relevância que a dança tinha para os israelitas, que sempre se reuniam para dançar e que viam a dança como um ritual, como um momento de transformação, seja na alegria ou na dor. Segundo ela: “não só a experiência no Sinai, mas também essa dinâmica que eles tinham... que era fantástica, do pessoal se reunir só para dançar. No meio do nada, assim, em Tel Aviv também, eles se reuniam para dançar as danças tradicionais deles”<sup>78</sup>.

Conheceu em diversas regiões de Israel as danças populares israelitas e muçulmanas e recebeu “o convite para realizar pesquisas e estudos das danças do país”<sup>79</sup>.

Terminadas as apresentações, seguiu viagem para outros lugares da Europa, com a finalidade de conhecer outras realidades artísticas e culturais.

Seguiu para as Ilhas Gregas onde reencontrou o antigo amigo e ator mineiro, João Antônio Esteves. Com ele, passeou por alguns países da Europa e depois seguiram ambos para Paris, onde João participava de cursos na Escola de

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

Jacques Lecoq<sup>80</sup> e onde a criadora do BPI fez cursos de dança contemporânea no Centro de La Dance.

Almejava conhecer a Espanha, devido a sua identificação com o país ligado às suas raízes. Descendentes dos “Rodrigues”, ela desejava apreciar e aprender a dança flamenca.

João Antônio permaneceu na França e ela seguiu para Madrid. Eles só se reencontrariam mais tarde em Brasília, em 1978.

#### **1.4.2. Na Espanha**

Graziela Rodrigues lembrou o dia em que chegou a Madrid: “Eu chego a Madrid com o endereço de um bailarino e saio nas ruas. No dia anterior, o ETA tinha jogado bombas nas bancas de revista”<sup>81</sup>.

O ano da sua chegada é logo depois do final da ditadura de Franco, que, de 1939 a 1975, exilou e perseguiu inúmeros artistas. O país de Picasso viveu no período franquista experiências semelhantes às que nós brasileiros passávamos nos nossos anos negros.

Mesmo com a sua morte e a subida ao poder do Rei Juan Carlos I, a Espanha ainda vivia momentos de tensão com o grupo separatista basco ETA<sup>82</sup>, que tinha ações como a que ela narrou.

A criadora do BPI saiu de uma ditadura no Brasil, dançou na fronteira de guerra em Israel e chegou a Madrid ao som de bombas. Esses detalhes e a convivência com artistas que vivenciaram as ditaduras tanto no seu país como na Espanha marcaram a sua trajetória artística.

A Espanha nesse período pós-franco vivia um renascimento cultural, “sob o signo da democracia, havendo uma convergência de artistas de todas as partes”<sup>83</sup>. Nas artes cênicas, como em outros lugares da Europa, uma das grandes tendências

---

<sup>80</sup> Jacques Lecoq era um ator e mímico parisiense que criou a sua escola internacional de teatro em 1956, na qual se dava ênfase ao trabalho das máscaras.

<sup>81</sup> Entrevista dada à autora da tese em 20/1/2010.

<sup>82</sup> Grupo fundado em 1959 da região basca no norte da Espanha.

<sup>83</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

era a aproximação da dança e do teatro e havia também companhias de dança com espetáculos no estilo de musicais.

Para sobreviver em Madrid, ela fez várias audições para essas companhias, passou em todas e trabalhou em três delas. Comentou essa vivência no seu memorial:

As experiências obtidas com a atuação nestas companhias foram verdadeiras provas de profissionalismo na área. Tive a oportunidade de fazer carreira, (...) porém deveria sujeitar-me a cristalizar-me numa imagem. (...) Como bailarina, teria o lado criativo bastante anulado assim como a ausência de conteúdo, seria o belo pelo belo, o comercial. (...) A minha vida estava totalmente vinculada à dança e à arte e eu queria muito mais do que este “sucesso” pode oferecer.

Nessa contínua busca, a intérprete realizou outros cursos de dança clássica e contemporânea e teve, ainda, com Mercedes e Albano Lion, aulas particulares de flamenco, como escreveu: “caracterizado por um trabalho meticuloso e de grande profundidade em que me foi possível vivenciar a expressão de uma cultura elaborada na dança e com a qual encontrei grande afinidade”<sup>84</sup>.

Não por coincidência, nessa época conheceu o ator, bailarino, professor, coreógrafo e encenador Antonio Lhopis em Madrid. Como ela contou na sua entrevista, foi “um grande encontro”<sup>85</sup>.

Lhopis era comunista, tinha uma vida despojada e queria fazer uma arte contra “la burguesia, la burguesia”, como ela disse: “Então, arte tinha que ser algo revolucionário e tinha que ser algo que emanasse de uma criatividade sem contaminação”<sup>86</sup>.

Nas horas em que não estava trabalhando nas companhias, dedicava-se a fazer aulas com Lhopis e a bailarina e atriz Leda Berriel. A vida se misturava ao trabalho:

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Entrevista dada a autora em 20/01/2010.

<sup>86</sup> Ibidem.

a gente vivia praticamente junto. Porque o prédio dele (referindo-se ao Antonio Lhopis) era em frente ao nosso. Eu, a Graciela Hernandez e a Leda Berriel, que eram bailarinas, nós morávamos juntas. Era um apartamento imenso, antigo, que tinha um Studio. E era onde se davam os cursos, o Antônio dava cursos e a Leda também. Além da dança contemporânea, tinha a aula de dinâmica corporal que ele dava, que era muito interessante e aula de método Stanislavski.<sup>87</sup>

Dos dois colegas, Lhopis foi a sua maior influência. Ele estudou o método Stanislavski com um dos seus discípulos, William Layton, que introduziu esse método na Espanha e criou uma técnica conhecida como “Transformaciones”, que consistia, entre outros aspectos, em desenvolver a capacidade instintiva do ator sobre si mesmo e sobre o grupo, “desenvolvendo a sua responsabilidade, atenção e resposta emocional(...). Lhopis foi precisamente quem desenvolveu esta metodologia após a morte de Layton em 1996”.<sup>88</sup>

Sobre esse período, ela diz de Lhopis que ele:

respirava o método de interpretação russo(...) tinha isso na sua prática cotidiana. Tudo te afeta: o sol, a poeira... Seria... no campo de abrir a sensibilidade para o que está ocorrendo no seu cotidiano e a proposta era do método tomar a pessoa vinte quatro horas. Os exercícios eram de trabalhar várias intenções<sup>89</sup>.

O sonho dele era criar, a partir de Stanislavski, um método de interpretação para dança. Como ele mesmo comentou numa entrevista: “As pretensões de se juntar dança ao teatro são sempre unilaterais. Ou atores querendo se servir da dança, ou bailarinos do teatro. Nossas tentativas são para transformá-las em uma coisa só, nada a serviço de nada e tudo a serviço de tudo. Sempre estive nisso”<sup>90</sup>.

Segundo Graziela Rodrigues, Lhopis tinha uma forma diferenciada de trabalhar Stanislavski:

---

<sup>87</sup> Ibidem.

<sup>88</sup> Trecho retirado da matéria no Jornal El País - Madrid-Espanha, edição 19/12/2008 publicada na internet.

<sup>89</sup> Entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em 20/1/2010.

<sup>90</sup> Entrevista dada a Ary Pararaios no jornal Correio Brasiliense - Brasília-DF, edição s/d de 1979.

A técnica desenvolvida por Antonio Lhopis sobre o método Stanislavski propunha ao intérprete trabalhar a própria memória emocional, formando uma intrincada relação de fatores que exigia uma dedicação cotidiana em faixa interna. O curso mobilizava integralmente impulsionando ainda mais a busca como artista. Durante as aulas de laboratório era exercitado o ver e perceber o movimento que emerge de um estado emocional, fazendo-se a diferenciação entre “representar” e viver organicamente, seja pelo movimento seja pelo falar, resultando numa distinção entre emocionalismo e campo emocional.<sup>91</sup>

Como ela detalhou na sua tese:

Lhopis procurava aliar o método Stanislavski a uma pesquisa em dança. O método era trabalhado separado da aula de dança e depois, no processo coreográfico, integrava-se a prática do método com os elementos da aula de técnica (nestas aulas trabalhava-se com imagens que eram fornecidas pelo professor). Esta experiência foi muito diferente das anteriores, pois a emoção era trabalhada na arte e com metodologia. Nela não existia o tabu em relação ao sentimento, à emoção. O trabalho consistia numa abertura emocional, no conhecimento do próprio repertório emocional e na condução da emoção para a cena ou para o trabalho coreográfico. (RODRIGUES, 2003, p..9)

E como o próprio Lhopis explicou na sua já citada entrevista ao Correio Brasiliense , que buscava o método Stanislavski verdadeiro:

Nada de clássico, essa interpretação, que se apregoa do seu método, declamações. Procuramos um resultado que não será imediatista, pois Stanislavski é justamente o oposto do que se estabeleceu. É evoluir a personalidade e desenvolver a busca do seu interior, do ser. E isso não pode pretender um resultado rápido<sup>92</sup>.

Esse trabalho com Lhopis, “muito voltado à pesquisa que integrava a emoção à arte” (Idem, op. cit., p. 9), instigou Graziela Rodrigues ainda mais como intérprete e é um marco no seu percurso artístico, como ela mesma assumiu:

---

<sup>91</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>92</sup> Entrevista dada a Ary Pararrais no jornal Correio Brasiliense- Brasília-DF, edição s/d de 1979.

Este curso representou um fator importante para a instrumentalização do intérprete, a emoção como um aspecto que deve ser conhecido, trabalhado e elaborado. Ele me forneceu subsídios técnicos de trabalho interno do intérprete, vindo a responder questões há muito tempo investigadas nas aulas de dança e nas produções artísticas. Enfim, começava a delinear um Processo em dança dentro da minha trajetória<sup>93</sup>.

Esse “processo em dança” irá amadurecer nos próximos dois anos (como será descrito no item sobre a Escola Ensaio) e dará o primeiro fruto em 1980, quando acontecerá o nascimento do método BPI na criação da personagem “Graça” e do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil”.

No Studio Experimental de Danza y Teatro de Lhopis e Berriel, se “reuniam atores, bailarinos e músicos de diversas nacionalidades”<sup>94</sup> que buscavam a integração de linguagens artísticas e a organicidade no trabalho do intérprete. Como a criadora do BPI comentou na sua entrevista: “Um grupo que tinha momentos de experiências. Quais eram essas experiências? Tinha músicos também, bailarinos e atores. Seria, por exemplo, eu e um sax, buscando interação”<sup>95</sup>.

A partir dos princípios do método russo, o grupo da Espanha iniciou um processo de produção artística, o que não foi concluído devido à falta de apoio financeiro. Graziela, Antonio Lhopis e Leda sabiam que queriam isto: “a união da dança e do teatro, abrindo-se aos demais segmentos da arte e o intérprete integrado ao ato criativo gerando produtos artísticos com organicidade”<sup>96</sup>. Mas em Madrid, naquele momento, não tinham espaço para suas pesquisas.

No mesmo período, o ator e diretor teatral João Antônio Esteves, que a criadora do BPI tinha reencontrado na Grécia, estava de volta ao Brasil, em especial, a Brasília, onde era assessor da Fundação Cultural do Distrito Federal. João Antônio, desde a época da Europa, compartilhava dessas mesmas ideias e via possibilidades de implementá-las na capital federal.

---

<sup>93</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Entrevista dada a autora em 20/1/2010.

<sup>96</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

O grupo já tinha recebido um convite para ir para a Austrália, mas se animou com a ideia de seguir para o Brasil. Lhopis foi um dos maiores incentivadores. Ele havia estado em *tournee* pelo nosso país e se encantara pelas manifestações populares brasileiras. Questionava Graziela com uma série de perguntas sobre a Umbanda, o Candomblé e as Danças do Brasil. Como ela relatou no seu memorial: “questionava a perda da magia nas artes, referia-se a uma magia presente em todas as culturas e que estava esvaindo com perdas consideráveis na Europa e via no Brasil uma fonte inesgotável na cultura popular e nas religiões, principalmente no contexto afro-brasileiro”.

Para ela foi um momento decisivo entre ficar em Madrid, escolhendo uma carreira de bailarina nos papéis cristalizados das companhias de dança ou “arriscar para construir”<sup>97</sup> o seu próprio caminho.

“Estimulada pelos companheiros de idealismo”<sup>98</sup>, retornou ao país de origem para, junto com João Antônio, criar uma infraestrutura para trazer depois o grupo da Espanha e assim desenvolverem a ideia em comum.

#### **1.4.2.1. A contribuição de Lhopis à criadora do BPI**

Como já foi colocado na categorização dos Resultados na primeira parte da tese, além de vários aprendizados em dança e teatro, as duas grandes contribuições de Antonio Lhopis ao trabalho de Graziela Rodrigues foram:

- Instigá-la quanto à investigação das danças do Brasil, questionando, portanto, a sua identidade cultural. Por isso, quando volta ao Brasil, inicia as pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras em Brasília, como será descrito no próximo item.
- Instigá-la como intérprete com o trabalho do método Stanislavski. Como ela mesma colocou na sua entrevista<sup>99</sup>:

---

<sup>97</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

O método Stanislavski é maravilhoso... Sobretudo porque acorda os sentidos do intérprete e os vários exercícios de laboratório exacerbam a emoção dele para usá-la na cena. (...) Então, é uso das emoções da vida do intérprete, mas sem solucioná-las. Tem um gancho para a cena. Da emoção para cena.

Os conhecimentos de Stanislavski foram utilizados por Graziela Rodrigues principalmente nas experimentações iniciais do BPI, para a construção da personagem “Graça”, do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus” (como será escrito no capítulo II).

Ela assumiu o quanto aprendeu com esse método e que a grande referência dele na sua trajetória artística foi Antonio Lhopis. Mas também já na sua tese criticou esse trabalho que, apesar de “precioso enquanto investigação, é que a pessoa corre o risco de ficar presa a seus *scripts* emocionais, uma vez que a emoção aflorada fica unicamente voltada para a cena, pois o espaço para as necessidades da pessoa do artista é bastante restrito” (RODRIGUES, 2003, p. 10).

Esclareceu, na sua entrevista, a diferença do BPI do método russo. No BPI, ao contrário do método Stanislavski

não é solicitada a emoção. Diretamente, ela não é solicitada, a emoção é consequência. Eu, enquanto diretora, não estou entrando com um elemento meu para você, é você que traz... Essa é a grande segurança que eu vejo. (...). No BPI, a grande proteção de fato é porque o fio da meada quem puxa é o bailarino, não é o diretor, não é uma coreografia montada, um texto montado. (...) Quem faz é o intérprete, essa é a grande margem de segurança.<sup>100</sup>

A segurança emocional é o intérprete se conhecer e saber lidar com suas emoções. Como já escrito anteriormente, foi com o trabalho de Lhopis que ela percebeu ainda mais a importância do trabalho da emoção para o desenvolvimento do intérprete. Isso a motivará a buscar conhecimentos ao longo do seu primeiro percurso e, depois, também, durante o segundo, até a atualidade.

---

<sup>99</sup> Entrevista dada a autora em 20/1/2010.

<sup>100</sup> Ibidem.

## **1.5. A DANÇA EM BRASÍLIA**

“(...) Brasília era uma cidade calada.(...)”<sup>101</sup>(Celso Araújo).

O depoimento desse poeta e jornalista reflete o espírito daquela época da capital federal, sede do golpe militar. O silêncio estava nas ruas. A rodoviária e outros espaços da cidade eram lugares de segurança nacional.

Mesmo assim, aos poucos, ventos de mudança atingiram a cidade nova do planalto central. Na dança, ainda arraigada às tradições clássicas, como colocou no seu depoimento o diretor de teatro João Antônio Esteves, que foi confirmado nos textos do livro “A História que se dança: 45 anos do movimento de dança em Brasília” (2005), começaram a surgir novas perspectivas.

Nesse panorama, destacou-se o “grupo Pitu”, liderado pelo diretor, ator e coreógrafo uruguaio Hugo Rodas. Ele chegou à capital federal em 1975 e fundou o grupo que permanecerá até 1981. “Em seis anos de intenso trabalho, o Pitu, além de espaço de formação híbrida aos intérpretes, configurou-se pela montagem de espetáculos que intercalavam teatro e dança” (CUNTO & MARTINELLI, 2005). Realizou espetáculos antológicos, como a montagem e direção de “Os Saltimbancos”, que recebeu o Prêmio do Serviço Nacional do Teatro, de melhor espetáculo infantil de 1977 e que marcou o cenário artístico de Brasília.

### **1.5.1. O Retorno da criadora do BPI e a criação da Escola Ensaio - Teatro e Dança**

“Vou voltar, sei que ainda vou, vou voltar para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ que eu hei de ouvir cantar um sabiá”. (Música “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque)

---

<sup>101</sup> Entrevista dada à autora em 09/9/2011.

Foi nesse cenário, já com algumas inovações na dança e no teatro, que Graziela Rodrigues e João Antônio Esteves idealizaram e criaram a *Escola Ensaio - Teatro e Dança*. Uma criação resultante de “uma formação amadurecida e questionada, principalmente, no campo da dança e do teatro”<sup>102</sup>.

Como anunciou a introdução da matéria de capa do caderno 2 do Correio Brasiliense, intitulada *Graziela e o corpo*: em que anunciava a sua chegada:

(...) Depois de um atribulado, atarefado e profícuo ano de pesquisas e de trabalho fora do Brasil, ela põe em prática um projeto que não é apenas a pura realização de um sonho. Mais que isso, a efetivação de um amadurecimento profissional. Uma etapa, uma fase que resulta da experiência humana e da aplicação de técnicas acumuladas em mais de quinze anos de dedicação no transar o corpo, no dançar, no expressar sensitivamente o físico, como espelho e como receptor do mundo particular e social do ser humano<sup>103</sup>.

A escolha de Brasília para a realização desse projeto foi inicialmente uma ideia de João Antônio, que já estava trabalhando na Fundação Cultural do Distrito Federal. Já a criadora do BPI conhecia um pouco da capital federal, onde viveu justamente perto da sua fundação: “Aos seis anos, juntamente com a família, venho a residir em Brasília em plena construção. Deparo-me com um espaço de longínquos horizontes, um marasmo, onde passo a maior parte do tempo caminhando numa terra fofa, avermelhada, com muitas valas”<sup>104</sup>.

É a essa terra vermelha que ela retorna. A cidade do futuro, idealizada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, atraía novos artistas. Tinha a imagem de nova, de ter muito o que ser construída em várias áreas e que se casava com uma ideia da época de que uma arte, para ser inovadora, precisava de um espaço novo, sem contaminação, para se desenvolver. Como Graziela Rodrigues comentou na sua entrevista: “A gente achava que, se tivesse uma fazenda, ia resolver a questão, um lugar onírico. Brasília foi proposital (...). Havia alguns grupos na Espanha que já

---

<sup>102</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>103</sup> Matéria do jornal Correio Brasiliense - Brasília-DF, Edição 19/9/1978.

<sup>104</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

tinham feito isso, de ir para um lugar afastado, o que Antônio Lhopis chamava de *Las comunas*".<sup>105</sup>

Essa era outra ideia comum ao espírito da contracultura da época, a experiência de morar em comunidades ou de realizar criações coletivas na arte.

Uma das propostas da Ensaio refletia isso: realizar *criações coletivas* de espetáculos em dança-teatro, mais abertos a outras linguagens artísticas, tendo como objetivo principal o trabalho do intérprete. Como ela descreveu na mesma entrevista: "A gente tinha um projeto que era a criação de uma companhia onde nós pudessemos trabalhar de uma forma mais igualitária"<sup>106</sup>.

A proposta da Ensaio era inovadora para a época, nesse aspecto, e também porque previa a criação de uma "escola, núcleo de pesquisas e produções artísticas", tudo acontecendo de forma integrada:

(...) Porque a ideia da Ensaio era essa, ter uma escola que bancasse o espaço, que era a base, como no Ballet Staging e em outros lugares. Só que a escola já nasceu diferente, com outros princípios. E aí, a ideia era de ter depois um grupo fora do plano piloto. A escola no plano piloto e o grupo fora<sup>107</sup>.

"A Escola teria como eixo os cursos de formação do intérprete, bailarino e ator, abrindo-se também para aqueles que viessem suprir as necessidades da cidade, observando-se a qualidade dos mesmos". Esse dado do memorial da criadora do BPI foi confirmado pelos outros entrevistados do grupo 3 de Brasília e pelos jornais da época, que divulgaram em peso o início da Ensaio. Como escreveu José Anderson no Jornal de Brasília: "A mola-mestra da Ensaio - Teatro e Dança é o curso de interpretação e análise do movimento (dança-teatro)"<sup>108</sup>.

A Ensaio, dirigida pelos seus dois criadores, foi inaugurada em outubro de 1978 e permaneceu até dezembro de 1980. O seu espaço físico não era uma fazenda, mas duas grandes salas alugadas num prédio do plano piloto (na W-3

---

<sup>105</sup> Entrevista dada à autora em 20/01/2010.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> Trecho da matéria publicada no jornal de Brasília- Brasília-DF, edição 21/9/78.

Norte, quadra 502, Bloco B, número 68). Reformadas, as salas ganharam um piso de madeira, adequado para prática de dança.

Como um cometa, a Ensaio marcou em pouco tempo a capital federal e se tornou naturalmente um “centro de artes”, um espaço de fomento e de aglutinação de artistas de diversas áreas.

Pela Ensaio, atuaram profissionais como: “o ator e músico Ivan Garrido, o ator Geraldo Vieira, a atriz e antropóloga Iara Pietricovski, o mestre de artes marciais e antropólogo Peter Silverwood Cope, dentre outros”<sup>109</sup>. Esses quatro integrantes e os dois diretores eram o grupo inicial de “seis profissionais (...) que durante seis meses, trabalhou coletivamente no planejamento e estruturação dos cursos”<sup>110</sup>. (ANEXO 5)

Os cursos da Ensaio refletiam a diversidade de formação da sua equipe inicial: a escola oferecia cursos de interpretação e análise do movimento para diversas faixas etárias, como também cursos de dança contemporânea, artes marciais, ginástica, e trabalho corporal de pré-natal e pós-parto. Além desses, foram realizados, ao longo da sua existência, outros cursos, como método Stanislavski, dinâmica corporal, dança clássica, técnica de abertura e cursos intensivos de dança moderna, movimento expressivo (Laban), jazz-rock, técnica de pontas, técnica teatral da tragédia, passo a dois, composição e prática cênica.

Os cursos novos surgiam à medida que novos bailarinos, coreógrafos, atores e pesquisadores chegavam ao grupo. Foi assim que, em março de 1979, parte do grupo da Espanha, que a criadora do BPI desejava trazer ao Brasil, aterrissou na capital federal. Vieram os já conhecidos Antonio Lhopis, Leda Berriel e ainda o ator Luís Olmos.

#### **1.5.1.1. A vinda do grupo da Espanha e o núcleo de pesquisa em cultura Brasileira**

---

<sup>109</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>110</sup> Trecho da matéria de José Anderson do Jornal de Brasília- Brasília-DF, edição 22/7/78.

Lhopis e Leda comentaram, na reportagem feita por Ary Pararraios, do Correio Brasiliense, em 1979<sup>111</sup>, intitulada, não por acaso, *Berriel, Lhopis e Olmos: Três latinos para dançar e interpretar o cerrado* (ANEXO 6), sobre o porquê de escolherem o Brasil naquele momento para desenvolverem os seus trabalhos. Leda Berriel disse:

Em Madrid, tentamos levantar um grupo para experimentos. Trabalhamos juntos por algum tempo somando músicos, atores e bailarinos, mas a iniciativa não vingou. Era arriscado demais para se levar a cabo no momento na Espanha. Lá os jovens se encontram muito perdidos e sem objetivos. Surge Graziela Rodrigues e se avivam as possibilidades de pesquisar as danças rituais afro aqui. Um projeto que está amadurecendo há quase dois anos. E cá estamos nós.

E Antonio Lhopis complementou:

Por que o Brasil? Além de tudo, pelo interesse em receber as influências das danças africanas populares através de Candomblé, Umbanda, etc. Receber coisas que não venham de cima, de mestres de dança e de teatro contemporâneo. E a realização de uma vontade antiga. Sempre achei que isso tinha que ser feito aqui, pela diversidade cultural com que se apresenta. Amadurecer a relação do teatro com a magia que está esquecida em todo lugar, mas que no Brasil se mantém viva. E quero receber isso tecnicamente e tentar um aperfeiçoamento mágico.

Nessa mesma matéria, Antonio Lhopis comentou como seria o projeto das suas aulas na Ensaio: “O projeto: provocações emocionais através de objetos e ideias, sensações de corpo e espaço e a técnica corporal pela dança. Inicialmente, pois desses cursos iniciais deverão ser formados grupos cujos interesses se encontrem com os da escola, unir teatro e dança”.<sup>112</sup>

Ao projeto da Ensaio integraram-se também “o bailarino e coreógrafo Ademar Dornelles, vindo de São Paulo, a bailarina e coreógrafa Regina Miranda, que

---

<sup>111</sup> Reportagem de Ary Pararraios para o jornal Correio Brasiliense- Brasília-DF, edição s/d de 1979.

<sup>112</sup> Ibidem.

retornava dos Estados Unidos, a bailarina Regina Vaz, recém-chegada de Londres e o ator e mímico francês Bernard Secalon, da Escola Jacques Lecoq de Paris”<sup>113</sup>.

Um dos diferenciais da Ensaio era o trabalho coletivo. Cada um com seu trabalho desenvolvia seu curso, mas algumas aulas eram ministradas em conjunto e era comum, os professores participarem das aulas uns dos outros. Dessa forma, eles se integravam e isso foi importante para as produções artísticas da escola.

Nesse “centro de artes”, foram também realizados saraus, exposições, seminários e palestras. “Entre os trabalhos apresentados, destaca-se a coletiva de Artes Plásticas em março de 1979, de que participaram Rubem Valentin, Luís Áquila Miranda e Athos Bulcão entre outros”.<sup>114</sup>

A ideia da Ensaio era ser, além de uma escola, um centro de pesquisa da linguagem cênica e, sobretudo, da cultura brasileira, como esclareceu João Antônio Esteves, numa entrevista antes da criação da Escola: “Ensaio - Teatro e Dança funcionará como um centro de pesquisa da cultura brasileira, já que todo o trabalho de criação terá como ponto de partida e estrutura básica os aspectos que a envolvem”<sup>115</sup>.

Esse desejo antigo da criadora do BPI e motivada por Antonio Lhopis começou a ser realizado antes da chegada do ator e bailarino espanhol. Assim que aportou em terras candangas, ela procurou mestres de capoeira e iniciou suas aulas com o mestre Hélio Tabosa na sua academia. Em contrapartida, o mestre e seus alunos passaram a frequentar alguns cursos da Ensaio, “gerando naturalmente projetos e trabalhos em comum”<sup>116</sup>.

Essa inclusão da cultura popular na escola se repetiria mais vezes no seu decorrer.

O terreiro de Candomblé de Raul de Xangô, a “Tenda Xangô Ayrá do Caboclo Itajaci” foi investigado por ela e também pelo grupo da Espanha, e Raul acabou ministrando palestras sobre magia e os cultos africanos na Escola.

---

<sup>113</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> Trecho da matéria do Jornal de Brasília-Brasília-DF, edição 23/9/78.

<sup>116</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

Quando Carlos Alberto da Costa, ator e umbandista, mais conhecido como “Neguinho”, começou a participar dos cursos da Ensaio e Graziela Rodrigues, as suas pesquisas para o “Graça, Bailarina de Jesus” ( como será descrito no capítulo II) é que se iniciaram as investigações da pomba-gira Maceió que ele incorporava. Como ele confirmou na sua entrevista<sup>117</sup>, essa parceria com a criadora do BPI, pesquisadora e pesquisado, começou na Ensaio e perdura até a atualidade.

Além das investigações, desde a sua fundação, ocorreram na Ensaio várias produções artísticas. A primeira montagem foi uma tentativa de integração do grupo da Espanha com o grupo de Brasília:

Tratava-se de uma adaptação do texto de *Heligábalo* de Antonin Artaud, feita por Antonio Lhopis que também a dirigia. Além do grupo da Ensaio contava também com a participação de capoeiristas, entre eles o mestre Tabosa. O projeto seguindo uma linha de dança-teatro com enfoque brasileiro quanto à linguagem artística, era ambicioso e por problemas diversos não chegou a ser concluído.<sup>118</sup>

O grupo da Espanha acabou desistindo de permanecer no Brasil, depois desse acontecimento e retornou a Madrid. Segundo Graziela Rodrigues: “Começou a haver conflitos de ideias entre o grupo do Brasil e o da Espanha. Um deles é que Lhopis só queria ministrar aulas e trabalhar com artistas. E para a Ensaio sobreviver era necessário darmos aulas para todo o tipo de público”<sup>119</sup>.

Lhopis, a uruguaia Leda Berriel e o venezuelano Luís Olmos voltaram para a capital espanhola e logo depois criaram a Escola e Companhia “o Teatro de La Danza”, que existe há trinta anos.

Durante o processo de pesquisa deste trabalho, a sua autora teve acesso ao livro “Teatro de la Danza de Madrid- 15 años”. Nesse livro publicado na Espanha em 1991, para comemorar os quinze anos da Companhia, está descrito o seu histórico, com fotos e sinopses das suas principais montagens nesse período.

Nesse histórico é citado o nome da “Escola Ensaio- Teatro e Dança de Brasília”, como uma escola que colaborou para a bagagem profissional dos três

---

<sup>117</sup> Entrevista dada a autora em 03/12/2011.

<sup>118</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>119</sup> Entrevista dada a autora em 20/9/2010.

fundadores do Teatro de La Danza. É importante destacar que algumas das características destacadas no livro sobre a fundação dessa Companhia e Escola, assemelham-se às da Ensaio, como por exemplo:

- A ideia de se criar um trabalho coletivo de teatro, em que a investigação é um dos seus principais aspectos;
- A criação de uma estética que una a palavra e a dança em uma mesma expressão artística. “Danzar la palabra”;<sup>120</sup>
- A criação de uma escola de teatro e dança, que auxiliasse na manutenção financeira da Companhia, bem como na preparação dos seus participantes.

Portanto, a partir desses dados fica visível, que não só o grupo da Espanha influenciou a Ensaio como também foi influenciado por ela.

A criadora do BPI nunca mais falou com os três colegas e só teve notícias muito tempo depois do falecimento de Lhopis, em 18 de dezembro de 2008, num artigo do jornal espanhol “El País”, que anunciou na sua manchete: “Antonio Lhopis, el último gran maldito del teatro español” e que dizia no primeiro parágrafo: “O ator, professor, coreógrafo e encenador Antonio Lhopis Madrid, uma das melhores e mais brilhantes mentes do teatro espanhol contemporâneo, morreu ontem como ele tinha vivido. Tão radical e solitário”<sup>121</sup>. No meio da matéria mencionou-se que “ele também lecionou (...) em Brasília”<sup>122</sup>.

#### **1.5.1.2. “SQS 1980” e outros espetáculos**

Depois da saída do grupo da Espanha, o grupo restante da Ensaio realizou uma outra montagem no final de 1979: “SQS 1980, Bloco A”, que também era fruto de uma criação coletiva, com direção de João Antônio Esteves. O trabalho

---

<sup>120</sup> “Dançar a palavra”- trecho do livro “ Teatro de La Danza de Madrid- 15 años”.

<sup>121</sup> Trecho retirado da matéria no Jornal El País - Madrid-Espanha, edição 19/12/2008 publicada na internet.

<sup>122</sup> Ibidem.

teve como base para criação cartas dos síndicos dos blocos das cidades, como explicou o próprio diretor ao jornalista Celso Araújo:

Fomos às superquadras e voltamos com as circulares e notas que determinam as normas de comportamento da população do Plano Piloto. Todas as justificativas contidas nas cartas eram uma mostra de um miniuniverso do país, do sistema e da cidade. Pegamos situações dessas cartas e suas justificativas e começamos o laboratório. Misturando teatro e dança junto.<sup>123</sup>

A partir desses laboratórios, foram criadas cenas que são “um retrato de sensações e emoções vividas durante os últimos anos na nossa história, história essa profundamente ligada a Brasília”<sup>124</sup>.

Uma dessas cenas, lembrada por quatro dos entrevistados do grupo 3 de Brasília, é a cena do casal em conflito (ANEXO 7), dançada por Graziela Rodrigues e Ademar Dornelles, comentada pelo jornalista Celso Araújo como “até mesmo um quadro perfeito e de intensa beleza (aquele em que um casal se digladiava, dançado por Ademar e Graziela)”<sup>125</sup>.

Apesar da beleza de algumas cenas e da ousadia da produção, que integrava várias linguagens como música, dança, teatro, e a cenografia impecável de Irênio Maia<sup>126</sup>, o trabalho não teve receptividade da crítica. Como escreveu Geraldinho Vieira: “SQS 1980 (...) representa uma produção cuidadosa, cara e arriscada (...)”<sup>127</sup>.

“Sem subsídios governamentais e sem retorno financeiro suficiente fez com que nem todos quisessem arriscar quanto à continuidade do espetáculo. Novamente, o grupo se dispersa<sup>128</sup>”. Só queriam continuar com a proposta original da Ensaio a criadora do BPI, Ademar Dornelles e João Antônio.

---

<sup>123</sup> Trecho da matéria de Celso Araújo para o Correio Brasiliense - Brasília-DF, edição s/d de 1979.

<sup>124</sup> Trecho da matéria do Jornal de Brasília - Brasília-DF, edição s/d de 1979.

<sup>125</sup> Trecho da matéria de Celso Araújo para o Correio Brasiliense - Brasília-DF, edição 08/1/1980.

<sup>126</sup> Irênio Maia era um experiente cenógrafo de teatro, que nessa época retornava da Alemanha. Depois seguiu para o Rio de Janeiro para ser cenógrafo da rede Globo.

<sup>127</sup> Trecho da matéria de Geraldinho Vieira para o Jornal de Brasília - Brasília-DF, edição 03/1/1980.

<sup>128</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

Outros trabalhos ainda aconteceram na Escola, além das aulas. A montagem da peça de teatro “Antologia da Obsessão”, cujo texto e direção foi do jornalista, poeta, ator e aluno da Escola, Celso Araújo, também não obteve sucesso da crítica.

Outros trabalhos foram frutos do trabalho de Ademar Dornelles com jovens bailarinos, alunos da Escola. O primeiro espetáculo dessa sua companhia foi “O prazer é todo nosso”, espetáculo mais aceito pelo público e pela crítica.

Mesmo assim, em meados de 1980, a Escola já apontava o seu fim. João Antônio e Ademar Dornelles deram uma pausa nos seus trabalhos como intérpretes, mas Graziela Rodrigues ainda desejava continuar o seu percurso. As experiências coletivas tinham sido frustrantes e ela corajosamente se lançou numa nova empreitada, numa trajetória de pesquisa e criação solitária.

Essa longa história, que frutificará no espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”, será contada em detalhes no segundo capítulo. A análise das vivências dela nesse período, deixa claro que, até aí, *a Escola foi um ensaio* para o seu trabalho de intérprete. As pesquisas sobre cultura brasileira já tinham iniciado e a equipe que dará apoio para o seu processo de criação será o restante da Escola: Ademar Dornelles, na assistência de coreografia, e João Antônio, na direção. Dois outros colegas, alunos da Escola, entrarão ainda com importantes contribuições: Celso Araújo, jornalista e poeta, que irá auxiliar na escrita do texto do espetáculo e Neguinho, que será um consultor de conhecimentos de Umbanda e terá a sua pomba-Gira Maceió pesquisada pela criadora do BPI.



## **CAPÍTULO II**

### **OS ANOS 80 NA HISTÓRIA DA DANÇA EM SÃO PAULO E O DESENVOLVIMENTO DO PRIMEIRO PERCURSO DA CRIADORA DO MÉTODO BPI (1980-1987)**

#### **2.1. “GRAÇA BAILARINA DE JESUS” E O NASCIMENTO DO MÉTODO BAILARINO- PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)**

“É essa inquietude que faz o artista” (Dulce Beltrão).<sup>129</sup>

No início de 1980, num momento de crise pessoal e profissional, com a possibilidade do final da Escola Ensaio Teatro e Dança e desejando continuar o seu percurso como intérprete, Graziela Rodrigues se lança a pesquisar, inicialmente nos livros, uma personagem feminina. Não a encontrando e seguindo sua intuição, no dia 28 de janeiro do mesmo ano, ela se dirige de madrugada à rodoviária do Plano Piloto em busca dessa personagem. Como escreveu no seu diário de campo: “Cheguei à rodoviária às 4 h 30 da manhã, pessoas dormindo pelas escadas. Já havia algumas pessoas nos pontos de ônibus. Vários milicos. Chegaram dois ônibus às 5 h 40. Entrei no primeiro que abriu a porta”.

Nessa inquieta procura, entrou num ônibus em direção à rodoviária do Gama e no entra e saia de passageiros, pelo trajeto encontrou a inspiração para a sua futura personagem: “Pelo caminho, nos pontos de ônibus, todas de lenço na cabeça. Uma em particular me chamou a atenção<sup>130</sup>.” Essa e outras domésticas a sensibilizaram e desse dia em diante, passou a segui-las na rodoviária do Plano Piloto até as cidades satélites onde moravam.

#### **O nascimento dos três eixos do método BPI**

---

<sup>129</sup> Entrevista dada à autora em 21 de julho de 2010.

<sup>130</sup> Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.

Naquele primeiro encontro com esses outros corpos nasceu o método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI), como ela mesma descreveu em uma das suas entrevistas:

Naquele momento, eu vou ao encontro de outro corpo, ao contato de outro corpo que está próximo de mim. E isso, pode ser desenvolvido de várias maneiras, ele tem um sentido de um mergulho interno dentro de você mesmo. (...) São corpos... A busca de um contato. Um contato com um corpo que é meu e que é do outro.<sup>131</sup>

Nessa fala, já está descrito o cerne do que depois ela denominará como dois dos eixos do método: o co-habitar com a fonte e o inventário no corpo.

Desde esse primeiro momento, como também descreveu no seu diário, “senti uma sensação estranha quando desci no ponto da Escola (referindo-se a Escola Ensaio). Pés no chão, mais ainda. Entrei na Escola de maneira diferente do que em qualquer outra ocasião”.

Desde o início dessa investigação, ela se abriu para receber outras sensações em seu corpo. Essa pesquisa com as domésticas foi crescendo e se estendeu às suas moradias das cidades satélites e na cidade piloto, como a agência de emprego Raffiné, que uma delas frequentava.

A criadora do BPI se envolveu tanto com as pesquisadas e suas paisagens que depois de um mês, nessa mesma agência, uma das madames que estava escolhendo uma doméstica a escolheu. Confundida na paisagem de campo, nesse outro momento ela tinha co-habitado, permitiu se sentir como uma das mulheres que há um mês observava e com quem convivia diariamente, escutando suas histórias.

Histórias que aos poucos seu corpo absorvia: filhos abandonados pelos pais, fome, falta de trabalho, moradia nos barracos em contraposição aos luxos dos palácios das madames do Plano Piloto, na sua maioria mulheres de políticos. O cotidiano desse segmento social formado na época em Brasília por migrantes na

---

<sup>131</sup>Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

faixa etária de vinte a trinta anos que, na sua maioria, vinham de regiões de todo o Brasil (em especial do Nordeste e de Minas) em busca de emprego na Cidade Nova. As candangas investigadas apesar dos sofrimentos tinham uma força de vida.

A maioria frequentava terreiros de Umbanda, como mostram os depoimentos presentes no diário de campo da pesquisadora: “Ela (referindo-se a uma das domésticas) tem ligação com a Sereia do mar, vira e mexe a Sereia a visita em sonho. Um dia, ela estava sentada na sala e a Sereia estava na fresta da porta da cozinha. (...) Ela tinha o manto azul e a cobriu”. Esses dados a motivaram a investigar alguns Terreiros das cidades satélites.

Após três meses de campo, Graziela Rodrigues, nas salas da Escola Ensaio, iniciou os laboratórios de criação dirigida pelo diretor de teatro João Antônio Esteves. Rapidamente, como ela mesma confessou: “Vrum, não fiz dôjo<sup>132</sup> e a personagem veio, foi incorporada. (...) Graça era o seu nome”<sup>133</sup>

O seu corpo estava tão carregado de emoções, sensações, imagens das pesquisadas que aos poucos estímulos dados pelo diretor, a personagem veio com toda a sua força: “A primeira vez que eu incorporei a Graça, eu senti que alterou tudo. Nunca tive essa coisa mística. Até porque em terreiro, era observação, nunca me interessou desenvolver em religião nenhuma. (...) Eu sentia que o corpo se ajustou de outra forma, eu comecei a falar coisas que não vinham pelo cognitivo”<sup>134</sup>.

A personagem contagiou toda a equipe do espetáculo que começou a ser construído: “A personagem era algo tão forte, tão real para todo o mundo, que todos se apaixonaram por ela. (...) Porque realmente a personagem tinha uma autonomia e uma destreza que, sem ela, eu não tinha”<sup>135</sup>.

Essa vivência de incorporar uma personagem marcou a inauguração do método e depois, anos mais tarde, dará nome a outro eixo do BPI: a incorporação da

---

<sup>132</sup>O espaço pessoal “em dança, (...) segundo Laban, é chamado de Kinesfera. Em tradições orientais, este espaço em torno do corpo é chamado de dôjo, espaço que o guerreiro deve cuidar para que não seja invadido pelo inimigo, por ser parte do seu corpo. (RODRIGUES & MULLER, 2006, p. 18).

<sup>133</sup>Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>134</sup>Ibidem.

<sup>135</sup>Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

personagem. Como a sua criadora concluiu: “sem essa incorporação, seria outro método”<sup>136</sup>.

A estrutura física e sua anatomia simbólica do método BPI<sup>137</sup> também começaram a ser desenvolvidas nesse trabalho artístico, em especial, a pesquisa dos pés que, na construção do corpo da personagem Graça se destacavam. Como ela contou:

Nesse primeiro momento, eu tinha uma sensação muito forte dos pés sujos da Graça. Isso me marcou muito em campo, chegavam as madames produzidas na agência e as domésticas olhavam para as madames, olhavam para os pés e queriam esconder os pés sujos de terra, de lama, debaixo do banco e não tinham onde escondê-los <sup>138</sup>.

### **O poeta que soube escutar a personagem**<sup>139</sup>

A construção do espetáculo foi acontecendo a partir dessa incorporação. As falas que vinham de Graça nos laboratórios eram escutadas pelo diretor e por um poeta, aluno da Escola Ensaio, o jornalista e ator Celso Araújo. Ele soube articulá-las e o texto que é falado durante todo o trabalho foi construído a quatro mãos, pelo poeta e por Graça Bailarina de Jesus. “O texto vem para abarcar e reavivar os sentidos no corpo”<sup>140</sup>, no espetáculo no qual a bailarina-pesquisadora-intérprete dança e também fala quase que o tempo inteiro.

Esse texto, que tem mais de cinqüenta páginas datilografadas são falas não lineares do último dia da história da Graça, que vai a uma agência de emprego e não consegue trabalho. Então se recorda dos marcos da sua vida:

(...) o homem que mataram, o filho que morreu, o que acontece por ela ter roubado o sapato de dançar, ela é presa, enlouquece, vira moradora de rua, quer dizer, é o trapo humano. *É uma vaca*

---

<sup>136</sup> Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

<sup>137</sup> Segundo Graziela Rodrigues (2003, p.87): “A estrutura física com qual se trabalha está inserida nas fontes da cultura popular. A referida estrutura é fruto das análises e desdobramentos de um corpo assumido em suas origens, com fruição de suas emoções e presente nas ações rituais de celebração da vida”.

<sup>138</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora em janeiro de 2010.

<sup>139</sup> Ibidem.

<sup>140</sup> Ibidem.

*empesteada, um trem sem destino, é a primeira fala dela. E então vem a sua pomba-gira para dar o recado (...): O mar vai invadir o sertão, vai invadir tudo! No final, ela morre, vira lemanjá e vai para o Congá<sup>141</sup>.*

O texto, como todo o espetáculo, reflete a situação de abandono da personagem, mas metaforicamente traz à tona a situação não só do segmento social das domésticas, mas de milhares de brasileiros que vivem à margem, como no trecho em que Graça diz quando incorpora sua pomba-gira:

*(...) Já fui muito apaixonada/ mas hoje eu namoro meus sete marido/ nos palácios que eles mandaram construir/ nesse vale da Alvorada/ de tantas lágrimas./ Eu ando por esses barraco/onde só tem gente com fome/ doente, lama, tanta fome. (...) Eu trabalho prá todos eles/ dô luz para eles.<sup>142</sup>*

O texto encadeia as cenas trágicas da vida da personagem principal, mas tem alguns momentos líricos como aquele em que ela realiza o seu sonho, dançando nas pontas com o seu *sapato de dançá* e os seus momentos de transformação, quando incorpora uma pomba-Gira e no final, quando se transforma em lemanjá (ANEXO 8).

O rebojar dessa primeira personagem na linha do método é plenamente expresso no término do trabalho artístico, nos gestos e nos seus versos finais:

*Adorei as alma / Sereia bonita do mar/ quero deslizar no oceano/ com uma música eterna / feito pétala de rosa./ quero um vento tão planalto / me erguendo no alto/ e com meu sapato de dançá/ vou subindo aos céus/ pelo mar./ Valei-me lemanjá / meu corpo me deixou./ Tô suspensa nas nuvens/ nenhuma afliçãozinha no peito./ Vou dormir em teus braços/ ai que frio, me cubra./ Pelo sinal da Santa Cruz,/ Graça Bailarina de Jesus<sup>143</sup>.*

## **O aprofundamento das pesquisas sobre a Umbanda**

---

<sup>141</sup>Ibidem.

<sup>142</sup>Trecho do texto-roteiro do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”.

<sup>143</sup>Ibidem.

As pesquisas sobre a Umbanda, sobretudo sobre as pombas- giras, são aprofundadas devido ao dado que vem da personagem, que era umbandista e que incorporava uma pomba-gira.

A criadora do BPI já tinha investigado outros terreiros antes de descobrir que um aluno da Ensaio, que era pai-de-santo, também incorporava essa entidade. Carlos Alberto da Costa, conhecido como “Neguinho” aceitou ser pesquisado e colaborar com a construção do espetáculo a ponto de incorporar sua pomba-gira Maceió na sala da Ensaio, durante os laboratórios e dar consultoria a intérprete. Como ela confirmou:

(...) tinha a pomba-gira do Neguinho, que foi uma luva. (...) Então, as pesquisas complementares aconteceram, sempre, sempre. A nós, interessava o cuidado de não deixar nada falho. Estávamos lidando com outra cultura, com uma outra linguagem. Os gestos e movimentos desta pomba-gira é que foram o referencial<sup>144</sup>.

A presença do estudo sobre a Umbanda era visível no roteiro, no texto, nos figurinos, no corpo da intérprete e até no outro nome do espetáculo “Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil”. Isso chamou a atenção da crítica, tanto que o crítico de dança Linneu Dias de São Paulo denominou o trabalho de “solo umbandista” (NAVAS & DIAS, 1992, p.158.) no seu artigo sobre os acontecimentos significativos do Teatro Galpão no final da sua existência, no início dos anos 80, na capital paulistana.

### **O retorno ao Campo com a personagem**

Paralelo aos laboratórios de criação, durante a construção do espetáculo, a criadora do BPI retornou várias vezes a campo para aprofundar os dados da pesquisa. Fotos do seu arquivo pessoal confirmam esse acontecimento singular num processo de criação artística em que a personagem é que vai a campo: “Graça numa fila na rodoviária do Plano Piloto” (ANEXO 9), “Graça conversando com uma doméstica em frente a um barraco numa cidade satélite” (ANEXO 10), “Graça

---

<sup>144</sup>Entrevista dada à autora em 20 de janeiro de 2010.

incorporando sua pomba-gira num terreiro de Umbanda” (ANEXO 11), “Graça na agência de emprego” (ANEXO 12), entre outras de vários momentos do roteiro do espetáculo, que são vividos pela personagem nos locais de pesquisas da bailarina-pesquisadora-intérprete.

Na rodoviária, local escolhido para fazer o lançamento do espetáculo, esse retorno é registrado por diversos fotógrafos convidados pelo diretor. Por ser um lugar de segurança nacional, “com vários milicos”<sup>145</sup>, em plena ditadura militar, toda a equipe do espetáculo e os fotógrafos são levados para a delegacia. Lá, o delegado demora a entender o que estava acontecendo. Mais uma vez, a bailarina-pesquisadora-intérprete é confundida com a paisagem de campo. O diretor tenta explicar ao delegado (apontando para Graziela Rodrigues): “Ela é uma intérprete!” O que o delegado responde surpreso: “Não pode ser! Com essa roupa?”

Passada a confusão, todos foram soltos e o acontecimento saiu nas manchetes dos jornais e ajudou, por ironia, na divulgação do trabalho. Destacamos aqui que o espetáculo chegou também a ser censurado na época.

### **As estreias do espetáculo**

Mesmo com censura, “Graça Bailarina de Jesus ou Sete linhas de Umbanda salvem o Brasil” marcou o público e a crítica dos anos 80 por onde passou.

O espetáculo estreou no Teatro Santo Antônio em Salvador em 19 de julho de 1980. Em Brasília, teve uma estreia diferenciada no terreiro de Candomblé do pai de santo Raul de Xangô, na “Tenda Xangô Ayrã do Caboclo Yatajacy” no Núcleo Bandeirante, que provavelmente, foi uma das primeiras estreias de espetáculos de dança no Brasil em espaços como um Terreiro.

A crítica de dança Helena Katz já percebia nesse trabalho o novo caminho da bailarina-pesquisadora-intérprete, como escreveu na crítica a estreia do espetáculo em São Paulo, no Teatro Galpão em janeiro de 1981: “Porque esta é a principal qualidade de *Graça Bailarina de Jesus*: seu comprometimento com um

---

<sup>145</sup> Trecho do diário de campo de Graziela Rodrigues.

aspecto muito ausente da criação coreográfica contemporânea: nossos muitos brasis”<sup>146</sup> (ANEXO 13).

“Graça Bailarina de Jesus” foi uma *graça* para a sua criadora que, num momento de crise pessoal e profissional, rebojou e gerou o que transformaria a sua trajetória artística: o método BPI.

Os três eixos desse método: - o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a incorporação da personagem - estavam presentes desde esse espetáculo e a temática das mulheres obscuras, a pesquisa sobre as danças do Brasil, em especial, sobre a Umbanda, serão uma constante nos demais trabalhos artísticos do BPI até a atualidade.

### **2.1.1. A contribuição de João Antônio Esteves à criadora do BPI**

João Antônio Esteves trabalhou intensamente com Graziela Rodrigues nos anos de 1978 a 1980 antes da criação do “Graça Bailarina de Jesus” e ambos fundaram a escola Ensaio, onde ele participou de quase todos os seus projetos.

Apesar das diferenças de formação, tinham, neste período (como já foi descrito no final do capítulo um) alguns ideais semelhantes que permitiram essa parceria.

Quando a criadora do BPI iniciou o processo de pesquisa para o “Graça”, João Antônio se comprometeu a apoiá-la como diretor. Segundo ela, ele soube apreciar o nascimento da personagem, e dessa experiência nova, sem interferir tanto, apenas sugerindo algumas estratégias de laboratórios, utilizando-se da técnica de Stanislavski principalmente.

Após o final da Ensaio, continuaram amigos, mas ele só a auxiliará como diretor, no final do seu segundo percurso, na remontagem de Coração Vermelho II.

### **2.1.2. A contribuição de Carlos Alberto da Costa à criadora do BPI**

---

<sup>146</sup>Trecho da crítica de Helena Katz intitulada “Verdade e talento em Graça Bailarina”, publicada no jornal Folha de São Paulo, edição 12/1/1981.

Como foi descrito no subitem **o aprofundamento das pesquisas sobre a Umbanda** sobre o espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”, o pai- de –santo Carlos Alberto da Costa, conhecido como “Neguinho” começou a ser investigado para a criação desse espetáculo. A consultoria que fez especialmente para esse trabalho marcou o início de uma parceria com a criadora do BPI que se estende até a atualidade.

Nos trabalhos artísticos do seu primeiro percurso, que ainda serão relatados neste segundo capítulo, Neguinho sempre colaborou com algum dado sobre as entidades da Umbanda e do Candomblé.

Graziela Rodrigues continuou suas investigações sobre a Umbanda no seu terreiro e em outros de várias regiões do país<sup>147</sup>. Mas num levantamento quantitativo, podemos dizer que o terreiro de Umbanda e o pai-de-santo mais estudado por ela nesses trinta e três anos de BPI, foi Neguinho.

Tanto é assim, que a dança das entidades incorporadas por ele (preto velho, caboclo, cigano, entre outras), em especial, os seus exus e pombas giras auxiliaram a decodificação do “corpo brasileiro”, ou melhor, da estrutura física e da anatomia simbólica sistematizada detalhadamente no seu livro<sup>148</sup>. Diversas fotos e depoimentos das suas entidades estão presentes nele e comprovam isso.

“A Umbanda é o inconsciente coletivo brasileiro, é uma grande escola sobre a realidade brasileira e sobre o ser humano”<sup>149</sup>. Na Umbanda, há a evolução espiritual das entidades. Cada uma delas tem uma dança especial com seus significados. Como explicou Neguinho<sup>150</sup>: “A dança dentro da Umbanda tem um significado muito importante, como se fosse uma limpeza. Cada entidade tem seu tipo de dança e cada dança tem um tipo de limpeza. Tem dança para tirar energia negativa, tem dança para trazer a força da natureza, tem dança para trazer a cura (...)”.

---

<sup>147</sup> Segundo a criadora do BPI, até a atualidade já foram pesquisados por ela e seus orientandos uma média de cem (100) terreiros de Umbanda no Brasil.

<sup>148</sup> Ver o capítulo 7 do seu livro “Bailarino-Pesquisador- Intérprete: Processo de Formação”.

<sup>149</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues dado na sua entrevista em 27/9/2011.

<sup>150</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora dessa tese em 03/12/2011.

Nesse aspecto, há semelhanças da evolução da entidade com o desenvolvimento do intérprete no BPI. A evolução do intérprete depende, como a do “cavalo”<sup>151</sup> na Umbanda, da sua entrega, da sua dedicação. Como escutamos a criadora do BPI dizer durante os processos de criação e nas estreias dos espetáculos: “É necessário em alguns momentos guarnecer (...) o trabalho artístico e a evolução da personagem dependem do intérprete”.

Em geral, os espetáculos do BPI desde o seu nascimento trazem no seu roteiro, momentos em que a dança tem um sentido de transformação, limpeza, renovação da personagem ou das personagens.

Assim como a Umbanda e em especial, os ensinamentos de Neguinho contribuíram para a criadora do BPI, também ele assumiu na sua entrevista que “aprendeu muito sobre a dança quando foi aluno de Graziela Rodrigues na Ensaio e que isso inclusive, auxiliou nos seus rituais, sobretudo nas danças das suas entidades no seu terreiro”<sup>152</sup>.

Como ele mesmo concluiu, em seu relato, referindo-se à parceria entre os dois, “essa pesquisa mútua ainda vai longe...”<sup>153</sup>

### **2.1.3. A contribuição de Ademar Dornelles à criadora do BPI**

Quando Ademar Dornelles conheceu Graziela Rodrigues em São Paulo, no Stagium, ela chegou a participar de algumas pesquisas dele sobre os movimentos do futebol.

Quando se mudou para Brasília, Ademar Dornelles acabava de ser premiado em São Paulo como coreógrafo. Além da sua experiência como bailarino no Ballet Stagium, iniciava também nesse momento a sua carreira como coreógrafo. Ele participou de vários projetos da Escola e criou dois belos trabalhos para a sua companhia de jovens: “O Prazer é todo nosso” e “Nossos Passos”.

---

<sup>151</sup> Cavalo é o nome dado na Umbanda ao médium que incorpora a entidade.

<sup>152</sup> Idem à nota 148.

<sup>153</sup> Ibidem.

Com Graziela Rodrigues fez o antológico pas des deux de “SQS-1980” (já descrito no capítulo um). E quando ela resolveu continuar sua pesquisa como intérprete, Ademar também disse que a apoiaria no que mais sabia fazer além de dançar: coreografar.

No “Graça” iniciou uma outra parceria entre os dois, a da intérprete com o seu assistente de coreografia. Ela criava os movimentos e ele a auxiliava a desenhá-los no espaço. Como ele mesmo assumiu que “nunca se importou muito com a intenção, mas mais com o movimento no tempo e no espaço, com o desenho das linhas do movimento, com a sua beleza”<sup>154</sup>.

Trabalhando juntos, não tinham, às vezes, limites na busca dessa perfeição em torno do desenho do movimento. Um ensaio que virou anedota foi o que durou doze horas para a bailarina-pesquisadora-intérprete conseguir fazer uma das cenas do “Graça”: a personagem tropeçando numa escada rolante.

Essa parceria foi inclusive destacada nos jornais de Brasília da época e continuará durante todo o primeiro percurso da criadora do BPI até o “Coração Vermelho II”.

#### **2.1.4. O final da Ensaio**

O término da escola Ensaio Teatro e Dança já estava anunciado desde o início de 1980. Tanto que, Graziela Rodrigues, pressentindo isso, resolveu buscar um novo caminho para o seu trabalho, que gerou o “Graça Bailarina de Jesus”.

Os ideais que motivaram a criação da escola não eram mais comuns ao grupo que restou no final de dois anos: os dois fundadores (a criadora do BPI e João Antônio) e o integrante Ademar Dornelles. Além disso, os espetáculos e as aulas em geral não sustentavam a escola.

Como foi descrito anteriormente, a equipe inicial se transformou ao longo dos dois anos. Vários artistas, especialmente, das artes da cena passaram pela escola e deixaram suas contribuições. A Ensaio fomentou intensamente a cena da

---

<sup>154</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora da tese em 09/1/2012.

dança e do teatro em Brasília, de 1978 a 1980, e lançou sementes da dança contemporânea na capital federal. “Inovou pela experiência de criação coletiva e experimental em artes cênicas”<sup>155</sup> e pela pesquisa voltada para a cultura brasileira.

O seu fechamento foi considerado uma grande perda para a Cidade Nova, carente de trabalhos inovadores como esse.

O espaço físico ocupado pela Ensaio ainda existe e atualmente ali funciona um curso de vestibular. Como expressou João Antônio<sup>156</sup>: “Não sobrou nada material da Ensaio; o que ficou dessa experiência, ficou em nós!”

Depois do seu término, cada um da equipe final seguiu seu caminho. João Antônio Esteves permaneceu em Brasília e logo depois se tornou docente no Curso de Artes Cênicas na UNB. Ademar Dornelles retornou ao Ballet Stagium, no qual trabalha até a atualidade.

E a criadora do BPI recebeu o convite de dois diretores para trabalhar em São Paulo. Como tinha uma apresentação do “Graça Bailarina de Jesus” marcada para janeiro de 1981, no teatro Galpão, aproveitou a oportunidade e retornou à capital paulistana, da qual só sairá no final da década de 80 para trabalhar no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da UNICAMP.

A Ensaio marcou a sua trajetória e, em especial, o início do seu método.

## **2.2. OS ANOS 80 NA DANÇA EM SÃO PAULO**

A história, nos anos 70 (já descrita no início do capítulo 1) foi marcada por uma guinada subjetiva, como explica a intelectual argentina Beatriz Sarlo (2007, p. 115 e 116.): “Trata-se, de certo modo, de uma democratização dos atores da história, que dá a palavra aos excluídos, aos sem título, aos sem voz.(...) Hoje o elenco de protagonistas é novo ou recebe outros nomes: os invisíveis do passado, as mulheres, os marginais, os submersos, os subalternos (...)”. Essa tendência se perpetuou ao longo dos anos 80 e repercutiu na história da dança do ocidente e, por conseqüência, na história da dança no Brasil.

---

<sup>155</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>156</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora da tese em 2/12/2011.

Aqui, os temas dos espetáculos em dança falavam da nossa realidade social, de outros conteúdos e não eram mais tão ligados às questões políticas, como nos “anos de chumbo”.

“E qual é a transformação que está ocorrendo? Mudanças políticas, democracia, abertura, integração. A nós, artistas, cabe captar esse momento histórico e expressá-lo dentro da nossa linguagem, com isso contribuindo na expansão desses ideais” (VIANNA, 2005). Como bem escreveu Klauss Vianna, estávamos no início da anistia da ditadura militar e, apesar da violência, da censura de alguns espetáculos (como é o caso do próprio “Graça Bailarina de Jesus”), alguns exilados políticos voltavam. Tanto que “a própria censura começou a ser ridicularizada” em alguns espetáculos, como no texto da peça “Labirintos de Januário”, conforme contou Ilo Krugli<sup>157</sup>.

Em São Paulo como em outras capitais, além de determinados grupos de dança que se reafirmaram (como o Ballet Stagium, o Cisne Negro, o Balé da Cidade de São Paulo), no final dos anos 70 e nos anos 80, percebemos o crescimento dos criadores-intérpretes: bailarinos que criavam e interpretavam suas próprias coreografias e que buscavam uma formação multidisciplinar, conhecimentos de diversas linguagens artísticas: dança, teatro, artes plásticas, música, cinema, circo além do conhecimento em áreas da fisiologia, anatomia, educação somática, artes marciais entre outras.

Como confirma Eliana Rodrigues Silva (2000, p.118): “A década de 80 (...) sustentou a interdisciplinaridade e a ousadia na experimentação, quando coreógrafos e dançarinos buscavam no teatro, na mímica, na acrobacia, na esgrima ou no canto, por exemplo, técnicas de enriquecimento para suas performances”.

O criador-intérprete da década de 80 está em “busca de um corpo mais e melhor treinado e vai se relacionar a cenas onde uma das primeiras metas é a quebra dos limites do corpo, do tempo e do espaço”(NAVAS & DIAS, 1992).

A criadora do BPI como será mostrado após essa introdução sobre os anos 80 na dança em São Paulo, buscará novos conhecimentos para aprofundar as

---

<sup>157</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 18/01/2011.

suas pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras e para adquirir maiores habilidades corporais que a auxiliem no seu trabalho de intérprete. Não por acaso, fará ao longo dos seus sete anos em São Paulo: aulas com Klauss Vianna, aulas de tai chi chuan com o Mestre Liu Pai Lin, aulas de técnica circense, aulas de técnica vocal com Krystina Kasperowicz<sup>158</sup> entre outras.

Pois o criador-intérprete é um pesquisador que está em constante procura de instrumentos que lhe possibilitem dançar o que deseja. Esta característica da cena paulistana é um reflexo do que já acontecia nos Estados Unidos e na Europa. Um exemplo claro disso é a Escola Mudra<sup>159</sup> de Maurice Béjart, em Bruxelas, no qual o bailarino tem disciplinas de várias linguagens corporais e artísticas e na qual se formou a criadora-intérprete Célia Gouvêa, que estreia em 1974, no Teatro Galpão o espetáculo “Caminhada”, que é comentado por Sábado Magaldi como:

resultado de um preparo multidisciplinar. Os anos que ela passou no Mudra, em Bruxelas, sob orientação de Maurice Béjart, são visíveis na maestria física, no domínio corporal, na riqueza imprevista de gestos e movimentos, e mesmo na segurança com que as palavras e sons se incorporam à personagem (NAVAS & DIAS, 1992, p. 128).

Célia Gouvêa abriu os trabalhos em 1974 no Teatro Galpão e os fechará no final de 1981. Como escreveu Linneu Dias (Idem, op. cit., p. 160): “É curioso que os últimos momentos do Galpão, coincidentes com os últimos momentos de 1981, foram sustentados por artistas que surgiram ou se desenvolveram significativamente naquela sala”.

Não por acaso, é nesse espaço que “mobilizou e aglutinou artistas criadores” (Idem, op. cit., p. 163) de 1974 a 1981, que a criadora do BPI escolherá para apresentar o seu “Graça Bailarina de Jesus”.

O Teatro da Dança foi o nicho dos criadores-intérpretes de São Paulo durante esse período, “possibilitou o surgimento e expressão de vários talentos que

---

<sup>158</sup> Graziela Rodrigues estudou de março de 1982 a junho de 1986 aulas de técnica vocal com essa professora e isso foi fundamental para o seu trabalho como bailarina-pesquisadora-intérprete, que dançava, falava, cantava e interpretava em cena.

<sup>159</sup> A escola Mudra foi criada em 1970, em Bruxelas, por Maurice Béjart. Era uma “escola dedicada ao ensino e ao experimento em dança, um centro de pesquisa e aperfeiçoamento de intérpretes das artes do espetáculo (NAVAS & DIAS, 1992, p. 27).

ainda hoje influem em nossa arte, ensejou o aparecimento de vários espetáculos memoráveis” (...) (Idem, op. cit., p.163).

Alguns desses criadores se interessaram pelos sistemas de educação somática que, nesse período, chegavam mais ao Brasil. “Assim, fortalecem-se sistemas como a Eutonia, da germano-dinamarquesa Gerda Alexander, ou a Anti-ginástica, da francesa Thérèse Bertherat” (Idem, op. cit., p. 166).

Quando Klauss Vianna, vindo do Rio de Janeiro, chegou a São Paulo no início dos anos 80, ele “aparece como uma alternativa nesse contexto e, dessa, maneira, sua atuação em São Paulo insere-se num período propício ao sucesso por ele alcançado” (Idem, op. cit., p.166 e 168).

Em torno dele se juntaram vários bailarinos, coreógrafos, pesquisadores, inclusive parte dos criadores-intérpretes que tinham movimentado a cena paulistana no Teatro Galpão.

Outra característica desse período e que já era uma tendência dos anos 70 foi a aproximação da dança e do teatro, dado inclusive confirmado nas nossas pesquisas. Um grupo que foi fundado no Rio de Janeiro, que se mudou para São Paulo nos anos 80 e que articulava isso era o Grupo Teatro VentoForte dirigido pelo argentino Ilo Krugli.

Como escreveu Klauss Vianna: “São Paulo é o polo cultural do país e esta polaridade vem justamente do fato de ser o estado que, por razões políticas e econômicas, mais se transforma e, portanto, gera e propõe o novo”. (VIANNA, 2005).

Dois professores de Graziela Rodrigues nos anos 80 viram na capital paulistana novas possibilidades para o desenvolvimento do seu trabalho: Klauss Vianna e Ilo Krugli. Outro professor seu que já tinha percebido isso e migrado para São Paulo nos anos 70 foi o Mestre Liu Pai Lin.

O interesse pelo trabalho de Mestre Liu crescerá na década de oitenta, “que trouxe uma abertura interessante para os valores morais, culturais e estéticos da cultura oriental. A busca pelo conhecimento de filosofia como o taoísmo, o Budismo, o Sufismo, das artes marciais do Japão e da China, de práticas como o tai chi chuan, a meditação, o I Ching (...)” (SILVA, 2000, p. 119-120).

### 2.3. A EXPERIÊNCIA DA CRIADORA DO BPI NAS AULAS DE DANÇA DE KLAUSS VIANNA EM SÃO PAULO

Como foi descrito no primeiro capítulo, Klauss Vianna, em BH, já iniciava os seus estudos sobre o movimento consciente, inovava nas suas aulas de balé clássico e nas coreografias do seu “Balé Klauss Vianna,” com ares de moderno.

Como confirmou a criadora do BPI<sup>160</sup>:

Ele (referindo-se ao Klauss Vianna) dava aulas de clássico. E era uma aula completamente diferente, era um professor que explicava, que falava, que pesquisava. Ele era um diferencial do profissional do metiê da dança nessa época, era um ser de outro planeta. Dizia que não podia saturar a perna de base, da alternância de uma perna para outra. Ele falava dos espaços internos do corpo. Quer dizer, a pesquisa dele já estava ali, dentro de uma aula de clássico. Evidentemente que isso ocorreu no início dos anos 70.

Quando seguiu para Salvador para dar aulas na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, entre outras atividades, ele aprofundou os seus estudos sobre anatomia humana que auxiliaram nas suas pesquisas.

Quando foi para o Rio de Janeiro, na década de 70, o que mais desenvolveu foi um trabalho de preparação corporal para atores. Nesse trabalho, continuava “experimentando seu sistema de autoconhecimento e treinamento corporal” (NAVAS & DIAS, 1992, p. 192).

Em São Paulo, no início dos anos 80, retomará mais o seu trabalho com bailarinos, quando é chamado para a direção da Escola Municipal de Bailados de 1981 a 1982, “ano em que passou a ser o diretor artístico do Balé da Cidade de São Paulo” (IBIDEM).

Nele criou o Grupo Experimental de Dança que reunia “gente talentosa que trabalhava sozinha e sem espaço para ensaiar” (VIANNA, 2005, p. 64), bailarinos e coreógrafos, muitos remanescentes do antigo Teatro Galpão. Tanto nesse grupo como em aulas que ministrava em alguns estúdios da cidade, suas atividades como investigador, professor e coreógrafo em São Paulo se concentraram mais à área da dança e ele pode desenvolver mais a sua pesquisa corporal.

---

<sup>160</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 27/9/2011.

Foi nessas aulas, em vários estúdios, que a criadora do BPI reencontrou Klauss Vianna novamente como sua aluna (ANEXO 14). Ela já tinha feito aulas com ele, no início da sua trajetória, nas aulas de balé na Academia da Tatiana Leskova no Rio de Janeiro.

As aulas de Klauss, desde aquela época e, sobretudo, nesse período de São Paulo, eram verdadeiras aulas em que se pesquisava. Mais que um bailarino, ator, coreógrafo, como escreveu Ana Francisca Ponzio, ele era um pesquisador-professor que “trabalha no terreno do experimental- esse campo de acertos e desacertos, da busca contínua de revelações (...) incita seus alunos a descobrirem-se a si mesmos, questionando o que pensam que sabem e estabelecendo uma postura dialética com o que fazem” (VIANNA, 2005, p. 153-154).

Como a criadora do BPI também confirmou: “Nas aulas do Klauss sim, tinha espaço para pesquisa”<sup>161</sup>. Nesse período, em que ela voltou a fazer aulas com ele, estava no auge das suas investigações no seu primeiro percurso sobre as danças do Brasil. Era ali um dos lugares onde ela encontrava espaço para integrar os conhecimentos das outras aulas que fazia nesse período (aulas de circo, tai chi chuan, balé clássico entre outras) e das suas pesquisas. É importante salientar que o contato de Graziela Rodrigues com o trabalho de Klauss Vianna foi diretamente com ele, antes do seu trabalho ser “desenvolvido por membros de sua família- a esposa Angel, o filho Rainer e a nora Neide Neves- e discípulos mais próximos” (NAVAS, 2012).

Segundo Cássia Navas, ele era moderno principalmente pelo “processo que propõe para revelar a dança de cada um” (NAVAS & DIAS, 1992, p.178). Como ele mesmo explicou: “A essência do trabalho corporal que proponho é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão” (VIANNA, 2005, p. 125)

Ele acreditava que como “a criatividade exige espaço” (Idem, op. cit., p. 137), para criar a sua dança, o bailarino precisava conhecer o seu corpo: “(...) é o

---

<sup>161</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 27/9/2011.

que procuro com o meu trabalho, proporcionar às pessoas uma consciência corporal baseada na percepção dos espaços internos do próprio corpo” (IBIDEM., p.117).

Nas próximas linhas, serão descritos alguns dos procedimentos presentes nas aulas de Klauss Vianna.

Um trabalho muito presente nas suas aulas era o dos pés. Pois o próprio Klauss admitia que “(...) o ponto mais importante do corpo são os pés” (IBIDEM, p. 136). Por isso, geralmente propunha no início das aulas que os alunos fizessem uma massagem nos pés, para senti-los e, a partir daí, iniciava-se uma exploração da qualidade e da quantidade dos movimentos dos pés. “Mostro aos alunos que é possível descobrir o pé movimentando-o de acordo com as dobradiças (tarso, metatarso, dedos), experimentando os movimentos de flexão, inversão, eversão, distensão e rotação” (IBIDEM, p. 137).

Pois ele acreditava que só descobrindo os pés é que o bailarino teria mais condições para dançar: “quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce com o contato íntimo com o solo” (IBIDEM, p.93).

Outro trabalho existente era o das oposições de partes do corpo. Como explica Jussara Miller (2007, p. 71): “O trabalho de oposições que gera movimento permeia todo o trabalho da técnica Klauss Vianna (...) O uso das oposições é aplicado para proporcionar espaços nas articulações por meio do jogo de forças opostas, com tensões opostas”.

Klauss Vianna acreditava que: “Duas forças opostas geram conflito, que gera o movimento”. Um exemplo claro disso é o que ele descreve no seu livro: “O esterno é lançado para cima, na direção do céu, enquanto os quadris voltam-se para baixo, na direção da terra. Pelas pernas e pelos pés mantenho minha origem telúrica, animal. Pelo tórax e pela cabeça avanço no domínio da emoção e da razão” (VIANNA, 2005, p. 130).

### **2.3.1. A contribuição de Klauss Vianna à criadora do BPI**

Na detalhada decodificação da estrutura física e da anatomia simbólica descrita no seu livro “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”, fruto da intensa pesquisa da criadora do BPI sobre as manifestações populares brasileiras, percebemos os ecos das pesquisas de Klauss Vianna no seu método:

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes. (...) No alinhamento, pretendemos respeitar o espaço articular e a ampla mobilidade das articulações. A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu.(...) A parte superior corpo-mastro está simbolizada pelo estandarte, mobilizando o etéreo espaço à sua volta e para além dele próprio. A partir da coluna o externo centraliza o estandarte. Como um tecido que se abre e fecha, a região do externo mobiliza o espaço do emocional. (RODRIGUES, 1997, p. 43-44)

Nesse pequeno trecho, sobretudo nas partes sublinhadas, visíveis as influências do trabalho de Klauss Vianna, até na linguagem utilizada, “nas raízes” do corpo-mastro, no “espaço articular”, no trabalho das oposições “céu-terra”, pés-cabeça.

Isso também é percebido nas aulas práticas do BPI, em que se trabalham a estrutura física e a anatomia simbólica, sobretudo, no início do trabalho detalhado dos pés em relação ao solo, das suas massagens, das sensibilizações da sua região plantar, do trabalho das quantidades e qualidades dos movimentos dos apoios dessa parte do corpo.

Apesar das contribuições, a busca da dança original do bailarino no BPI é através de outro caminho. Nesse método, como já foi comentado, o bailarino-pesquisador-intérprete vivencia os três eixos: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem. Uma das grandes diferenças é que no BPI ocorre o trabalho da emoção do intérprete, quando esta aflora nos laboratórios.

Já Klauss Vianna percebia que o seu trabalho também aflorava a emoção dos alunos, quando afirmou que: “Dando espaço para os músculos, toda a história de

vida das pessoas começa a surgir, as alegrias e tristezas, desgraças e felicidades, a fome e a vontade, as frustrações e fantasias” (VIANNA, 2005, p. 143). Mas não se preocupava em trabalhá-la.

Enfim, a grande contribuição é que as aulas de Klauss Vianna auxiliaram a criadora do BPI a ter um maior autoconhecimento do seu corpo e, por consequência, a ajudaram na decodificação dos corpos pesquisados nas danças do Brasil. Como explicou na sua entrevista<sup>162</sup>: “as aulas com o Klauss me ajudaram a entender o meu corpo e o corpo pesquisado em campo, sobretudo os pés das danças do Brasil e isso me ajudou a validar as minhas sínteses sobre esse corpo investigado”.

Em 1990, no seu livro publicado “A Dança”, escrito com o apoio da bolsa Vitae, de São Paulo, Klauss Vianna escreveu sobre a sua vida, as suas principais vivências artísticas e em especial, as suas pesquisas fruto de quarenta anos de experimentações, tanto que ele mesmo esclareceu que: “(...) minha pesquisa que dura décadas e não tem ainda uma resposta definitiva. Nem nome específico. O que importa é lançar sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não”. (Idem, op. cit., p. 146).

Klauss Vianna foi um artista, um pesquisador que com sua inquietude contaminou não só Graziela Rodrigues, mas uma geração de bailarinos, coreógrafos, atores, professores, entre outras pessoas das décadas de 60, 70 e 80 no Brasil. “Não à toa, os bailarinos e coreógrafos que absorveram suas influências tendem a expressar-se de forma mais arrojada” (IBIDEM, p. 154).

#### **2.4. A EXPERIÊNCIA DA CRIADORA DO BPI NAS AULAS DE TAI CHI CHUAN COM O MESTRE LIU PAI LIN EM SÃO PAULO**

Na sua busca por outros conhecimentos do corpo para aprofundar suas investigações, Graziela Rodrigues além das aulas de Klauss Vianna e outras que

---

<sup>162</sup> Trecho da entrevista dada à autora desta tese em 30/3/2014.

terá ao longo do seu primeiro percurso, foi fazer aulas de tai chi chuan e de outras abordagens corporais do oriente com o Mestre Liu Pai Lin<sup>163</sup> em São Paulo.

Como escreveu no seu memorial:

Os estudos dos movimentos provindos das pesquisas de campo, que já vinha realizando, traziam-me dados novos de investigação quanto aos circuitos físico-energéticos contido nos movimentos. Início então, cursos de tai chi chuan, espada tai- chi, tao-kung (treinamento interior) e tui-chou (empurrar mãos), ministrados pelos professores Mestre Liu Pai Lin, Mestre Liu Chi Ming, Lucia Lee<sup>164</sup> e Jerusha Chang, no período de 1981 a 1986.

Dentre esses professores, segundo a criadora do BPI, quem mais a influenciou foi o Mestre Liu Pai Lin. Segundo Lúcia Lee<sup>165</sup>: “durante os anos 80, Mestre Liu Pai Lin ministrava de manhã, a partir das 5 h 45 aulas de tai chi chuan na Igreja Missão Católica Chinesa no Itaim Bibi e Graziela Rodrigues era uma das suas alunas mais assíduas neste período”.

Lúcia Lee foi sua assistente de aula e tradutora nessa época. Ela contou na sua entrevista que não só a criadora do BPI, mas alguns artistas deste período buscavam estes conhecimentos. “Isso tem a ver com a contracultura da época, o conhecimento das artes marciais chinesas era algo novo no Brasil. (...) Naquela época não se tinha acesso a estes conhecimentos e a grande dificuldade era a língua chinesa”.

---

<sup>163</sup> Mestre Liu Pai Lin é um dos introdutores da Medicina Tradicional Chinesa no Brasil. Divulgou por todo o país a prática do tai chi Pai Lin oferecendo também cursos de formação em Massagem tui na e Meditação tao yin. Naturalizado brasileiro, Liu Jen Yu é o nome que encontramos em seus documentos. O Mestre adotou o nome Pai Lin (bailing), que em chinês significa cem anos, para expressar seu desejo de que todas as pessoas possam ter uma vida longa e saudável.

<sup>164</sup> Lúcia Lee como descreveu no seu livro “Lian Goang em 18 terapias”: “desde 1978, aos 28 anos, decidi me ocupar exclusivamente do trabalho de pesquisa e ensino das artes corporais chinesas e sua filosofia. (...) Já naquela época, as minhas experiências na prática e ensino dos exercícios terapêuticos e arte marcial interiorizada- Tai Ji Quan- de origem chinesa, mostravam-me que através da linguagem do corpo o ocidente poderia assimilar o espírito do oriente” (LEE, 2006). Lúcia Lee atualmente é presidente da Associação Brasileira de Lian Gong em 18 Terapias- Vida em Harmonia.

<sup>165</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 27 de março de 2014.

### **2.4.1. A contribuição de Mestre Liu Pai Lin à criadora do BPI**

A criadora do BPI assumiu no seu memorial o quanto foi importante a vivência dessas aulas que a auxiliaram no entendimento do circuito energético corporal:

Esses cursos não somente aprofundaram-me a desvendar vários aspectos contidos nos movimentos ritualísticos afro-brasileiros como também os treinamentos passaram a fazer parte do meu cotidiano, contribuindo muito no meu trabalho como um todo, quer seja na área de pesquisa, de espetáculos ou de docência.

No seu livro, isso é visível em vários momentos em que descreve alguns dos movimentos investigados em campo, como no trecho abaixo, no primeiro parágrafo do subitem “O santo penetra pelo sacro”:

Alguns pais de santo revelaram que o sacro é a porta de entrada dos orixás (energia pura, divina) que, em contato com as energias da pessoa através dos orifícios do sacro, propiciam a incorporação. O mestre de artes marciais chinesas, mestre Liu Pai Lin, refere-se à região do sacro: “ Oito santos mergulham no fundo do mar” (oito energias distintas relacionadas aos oito orifícios do sacro, penetram no interior do ventre). Essa descrição diz respeito ao treinamento interior, localizada nesta área do corpo. É enfatizada a atuação, o olhar focalizando o interior do baixo-ventre, promovendo a expansão e o recolhimento-pulsação interior, raiz de todos os movimentos do tai-chi-chuan. A associação desse treinamento com as danças dos orixás foi o que possibilitou realmente compreender, porque vivenciado e estudado no corpo, o importante procedimento da bacia no campo sutil do movimento interior: nela está a geração, a concentração e a fruição de energia (RODRIGUES, 1997, p. 50).

Como confirmou na sua entrevista<sup>166</sup>: “que precisou deste conhecimento das artes marciais para entender os corpos investigados, especialmente na Umbanda e para validar as suas sínteses sobre esses corpos”.

E essa contribuição também é percebida nas suas aulas sobre o seu método na Unicamp e na preparação para os bailarinos- pesquisadores-intérpretes entrarem em cena.

---

<sup>166</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 30/3/2014.

Como comentou Lúcia Lee em relação à Graziela Rodrigues no final da sua entrevista<sup>167</sup>: “ela soube articular o seu conhecimento corporal com o que aprendeu com o Mestre Liu.”

## **2.5. ILO KRUGLI E O TEATRO VENTOFORTE**

### **2.5.1. ILO KRUGLI: “O ARTISTA DAS MÃOS”.**

“Eu não tenho Deus. Minhas mãos são meu Deus, são meu trabalho”.<sup>168</sup>

A autora deste trabalho, como comentou na metodologia, concluiu que, para conhecer e entender a trajetória artística de Ilo Krugli e, em especial, o Teatro VentoForte foram necessários dias de convivência com ele.

Porque Ilo é um desses artistas que não se restringem a uma só linguagem artística, mas que transitam entre várias, dominando-as com uma maestria característica de poucos gênios. Um artista que tem compulsão de criar.

Ilo nasceu em 1930 em Buenos Aires e cresceu num bairro operário dessa cidade. Desde cedo, “(...) aprendeu a brincar e a fazer bonecos. (...) era um artista autodidata com formação livre, em cerâmica, pintura e desenho”. (PINTO, 2006, p. 12). O lado político e social herdou em parte dos pais, judeus poloneses, comunistas engajados. Teve uma vivência de teatro de bonecos com os discípulos do poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca “-que deflagrou em 1936, um movimento de Bonequeiros na cidade de Buenos Aires, que se irradiou em vários países da América Latina” (Idem, op. cit., p. 167-168). Lorca o inspira até hoje, tanto que sempre que possível, ele remonta suas peças, como a antológica “Bodas de Sangue”.

---

<sup>167</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 27 de março de 2014.

<sup>168</sup> Frase dita por Ilo Krugli na sua entrevista à autora desta tese em 18/1/2011. Segundo ele, essa frase foi falada pelo seu pai.

Antes de chegar ao Brasil, mais precisamente ao Rio de Janeiro, em 1961, percorreu com o seu companheiro de cena Pedro Dominguez diversos países da América Latina “a procura de identidades, de uma transformação”<sup>169</sup>:

Com um grupo de teatro de bonecos “O Cocuyo”, palavra indígena, que significa vaga-lume, e mais tarde, com nome de “Teatro de Ilo e Pedro”, um grande percurso foi realizado, primeiro o norte da Argentina, Bolívia e Peru (...). Representando em praças, escolas, mercados, igrejas, conventos, quartéis, sindicatos e aldeias indígenas. Um teatro que já possuía como núcleo central de atividades a integração de linguagens das artes plásticas, teatro e movimento (IBIDEM, p. 13)

Não por acaso, no Rio de Janeiro encontrou *hermanos* brasileiros na sua busca por mudanças: o artista plástico Augusto Rodrigues<sup>170</sup>, o antropólogo Darcy Ribeiro<sup>171</sup>, a musicoterapeuta Cecília Conde<sup>172</sup>, a educadora Ana Mae Barbosa<sup>173</sup>, entre outros que se tornaram depois seus amigos e parceiros de trabalho.

De 1961 a 1975 trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil no Rio, “com crianças, jovens e educadores, como professor de artes plásticas, teatro e teatro de bonecos; um trabalho com atividades de integração e linguagens simultâneas”. (IBIDEM)

Paralelo a isso, conheceu o trabalho da Dra. Nise da Silveira<sup>174</sup>, fundadora do Museu do Inconsciente na capital carioca e “esse encontro marcaria o seu trabalho futuro e orientaria sua pesquisa” (FERNANDES, 2000) sobre os mitos e o inconsciente coletivo.

---

<sup>169</sup> Trecho da entrevista de Ilo dada à autora desta tese em 18/1/2011.

<sup>170</sup> Augusto Rodrigues, um artista plástico, chargista e poeta apaixonado pela educação - foi um dos fundadores da Escolinha de Arte do Brasil, em 1948, no Rio de Janeiro.

<sup>171</sup> Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo mineiro, ensaísta, romancista, educador, político, autor de diversos livros, entre eles, o antológico “O Povo Brasileiro”.

<sup>172</sup> Cecília Conde é uma das fundadoras da Primeira Faculdade de Musicoterapia do Brasil, no Rio de Janeiro.

<sup>173</sup> Ana Mae Barbosa é uma das pioneiras no trabalho em arte-educação no Brasil. Professora titular da USP e da Universidade Anhembi Morumbi. Publicou dezenove livros sobre arte e arte-educação.

<sup>174</sup> Nise da Silveira foi uma psiquiatra alagoana que introduziu o “pensamento junguiano no Brasil, aconselhada pelo próprio Jung na criação do método terapêutico que estimula os doentes mentais a pintar e a esculpir- material em que ela produziu análises utilizando a mitologia e a história da arte como instrumental para penetrar no estado psíquico (...)”. (Revista Continente, número 156, edição de dezembro de 2013)

### 2.5.1.1. “A História do Barquinho”- “o embrião da linguagem do VentoForte”<sup>175</sup>

Durante o período de trabalho no Rio, Ilo passou uma temporada em Santiago, onde roteirizou e escreveu o texto “História do Barquinho”, que refletia o momento de mudanças no Chile. “O momento histórico e político que se vivia no Chile foram de fundamental importância para a realização dessa experiência, que tratava de liberdade e todas as suas possibilidades; esta experiência teatral foi realizada no Museu de Belas Artes de Santiago” (PINTO, 2006, p.14)

Na capital chilena, ele presenciou o início e o final trágico do projeto socialista de Salvador Allende com o golpe militar de 1973. Quando retorna ao Brasil em plena ditadura, repensa sua trajetória e dá início a “uma característica frequente na década de 70, a criação coletiva em teatro, que divide entre seus integrantes as responsabilidades de coordenação e realização artístico-criativa” (IBIDEM).

É assim que “em maio de 1974, estreia no Festival de Teatro Infantil de Curitiba, o espetáculo *História de Lenços e Ventos*, dando início ao grupo Teatro VentoForte” (IBIDEM), que comemora 40 anos de existência nesse ano.

Mas antes de falar mais sobre o grupo, é necessário destacar que “História do Barquinho” é considerada pelo próprio Ilo como “embrião da linguagem do VentoForte (...) O Barquinho me ofereceu oportunidade de fazer um espetáculo poético, intenso, de muita vitalidade e visualidade, ele é profundamente humano e tudo está através da representação com a mão”. (Revista- 10 anos VentoForte, 1984, p.31). Como o personagem Pingo, que é o barquinho com desejo de navegar (...) é a mão de um ator pintada com tinta guache.

A linguagem artesanal do VentoForte já estava presente nessa peça, a expressividade dos gestos, de todo o corpo do intérprete, em especial das suas mãos, que não só manipulam objetos, panos, bonecos, mas como explica Ilo :

Para alguns os atores poderiam ser apenas classificados como manipuladores, mas eu acho que são artistas das mãos, são bailarinos, atores. É a tua mão, a tua vibração que vai dar os significados de uma linguagem totalmente projetiva, sensorial, para fora. (IBIDEM)

---

<sup>175</sup> Trecho da fala de Ilo Krugli na Revista 10 anos VentoForte, 1984, p.31.

Ilo Krugli desde a “História do Barquinho” traz inovações estéticas com o seu trabalho, que já misturava elementos das diversas linguagens artísticas que dominava: poesia, dança, música, teatro de bonecos, artes plásticas, circo, entre outros. Já anunciava outra grande tendência da dança e do teatro nos anos 70, a aproximação de ambas, a busca do bailarino como intérprete e do ator-bailarino, como ele disse no seu relato<sup>176</sup>: “o artista tem que estar inteiro em cena”.

#### **2.5.1.2. “Histórias de Lenços e Ventos” e a criação do Grupo VentoForte**

Nessa contínua busca pela “poética do objeto animado” (PINTO, 2006 p. 15 ), ele criou “História de Lenços e Ventos”, sua segunda peça antológica, que é um marco da criação do seu grupo.

Nessa peça, aprofunda a pesquisa da relação do corpo do intérprete com os objetos cênicos e dos vários significados que estes podem ter em cena. Como escreveu:

Talvez a renovação colocada pelo teatro VentoForte é a de dar sensibilidade as matérias. Em “Lenços e Ventos” se clareia para mim o trabalho do objeto, o lenço pequeno é a criança, o grande é o adulto, a lata, o alumínio é a dureza, o que fere, a própria repressão. (...) A relação de significados com os objetos; e a matéria água, numa bacia se transformará em chuva, num jogo sensível ou mágico como o da criança (...) (Revista-10 anos VentoForte, 1984, p. 32)

Ilo Krugli, sempre se inspira, em seus trabalhos, na criança e no seu mundo mágico. Nesses quarenta anos de VentoForte, ele inovou “na linguagem no teatro infantil”, remontando e escrevendo espetáculos não só para crianças, mas, sobretudo para e sobre o ser humano. Seja “montando textos de grandes autores como Miguel de Cervantes, Bertolt Brecht e recriando Oscar Wilde, Vitor Hugo, Federico Garcia Lorca” (PINTO, 2006, p. 167), seja escrevendo os seus textos, ele aborda com constância temas universais: a vida, a superação da morte, da dor, o amor, a luta pela liberdade entre outros.

---

<sup>176</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 18/1/2011.

O VentoForte se afasta dos modelos comerciais. Como seu criador descreveu no programa do espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”: “O VentoForte é um trabalho marginal, mas que se elabora dentro da realidade, procurando transformações, ainda que, às vezes, sejam dolorosas”.

O teatro do grupo emociona e faz pensar. Um teatro artesanal, denominado como um “teatro de corpo a corpo, olho no olho” (IBIDEM), que desnuda o processo de criação ao público, que sempre que possível interage com os atores, rompendo as convenções e os espaços formais de apresentação. “A perspectiva de abrir o espaço cênico também é uma das preocupações do VentoForte”<sup>177</sup>. Como Ilo também explicou sobre isso durante a sua entrevista<sup>178</sup>: “Eu acredito que o intérprete tem que buscar toda a potencialidade do seu ser e não tendo coxia no espetáculo, ele tem é a si mesmo com liberdade e sinceridade”.

No teatro do VentoForte, os intérpretes participam do processo de criação e entre vários atributos cantam, dançam, tocam, confeccionam seus objetos cênicos. Eles interagem com os objetos cênicos de forma dinâmica. Como Ilo comentou<sup>179</sup>: “O intérprete não é um manipulador de bonecos”, ele pode se transformar no boneco, ele interage com o boneco, ele transforma o boneco ou qualquer outro objeto utilizado em cena.

Para a autora desta tese, isso ficou claro quando durante a sua pesquisa, assistiu à peça “Os que riem e os que choram” no espaço do Teatro VentoForte em São Paulo. Nela, um dos personagens principais usava uma vara com várias fitas coloridas amarradas, que ora era o seu objeto de trabalho, quando ele era um camelô que vendia lenços; ora era o seu bastão de luta, trazendo a referência dos caboclos de lança, personagens dos maracatus rurais de Pernambuco; ora se transformava na porta da sua casa.

Essa é uma das magias do VentoForte, no qual os objetos se metamorfoseiam juntamente com os personagens, trazendo inúmeras referências do universo brasileiro e humano, refletindo a pesquisa de Ilo Krugli sobre a cultura

---

<sup>177</sup> Texto do programa do espetáculo História de Fuga, Paixão e Fogo”.

<sup>178</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 18/01/2011.

<sup>179</sup> Ibidem.

popular brasileira, sobre as danças populares e também sobre os símbolos e mitos. Os espetáculos do VentoForte “seguem a linha da festa popular”<sup>180</sup>, buscam “eliminar a distância entre quem faz e quem vê”<sup>181</sup>.

Como o diretor do grupo colocou<sup>182</sup>:

Por que sempre gostei dessas danças populares? ... Acho que porque sempre me interessei pela história da humanidade. Agora me lembrei... A revitalização do ser humano começa com o teatro e é com a utilização de objetos e símbolos, que estão ligados a dança popular.

## **2.5.2. A EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL DA CRIADORA DO BPI NO TEATRO VENTOFORTE**

Assim que chegou a São Paulo, a criadora do BPI entrou no Grupo de Teatro VentoForte que já estava na cidade desde 1981. Ilo a viu dançar o “Graça Bailarina de Jesus”, em Brasília, encantou-se com o seu trabalho e a convidou para trabalhar com ele. Graziela Rodrigues também assistiu ao seu trabalho e se identificou com ele. Como ela mesma escreveu em seu memorial: “Com o objetivo de ampliar minhas possibilidades como intérprete e dar continuidade ao percurso de um amplo processo em dança, ingresso no Grupo VentoForte”.

Nasceu aí uma parceria que a levou a participar de diversos espetáculos no VentoForte, em especial “História do Barquinho”, “História de Fugas, Paixão e Fogo” e “Caminhadas”, além de ministrar aulas no espaço do grupo.

### **2.5.2.1. Irupê –o resgate da infância na “História do Barquinho”**

---

<sup>180</sup> Texto do programa do espetáculo História de Fuga, Paixão e Fogo

<sup>181</sup> Ibidem.

<sup>182</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 18/1/2011.

“Irupê não é um barco, Irupê é uma flor.” (canto cantado pelo elenco da “História de Barquinho”)

Durante a sua entrevista à autora desta tese<sup>183</sup>, Graziela Rodrigues se emocionou ao se lembrar da personagem Irupê. A vivência dessa personagem (ANEXO 15) e do seu clown (ANEXO 16) que fazia na remontagem dessa antológica peça foi um “mergulho no inconsciente, de onde irá emergir o arquétipo da criança, resgatando conteúdos e habilidades”<sup>184</sup>.

Pois como já foi descrito, o trabalho do VentoForte se inspira na criança:

Uma das marcas definidoras do trabalho do VentoForte vem a ser a abordagem temática: a busca das raízes do homem. Como a nossa sociedade é fruto da união das mais diversas culturas e povos, a criança pode ser raiz, porque é uma coisa verdadeira: é a a cultura arcaica, primitiva do homem. (*O VentoForte, sua história , seus trabalhos-* do programa “ História de Fuga, Paixão e Fogo)

Como intérprete na “História do Barquinho”, a criadora do BPI resgatou a infância. Escreveu no seu memorial: “Viver a personagem Irupê em meu corpo significou a depuração do movimento sem perder a sua força e a expressão de um gesto arrancado do miolo do corpo, com suavidade”.

A sua Irupê foi de uma singular expressividade e inspirou a intérprete Marilda Alface, quando esta fez essa mesma personagem em outra remontagem da peça. “História do Barquinho” foi marcante e, em 1981, recebeu o prêmio SNT (Serviço Nacional de Teatro) de Melhor Espetáculo do ano.

#### **2.5.2.2. A pesquisa das strippers-teasers no centro de São Paulo**

Quando a Graziela Rodrigues estava começando a construção da personagem que faria no espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”, que seria

---

<sup>183</sup> Entrevista dada em 20/1/2010.

<sup>184</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

uma “striper-teaser” e surgiu uma indicação no Primeiro Festival da Mulher na Arte para ela desenvolver um trabalho artístico com as “striper-teasers” de São Paulo.

Ela aceitou “a proposta com entusiasmo”<sup>185</sup> e depois de um longo rastreamento de várias casas noturnas no centro de São Paulo, região conhecida como “Boca do lixo”, ela e uma assistente da produção do Festival realizaram “três meses de intensa pesquisa quando nos detivemos nas mulheres cuja profissão era strip-teaser”<sup>186</sup>.

Como a criadora do BPI continuou relatando no seu memorial:

Dentro das boates, passarelas e pequenos platôs rodeados de espelhos, exibiam-se como se fosse vitrine, um número assombroso de dançarinas com biquínis e saltos, exercitando movimentos repetitivos e mecânicos. De tempos em tempos, alternavam-se na ida ao camarim para se vestirem e de volta realizarem cada qual o seu número individualmente. Esta sequência de tirar a roupa, vestir-se no camarim e voltar pra a passarela era repetida das 22 h até as 4 h, interrompidas quando eram chamadas por algum freguês para sentar-se à mesa onde deveriam consumir bebidas e entrosar um programa para depois do expediente.

Durante as investigações, ela se atentou para “aquelas que aportavam maior expressividade e ouviu as histórias de vida dessas mulheres que possuíam ainda o sonho, que mantinham alguma esperança em suas vidas”<sup>187</sup> e selecionou um grupo de vinte mulheres com faixa etária média de dezenove anos, oriundas das camadas de baixa renda da população, vindas parte do interior de São Paulo e parte de outros estados.

Com esse grupo, iniciou, no período das tardes, num salão nas redondezas um trabalho de dança, com “exercícios de sensibilização, de conscientização e de expressão”<sup>188</sup>. O foco do trabalho era:

os desdobramentos dos significados dos *strips* de cada um, dos sentidos que estavam por trás de seus gestos, de seus movimentos

---

<sup>185</sup> Ibidem.

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> Ibidem

<sup>188</sup> Ibidem.

(...) o *strip* das emoções (...). Essas mulheres traziam em suas histórias elementos da religiosidade popular e muitos sonhos, como o de encontrar o príncipe encantado, ou serem artistas, mais precisamente bailarinas.<sup>189</sup>

Essa experiência gerou o projeto *Processos de Desenvolvimento da sensibilização e autoexpressão das dançarinas da noite*, cuja síntese seria a montagem de um espetáculo que não teve continuidade porque a “direção do festival insistia em focar essas mulheres em seus contextos de mercadoria”.<sup>190</sup>

Após essa rica vivência, um tempo depois a bailarina-pesquisadora-intérprete retornou a uma das boates para revê-las e é contemplada com uma *strip* das emoções de uma das mulheres pesquisadas, como ela contou: “esta mulher de tantos nomes de guerra, quer seja Dayse, Sônia ou Beatriz, falava-me de seus sentimentos em cada peça de roupa que retirava”<sup>191</sup>.

Essas e outras revelações estiveram presentes na sua personagem stripper que se chamava “Bebel do Arco-Íris” do espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”.

### **2.5.2.3. A construção de Bebel do Arco-Íris para a “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo”**

Liberdade é verbo / libertar-se é ou não é? <sup>192</sup>

“*Histórias de Fuga, Paixão e Fogo*, baseados no conto *Os Fugitivos* do escritor cubano Alejo Carpentier, coloca o condicionamento como forma de desumanização e dominação em um engenho do século XVIII” (PINTO, 2006, p. 31). “O trabalho foi construído junto aos intérpretes e reuniu linguagens artísticas

---

<sup>189</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Trecho da música “Jogo de adivinhação,” samba enredo de Ilo Krugli e Tião de Carvalho cantada durante este espetáculo.

diversas”<sup>193</sup> “(...) com dança, canto, música e animação de grandes e pequenas figuras sustentando a (...) luta pela liberdade e a transformação (Idem, op. cit., p. 153).

“O espetáculo conta a história de um grupo de atores-personagens vindos do terceiro mundo e que se reúnem numa feira internacional de cultura no primeiro mundo”<sup>194</sup>. Como continua os versos da música “Jogo de Adivinhação”: “Numa feira mundial/da cultura aconteceu/ Numa viagem de caminhos e atores/ com a fuga, com o fogo e os amores (...) /Eu já cantei, do Uruguai ao Maranhão/ Debaixo de chuva e sol/ Terceiro mundo eles chamaram (...)”.

Como a criadora do BPI escreveu no seu memorial:

Esses atores-personagens excursionam por diversos países como Alemanha, França, Espanha, Portugal e finalizam a tournée na cidade de Osasco, em São Paulo. Durante a tournée, eles vão construindo juntos, cada qual com sua linguagem artística, um espetáculo em que sempre é levantada a questão proposta por Carpentier: Você se sente mais escravo? Cachorro? Ou dono?

Diante dessa proposta, cada um se expressava, como explica o diretor Ilo Krugli no texto sobre a peça e o seu processo:

Ou escolhemos um dia, uma noite chuvosa de carnaval, ou um momento qualquer sobre o palco para dar um grito, cantar com toda a voz, com todo o coração, recusar a condição de animais domesticados; recuperar a vitalidade e o instinto apoderarmo-nos dos bens culturais e usar para a nossa alegria, ainda que isso nos transforme numa matilha marginal.

Uma das frases-grito ditas pela personagem Bebel do Arco-Íris (ANEXO 17) era: “Se o meu vestido fosse bastante longo, eu subiria ao telhado, franziria os babados deste país e dominaria os dourados magistrados e prelados, espetaria a bunda dos requintados calados que se dobram ao poder”<sup>195</sup>.

Por mais que a ideia de uma personagem strip tenha sido de Ilo Krugli, as pesquisas de campo realizadas pela criadora do BPI:

---

<sup>193</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> Texto presente no programa do espetáculo.

trouxeram dados fundamentais para a construção da personagem. (...) uma “strip-teaser cabocla que vestia e desvestia signos, emoções e histórias. Consciente da sua própria história, ela possuía uma resistência cultural, não se deixando ser mercadoria. (...) Toda a dança de Bebel, enfim toda a sua linguagem, vinha a partir de um eixo: o que se retira e o que se coloca nele, mesmo quando interpretava os seus múltiplos subpapéis, tais como a cadela, a dama da corte, a carcaça de porco do mato, a santa, o anjo ou o demônio.<sup>196</sup>

O trabalho de criação do espetáculo foi exaustivo, fruto de mais de um ano, “produto de uma comunidade de mais de trinta pessoas (...) um espetáculo muito coletivo e ao mesmo tempo muito individualizado”<sup>197</sup>.

O espetáculo ficou somente dois meses em cartaz no Teatro SESC Pompeia-SP no final de 1982 e “(...) não foi entendido pelo público e até pela mídia impressa, que não levou em consideração o processo de produção do grupo. O desgaste do elenco, após um ano de trabalho, ficou à mostra e vários atores partiram para outras atividades fora do Teatro VentoForte (...)” (PINTO, 2006, p. 31).

Apesar de todo o desgaste, a criadora do BPI continuou no VentoForte e “Bebel do Arco-íris” foi um embrião para o desenvolvimento da sua próxima personagem: “Esperança”.

#### **2.5.2.4. Caminhadas: “um momento especial”<sup>198</sup>**

“Eu não procuro, eu encontro” (Pablo Picasso)<sup>199</sup>.

Esse trabalho foi o auge do encontro entre os dois artistas: Ilo Krugli e Graziela Rodrigues. Como confirmou Roberto Mello na sua entrevista<sup>200</sup>: “Nessa

---

<sup>196</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>197</sup> Texto de Ilo Krugli do programa do espetáculo.

<sup>198</sup> Essa frase foi dita por Ilo Krugli durante a sua entrevista à autora desta tese em 18/1/2011.

<sup>199</sup> Frase dita por Ilo Krugli durante sua entrevista quando falava de “Caminhadas” em 18/1/2011.

<sup>200</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 20/1/2011.

época, a Graziela era a grande intérprete do VentoForte e grande pesquisadora e Ilo estava com uma grande capacidade de direção”.

Nesse trabalho também chamado “Sete poemas e uma história de Ilo Krugli”, o autor e diretor, amplia a linguagem teatral do Grupo VentoForte.

Como ele escreveu no texto do programa do espetáculo: “*Caminhadas* é um teatro de poucas palavras, que procura o resgate do gesto e do movimento”. Os críticos também perceberam isso. Marcksen Luiz destacou na sua crítica<sup>201</sup> que “Ilo Krugli depura sua estética teatral voltada para a poesia na fala, para a dança (quase sempre com passos retirados de manifestações folclóricas nacionais) no corpo e para os panos, que são roupas e cenários, nos movimentos”.

Já a criadora do BPI nesse espetáculo construiu outra personagem importante no seu primeiro percurso: “Esperança”. Ao lado do dançarino popular e ator Tião Carvalho e dirigida por Ilo, amadureceu o seu trabalho como bailarina-pesquisadora-intérprete.

### **O Ponto de Partida: os tambores do Maranhão, os toques do Boi**

Depois do “clima de ressaca”<sup>202</sup> do espetáculo “Histórias de Fuga, Paixão e Fogo”, a criadora do BPI teve uma caxumba e teve que ficar de repouso absoluto na casa onde morava dentro do espaço do VentoForte.

Como ela contou no seu memorial: “Pedrão do Maranhão, um dos intérpretes do VentoForte tocava ininterruptamente os tambores debaixo da sua janela. (...) Os seus toques foram com o tempo se apoderando dela e a despertando para novas emoções: “arcaicas, primitivas, não verbalizáveis”.

Após o período de convalescimento, ela propôs a Tião de Carvalho (dançarino, músico popular, brincante do auto do Boi do Maranhão) desenvolver um trabalho junto com Pedrão a partir dos toques dos tambores, sobretudo, os do bumba-meu- boi. Apesar da formação diferente dos dois, eles apresentavam “uma grande afinidade física quanto aos estímulos e respostas de movimentos”<sup>203</sup>. Essa

---

<sup>201</sup> Trecho da sua crítica no Jornal do Brasil- edição 1/9/1984.

<sup>202</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>203</sup> Ibidem.

afinidade mesmo com as diferenças ficou no espetáculo e foi destacada pela crítica de dança Helena Katz (ANEXO 18)<sup>204</sup>:

Caminhadas é a essência do desencontro contada pelo movimento de dois corpos que em si mesmo representam os universos que os produziram: Graziela Rodrigues é o treinamento polido de uma educação planejada e Tião do Maranhão é o adestramento que a necessidade de sobrevivência provoca nos artistas populares. E só o fato deles estarem reunidos no mesmo espaço cênico- e apenas os dois- já tem significado.

Os intérpretes chamaram Ilo Krugli para dirigir o trabalho e foi assim que iniciou o processo de criação de “Caminhadas”.

### **Processo de Criação dos Personagens**

O processo de criação incluiu laboratórios e diversas pesquisas de campo. Nos laboratórios, houve a constante participação dos tambores de Pedrão, como a criadora do BPI escreveu:

Com a música dos tambores de Pedrão nos movimentávamos induzidos pelo inconsciente que nos trazia paisagens distantes de confins do Brasil, sentimentos de morte, distâncias que traziam solidão e saudades que impulsionavam encontros. Outro tempo interligado ao presente ia se configurando, objetos iam sendo propostos e a manipulação deles gerava movimentos específicos. Os sentidos internos desencadeavam situações e, assim, começavam a nascer os personagens Esperança e Salvador Sabiá<sup>205</sup>.

### **A construção da personagem Esperança: o “amassar barro” do método BPI**

“Eu faço sempre o mesmo movimento. Minhas mãos podem ser de fogo, podem ser de água, da infinita doçura do milho”. (fala de Esperança durante “Caminhadas”)

---

<sup>204</sup> Crítica na folha de São Paulo- edição de 2/12/1983.

<sup>205</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Na construção dessa personagem, além dos laboratórios, a criadora do BPI fez investigações de campo sobre as manifestações populares do Maranhão com o seu parceiro de cena, Tião de Carvalho. Como ela narrou no seu memorial:

Esperança veio desses tambores. Foi ela quem me levou a manusear a terra solta, a batida, a molhada e a seca, numa infinidade de geografias onde os pés perscrutavam e mandavam estímulos para todo o corpo, o qual respondia numa interação de movimentos. Esperança levou-me também a remexer a farinha nos alguidares, fazendo que as mãos penetrassem nas entranhas da terra e do ventre.

É importante destacar que para vivenciar essa personagem, a bailarina-pesquisadora-intérprete realizou também uma “pesquisa dos movimentos dos pés e das paisagens vividas pela personagem”<sup>206</sup>. Tanto que percorreu durante um dia uma trilha no mato cerrado, “em meio a chuvas e estiagens”<sup>207</sup>.

Outro lugar investigado “foi o centro de São Paulo nos fins de semana à noite (...)”<sup>208</sup>, para descobrir os outros espaços onde a personagem teria também vivido.

Foi nessa incessante busca no meio rural e urbano, que a criadora do BPI acabou por ter mais “sínteses dos elementos fundamentais quanto aos movimentos presentes nas manifestações populares brasileiras”<sup>209</sup>. Como confessou durante sua entrevista, foi durante a criação de “Caminhadas” que teve vários insights quanto aos três eixos do BPI, mas, sobretudo sobre a estrutura física e anatomia simbólica, especialmente sobre os movimentos dos pés.

Os pés de “Esperança” chamaram inclusive a atenção dos críticos que assistiram ao espetáculo e como disse Fausto Fuser<sup>210</sup>: “(...) naquele período, na dança, ninguém fez com os pés, o que Graziela fez. (...) E se eu fosse pintar os pés dela, eu pintaria como os de Portinari”.

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ibidem.

<sup>208</sup> Ibidem.

<sup>209</sup> Ibidem.

<sup>210</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 14/7/2010

Não só os pés da personagem Esperança chamaram a atenção da crítica, mas a evolução de todo trabalho corporal e artístico da bailarina-pesquisadora-intérprete, como destacou Helena Katz no final do seu artigo sobre “Caminhadas”<sup>211</sup> : “Graziela Rodrigues faz uma *Esperança* impecável e corajosa. Ela constrói seu personagem com todo o seu corpo, numa integração entre máscara facial e postura cênica rara de ser encontrada”.

### **Roteiro do espetáculo e a cena final antológica**

“*Caminhadas* era uma caminhada pela vida. Um homem e uma mulher e ela está grávida”. (Ilo Krugli<sup>212</sup>)

Este depoimento de Ilo Krugli complementa o que escreveu sobre o espetáculo no seu programa:

Uma caminhada no nosso tempo a partir de universos ingênuos e simples até o grande centro urbano, onde o próprio trabalho dos atores, dançarinos e músicos é uma reflexão dramática, forte e humana sobre o destino de milhares de homens e mulheres caminhando entre o medo, o amor e a violência.

O roteiro do espetáculo foi descrito sucintamente pela criadora do BPI:

No rio sob o paradigma de vida e morte ( nota- o auto do boi que inspirou o trabalho fala de vida e morte) dá-se o encontro de Esperança com Salvador e juntos iniciam uma longa caminhada, acompanhada da gestação. Em meio à tempestade, Esperança pariu. O cotidiano, o trabalho na farinha, Esperança faz o mesmo movimento, antes e depois de acordar o medo. Salvador sempre parte, mas volta. Um dia não volta mais e Esperança recebe a entidade dos ventos e tempestades. Premonição: deve partir com o filho em busca de Salvador. Nova caminhada e pelos pés descalços iniciam-se as múltiplas transformações, calçando e descalçando uma variedade de sapatos.

---

<sup>211</sup> Crítica na folha de São Paulo- edição de 2/12/1983.

<sup>212</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 18/1/2011.

Esperança chega a São Paulo e procura Sabiá, que havia se transformado em policial ou bandido. Ela termina numa casa noturna onde realiza o “Strip-teaser” de sua história.<sup>213</sup>

É nesse momento do roteiro, que se dá o fechamento da história e que acontece a cena considerada antológica por quem a assistiu. Nela tem esse texto-poema:

.... Tem um trilho que em qualquer lugar,  
Junta e separa as cidades  
Os trens carregam metais milenares,  
e gritos de ferro e fumaça.  
Os trens carregam metais e homens novos.  
A selva, as palavras mestiças, a esperança.  
Eu parto pelo trilho até a cidade mais próxima  
E até a mais próxima solidão,  
bem ao sul a próxima cidade,  
mais próxima, mais próxima,  
a mais próxima esperança,  
mais próxima da estrada.  
Vou chegar e dizer assim para todo mundo:  
Estou querendo ele,  
o meu homem.... sem nome. (PINTO, 2006, p. 30-31)

Durante a sua strip de emoções (ANEXO 19), Esperança fica nua nos saltos altos e dourados. “Havia uma luz de boate, umas luzes coloridas que piscavam”<sup>214</sup> e ela joga farinha de mandioca sobre si mesma. Nessa hora reencontra Salvador, que a abraça e é, em seguida, morto.

O canto do Boi, tantas vezes puxado por ambos, agora é entoado pelo filho. Esperança cobre-se com o manto da tragédia, recolhe Salvador morto, coloca-o nas suas costas, transformando-o na própria carcaça do Boi e realiza a dança do eterno retorno. Com seu filho segue uma caminhada sem destino<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>214</sup> Trecho da entrevista de Roberto Mello dada à autora desta tese em 20/1/2011.

<sup>215</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Essa cena final simboliza o significado do espetáculo e do seu próprio nome. Como comentou Macksen Luiz na sua crítica ao espetáculo, “Por uma estrada poética”:<sup>216</sup>

Os gestos e movimentos se repetem nos dois personagens no ritmo e intensidade das suas caminhadas. Ao andar conquista-se outra realidade, que nos modifica, mas que retém o elementar, o primário, o que se cria no começo da jornada. Cada um, transformado prossegue como andarilho da sua própria vida. É o que o espetáculo sintetiza no seu final. A mulher que ao reencontrar o seu homem, o perde, seguindo o caminho entristecida, mas agora renovada (...) tem a levá-la o seu filho que, pelas mãos a puxa.

### **As apresentações do espetáculo/ o retorno da crítica**

O espetáculo teve uma temporada de apresentações de outubro de 1983 a meados de 1984. Estreou no palco do Teatro Artur Azevedo, em seguida foi para o Teatro do VentoForte. Em São Paulo, foi encenado também no teatro Martins Pena, Teatro Maria Della Costa e na Praça da Sé.

Depois seguiu para o Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro e era um sucesso por onde passava, como comentou Roberto Mello na sua entrevista: “no Rio de Janeiro fazia fila no quarteirão para assistí-lo”<sup>217</sup>. O trabalho ainda foi apresentado em Campinas. Mas a intérprete de Esperança foi acometida por uma pneumonia no final da temporada, o que foi um dos motivos do término das apresentações.

A crítica em geral elogiou o trabalho, sobretudo dos intérpretes, da direção e cenografia de Ilo Krugli e da trilha musical.

Segundo Helena Katz<sup>218</sup>:

A pesquisa a nível do movimento é tão rica e tão bem resolvida que resulta em pura poesia (...) É Ilo quem dirige este “Caminhadas”, onde não há uma cena supérflua, onde a narrativa flui através da

---

<sup>216</sup> Crítica publicada no Jornal do Brasil- edição 01 de setembro de 1984.

<sup>217</sup> Trecho da entrevista de Roberto Mello dada à autora desta tese em 20/1/2011.

<sup>218</sup> Trecho da Crítica publicada na folha de São Paulo- edição de 2/12/1983.

alquimia de uma trilha sonora riquíssima, lindíssima ( a direção musical é de Marcus Vinícius), uma cenografia genial e a interpretação de mais alta qualidade de seus dois artistas plenos.

### **Término da experiência da criadora do BPI no VentoForte.**

Esperança no final de “Caminhadas” caminha buscando outros caminhos... Semelhante à sua personagem, Graziela Rodrigues depois do encontro com o diretor do VentoForte e desse espetáculo continua a sua jornada como intérprete.

### **2.5.2.5. A contribuição de Ilo Krugli/VentoForte à criadora do BPI**

A vivência dela no VentoForte, como escreveu no seu memorial:

significou uma escola muito especial em minha trajetória, dado o uso do inconsciente como matéria prima, expresso e elaborado através dos sentidos, ocorrendo projeções em vários níveis: em objetos, onde as mãos ganham o poder de dar vida a eles; no corpo e na fala, gerando um artesanato tecido pelo movimento, pela palavra e pela melodia. As produções artísticas realizadas foram uma miscigenação de criações coletivas e individuais, em que a composição da música, do texto e da coreografia apresentavam-se de forma integrada.

Durante sua entrevista, ela destacou o que já havia escrito, que uma das maiores contribuições do VentoForte, em especial, do trabalho de Ilo Krugli ao seu trabalho foi a lida com os objetos cênicos, essa maneira singular de manusear e transformar os objetos em cena. “O Ilo, eu falo que o conhecimento dele vinha por osmose. Ele não era de falar muito. Era muito difícil esse trabalho com o objeto, mas ele insistia. Insistia nesse tempo do trabalho do corpo com o objeto”<sup>219</sup>.

Essa marca de Ilo Krugli em transformar os objetos em cena foi aprendida pela criadora do BPI durante todos os seus trabalhos no VentoForte, sobretudo na construção de “Caminhadas”, onde “um varal de roupas se torna um vestido, os panos que cobrem o ventre da mulher se transfiguram num recém- nascido, os pés

---

<sup>219</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues à autora desta tese realizada em 20/1/2010.

descalços são substituídos por sapatos e trouxa por uma bolsa quando a mulher se dirige a cidade”<sup>220</sup>.

O diretor do VentoForte por sua vez também confirmou isso, que acreditava que essa foi a sua contribuição ao trabalho dela e que em contrapartida, a contribuição dela ao seu trabalho foi “de trazer para o VentoForte um movimento diferenciado, que me fez abandonar o medo do movimento”.

A criadora do BPI ainda destacou que o trabalho com a criança do intérprete desenvolvido no VentoForte foi outra importante contribuição. Isso é visível no trabalho que ela desenvolve com os bailarinos-pesquisadores-intérpretes durante o inventário no corpo. Mas como ela mesma esclareceu que “enquanto llo trabalha a criança idealizada do intérprete, no método BPI é trabalhada a criança que cada um foi e nem sempre é aceita pela pessoa.”<sup>221</sup>

Outros aspectos que são necessários salientar são as aulas que ela ministrou no VentoForte: o Curso de Dança Contemporânea e a disciplina Preparação Corporal para o ator, no Curso Profissionalizante de ator do VentoForte, durante os anos de 1982 e 1983.

Nesses cursos como em outros cursos intensivos de dança ministrados em outros espaços, durante esse período em São Paulo e em outros lugares do Brasil:

são espaços nos quais comecei a desenvolver um processo de dança, em que, aliado ao desenvolvimento da técnica e da sensibilidade, eram trabalhados alguns elementos contidos nas manifestações populares brasileiras. (...) O processo antes a nível pessoal começa, portanto a ser experimentado com outras pessoas<sup>222</sup>.

Espaços onde começava a ser experimentado na prática o seu método, os seus eixos, e, em especial, a estrutura física e a anatomia simbólica em outros corpos. Esses dados foram confirmados pela sua aluna no VentoForte, a intérprete

---

<sup>220</sup> Trecho da crítica de Macksen Luiz publicada no Jornal do Brasil- edição de 1/9/1984.

<sup>221</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues à autora desta tese realizada em 27/9/2011.

<sup>222</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Marilda Alface: “(...) eu tinha um prazer imenso de fazer as aulas dela. Com ela, as saias que a gente usava viravam outra pele, era como o teu corpo também, essa questão do “rabo” e do “pé”. O meu pé alargou, porque a Graziela enfatizava muito isso, a base, o assoalho pélvico<sup>223</sup>”.

## 2.6. O ESTUDO DA LINGUAGEM CIRCENSE NO CIRCO ESCOLA PICADEIRO

A criadora do BPI na sua incessante busca por pesquisas da cultura popular brasileira, acabou por realizar um antigo desejo de infância: “de viver a experiência circense ”<sup>224</sup>. Incentivada por um amigo, ela começa a ter aulas com o artista circense José Wilson Leite, dono do Circo Royal, que naquele mesmo ano de 1984, fundaria a sua “Circo Escola Picadeiro” em São Paulo, a segunda do ramo no estado e que existe até a atualidade.

Com ele teve inicialmente aulas da corda Indiana, chegando a realizar nesse Circo o número de balé aéreo nesse aparelho. Depois dessa vivência intensa, continuou “os aprendizados nas habilidades de trapézio e de arame”<sup>225</sup>. Além do fundador da Escola, foram seus professores: “Durbis Tangará, Alice Medeiros e Helena Silva, todos vindos de família circenses<sup>226</sup>”.

No estudo de cada aparelho circense, ela desenvolveu uma habilidade específica, que contribuiu para o seu desenvolvimento como intérprete e serão fundamentais para a construção dos seus espetáculos que se seguiram: “Portar-Bandeiras” e “Coração Vermelho I”.

Como ela explicou no seu memorial:

Assim no arame, a técnica proposta visa à vivência máxima de equilíbrio, em que fatores como concentração e controle emocional são imprescindíveis. Na corda Indiana, o balé aéreo, a técnica desenvolvida reforça o eixo do corpo, a sustentação máxima da musculatura e o aumento da tonicidade, porém sem o fator de segurança, essa modalidade não é realizada. No trapézio, busca-se a

---

<sup>223</sup> Trecho da entrevista de Marilda Alface dada à autora desta tese em 20/1/2011.

<sup>224</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>225</sup> Ibidem.

<sup>226</sup> Ibidem.

utilização mínima de apoio na sustentação, para lançar-se no espaço juntamente com o sentido de perspicácia, de saber o momento exato de se soltar (fração de segundo em que o trapézio se sustenta, para no ar) e a precisão torna-se um fator essencial.

Além dessas habilidades específicas visíveis nos seus trabalhos artísticos, durante a sua entrevista<sup>227</sup>, a criadora do BPI colocou que percebeu uma semelhança do treinamento corporal da capoeira com o treinamento corporal de circo, ambos intensamente cultivados por ela durante o primeiro percurso no método:

Tanto no treinamento do circo como no da capoeira estão em jogo essa questão da vida. Se você der bobeira, você morre. E isso, esse treinamento de sobrevivência e em, especial, no circo, de você se jogar, se lançar no ar, é um treinamento que você não adquire em outras linguagens de dança e que faz a diferença.

## **2.7.O ESPETÁCULO “PORTAR- BANDEIRAS”**

“Bandeiras de todas as cores  
Dar bandeiras é mostrar  
Portar bandeiras é assumir  
Dança ritual  
Um trabalho dedicado as Portas Bandeiras  
Rainhas espremidas nos ônibus abarrotados.”  
(Texto de abertura do programa do espetáculo)

Em 1984, paralelo aos aprendizados circenses, a criadora do BPI se lançou a outra experiência, a de dirigir um espetáculo de dança com seus treze alunos do curso de dança contemporânea, desenvolvido na Escola do Ballet Stagium.

Dessa vez, além de atuar como intérprete no espetáculo, ela assumiu a sua concepção, pesquisa, roteiro, coreografia e iniciou a sua trajetória como diretora utilizando da sua vivência no método. É importante destacar que essa foi a primeira de muitas direções dentro da perspectiva do BPI, que ela desenvolverá mais no segundo percurso no método.

---

<sup>227</sup> Entrevista dada à autora desta tese em 27/9/2011.

## **As Pesquisas para o espetáculo**

Esse trabalho foi fruto do curso de dança contemporânea e das investigações que ela vinha realizando sobre as portas- bandeiras, das escolas de samba do Rio de Janeiro e de São Paulo, sobre as entidades da Umbanda, do Candomblé e de “alguns segmentos da cultura urbana, como os habitantes da Praça da Sé e da Praça da República de São Paulo<sup>228</sup>”.

Na pesquisa sobre as portas-bandeiras, ela descobriu, no dia a dia delas, algo muito distante da euforia das quadras das escolas: eram mulheres submetidas a uma massacrante rotina de trabalho, em que a dança e o corpo tinham importância nenhuma. (...) Graziela detectou aí, então, o mesmo que já vem vindo em muitas outras expressões ritualísticas da cultura brasileira: há um sutil e difuso espírito animando este insólito corpo cultural. E é este espírito que encarna na porta-bandeira em dia de carnaval.<sup>229</sup>

Como descreveu no seu memorial:

Os movimentos provindos dessas pesquisas eram estudados, decodificados quanto ao seu significado, e elaborados, sendo que as principais sínteses eram levadas para o curso (...). Os alunos se motivaram com a proposta e passaram também a vivenciar sob minha orientação as investigações de campo relativas às portas-bandeiras e ao universo urbano. Espontaneamente, forma-se um grupo interessado no processo criativo a partir destas pesquisas.

## **As colaborações de outros artistas eruditos e populares**

O trabalho contou ainda com a participação do cenógrafo Pedro Della Paschoa com o qual já tinha trabalhado no VentoForte. Ele fez também a concepção do espetáculo junto com Graziela Rodrigues.

No artigo “A Bandeira da raça”, é destacada a sua cenografia: “A cenografia é de Pedro Della Paschoa que, desde 1974, vinha pesquisando o circo popular para uma tese sobre o tema na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

---

<sup>228</sup> Dado do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>229</sup> Trecho do texto “A Bandeira da raça” do jornal s/n, São Paulo, edição de 14/12/1984.

USP. A figurinista Maria Conceição Conte e o artista plástico Adão Pinheiro integram a equipe técnica (...)”<sup>230</sup>.

O espetáculo tem ainda a participação de “Borba, compositor dos sambas do Grêmio Recreativo Escola de Samba Pérola Negra, canta durante o espetáculo (...)”<sup>231</sup> e ainda tem a participação de Mário no atabaque e de Marlene, ambos do Grupo Popular Ferreira.

### **Os significados das bandeiras**

A bandeira no espetáculo tem vários significados, “(...) tem a bandeira como forma de organização popular, inserida numa paisagem-cenário urbana onde as personagens, permeadas pelos arquétipos do Candomblé, manifestam-se em porta-bandeiras do feitiço, da proteção, da miséria, da justiça e da esperança”<sup>232</sup>.

Como confirma Pedro Della Paschoa:

(...) o trabalho de Graziela Rodrigues consegue o difícil idílio entre o erudito e o popular, colocando no palco a maioria das tradições encontradas no contexto da grande cidade, tendo a bandeira como forma de organização popular. Implicitamente isso aparece no espetáculo, através de outras bandeiras, como a das torcidas de futebol, escolas de samba e as próprias bandeiras políticas<sup>233</sup> que ganharam as ruas neste ano.<sup>234</sup>

A bandeira no espetáculo é uma homenagem às portas-bandeiras pesquisadas e às mulheres. Como comentou Lucy Penna na sua crítica ao espetáculo:

Quem porta a bandeira de uma escola de samba é invariavelmente uma mulher acompanhada pelo mestre sala. Destino de mulher de fazer dançar o pano colorido, rodando ela própria o corpo com graça

---

<sup>230</sup> Ibidem.

<sup>231</sup> Ibidem.

<sup>232</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>233</sup> Em 1984 foi o ano da “Campanha pelas Diretas já”, que se espalhou por todo o país, com passeatas e comícios que exigiam o retorno do voto direto para presidente após a longa ditadura militar.

<sup>234</sup> Trecho do texto “Circo, teatro e dança juntos para Portar-bandeiras” publicado na Folha da Tarde Show, edição 18/1/1985.

e sensualidade. (...) Talvez seja da mulher prestar este serviço ao coletivo, manter erguido o ideal pelo qual se vive, dançando ou lutando com destemor. (...) Eu diria que o compromisso com a vida é algo feminino, lutar por melhores condições de sobrevivência decorre naturalmente deste princípio<sup>235</sup>.

Os inúmeros significados das bandeiras explorados nesse espetáculo e frutos das pesquisas sobre portas- bandeiras auxiliarão na decodificação sobre o “corpo-mastro” descrita no livro da criadora do BPI e no trecho que fala sobre as bandeiras e a sua relação com a sua bandeira.

### **A interação da linguagem do circo com a dança e o teatro**

“Portar- Bandeiras”, como os demais trabalhos da criadora do BPI refletia o seu momento. Mergulhada na linguagem do circo e nas investigações já descritas, o espetáculo veio a ser “uma fusão de vários espaços da cultura popular como o circo, o terreiro das religiões afro-brasileiras, as passarelas e avenidas onde desfilam não só o samba como toda a dualidade de um espetáculo carnavalesco, onde realidade se mistura com magia, miséria com glória<sup>236</sup>”.

Como é destacado no artigo “Circo, teatro e dança juntos para Portar-bandeiras”: “Dentro das surpresas anunciadas para o espetáculo, estão a entrada de lemanjá, portando um mastro de três metros de altura, e a dança aérea, realizada por Graziela em corda indiana. No ar, em rodopios, ela se constitui no símbolo da própria bandeira<sup>237</sup>”.

Não por acaso, o espetáculo estreou no “Circo Escola Picadeiro” no mesmo ano da sua criação e fragmentos dele foram apresentados no Teatro Procópio Ferreira.

“Portar- Bandeiras” foi um exercício para o que a criadora do BPI desenvolveria mais tarde em “Coração Vermelho I”, a integração da linguagem do circo com a dança e o teatro. “É a síntese de antigos trabalhos e ponto de partida

---

<sup>235</sup> Ibidem.

<sup>236</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>237</sup> Trecho do texto publicado na Folha da Tarde Show, edição 18/01/1985.

para outras descobertas”<sup>238</sup>. E por isso também já anunciava futuras parcerias, como a com Maria Conte, que auxiliará também na primeira montagem de *Coração Vermelho I* como co-roteirista.

## 2.8. O “CORAÇÃO VERMELHO I”: O MANIFESTO DO BPI NO CORPO DA SUA CRIADORA

### O encontro com a obra de Cora Coralina

Em janeiro de 1985, durante um curso intensivo de férias no Ballet Stagium, uma aluna de Graziela Rodrigues, “afirmando ter encontrado muita identificação do seu trabalho com a obra de Cora Coralina, presenteia-a com um dos seus livros”<sup>239</sup>. Como ela continua a escrever no seu memorial:

No primeiro poema lido, além da identificação de fato, encontro uma grande coerência com o momento de minha trajetória. Após a leitura dos três livros da autora, experimento a sensação de ter encontrado uma companheira, uma contemporânea de 95 anos de idade. A maneira como Cora se referia às mulheres à margem brasileira condizia com as abordagens por mim realizadas nas personagens que havia vivido, propondo-me ir adiante: *Trago dentro de mim todas as mulheres. Todas as vidas dentro de mim. Na minha vida, a vida mera das obscuras.*

A paixão pelo universo feminino e literário de Cora Coralina é expressa nas diversas entrevistas que deu nas estreias do espetáculo *Coração Vermelho I*, como na sua segunda montagem, intitulada “*Coração Vermelho II*”. Na matéria da jornalista Karla Jaime Morais<sup>240</sup>, ela fala da grande afinidade que teve com Cora, por causa das suas raízes brasileiras, mas que “no lado humano também houve uma identificação enorme com essa mulher que se buscou e se assumiu. Existem muitas Coras Coralinas, ela é uma espécie de arquétipo feminino de força e de luta”.

---

<sup>238</sup> Texto do programa do espetáculo.

<sup>239</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>240</sup> Matéria publicada no Caderno 2, Jornal “O Popular”, Goiânia, edição 12/8/1986.

## O processo de criação/ as pesquisas de campo

Motivada pela obra de Cora, a criadora do BPI ainda sem diretor inicia o processo de construção do espetáculo.

“A relação com a terra e com o universo agrário são pontos-chaves na obra da poetisa goiana”<sup>241</sup>. Cora foi trabalhadora rural, conviveu e escutou os seus colegas de trabalho. O seu amor pela terra e pelos seus frutos está presente em vários dos seus versos. Ela se “fazia a própria terra, assumindo uma antiguidade de mundo: *Eu sou a terra milenária, eu venho de milênios... Eu sou a mulher mais antiga do mundo, plantada e fecundada no ventre escuro da terra*”<sup>242</sup>.

Graziela Rodrigues inicia os seus trabalhos de laboratórios com a ajuda de Marcília Rosário resgatando a sua própria terra, as do minério das Minas de Morro Velho (MG). Dessas terras, surge a semente da personagem velha “milenar”, “em contraposição ao resgate da criança”<sup>243</sup>: *Onde está você Aninha, que força a fez despedaçar correntes de afeto e voltar às pedras lapidares do passado.*<sup>244</sup>

Inúmeros laboratórios e pesquisas de campo da bailarina-pesquisadora-intérprete foram fundamentais para a construção da sua “personagem velha” e da sua “personagem criança” do espetáculo “Coração Vermelho I”.

Desejando aprofundar as suas investigações sobre a poetisa, ela planeja visitá-la em abril de 1985, mas Cora falece antes que isso aconteça e as soluções para “captar as entrelinhas do seu percurso poético”<sup>245</sup> tornam-se outras.

Uma delas é a realização de pesquisas de campo sobre o universo rural celebrado na obra de Cora. Nesse período, a criadora do BPI, tentou adentrar em uma fazenda de café do interior paulista como pesquisadora, mas não conseguiu. Era um período de inúmeras lutas de terra, de discussões sobre reforma agrária no Brasil. A Revista Veja de junho desse ano anunciava: “Invasor que pisar aqui leva chumbo. Vem que tem./ Reforma Agrária: os fazendeiros se armam”<sup>246</sup>.

---

<sup>241</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>242</sup> Ibidem.

<sup>243</sup> É importante esclarecer que Aninha, citada nestes versos era a própria Cora, já que seu nome era Ana Jacinta. E as lembranças da sua infância e a sua velhice são uma constante na sua obra.

<sup>244</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> Ibidem.

A bailarina-pesquisadora-intérprete não desistiu diante os perigos e se investiu de boia-fria, penetrou “no território proibido das colheitas de café”<sup>247</sup>.

As suas mãos calejadas dos aparelhos circenses ajudaram nesse co-habitar com as colhedoras de café. Como comentou Fausto Fuser<sup>248</sup> (ANEXO 20):

Normalmente, os bailarinos profissionais têm os pés desenvolvidos, fortes, nervosos. Graziela pelo rigor dos exercícios tem também as mãos vigorosas, cheias de calosidades que não procura evitar- são a sua proteção no trapézio e na escada de cordas. Essas mãos a ajudaram quando teve de se disfarçar em boia-fria para participar da colheita do café: tinha havido confrontos com a polícia e os fazendeiros evitavam qualquer aproximação de “pessoas estranhas”. (...) Suas mãos castigadas no circo foram seu passaporte junto à porteira. Colheu café, irmanou-se com aquelas mulheres no trabalho proibido.

Essas vivências em campo, “sem qualquer interferência, dado que era vista como uma delas”<sup>249</sup> foram fundamentais para a construção da personagem de “Coração Vermelho I” e do “Coração Vermelho II”: a roceira Tiana.

Outra investigação de campo que auxiliou na construção desse espetáculo tinha sido realizada antes, em fins de 1984 e no início de 1985, no interior também de São Paulo, com peões domadores de cavalo. Nessa pesquisa, ela aprendeu o ofício e analisou o uso do corpo na relação domador-cavalo. Esses dados acabaram sendo utilizados numa das cenas do espetáculo em que ela traz o corpo da domadora e que o seu laço é um xale.

Depois de quase um semestre de diversas pesquisas, ela continuou na construção do espetáculo e na busca de um diretor que tivesse uma ligação com a terra.

Como confirmou o diretor de teatro Antônio do Valle na sua entrevista <sup>250</sup>: “ela estava procurando um diretor que tivesse uma ligação com a poesia de Cora e

---

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Crítica publicada no Folha da Tarde Show, São Paulo, edição 5/11/1985.

<sup>249</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>250</sup> Trecho da sua entrevista dada à autora desta tese em 25/11/2011.

que tivesse essa ligação com a terra”. Tanto é assim, que assumiu também que a “a personagem roceira Tiana era a sua preferida”.<sup>251</sup>

Antônio do Valle confessou que “este foi um dos espetáculos de que ele mais se orgulha, como um dos melhores que ele fez como diretor”.<sup>252</sup> Ele emprestou à criadora do BPI um espaço, um teatro desativado, para ela ensaiar e montar os aparelhos de circo, que queria utilizar no trabalho.

### **As tramas das linguagens artísticas: circo, dança e teatro num só espetáculo**

Nesse espaço é feita a montagem do espaço cênico do “Coração Vermelho I”. Cada aparelho de circo, como cada parte do espaço cênico estava ligado a determinadas cenas e sentidos do espetáculo, como explicou a intérprete:

no arame – cabo de aço ( o limiar da vida), no trapézio ( as transformações), da escada aérea, similar à corda indiana ( a passagem aos vários mundos da poetisa), da tulha do milho ( a imersão e submersão da criança e da velha) e outros espaços de solos dimensionados para cada desenvolvimento de cena, onde emergem as mulheres obscuras.<sup>253</sup>

No trabalho, as linguagens eram integradas, como confirmou o diretor : “naquela época, nós fomos avançados, fizemos tudo numa só linguagem : a dança, o circo e o teatro”<sup>254</sup>. Isso só foi possível graças à dedicação da criadora do BPI e à sua formação nessas três linguagens.

Para ela, principalmente trazer o circo para o espetáculo foi um resgate: “Existe uma história do circo no Brasil, que é preciso resgatar. (...) Além disso, o trapézio (ANEXO 21), o fio do equilibrista e todos os outros elementos circenses ajudam a compor a linguagem poética indispensável sobre Cora Coralina”.<sup>255</sup>

---

<sup>251</sup> Ibidem.

<sup>252</sup> Ibidem.

<sup>253</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>254</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada a autora desta tese em 25/11/2011.

<sup>255</sup> Texto “Coração Vermelho: talentosa mistura” publicado no Jornal Gazeta de Pinheiros, São Paulo-SP, edição de 18 de outubro de 1985.

As tramas entre essas linguagens artísticas foram destacadas pelos críticos, como pontuou Helena Katz<sup>256</sup>:

Porque é no miolo que as tramas se tecem. A deste “Coração Vermelho” puxa uns fios do circo, outros do teatro, outros da literatura e da música, para misturá-los todos no corpo em ação de Graziela Rodrigues. É soma da sua voz, que diz os poemas de Cora Coralina, com seu corpo, onde eles soam tão claramente, que constrói a criação.

E principalmente a ousadia da criadora do BPI de se utilizar da linguagem circense no espetáculo, como escreveu Fausto Fuser<sup>257</sup>:

O trapézio é transformado em cadeira de balanço de varanda goiana, lugar confortável, mas também das inseguranças, dúvidas e indagações depois das brincadeiras de criança. (...) Este espetáculo comovente pode ser chamado de dança-teatro ou de dança-gesto. Incluindo aí o circo que vem enriquecer a poesia de forma inédita nos nossos palcos.

### **“O roteiro não biográfico”- o transcender da obra da poetisa**

O roteiro foi inicialmente desenvolvido na prática, após inúmeros laboratórios e, depois, escrito. “A personagem poetisa surgiu de uma somatória de conteúdos, apresentando uma enorme sensualidade e um livre trâmite em relação ao tempo”.<sup>258</sup> O eixo do roteiro é a personagem poetisa, que é criança, velha milenar e a “própria Cora Coralina, que se desdobra, encarnando as mulheres obscuras: a prostituta, a roceira, a doceira e a lavadeira, trazendo-as para dentro de si para realizar o ato poético”<sup>259</sup>.

Como observou Helena Katz<sup>260</sup>:

---

<sup>256</sup> Crítica “As Tramas e as vozes da emoção” publicada na Folha de São Paulo, s/d de 1985.

<sup>257</sup> Crítica publicada na Folha da tarde, edição de 05/11/1985.

<sup>258</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>259</sup> Ibidem.

<sup>260</sup> Crítica “As Tramas e as vozes da emoção” publicada na Folha de São Paulo, s/d de 1985.

Uma voz e um corpo que se transformam em outras vozes e outros corpos, explorando a habilidade de ser muitas mulheres sendo uma só.

De repente, Graziela é Cora velhinha (ela faz isso esplendidamente bem), com a idade do mundo mesmo, e de repente, é a vulgaridade meio assustada de uma prostituta judiada de beira de estrada. Cada personagem tem uma construção minuciosa.

Mesmo sendo inspirado em Cora Coralina e no seu universo poético, o roteiro não é previsível, nem soa biográfico, mas transcende a poetisa, é uma tentativa de “mostrar a alma dela”<sup>261</sup>.

Como destacou Fausto Fuser na crítica “Cora Coralina na dança-teatro de Graziela”<sup>262</sup>: “Não há o menor ranço de espetáculo biográfico. Cora Coralina tem seu nome pronunciado apenas uma vez, no entanto sua vida é exposta por inteiro, já que sua poesia são as linhas com as quais desenhou sua alma, seu mundo, seus dias”.

### **As críticas ao espetáculo: a evolução da bailarina-pesquisadora-intérprete**

Quando apreciou pela primeira vez “Coração Vermelho I”, o crítico Fausto Fuser ficou em tal estado de êxtase durante o espetáculo, que deixou cair sua caneta e seu bloco de anotações.

Não satisfeito só com a apreciação, logo depois, ele marcou uma entrevista com a bailarina-pesquisadora-intérprete para entender o seu processo de trabalho.

Desses encontros surgiram três críticas ao espetáculo e cresceu sua admiração pelo trabalho da criadora do BPI ao ponto de chamá-la na terceira crítica de “endiabrado anjo-artista”<sup>263</sup>. O porquê deste cognome, ele explicou: “Endiabrada porque ela é inquieta e anjo, porque vai além”<sup>264</sup>.

Esse “ir além” era percebido pela crítica Helena Katz que acompanhou todo o primeiro percurso da criadora do BPI. Como confirmou na sua entrevista<sup>265</sup>:

---

<sup>261</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues na matéria do Caderno 2 Jornal O Popular, Goiânia-GO, edição 12/08/1986.

<sup>262</sup> Crítica publicada na Revista Visão- edição 6/11/1985.

<sup>263</sup> Trecho da crítica de Fausto Fuser publicada na revista Dançar, número 15, edição de 1986.

<sup>264</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 14/07/2010.

<sup>265</sup> Trecho da entrevista de Helena Katz dada a autora desta tese em 10/09/2010.

“Em cada espetáculo, era visível a construção do corpo dela (referindo-se a Graziela Rodrigues), as suas pesquisas e escolhas”.

Como explicava já no seu artigo<sup>266</sup>: “Graziela Rodrigues (...) sinaliza uma trilha tão espessa (...). Nessa história que (...) vem nos contando com seus depoimentos/espetáculos, o melhor está no processo, na forma de organização do material escolhido”.

Como também compreendeu Fausto Fuser<sup>267</sup>: “o *Coração Vermelho* é um manifesto, está tudo ali do trabalho dela”. “É uma síntese dessas vivências e o lugar onde se encontram suas múltiplas propostas”<sup>268</sup>.

Nesse espetáculo realmente estavam as suas inúmeras pesquisas de campo sobre as manifestações populares mais amadurecidas, sete personagens detalhadamente construídas e o trabalho corporal da estrutura física e da anatomia simbólica do BPI mais desenvolvido. Portanto, todo o método que nasceu em 1980 no “Graça Bailarina de Jesus”, cinco anos depois, expressa-se mais claramente no corpo da sua criadora.

### **Outras parcerias: a música e a cenografia**

Na construção desse espetáculo, ela teve mais dois parceiros de trabalho: o músico e compositor Edgar Lippo e o cenógrafo e figurinista Márcio Tadeu.

Edgar Lippo já tinha trabalhado com ela no VentoForte e aceitou o convite para compor a trilha do espetáculo. Como disseram a intérprete e o diretor, ele participou da maioria dos laboratórios de criação, recebendo e dando estímulos. O resultado desse trabalho em conjunto e da sonoridade da sua viola caipira é uma trilha que se integra perfeitamente com o contexto rural do espetáculo e com os movimentos da intérprete e de suas várias personagens. É necessário destacar que essa trilha foi tocada ao vivo durante as apresentações de “Coração Vermelho I”.

Como salientou Fausto Fuser:

---

<sup>266</sup> Crítica “As Tramas e as vozes da emoção” publicada na Folha de São Paulo, s/d de 1985.

<sup>267</sup> Trecho da sua entrevista dada a autora desta tese em 14/07/2010.

<sup>268</sup> Texto de Fausto Fuser publicado na Revista Dançar, número 15, edição 1986.

Instrumentos de corda acompanham, dão alento e fazem sutil comentário à dança, aos gestos de Graziela: é Edgar Lippo, que se juntou à artista desde o início. Por essa razão as músicas, em “Coração Vermelho I”, parecem respirar no mesmo fôlego da atriz bailarina e acompanhar todas as intenções do espetáculo, participando delas<sup>269</sup>.

Já o figurinista e cenógrafo Márcio Tadeu foi convidado pela criadora do BPI e criou os figurinos e o cenário, quando o espetáculo já estava com as personagens e o roteiro delineados. Com sua experiência em criar figurinos para dança, adquirida ao longo de anos de trabalho com o Ballet Stagium, Márcio Tadeu criou figurinos que moldaram o corpo da bailarina-pesquisadora-intérprete e auxiliaram no pulsar da sua dança, inclusive nos seus movimentos precisos nos aparelhos circenses.

Isso é perceptível quando se aprecia os desenhos de figurino que fez para cada personagem e em roupas que se transformavam em cena, como a saia de retalhos da “personagem Tiana” que vira o vestido da “personagem criança”, facilitando as passagens de uma para a outra.

Como escreveu Karla Jaime Morais <sup>270</sup>: “(...) o figurino, indispensável na composição de cada personagem, modesto como de resto são todos os recursos cênicos: não falta sequer um tecido confeccionado em retalhos, sugerindo uma lembrança de roça, de simplicidade (...) do interior goiano”.

### **As estreias do espetáculo**

“Coração Vermelho estreou o Teatro dos Pés no novo espaço do VentoForte em São Paulo, em outubro<sup>271</sup> de 1985 e teve uma temporada de novembro ao final de dezembro de 1985 no Teatro Procópio Ferreira, também em São Paulo.

---

<sup>269</sup> Crítica publicada na Folha da Tarde Show, São Paulo, Ed. 5/11/1985.

<sup>270</sup> Crítica publicada no jornal “O popular”, Goiânia-GO, edição 14/8/1986.

<sup>271</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

A criadora do BPI como será explicado a seguir, dará uma pausa no espetáculo e terá outras vivências que serão importantes no seu primeiro percurso.

## **2.9. A EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL NA PREPARAÇÃO DO FILME “SONHO DE VALSA”**

A criadora do BPI, ao final das apresentações de “Coração Vermelho I”, deu uma pausa para se preparar para a construção da personagem protagonista do filme “Sonho de Valsa”, dirigido pela cineasta Ana Carolina.

Esse convite veio após esta cineasta assistir ao seu espetáculo. Ela aceitou o desafio por causa do “conteúdo, da personagem e da alta qualidade do roteiro, que oportunizava um maior aprofundamento de aspectos da psique humana através do processo artístico”.<sup>272</sup>

O trabalho segundo a diretora exigia uma “cuidadosa preparação da atriz<sup>273</sup>”. Porque o filme, segundo relatou Graziela Rodrigues no seu memorial era o processo psicológico da personagem Tereza, “realizando sua *via-crúcis*, indo ao fundo do poço como etapas de sua individuação”<sup>274</sup>.

A bailarina-pesquisadora-intérprete como sempre fez, entrega-se ao projeto e à construção da personagem. Segundo ela, Ana Carolina “almejava um trabalho orgânico e de cunho emocional, estabelecendo ela própria um processo de alto risco”<sup>275</sup>.

Ela seguiu para o Rio de Janeiro e iniciou os ensaios. Mas “nas vésperas das filmagens, a diretora perde o controle do processo (...), solicitando-me reverter a forma de atuação: *interprete como uma atriz comum*”<sup>276</sup>.

Ela não atendeu a essa solicitação e se retirou da superprodução. Foi um processo doloroso, como confirmou na sua entrevista. Ela tinha construído a

---

<sup>272</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> Ibidem.

<sup>275</sup> Ibidem.

<sup>276</sup> Ibidem.

personagem e estava toda sensibilizada. “Quase enlouqueci!”<sup>277</sup> Tanto que para entender o que tinha acontecido, procurou “o auxílio de uma experiente psicanalista, que disse “Que bom que você optou pela Graziela. Siga o seu trabalho, a sua trajetória, nele você encontrará as respostas”<sup>278</sup>.

O filme foi depois concluído tendo a atriz Xuxa Lopes no papel principal, em substituição ao de Graziela Rodrigues. Segundo ela, que depois assistiu ao filme, o roteiro e a história da personagem foram modificados.

A criadora do BPI renasceu após essa vivência, como escreve Cora Coralina: “Remove pedras, planta roseira, faz doces, recomeça”. Essa experiência “foi outro momento de fissura da trajetória<sup>279</sup>”, no qual ela teve o insight da importância de continuar e aprofundar o seu trabalho interno como intérprete (já iniciado desde 1983) e da necessidade de se ter um diretor que soubesse trabalhar com a emoção.

Como relatou no seu memorial:

No intuito de compreender o campo das relações humanas e o processo emocional, realizo o curso “Prestadio em Relações Humanas” promovido pelo IDHS (Instituto para o Desenvolvimento Harmonioso do Ser) de Campo Grande (MS), no período de 1983 a 2009, na forma de cursos intensivos, distribuídos em módulos, que foram ministrados em São Paulo. Esse instituto foi coordenado pelo Dr. Simão Cardoso Pedro, que foi seu orientador nesta área.

Como relatou mais detalhadamente na sua entrevista<sup>280</sup>:

esses cursos envolveram estudos em: dinâmica de grupo, teoria da organização humana, estâncias evolutivas da personalidade, mecanismos recorrentes, organizações das funções mentais, transformações da couraça muscular, práticas de interiorização, desdobramentos, reflexão, feedback, laboratórios, entre outros.

---

<sup>277</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 27/09/2011.

<sup>278</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>279</sup> Idem a nota 275.

<sup>280</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues em 30/03/2014.

Essa busca da “compreensão dos aspectos emocionais que envolvem um trabalho em profundidade do intérprete”<sup>281</sup> foi fundamental para o desenvolvimento do eixo “inventário no corpo” do BPI e, por isso, é compreensível que ele foi o último a ser mais desenvolvido no seu primeiro percurso no método.

Essa busca também norteará o seu segundo percurso no BPI, no qual trabalhará o seu método com os outros, especialmente como professora e diretora. Tanto que além dos cursos do IDHS, ela cursou de 1996 a 2002, Faculdade de Psicologia em Atibaia, para assegurar essa atitude que o desenvolvimento humano pode e deve estar associado ao desenvolvimento artístico.

## **2.10. O “CORAZÃO VERMELHO II”: UM RECOMEÇO**

“Sobrevivi me recompondo aos bocados/ a dura compreensão dos/ rígidos preconceitos do passado/... procuro superar todos os dias/ minha própria personalidade/ renovada/ despedaçando dentro de mim/ tudo que é velho e morto”.  
(Cora Coralina)

Esses versos escritos pela poetisa goiana parecem ter sido escritos para contar a história da criadora do BPI, que, após a experiência cinematográfica angustiante, resolveu retomar o espetáculo “Coração Vermelho I”.

O seu desejo de recomeçar coincide com um convite do Ministério da Cultura em promover uma “tourné” pela região Centro-oeste, sobretudo na cidade onde Cora Coralina nasceu (Goiás Velho) e nas suas proximidades.

Por causa desse convite, a bailarina-pesquisadora-intérprete seguiu para a capital federal para dar início à produção. “Nesta ocasião, recebeu o convite para ficar hospedada na casa de Cora Coralina”<sup>282</sup>.

### **Outras pesquisas de campo- o aprofundamento da obra de Cora**

---

<sup>281</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>282</sup> Ibidem.

Isso acabou sendo a realização de um sonho. Um ano após o falecimento da poetisa e do seu planejamento inicial, ela ficou hospedada no “Casarão da Ponte” tão cantado por Cora nos seus versos.

Como a criadora do BPI narrou no seu memorial: “A casa estava como Cora havia deixado, inclusive com as duas pessoas com quem ela havia convivido a maior parte da sua vida. Foram momentos muito especiais em que pude aprender mais fortemente sobre o universo de Cora”.

O estar na casa da Ponte foi um co-habitar assim como as outras pesquisas de campo realizadas pela cidade de Goiás Velho. Conviveu com as mulheres obscuras narradas pela poetisa: as artesãs, as doceiras, as prostitutas, entre outras.

Além disso, acompanhou as manifestações populares da Semana Santa da cidade, quando uma das principais é a Folia do Divino. Participou de “uma das Bandeiras do Divino, percorrendo toda a periferia da cidade<sup>283</sup>”. Nessa vivência, coletou dados de campo que forneceram materiais importantes para seu trabalho como intérprete bem como para no futuro, decodificar o “corpo brasileiro”.

Como constatamos no trecho presente no seu livro, onde narra o impulso interno de uma devota do divino, que conheceu nesse cortejo em Goiás Velho:

A bandeira do Divino chegou à casa de uma mulher que não tinha pés, apenas dois cotós, nos quais ela se apoiava para caminhar com dificuldade. A certa distância da bandeira, ela parou. Todo o seu corpo vibrava, emocionada pelo encontro com o sagrado. A um só tempo, ela impulsionou-se e se quedou ajoelhada segurando a bandeira (RODRIGUES, 1997, p.77-78).

Semelhante a essa devota, a criadora do BPI também foi tomada pela emoção quando na chegada da bandeira do Divino à Casa da Ponte, onde “foi escolhida para recebê-la e conduzi-la pelo casarão”<sup>284</sup>, gesto feito tantas vezes pela

---

<sup>283</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>284</sup> Ibidem.

própria Cora. O significado desse acontecimento deu-lhe “novas forças para prosseguir: validou um processo solitário”<sup>285</sup>.

### **Outro roteiro/ outro cenário**

Após essas fortes experiências, o roteiro se modificou como ela mesma confessou: (...) “não sou mais a mesma”<sup>286</sup>. “(...) Não dá para fechar o espetáculo. Da estreia de *Coração Vermelho* para cá aconteceu muita coisa. Passei por momentos difíceis”<sup>287</sup>.

Ela mantém “algumas das estruturas fundamentais do trabalho inicial, cria o novo espetáculo *Coração Vermelho II*”<sup>288</sup>. Nesse novo trabalho, como ela e o diretor admitiram nas suas entrevistas, era um desdobramento, uma continuidade do anterior que abarcava os novos conteúdos e significados encontrados em campo.

Na volta a São Paulo retomou o trabalho com parte da equipe do espetáculo vislumbrando um novo roteiro.

Márcio Tadeu continuou na cenografia e com maestria fez uma nova leitura do espaço cênico que, na nova montagem, não teve mais os aparelhos circenses e sim “uma cozinha no meio da plateia, interligada por uma ponte até o palco, o qual era envolvido pelas fitas da *Folia do Divino*. A cozinha toma destaque como sendo o centro da alquimia da poetisa”<sup>289</sup>.

Quando se aprecia o vídeo editado de “*Coração Vermelho II*” entende-se esse cenário e como ele reflete o novo momento da intérprete e suas novas investigações. A cozinha é o espaço sagrado de Cora Coralina, que se dizia mais doceira que poeta. E a ponte é a sua ligação com o mundo, do lado do seu Casarão, de onde fazia os seus versos, doces e apreciava o Rio Vermelho, a sua amada Goiás Velho e seus conterrâneos. E o Divino, os seus santos e devoções estavam

---

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues no jornal *Correio Brasiliense*, Brasília- DF, edição 15 de maio de 1986.

<sup>287</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues no *Jornal semanal- O José*, edição de 1986.

<sup>288</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>289</sup> Ibidem.

sempre presentes na vida dessa mulher que dizia que tinha uma benzedeira dentro de si.

O novo cenário é elogiado pela crítica Karla Jaime Morais<sup>290</sup>: “Ao desdobrar de cada ação, vai se descobrindo um novo recurso visual da ótima cenografia de Márcio Tadeu”.

Nessa nova montagem, as sete personagens permaneceram: a velha, a criança, a poetisa e as quatro mulheres obscuras, a lavadeira, a doceira, a roceira e a prostituta. Mas o trabalho fica ainda mais terra como comentou a própria intérprete (ANEXO 22):

No primeiro espetáculo, eu colocava muito o voo. Cora Coralina, entretanto é um material muito grande, imenso, por isso a necessidade de continuidade da peça. Eu subi e voltei a terra. *Coração Vermelho II* é bem terra, mas tudo continua muito relacionado ao universo da poetisa.<sup>291</sup>

Esses dados foram confirmados pelo diretor Antônio do Valle: “Com o novo cenário, o trabalho ficou mais mítico. Ela não tinha os voos aéreos, mas tinha os voos no chão. O trabalho no chão ficou bonito e não perdeu na qualidade. Tinha a cozinha, o Divino<sup>292</sup>”.

### **O percurso do espetáculo no coração do Brasil/ O retorno a Goiás Velho**

Depois de refazer todo o trabalho, o “novo Coração Vermelho” estreou no novo Teatro Aluísio Magalhães, em Brasília. E isso foi destacado por um antigo conhecido da criadora do BPI, o jornalista e crítico Celso Araújo<sup>293</sup> :

Graziela Rodrigues inaugura um teatro, tanto literal quanto simbolicamente. No primeiro caso, é a primeira atriz a pisar o palco do novo teatro da cidade, o Aluísio Magalhães, no Centro de Convenções com o espetáculo “Coração Vermelho II”.

---

<sup>290</sup> Trecho da crítica publicada no “O Popular”, Goiânia, edição 14/8/86.

<sup>291</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues no Caderno 2- do Jornal “O popular”, Goiânia-GO, edição 12/08/1986.

<sup>292</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada à autora desta tese em 25/11/2011.

<sup>293</sup> Crítica publicada no “Correio Brasiliense”, Brasília-DF, edição 04/7/1986.

Simbolicamente, mas também verdadeiramente, ela cria com seu corpo um teatro.

Na capital federal, ela revê não só Celso Araújo, mas outro antigo parceiro de trabalho, João Antônio Esteves, que na ausência de Antônio do Valle, fez a assistência de direção desse espetáculo. Revê também outros amigos e ministra oficinas de dança-teatro para os artistas da cidade.

“Coração Vermelho II” percorreu começando por Brasília, cidades do coração do Brasil: Goiânia, Goiás Velho e Anápolis.

Antes da apresentação em Goiânia, o espetáculo também é apresentado em julho no XVIII Festival de Inverno da UFMG, realizado em São João Del Rey, onde também ministrou oficinas de dança para criação.

Em agosto, Graziela Rodrigues retornou à região Centro-oeste e realizou apresentação em Goiânia e em Goiás Velho.

Nessa última cidade, ficou clara para a bailarina-pesquisadora-intérprete a dificuldade de se manter a produção de um espetáculo desta qualidade. O espetáculo foi apresentado no dia 19 de agosto, dia do aniversário de Cora Coralina, num espaço próximo à sua casa da Ponte, num palco montado no pátio do quartel, “contando com a presença de quase toda a cidade<sup>294</sup>”.

A realização dessa produção em particular foi uma batalha da criadora do BPI que já admitia em Goiânia que: “Apesar das diversas dificuldades que temos encontrado, pois o apoio do Ministério da Cultura e do Estado de Goiás, restringiu-se a um mínimo de ajuda quanto à infraestrutura, achei um absurdo não trazer o espetáculo a Goiás, terra da poetisa<sup>295</sup>”.

A apresentação na terra natal de Cora, por mais que tenha sido emocionante, como percebemos ao assistir ao seu vídeo, foi, segundo a bailarina-pesquisadora-intérprete:

---

<sup>294</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>295</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues no Caderno 2- do Jornal “O popular”, Goiânia-GO, edição 12/8/1986.

a mais trabalhosa, a mais difícil e a mais desafiante apresentação até então realizada no sentido de produção e de público. Apesar de todas as pompas e circunstâncias, elogios e mitificações, a realidade era bem outra: se eu não colocasse mãos à obra para descarregar o caminhão de cenário e executar outras funções que envolvem uma produção, certamente a mesma não teria sido efetivada<sup>296</sup>.

Foi ali que ela teve o insight de que era o momento de fechar o seu ciclo como intérprete nos palcos. Como admitiu na sua entrevista “essa dificuldade com a produção foi um dos motivos que me fez parar de dançar em público”<sup>297</sup>.

Mas antes disso, “Coração Vermelho II” encerrou o seu percurso em setembro de 1986, “com suas últimas apresentações sendo realizadas no teatro municipal de Anápolis, Goiás<sup>298</sup>”. Coincidência ou não, o certo é que Graziela Rodrigues iniciou e terminou o seu primeiro percurso no BPI dançando no coração do Brasil.

### **A existência de um método/ a intérprete “em estado de graça” e o fechamento de um ciclo**

Dançar para mim é uma consequência. Se não está ocorrendo um movimento interno, é impossível vir à tona. Por isso, continuo me reformulando diariamente, buscando uma totalidade, superações. Não me sinto como alguém que tenha descoberto uma trilha e vá sistematizá-la. Travo diariamente uma batalha com o meu corpo. Quando chego a uma forma, ela não serve mais, tenho que jogar fora e buscar outra. O veículo é a emoção<sup>299</sup>.

Nesse depoimento, a criadora do BPI expressa sobre o que é um dos pontos-chaves do seu método: a emoção. É ela que aciona o movimento do bailarino-pesquisador-intérprete e por isso é necessário trabalhá-la. Graziela Rodrigues, nessa época, estava tão mergulhada no seu trabalho como intérprete que

---

<sup>296</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>297</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 20/1/2010.

<sup>298</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>299</sup> Graziela Rodrigues num depoimento a Celso Araújo publicado no Correio Brasiliense, Brasília-DF, edição 27 de junho de 1986.

como assumiu na sua entrevista: “não tinha ainda consciência de todo o seu método”.

Já três críticos, Helena Katz, Fausto Fuser e por último, Celso Araújo, que tinha trabalhado com ela no seu primeiro espetáculo do BPI “Graça Bailarina de Jesus”, perceberam a existência de uma trilha deste espetáculo de 1980 aos últimos.

Celso declaradamente colocou isso na manchete da sua crítica à “Coração Vermelho II”<sup>300</sup>: “Neste espetáculo há um método e inclusive uma evolução diante de outros trabalhos dessa atriz-bailarina, em pleno estado de graça”.

“O estado de graça” da intérprete é explicado ao longo do seu texto:

O resultado é o seu completo domínio sobre a cena dramática e poética, a ponto de fazer uma antologia poética dos versos e da pessoa da poetisa Cora Coralina com sutileza o suficiente para não cair em pieguismos ou ingenuidades. (...) Cada composição é de uma precisão e concisão admiráveis. Gestos, movimentos, desdobramentos de personagens, marcações, passagens de cena e impostações a serviço de uma cena despojada, econômica em seus meios, mas inteligente com alguns momentos comoventes mesmo, como as falas da velha Cora.

É nesse momento da sua trajetória, praticamente sete anos após o início do seu primeiro percurso em 1980, que a bailarina-pesquisadora-intérprete fecha o seu ciclo em cena, como afirmou a Karla Jaime de Moraes<sup>301</sup> : “Minha maneira de expressão é o corpo, dançando eu transmito minha interpretação destas vidas. (...) Fazer Cora Coralina foi alcançar uma síntese de meus últimos trabalhos; é o encerramento de um ciclo”.

### **2.10.1. A contribuição de Antônio do Valle à criadora do BPI**

Antônio do Valle dirigiu Graziela Rodrigues nas duas montagens: “Coração Vermelho I” e “Coração Vermelho II”.

---

<sup>300</sup> Crítica publicada no “Correio Brasiliense”, Brasília, DF, edição 4 de julho de 1986

<sup>301</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues no Caderno 2- do Jornal “O popular”, Goiânia-GO, edição 12/08/1986.

Tanto ele como a criadora do BPI afirmaram que a sua grande contribuição ao trabalho dela foi o trabalho das máscaras. Como ele explicou na sua entrevista<sup>302</sup>: “quando se fala em máscaras em teatro não é só o trabalho, a expressão da máscara facial do ator e sim o trabalho de todo o seu corpo, inclusive da voz”. E nesse momento, ele trouxe para o seu rosto a máscara facial de Cora Coralina, toda enrugada e começou a falar como Cora, com uma voz rouca, grave e pausada. E disse a autora deste trabalho: “Foi isso que eu mais trabalhei com a Graziela, essas transformações de uma máscara facial, corporal para outra”<sup>303</sup>.

Quando apreciamos ao vídeo de “Coração Vermelho II”, isso salta aos olhos, as inúmeras passagens precisas de uma personagem para outra. São sete mulheres, com rostos, falas, gestos e movimentos completamente diferentes. Mas são sete mulheres que se completam interpretadas pela mesma bailarina-pesquisadora-intérprete, “em que o que mais impressiona é a capacidade de síntese através do movimento”<sup>304</sup>.

Essa riqueza de detalhes do fio de cabelo ao pé, na construção de cada personagem foi dirigida por Antônio do Valle, mas como ele mesmo afirmou, “isso só foi possível graças ao talento e dedicação” da criadora do BPI, que “sempre foi um pé de boi para trabalhar (...) que se entregava a cada personagem”<sup>305</sup>.

### **2.10.2. A contribuição de Márcio Tadeu à criadora do BPI**

“Mas eu não tenho veleidade cenográfica. (...) A cenografia e o figurino para mim, são uma plataforma de pulsão para o intérprete. (...) é muito específico o figurino para a dança (...). Então eu vou trabalhar com o corpo do intérprete, ajudá-lo e não atrapalhá-lo”<sup>306</sup>. (Márcio Tadeu)

---

<sup>302</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada à autora desta tese em 25/11/2011.

<sup>303</sup> Ibidem.

<sup>304</sup> Crítica “As Tramas e as vozes da emoção” publicada na Folha de São Paulo, s/d de 1985.

<sup>305</sup> Trecho da entrevista de Antônio do Valle dada à autora desta tese em 25/11/2011.

<sup>306</sup> Trecho da entrevista de Márcio Tadeu dada à autora desta tese em 24/1/2011.

Nesse depoimento, o cenógrafo e figurinista de “Coração Vermelho I” e de “Coração Vermelho II” revelou a sua visão do seu trabalho que certamente foi e é uma das suas contribuições ao trabalho da criadora do BPI.

Desde o seu primeiro trabalho com ela, surgiu uma empatia entre os dois e desse encontro nasceu uma frutífera parceria cenógrafo, figurinista/ bailarina-pesquisadora-intérprete que se estende até a atualidade, na maioria dos trabalhos que ela dirigiu no Curso de Graduação em Dança e no Curso de Pós-graduação do IA da Unicamp nos últimos vinte e sete anos.

Quando Graziela Rodrigues o convidou para colaborar no cenário e no figurino de “Coração Vermelho I”, ele já se sentiu instigado:

(...) o trabalho dela era incomum! Uma pessoa, que, de repente, falava: *Vou andar no arame*. (...) No espetáculo, as mudanças de cena, as passagens de uma cena para a outra, elas apresentavam um ritmo tão intenso, que eu tive também que fazer figurinos que eles mesmos se modificassem. (...) Então, isso também era uma experiência que eu achei muito instigante<sup>307</sup>.

Márcio Tadeu se identificou com o trabalho dela também porque é apaixonado pela cultura popular brasileira desde a sua infância: “Sim, porque sou caipira de Taubaté e o meu pai era secretário de cultura. Então, o quintal lá de casa vivia cheio de Moçambique, Folia do Divino, Folia de Reis e (...) nas férias de Ubatuba tinha Folia do Divino, Boi, etc... (...) Eu sou fascinado pelos mitos (...)”<sup>308</sup>.

Essa mão para o figurino e cenário de dança que tem como raiz a pesquisa da cultura popular é mais uma das contribuições visíveis nos figurinos e cenografias que até hoje cria para os espetáculos dirigidos por Graziela Rodrigues, nos quais, como explicou: “(...) tudo é muito simbólico e muito escolhido a dedo. Nada é aleatório, nada! (...) Inclusive os objetos que terão uma representação muito forte no espetáculo. Porque eles entram junto, lado a lado com o intérprete”<sup>309</sup>.

---

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> Ibidem.

## 2.11. A BAILARINA-PESQUISADORA-INTÉRPRETE DAS OBSCURAS

“Vive dentro de mim  
Uma cabocla velha  
De mau olhado  
Acocorada ao pé do borrarho,  
Olhando para o fogo.  
Benze quebranto  
Bota feitiço...  
Ogum, orixá.  
Macumba, terreiro.  
Ogã, pai-de santo...

Vive dentro de mim  
A mulher cozinheira  
Pimenta e cebola  
Quitute bem feito  
Panela de barro  
Taipa de lenha  
Cozinha antiga  
Toda pretinha  
Bem cacheada de picumã  
Pedra pontuda  
Cumbuco de coco  
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim  
A mulher do povo.  
Bem-proletária  
Bem linguaruda,  
desabusada,  
sem preconceitos,  
de casca-grossa,  
de chinelinha  
e filharada.

Vive dentro de mim  
A mulher roceira.  
Enxerto de terra,  
meio casmurra.  
Trabalhadeira.  
Analfabeta.  
De pé no chão.  
Bem parideira.  
Bem criadeira.  
Seus doze filhos,  
seus vinte netos.

Vive dentro de mim  
A mulher da vida.  
Minha irmãzinha...  
Tão desprezada,  
Tão murmurada...  
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:  
na minha vida -  
a vida mera das obscuras”.

(Poema “Todas as vidas”- Cora Coralina- nota- Poemas dos becos de Goiás e estórias mais, p. 36)

Esse poema não só inspirou as personagens dos dois últimos espetáculos do primeiro percurso de Graziela Rodrigues, mas simboliza a sua trajetória de 1980 a 1987.

Desde o precioso encontro dela com as domésticas na rodoviária do plano piloto em Brasília, a criadora do BPI fez uma escolha pela temática feminina como comentou Helena Katz ao falar dos seus espetáculos<sup>310</sup>:

(...) É uma postura mesmo! (...) E isso naquela época, era muito louvável (...) Naquela época, era importante discutir o corpo da mulher fora dos estigmas. (...) Então, os solos todos... Todas as vezes que ela entrava em cena, a Graziela comunicava isso para o público, o assunto da mulher naquele contexto. (...) Então era (...) uma “poética poderosa”. (...) Ela tem uma colaboração importantíssima por conta dos temas que a interessavam, da leitura do feminino, de ritos.

Uma escolha que refletia o espírito da época dos anos 70, do movimento feminista, das “mulheres dançando espetáculos solo”<sup>311</sup> e falando de mulheres sob um novo olhar. Tendência não só nos palcos brasileiros, mas em palcos do nosso ocidente, que vinha desde os primórdios da dança moderna, como descreve Judith Lynne Hanna (1999, p. 288-289):

---

<sup>310</sup> Trecho da entrevista de Helena Katz dada à autora desta tese em 10/9/2010.

<sup>311</sup> Categoria levantada na análise de conteúdo desta pesquisa.

(...) as mulheres, na dança moderna, possam ter anunciado, inicialmente, novos rumos para o seu sexo (...). As novas maneiras das mulheres na dança mostram-nas mais complexas do que como virgem ou prostituta, assumindo papéis de envergadura, como pares humanos (mais do que sobrenaturais) e iguais em termos físicos aos homens, protagonistas sem culpa mais do que joguetes dos deuses e dos homens, antagonistas que enfrentam medos e pensamentos secretos, vítimas que enfrentam sua identidade numa ordem social que resiste à mudança, mulheres (...) que preenchem múltiplos papéis.

Mas que mulheres a criadora do BPI dançou?

Como expressou Fausto Fuser<sup>312</sup>: “A mulher que está nos trabalhos da Graziela não é a coitadinha. É a Mulher, a mulher que encara. Não é o sofrimento com lamento. Vai além do lamento”.

Os nomes e histórias das personagens dançadas por ela refletem essa força de vida e transformação: “Graça Bailarina de Jesus”, “Bebel do Arco-Íris”, “Esperança”, “Tiana”, “Cora”, “Aninha”, entre outras. Em todos os roteiros dos seus espetáculos há um momento de rebojo das personagens, como na vida das pesquisadas que as inspiraram.

Ela mesma assumiu isso na introdução do seu livro: “Vivi na própria pele umas tantas *mulheres obscuras*, bem ditas por Cora Coralina, provindas de universos urbanos, suburbanos e rurais do Brasil. Elas me ensinaram a rebojar”. (RODRIGUES,1997, p.20)

Elas e, principalmente, as entidades femininas investigadas e incorporadas na Umbanda pelo pai-de- santo Carlos Alberto da Costa, o Neguinho: pomba-gira Maceió e Maria Padilha. E o que quer Maria Padilha? Como explicou Neguinho<sup>313</sup>:

(...) ela quer mostrar para as mulheres que independente do que você seja na vida, você tem que lutar. (...) Ela não é feminista, ela é uma mulher que se valoriza (...) Ela fica irritada quando uma mulher não sabe se valorizar, se menospreza, se acha feia (...) Ela não quer que a mulher sofra. (...) Ela abraça todas as mulheres de todas as raças, de todas as cores, de todos os segmentos.

---

<sup>312</sup> Trecho da entrevista de Fausto Fuser dada à autora desta tese em 14/7/2010.

<sup>313</sup> Entrevista de Carlos Alberto da Costa dada à autora desta tese em 3/12/2011.

Essa busca em falar disso, a criadora do BPI também assumiu numa entrevista à Revista Planeta<sup>314</sup>:

Eu busco a mulher brasileira, ou talvez a mulher, mas mais que isso, busco o que existe de feminino no ser humano. É como o mito da Inana, um mito sumério: Inana é uma deusa da terra que visita as deusas dos subterrâneos. Para isso, ela tem que passar por sete portas, ir ao fundo do poço, tirar seus sete véus e ficar nua. Ela é morta e só aí pode voltar. É o processo do ser humano. Meu trabalho é a pesquisa das mulheres marginais.

Por isso não foi à toa que se identificou e dançou nos seus dois últimos espetáculos poemas de uma das poetisas brasileiras que escreveu sobre os silenciados, especialmente, os do gênero feminino: Cora Coralina.

Cora Coralina se espalhou no “outro”, tornou-se a voz dos silenciados. A vida de homens e mulheres nas cidades e nas roças, a vida das prostitutas e seu fardo triste, as lavadeiras enrodilhadas em seu mundo pobre, o menor abandonado, são alguns das diversas personas que bailam em seu rendilhado poético (BRITTO & SEDA, 2009).

Cora se expressava através das palavras e Graziela Rodrigues através da gira de todo o seu corpo: voz, emoção, gestos e movimentos no espaço e no tempo, para falar de uma mesma temática: a vida das mulheres obscuras. Ambas cantaram a dor, a força, os desejos, os desencantos e as mudanças delas, emolduradas pela cultura popular brasileira.

Cora nos deixou no final do século passado e não conheceu pessoalmente a criadora do BPI, que no seu voo final no trapézio em “Coração Vermelho I”, entoava seus versos: “Maior que a criatura/ fez do criador a criação./ A criatura é limitada/ A criação é ilimitada./ Esconde o tempo e o meio/ Projeta-se no cosmos”.

Graziela Rodrigues mesmo depois que parou de dançar nos palcos, continua dançando nas salas de aula e dirigindo trabalhos na linha do seu método no

---

<sup>314</sup> Entrevista dada a Revista Planeta, edição de 1989.

seu segundo percurso. Noventa por cento desses trabalhos falam das mulheres obscuras, não só das brasileiras, mas das mulheres dos quatro cantos do mundo, como é visível no recente espetáculo “Fina Flor, Divino Amor”<sup>315</sup>.

Na gira de Maria Padilha, ainda ecoa o canto que a inspira : “Coração ferido/ coração magoado/ Coração sem amor/ eu vou pedir a Padilha uma rosa vermelha/ para aliviar a sua dor”<sup>316</sup>. Assim como os versos de Coralina: “Eu sou aquela mulher/ a quem o tempo/ muito ensinou./ Ensinou a amar a vida./ Não desistir da luta./ Recomeçar na derrota./ Renunciar a palavras e pensamentos negativos./ Acreditar nos valores humanos./ Ser otimista”.

## **2.12. O PROJETO “TRILHAS E VEREDAS DA DANÇA BRASILEIRA” – PROJETO DE CRIAÇÃO DA CADEIRA DE DANÇA BRASILEIRA**

Trilhar os caminhos desta dança, por processos constantes de procura e resgate até a sua ruptura e transformação (trecho do projeto “ Trilhas e Veredas”)

Esse desejo, essa ideia eram o eixo condutor do projeto “Trilhas e Veredas - projeto de criação da cadeira de Dança Brasileira” escrito e idealizado por Graziela Rodrigues para a futura Faculdade de Dança de São Paulo, que seria dirigida por Helena Katz.

A crítica de dança que já conhecia a criadora do BPI desde a sua chegada, em 1971 ao Ballet Stagium, não a escolheu por acaso para essa árdua tarefa, pois já admirava tanto o seu trabalho como intérprete quanto professora.

Como ela contou na sua entrevista<sup>317</sup>:

---

<sup>315</sup> O espetáculo “ Fina Flor, Divino Amor” foi dirigido por Graziela Rodrigues e é interpretado pela bailarina-pesquisadora-intérprete Larissa Turtelli. Para criação desse trabalho, como está no programa do espetáculo, foram realizadas pesquisas de campo “nos terreiros de Umbanda pela intérprete e pela diretora que possibilitaram abarcar o tema das pombas-gira, fundamentando esse espetáculo de dança-teatro. Conta-se com uma assessoria primorosa de Carlos Aberto da Costa, umbandista e amante das artes da cena”.

<sup>316</sup> Canto cantado por Neguinho na sua entrevista e que está na trilha sonora do espetáculo “Fina Flor, Divino Amor”.

<sup>317</sup> Trecho da entrevista de Helena Katz dada à autora desta tese em 10/9/2010.

Você não tem ideia de como as pessoas (referindo-se aos alunos de Graziela Rodrigues do Ballet Stagium) amavam a aula dela! (...) Porque ela fomentava neles o desejo de dançar. (...) Quando eu fiz o primeiro projeto (referindo-se ao projeto para a Faculdade de dança em São Paulo), eu não tive dúvida em convidá-la. (...)

Helena Katz convidou a criadora do BPI em outubro de 1986 pra integrar a equipe da primeira Faculdade de Dança da cidade de São Paulo. A Faculdade era uma ideia inovadora e a diretora deu total autonomia para cada coordenador elaborar o seu projeto de trabalho de cada área.

A partir daí, como revelou Graziela Rodrigues, ela “se trancou em casa três meses para fazer uma síntese de todas as suas experiências”<sup>318</sup> dos últimos seis anos, da sua atuação como intérprete, das pesquisas de campo trabalhadas no seu corpo e no de seus alunos. “Estava tudo ali, mas no meu corpo, eu não tinha parado para pôr no papel. (...) Pois foi tudo experimentado e foi difícil passar da linguagem corporal para uma linguagem escrita. Eu tive que reaprender a escrever”<sup>319</sup>.

Como assumiu no seu memorial, esse foi o primeiro procedimento para criar o projeto, rever o seu próprio percurso no método até então.

O segundo procedimento foi fazer “um levantamento bibliográfico e dos acervos audiovisuais sobre as manifestações populares brasileiras”<sup>320</sup>. O que a levou a constatar que quase nada tinha sido pesquisado e a maioria com uma visão etnocêntrica sobre o assunto.

O terceiro procedimento foi realizar “um rastreamento das danças e manifestações populares ainda atuantes em diversos estados brasileiros, fazendo um mapeamento e calendário das festividades”<sup>321</sup>.

O quarto foi fazer contatos com “diversos profissionais ligados à área: sociólogos, antropólogos, folcloristas, mestres populares, etc.”<sup>322</sup>

---

<sup>318</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 20/1/2010.

<sup>319</sup> Ibidem.

<sup>320</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>321</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>322</sup> Ibidem.

E o quinto e último foi desenvolver “discussões com o artista plástico Adão Pinheiro<sup>323</sup>”. Ele já havia colaborado com ela no espetáculo “Portar- Bandeiras”. Era um estudioso nessa área e se tornou colaborador também nesse projeto.

O projeto “Trilhas e Veredas” era para ser implantado ao longo dos quatro primeiros anos da Faculdade, mas quando o analisamos percebemos que era um projeto para ser desenvolvido durante uma vida inteira.

Segundo a bailarina-pesquisadora-intérprete, o conceito que o fundamentava, constatado após as inúmeras investigações para a sua escrita era:

Não existe nada estabelecido sobre o que é dança brasileira: etnografia, folclore falam de alguma coisa, algumas pessoas ou grupos trilharam em caminhos solitários à procura. Até hoje, a história oficial se apoia principalmente no ensinamento acadêmico erudito, baseado em modelos externos<sup>324</sup>.

O projeto era inovador nessa área e dava continuidade à inquieta busca da criadora do BPI, que já tinha declarado naquele ano: “O meu trabalho é escarafunchar, cavucar e o que vem à tona é uma coisa extremamente nossa, brasileira<sup>325</sup>”.

O projeto propunha o que ela já realizava nas suas pesquisas de campo: “reaprender com as pessoas que ficaram com a memória enquanto resistência cultural, sendo a primazia o diálogo com essas vozes e gestos populares e a busca de identidade, ou seja, o brasileiro em busca da sua alma e do seu corpo<sup>326</sup>”.

Foi escrevendo esse projeto, que ela criou um “instrumental técnico de dança para o trabalho de sala de aula<sup>327</sup>”, que na verdade já era em parte trabalhado nos seus cursos de dança anteriores, sobretudo nas aulas de dança contemporânea do Ballet Stagium, nas aulas de dança no VentoForte e em alguns cursos intensivos de dança ministrados em diversas regiões do Brasil.

---

<sup>323</sup> Ibidem.

<sup>324</sup> Ibidem.

<sup>325</sup> Depoimento de Graziela Rodrigues publicado no Correio Brasiliense, Brasília, edição de 27 de junho de 1986.

<sup>326</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>327</sup> Ibidem.

A criadora do BPI abriu os arquivos desse projeto à autora desta tese e relendo-os, pontuou que esse “instrumental técnico”, nada mais era que a elaboração do que ela anos mais tarde, denominou de “estrutura física e anatomia simbólica”, descrita em detalhes na parte inicial do seu livro.

Quando lemos essa parte do projeto (ANEXO 23) vemos ali, os trabalhos dos pés, do desenho da bacia no infinito, entre outros elementos presentes na “estrutura física e na anatomia simbólica”. E ela assumiu na sua entrevista que “uma das partes do método BPI que nasceu em 1980 e que mais demorou a ser desenvolvida foi essa”<sup>328</sup>.

Outro aspecto do método destacado nesse projeto é “o trabalho do resgate da memória pessoal e o referencial de terra como elementos importantes a serem desenvolvidos”<sup>329</sup>. Esse trabalho nada mais é também que “o inventário no corpo”, anos depois descrito no seu livro como primeiro ou eixo introdutório do método BPI. O inventário, segundo ela, foi outra parte do método que já existia desde o seu início, mas que também demorou a ser mais desenvolvida.

Outros aspectos importantes desse projeto eram o diálogo com pessoas ligadas à dança brasileira, através da:

participação sempre que possível, em sala de aula de “mestres populares ( capoeira, Candomblé, catira, boi, etc.), participação de outros profissionais que trabalhassem com a cultura popular ( antropólogos, folcloristas, artistas) e a participação efetiva dos músicos, em todo o processo”<sup>330</sup>.

A contínua realização de “pesquisas de campo, envolvendo ativamente os alunos e uma equipe encarregada do registro audiovisual”<sup>331</sup> já era uma prática de Graziela Rodrigues, que desde o nascimento do BPI não parou de investigar as manifestações populares brasileiras, os rituais e determinados segmentos sociais.

No “Trilhas e Veredas”, além da formação dos bailarinos na área de dança brasileira, baseada no método BPI, o projeto ainda propunha a criação de “um núcleo

---

<sup>328</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 27/9/2011.

<sup>329</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

<sup>330</sup> Ibidem.

<sup>331</sup> Ibidem.

de pesquisas, composto de um acervo audiovisual, estudos e produções artísticas”<sup>332</sup>.

Como se não bastasse, a idealizadora desse megaprojeto de atividades de pesquisa, extensão, criação e ensino, ainda escreveu sete projetos de pesquisa de campo, para sete estados brasileiros. O que ela denominou informalmente de “Bye-Bye Brasil”. Esse “Bye-Bye Brasil” seria o primeiro de um grande rastreamento das manifestações populares brasileiras pelo Brasil, no intuito de gerar um contínuo retorno às fontes pesquisadas.

Ela lhe deu o nome de um filme de Cacá Diegues, do final dos anos 70, no qual uma trupe de artistas percorre num caminhão o Brasil, por lugares longínquos, descobrindo um outro país e também se transformando ao longo da jornada.

A diretora da Faculdade acatou o projeto e em março de 1987, é realizado um curso preparatório de dança para os futuros alunos que ingressarem na Faculdade.

Esse curso se chamava “Curso Especial de Dança” (Projeto Cabeça e Corpo), no qual a criadora do BPI ministrou a disciplina Dança Brasileira. Ela iniciou “o trabalho com uma equipe formada de assistente (Marilda Alface- do VentoForte), músicos (como Tião Carvalho e outros), mestres populares e artistas ligados à área”<sup>333</sup>.

Quando apreciamos o vídeo desse curso, percebemos detalhadamente todo o trabalho da estrutura física e da anatomia simbólica presente ali, inclusive o uso de objetos cênicos, como a saia, o bastão, ente outros, como estratégias para o ensino, utilizadas pela criadora do BPI.

Após três meses de trabalho da direção e dos coordenadores, a produtora (mantenedora) dessa Faculdade não concordou com os seus moldes, porque tinha uma visão empresarial e não artística, como explicou Helena Katz<sup>334</sup>:

Ela (referindo-se à mantenedora da Faculdade) queria fazer várias faculdades, mas não tinha nenhuma afeição pela dança em particular.

---

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> Ibidem.

<sup>334</sup> Trecho da entrevista de Helena Katz dada à autora desta tese em 10/09/2010.

Ela queria fazer várias faculdades para ganhar dinheiro. Ela me chamou para coordenar o projeto, simulando um interesse enorme pelas artes. (...) Nós nos desentendemos por conta de desejar que a faculdade tivesse um caráter empresarial, ou seja, lucro, pagando mal os professores, com classes com o número máximo de alunos. E era um sonho poder fazer uma educação de artes de nível universitário com qualidade. Então, eram projetos diferentes.

O previsível aconteceu: a diferença de visão da diretora e dos coordenadores da Faculdade de Dança da sua empresária foi a principal causa do seu término.

O sonho acabou, mas o projeto “Trilhas e Veredas” foi a base do que a criadora do BPI continuou, a longo prazo a desenvolver no Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais no IA da Unicamp.

### **2.13. A ENTRADA COMO DOCENTE NO CURSO DE DANÇA DO DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP EM 1987: O INÍCIO DO SEGUNDO PERCURSO NO BPI**

Durante essa fase de projeto da Faculdade de Dança de São Paulo, a criadora do BPI foi “convidada por Marília de Andrade<sup>335</sup> e por Antônio Nóbrega<sup>336</sup> para fazer parte como docente do curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da UNICAMP, para atuar principalmente na cadeira de Dança Brasileira<sup>337</sup>”, onde não existia ainda nada estruturado.

---

<sup>335</sup> Marília de Andrade, bailarina, psicóloga e que foi a fundadora do Curso de Dança do Departamento de Artes Corporais do IA da Unicamp.

<sup>336</sup> Antônio Nóbrega é pernambucano e músico de formação erudita, violinista que participou do Quinteto Armorial. Com o Quinteto iniciou suas pesquisas sobre as manifestações populares brasileiras e, depois, quando veio para São Paulo, por causa também das suas pesquisas corporais sobre as danças populares, foi convidado a ministrar aulas no recém criado curso de dança na Unicamp. Quando saiu do Curso de Dança da Unicamp, ele se dedicou mais a sua trajetória de intérprete, em que mescla a música, canto e instrumento ao trabalho como bailarino. Criou o “Espaço do Teatro Brincante em São Paulo” e aprofundou os seus estudos sobre as manifestações populares Brasileiras.

<sup>337</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Diante do final do sonho da Faculdade de Dança de São Paulo e “visto a grande afinidade do projeto do curso deste departamento com as propostas de trabalho”<sup>338</sup> que ela vinha realizando, ela aceitou o convite e em 1987, ingressou na Universidade.

O Departamento de Artes Corporais acabava de nascer naquele momento e foi ali, com mais dificuldades do que facilidades do meio acadêmico, que ela, que já tinha o seu método expresso no seu corpo, teve espaço para continuar as suas pesquisas sobre as danças brasileiras e principalmente, sobre o BPI, trabalhando e aprofundando as suas sínteses com os alunos.

Como é da sua natureza, novamente, entregou-se ao trabalho com intensidade e continuou as suas pesquisas de campo já no primeiro ano como docente.

Desenvolveu pesquisas sobre a capoeira em São Paulo e finalizou com “um trabalho sistemático com o mestre Kenura na sua academia Fonte do Gravatá”<sup>339</sup>.

No mês de abril de 1987, realizou investigações de campo na cidade de Aparecida do Norte (SP) na Festa de São Benedito, quando se deparou com “diversos grupos de congado de São Paulo e de Minas Gerais”<sup>340</sup>. Nesta pesquisa, entrou mais uma vez em contato com o seu inventário, como declarou no seu memorial:

Fui arrebatada por um desses grupos, era a força misteriosa do dançar, descoberto na infância, que naquele momento eu reencontrava. O sentido interno provocado por essa manifestação era o mesmo dos quatro anos de idade. A tarefa instaurada foi decodificar esse mistério, embaçado pela memória e que agora se fazia presente

Foi essa lembrança do seu inventário que a motivou a escrever o projeto

---

<sup>338</sup> Ibidem.

<sup>339</sup> Ibidem.

<sup>340</sup> Ibidem.

“Trilhas e Veredas da Dança Brasileira: O Congado em Minas Gerais”, que era uma releitura, um subprojeto do anterior e imenso projeto “Trilhas e Veredas”, direcionando-o agora para Minas Gerais, sua terra de origem.

Nesse novo projeto, mais um desenvolvimento no método, ela estabeleceu “uma metodologia própria, ou seja, a captura do movimento-os modos de ver”<sup>341</sup> a dança brasileira. Ou seja, como nesse projeto, havia uma extensa documentação audiovisual, ela começou a trabalhar detalhadamente a leitura desses movimentos de campo. Era um estudo minucioso que tinha o objetivo de fornecer subsídios para as aulas como para a criação artística. A sua ex-aluna do VentoForte, a intérprete Marilda Alface, que a acompanhou em algumas pesquisas de campo e em parte das transcrições desses vídeos, confirmou essa fase do projeto na sua entrevista<sup>342</sup>: “Quando ela voltava das viagens de campo, ou estava dando aulas ou revendo as gravações, estava trabalhando mesmo. (...) Sempre que gente se encontrava, era para ver o que tinha sido gravado ou que tinha sido anotado”.

Esses vídeos também contribuíram para o “início da formação do acervo audiovisual do Departamento de Artes Corporais da Unicamp”.<sup>343</sup>

Como ela escreveu no seu memorial: “O projeto contou com auxílios fornecidos pela Fundação Vitae de São Paulo e pela Fundação de Desenvolvimento da Unicamp, através do Fundo de Apoio à Pesquisa, durante os anos de 1987 e 1988”.

Já nesse primeiro ano de Unicamp, percebemos que as suas investigações foram intensas. No projeto de pesquisa do congado, depois de realizar inúmeras pesquisas, ampliando o contexto mineiro das manifestações populares, ela entrou em contato com a “Comunidade dos Arturos” de Contagem (MG).

Pela história desta Comunidade e pelo sentido de festividade presente nas suas manifestações populares, acabou sendo o grupo de congado mais investigado

---

<sup>341</sup> Ibidem.

<sup>342</sup> Trecho da entrevista de Marilda Alface dada à autora desta tese em 20/1/2011.

<sup>343</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

do Projeto. A pesquisa nessa comunidade se estendeu “além do ciclo festivo a fim de englobar o seu cotidiano”<sup>344</sup>.

Paralela às investigações, a criadora do BPI ministrou a disciplina “Dança Brasileira”, na qual “abordou a síntese de toda a metodologia criada no projeto *Trilhas e Veredas da Dança Brasileira I* (1986)”<sup>345</sup>, que, pela intensa carga de conteúdo, teve uma carga horária além da estipulada pelo curso.

Nessa disciplina, os alunos fizeram um mapeamento inicial das manifestações populares da cidade de Campinas e proximidades e constataram a existência de inúmeros terreiros de Candomblé e de Umbanda. Essa temática foi trabalhada nas aulas e eles também realizaram algumas visitas a terreiros durante o curso.

Em novembro de 1987, numa ida a trabalho a Salvador (BA), ela teve um encontro significativo com Pierre Verger<sup>346</sup> e constatou que não existia uma pesquisa profunda sobre as danças do Candomblé no Brasil. Ainda nessa viagem, realizou mais pesquisas de campo, neste caso, sobre “um ritual para Xangô no terreiro de Balbino”<sup>347</sup> e chegou a ir até a cidade de Cachoeira, berço do Candomblé no Brasil.

Retornando a São Paulo, no final do ano, estruturou um cronograma de pesquisas para o Vale de Jequitinhonha (MG) no mês de janeiro e ainda realizou investigações de campo sobre as festas natalinas, em especial, a Folia de Reis da Comunidade dos Arturos.

Portanto, já no seu primeiro ano de docente, a criadora do BPI continuou a desenvolver as suas pesquisas e aos poucos os alunos do Curso, que se identificavam com o seu trabalho, começaram a participar dos seus projetos.

As investigações de campo das manifestações populares brasileiras continuaram até a atualidade. O primeiro Projeto “Trilhas e Veredas da Dança

---

<sup>344</sup> Ibidem.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> Pierre Verger, francês que se apaixonou pela cultura popular brasileira, em especial, a cultura afrodescendente, sobretudo, o Candomblé. “(...) viveu durante dezessete anos, em sucessivas viagens, desde 1948, pelas bandas ocidentais da África, em terras iorubás. Tornou-se Babalaô em Kêto, por volta de 1950 (...)” (VERGER, 1997, p. 5) Publicou inúmeros livros sobre suas pesquisas.

<sup>347</sup> Trecho do memorial de Graziela Rodrigues.

Brasileira: O Congado em Minas Gerais” foi o primeiro de muitos<sup>348</sup> e gerou frutos artísticos, inclusive a primeira publicação das suas sínteses de pesquisa no capítulo sobre “A dança” no livro “Negras Raízes Mineiras: os Arturos”.

Tanto as pesquisas sobre os Arturos, quanto as pesquisas sobre as manifestações populares do Vale de Jequitinhonha e nos terreiros de Candomblé e de Umbanda de Campinas inspiraram espetáculos das montagens cênicas na Unicamp e, os conteúdos coletados em campo, sempre foram trabalhados nas disciplinas de Dança Brasileira.

As diversas sínteses dessas investigações estão presentes também no seu livro e é importante destacar que no seu primeiro ano de docência na Unicamp, ela já delineava o seu novo percurso no BPI: o de professora, pesquisadora, criadora e futuramente diretora (ANEXO 24).

Em 1990, ela dirigiu a maioria das montagens cênicas do Curso de Dança e em especial, um espetáculo que teve origem nas primeiras pesquisas nas idas em terreiros dos seus primeiros alunos da Unicamp, no qual trabalhou mais profundamente o BPI com três bailarinas.

Esse espetáculo denominado “Bailarinas de Terreiro” será o marco da sua trajetória como diretora no Curso de Dança da Unicamp, o primeiro de várias montagens que se seguiram até a atualidade.

Teve a cenografia do antigo parceiro dos seus últimos trabalhos como intérprete, o também professor da Unicamp Márcio Tadeu. “Bailarinas de Terreiro” foi apresentado fora da Universidade, inclusive, no teatro VentoForte, que também marcou seu primeiro percurso.

O trabalho teve boa repercussão na crítica e Fausto Fuser depois de apreciá-lo comentou: “Bailarinas de Terreiro é mais que um bom espetáculo: é um momento de encontro entre a pesquisa científica das humanas e da arte”<sup>349</sup>.

No seu depoimento, ele sintetizou o que aconteceu com a criadora do BPI nos seus vinte e sete anos de docência na Unicamp. Essa “pesquisa científica das

---

<sup>348</sup> Atualmente, foi calculado um total de sessenta projetos de pesquisa realizados por ela e seus orientandos.

<sup>349</sup> Crítica de Fausto Fuser em 1990.

humanas e da arte” esteve em todos os seus trabalhos ao longo desses anos, tanto nos artísticos como nos projetos de pesquisa na graduação e também na pós-graduação em Artes da Cena da Unicamp.

Ela mesma assumiu, na sua entrevista, que, apesar das dificuldades “foi na Unicamp, que ela amadureceu o seu método e acabou por sistematizá-lo no seu livro em 1997 e aprofundá-lo no seu doutorado, em 2003<sup>350</sup>”. E continua a desenvolvê-lo nas suas orientações de trabalhos dos alunos e artigos publicados. Como comentou: “Se o BPI tivesse continuado em outro espaço que não na Universidade, a sua história talvez tivesse sido outra”<sup>351</sup>.

O que é necessário salientar aqui é que com sua coerência, ela continuou a sua trilha e a descortinar as veredas da dança, em especial, das danças brasileiras, só que agora realizou um sonho expresso antes da sua entrada na Unicamp: “O caminho é solitário, mas tenho vontade de trabalhar com outras pessoas”<sup>352</sup>, de repassar e de aprofundar as suas descobertas como bailarina-pesquisadora-intérprete.

Como ela percebeu, ao rever os arquivos do “Projeto Trilhas e Veredas das Danças Brasileiras”, de 1986, “ele acabou em vinte e sete anos sendo realizado em partes e de outras maneiras, na Unicamp”<sup>353</sup>. E que hoje, com todos os percalços, ela dirige um grupo de pesquisas “Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e Dança do Brasil” que realiza projetos de pesquisas e produções artísticas no método, com orientandos do curso de graduação em Dança e da pós-graduação em Artes da Cena (mestrado e doutorado) do IA da Unicamp, os quais movidos pelos seus inventários realizam o “Bye-Bye Brasil”, pesquisam as manifestações populares brasileiras em diversas partes do país e retornam a esses campos de pesquisa com produtos artísticos, vinculados a essas investigações.

---

<sup>350</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 27/9/2011.

<sup>351</sup> Ibidem.

<sup>352</sup> Depoimento dado ao jornal Correio Brasiliense, Brasília, edição 27 de junho de 1986.

<sup>353</sup> Trecho da entrevista de Graziela Rodrigues dada à autora desta tese em 27/9/2011.

## CONCLUSÃO

Adquiri um pulsar novo, um pique de não desistir nunca, de insistir na trilha que escolhi para minha carreira, apesar de todos os percalços e da falta de apoio (...). Meu trabalho é meu sacerdócio. Inundo-me de idealismo e de crença, sacrificando minha vida pessoal. Posso até dizer que, atualmente, sou só trabalho. Sei que corro riscos com ele, mas no meu caso não tem volta. Meu caminho é esse. (Depoimento de Graziela Rodrigues publicado numa crítica ao Coração Vermelho em 1985<sup>354</sup>)

A epígrafe desta tese: “Mas a graça das graças é não desistir” escrita por Dom Helder Câmara não foi escolhida casualmente. Ela perseguiu a autora deste trabalho durante seus quatro anos e meio de investigação. Reflete tanto o espírito do período histórico aqui estudado, quanto uma das características marcantes da personalidade de Graziela Rodrigues: “a persistência”, confirmada nos inúmeros depoimentos coletados nas entrevistas para esta tese.

A sua persistência em seguir o seu caminho mesmo diante de todas as fissuras que ele teve do início da sua formação até o final do seu primeiro percurso no método BPI (1970-1987) é assumida por ela neste depoimento e em outros momentos da sua trajetória. Essa sua característica, aliada à sua coerência, ao seu talento e disciplina, a auxiliaram na construção do seu método.

Para chegar a criá-lo e depois durante o seu desenvolvimento no seu primeiro percurso, ela teve uma longa formação interdisciplinar, passando por diversos aprendizados sobre dança, teatro, circo, música, tai chi chuan, técnica vocal, entre outros. Ela estudou (como foi mostrado detalhadamente nesta pesquisa) com vários diretores de dança, de teatro e professores de ambas as artes e de outras linguagens artísticas e afins. Estudou vários métodos, sistemas e técnicas de dança e de teatro com os seus mestres e diretores ao longo desses dezessete anos.

Mas apesar das suas inúmeras formações durante a sua trajetória de 1970 a 1987, o seu método não é uma colcha de retalhos desses aprendizados. Não

---

<sup>354</sup> Crítica : “Coração Vermelho: talentosa mistura”, Gazeta de Pinheiros, São Paulo-SP, edição de 18/10/1985.

podemos afirmar que o método BPI é composto desses métodos, sistemas e técnicas que influenciaram a sua criadora. Pois como toda criadora da pós-contemporaneidade, ela bebeu do que já existia na época, mas o que aprendeu foi propulsor para construir sua poética própria, “outro método”, um método que tivesse aquilo que buscava e não encontrava nos seus aprendizados anteriores.

Para chegar a ele, foram anos de buscas, de experimentações exaustivas no seu próprio corpo, colocando-se à prova o tempo inteiro, em “risco”, como se expressou no texto de abertura desta conclusão.

Ela mesma admitiu na sua última entrevista<sup>355</sup> para este trabalho que:

esta formação interdisciplinar foi importante para eu enxergar outros universos e também para validar, em alguns momentos, minhas sínteses das pesquisas em danças do Brasil e de outras pesquisas corporais. Como, por exemplo, quando fui estudar tai chi chuan para entender o circuito físico-energético que já tinha constatado existir nas danças dos terreiros de Umbanda.

Portanto, a principal conclusão desta tese é que o BPI por mais que foi criado dentro do espírito dos anos 70 e 80 na história da dança no Brasil, é um método à frente do seu tempo histórico e apresenta uma originalidade em relação aos métodos, sistemas e técnicas que contribuíram para a formação da sua criadora.

Ele é um método que propõe uma gama de experiências que não se remetem a nenhum dos trabalhos realizados na sua formação. Ele é uma escola de formação do intérprete que rompe a noção de tempo e de espaço condicionados nas artes cênicas. Os seus três eixos: o inventário no corpo, o co-habitar com a fonte e a estruturação da personagem se desenvolvem de forma dinâmica e integrada. Os “três eixos embasam o método, vistos sob uma perspectiva sistêmica”(…) <sup>356</sup>(RODRIGUES, 2010, p.109).

Como a criadora do BPI explicou sobre os seus três eixos<sup>357</sup>:

---

<sup>355</sup> Dada à autora desta tese em 30 de março de 2014.

<sup>356</sup> Neste recente artigo publicado, a criadora do BPI explica sinteticamente os três eixos do seu método, entre outros conteúdos.

<sup>357</sup> Idem a nota 355.

No eixo *inventário no corpo*, ocorre o encontro do bailarino-pesquisador-intérprete com a sua criança, que se dá pelas marcas no seu corpo. O seu inventário não é para ser usado em cena. (...) Já no *co-habitar com a fonte* o que ocorre é o encontro com o outro (o pesquisado) e o campo faz a moldura do trabalho artístico. E na *estruturação da personagem*, a personagem não é uma personagem literária, mas é fruto de sínteses do bailarino-pesquisador-intérprete, do seu inventário no corpo com as sínteses do seu co-habitar com a fonte. A personagem é fruto de gestalts e representa um salto na construção da sua imagem corporal.

Esses três eixos existem desde a criação do BPI, que nasceu em 1980 com o espetáculo “Graça Bailarina de Jesus “ou Sete Linhas de Umbanda salvem o Brasil”. Eles são vivenciados no corpo da sua criadora intensamente durante os sete anos seguintes (descritos neste trabalho, sobretudo no segundo capítulo) e isso será necessário para ela desenvolver mais o método. Por isso, a sua repassagem para os seus alunos só acontecerá do meio para o final desse seu primeiro percurso e, só no seu segundo percurso se dará a sua escrita e sistematização.

Esses três eixos são a marca do seu método e, em especial, o trabalho da emoção do intérprete que ocorre em todos e, sobretudo, no inventário no corpo. Esse trabalho é uma das características que mais o distingue dos métodos, sistemas e técnicas que contribuíram para a formação artística de Graziela Rodrigues.

Ela mesma contou que durante os seus dezessete anos de formação, sempre sentia falta de trabalhar nos seus processos de criação com um professor de dança ou diretor de teatro que lhe perguntasse: “De onde vem este sentimento? O que você está sentindo?”<sup>358</sup> E que a ajudasse a trabalhar essa emoção no corpo. A ausência deste trabalho profundo com a emoção, com o desenvolvimento humano do intérprete foi uma das inquietações que a levaram à criação do seu método e é o que ainda mais a fascina. Como confessou no final da sua entrevista<sup>359</sup>: que cada vez mais, o método está apontando sobre o desenvolvimento humano do bailarino-

---

<sup>358</sup> Ibidem.

<sup>359</sup> Ibidem.

pesquisador-intérprete e o processo de criação do produto artístico no BPI tem uma grande importância nisso.

Além disso, constatou-se ao longo desta investigação que o BPI desde o seu nascimento, apresenta uma singularidade que também reforça a sua originalidade. Ele “nasce integrado às pesquisas de rituais e manifestações culturais do Brasil” (RODRIGUES, 2010, p. 109), que são a nova escola de formação da sua criadora desde 1980 até a atualidade<sup>360</sup>. Começando pela paisagem-cenário de uma rodoviária, seguindo a pesquisa para os terreiros de Umbanda nas cidades satélites de Brasília-DF, Graziela Rodrigues percorreu uma longa trilha nestes trinta e quatro anos, nessa procura por espaços, danças e sobretudo, “(...) corpos que se encontram à margem da sociedade brasileira e que são receptáculo do inconsciente brasileiro (...)” (IBIDEM, p.108).

Nesta sua “busca pela humanidade presentes nos corpos de um Brasil pouco lembrado” (IBIDEM, p. 115), a criadora do BPI deparou-se desde o início com “as mulheres obscuras”, temática que é uma constante nos espetáculos do método. Recentemente, neste mesmo artigo citado, ela fez um levantamento dos segmentos sociais pesquisados por ela e seus orientandos de 1980 a 2010, que confirmam isso. Começando pelas empregadas domésticas de Brasília e de suas cidades satélites que inspiraram sua primeira personagem, seguiram-se as “Stripteasers (SP, MG); Porta-Bandeiras (SP, RJ); Bóias-frias (SP); Artesãs (GO, TO); Benzedeiras (MG, CE); Tecedeiras (MG); Lavadeiras (MG); Cortadoras de Cana (SP); Moradoras de Ruas (SP); Colhedoras de Café (SP); Artistas populares (CE)” (IBIDEM, p. 116).

Portanto, conclui-se que o BPI também inova quanto à pesquisa dos nossos silenciados, sobretudo, das silenciadas, desse “(...) Brasil pouco lembrado (...) continua sendo a moldura que oportuniza o desenvolvimento” (IBIDEM, p. 115) do método.

Antes do término da conclusão, a autora desta tese destaca que para ela, esta pesquisa significou uma constante aprendizagem como pesquisadora. Foi um

---

<sup>360</sup> No final deste artigo citado, que foi publicado em 2010, a criadora do BPI apresenta uma lista resumida de trinta manifestações culturais e rituais, que já foram investigados por ela e pelos seus orientandos de 1980 a 2010 diversas vezes.

desafio investigar a sua própria orientadora, sem perder o rigor metodológico e ao mesmo tempo, reafirmar que numa pesquisa em artes, a proximidade com o objeto ou sujeito pesquisado é fundamental para o seu aprofundamento.

Outro desafio foi o de investigar outro público, na maioria artistas da história da dança e do teatro no Brasil dos anos 70 e 80. Um público com características diferentes ao público que pesquisou nos últimos anos: roceiros e dançantes das manifestações populares brasileiras. Concluiu que a vivência do co-habitar com a fonte nos projetos anteriores ao doutorado a auxiliaram no desenvolvimento de todas as fases das entrevistas.

Por fim, apesar das reflexões desenvolvidas neste trabalho e de novos dados revelados sobre as origens da criação deste método e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora, essa pesquisa não se esgota nestas últimas linhas. Pois este método é vivencial e dinâmico desde o seu nascimento e continua a ser investigado no corpo da sua criadora e nos dos seus orientandos.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dulce Beltrão: o sentimento em dança**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.
- , **Klauss Vianna: abrindo caminhos**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.
- , **Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. 2002. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG.
- ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?** Ed. Brasiliense, s/d.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.
- AQUINO, Dulce. "Anos 70, o Brasil e a Dança". In **Anos 70: trajetórias**. São Paulo, SP: Ed. Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BRITTO, Clóvis Carvalho e SEDA, Rita Elisa. **Cora Coralina: raízes de Aninha**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009.
- BRITTO, Fabiana. **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo, Ed. Ática, 2004.
- DE CUNTO, Iara & MARTINELLI, Susi. **A história que se dança - 45 anos do movimento da dança em Brasília**. Brasília, 2005.
- FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**. Ed. Rocco, 1999.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil**. Ed. DBA, 1994.
- LEE, Maria Lucia. **Lian Gong em 18 terapias: forjando um corpo saudável: ginástica chinesa do Dr. Zhuang Yuen Ming**. São Paulo: Ed. Pensamento, 2006.

LEVI, Giovanni. "Usos da biografia". In Ferreira, M. de M. & Amado, J. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Ed. FGV, 2006.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: O teatro de um homem só**. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

NAVAS, C. & DIAS, L.. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, C. "Modos de fazer na dança do Brasil: quatro traçados". In **Repertório: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14**. Salvador: UFba, 2010.

----- "Técnica, sistema, método em dança". In **Anais do Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre; UFRGS, 2012.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

OTERO, Décio. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999

----- **Márika Gidali, singular e plural**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é contracultura?** Ed. Brasiliense, 1992.

PINTO, Roberto da Costa Mello. **VentoForte o espaço da imaginação: os processos poéticos e o espaço cênico no teatro VentoForte**. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.

POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento , silêncio". In **Estudos Históricos - vol. 2. n.3**, Rio de Janeiro - RJ, 1989.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**, Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

----- . **O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 2003. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

RODRIGUES, G. E. F. & MULLER, R. P.. “Danças dos Brasis: As mulheres assurinís do Xingu”. In: **Arte Aberta**. São Paulo, 2006. pp. 3-19.

----- . “Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil” in **Ensaio em cena**. Salvador, BA: ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010.

ROTTA, Vera e RABELLO, Valéria e ANDRADE, Marília. **Direito à memória e a verdade: A ditadura no Brasil - 1964 -1985**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SACKS, Olivier. “Prefácio”. In ROSENFELD, Israel. **A invenção da memória**. Paris, Flammarion, 1994.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São José do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação, 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

TEIXEIRA, Paula C. **O santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do método Bailarino-Pesquisador-intérprete (BPI)**. 2007. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

WORCMAN, Karen e PEREIRA, Jesus Vasquez (org.). **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: Edições SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos na África**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.



## BIBLIOGRAFIA GERAL

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dulce Beltrão: o sentimento em dança**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

-----**Klauss Vianna: abrindo caminhos**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

-----**Dança moderna e educação da sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. 2002. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG.

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo?** Ed. Brasiliense, s/d.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2011.

AQUINO, Dulce. "Anos 70, o Brasil e a Dança". In **Anos 70: trajetórias**. São Paulo, SP: Ed. Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1987.

BRITTO, Clóvis Carvalho e SEDA, Rita Elisa. **Cora Coralina: raízes de Aninha**. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009.

BRITTO, Fabiana. **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo, Ed. Ática, 2004.

DE CUNTO, Iara & MARTINELLI, Susi. **A história que se dança-45 anos do movimento da dança em Brasília**. Brasília, 2005.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Ed. SENAC, 2003.

ECO, Umberto. **Como fazer uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GERALDI, Sílvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana**. 2009. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

GIDALI, Márika in **Coleção E: Entrevistas e processos**. São Paulo: Editora SESC São Paulo e Lazuli Editora, 2003.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**. Ed. Rocco, 1999.

KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança e a dança descobre o Brasil**. Ed. DBA, 1994.

KRUGLI, Ilo. **O mistério do fundo do pote**. São Paulo: Camboio de Corda, 2007.

KRUGLI, Ilo e ABREU, Ieda de. **Poesia Rasgada**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

LEE, Maria Lucia. **Lian Gong em 18 terapias: forjando um corpo saudável: ginástica chinesa do Dr. Zhuang Yuen Ming**. São Paulo: Ed. Pensamento, 2006.

LEVI, Giovanni. "Usos da biografia". In Ferreira, M. de M. & Amado, J. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Ed. FGV, 2006.

MENDES, Oswaldo. **Ademar Guerra: O teatro de um homem só**. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007

NAVAS, C.. **Imagens da Dança em São Paulo**. São Paulo. IMESP/Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

NAVAS, C. & DIAS, L. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, Cássia. "Dança Brasileira, no final do século xx". In **Dicionário SESC, A linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003

NAVAS, Cássia; FONTES, Flávia e BOGÉA, Inês (orgs.). **Na dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural. Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2005.

-----". "Modos de fazer na dança do Brasil: quatro traçados". In **Repertório: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14**. Salvador: UFba, 2010.

- ". "Técnica, sistema, método em dança". In **Anais do Congresso ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre; UFRGS, 2012.
- OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2010.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso : princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2008.
- OTERO, Décio. **Stagium: as paixões da dança**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1999
- ". **Márika Gidali, singular e plural**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. **O que é contracultura?** Ed. Brasiliense, s/d.
- PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- PINTO, Roberto da Costa Mello. **VentoForte o espaço da imaginação: os processos poéticos e o espaço cênico no teatro VentoForte**. 2006. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes (ECA), Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.
- POLLAK, Michael. "Memória, esquecimento , silêncio". In **Estudos Históricos** - vol. 2. n.3, Rio de Janeiro - RJ, 1989.
- REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências**. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.
- ". **Carlos Leite: tradição e modernidade**. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino – pesquisador - intérprete: processo de formação**, Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- ". **O método BPI (bailarino-pesquisador-intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003.

Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

RODRIGUES, G. E. F. & MULLER, R. P.. “Danças dos Brasis: As mulheres assurinís do Xingu”. In: **Arte Aberta**. São Paulo, 2006. pp. 3-19.

----- . “Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e a Dança do Brasil” in **Ensaio em cena**. Salvador, BA: ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas; Brasília, DF: CNPQ, 2010.

ROTTA, Vera e RABELLO, Valéria e ANDRADE, Marília. **Direito à memória e a verdade: A ditadura no Brasil - 1964 -1985**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

SACKS, Olivier. “Prefácio”. In ROSENFELD, Israel. **A invenção da memória**. Paris, Flammarion, 1994.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Elizabeth Pessoa Gomes da. **Criação e MuDanças** : O Ballet Stagium na cena paulistana, década de 70. 1999. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP.

----- . **A história moderna da dança na história da dança de Décio Otero**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação e artes). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, SP.

SILVEIRA, Maria J. e LINDOSO, Felipe J. e SOUZA, Márcio. **Ballet Stagium**. Rio de janeiro: Ed. Marco Zero. s/d

STANISLAVKI, Constantin. **A Construção da personagem**. Rio de janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1992.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor**. São Paulo: Annablume; Brasília, DF: CAPES, 2010.

TEIXEIRA, Paula C. **O santo que dança: uma vivência corporal a partir do eixo co-habitar com a fonte do método Bailarino-Pesquisador-intérprete (BPI)**. 2007. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP.

WORCMAN, Karen e PEREIRA, Jesus Vasquez (org.). **História Falada: memória, rede e mudança social.** São Paulo: Edições SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil e na antiga costa dos escravos na África.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.** Campinas, SP: Autores Associados, 2006.



## **JORNAIS:**

Correio Brasiliense-Brasília-DF, edições: 19/09/1978; s/d de 1979; 08/01/1980; 15/05/1986; 27/06/1986 e 04/07/1986.

El País- Madrid-Espanha, edição 19/12/2008.

Folha da Tarde Show, São Paulo-SP, edições 18/01/1985 e 05/11/1985.

Folha de São Paulo - São Paulo-SP, edições: 26/08/1976; 11/11/1979; 12/01/1981; 02/12/1983 e s/d de 1985.

Gazeta de Pinheiros, São Paulo-SP, edição de 18/10/1985.

Jornal de Brasília- Brasília-DF, edições 22/07/1978, 23/09/1978, s/d de 1979, 03/01/1980.

Jornal da tarde- São Paulo-SP, edição s/d

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro-RJ, edição de 01/09/1984.

Jornal "O José", edição de 1986.

Jornal "O Popular", Goiânia-GO, edições: 12/08/1986 e 14/08/1986.

Última hora- São Paulo-SP, edição 05/06/1978.

## **REVISTAS:**

Revista Continente, número 156, edição de dezembro de 2013.

Revista Dançar- número 15, edição de 1986.

Revista Dez Anos VentoForte, edição s/d de 1984.

Revista Isto é, edição s/d.

Revista Planeta, edição de 1989.

Revista Visão, edição de 06/11/1985.

## **PROGRAMAS DE ESPETÁCULOS:**

**Fina Flor, Divino Amor-** Ano de 2013.

**História de Fuga, Paixão e Fogo-** Ano de 1982.

**Portar- Bandeiras-** Ano de 1984.



## **ENTREVISTAS:**

ALFACE, Marilda. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo- SP, 20 jan., 2011.

ARAÚJO, Celso. Entrevista concedida à Paula Caruso. Brasília-DF, 09 set., 2011.

BELTRÃO, Dulce. Entrevista concedida à Paula Caruso. Belo Horizonte-MG, 21 set., 2010.

COSTA, Carlos Alberto da Entrevista concedida à Paula Caruso. Brasília-DF, 03 dez., 2011.

DORNELLES, Ademar. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 09 jan., 2012.

ESTEVES, João Antônio. Entrevista concedida à Paula Caruso. Brasília-DF, 02 dez., 2011.

FUSER, Fausto. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 14 jul., 2010.

GALVÃO, Ana Cristina. Entrevista concedida à Paula Caruso. Brasília-DF, 08 set., 2011.

GIDALI, Márika. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP. 20 jan., 2011.

KATZ, Helena. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 10 set., 2010.

KRUGLI, Ilo. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 18 jan., 2011.

LEE, Lúcia. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 27 mar., 2014.

MELLO, Roberto. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 20 jan., 2011.

MENDES, Oswaldo. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 21 jan., 2011.

OTERO, Décio. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 15 set., 2010.

RODRIGUES, Graziela. Entrevista concedida à Paula Caruso. Campinas- SP, 20 jan., 2010.

RODRIGUES, Graziela. Entrevista concedida à Paula Caruso. Campinas- SP, 27 set., 2011.

RODRIGUES, Graziela. Entrevista concedida à Paula Caruso. Campinas- SP, 30 mar., 2014.

TADEU, Márcio. Entrevista concedida à Paula Caruso. Campinas- SP, 24 jan. 2011.

VALLE, Antônio do. Entrevista concedida à Paula Caruso. São Paulo-SP, 25 nov., 2011.

## **ANEXOS**



## ANEXO 1

**Foto de Ivaldo Bertazzo do lado direito de Graziela Rodrigues coreografando  
no Studio Anna Pavlova.  
Fonte: Arquivo de Dulce Beltrão**





## ANEXO 2

**Foto de Dulce Beltrão sentada ao lado direito de Graziela Rodrigues em frente à porta de uma igreja barroca em Ouro Preto, após uma improvisação julho de 1976.**

**Fonte: Arquivo de Dulce Beltrão**





### ANEXO 3

**Foto de Graziela Rodrigues (no centro) fazendo aulas de Balé no Ballet Stagium, ao lado de Geralda Bezerra (à esquerda) e Nadia Luz (à direita)- São Paulo-1975**

**Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues**





## ANEXO 4

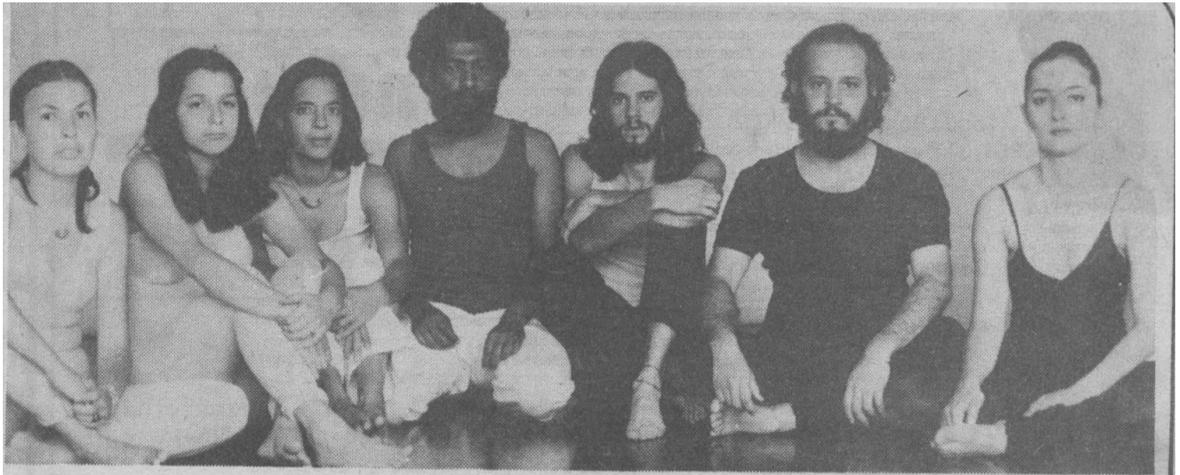
Foto de Ademar Guerra, Graziela Rodrigues e Dolores R., São Paulo-1975.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues





## ANEXO 5

**Foto da equipe de professores da Ensaio na época da sua fundação, em 1978.  
Da direita para esquerda: Graziela Rodrigues, João Antônio Esteves, Geraldo  
Vieira, Ivan Garrido, Iara Pietricovski, Léu Araújo e Fernanda Massot  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues**





## ANEXO 6

Fotos no Correio Brasiliense de 1979 do grupo da Espanha  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues



Leda Berriel



Antônio Llopis



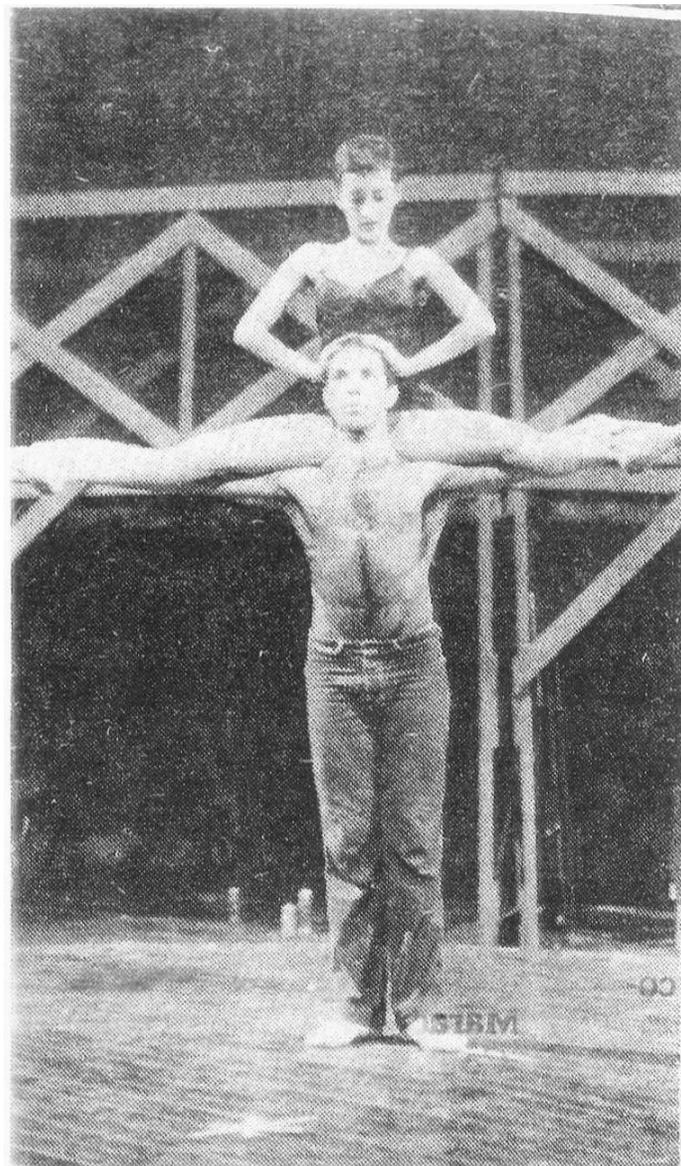
Luis Olmos



## ANEXO 7

Foto do pas-des-deux de Graziela Rodrigues e Ademar Dornelles no espetáculo  
"SQS-1980- Bloco A"-1979.

Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues





## ANEXO 8

**Foto do final do espetáculo “Graça Bailarina de Jesus”, quando a personagem se transforma em Iemanjá-1980.**

**Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues**





## ANEXO 9

Foto da personagem Graça numa fila na rodoviária do Plano Piloto-1980.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





## ANEXO 10

Foto da personagem Graça conversando com uma doméstica em frente a um barraco numa cidade satélite-1980.

Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





## ANEXO 11

Foto da personagem Graça incorporando sua Pomba-gira num terreiro de Umbanda-1980.

Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





## ANEXO 12

Foto da personagem Graça na agência de emprego-1980.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





## ANEXO 13

Crítica de Helena Katz ao espetáculo “Graça Bailarina de Jesus” na Folha de São Paulo, edição de 12/01/1981. Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.



Graziela Rodrigues surpreendeu pelo bom conjunto de seu trabalho.

### Verdade e talento em “Graça Bailarina”

HELENA KATZ

O espetáculo acabou ontem e é uma pena que tenha ficado tão pouco tempo em cartaz (apenas 5 dias). Foi, no entanto, um bom augúrio para a temporada de dança deste ano, começando justamente com a apresentação de “Graça Bailarina de Jesus”. Quem sabe isso venha a significar que de agora em diante a cultura brasileira vá estar mais presente nos programas de dança. Porque esta é a principal qualidade de “Graça Bailarina de Jesus”: seu comprometimento com um aspecto muito ausente da criação coreográfica contemporânea: nossos muitos Brasis. E o fato ganha uma importância suplementar por ser este o trabalho de estréia de Graziela Rodrigues nos palcos paulistas. Exatamente por causa da escolha do tema é que tanto Graziela Rodrigues quanto Celso Araújo, João Antônio e Ademar Dornelles — os outros envolvidos nesta criação — merecem a aposta de que vão chegar a resultados ainda mais positivos daqui em diante.

A linha de composição de “Graça Bailarina de Jesus” é a do teatro-dança. O equilíbrio entre as duas linguagens não é perfeito. O teatro ganha nesta mistura e a economia de movimentos deveria ser desprezada em experiências vindouras. Mas há que admirar a ousadia de Graziela, que debuta num trabalho solo que exigiria o melhor de qualquer profissional veterano. Ela vive a história de uma migrante, uma dessas desgraças individuais que a injustiça da sociedade que ajudamos a manter, infelizmente já tornou banal. Nascida no interior, a moça engravidada e é posta fora de casa. Vai para a cidade grande — no caso, Brasília, que é onde Graziela Rodrigues mora — para trabalhar como empregada doméstica.

O roteiro percorre todo o universo dessas milhares de Graças exploradas, mal-a-

madadas, isoladas, abandonadas. E sua única falha é justamente a tentativa (muito comum em toda primeira vez) de açambarcar tudo, em não deixar escapar nada. Torna-se prolixo e o encurtamento do discurso diminui sua força. A exploração do espaço cênico é excelente e, em certos quadros, um calxote e uma sacolinha surrada realmente recriam a atmosfera de desalento de uma agência de empregos.

O fôlego de Graziela Rodrigues surpreende. Ela fala todo o tempo, anda, corre, se agita, dança, cai, levanta e até canta, e em momento algum sua bela voz denuncia todo o esforço necessário para realizar tantas atividades ao mesmo tempo. Apesar de não conseguir a perfeição em todas as nuances do papel que escolheu — o que seria tarefa para uma atriz completa — Graziela consegue compor sua Graça de Jesus em cores fortes. O domínio que o exercício de interpretar traz certamente vai suavizar estes tons e dar lugar também para a sutileza.

A presença da magia de ritos como a umbanda ou o candomblé credencia a equipe de “Graça Bailarina de Jesus” como profissionais que merecem apoio para seguirem por este filão praticamente inexplorado (fato, aliás, tão incompreensível quanto a ausência do futebol), nos trabalhos de dança contemporâneos. Turminha atenta que se lança com uma obra original e muito bem-vinda. Há dois anos, Clarisse Abujamra criou “Margarida Margô do Meio Fio”, onde abordava um outro aspecto dos destinos terríveis das Graças que se fixam em cidades como Rio e São Paulo. Foi também um belo trabalho, que não contou com o apoio merecido. Há que impedir que o mesmo aconteça com “Graça Bailarina de Jesus”. Porque é reunindo esforços como estes que um dia a dança brasileira irá conseguir o seu Dia do Fico (9 de Janeiro, não é mesmo?). — H.K.



## ANEXO 14

**Klauss Vianna e Graziela Rodrigues num aula sua em 1985, na Escola de Dança  
Renée Gumiel.**

**Fonte: Livro “A Dança” de Klauss Vianna.**





## ANEXO 15

Foto da personagem Irupê de Graziela Rodrigues no espetáculo “História do Barquinho”-1981.

Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





## ANEXO 16

Foto do Clow de Graziela Rodrigues na “História do Barquinho”-1981.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues





## ANEXO 17

Foto da personagem Bebel do Arco Íris no espetáculo “História de Fuga, Paixão e Fogo”. Do seu lado direito, Ilo Krugli-1982.

Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.





ANEXO 18  
Crítica de Helena Katz sobre o espetáculo "Caminhadas"  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues

Sexta-feira, 2 de dezembro de 1983 — ILUSTRA DA —



Graziela Rodrigues e Tião do Maranhão, no espetáculo "Caminhadas"

## Uma alquimia de teatro e dança

HELENA KATZ  
Crítico do "Folha"

A questão meio empoeirada de definição do que seja teatro-dança ou dança-teatro ganha uma nova luz. Todos os que ainda discutem a dosagem ideal de cada um dos elementos usados para que o produto final represente uma nova solução cênica devem conhecer "Caminhadas". Os que não se preocupam com nada disso, também. Porque não é sempre que um espetáculo reúne tantas qualidades, seja ele de dança, de teatro ou dos dois.

Contar uma história comum retirando-a de seu caráter circunstancial, ampliando seu raio de referências para uma dimensão humana mais geral — é este o segredo de Ilo Krugli. Graziela Rodrigues e Tião do Maranhão neste novo trabalho. O resultado é como um abraço que realmente aconchega as desesperanças de uma arte melhor e as transforma em certezas de que há luz e de que ela se fará forte e capaz de suprir todas as fomes.

"Caminhadas" é a essência do desencontro contada pelo movimento de dois corpos que em si mesmos representam os universos que os produziram. Graziela Rodrigues é o treinamento polido de uma educação planejada e Tião do Maranhão é o adestramento que a necessidade de sobrevivência provoca nos artistas populares. E só o fato de eles estarem reunidos no mesmo espaço cênico — e apenas os dois — já tem significado. A pesquisa a nível do

movimento é tão rica e tão bem resolvida que resulta em pura poesia. E todo o espetáculo se define através do movimento. Cada um deles encontra o espaço preciso de um desenho que nunca é menos que estimulante.

Trata-se de um roteiro que explode em soluções novas, onde os problemas são resolvidos sempre dentro da carpintaria teatral propriamente dita — uma característica, aliás, comum a todas as produções do Ventoforte e de seu sempre surpreendente criador, o excepcional Ilo Krugli. E Ilo quem dirige este "Caminhadas", onde não há uma cena supérflua, onde a narrativa flui através da alquimia de uma trilha sonora riquíssima lindíssima (a direção musical é de Marcus Vinicius), uma cenografia genial e a interpretação da mais alta qualidade de seus dois artistas plenos.

Graziela Rodrigues faz uma Esperança impecável e corajosa. Ela constrói seu personagem com todo o seu corpo, numa integração entre máscara facial e postura cênica rara de ser encontrada. Tião do Maranhão é um Salvador Sabiá perfeito em cada gesto, em cada olhar, a representação mais bem acabada possível de uma unidade interpretativa das mais preciosas. "Caminhadas" fica em cartaz no Teatro Ventoforte (rua Tabapuã, 1569) até o final de dezembro, sempre às sextas, sábados e domingos. Quem ainda estiver vivo o suficiente para reconhecer o que é essencial está convocado.



## ANEXO 19

**Foto da personagem Esperança no espetáculo “Caminhadas” na cena antológica, que realiza a strip das suas emoções-1983.**

**Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.**





Anexo 20  
 Crítica de Fausto Fuser sobre o espetáculo "Coração Vermelho I"  
 Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.

FÓLHA DA TARDE SHOW

Pág. 18 — São Paulo, terça-feira, 5-11-1985

TEATRO/opinião

## Meigo e terrível coração vermelho

Uma ou outra vez, num circo de periferia, anunciou-se a intrépida acrobata "Estelita do Ar", especialista em corda Indiana e seu giro fatal. Era a bailarina Graziela Rodrigues, que estudara todo o balé a que tinha direito em Belo Horizonte e depois veio para S. Paulo, onde agregou-se ao Ballet Stagium. Foi para Israel e Espanha, onde quase ficou para sempre, atraída pela dança regional. Em Brasília, ela e Ademair Dornelles, além de lecionar, estruturaram "Graça, Bailarina de Jesus", espetáculo coreográfico voltado para a mulher canção.

De volta a S. Paulo, participa de "Caminhos" e "A História do Barquinho", no Teatro Vento Forte. Retoma seus alunos de dança contemporânea no Stagium, ao mesmo tempo em que o circo a atrai com muita força, um desafio e uma dádiva. Inicia-se no trapézio, na escada, na corda Indiana, equilíbrio no arame dos circos de periferia, onde encontra oportunidade de aprender e observar. Quando foi criada a Escola de Circo, participa do primeiro grupo. Passa a tomar aulas regulares de voz com Krystyna Kasperowicz, no melhor da escola vocal polonesa. Esta irrequieta discípula de Décio Otero e Márika Gidall também se dispõe a dançar em praça pública, em fábrica, nos picadeiros que surgirem, a buscar as raízes culturais brasileiras evitando rigorosamente o folclórico, cumprindo processos vivos de pesquisa, insatisfeita com a dança formal, buscando enriquecer sua linguagem artística. Normalmente os bailarinos profissionais têm os pés desenvolvidos, fortes, nervosos; Graziela, pelo rigor dos exercícios, tem também as mãos vigorosas, cheias de calosidades que não procura evitar — são a sua proteção no trapézio e na escada de cordas. Essas mãos a ajudaram quando teve de se disfarçar em bôia-fria para participar de colheita de café: tinha havido confrontos com a polícia, e os fazendeiros evitavam qualquer aproximação de "pessoas estranhas". Quando pediu para fazer sua pesquisa sobre as camponesas, foi afastada; então voltou vestida como bôia-fria. Suas mãos castigadas no circo foram seu passaporte junto à porteira. Colheu café, irmanou-se com aquelas mulheres no trabalho proibido. Esse amor de Graziela pela pesquisa do meio humano e social, que sua arte transformou em espetáculo, é, ao lado da busca de linguagem, a outra pedra de suas bases, além da disciplina rigorosíssima que se impõe. Nisto ela não se difere de suas colegas de dança, que se encontram hoje no Stagium ou no Ballet da Cidade. Seu caminho, porém, é solitário e muito duro. No início deste ano Maria Conte e Graziela debruçaram-se sobre "Meu Llyro de Cordel", "Vintém de Cobre" e "Poemas dos Becos de Goiás" de Cora Corallina. Traçaram o roteiro de "Coração Vermelho", espetáculo guiado pelas palavras da poetisa goiana, sem cair no entanto no recital de poesias.

De fato, "Coração Vermelho" é um anti-recital em que Graziela dança, cumpre rituais de lavoura por vezes assemelhados a rituais animistas, equilibra-se no arame, faz evoluções no trapézio, sob a escada de cordas e pendura-se pelo pé, girando e dizendo as coisas mais ternas que uma mulher já foi capaz de dizer.

O trapézio é transformado em cadeira de balanço de veranda goiana, lugar confortável, mas também das inseguranças, dúvidas e indagações depois das brincadeiras de



Graziela Rodrigues

criança. Diante dos elementos de desafio do circo está a terra, dominando "Coração Vermelho". A terra fecunda a sua amante e fica com o filho não vingado, a terra espelha a beleza de deuses agrestes à volta de tachos de cobre dos doces da pobreza.

As palavras brotam ora meigas, ora terríveis, há cantigas apenas esboçadas pela voz dessa atriz soberba que também é Graziela Rodrigues que sabe falar as coisas de Cora Corallina em perfeita integração, cavalo e domador a um só tempo.

Instrumentos de corda acompanham, dão alento e fazem sutil comentário à dança, nos gestos de Graziela: é Edgard Lipo, que se juntou à artista desde o início. Por essa razão as músicas, em "Coração Vermelho", parecem respirar no mesmo fôlego da atriz-bailarina e acompanhar todas as intenções do espetáculo, participando delas.

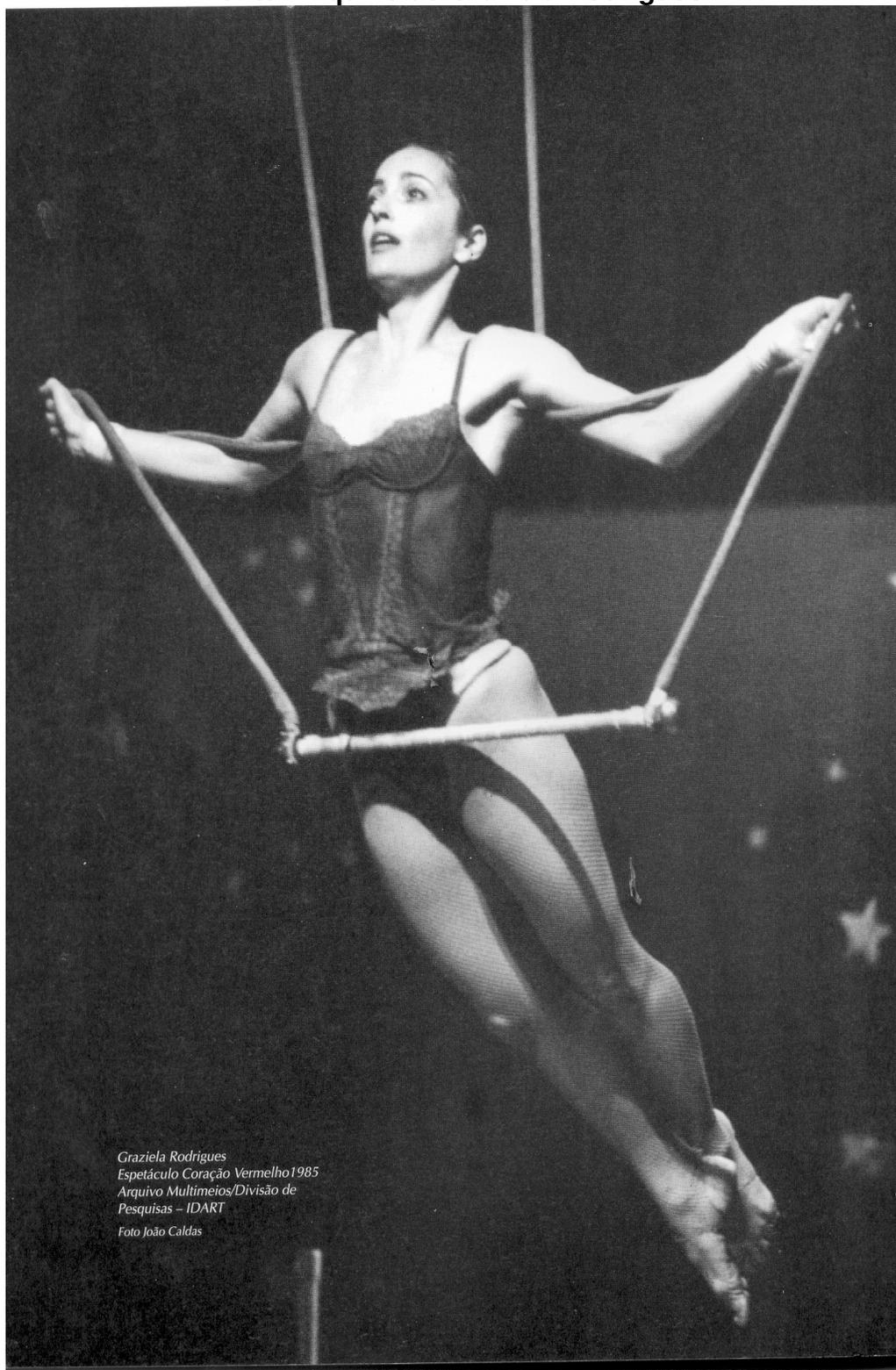
Todas as pedras coloridas com que Cora Corallina montou o quadro de sua vida, de Goiás, de seu mundo, são iluminadas em "Coração Vermelho" pelo desempenho de Graziela. Este espetáculo comovente pode ser chamado de dança-teatro, ou de dança-gesto, incluindo aí o circo que vem enriquecer a poesia de forma inédita em nossos palcos. Seria perfeito se tivesse contado com uma direção criativa e apaixonada tanto quanto a própria Graziela. Mesmo assim, é inesquecível.

**CORAÇÃO VERMELHO** — Espetáculo de dança-teatro de Graziela Rodrigues. Roteiro de Graziela Rodrigues e Maria Conte. Coreografia de Graziela Rodrigues, com assessoria de Ademair Dornelles. Músicas criadas e executadas por Edgard Lipo; figurinos de Márcio Tadeu; iluminação de Abel Kopanski e Roberto Mello. Assessoria de arte circense: Alice Donata Medeiros e Marilena Medeiros Silva (trapézio e arame); Marcos Medeiros e Ademair Silva (montadores dos aparelhos). Direção de Antonio do Valle, assistente Sílvia Pogetti. Teatro Procópio Ferreira — Rua Augusta, 2.823. Fone 853-8079. A partir de hoje e todas às terças e quartas feiras, às 21 horas. Ingressos, Cr\$ 30 mil.

FAUSTO FUSER



**ANEXO 21**  
**Foto do espetáculo “Coração Vermelho I”-1985.**  
**Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.**



*Graziela Rodrigues  
Espetáculo Coração Vermelho 1985  
Arquivo Multimeios/Divisão de  
Pesquisas – IDART  
Foto João Caldas*



## ANEXO 22

Foto do espetáculo “Coração Vermelho II”-1986.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues





ANEXO 23  
Trecho do Projeto "Trilhas e Veredas da Dança Brasileira"-1986.  
Fonte: Arquivo de Graziela Rodrigues.

ANO I

INSTRUMENTAL (SALA DE AULA)

O BRASIL COMEÇA NOS QUADRAIS E NOS PÉS.

OS PÉS E OS TAMBORES - CRIAR INTIMIDADE / FALAR A  
MESMA LINGUA - TERRA.

TRABALHO ESPECÍFICO DOS PÉS, PERCORRENDO REGIÕES, SEUS  
DIVERSOS APOIOS.

VISANDO SUA FORTALEZA E SENSIBILIDADE PARA EXECUTAR A  
MULTIPLICIDADE DE MOVIMENTOS.

A PARTIR DELE TUDO NASCE.

ELE QUE PISA / SENTE E PRESENTE / QUE CAMINHA / RECOLHE E  
EQUILIBRA.

A DANÇA NASCENDO DOS PÉS.

A RELAÇÃO DOS TAMBORES COM OS PÉS: OS TOQUES, TIMBRES, SO-  
TAQUES. COMO SE ESTABELECE ESTE DIÁLOGO.

MOVIMENTO DOS PÉS NAS DANÇAS DE RITUAIS, NAS CATIRAS, NAS  
DANÇAS DO MARANHÃO, ETC. SEU INSTRUMENTO, SEU TOQUE.

O RABO - O ANIMAL - TRABALHAR O QUADRIL ATRAVÉS DESTA  
REFERENCIAL.

ATRAVÉS DO COCCIX SURGE O PROLONGAMENTO - O RABO.  
ESTABELECEER ESTE NOVO EIXO.

CONSTRUIR O SEU ANIMAL

O INSTINTIVO

O MOVIMENTO DOS QUADRIS EM DIVERSAS DANÇAS: BUMBA MEU  
BOI, SAMBA DE RODA, TAMBOR DE ORIOLA, ETC. PERCEBENDO,  
CONHECENDO AS NUANCES NO PRÓPRIO CORPO.

O TRONCO RECEBENDO GINGA, NUANCES E PULSAÇÕES

A SABEDORIA DO TRONCO NO ATAQUE E NA ESQUIVA,  
ENCONTRADOS NA CAPOEIRA, GERANDO MÚLTIPLAS SITUAÇÕES,  
INÚMERAS QUALIDADES DE MOVIMENTOS.

MOVIMENTOS SUTIS, QUE TEM COMO PONTO DE PARTIDA OS CHACRAS  
(PONTOS ENERGETICOS), GERANDO PULSAÇÕES, ENCONTRADOS NAS  
DANÇAS DE CANDOMBLÉ E OUTRAS MANIFESTAÇÕES.



## ANEXO 24

**Lista da produção artística na linha do método BPI de 1980 até 2014.**

**Fonte: Memorial de Graziela Rodrigues**

### **1.1. Graça Bailarina de Jesus, ou 7 Linhas da Umbanda Salvem o Brasil (1980)**

Espetáculo Solo de Dança e Teatro

Produção: Ensaio Teatro e Dança

Direção: João Antonio de Lima Esteves

Participa como AUTORA, ROTEIRISTA, BAILARINA E ATRIZ

Apresentações:

- TEATRO SANTO ANTONIO - Salvador, 1980
- TENDA XANGÔ AYRÁ DO CABLOCO ITAJACI - Brasília, 1980 (Casa de Candomblé)
- TEATRO DULCINA - Rio de Janeiro, 1980
- TEATRO DULCINA - Brasília, 1980
- TEATRO GOIÂNIA - Goiânia, 1980
- TEATRO RUTH ESCOBAR - São Paulo, 1980
- 

### **1.2. Caminhadas (1983-1984)**

Espetáculo de Teatro, Dança e Música

Produção: Vento Forte

Direção: Ilo Krugli

Participa como CO-AUTORA, ROTEIRISTA, BAILARINA, ATRIZ e COREÓGRAFA

Apresentações:

- TEATRO MARTINS PENA - São Paulo, 1983
- TEATRO ARTUR DE AZEVEDO - São Paulo, 1983
- TEATRO VENTO FORTE - São Paulo, 1983
- TEATRO MARIA DELLA COSTA - São Paulo, 1983
- PRAÇA DA SÉ - Projeto DANÇANDO NA PRAÇA - Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo - São Paulo, 1983
- TEATRO CACILDA BECKER - Rio de Janeiro, 1984
- TEATRO MUNICIPAL - Campinas, 1984

### **1.3. Portar Bandeiras (1984)**

Espetáculo de Dança, Teatro e Circo

Produção: Della Paschoa

Direção: Graziela Rodrigues

Participa como AUTORA, ROTEIRISTA, DIRETORA, ATRIZ, BAILARINA E CIRCENSE

Apresentações:

- CIRCO ESCOLA PICADEIRO - São Paulo, 1984
- TEATRO PROCÓPIO FERREIRA - São Paulo, 1984

#### **1.4.Coração Vermelho (1985)**

Espetáculo de Dança, Teatro e Circo

Produção: Maria Conte

Direção: Antonio do Valle

Participa como AUTORA, ROTEIRISTA, COREÓGRAFA, ATRIZ, BAILARINA e CIRCENSE

Apresentações:

- TEATRO VENTO FORTE - São Paulo, 1985
- TEATRO PROCÓPIO FERREIRA - São Paulo, 1985

#### **1.5.Coração Vermelho II (1986)**

Espetáculo de Dança e Teatro

Produção: CRC Produções Ltda

Direção: Antonio do Valle e João A. L. Esteves

Participa como AUTORA, ROTEIRISTA, COREÓGRAFA, ATRIZ e BAILARINA

Apresentações:

- TEATRO ALUÍSIO MAGALHÃES - Brasília, 1986
- TEATRO MUNICIPAL - São João Del Rey, MG - 1986
- TEATRO GOIÂNIA - Goiânia, 1986
- PÁTIO DO QUARTEL - Goiás Velho, GO - 1986
- TEATRO MUNICIPAL - Anápolis, GO - 1986

#### **1.6.Trecho Coreográfico do Espetáculo CAMINHADAS (1987)**

Apresentado para o BALLET DE CUBA em sua visita ao Departamento de Artes Corporais da UNICAMP

Participa como BAILARINA e COREÓGRAFA

Apresentação:

- INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP - Campinas, 1987

#### **1.7.Bailarinas de Terreiro (1990-1991)**

Espetáculo de Dança Teatro

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA e COREÓGRAFA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP- Campinas, 1990
- ESPAÇO CULTURAL TULHA (II Festival Internacional de Teatro) - Campinas, 1991
- TEATRO VENTO FORTE - São Paulo, 1991

#### **1.8.Seven, Seven, Severino (1990)**

Espetáculo de Dança Teatro

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA e COREÓGRAFA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas, 1990

### **1.9.Dorme, Dorme, Frankstein (1990)**

Espetáculo de Dança Teatro

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas, 1990

### **1.10.Essas Mulheres (1990)**

Espetáculo de Dança e Poesia

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas, 1990

### **1.11.Papel de Mulher (1990)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas, 1990

### **1.12.Estrela Boieira (1991-1992)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA e COREÓGRAFA

Apresentações:

- AUDITÓRIO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP - Campinas, 1991
- MUSEU CAMPOS SALES (Projeto RENASCER) - Campinas, 1991
- LARGO DA CATEDRAL DE CAMPINAS (I Festival de Teatro de Rua) - Campinas, 1991
- TEATRO VENTO FORTE - São Paulo, 1991
- TEATRO LONA AZUL (Projeto O QUE FAZER NO VERÃO) - Campinas, 1992
- ESTAÇÃO SÃO BENTO DO METRÔ (Abertura do Projeto ARTE UNIVERSIDADE)- São Paulo, 1992
- LARGO DA CATEDRAL DE CAMPINAS (I Encontro Nacional de Teatro de Rua) - Campinas, 1992
- TEATRO EVOLUÇÃO (Semana de Dança Contemporânea) - Campinas,

- 1992
- SESC - Campinas, 1992.

### **1.13.O Segredo da Flor (1993-1994)**

Dança de Rua

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participou como ORIENTADORA ARTÍSTICA

Apresentações:

- AUDITÓRIO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP, Campinas - SP - 1992.
- SESC CARMO, São Paulo - SP - 1993.
- PROJETO "VIRA A CIDADE" - Prefeitura de Ribeirão Preto.
- Apresentações realizadas nas ruas das periferias da cidade -Ribeirão Preto - SP - 1993.
- 2º ENCONTRO BRASILEIRO DE TEATRO DE GRUPO, Ribeirão Preto - SP - 1993
- SEMANA DO TEATRO, Ribeirão Preto - SP - 1993.
- MERCADO DA RIBEIRA, Recife - PE - 1993.
- PRAÇA DA PREGUIÇA, Olinda - PE - 1993.
- IV CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO - Fundação Joaquim Nabuco, Recife - PE - 1994

### **1.14.Interiores (1994-1996)**

Espetáculo de Dança.

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA e COREÓGRAFA.

Apresentações:

- AUDITÓRIO DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP, Campinas - SP - 1994.
- PROJETO ARTE E UNIVERSIDADE - Um projeto do Metrô de São Paulo que envolve apresentações de Música, Dança, Artes Cênicas e Corais nas estações.
- Estação São Bento - São Paulo - SP - 1995.
- DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DA UNICAMP - Campinas - SP - 1995.
- PROJETO MEIO DIA DO CPQD - Telebrás, Campinas - SP - 1995.
- INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM DA UNICAMP - Campinas - SP - 1995.
- DA-EFEI - Diretório Acadêmico da Escola Federal de Engenharia de Itajubá - Itajubá - MG - 1995.
- PROJETO ARTE E UNIVERSIDADE - Estação do Metrô São Bento - São Paulo - SP - 1995.
- PRAÇA LARGO DAS ANDORINHAS - com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura - Campinas - SP - 1995.
- MOSTRA DE DANÇA DO MERCOSUL:

Participação na Mostra Paralela - Galeria C do Teatro do Centro de Convivência, Campinas - SP - 1995.

Participação na mostra oficial Memorial da América Latina, São Paulo - SP - 1995.

- PRESÍDIO ATALIBA NOGUEIRA - Campinas - SP - 1995.
- FUNDAÇÃO CULTURAL CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE - Itabira - MG - 1995.
- SIMPÓSIO LATINO AMERICANO DE CIÊNCIA DE ALIMENTOS, realizado na UNICAMP, Campinas - SP - 1995.
- CINE TEATRO ATIBAIA - com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura - Atibaia - SP - 1995.
- PROJETO ARTE E UNIVERSIDADE - Memorial da América Latina - São Paulo - SP - 1995.
- PRAÇAS - Pirenópolis - GO - com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura - 1995.
- ESPAÇO CULTURAL DE PAULÍNIA - com o apoio do grupo ABADÁ Capoeira - Paulínia - SP - 1996.
- PROJETO ARTE & UNIVERSIDADE - Estação do Metrô São Bento - São Paulo - SP - 1996.
- FESTIVAL DO FOLCLORE - com o apoio da Secretaria de Turismo - Paulínia - SP - 1996.
- III ENCONTRO PET\CAPS-UNESP - Águas de Lindóia, SP - 1996.
- PROJETO ARTE & UNIVERSIDADE - Espaço Cultural Estação São Bento - São Paulo - SP - 1996.
- CONFRARIA DA DANÇA - Campinas - SP - 1996.

#### **1.15. Diante dos Olhos (1996)**

Espectáculo de Dança.

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA E COREÓGRAFA.

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS UNICAMP - Campinas - SP - 1996.
- CONFRARIA DA DANÇA - Campinas - SP - 1996

#### **1.16. Elas em Nós (1998)**

Espectáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA E COREÓGRAFA

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS UNICAMP - Campinas, SP – 1998

#### **1.17. Viandeiras (1999)**

Espectáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA, ROTEIRISTA E COREÓGRAFA.

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS UNICAMP - Campinas - SP - 1999

#### **1.17.1. Recorte de uma Vida**

#### **1.17.2. Mulher de Barro**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ASSESSORA ARTÍSTICA.

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS UNICAMP - Campinas - SP - 2000
- CONFRARIA DA DANÇA - Campinas - SP - 2000
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO - São Paulo - SP - 2001

#### **1.18. Veias da Terra**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ASSESSORA ARTÍSTICA.

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS UNICAMP - Campinas - SP - 2000
- CONFRARIA DA DANÇA - Campinas - SP - 2000
- OFICINA CULTURAL SÃO PAULO - São Paulo - SP - 2001
- SESC - Santos - SP - 2001
- AMERICAN DANCE FESTIVAL - DUTHAM, NC - EUA - 2001
- GALERIA DE ARTE DO CENTRO DE CONVIVÊNCIA CULTURAL - Campinas - SP - 2001
- ALDEIA INDÍGENA GUARANI JEXXAÁ PORÃ - Ubatuba - SP - 2001

#### **1.19. Oficina Cultural Oswald de Andrade (2003)**

Produção: Oficina Cultural Oswald de Andrade - Departamento de Formação Cultural.

Secretaria de Estado da Cultura. São Paulo. 2003.

Participa como DIRETORA juntamente com Francisco Medeiros

#### **1.20. Coreografia de Cordel (2003)**

Companhia de Dança do Palácio das Artes. Belo Horizonte, MG.

Participa na DIREÇÃO DAS PESQUISAS e do PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Desde de 2003 a 2004, a Cia vem se apresentando em vários teatros do Brasil e no Exterior

#### **1.21. Desvela Teu Próprio Mito (2004)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.  
Participa como DIRETORA e ORIENTADORA DE PESQUISAS.

Apresentações:

- PAVILHÃO DE ARTES- INSTITUTO DE ARTES- Unicamp: 22,23,24,25,26 e 28 de Novembro de 2004

### **1.22.Valsa do Desassossego (2003-2006)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA e Roterista.

Apresentações:

- SESC PINHEIROS- Praça de Eventos. São Paulo, SP- 12 e 13 de Agosto de 2006.
- PRAÇA JORGE TIBIRIÇÁ – Caravana Paulista de Teatro – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – Ibitinga, SP – 23 e 24 de junho de 2006.
- PRAÇA MARIA APARECIDA RESITANO – Caravana Paulista de Teatro – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – São Carlos, SP – 10 de junho de 2006.
- INSTITUTO POMBAS URBANAS – Caravana Paulista de Teatro – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – São Paulo, SP – 3 de junho de 2006.
- PRAÇA CORAÇÃO DE JESUS – Caravana Paulista de Teatro – Coop. Paulista de Teatro, Secretaria de Estado da Cultura e Governo do Estado de São Paulo – Paulínia, SP – 7 de maio de 2006.
- PAÇO MUNICIPAL DE CAMPINAS – Dia Nacional de Conscientização da Esclerose Múltipla – GEMC Grupo de Esclerose Múltipla de Campinas – 30 de agosto de 2005.
- PARQUE CIDADE DE SÃO BERNARDO – Projeto de Apoio às Artes Cênicas – Prefeitura de São Bernardo do Campo, SP – 10 de julho de 2005.
- POUPA TEMPO SÉ – Sesc Carmo – São Paulo, SP – 02 e 03 de junho de 2005.
- Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro – Evento "São Paulo Em Cena" – Rio de Janeiro, RJ – 18 e 19 de setembro de 2004.
- UPA – UNIVERSIDADE DE PORTAS ABERTAS – Campinas, SP – Estacionamento do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP – 03 e 04 de setembro de 2004.
- ESTACIONAMENTO DO DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS da Unicamp – Campinas, SP – 17,18,19, 20 e 24, 25, 26 de agosto de 2004.
- OFICINA CULTURAL OSWALD DE ANDRADE – Estréia dentro do programa "A Arte do Espetáculo fora do Teatro" – São Paulo, SP – 15 de junho de 2004.

### **1.23.O Congado no Corpo (2005)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como COREÓGRAFA

Apresentações:

- AUDITÓRIO DO INSTITUTO DE ARTES – Unicamp: 14, 15 e 16 de dezembro de 2005

### **1.24.O Nó das Águas (2007)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ORIENTAÇÃO DE PESQUISA.

Apresentações:

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS UNICAMP - Campinas - SP – 2007

### **1.25.Apresentações do Grupo BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) (2008)**

#### **1.25.1.A Flor do Café (2008-2011)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA ARTÍSTICA, COREÓGRAFA, CENÓGRAFA, FIGURINISTA e TRILHA SONORA

Apresentações:

- PARQUE ECOLÓGICO EMÍLIO JOSÉ SALIM - Campinas - SP - 2008
- I MOSTRA DE TEATRO E DANÇA - Cunha, MG - 2009
- I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE IMAGEM CORPORAL e I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL - Unicamp - Campinas - SP - 2010
- V ENCONTRO DA MULHER - Cabo Verde, MG - 2011

#### **1.25.2.Nascedouro (2008 - 2010)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA ARTÍSTICA, COREÓGRAFA, CENÓGRAFA, FIGURINISTA e TRILHA SONORA

Apresentações

- PARQUE ECOLÓGICO EMÍLIO JOSÉ SALIM - Campinas - 2008
- Tournée em 3 ALDEIAS XAVANTES na Reserva Indígena Pimentel Barbosa - MT - 2009
- I SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE IMAGEM CORPORAL e I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL - UNICAMP - Campinas - 2010

#### **1.25.3. Semba (2008-2010)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.  
Participa como ORIENTADORA do Grupo de Pesquisa BPI  
Apresentações

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas - SP - 2008
- UNIDANÇA 2010 - Unicamp - Campinas - SP - 2010

#### **1.26.Divina Flor Divino Amor - Iyabá Legba Hey! (2011-2013)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.  
Participa como DIRETORA, CONCEPÇÃO e ROTEIRISTA  
Apresentações

- PAVILHÃO DE ARTES CÊNICAS DO POLO CINEMATOGRAFICO - Paulínia, SP - 2011
- AUDITÓRIO MUNICIPAL - Valinhos, SP - 2011
- CENTRO CULTURAL - Mogi Mirim, SP - 2011
- CONFERÊNCIA INTERNACIONAL CORPOS (IM)PERFEITOS - Almada, Portugal - 2012
- XVII FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO RECIFE - Recife - 2012
- 1º INTERNATIONAL JOURNAL OF ARTS - Natal - 2012
- OCUPAÇÃO FUNARTE BRASÍLIA - Artes Cênicas Pesquisa e Diversidade - Brasília - 2013
- ALDEIA SESC – Mostra de Artes Cênicas do SESC Alagoas - Maceió - 2013
- INSTITUTO CULTURAL SETE PORTEIRAS DO BRASIL (templo de Umbanda) – São Paulo - 2013
- VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM DANÇA - UFPA - Belém - 2013
- TRILHAS E TRÂNSITOS: 20 VINTE ANOS DO GIPE-CIT -Teatro do Movimento (UFBA) – Salvador - 2013

#### **1.27.Soibare: Corpo de Um Brasil Xavante (2011-2013)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.  
Participa como DIRETORA

Apresentações

- HOMENAGEM À ARACY LOPES DA SILVA - Departamento de Antropologia da USP – São Paulo - 2011
- ARTE EM FOCO 2012 – FUNARTE. Belo Horizonte - 2012
- ALDEIA SESC – Mostra de Artes Cênicas do SESC Alagoas - Maceió - 2013

#### **1.28.Coraci Mironga (2012-2013)**

Espetáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA

Apresentações

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas - 2012
- ESCOLA DE SAMBA "NENÊ DE VILA MATILDE" - São Paulo - 2012
- VI MOSTRA LUGAR NÔMADE DE DANÇA - São Paulo - 2013
- DAS THEATER IM HOF DER NAUNYNRITZE - Berlim, Alemanha - 2013

### **1.29. Balu Venta Brota Rosa (2013)**

Espectáculo de Dança

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como DIRETORA , CRIAÇÃO e CONCEPÇÃO DE FIGURINO

Apresentações

- DEPARTAMENTO DE ARTES CORPORAIS DA UNICAMP - Campinas - 2013

### **1.30. Processo de Criação: Pesquisa sobre Terecô (2013- Atual)**

Pesquisa de campo e processo de criação em andamento.

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ORIENTADORA DE PESQUISA e DIRETORA

### **1.31. Processo de Criação: Pesquisa sobre Pankararu (2013- Atual)**

Pesquisa de campo e processo de criação em andamento.

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ORIENTADORA DE PESQUISA e DIRETORA.

### **1.32. Processo de Criação: Pesquisa sobre os Arturos (2013- Atual)**

Pesquisa de campo e processo de criação em andamento.

Produção: Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Participa como ORIENTADORA DE PESQUISA E DIRETORA.