Julia Corrêa Giannetti

A dança marginal de Maria Esther Stockler:

um dançar imagético

CAMPINAS
2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A dança marginal de Maria Esther Stockler:

um dançar imagético

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de concentração Teatro, Dança e Performance.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Grácia Maria Navarro.

Este exemplar corresponde à versão final de dissertação defendida pela aluna Julia Corrêa Giannetti, e orientada pela Prof.ª Drª. Grácia Maria Navarro.

_____

CAMPINAS
2015

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

G348d

Giannetti, Julia Corrêa, 1983-
A dança marginal de Maria Esther Stockler : um dançar imagético / Julia Corrêa Giannetti. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Grácia Maria Navarro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Stockler, Maria Esther, 1939. 2. Contracultura. 3. Videoarte. 4. Improvisação (Dança). I. Navarro, Grácia Maria,1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The marginal dance of Maria Esther Stockler : an imagery dance
Palavras-chave em inglês:
Stockler, Maria Esther, 1939
Counterculture
Video art
Improvisation (Dance)
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Mestra em Artes da Cena
Banca examinadora:
Gracia Maria Navarro
Silvia Maria Geraldi
Lilian Freitas Vilela
Cassiano Sydow Quilici
André Monteiro Guimarães Dias Pires
Data de defesa: 06-07-2015
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela Mestranda Julia Corrêa Giannetti - RA 016421 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Grácia Maria Navarro
Presidente

Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi
Titular

Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela
Titular

RESUMO

O trabalho traz à tona a vida e obra da artista da dança brasileira Maria Esther Stockler. Em parceria com José Agrippino de Paula – autor e diretor influente do tropicalismo - concentraram suas produção cênicas inovadoras nos anos de 1967 a 1970. Posterior a isso, o foco de suas pesquisas começa, cada vez mais, a ser conduzido para as experiências antropológicas em diferentes lugares que morou e viajou, como África, Arembepe-BA no Brasil, Peru e Bali. Maria Esther imprime essas experiências nas formas do seu corpo em movimento e apoiada no dispositivo criativo do vídeo, ambos realizam uma das primeiras produções experimentais unindo cinema e dança no Brasil.

Representantes da contracultura, buscaram a construção de uma estética própria, mas muito sintonizados com aspectos presentes na arte de vanguarda do Ocidente. O trabalho situa a artista no contexto histórico e artístico da época, que mesmo à margem da produção das artes da cena, principalmente da dança, e com uma atuação teatral em um curto espaço de tempo, exerceu um papel de referência nos modos de produzir de uma geração de artistas desse período.

Desse modo, a pesquisa segue os vestígios de uma figura peculiar da história da dança brasileira, a coloca em diálogo com a história da dança moderna, e também debate a questão de um corpo múltiplo de influências, culturas e costumes, que impulsionado pelo espírito libertário, articulou uma dança própria e autêntica.

Palavras-chave: Maria Esther Stockler; Contracultura; Criação em dança; Videodança.

ABSTRACT

The work brings to light the life and work of the artist of Brazilian dance Maria Esther Stockler. In partnership with José de Paula Agrippino – author and director of the influential tropicalism - they focused their innovative scenic production from 1967 to 1970. Subsequently, the focus of her research starts beingin creasingly driven towards anthropological experiments in different places where she lived and traveled to such as Africa, Arembepe-BA in Brazil, Peru and Bali. Maria Esther prints theseexperiences into the shapes of her body in motion and supported by the creative video device, both held one of the first experimental productions combining theater and dance in Brazil.

Counterculture representatives, sought to build its own aesthetic, but deeply tuned to theaspects present in the Western avant-garde art. The work puts the artist in the historical and artistic context of the time, which even at the margins of production of the arts scene, especially the dancing and a theatrical performances in short periods of time, played a role of reference in the ways of producing of a generation of artists of that period.

There by, the research follows the traces of a peculiar figure in the history of the Brazilian dance, it creates a dialogue with the history of modern dance, and also debates the issue of a multiple body of influences, cultures and customs, which driven by the libertarian spirit articulated a distinctive, authentic dance.

Key-words: Maria Esther Stockler, Counterculture, dance creation**,** videodance.

SUMÁRIO

Introdução

O desvelar e suas razões 05

As fontes 08

Cronologia cênica de Maria Esther Stockler 18

Cronologia filmográfica de Maria Esther Stockler 19

Capítulo 1

VIDA E ARTE – uma trajetória 21

Capítulo 2

CONTRACULTURA E DANÇA: A margem da margem 77

Capítulo 3

UMA DANÇA "MARGINAL": Diálogos com a história da dança moderna ocidental 115

3.1 Breve paralelo com a criação de dança no Brasil 140

3.2 Processos de uma bailarina brasileira 147

Capítulo 4

IMAGENS DANÇADAS 167

Considerações finais 195

Bibliografia geral 201

Anexo 1 – Programas de espetáculos 219

Tarzan III Mundo – 1968 221

Rito do Amor Selvagem – 1969 227

A dança dos quatro elementos – 1985 233

Anexo 2 239

Áudio do debate da Mostra José Agrippino de Paula – (MIS-SP) – 1988 240

Para María …

Agradecimentos

Agradeço à minha família pelo apoio e amor incondicional, que me fortalece e inspira.

Ao meu parceiro em especial, pelo seu apoio e compartilhar.

À minha orientadora Prof.ª Dr.ª Grácia Maria Navarro, por acreditar na pesquisa desde o princípio e trazer o espírito libertário em si.

A todos os professores e funcionários do Programa de Artes da Cena que apoiaram esse caminho dentro da Universidade.

À família de Maria Esther Stockler pelo acolhimento da pesquisa desde o início, em especial à Inês Stockler e Mari Stockler pela cumplicidade e disponibilização de todo o acervo pessoal de Maria Esther. E Cid Stockler, por sua parceria e generosidade na escrita que trouxe a força do que foi vivido.

À CAPES e ao Programa de Artes da Cena pela bolsa de pesquisa concedida para finalização do trabalho.

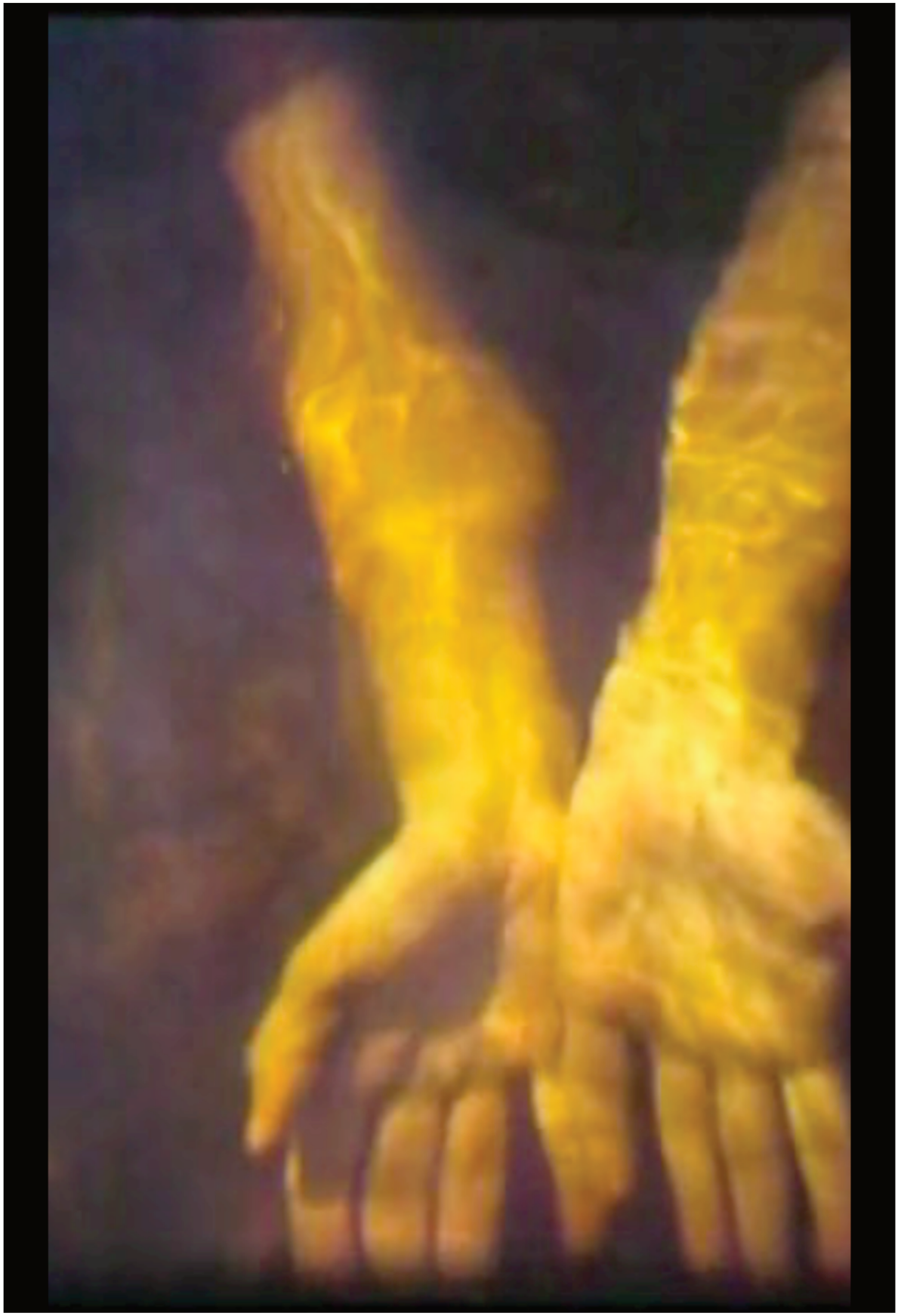
LISTA DE FIGURAS

Figura 01- *Frame* "Céu sobre Água" 01
Figura 02- A caixa/acervo pessoal Maria Esther 11
Figura 03- *Frame* "Céu sobre Água" 17
Figura 04- Apresentação de balé clássico 25
Figura 05- Praia de Copacabana 29
Figura 06- A prática de ioga 31
Figura 07- Foto performática 34
Figura 08- Início da atuação profissional 35
Figura 09- Cartaz "Rito do Amor Selvagem" 51
Figura 10- A Bola "Rito do Amor Selvagem" 52
Figura 11- *Frame* de "Candomblé no Togo" 58
Figura 12- *Frame* dos "Candomblé no Dahomey" 58
Figura 13- *Frame* de imagem de Londres 60
Figura 14- *Frame* de "Maria Esther: Danças na África" 62
Figura 15- *Frame* de "Maria Esther: Danças na África" 62
Figura 16- *Frame* "Céu sobre Água" 64
Figura 17- *Frame* "Céu sobre Água" 64
Figura 18- *Frame* de "Mãe Terra" 66
Figura 19- "Os quatro elementos" 69
Figura 20- "Os quarto elementos" 69
Figura 21- Dança na lama 75
Figura 22- Manuscrito (1) de Maria Esther 76
Figura 23- Ensaio "Rito do Amor Selvagem" 97
Figura 24- *Frames* das obras de Maya Deren 103
Figura 25-A dança nos telhados 106

Figura 26- A dança nos telhados 106
Figura 27- A câmera dança 109
Figura 28- Manuscrito (2) de Maria Esther 150
Figura 29- Manuscrito (3) de Maria Esther 163
Figura 30- Encarte DVD Hitler III Mundo 166
Figura 31- *Frame* de "Maria Esther: Danças na África" 241

Somente quem souber portar o caos dentro de si
poderá se dizer a grande estrela bailarina.

Nietzche



Introdução

O desvelar e suas razões

No ano de 2008, em uma mostra homenageando José Agrippino de Paula, no Centro Cultural São Paulo, um ano após a sua morte, entrei em contato com sua obra videográfica e literária e assisti aos vídeos com as danças de Maria Esther Stockler. Intrigou-me o fato de Maria Esther não ser muito conhecida e de nunca ter ouvido nada sobre ela, até então; e além dessa inquietude, seu dançar acionou meu imaginário em relação a questões que há tempo almejava em minhas pesquisas. Iniciou-se, assim, uma instigante vontade de desvelar esta figura da dança, embora creio estar apenas "arranhando a superfície"[1] de sua trajetória.

Todavia, esta pesquisa tem como objetivo retomar a produção de Maria Esther Stockler e deixar registrada sua atuação e busca como artista, suas influências como bailarina--criadora e sua relação com a história da dança Ocidental. Sobretudo, que sirva como impulso a uma renovação para a produção em dança, pois "O registro em dança pode apontar aspectos muito interessantes para perceber os rastros hoje expressos nas criações contemporâneas" (SILVA In: ISAACSON *et al.*, 2010, p. 198).

Mesmo que Maria Esther tenha atuado por pouco tempo na história da dança do Brasil, ela deixa uma marca com sua produção, com uma relação profunda entre vida e arte e um pioneirismo na relação entre vídeo e dança – até mesmo em pessoas que não chegaram a assistir ao vivo suas obras – como simbolizado nas palavras abaixo:

> O verdadeiro poema não é aquele que o público lê. Há sempre um poema não impresso no papel, que coincide com a produção deste, estereotipado na vida do poeta. É aquilo em que ele se transformou por intermédio de seu trabalho. A questão não é como a idéia é expressa em pedra, tela ou papel, mas em que grau ela conquistou forma e expressão na vida do artista. Sua verdadeira obra não estará na galeria de nenhum príncipe (THOREAU In: GOFFMAN & JOY, 2004, p. 17).

[1] Expressão utilizada no prefácio do livro "Contracultura através dos tempos", de Ken Goffman e Dan Joy. Ed. Ediouro, 2004.

[2] Análise apresentada por Irlainy Regina Madazzio em "O vôo da Borboleta – A obra cênica de José Agrippino de

Ao considerar o sujeito como parte essencial da pesquisa em artes, como ser atuante nas percepções do processo de conhecimento, as especificidades vêm para fortalecer o processo de investigação, tornando-o vivo. Dessa forma, esta pesquisa pretende não se referir somente ao acúmulo de obras e produções que preenchem a história, e sim, ela tem o intuito de investigar e refletir tanto sobre a obra de uma artista com uma produção, em grande parte, à margem do circuito artístico de sua época, quanto sobre as diferentes possibilidades de produzir arte.

Diante do fato de não haver muito material escrito sobre esta artista, a metodologia do trabalho foi tecida por depoimentos de familiares, amigos e artistas que conviveram com Maria Esther, mediante os testemunhos materiais que sobre ela subsistem. Portanto, deve ser levada em consideração a subjetividade presente na história oral, sob o ponto de vista de cada indivíduo perante as experiências e opiniões próprias, pois é notório que "toda história que envolve pessoas é plena de contradições, a memória funciona como uma ilha de edição que pode mudar facilmente de perspectiva" (SILVA, 2010, p. 199).

Ao escolher estudar uma pessoa, uma época, uma obra ou um fenômeno, é necessário se aproximar do contexto em que está situado, por isso, este trabalho apoia-se em uma reflexão sobre o espírito da contracultura, situando este contexto, mas ampliando essa ideia para além do movimento histórico, ao identificar um espírito contestador presente desde o início da humanidade, integrando ser e natureza desde suas primeiras manifestações.

Ao pesquisar a trajetória desta artista da dança brasileira, tornou-se evidente o fato de que, no decorrer de sua trajetória, buscou uma relação na qual dança e vida são uma única coisa, uma vida por si só esteticizada,[2] sem a necessidade do espetáculo. Ao mesmo tempo, em sua obra videográfica transparece um corpo expressivo e cênico, com fortes imagens poéticas em seus gestos, que desperta, de modo especial, uma poética no receptor.

Todavia, esta pesquisa pretende transcender a documentação histórica e transformar os fatos em reflexão ativa, questionando sobre o que torna o corpo criador expressivo e

[2] Análise apresentada por Irlainy Regina Madazzio em "O vôo da Borboleta – A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler". Realizado na ECA – USP, São Paulo, 2005, p. 29.

autêntico,[3] uma vez que a expressividade viria desse corpo/imaginário ou, se pudéssemos metaforizar, de um "pensamento do corpo", que enfrenta desafios físicos que podem gerar imagens, cheiros e memórias ao dizer o indizível.

Maria Esther e José Agrippino integraram uma esfera de artistas que foi rotulada por diversos nomes na época, tais como *underground*, experimental e alternativos, abrindo espaço a um tipo de criação que contribuiu para a expansão dos modos de atuar nas décadas de 1960 e 1970, compondo a vanguarda das artes da cena do Brasil.

Maria Esther Stockler veio de uma família aristocrática, obteve uma ótima formação escolar à época, e desde cedo apresentou um espírito contestador e autêntico. Praticou ioga desde muito jovem, estudou psicologia e dança nos Estados Unidos, passando pelos estúdios de Martha Graham e Merce Cunningham. Em São Paulo, integrou a segunda turma de alunos de Maria Duschenes, com quem posteriormente coordenou o grupo Móbile. Em paralelo a isto, Maria Esther trabalhou em algumas peças teatrais, realizou preparações corporais, sendo pioneira neste tipo de atuação, como na cidade de São Paulo, por exemplo, em "O Rei da Vela" (1967), sob direção de José Celso Martinez Corrêa, espetáculo-símbolo do movimento tropicalista, em interpretação do texto homônimo de Oswald de Andrade.

Em busca de maior comunicação com o público e de quebrar alguns padrões das produções de dança da época, somadas ao encontro com José Agrippino de Paula, escritor e cineasta, investem na criação do grupo Sonda e nas produções cênicas "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado" (1968) e "Rito do Amor Selvagem" (1969), além de dirigirem o espetáculo musical "O Planeta dos Mutantes" (1969) com a banda Os Mutantes.

Com uma proposta inovadora, integram a dança e o teatro na produção cênica, unindo as artes visuais com a execução ao vivo de trilha sonora. Após esses anos de muita criação, mas pressionados pela ditadura militar, Agrippino e Maria Esther vão morar por dois anos na África, onde produziram os vídeos em formato Super-8, "Maria Esther Stockler: Danças na África", "Candomblé no Togo" e "Candomblé no Dahomey".

[3] Uso este termo no sentido de que pertence ao "autor a quem se atribui" (Novo Aurélio, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999, p. 233).

Ao retornarem ao Brasil, foram residir na cidade de Arembepe, na Bahia, momento em que tiveram uma filha, chamada Manhã de Paula. Em meio à aldeia *hippie* de Arembepe, iniciaram, em 1972, a criação do curta-metragem "Céu sobre Água", que veio a ser finalizado em 1978. No ano de 1976, Maria Esther faz uma viagem ao Peru, onde realiza "filmes curtas-metragens de ficção com dança" e une a linguagem da dança "com outras civilizações arcaicas".[4]

A parceria destes artistas foi de um poder criativo muito forte. Ambos eram muito inteligentes e contestadores, buscavam, dentro da linguagem artística, experimentar maneiras libertadoras de expressão através do corpo, das imagens e das palavras. Foram cúmplices de uma parceria muito forte, que diante de um modo de viver mais libertário, fundiram vida e criação, realizando composições inovadoras que frutificaram obras cênicas e videográficas.

O foco destes artistas estava no viver, no experienciar e no fazer, portanto, não se preocupavam em guardar registros das experiências vividas. Devido a isso, e por não integrarem o grande mercado artístico da época, existem poucos materiais referentes às produções realizadas por eles, e, deste pouco registro, muito se perdeu. Como o desaparecimento da filmagem da peça "Rito do Amor Selvagem" feita por Jorge Bodansky, e de grande parte do material filmado na África, que continha cinco horas de filmagens, restando apenas três filmes, que não chegam a duas horas.

A atuação de Maria Esther na história das artes da cena foi múltipla, dado que ela atuou como bailarina, coreógrafa, preparadora corporal, diretora e pesquisadora de dança, e utilizou-se do vídeo como ferramenta criativa, de forma pioneira no Brasil.

As fontes

Para aprofundar o estudo sobre esta artista e seus processos criativos em dança, os vídeos tornam-se grandes testemunhos, pois são registros da efemeridade da dança, que possibilitam uma aproximação e um melhor entendimento de suas composições. Uma vez que,

[4] Expressões utilizadas por Maria Esther Stockler na transcrição de um *Curriculum Vitae*, feito por ela, aproximadamente, entre os anos de 1986 e 1987.

além de captar o instante criativo, deflagram as improvisações de Maria Esther Stockler e registram as relações de um corpo com o espaço durante as criações de dança.

O desenvolvimento desta pesquisa contou com o depoimento de pessoas que conviveram com Maria Esther Stockler tanto no âmbito familiar quanto no artístico. Foram encontros e contatos muito importantes por repassar memórias e opiniões pessoais, e assim, estabelecer a cumplicidade perante a delicada missão de escrever sobre outra pessoa. Portanto, foi feita a escolha de não transcrever todas as entrevistas no final da dissertação, trazendo ao trabalho exclusivamente a documentação que julguei necessária para compor este olhar sobre a trajetória de Maria Esther.

O primeiro encontro foi com a pesquisadora Irlainy Madazzio, que pesquisou a obra cênica do grupo Sonda, tendo entrevistado Maria Esther dois anos antes de sua morte. Esse contato foi muito importante, pois, além de possibilitar uma contextualização da pesquisa antes da realização das entrevistas, pudemos assistir às imagens em VHS da entrevista com Maria Esther, realizada no ano de 2004, e à filmagem da peça "O Balcão", sob direção de Victor Garcia, feita por José Agrippino no ano de 1969, mesmo ano em que estreavam a peça "Rito do Amor Selvagem".

No entanto, foi somente após conseguir o contato virtual com a cineasta Mari Stockler, sobrinha de Maria Esther, que pude conhecer Inês Stockler, cantora de ópera com vasta formação na Europa, prima de Maria Esther, que guardou parte do acervo pessoal da artista após a sua morte, possibilitando enriquecer ainda mais esta pesquisa.

A Inês, gentilmente, propiciou-me o contato com o acervo que guardava em sua casa, em São Paulo, mas que, no entanto, não mexia há anos. Este acervo encontrava-se em uma caixa de papelão que trazia em sua abertura o escrito: "CUIDADO OVOS", o que também simbolizou a delicadeza de todo o material ali armazenado. Deste modo, estava encaixotada parte da história desta artista, composta por inúmeros manuscritos, um painel do espetáculo "Rito do Amor Selvagem", os programas de algumas peças realizadas, críticas de jornais e cópias dos filmes em VHS.[5] A partir disso, foi possível estruturar e ter acesso às entrevistas com outros familiares,

[5] Este material foi gentilmente disponibilizado à pesquisa por Inês Stockler e Mari Stockler.

como um encontro com um dos irmãos, Jorge Stockler, e com a prima, Flávia Stockler, mãe de Inês.

A sobrinha de Esther, Mari Stockler, também disponibilizou vários contatos que julgou importante à contribuição da pesquisa, inclusive o contato virtual com o escritor Cid Stockler, irmão mais novo de Maria Esther, que reside na Espanha desde a década de 1970. Desde o primeiro contato com Cid, ele manteve um vínculo forte com a pesquisa, realizando reflexões referentes às lembranças de Maria Esther como artista.

Em janeiro de 2014, em pesquisa de campo na cidade de Paraty-RJ, pude contatar pessoas que conheciam Maria Esther, inclusive na fase final de sua vida. A princípio foi difícil conseguir esses contatos, pois não foram tantas pessoas que a conheciam, e poucas sabiam de seu passado como bailarina e coreógrafa. Pois, Maria Esther estabeleceu-se na cidade em uma fase de sua vida que já não estava vinculada a uma vida de produção artística, e sim, com uma pesquisa integrada à natureza, aos estudos de arte, psicologia, radiestesia e florais.

Figura 02: Acervo pessoal de Maria Esther Stockler em 2014.
Fonte: Disponibilizado por Inês Stockler e Mari Stockler.

Cheguei à cidade com contatos de telefones celulares dados por Inês Stockler, sendo que um deles era de Mariema, uma amiga de infância de Maria Esther, cujo filho namorou, durante cinco anos, Manhã de Paula. Foi devido a essas amizades, que Maria Esther começou a frequentar Paraty. Também pude contatar o proprietário de uma pousada, um amigo bem próximo de Maria Esther, chamado Cláudio, com quem ela morou alguns anos nesta mesma cidade.

Todavia, essas pessoas tiveram um contato estritamente pessoal com Esther, apesar de que Mariema chegou a assistir aos espetáculos e aos vídeos quando produzidos, e recordou sobre a forte impressão e o deslumbramento que teve ao ver as obras, relembrando que a amiga mostrava muito apreço ao falar dessas produções.

Mas, foi através de uma moradora de Paraty, Mariana Gatti, que encontrei um dos grandes amigos, Omar Inácio da Silva, que cuidou muito de Maria Esther nessa fase de sua vida, ele era terapeuta corporal, mas também com experiência em dança, o que o aproximou ainda mais de Esther. Desse modo, pude encontrar-me com amigos que tinham afinidade artística com ela, como o encontro com Kati, muito amiga de Maria Esther, que coordena a comunidade de Santo Daime, no sítio Celavi ou Terras de Jurema, uma comunidade simples, bem familiar e reservada.

A última entrevista realizada em Paraty foi com a bailarina e coreógrafa Vanda Mota, uma das fundadoras do instituto Silo Cultural, um espaço cultural que integra dança e música na cidade. Segundo Vanda, iniciou algumas parcerias de aulas e criações com Maria Esther, mas afirmou que ela já não queria prosseguir com tudo o que envolvia a produção de uma dança cênica.

Esta viagem foi muito importante para a pesquisa, pois trouxe o encontro de um passado remoto – que poucos dali conheciam – com um passado mais recente da vida de Maria Esther em Paraty.

Desse modo, as entrevistas que compõem este trabalho foram, no âmbito familiar, com a sobrinha Mari Stockler, as primas Inês e Flávia Stockler e os irmãos Jorge e Cid Stockler, e no âmbito de amizades, foram entrevistados, na cidade de Paraty, Omar Ignácio da Silva, Mariema e Kati.

No meio artístico, foram realizadas as entrevistas com a bailarina integrante do elenco da peça "Rito do Amor Selvagem", Dorothy Lenner; com o músico da banda que participava da mesma peça, Bogô; com a bailarina e coreógrafa, amiga de Maria Esther desde a juventude, Lia Robatto; com Norma Michaels, amiga e bailarina que morou junto com Maria Esther nos Estados Unidos; com a coreógrafa e pesquisadora de danças circulares, Lucia Cordeiro; com a bailarina e coreógrafa, Janice Vieira; com o ator Sérgio Mamberti; com o cantor e compositor Caetano Veloso; com os integrantes do grupo Sonda, Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura; e com a bailarina e produtora cultural de Paraty, Vanda Motta, e assim, as impressões e colocações provindas das entrevistas estarão costuradas no decorrer do texto durante a reflexão sobre a vida e obra de Maria Esther Stockler.

No capítulo inicial, intitulado "Vida e obra – uma trajetória", a pesquisa registra e revela o percurso de Maria Esther, sua formação intelectual e artística, suas produções e o caminho escolhido para atuar. A partir de seus estudos e referências no campo da dança e das artes em geral, levantam-se questões fundamentais para a compreensão de sua história, sendo que algumas das questões de sua pesquisa apontam para os caminhos radicais na busca da arte que acreditava.

Com um breve apanhado das produções cênicas realizadas pelo grupo Sonda, sob direção de Maria Esther e José Agrippino, procuraremos contextualizar a atuação profissional destes artistas. No entanto, devido ao fato de essas produções cênicas já terem sido estudadas em pelo menos três trabalhos acadêmicos da Universidade de São Paulo, esta pesquisa enfatizará as produções filmográficas feitas por Maria Esther.

E assim, deparamo-nos com a noção de ser marginal perante à história, quando refletimos sobre como contar uma história que não entrou para a história, ou por que não conhecemos muitos artistas nacionais relevantes dentro da história das artes da cena.

O segundo capítulo, intitulado "A contracultura e a dança - a margem da margem", traz o contexto da contracultura para descrever a produção de Maria Esther, sendo que sua obra integra esse mesmo contexto, no Brasil, e estabelece uma comunicação com o movimento da contracultura nos Estados Unidos, onde morou por alguns anos no início de 1960. E a partir do

contexto histórico das décadas de 1960 e 1970, é proposto um diálogo com a história da dança moderna norte-americana, e com interlocutores neste cenário de rupturas.

Nesse contexto, os caminhos trilhados por Maria Esther confluem para uma integração com os ritmos da natureza, e mostram esse desejo de transformar os modos de criação, apontando para um experimentalismo do corpo criativo. Posteriormente, após ter passado por várias técnicas de dança, ela aproxima sua criação de uma expressão da própria vida, de uma dança não espetacularizada. Este capítulo está apoiado em pesquisas iconográficas do acervo dos artistas José Agrippino e Maria Esther, e em acervos de jornais e livros, que completam o entrelaçar da sua vida com a sua arte.

O terceiro capítulo, "Uma dança marginal: diálogos com a história da dança moderna no Ocidente", inicia-se com uma análise comparativa de alguns nomes da história da dança Ocidental, que foram referências para Maria Esther Stockler.

Ao considerar que o espírito contracultural esteve presente em diversas personalidades "revolucionárias" na dança moderna, a pesquisa traça pontos de intersecção com os ideais almejados por Maria Esther, e assim, correlaciona-se com fundamentos que impulsionaram o nascimento da dança moderna, bem como, uma síntese de algumas produções da dança, em São Paulo, que também trouxeram este caráter inovador.

Na segunda etapa deste capítulo, subintitulada "Processos de criação: uma bailarina brasileira", está presente uma análise do fazer desta dançarina, a qual, a partir das entrevistas e depoimentos, temos a perspectiva de que o corpo cênico deve estar impregnado de magia e força, aproximando-o da potência dos ritos.

Ao almejar um entrelaçar da vida e da dança, percebe-se que a pesquisa com uma dança mais ritualística aproximou Maria Esther de uma dança sagrada, pois no rito não há divisão entre corpo e espírito, e sim uma unidade no fazer artístico. Por isso, ela acreditou que a arte deveria "restaurar a 'unidade perdida', oferecendo ao público referências com a qual ela possa identificar-se, experienciando assim a 'alma coletiva'" (QUILICCI, 2004, p. 25).

O modo de dançar de Maria Esther Stockler está registrado em três filmes realizados com câmeras Super-8, todos na década de 1970; como também em duas danças presentes no

filme de Caetano Veloso, “Cinema Falado”, de 1986, e em filmagens não editadas, realizadas em 1991 pela cineasta Mari Stockler.

Ao examinar este material, aparece um olhar investigativo em suas maneiras de compor os próprios movimentos e de como consegue trazer para o movimento um sentido de comunhão da dança, que não era feita para o outro, mas com o outro.

Nas imagens é possível perceber como Maria Esther consegue que uma forma corporal seja preenchida por uma energia e uma poética, sendo que através de impulsos, um movimento gera outro, e instaura outra noção de tempo e espaço, em que a dança atinge uma certa suspensão.

E por fim, no quarto capítulo, “Imagens dançadas”, propõe-se uma reflexão sobre a integração do cinema e da dança proposta nos filmes realizados por Maria Esther, a maioria em parceria com José Agrippino de Paula, procurando estabelecer como se deu a construção de uma estética, desde o simples registro a uma verdadeira composição, que incluiu a escolha de luz, de ângulos da câmera, das músicas, dos locais de filmagem, dos cortes e enquadramentos.

A reflexão acerca da produção destes artistas levou a um diálogo com o modo de fazer filmes com dança, proposto pioneiramente pela artista Maya Deren, nas décadas de 1940 e 1950, o que antecedeu a consolidação da videodança como expressão artística. Maya Deren também estudou dança e realizou experimentos que valorizam o corpo e seus movimentos em uma criação videográfica, além de ter se aprofundado nas culturas “primitivas” ao estudar a religião vodu, no Haiti.

Como no ano de 1976, em que Maria Esther aprofundou-se no contato com culturas “primitivas” para inspirar a produção de outro vídeo, que, entretanto, foi produzido sem a parceria de José Agrippino, pois foi filmado na viagem de Esther ao Peru e continuado em Arembepe, na Bahia. Este filme foi intitulado “Mãe Terra”, e contou com uma concepção que, segundo a própria Maria Esther, não foi suprida pela falta de condições técnicas disponíveis, desanimando-a a trabalhar com a câmera Super-8.[6]

[6] Depoimento em evento no Museu da Imagem e Som, São Paulo, 1988. Áudio em anexo.

Diante disso, é importante averiguar como a maneira de usar o dispositivo videográfico trouxe um outro olhar para a relação da dança com a imagem, que, ao mesmo tempo, aumenta e inibe as possibilidades de criação. Dessa forma, o material videográfico pesquisado representa uma lente que expõe um certo pensar criativo, e torna-se um poderoso registro do corpo em plena criação, ainda mais, por se tratar de artistas com tão pouco registro de suas produções.

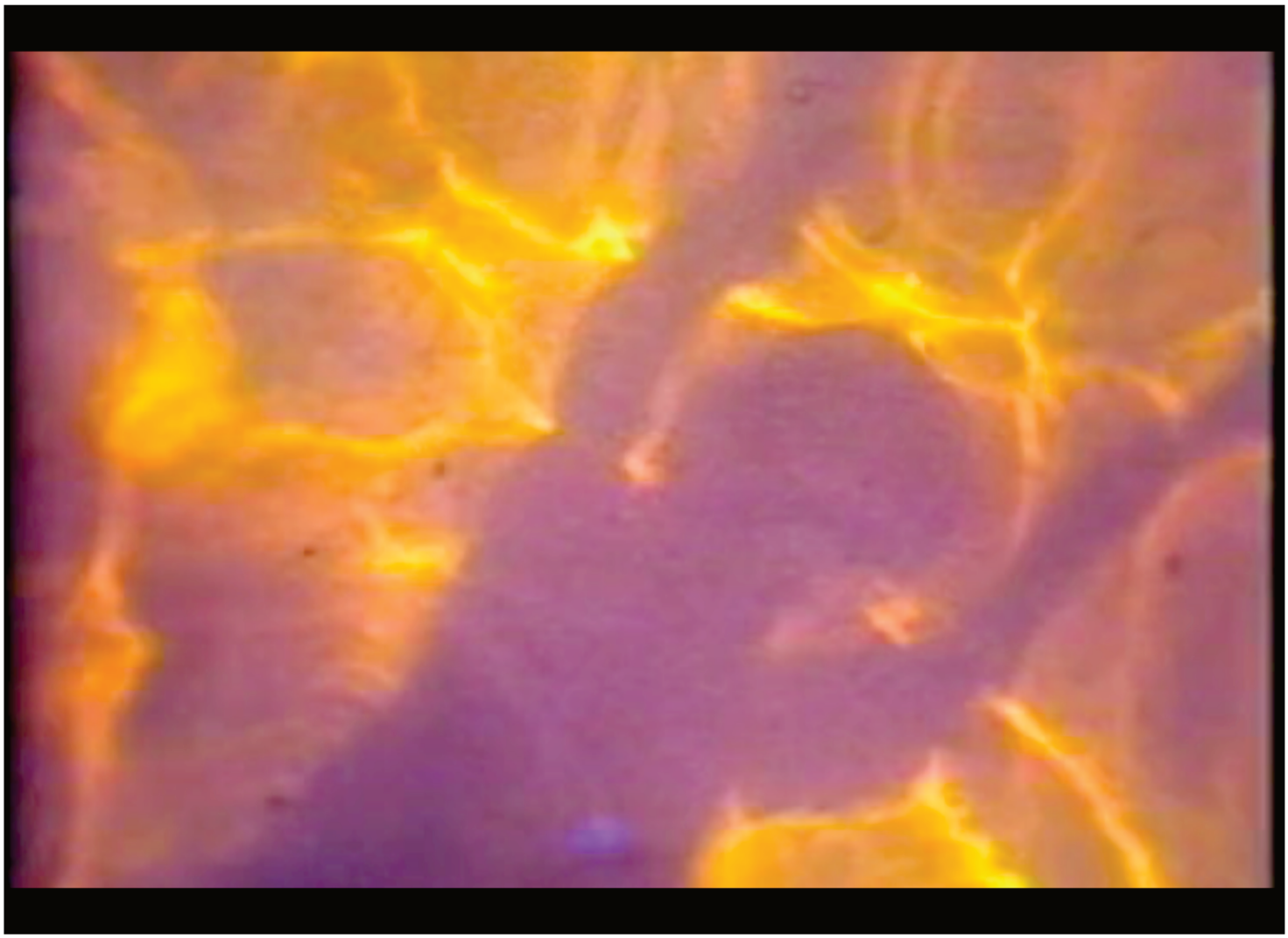


Figura 03: *Frame* do filme "Céu sobre Água" (1972/1978).
Fonte: DVD Cinema Marginal Brasileiro – nº 06.

Esta abordagem alude à possibilidade de serem considerados pioneiros na videodança realizada no Brasil, fora de estúdio, com o corpo integrado à natureza, numa dança pessoal criada como que para si mesma.

Desse modo, o enfoque de uma figura tão peculiar na história da dança brasileira coloca em debate a questão de como um corpo múltiplo de influências, impulsionado pelo espírito libertário, articulou uma dança própria e autêntica.

Abaixo segue uma breve cronologia das produções cênicas e filmográficas no decorrer de sua trajetória.

CRONOLOGIA CÊNICA DE MARIA ESTHER STOCKLER

Com o **grupo Móbile**

1964 - com direção de Maria Duschenes.

1965 –com direção de Maria Esther Stockler.

Com o **grupo Sonda**

1968 - Tarzan Terceiro Mundo – O Mustang Hibernado.

1968 - O Planeta dos Mutantes (Parceria com o grupo musical Os Mutantes).

1969 – Rito do Amor Selvagem.

Com **Lucia Cordeiro**

1985 –Os quatro Elementos.

CRONOLOGIA FILMOGRÁFICA DE MARIA ESTHER STOCKLER

Hitler III Mundo – 1968 – São Paulo

Longa-metragem em 35mm.
Direção e roteiro: José Agrippino de Paula.
Assistente de direção: Jorge Bodansky.
Produção: José Agrippino e Maria Esther Stockler.
Montagem: Rudá de Andrade e Walter Luís Rogério.
Elenco: Jô Soares, José Ramalho, Eugênio Kusnet, Luiz Fernando Rezende, Túlio de Lemos, Sílvia Werneck, Maria Esther Stockler, Ruth Escobar, Jairo Salvini, Danielle Palumbo, Jonas Mello, Carlos Silveira, Fernando Benini, Manoel Domingos.
Duração: 90 minutos.

Lançamento nº 6 da coleção Cinema marginal Brasileiro, realizados pela HECO Produções e LUME Filmes, com apoio da Cinemateca Brasileira, 2010.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vvzk6dZW_-Q>. Acesso em 20 de Maio de 2015. Uma cópia foi doada à Videoteca do Instituto de Artes.

Maria Esther: Danças na África – 1972.

Média-metragem em Super-8.
Câmera e fotografia: José Agrippino de Paula.
Coreografia e interpretação: Maria Esther Stockler.
Trilha sonora: Músicas africanas e indiana.
Duração: 40 minutos.

Lançamento nº 6 da coleção Cinema marginal Brasileiro, realizados pela HECO Produções e LUME Filmes, com apoio da Cinemateca Brasileira, 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=76NRWeWhiwU>
Acesso em 20 de Maio de 2015.

Candomblé no Togo e Candomblé no Dahomey (1972)

Curta-metragem em Super-8.
Câmera: José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler.
Fotografia e montagem: José Agrippino de Paula.
Duração: 20 minutos cada filme.

Céu Sobre Água (1972-1978)

Curta-metragem em Super-8.
Câmera, fotografia e montagem: José Agrippino de Paula.
Coreografia e interpretação: Maria Esther Stockler.

Trilha sonora: Ravi Shankar.
Duração: 20 minutos.

Lançamento nº 6 da coleção Cinema marginal Brasileiro, realizados pela HECO Produções e LUME Filmes, com apoio da Cinemateca Brasileira, 2010.

<https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI>
Acesso em 20 de Maio de 2015.

Mãe Terra (1976)

Curta-metragem em Super-8.
Direção e interpretação: Maria Esther Stockler.
Fotografia: Jeff, Maria Esther e Manuele Bramon,
Trilha sonora: no Peru- música da Núbia e do Tibet.
Músicos: Touzé (Imbituaçu), Luca (flauta), Roberto Haiti, Beca da Boca do rio e Nilton (atabaques).
Canto: Diana e Robert do Haiti.
Elenco: Manhã de Paula, Manuele Bramon, Beth, Maria Esther, Jeff, Juracy, Nilton, Manuel Sandres, Mimi.
Duração: 20 minutos.
Acervo pessoal de Maria Esther, sob cuidados de Inês Stockler.

Cinema Falado (1986)

Longa-metragem em DVD.
Direção: Caetano Veloso.
Duração: 112 minutos.
Contém cenas das danças de Maria Esther acompanhada pelo músico Djalma Corrêa.
Disponíveis em:
Dança "Terra": https://www.youtube.com/watch?v=szdHwSwAcrM.
Dança "Ar": <https://www.youtube.com/watch?v=51wk_P6JYQY>.
Acesso em 20 de Maio de 2015.

***Teaser* – Esther Uma Bailarina (2014)**

Direção e edição: Manoel Valença.
Argumento: Inês Stockler.
Pesquisa: Julia Giannetti.
Fotografia e câmera: Francisco Marques.
Sound designer: Ricardo Villas-Boas.
Duração: 4:18 minutos.
Disponível em https://vimeo.com/90685502.
Acesso em 20 de Maio de 2015.

Capítulo 1

Vida e obra - uma trajetória

Na cidade do Rio de Janeiro, em uma casa situada à rua Prudente de Moraes, paralela à praia de Ipanema, nasceu Maria Esther Pereira Stockler, no dia 25 de janeiro de 1939, terceira de cinco filhos de Angelina Pereira de Souza e Cid Stockler, sendo ela a única menina. Já por parte de mãe, ascendia da família carioca Pereira de Souza, e, por parte de pai, da família alemã Stockler.

No ano de 1941, a família mudou-se para uma casa maior na rua Visconde de Pirajá, onde permaneu até 1946. Maria Esther nasceu "pequenininha", segundo relato de seu irmão, no entanto, sua mãe dizia que foi graças à babá alimentá-la constantemente que ela se fortaleceu, e foi essa mesma babá, uma negra chamada Guiomar, que cuidou dela grande parte da vida, estando presente, inclusive, nos dias que antecederam a sua morte.

De acordo com o próprio depoimento de um dos irmãos de Maria Esther, Jorge Stockler, o quarto filho do casal, foi ele que manteve o relacionamento mais intempestivo com Maria Esther após o auge de suas produções artísticas. Contudo, na entrevista realizada, ficou evidente que ele mantém uma forte admiração pela irmã, lembra-se de muitas coisas relacionadas à infância e de alguma forma, acompanhou a sua trajetória.

Em entrevista, Jorge Stockler relata que seu pai tinha um perfil muito arrojado e inteligente, trabalhava no setor financeiro do Banco Mercantil, e dava grande importância aos estudos, incentivando muito os filhos à leitura e ao aprendizado linguístico. Descreve sua mãe como uma figura muito autêntica, com marcante preocupação social, que a longo tempo ajudava instituições, bem como incentivava as crianças ao hábito da leitura.

Segundo depoimentos, a mãe de Maria Esther tinha um perfil avançado para a época, muito culta, foi educada em alemão, o que durante a Primeira Guerra Mundial fora necessário esconder, e também em francês, por freiras que conduziam o Sion, um colégio feminino de tradição católica em Petrópolis. Gostava de estudar os ideais dos jesuítas e dos antropólogos que traziam visões um pouco mais ampliadas da religião perante a sociedade.[7]

Maria Esther iniciou as primeiras aulas de dança aos cinco anos de idade, com a professora russa Alexandra Shirlovska, que lecionava em Copacabana. Seu irmão, Jorge,

[7] De acordo com depoimento de Jorge Stockler, 2012.

relembra, em depoimento, que ele e a babá levavam Maria Esther a pé às aulas, e acrescenta que a bailarina Marcia Haydée, também fez aulas com essa mesma professora. Ele recorda que, mesmo tão pequena, era possível destacar em Maria Esther uma peculiar presença de palco. Os espetáculos aconteciam no teatro Ginástico Português, e era sua mãe quem costurava e arrumava seus figurinos.

No ano de 1946, a família mudou-se para Santos, pois o pai tornara-se sócio do irmão, Darcy Stockler, em uma exportadora de café denominada "D. Stockler". No ano seguinte, seguiram para São Vicente, morando numa ótima residência, bem perto da família de Darcy, e assim os primos cresceram muito próximos, sempre brincando no enorme quintal, divertindo-se em redes e junto às árvores, andando livres de bicicleta pelas ruas.[8] Nesse período da infância em São Vicente, não houve relatos de que Esther tenha frequentado aulas de dança em específico.

No ano de 1950, ambas as famílias mudaram-se para a cidade de São Paulo. Primeiramente, alugaram, de uma família húngara, uma casa já mobiliada na Alameda Franca. Maria Esther estudou, a princípio, no colégio Stella Maris e, em 1952, ingressou no tradicional colégio feminino francês Des Oiseaux, conduzido por cônegas de Santo Agostinho, nas proximidades da rua da Consolação.

A irmã mais velha da mãe de Maria Esther, Matilde Pereira de Souza, foi diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,[9] o que as ligou, de certo modo, à Arte Contemporânea desde cedo, como relatado por seu irmão caçula, Cid Stockler, relembrando que Maria Esther sempre foi aos museus de Arte Moderna para entrar em contato com as últimas tendências estéticas, a exemplo da mãe, Angelina, que gostava muito de Arte Moderna, como as obras do Manabu Mabe, Sheila Brannigan e as tapeçarias de Genaro.

Quanto a essa questão, cabe aqui salientar o destaque dado por Mari Stockler, sobrinha de Maria Esther, filha de seu irmão Jorge Stockler, ao evidenciar que os pais de Maria Esther estavam muito atentos ao Modernismo. A família morou em ambientes de arquitetura modernista, como a casa da rua Jacarezinho, em São Paulo, e a da Ilha Porchat, em São Vicente, o que certamente indica que os pais aludiam para o "novo".

[8] De acordo com depoimento de Jorge Stockler, 2012.
[9] De acordo com depoimento de sua sobrinha Mari Stockler, 2015.

Figura 04: Apresentação de Balé Clássico – Terceira da esquerda para a direita, ao fundo.
Rio de Janeiro, aproximadamente, 1947.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

Em meados da década de 1950, a mãe de Maria Esther, Angelina, começou a frequentar aulas de ioga com um mestre hindu chamado Kare. Naquela época, ainda não eram nada usuais as práticas orientais, o que simboliza o caráter inovador entre eles, pois Angelina levava consigo seus filhos para praticar ioga em um terraço ao ar livre na casa do mestre.

No ano de 1953, aproveitando que o filho mais velho chegara à idade de ir à faculdade, o pai resolveu levar toda a família para morar, por um ano, nos Estados Unidos, e assim, foram de navio com os cinco filhos e, lá chegando, atravessaram o país de carro até chegarem à Califórnia. Ao relembrar toda esta saga, Jorge Stockler relata que o filho caçula, Cid Stockler, era tão pequeno que, como medida de segurança, seu pai o amarrava com um cordão, passado no peito e nos ombros, como um suspensório, para que ele não caísse do navio, sendo que essa forma de segurança para crianças era comum nos Estados Unidos.

Assim, residiram por quase um ano em San Mateo, nas imediações de São Francisco, na Califórnia, sendo que o filho mais velho, Cristiano, foi estudar na Standford University, e Maria Esther e o irmão Luis Alfredo ingressaram no ensino fundamental – *high school* – em uma outra escola. O pai tinha a visão de que seria muito importante para os filhos se comunicarem em inglês, mesmo entre os familiares, para que assim, todos realmente adquirissem fluência nesta língua.

Ao regressarem a São Paulo, por volta do ano de 1954, Maria Esther integrou a segunda turma de alunos de Maria Duschenes[10], uma das precursoras do método de Rudolf Laban[11] no Brasil.

[10] Maria Duschenes, bailarina húngara, estudou em uma escola que adotava a metodologia de Dalcroze, e também, dois anos na Dartington Hall School, na Inglaterra, onde teve aulas com Rudolf Laban, Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Fugida da 2ª Guerra Mundial, desembarcou no Brasil na década de 1940, tornando-se responsável por trazer os métodos da Dança Educativa Moderna traçados por Laban.

[11] Proposta de uma educação de dança liberta do academicismo da dança clássica, a partir dos estudos desenvolvidos pelo dançarino e teórico da dança Rudolf Von Laban (1879-1958), trouxe a importância para uma educação do movimento como fundamento da arte da dança. Na Dança Educativa Moderna leva-se em conta tudo o que seus iniciadores trazem na riqueza dos gestos liberados, nos passos, nas ações e nos movimentos da vida cotidiana. Acontece a valorização do esforço de cada ação no espaço, uma combinação de elementos que Laban elaborou como fatores de movimento (peso, espaço, tempo e fluxo), e, a partir deles, garantiria-se uma apreciação e um prazer de qualquer movimento no espaço.

Segundo seu irmão Jorge Stockler, Maria Esther sempre teve um perfil diferenciado, buscando novidades da moda de cada época, e rebelava-se com os padrões impostos. Foi desde pequena, muito cativante e atraía para si todos os olhares, sendo que, na adolescência, assemelhavam seu jeito com a renomada atriz de Hollywood, Rita Hayworth, que, coincidente ou não, era dançarina de formação. Naquele período, por volta dos quinze anos de idade, seu apelido, dado pelo tio Henrique Stockler, era Teca Holywood, por ser muito sofisticada no modo de ser.

Sendo a única filha, cresceu muito ligada à mãe, e desde nova adquiriu uma autenticidade. Criou um estilo próprio de ser, e conforme relato de Jorge, poderia estar com uma roupa toda rasgada, mas uma echarpe *Chanel* ou algum outro detalhe marcava sua originalidade.

Desde meados da década de 1950, quando iniciou a prática de ioga, Maria Esther ficou "fanática"[12] por essa atividade, acompanhando-a por toda a vida, influenciando, inclusive, o seu modo de relacionar o corpo frente às criações em dança.

Nessa época, frequentou aulas com a professora de História da Arte, Gilda Seráfico, e, nessa turma, fez muitas amigas que a acompanharam no decorrer dos anos, como a coreógrafa Lia Robatto. Para Jorge Stockler, essas experiências influenciaram muito a visão de mundo de Maria Esther, tanto que, segundo ele, seu pai dizia que essas aulas foram responsáveis por grande parte do espírito rebelde de Maria Esther.

Depois de terminar os estudos básicos, Maria Esther estudou Psicologia na Faculdade de Ciências e Letras Sedes Sapientiae, que tinha vínculos com a PUC-SP, mas que, no entanto, ainda não era parte da Universidade, seriam como cursos livres em diversas áreas.

Maria Esther e seus irmãos mantinham, desde jovens, o costume de sempre assistir a espetáculos. Jorge Stockler relembra que gostavam muito dos balés com Tamara Toumanova,[13] e que, de tanto gostarem, foram algumas vezes ao Teatro Municipal de São Paulo presenciá-los.

[12] Segundo Flávia Stockler, prima-irmã de Maria Esther, que tinha praticamente a mesma idade e conviveu bastante com ela, em depoimento à pesquisadora em 2014.
[13] Bailarina russa, dançou com Georges Balanchine e participou de filmes norte-americanos com artistas como Gene Kelly e Gregory Peck.

O irmão mais velho, Cristiano Stockler, foi um grande incentivador da cultura da dança na família, ele frequentava rodas de samba nas ruas atrás da Igreja da Candelária, e levava os irmãos Maria Esther e Cid Stockler para dançarem juntos, horas a fio durante a noite. Devido a ele, Maria Esther teve contato com a organização das Escolas de Samba, especificamente a Rosas de Ouro, em São Paulo, e, por isso, chegou a viver a experiência de desfilar nesta mesma escola, o que, segundo seu próprio depoimento, foi "uma experiência que se assemelhou a um êxtase provocado pelas drogas".

No verão de 1962, durante o mês de agosto, fizeram uma viagem em família para a Europa. Segundo depoimento de Cid Stockler, seguiram o Jorge, a Maria Esther e ele com a mãe, passando por Londres, Paris, Roma, Nápoles e, também, pela Espanha, visitando Madrid, Córdoba, Sevilha e Granada.

Com o desejo de ampliar seus estudos, Maria Esther decidiu estudar nos Estados Unidos, morando em Manhattan, Nova Iorque. Ela embarcou em 1963, e lá ficou até 1965, frequentando estúdios de dança moderna, como os de Marta Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Imgard Barthennief, Allan Wayne e Meredith Monk, bem como a atmosfera gerada pelos movimentos ao redor da Judson Church e do The Living Theatre.[14]

Seu regresso, em meados de 1965, motivado pelo agravamento da doença de sua mãe, fez com que Maria Esther a acompanhasse na luta contra um câncer de mama, até o seu falecimento.

De volta ao Brasil, com toda a experiência obtida nos Estados Unidos, trouxe consigo o espírito de toda uma época, e mergulhou nas criações cênicas, tendo incorporado toda essa efervescência instaurada pela *pop art*, pelo pulular de instalações e *happenings* pela cidade de Nova Iorque.

O fato de Maria Esther estar submersa nesse contexto, fez com que a jovem, segundo a visão de Cid Stockler, encontrasse um mundo novo na dança, no qual "os bailarinos dançavam descalços e praticavam enormes movimentos angulares", aquilo "modificou por completo a direção e o destino de Maria Esther, foi um contato profundamente espiritual que a transformou

[14] Conforme depoimento de Norma Michaels concedido a esta pesquisa, em 2015.

Figura 05: Praia de Copacabana – Maria Esther é a primeira à esquerda, junto com a prima Flávia Stockler ao centro. Rio de Janeiro, aproximadamente, 1957.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

completamente (...), pois a dança moderna combinava melhor com suas ideias e era mais expressiva".[15]

Existem relatos de que quando a Companhia de Merce Cunningham esteve no Brasil pela primeira vez, em meados da década de 60, Maria Esther entrou em contato com uma revista do Rio de Janeiro, e se comprometeu em fazer a entrevista em inglês com Merce Cunningham e John Cage, e, acompanhada de José Agrippino, encontraram-se com eles com um gravador nas mãos.[16]

Foi nesse período, por volta de 1964, que retomou o contato com Maria Duschenes, e juntas fundam o grupo Móbile, do qual participaram Yolanda Amadei, Helena Villar, Lili Pudols e as irmãs Paula e Juliana Carneiro da Cunha, iniciando assim, sua fase de produção artística. Em um dos trabalhos desse grupo, Maria Esther apresentou um solo, com músicas de Ravi Shankar, com uma dança peculiar, que se assemelhava a uma meditação em cena.[17] Cabe um destaque especial à concepção de uma cena em que Tomoshigue Kuzuno[18] solava, realizando *kata* na coreografia do grupo, proposta por Maria Esther.

Segundo Yolanda Amadei, Maria Duschenes percebeu prontamente o caráter de coreógrafa que Maria Esther trazia, e assim, a deixava livre para fazer solos entre as apresentações do grupo de alunas, pois Esther não acostumava fazer parte das coreografias de grupo, como relembra Yolanda:

> [...] ela tinha um jeito muito particular de dançar, lindo e maravilhoso, com um talento espetacular, mas ela dançava do jeito dela. [...] uma aluna com uma qualidade especial de solista, porque ela não se adaptava a dançar junto com ninguém. Era uma maneira muito peculiar, que você não conseguia dançar junto com ela, ou seja, repetir uma série de passos como se faz no ballet (2014).

[15] Depoimento de Cid Stockler à pesquisadora, em 2014.
[16] Depoimento de José Agrippino em entrevista concedida a Maria Theresa Vargas, 1979. Arquivo Multimeios, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP.
[17] José Agrippino, entrevista concedida a Claudia Alencar, Arquivo Multimeios, CCSP.
[18] Tomoshige Kusuno, Yubari, Japão, 1935. Desenhista, pintor, artista visual e professor. Estuda na Universidade de Arte e faz parte no Núcleo de Arte de Vanguarda, em Tóquio, na década de 1950. Emigra para o Brasil em 1960, fixando-se em São Paulo. Irmão de Takao Kusuno, coreógrafo e introdutor do Butô no Brasil.

Figura 06: A prática de ioga – Junto ao tio Darcy Stockler, na casa de veraneio da família, na Ilha Porchat, São Vicente, aproximadamente, em 1955.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

O Móbile, conforme Yolanda, foi um grupo que misturou o modo de criar de Maria Duschenes com o de Maria Esther, uma vez que esta última solava danças criadas de um jeito muito próprio, mas, algumas vezes, coreografava para o grupo todo. Ela estava despontando como coreógrafa, com sua capacidade de aglutinar pessoas diferentes em um mesmo trabalho cênico, o que não era comum naquela época. Deste modo, o grupo Móbile dissolveu a noção de ser um conjunto de alunas de Maria Duschenes, ganhando, portanto, autonomia e profissionalização, já que o grupo "tinha personalidade própria", situa Yolanda.

No ano seguinte, em 1965, o grupo Móbile apresentou-se no teatro Ruth Escobar, dessa vez sob a direção de Maria Esther Stockler, que assinava a coreografia juntamente com Helena Villar e Tomoshigue Kusuno.[19] Eram várias cenas compostas por seus integrantes e convidados, como em uma delas, "Flutuações-Engrenagens", que teve cenografia assinada por Flávio de Carvalho, como descrito na reportagem do jornal O Estado de São Paulo, de agosto de 1965, que também noticia o solo atuado e coreografado por Maria Esther, com o título de "Improvisação sobre um tema de raga da noite", com música clássica hindu interpretada por Ali Akbar Khan. Também foi composta por seus integrantes a cena "Antecipação-Luta-Rito", na qual todos do grupo atuavam em coreografia de Maria Esther, com o solo de Tomoshigue, ambientado pela música de Gagaki – do Japão Imperial – e cenografia de Carmélio Cruz.

Esse momento representou um salto para o profissionalismo do grupo e de seus integrantes, que, dentro do circuito cênico da cidade de São Paulo, foram assumindo outros compromissos individuais, acarretando na dissolução do grupo. Mesmo com um período curto de existência, o grupo Móbile destacou-se com muita expressividade, por ter reunido pessoas relevantes para a dança e por ter impulsionado as futuras criações de Maria Esther.

Após este fato, Maria Esther adentrou no âmbito do teatro, atuou como uma das primeiras coreógrafas a participar da preparação corporal em peças teatrais no Brasil, inclusive como uma das primeiras artistas da dança a dialogar e participar da equipe técnica de peças teatrais.

[19] In: BOGÉA, Inês. "O mundo em movimento", 2006, p. 28.

Sua experiência inicial foi em 1967, no Teatro da Universidade Católica, Tuca, de São Paulo, onde concebeu a partitura corporal do espetáculo "O&A", de Roberto Freire, sob direção de Silnei Siqueira. Esse espetáculo baseou-se no uso de músicas, sem falas e com muito gestual, pois sua criação foi idealizada para facilitar a comunicação com a plateia internacional no Festival Mundial de Teatro Universitário de Nancy, na França. Neste contexto, Maria Esther chegou a dar aulas de expressão corporal no Tuca, segundo Yolanda Amadei.

Em setembro de 1967, assinou a coreografia de "O Rei da Vela" – texto de Oswald de Andrade e direção de José Celso Martinez Corrêa –, espetáculo símbolo do movimento tropicalista no teatro, com trilha sonora de Caetano Veloso, Damiano Cozzella e Rogério Duprat.[20] E em 1968, atuou como preparadora corporal na peça "Poder Negro – The Dutchmam", com texto de LeRoi Jones e direção de Fernando Peixoto (MADAZZIO, 2005).

Maria Esther começava a traçar um caminho próprio como coreógrafa e diretora, e junto com Agrippino, buscava um trabalho mais autoral e de experimentações, que quebrasse os padrões da época e ampliasse as produções perante a dança que vinha sendo produzida com o grupo Móbile, considerada muito erudita, desfavorecendo uma comunicação maior com o público.[21] Desse modo, seu trabalho foi sendo reconhecido, como pode ser visto em uma das críticas de Anatol Rosenfeld:

> Maria Esther Stockler distingue-se pela seriedade e riqueza imaginativa do seu trabalho no campo da dança e da expressão corporal, devendo todos lembra-se (sic) do excelente rendimento obtido por ela no mimodrama O&A apresentado no TUCA (ROSENFELD apud MADAZZIO, 2005, p. 37).

Foi diante do contexto dos anos de 1967 e 1968 – emblemático devido a questões político-culturais em todo o mundo –, em ensaios do grupo Móbile, no ateliê do artista plástico

[20] Informações presentes no programa da peça em acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Além de integrar a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. In: <enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392786/o-rei-da-vela>. Acesso em 28/02/2015.

[21] A partir do depoimento de Maria Esther Stockler em entrevista concedida a Irlainy Madazzio, 2004.

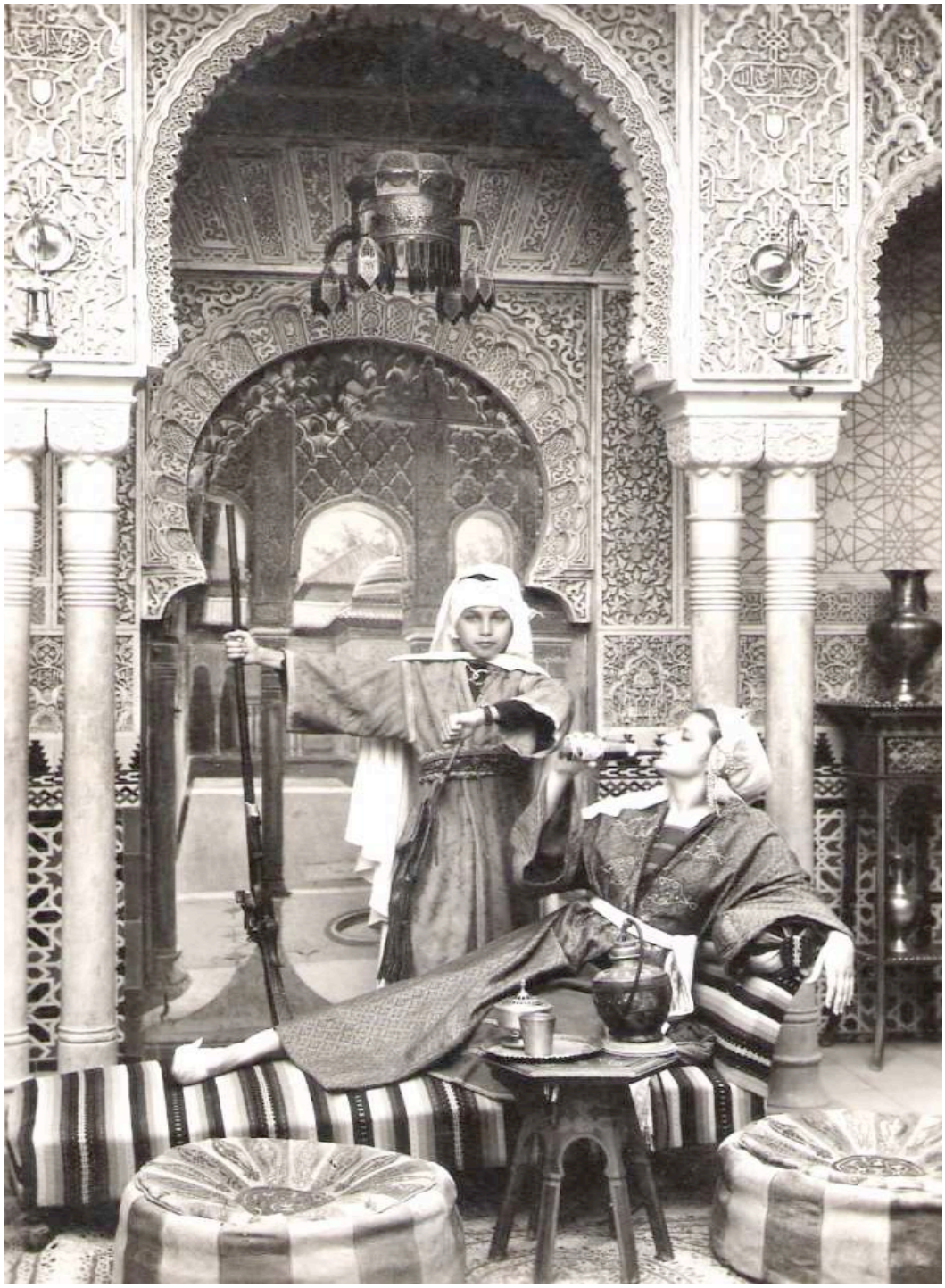


Figura 07: Foto performática – Maria Esther e Cid Stockler em viagem de família, Granada, Espanha, 1962.
Fonte: Acervo pessoal de Maria Esther Stockler.

Dança Moderna

para criança e adolescente

Duas jovens artistas integrantes do "Grupo Mobille", respectivamente Yolanda Amadei e Maria Esther Stockler, dedicam-se ao ensino da dança a crianças e adolescentes. A reportagem, dando sequência a artigo recente sôbre o "Ballet Clássico", traz aos leitores algo menos conhecido entre nós, porém de importancia educacional e artística.

O "Grupo Mobile" tem como objetivo a pesquisa em dança moderna, sem descurar a preparação técnica básica de seus membros. Ambas as professoras entrevistadas consideram necessário ensinar e divulgar técnicas diversas, naturalmente reduzidas ao que é essencial e adaptável. Maria Esther Stockler prefere trabalhar com adolescentes de ambos os sexos, o que, na opinião da redatora, vem atender a uma necessidade pedagógica. Frequentemente, nos cursos de dança, os grupos são heterogêneos. A preparação técnica para Dança Moderna, Improvisação e Coreografia constituem o programa dos alunos de Maria Esther Stockler. Utiliza os princípios de Yoga de respiração, concentração, e relaxamento para a preparação geral. A técnica de Allan Wayne é parte da preparação técnica de Maria Esther. Com êste mestre pesquisador dos Estados Unidos aprendeu não um estilo de dançar, mas exercícios especiais para dificuldades técnicas. Inclui a técnica de Allan Wayne um método de trabalho na barra que economiza tempo e possibilite ao bailarino dançar com mais refinamento e menos fôrça.

A entrevistada fêz a "Dança Contemporanea" de Martha Graham, também nos Estados Unidos. Julga o estilo de Martha Graham uma estética pessoal de sua criadora, de papel notável na Dança Moderna, tendo sido aluna de Bastendieff, continuador dos trabalhos de Laban. Delas o artista pesquisador pode colhêr o que é comum no modo do homem se movimentar no espaço. Esta concepção é fundamental para a Improvisação. A entrevistada conclui afirmando pôr no "Grupo Mobile" e nas aulas que realiza em pequenos grupos todos os recursos técnicos de que dispõe.

O programa de preparação técnica para Dança Moderna não é, como muitos pensam, menos rigoroso ou metódico do que a Ballet Clássico. Tão pouco coloca-se contra o mesmo, pois não prescinde dêste estilo fundamental. Recomenda-se principalmente a adolescentes a preparação técnica para Dança Moderna.

A segunda entrevistada, professora Yolanda Amadei, ensina além de expressão corporal para atores um estilo especial de dança e ginástica rítmica: o método Laban-Jooss. Especialmente bom como atendimento pedagógico e artístico ao desenvolvimento da criança.

Em resumo, a entrevistada, professora Yolanda Amdei, explica aos leitores o método que aplica além de fazer considerações de ordem pedagógica dignas de conhecimento por parte dos pais e educadores.

"O método Laban-Jooss (de Rudolf Von Laban e Kurt Jooss) pode ser resumido em seis tópicos fundamentais:

Ordenação ritmico-motora dos movimentos naturais, tais como: andar, correr, pular, saltar, cair etc. Movimentos isolados de cada parte do corpo a partir de seus centros motores e movimento coordenado das partes no todo. Direções: movimento em tôdas as direções possibilitadas, quer pelo limite do corpo em torno de seu eixo, quer pelo espaço circundante. Adaptação a êsse espaço. Desenho, forma e volume: do movimento em si, do movimento no espaço. Escala dinamica de tensões (relaxamento, semitensão, tensão, contração). Modulação dinamico-expressiva. Improvisação (livre ou com tema).

Uma das características mais importantes do método Laban-Jooss é conservar a individualidade peculiar a cada aluno ou artista, mesmo nos trabalhos de conjunto. Êle difere, neste aspecto, fundamentalmente do ballet clássico, e, por isso, sua aplicação é de extrema versatilidade, servindo desde às crianças até os adultos, e muito especialmente aos atores, pois desenvolve um apurado senso de trabalho de grupo, respeitando a personalidade de cada um. Assim como num jôgo de quebra-cabeças, cada parte é diferente da outra, mas juntas formam um todo uniforme. Deve-se à dedicação da professora MARIA DUSCHENES a introdução e divulgação dêste método, de origem germanico-hungara, em São Paulo e talvez no Brasil.

A Dança Educacional é uma forma complementar de educação, assim como o desenho, a pintura, a modelagem, a musica, filiando-se às modernas tendências de educação pela arte. Não se destina a formar bailarinas em miniatura, embora seja uma excelente base para um futuro desenvolvimento artístico na dança moderna ou clássica. Ela se baseia tècnicamente nos métodos Dalcroze e Laban-Jooss, porém com adaptação especial para crianças, utilizando como temas de sugestão, tanto para os exercícios como para as improvisações, o mundo infantil e as matérias que são aprendidas no curso primário. Uma separação de turmas conforme a idade faz-se necessária para melhor rendimento, sendo ideal a divisão em três níveis: de quatro a seis anos, de seis a oito e de oito a dez/onze, no máximo, ou então em dois níveis: de quatro a sete e de sete a dez/onze. Após êsse período de iniciação, ou mesmo durante êle, demonstrando a criança aptidões artísticas deverá passar para uma turma de dança moderna ou ballet clássico.

As entrevistadas concluiram entusiàsticamente o diálogo com a redatora, dadas as imensas possibilidades do jovem "Grupo Mobile" no igualmente jovem meio artístico brasileiro.

MYRIAM XAVIER FRAGOSO

Maria Esther Stockler faz preparação para Dança Moderna

Yolanda Amadei, professora de Dança Educacional

O ESTADO DE S. PAULO — ANO XII — NUMERO 650 — SÃO PAULO, 3-6-1968

Figura 08: Início da atuação profissional.Fonte: O Estado de São Paulo, 03 de junho de 1968.

José Roberto Aguilar, que Maria Esther conheceu José Agrippino, que, posteriormente, veio a ser seu companheiro e correalizador de espetáculos e filmes. Nesse ambiente, também conviveu com Jô Soares, Jorge Mautner, Mário Schenberg, entre outros artistas.

E a partir disso, fundaram o grupo Sonda em parceria com José Agrippino de Paula e os artistas da cena, Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura.[22] O grupo foi criado a partir do convite de Miroel Silveira à Maria Esther para realizar uma montagem do espetáculo que abriria o 1º Festival de Dança de São Paulo, no ano de 1968, promovido pelo Sesc Anchieta e pelo Governo do Estado[23]. Em uma inusitada audição escolheram um elenco múltiplo, com atores e bailarinos de diversas formações, o que repercutiu a força inovadora deste evento. Nas palavras do coordenador Miroel Silveira, presentes no programa do 1º Festival, pode ser percebida a importância do evento para a dança paulistana e de como pode ser considerado um momento histórico:

> Foi admirável ter encontrado desde o primeiro momento uma como que abertura total para a criação e a realização dêste 1° Festival de Dança!
>
> Primeiro, Péricles Eugênio da Silva Ramos tratou de encontrar nos alforges do Conselho Estadual de Cultura, os recursos básicos para a empreitada, logo esposada com entusiasmo pelo Secretário da Cultura, Esportes e Turismo, Orlando Zancaner. A seguir, os participantes imediatamente se agruparam em torno da nova possibilidade, e com afinco e seriedade se dedicaram à tarefa de traçar a fisionomia de seus espetáculos, trabalhando arduamente durante meses e meses. O SESC – Serviço Social do Comércio no Estado de São Paulo –, através da impressionante capacidade de entendimento e decisão de Brasilio Machado Neto – fêz questão de que o certame se realizasse em seu nôvo e belo Teatro Anchieta, transformando-o na capital da dança em nosso país, já que a iniciativa é pioneira, jamais tendo sido congregados num mesmo espaço e em tão longo tempo – 14 dias consecutivos – tão diverso número de conjuntos e tão vasto número de bailarinos. O Governador Abreu Sodré, finalmente, manifestou de público seu aplauso à iniciativa, prestigiando os intérpretes com uma recepção cordial e estimulante.
>
> Tudo isso nos leva a agradecer profundamente a todos os que nos permitiram esta realização, na esperança de que ela seja apenas um começo – o

[22] Atualmente é professor, sociólogo e historiador brasileiro, formado em Interpretação pela Escola de Arte Dramática de São Paulo, Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo, publicou várias obras como tradutor, e nas áreas de antropologia e sociologia das religiões afro-brasileiras. In: <http://www.preservasp.org.br/recebe_carloseugenio.html>. Acesso em 20/04/2015.

[23] Cópia do programa em anexo.

> começo do entendimento superior entre os que dançam, os que administram e os que construíram um teatro como êste, para que não seja curto o caminho da beleza. Que êle vá além, muito além de hoje, crescendo em gestos de esperança para o amanhã (1968, p. 01).

Assim, entre 1967 e 1968, Maria Esther e José Agrippino, juntos com o grupo Sonda, produziram um irreverente e híbrido espetáculo de dança, "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado", montado em apenas três meses, realizaram duas apresentações no teatro Anchieta, nos dias 4 e 5 de novembro de 1968, e uma curta temporada no teatro Maria Della Costa nesse mesmo ano.

Instaurou-se, assim, uma intensa parceria como artistas e amantes, ao qual Agrippino, com sua inteligência anárquica, somou-se à originalidade audaciosa de Maria Esther, e entre os anos de 1968 e 1970 tiveram um fértil período desta parceria, com a produção de três obras cênicas e um longa-metragem.

Essa parceria aparece relatada por Caetano Veloso em seu livro "Verdade Tropical", quando enaltece a autenticidade do casal e a importância de Agrippino diante de sua trajetória, antecedente ao movimento tropicalista:

> Ele nunca correspondia aos sorrisos convencionais que todos trocam entre si quando se olham visualmente, o que me deixava muitas vezes constrangido. Mas ele não era descortês ou grosseiro, e quando um sorriso aflorava em seu rosto não vinha apenas valorizado pela raridade, mas sobretudo adensado pela verdade e inevitabilidade. Sua namorada, Maria Esther Stockler, também de São Paulo, compartilhava naturalmente com ele a decisão de não fazer concessões aos ritos convencionais da convivência pequeno-burguesa. Ela, mais do que ele, exalava uma atmosfera aristocrática que era uma permanente lição sobre a verdadeira elegância, sempre provando como e por quê algo vulgarmente considerado vulgar – um comprimento de saia, um gesto, uma cor – podia ser, afinal, o melhor exemplo de refinamento. Ela era dançarina e pertencia a uma família rica de São Paulo. Os dois nunca se beijavam ou mesmo se tocavam em público. Apenas chegavam juntos e saíam juntos. Rogério contava que, no entanto, quando ele os hospedava na sua casa de Santa Teresa, eles às vezes passavam uma noite e um dia inteiros no quarto, sem sair nem mesmo para comer, entregues sexualmente um ao outro. Na praia, ela era olhada com assombro pelas carioquinhas depiladas, porque seus pêlos pubianos escorriam com a água por sob o biquíni pelas coxas abaixo, e suas axilas tampouco eram raspadas. No entanto, sua imponência era a de uma rainha, enquanto as outras pareciam

> coristas. Eles liam revistas em língua inglesa e, diferentemente de Rogério, não usavam gírias correntes ou palavrões. Pareciam estrangeiros (embora Agrippino fosse fisicamente um tipo brasileiríssimo, enquanto Maria Esther tinha aspecto de caucasiana pura) ou pessoas de outra época (ele paleolítico, ela pré-renascentista, ambos do futuro) (1997, p. 109-110).

Da mesma forma, o cineasta Hermano Penna[24] situa o casal como um "casal de xamãs", que "cercados de sua enorme tribo criavam sem parar. Era uma forma de encarar os tempos de chumbo". E essa forte ligação foi refletida nas criações que resultaram dessa parceria.[25]

O convite para produzir este primeiro espetáculo do grupo Sonda, o espetáculo "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado", partiu do diretor do Sesc, o crítico e diretor teatral Miroel Silveira, o que demonstra certa inserção de Maria Esther no meio artístico. E assim, junto com José Agrippino, Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura, realizaram uma audição inusitada na seleção do elenco deste espetáculo para a abertura do 1º Festival de Dança de São Paulo, no teatro Anchieta.[26]

Sabe-se que este festival tinha apoio do governo estadual e do Sesc, ou seja, era o início de um espaço para a dança paulistana ampliar-se para além do balé clássico, com o intuito de reunir o que havia de melhor na dança e fugir do padrão de competição da maioria dos festivais da época, como enfatizado por Miroel Silveira em artigo do jornal Diário Popular de São Paulo.[27]

Além da abertura do 1º Festival de Dança de São Paulo, realizaram uma apresentação no teatro Maria Della Costa, nesta mesma cidade, em pleno 1968, na qual algumas cenas acabaram passando pela censura, como o episódio relatado pelo próprio Carlos Eugênio, no

[24] In: Box Exu 7 Encruzilhadas. Encarte. Selo SESC, 2011, p. 07.
[25] A produção cênica feita por eles foi descrita em pormenores pela pesquisadora Irlainy Madazzio em sua dissertação, bem como em outros trabalhos acadêmicos, portanto, aqui nos concentraremos em relatos que marcam como essas produções foram vanguardistas em sua construção artística.
[26] Há poucos dados históricos sobre esse festival, nem mesmo no arquivo Memórias do Sesc, onde ocorreu a abertura do 1º Festival. Existem notícias nos artigos de jornal presentes no acervo de arquivo de Multimeios do Centro Cultural São Paulo, nos arquivos on-line do jornal O Estado do São Paulo e em depoimentos de artistas que estiveram presentes de alguma maneira.
[27] Primeiro Festival de Dança trouxe surpresa para SP. Diário Popular, São Paulo, 8 de novembro de 1968, 3º Caderno, p. 11, c. 4. In: MADAZZIO, 2005, p. 63.

momento em que completamente nu entrava num grande plástico. Conforme uma pequena nota no jornal O Estado de São Paulo, de novembro de 1968, aconteceram também duas sessões do espetáculo, no mesmo dia, realizadas pelo grupo Sonda no recém inaugurado teatro Municipal de Ribeirão Preto, interior de São Paulo.

O elenco foi selecionado já com o intuito de heterogeneidade e versatilidade, pois como Yolanda teve a experiência de selecionar alunos para o exame da Escola de Artes Dramáticas da USP, o processo de seleção de uma semana foi divulgado, através de cartazes, que seria tanto para bailarinos quanto para atores. Apareceram muitas pessoas de teatro, como Carlos Augusto Strazzer, que depois veio a atuar em "Cemitério de Automóveis" e o "Balcão", dirigidos por Victor Garcia. Outro fator incomum para espetáculos de dança moderna da época foi a seleção de dois bailarinos negros, que haviam feito parte do Balé Folclórico do Rio de Janeiro, assim como músicos provindos de um terreiro de candomblé.

Um dos integrantes selecionados para o elenco, que recebeu muito destaque e foi frisado em vários depoimentos, chamava-se Oyá-Guereci.[28] Ele chegou a aplicar aulas de dança afro para o elenco, em paralelo às aulas de dança moderna ministradas por Maria Esther e Yolanda Amadei. Ao unir estas técnicas de dança na preparação corporal do elenco, realizaram mais um aspecto vanguardista nessa produção, visto que isso ainda não era comum no Brasil, ou seja, Maria Esther foi pondo em prática as novas concepções de criação que teve contato nos EUA, pois "tinha visto muita coisa e estava muito influenciada pelo Alwin Nikolais[29], por exemplo, dentre outros".[30]

A dupla aproveitou o espaço cedido e radicalizou no modo de fazer, aproximando as técnicas de dança às de teatro, bem como às demais linguagens artísticas, como se fosse uma ideia performática para o palco. Entretanto, esta noção vanguardista ainda estava muito distante da noção de dança no Brasil naquela época, onde as danças acadêmica e clássica ainda

[28] Em entrevista concedida a Maria Theresa Vargas, em 1979, José Agrippino de Paula relata que Oyá-Guereci morreu afogado no mar, alguns anos após o espetáculo. Acervo Multimeios CCSP, São Paulo.
[29] Alwin Nikolais (1910-1993) foi um importante coreógrafo norte-americano cujas danças abstratas combinaram com vários efeitos técnicos de iluminação, trazendo um caráter surrealista aos espetáculos, com uma certa liberdade de técnica e padrões estabelecidos.
[30] Depoimento de Yolanda Amadei à pesquisa, São Paulo, 2014.

predominavam. O impacto pode ser percebido em uma das críticas emitidas no jornal Diário Popular de São Paulo, na qual "o espetáculo [*Tarzan*] atinge a mais perfeita desordem, empolgando todos os presentes. Sem estética nenhuma e fora das estruturas do teatro tradicional do balé, o grupo Sonda apresenta uma experiência considerada de vanguarda".[31]

Essa crítica, de certa forma, ironizou a produção, inserida num contexto sociocultural do Brasil diante do regime militar. Em depoimento, Carlos Eugênio de Moura e Yolanda Amadei frisam o momento crítico de repressão da época, ao contar que o local onde ensaiavam era perto da USP, próximo à rua Maria Antônia e ao Mackenzie, locais de forte movimento estudantil e repressão. E relembram que naquele momento, diante de todo o panorama político, eles improvisavam ao som de uma gravação inédita, trazida por Esther dos Estado Unidos, com músicas de Jimi Hendrix, que ainda era um mero desconhecido no Brasil, assim como improvisavam ao som de toques de candomblé ao vivo, que posteriormente foram incluídos na peça e no programa do espetáculo.[32]

Ao mesmo tempo, estava acontecendo a 9ª Bienal de São Paulo, e Maria Esther trouxe várias ideias provindas dessa exposição. O próprio cenário do trabalho foi elaborado pelo artista plástico grego, Efízio Putzolu, que participava da Bienal, autor de uma instalação denominada "Hibernazione, ou o Homem Hibernado", o que veio a inspirar o título do espetáculo,[33] bem como o músico norte-americano Adam Cadmon, que também integrava uma performance da Bienal, fora convidado por Maria Esther para fazer o som ao vivo do espetáculo, utilizando uma mesa de som para edição.

Inspirados pela cultura *pop,* o símbolo do selvagem, de um Tarzan do terceiro mundo, inspirou o roteiro do trabalho. O homem do terceiro mundo estaria isolado, mas, ao mesmo tempo, em interação com um outro mundo e suas diferenças, análogo a um *Mustang*, que, paradoxalmente, guarda sua potência e seu espírito selvagem entorpecidos pela ilusão e alienação perante a opressão do sistema.

---

[31] *Primeiro Festival de Dança trouxe surpresa para SP*. Diário Popular, São Paulo, 8 de novembro de 1968, 3º Caderno, p. 11, c. 4. Apud MADAZZIO, 2005, p. 63.
[32] Cópia do programa vide Anexos.
[33] Entrevista concedida à pesquisa por Yolanda Amadei e Carlos Eugênio de Moura, São Paulo, 2014.

A montagem da cena inicial, descrita por Carlos Eugênio retrata um efeito muito especial causado pelo uso da luz negra. A cena iniciava-se com o palco escuro e de repente percebiam-se uns feixes de luz vindos de um dos lados, ao fundo do palco, e aos poucos era identificada uma figura como um astronauta, pois se notam a cabeça, antebraços e pernas realizando um movimento que evocava o homem chegando à lua. Esta figura vai deslocando- -se lentamente em direção ao feixe de luz, que ganha movimento, treme, acelera, até ficar histérica, e quando se aproxima do feixe, apaga-se a luz,[34] desvelando essa figura, que era um dos atores negros, muito magro e alto, com um pedaço de tecido preso na cabeça, nos antebraços e nas pernas, com agulhas de tricô brancas fixadas, cada uma com uma bolinha de isopor nas pontas, pintadas de tinta acrílica vermelha, o que, com o uso da luz negra, resultava em um grande efeito visual.

Além de outras cenas de impacto, como "o nascimento de Adão e Eva", que foi representada por atores negros, sendo que, um dos atores em cena utilizava uma peruca loira, e nascia de trás do primeiro ator deitado no chão, como relatado por Carlos Eugênio.

De forma geral, as criações cênicas surgiam em momentos de improvisação do grupo, como, por exemplo, na criação de uma centopeia humana que saía da plateia, vestida com números nas costas, fazendo movimentos ritmados e coletivos até subir no palco. Ao mesmo tempo, iniciava-se uma projeção, no palco, de breves documentários nacionais, cuja exibição era comum antes dos filmes nos cinemas brasileiros.[35] Yolanda e Carlos Eugênio relembram que em um dos dias calhou de ser exibido um desses breves filmes com um discurso do presidente Médici, e então, concomitantemente, entrou em cena aquela centopeia humana marcando fortemente seus passos, como se fosse uma marcha, "esse momento foi delicado e deu muito trabalho para Miroel Silveira explicar-se aos censores" que atuavam pelo regime militar vigente na época.

Em outra cena, atores representavam um momento amoroso entre Batman e Robin, com cenário feito e idealizado por Jô Soares, que reproduzia uma revista em quadrinhos gigante.

[34] Relatado por Carlos Eugênio de Moura em depoimento à pesquisa, São Paulo, 2015.

[35] Segundo Yolanda e Carlos Eugênio, Maria Esther pedia ao funcionário do Sesc, responsável pelo cinema, que disponibilizasse alguns desses pequenos filmes a serem utilizados na peça.

Os figurinos e cenários da peça foram feitos por Sarah Feres, recém-formada na Escola de Artes Dramáticas, compondo algumas cenas com base em grandes pneus. Carlos Eugênio, inclusive, cita que, em uma das cenas, ele entrava rolando dentro de um pneu de avião.

Também, uma outra cena, foi inspirada pelo figurino de "Lamentation" (1930), solo emblemático de Martha Graham, feita por Yolanda Amadei dentro de uma roupa elástica que representava uma vagina. Ela dançava em um jogo pelo espaço junto de um falo enorme, que, de início, tinha testículos ao seu redor, mas que foi censurada pelo regime da ditadura militar. A cena desenvolvia-se com os dois separados no palco, acelerando e aproximando-se um do outro, até que o falo penetra a vagina, e a cena terminava com um *black-out.*

O espetáculo foi uma coisa muito nova para a época, e, sobretudo, de acordo com esses dois artistas entrevistados, este trabalho poderia ser considerado pioneiro até hoje, pois afirmam que não conhecem outra montagem parecida feita no país. Muitos desses artistas somente atingiram relativa profissionalização na produção seguinte, com a peça "Rito do Amor Selvagem".

Segundo Carlos Eugênio, o grupo chegou a ser convidado a apresentar uma das cenas na TV Tupi, no programa Divino Maravilhoso.[36] De acordo com ele, foi apresentada a cena denominada "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado", criada a partir de improvisações coletivas. O impacto deste trabalho salta das palavras de Caetano Veloso quando relembra a primeira vez que viu Maria Esther em cena, em entrevista concedida a esta pesquisa:

> Vi Maria Esther em cena, sobre um palco, num único espetáculo: "Tarzan Terceiro Mundo", escrito e dirigido por Zé Agrippino. Fiquei impactado. A peça era muito avançada para a época e me maravilhou. Era também extraordinariamente profissional, com a produção se adequando com incrível propriedade à estética. Esther dançando foi uma revelação para mim. Eu conhecia sua inteligência e a força de sua personalidade, mas a mulher que vi sobre o palco era uma deusa. Quase nua, realizando uma movimentação de inspiração indiana ao lado de (e em forte contraste com) um ringue de box em que dois rapazes lutavam, ela era fluida e firme, etérea e carnal (2014).

[36] Programa da TV de vanguarda comandado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, contava com a participação de Os Mutantes, Jorge Ben e Gal Costa. O título veio do nome de uma das músicas de Gil e Caetano.

Como analisa Cavalcanti (2012, p. 74), Maria Esther introduz inspirações não usuais para os espetáculos de dança da época, como a inserção de técnicas corporais terapêuticas, psicodrama e dança dos orixás no processo criativo e na preparação corporal dos atores, bem como a inclusão de sequências de ioga, lutas de boxe, acrobacias e manipulação de grandes objetos na composição coreográfica, com procedimentos de referência ao *happening*, que passam a integrar a cena num mesmo patamar de importância que a dança ou o teatro.

A cena narrada por Caetano Veloso também foi relatada por Yolanda Amadei, uma das bailarinas, que relembra que na cena era utilizada uma projeção do sistema sanguíneo e respiratório sobre os corpos das bailarinas, que usavam somente biquínis cor da pele e coroas de candomblé. A dança era composta de movimentos delicados, ondulantes e próximos a uma dança indiana. Concomitantemente surgiam, no fundo do palco, dois rapazes lutando boxe, que depois tiravam as luvas um do outro.

Ainda no ano de 1968, iniciaram a produção do longa-metragem, idealizada para 16 mm, mas depois filmada em 35 mm, "Hitler III Mundo", um dos ícones do chamado cinema marginal. Este filme foi realizado depois que o fotógrafo do espetáculo apresentou Agrippino a Jorge Bodansky, e assim, com o elenco do grupo Sonda,[37] concretizaram mais uma produção, que além da assistência de direção de Jorge Bodansky contou com o elenco de Eugênio Kusnet, Ruth Escobar, Jô Soares e Luiz Fernando Rezende. Maria Esther participou como atriz e também apoiou financeiramente a produção, como no uso de transportes e locações do filme, cujas filmagens foram realizadas pelas ruas paulistanas em meio ao clima de opressão da ditadura militar.

No ano de 1969, o casal realizou a criação, direção e produção do primeiro show- -espetáculo "O Planeta dos Mutantes", criado junto à banda Os Mutantes, formada por Arnaldo Batista, Rita Lee e Sérgio Dias. Este show trazia um caráter de "ópera-rock", que vinha sendo produzido em outros países, mas no Brasil ainda era novidade, composto a partir de história em quadrinhos, *pop*, *happening*, música e dança moderna, que se integravam às novas concepções do

[37] In: Box Exú 7 Encruzilhadas, Áfricas utópicas. DVD, Selo SESC, 2012.

teatro de vanguarda.

Este show foi realizado no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, e incluiu atores do grupo Sonda para a composição de pequenas cenas que entremeavam as músicas, sendo que uma das atrizes que participou, ainda muito nova, com 18 anos, foi Juliana Carneiro da Cunha. Maria Esther dirigiu e fez a coreografia, e Agrippino fez o roteiro junto com Os Mutantes: "era um espetáculo muito atual, avançado, teatro/rock. Rita Lee entrava num cilindro, um cilindro, assim, de plástico transparente com uma armação de ferro, e era o esquife dela, mas um esquife assim, tipo Branca de Neve".[38] No entanto, este trabalho não teve muita repercussão, havendo poucas apresentações e restando pouquíssimos registros.

"O Planeta dos Mutantes" é uma colagem do assunto cotidiano, abordando temas em voga na época, como sexo, ficção científica, transplantes, televisão, super-heróis, violência e conquista do espaço. O show propôs uma mudança no modo de encarar musicais, indo além da estética mais limpa, apresentada por musicais estilo Broadway das décadas de 1940 e 1950, como abaixo referido:

> [...] O Planeta dos Mutantes segundo Maria Esther Stockler, diretora e coreógrafa do espetáculo, pode parecer um pesadelo que nada significa ou, como já foi dito, "a análise minuciosa de uma perturbação mental". Mas o que apresentamos é um musical nos moldes dos espetáculos de vanguarda, sem a pretensão de inovar: *Hair* na América já é fichinha... Queremos apenas a comunicação com o público (apud LIMA, 1996, p. 142).

Este espetáculo acabou por trazer maior liberdade e ludicidade às músicas, como se cada faixa musical criasse um novo mundo, onde o próprio público foi deixando-se entrar na proposta do show, como conta Agrippino, "que o espetáculo foi virando uma festa, um grupo grande vem sempre assistir ao espetáculo vestidos de maneira especial, colocando no corpo tudo o que for possível de usar, com o máximo de imaginação" (apud LIMA, 1996, p. 143).

O espetáculo terminava com a plateia, composta por jovens em sua grande maioria, animando-se a subir no palco. Tiveram poucas apresentações do *show* nesses moldes, entretanto,

[38] MEIRELLES, vol. 7, nº 14, São Paulo, 2009. Acesso em 23/02/2015.

Ernest Rhet, editor dos Beatles e dos Rolling Stones, acredita que o "PLANETA DOS MUTANTES ficaria pelo menos um ano em cartaz em Londres. O sucesso seria garantido" (LIMA, 1996, p. 143).

E conforme descrição e análise abaixo feitas pela jornalista na época em que o espetáculo estava em cartaz,

> O "coisa", gerado em frente ao público num lance de imaginação e de excelente concepção cênica, o monstruoso invasor e o doutor, cuja cabeça é uma máscara de borracha grotesca, *made in Hollywood*, são os personagens mais terríveis dentre os que habitam o planeta dos mutantes. O mundo é mutante. A realidade é tecnológica, sideral e subdesenvolvida. Cafona. Quem pensa e age é o robô. Na favela o homem liga a televisão e, simultaneamente, participa com sua emoção da emoção maior do homem pisando na lua. Mutatis mutandis. A lua é internacional. O gênio é uma longa besteira: eu quero é o geral (LIMA, 1996, p. 143).

Apesar de estarem em intensa produção, vindos de dois espetáculos, a dupla de criadores ganhou uma verba para produzir um novo trabalho e, assim, montam o "Rito do Amor Selvagem", apresentado no encerramento do 2º Festival de Dança de São Paulo. Com um pouco mais de infraestrutura, e mais maturidade artística, não tinham como negar a realização de mais uma produção[39], e assim atingiram um resultado artístico impactante para a cena paulistana da época.

Essas produções repercutiram nas críticas, no público e em meio aos artistas de vanguarda do Brasil. Podemos sentir a força que esta parceria emanou nas palavras do crítico de arte, físico e intelectual brasileiro Mário Schenberg,

> José Agrippino de Paula e Maria Ester Stockler, anárquicos, em suas peças 'Rito do Amor Selvagem', 'Planeta dos Mutantes' e 'Tarzan III Mundo', mesclavam ritos, textos, danças e objetos sem nenhum pudor estético, levando uma atriz a declarar, na época, que a peça 'Rito' feria seu bom gosto. Utilizavam o primitivo e a alta tecnologia, o luxuoso e o despojado, madeira, plástico e acrílico, história

[39] In: Depoimento de Agrippino concedido a Maria Theresa Vargas, Arquivo Multimeios CCSP.

> em quadrinhos, o pop, o *happening*. Tudo isto e muito samba, rock e música eletrônica. Às vezes, teatro e, às vezes, dança.[40]

Em relato de Caetano Veloso concedido à pesquisa, vê-se o peso que a trilogia realizada pelo casal Agrippino e Esther teve para ele, e como ele se relacionou com ambos, integrantes da produção cênica de vanguarda, que acabaram tendo experiências que os conduziram a outros caminhos,

> Com Agrippino, ela (Maria Esther) tinha feito o show dos Mutantes ("O Planeta dos Mutantes") e o grande sucesso "Rito do Amor Selvagem", que não vi porque estava exilado. Lembro-me de ter perguntado ao Agrippino se era melhor do que "Tarzan Terceiro Mundo" (já que este eu achava acima de tudo o que se fazia no Brasil), e ele me respondeu: "Nós também gostamos mais do "Tarzan", mas o Rito fez muito sucesso, o que sempre alegra a gente". Depois disso, eles foram à África, à Europa, aos EUA e, finalmente, à Bahia. Nem ele nem ela quis fazer nada nem remotamente convencional depois disso (2014).

O "Rito do Amor Selvagem" nasceu com maior porte, conseguiram amarrar todo um processo que vinha desde os trabalhos anteriores, e alcançaram maior profissionalização, que pôde ser observada e vivida pelo público e pela crítica. A estreia aconteceu em novembro de 1969, no teatro São Pedro, na cidade de São Paulo, com casa cheia em um mês de temporada, inclusive chegando à realização de três sessões em um mesmo dia.[41]

O roteiro, escrito por José Agrippino, denominado "As Nações Unidas", inspirou algumas cenas desse espetáculo, uma delas, por exemplo, descrita por Carlos Eugênio, reconstituía uma reunião da ONU em uma grande mesa, que permitia a visão das pernas por debaixo, e faziam uma dança erótica, de pernas se cruzando, enquanto sobre a mesa falavam de questões políticas e, com um ar pomposo, discutiam o destino das nações, sendo que os "representantes de diversas etnias e interesses vivem uma versão moderna das bacantes, jornalistas seduzindo embaixadores, orientais insinuando-se com enviados do Vaticano, africanos devastando protocolos" (MEIRELES, 2009, p. 64).

[40] In: <http://www.embu.sp.gov.br/noticia/ver/3270>. Acesso em 28/02/2015.
[41] Segundo depoimento de uma das integrantes do elenco, Dorothy Lenner, concedido especialmente à pesquisa.

Neste espetáculo estão presentes imagens recortadas de forma inusitada, fazendo jus às ideias surrealistas.[42] Os atores entram no saguão e o público é surpreendido por caixas de papelão vazias que desabam pelas escadas, e os atores começam a jogá-las para o alto, iniciando um jogo de basquete com as caixas. Alguns atores tocam violino de calção ou cantam músicas piegas, bem como a tragicômica cena de uma conferência de paz na presença do Papa, que de repente se transforma em uma orgia.[43]

A formação do elenco era composta desde atores experientes, como Stênio Garcia e Ariclê Perez, até atores sem nenhuma, ou com pouca, experiência cênica, como, por exemplo, um filho de Santo, Oyá-Guereci, que Maria Esther havia convidado para integrar o elenco desde a peça "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado". Oyá trazia movimentos do Candomblé para a cena, era filho de Iansã, sendo que nessa peça, sua atuação foi muito elogiada pela crítica.

Em 1970, na Folha de São Paulo, Maria Esther faz uma síntese, assim descrita: "Simplificando tudo, pode-se dizer que o "Rito" é como uma música do Gil com imagens soltas, *flashes* que se fundem e se completam no espetáculo. O resto fica por conta da participação do público que tem sido intensa". É dessa forma que, ao entrar em contato com fotos e depoimentos do "Rito", percebemos o quanto foi uma experiência inovadora, tanto para o público quanto para os intérpretes, impacto que despertou muitos sentimentos na plateia, até o medo foi um sentimento despertado.[44] Devido ao grande envolvimento da plateia, o ator Stênio Garcia[45] faz a seguinte moção:

> O processo de criação do Zé era muito intenso. Junto à bailarina Maria Esther Stockler – sua companheira na época – o grupo de atores era forte e focado na resistência. No momento político e sociocultural em que o Brasil se encontrava, nós estávamos armados de arte. A Maria Stockler, como coreógrafa, era de uma busca permanente, e o Zé um inovador dentro da dramaturgia. Encabeçados pelo

[42] O poeta e crítico literário Cláudio Willer e o prof. Raul Fiker em encontro sobre o Surrealismo no Brasil, relatam que assistiram ao "Rito do Amor Selvagem" e acreditam que se pode dizer que tinha uma estética que se aproxima de um conceito surrealista, Sesc Piracicaba, 2014.
[43] Cenas descritas em reportagem sobre a peça "Rito do Amor Selvagem", de 1969, com direção de José Agrippino e Maria Esther. Jornal Folha de São Paulo, 1970. Acervo do Centro Cultural São Paulo.
[44] Depoimento dado à autora da pesquisa, por Cássia Navas, Profª. Drª. do Departamento de Dança da Unicamp, que aos 17 anos assistiu ao espetáculo "Rito do Amor Selvagem".
[45] Depoimento está no encarte "Box Exu 7 Encruzilhadas", Selo SESC, 2011.

> Zé, os espetáculos baseavam-se nos sonhos contados pelos atores ao autor. Em "Rito do Amor Selvagem", as interpretações dinamizavam o espetáculo com movimentos orgânicos através de gestos e palavras. Fazíamos do palco um grande tabuleiro de xadrez (2012).

Esta experiência cênica até hoje não é fácil de ser explicada, foi uma nova dramaturgia que suscitou termos como "ópera-rock" ou "happening em cena aberta",[46] vista como mais que uma peça, foi como um evento. Outro termo utilizado para definir o trabalho foi *mix the midia theather*, frase que simboliza a vontade de inovação e integração das linguagens artísticas. Como também pode ser constatado na seguinte análise de Johana Cavalcanti, em que há uma definição precisa desta criação em meio ao contexto histórico do Brasil e das artes cênicas do fim da década de 1960:

> É uma boa amostragem do pioneirismo desta primeira vertente experimental, ligada ao diálogo das vanguardas internacionais com aspectos da nossa cultura, por valorizar os aspectos cênicos e visuais do espetáculo, como também a experiência interativa entre a *performance* da cena e a plateia. […] Exemplo de hibridismo nas artes – integra o teatro, a dança, a música, o circo, o happening – o "Rito do Amor Selvagem" cria não uma hierarquização e sim uma independência e diálogo aberto entre os elementos cênicos do espetáculo. […] É talvez, o mais diverso e radical dos espetáculos selecionados, por incorporar toda a transgressão, vanguarda e desbunde do período e, por isso, cria uma ruptura tão radical como a que foi efetivada em "O Rei da Vela" pelo Teatro Oficina, dois anos antes e, certamente, é um divisor de águas entre as duas primeiras vertentes (2011, p. 60).

Em uma das críticas da época, Sábato Magaldi comenta essa dificuldade de classificar o espetáculo diante das produção da época:

> "Rito do Amor Selvagem" [...] saiu do Festival de Dança, onde estava deslocado, para ser definido em seu campo verdadeiro, o do teatro experimental. O qualificativo de vanguarda não lhe assenta, porque suas propostas se acham contidas em premissas estéticas já incorporadas (apud MADAZZIO, 2005, p. 63-64).[47]

[46] Depoimento de Lucila Meirelles no encarte "Box Exu 7 Encruzilhadas", Selo SESC, 2011.
[47] MAGALDI, Sábato. "Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem".

O “Rito” segundo este crítico, não poderia fazer parte de um Festival de Dança. A experimentação não era vista como uma maneira possível de se criar dança, que tinha seus padrões muito bem estabelecidos, com coreografia marcada por passos e técnicas codificados. O trabalho foi inserido no campo do teatro experimental e não em um campo, mesmo que novo, de uma possível dança experimental. Não havia um espaço para esta nova forma de dança, com mais liberdade na criação das formas do movimento. Tal polêmica aparece na análise de Cavalcanti, que tenta entender o porquê de o espetáculo ter ficado apagado na história das artes da cena do Brasil:

> Talvez por se colocar na fronteira entre muitas artes, por não pertencer a um grupo conhecido, ou ainda, por se colocar avesso às manifestações nacionalistas e não abarcar características de militância num período tão conturbado – em que a repressão começa a mostrar a violência de que é capaz para combater os “insatisfeitos” –, o espetáculo ganha posição peculiar na cultura nacional: causa furor no momento, mas não perpetua ao longo da história a representatividade que lhe é devida (2012, p. 66).

Este espetáculo explorou a busca de um corpo em cena que ampliasse a expressividade para além de suas formas, que apresentasse um estar presente em cena, uma amplitude corporal, com um intérprete que atua sem perder a sua “dimensão de verdade” (COHEN, 2009, p. 46). As cenas eram coreografadas, mas os intérpretes tinham uma liberdade para trazer a sua especificidade e força na criação. A princípio ficamos com a impressão de que o espetáculo “Rito do Amor Selvagem” era todo improvisado, solto e caótico, no entanto, a peça tinha um roteiro a ser seguido. Cid Stockler, que o assistiu várias vezes, comenta que este trabalho não tinha nada de desorganizado, pois atuavam quase exatamente igual a cada apresentação.

O Estado de São Paulo, 09-01-1970, Jornal da Tarde, p. 21.

Na temporada carioca, os órgãos de repressão alegaram que o teatro do "Cimento Armado" não tinha autorização para funcionar, e, por conseguinte, lacraram as portas da casa de espetáculos e encerraram abruptamente a temporada da peça.

Em entrevista a Madazzio, Maria Esther conta que ficou esgotada de tanta produção, e que o espírito do trabalho não tinha a ver com sua dança pessoal, pois era uma produção pensada mesmo para o coletivo. O engajamento para viabilização da peça foi tamanho que, após todas as temporadas, chegou a um estado de exaustão e êxtase, que não conseguiu nunca mais ouvir rock and roll[48] e afastou-se da realização de grandes produções.

Os aspectos inovadores desta produção vieram a influenciar futuras criações teatrais no eixo Rio-São Paulo. Segundo Lucia Cordeiro, Maria Esther referia-se ao espetáculo "com um amor profundo. Foi onde ela botou todas as suas forças. Onde teve mais repercussão e o que mais a alimentou" (2014). E conforme Célia Gouvêia, eles foram referência para as experimentações de dança do movimento do teatro Galpão[49]:

> Assisti ao "Rito do Amor Selvagem", em 1968, no SESC Consolação, então denominado SESC Anchieta, da Maria Esther e do marido, José Agrippino de Paula. Falei sobre eles no lançamento do livro da Inês Bogéa sobre o teatro Galpão, em 25/11/2015, no SESC Bom Retiro, pois considero o casal precursor de uma linguagem investigativa que foi consolidada por nós no Galpão (2015).

Maria Esther já inseria na criação coreográfica a improvisação, os gestos cotidianos e um despojamento no dançar, além de promover um contato "com as intuições tanto do criador quanto da plateia e explorando mais profundamente a imagem da cena" (BOGÉA, 2014, p. 27). E na visão do cineasta Carlos Reinchbach, o "Rito do Amor Selvagem" deflagrou "uma revolução

[48] Afirmado em entrevista de Maria Esther concedida a Madazzio, 2004. Acervo pessoal da pesquisadora.
[49] Em depoimento concedido, via e-mail, à pesquisa.

Figura 09: Cartaz de divulgação – "Rito do Amor Selvagem" (1969).
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

Figura 10: A Cena da Bola Gigante– "Rito do Amor Selvagem" (1969-1970)
Fonte: Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo.

mental e sensível na minha geração"[50] (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011, p. 06). Mesmo com toda essa repercussão, o grupo teve dificuldades para efetuar novas produções, e segundo Maria Esther, "nós também fomos responsáveis"[51] por não conseguirmos divulgar nossas propostas inovadoras.

Nesse período, Maria Esther atingiu uma espécie de sobrecarga emocional e de trabalho, visto que "A tensão da sobrecarga criativa e do funcionamento intenso do cérebro, da mente e da alma podem levar uma pessoa a ter um colapso nervoso", afirma Cid Stockler quando relembra este momento. E relata que certa vez Agrippino pediu ajuda, pois Maria Esther estava a dançar nua, por três dias seguidos, dentro de casa, o que simboliza a intensidade de sua pesquisa em todo este processo. A noção de êxtase passa por palavras como arrebatamento íntimo e encanto, para tentar explicar seu significado, mas ao abordar o sentido psiquiátrico podemos perceber um,

> Estado, observado em quadros dissociativos e nos delírios místicos, em que um indivíduo, de todo imobilizado, em transe, se encontra tomado por um sentimento profundo e indizível que aparenta corresponder a enorme alegria, mas mesclado de angústia, parecendo mesmo haver perdido qualquer contato com o mundo exterior (FERREIRA, 2010, p. 903).

Através da busca de uma expansão do corpo e suas percepções, Maria Esther entregou-se à experiência de êxtase, um processo que, ao ser acatado pela família, levou-a, por uma semana, a uma clínica. Abaixo segue o relato do irmão Cid Stockler (2014), que naquela época acompanhava sua trajetória, ao relembrar que,

> O equilíbrio e a arte são quase irreconciliáveis. Faz falta ter uma grande dose de realismo e de modéstia para dizer a si mesmo: "Isso esteve bem. Mas não é nada, não importa o que pense o mundo, o prazer está em seguir criando". E assim aceitar a sua condição de estranho apêndice do mundo. Ser artista é uma das

[50] O cineasta ressalta a grande influência sob sua geração da obra "Panamérica", de José Agrippino de Paula, com primeira edição em 1967, e reeditada em 2010.
[51] In: Depoimento gravado em áudio pelo Museu da Imagem e do Som. Evento sobre o Cinema Brasileiro: Debate sobre José Agrippino de Paula. Realizado em 12/08/1988, MIS, São Paulo. Cópia em anexo.

> condições mais difíceis de aceitar com naturalidade. Quem consegue, já é, em si mesmo, um gênio [...] Ela lutou contra tudo e contra todos para conseguir o seu sucesso: família, sociedade, ditadura, solidão, a época em definitiva. O "Rito do Amor Selvagem" foi um sucesso incrível que afetou toda uma geração no Rio e em São Paulo. E afetou a Maria Esther também. A produção foi enormemente estressante, tudo recaiu sobre ela. [...] Eu passei muito tempo com ela depois de terminar o "Rito", Maria Esther não queria nem pensar em fazer nada mais. Isso sim, estava colhendo a mel o que havia criado. Era convidada a reuniões com os máximos representantes do teatro, como o Walmor Chagas etc., para determinarem qual seria ou deveria ser o destino do teatro no Brasil.

Diante deste contexto, o casal resolve ir à África, e, segundo ele,[52] Maria Esther resolveu tudo muito rápido, de repente estavam com dólares nas mãos e passagens agendadas. Dorothy Lenner relembra que havia ido anteriormente a esse continente e chegou a indicar lugares e países para eles conhecerem. A própria Maria Esther ressalta que foram em busca de "algo mais vital, um voltar às origens", [53] e relata esse momento a Madazzio:

> [...] depois do AI-5, fecharam teatro, ficaram fazendo discussões, som livre dentro da casa. Baixou polícia, queriam dinheiro, plantando droga aonde não tinha, fomos empurrados para fora. Saí porque não tinha jeito! Mas foi bom, porque descobri outra coisa, maior, mais universal (2004).

A partir da viagem à África aconteceram as últimas parcerias com José Agrippino, resultadas nos vídeos experimentais "Maria Esther: danças na África" e "Céu sobre água", além dos documentários, também filmados em Super-8, "Candomblé no Togo" e "Candomblé no Dahomey".

Na viagem de volta ao Brasil, Maria Esther fez escala em Londres, ficando por lá por quase dois meses, junto com seu irmão Cid, que, nesta época, já morava em Paris. Em Londres, realizaram juntos alguns workshops, como com Lindsay Kemp[54] e de *Kathakali*[55]. Assistiram

[52] In: Box Exu 7 Encruzilhadas. DVD. Selo SESC, 2011.
[53] In: Depoimentos. Evento sobre o Cinema Brasileiro: Debate sobre José Agrippino de Paula. Realizado em 12/08/1988, MIS, São Paulo. Cópia em anexo.
[54] Ator, dançarino, coreógrafo, professor e mímico britânico.

também a alguns espetáculos de *Kabuki*[56]; e além disso, naquela época, Maria Esther gostava muito de dançar ao som de Ravi Shankar; passava horas improvisando com estas músicas.[57]

Em suas pesquisas, buscava uma dança essencial, aproximando-se da força sentida e encontrada nas sociedades mais arcaicas e em seus ritos. Considerava uma experiência importante o contato com a técnica e com os espetáculos em geral, mas, como relatado por Yolanda Amadei em entrevista concedida a esta pesquisa:

> Após dois anos na África, quando passamos por Londres na volta, eu percebi realmente, a civilização perdeu o caminho de casa. Com todos os confortos da Europa, não me identificava mais, as pessoas que não riem, não olham nos olhos, não dançam! Muito depressivo, eu tive que ir embora, com 2 meses de inverno (2004).

O ator Sérgio Mamberti disponibilizou para o acervo de Maria Esther um vídeo que tinha guardado, que registra o casal com alguns amigos em um parque de Londres, posando com roupas e posturas inusitadas.

A viagem à África, principalmente aos países de Mali, Gana, Senegal e Dahomey (atual Benin), foi um divisor de sua abordagem de dança, e assim, fez uma escolha para seu modo de atuar, afastado da espetacularização e aproximando-se de uma ritualização do dançar inserido na vida. Talvez essa escolha tenha determinado seu curto, embora intenso, período de grandes produções artísticas, e, de certo modo, tudo isso contribuiu para sua marginalização em relação à história da dança no Brasil.

Além da Europa, passaram pelos Estados Unidos, onde os filmes da África foram revelados e exibidos, tendo boa recepção. Entretanto, é importante ressaltar, que alguns dos rolos de filme foram perdidos nos laboratórios norte-americanos.[58]

---

[55] O *KathakaliMali* é um tipo de dança do sul da Índia, de Kerala, que explora os movimentos leves e mais lentos, nascem e baseiam-se no olhar e nos pés. Utilizam máscaras coloridas, de forte teor estético e expressivo.

[56] O significado individual de cada ideograma é canto (*ka*) (歌), dança (*bu*) (舞) e habilidade (*ki*) (伎), e por isso a palavra *kabuki* é, por vezes, traduzida como "a arte de cantar e dançar". Acredita-se que o *kabuki* derive do verbo *kabuku*, significando "ser fora do comum", donde se depreende o sentido de teatro de "vanguarda" ou teatro "bizarro".

[57] De acordo com depoimento de Cid Stockler, 2014.

[58] In: Box Exu 7 Encruzilhadas. DVD. Selo SESC, 2011.

Quando retornaram ao Brasil, foram morar em Salvador, na Bahia, no bairro Boca do Rio, local onde nasceu a filha do casal, Manhã de Paula. Por alguns anos Maria Esther concentrou-se em viver a experiência da maternidade, morando em Arembepe, mantendo uma vida em contato direto com a natureza e com os princípios da contracultura dos anos 1960, num reduto *hippie* e boêmio da cidade. Era uma praia que, na década de 1970, fora um ponto de encontro do tropicalismo, frequentado por muitos artistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Novos Baianos, entre outros. Em um blog sobre a história desse bairro, encontra-se o relato de como este casal, Agrippino e Esther, realmente atuou nessa localidade como figuras marcantes:

> O advento da chegada de José Agrippino de Paula à Boca do Rio foi uma revolução, as idéias do artista eram muito bem assimiladas pelos hippies, punks, alternativos e tropicalistas deste reduto. José Agrippino morou um bom tempo na Boca do Rio e deixou marcas eternas nesta comunidade; uma de suas filhas nasceu aqui, a pequena Manhã brincou muito nas areias da praia dos artistas. [...] Produzia fitas cujas capas eram feitas por ele mesmo e, depois vendia para os amigos, assim bancava seus projetos. Entre esses seus trabalhos, uma fita/disco, gravada nas duas faces "Exu Encruzilhadas", datada de 1971, acaba de ser descoberta e foi gravada por José Agrippino e elenco: sua esposa e bailarina Maria Ester Stockler, Rosária, Belonzzi, Lola, Pedro, Filipo, Cidinho, Guilherme, Roguetti, Jimi, Rozana, Laís, Marcelo, Érica, Zé Luiz, Elúzio, Zé Eduardo, Gonzaga, Caldas, Sony Akay, e por último ele cita a entidade, Exu.[59]

Maria Esther afirma que foi levada, pela primeira vez, a Arembepe por José Possi Neto, que na época, também era morador da Boca do Rio. Ela estava grávida e sentia muito calor na cidade.[60] Nesse vilarejo de pescadores mais afastado da grande cidade, foi instaurada a primeira aldeia *hippie* do Brasil, desde 1972.

Assim que chegou por lá, ficou fascinada e encontrou um dos pescadores, querendo alugar uma cabana, e, então, a artista alugou-a na mesma hora. E aos poucos foram mudando para a aldeia de Arembepe, apesar de que a ideia de morar tão distante, inicialmente, não agradava a José Agrippino. Maria Esther relembra que ele reclamava ao dizer que não era um artesão para

[59] <http://nossabocadorio.blogspot.com.br>. Acesso em 12/03/2015.
[60] In: Depoimento gravado em áudio pelo Museu da Imagem e do Som. Evento sobre o Cinema Brasileiro: Debate sobre José Agrippino de Paula. Realizado em 12/08/1988, MIS, São Paulo.

viver naquele lugar, mas logo ele encontrou atividades artísticas para atuar, como a montagem de uma orquestra de percussão com os moradores do lugar. [61]

Além de idealizar um espetáculo com crianças baseado na obra "Fausto", de Goethe, em diálogo com o diretor do Instituto Goethe de Salvador, chegou a realizar performances na praia com as crianças,[62] porém, apesar de não ter registros visuais, Lia Robatto, confirma este fato, e Caetano Veloso relata que:

> Convivi muito com os dois depois que voltei de Londres, em 1972, quando eles se mudaram para a Bahia, onde eu tinha voltado a morar. Lá eles fizeram um espetáculo com crianças (me lembro de ver Zé Agrippino com uma Kombi cheia de meninos pobres, parecendo uma cena de Jô Soares em "Hitler Terceiro Mundo"), que eles encenaram numa praia no litoral de mar aberto em Salvador. Seriamente envolvidos com o clima do ritual fictício que conduziam na areia, eles nem responderam a meus cumprimentos quando tentei falar com eles. Mas nos víamos muito e conversávamos muito nessa época (2014).

Como ainda afirma Caetano, articulavam as experiências anteriores, os estudos e as percepções cotidianas com a arte que buscavam. Estava explícito no próprio modo de vida, de pensar e de criar:

> Eles iam muito à minha casa e conversávamos sempre. Todas as ideias, reações e sugestões de Agrippino e Esther me surpreendiam e fascinavam muito. Eles eram um casal como que livre da sombra que paira sobre o Brasil. O filme em super-8 "Céu sobre Água", feito por Agrippino, com Esther dançando nua na lagoa de Arembepe, é, a meu ver, uma das mais belas obras já feitas com a imagem em movimento. Esther aparece grávida e nua, e Manhã, a linda filha dos dois, aparece ainda bebê (2014).

[61] In: Depoimento gravado em áudio pelo Museu da Imagem e do Som. Evento sobre o Cinema Brasileiro: Debate sobre José Agrippino de Paula. Realizado em 12/08/1988, MIS, São Paulo.
[62] Conforme relatado por Jorge Bodansky em entrevista no DVD "Hitler III Mundo", HECO Produções.

Figura 11: *Frame* do documentário "Candomblé no Togo", 1972, África.
Fonte: Box Exu 7 Encruzilhadas, Selo SESC, 2011.

Figura 12: *Frame* do documentário "Candomblé no Dahomey", 1972, África.
Fonte: Box Exu 7 Encruzilhadas, Selo SESC, 2011.

Tinha uma conduta fora dos padrões sociais, que não seguia convenções e não se prendia a pudores. E essa postura acabou por deixar suas marcas na sociedade, como apontado por Lucia Cordeiro:

> Estherzinha era uma figura única lá na Bahia, que nessa época havia muitas figuras, ela era uma lenda, pois, além de bonita, era muito irreverente. Tive a chance de vê-los em pleno teatro Castro Alves. Maria Esther amamentando a Manhã, com uns seis meses, e assistindo ao espetáculo ao mesmo tempo. Estava toda a "tribo" de Arembepe, ela, Agrippino, Caetano (2014).

Apesar de toda essa intensidade, em 1979, Agrippino e Maria Esther separam-se em definitivo, e a partir desse ano não realizaram juntos mais nenhuma criação. E segundo seu depoimento, não houve uma "cisão propriamente", apenas seguiram caminhos diferentes por "motivos pessoais", mas que "nunca houve problema criativo entre eles", [63] apenas devido a coisas práticas dos processos de produção.

O casal, embora amigo dos "tropicalistas" e de vários artistas, nunca pertenceu a nenhum grupo ou movimento. Agrippino chegou a morar na casa de Caetano com Dedé, no Rio de Janeiro, depois do período que moraram na Bahia e antes de se recolher na cidade de Embu das Artes.[64] Posteriormente, Agrippino foi diagnosticado com esquizofrenia e voltou a morar com sua família nesta mesma cidade da grande São Paulo, onde permaneceu até falecer, em 4 de julho de 2007.

Em 1976, Maria Esther retomou suas viagens pelo mundo, indo ao Peru, junto com sua filha Manhã, de quatro anos. Nesse trajeto passou por diversas cidades, levando um mês para chegar ao destino final, pois parava onde achava interessante ou se envolvia com as pessoas do lugar, como afirma Lia Robatto. Após o contato com índios da Amazônia peruana, acabou morando no país por um ano, realizando pesquisas corporais nessa comunidade, na cidade de Cuzco, próxima às ruínas incas. Ao dançar nessa paisagem, buscou correlacionar a linguagem da dança às civilizações arcaicas,[65] bem como aproximou suas pesquisas de grupos que guardavam

[63] Encontro sobre o Cinema de José Agrippino, MIS, São Paulo, 1988.
[64] De acordo com depoimento de Caetano Veloso concedido a esta pesquisa, 2014.
[65] Definições presentes no currículo de Maria Esther, datilografadas por ela. Acervo pessoal.

Figura 13: Imagem em Londres – José Agrippino e Maria Esther (1972).
Fonte: Arquivo pessoal de Sérgio Mamberti.

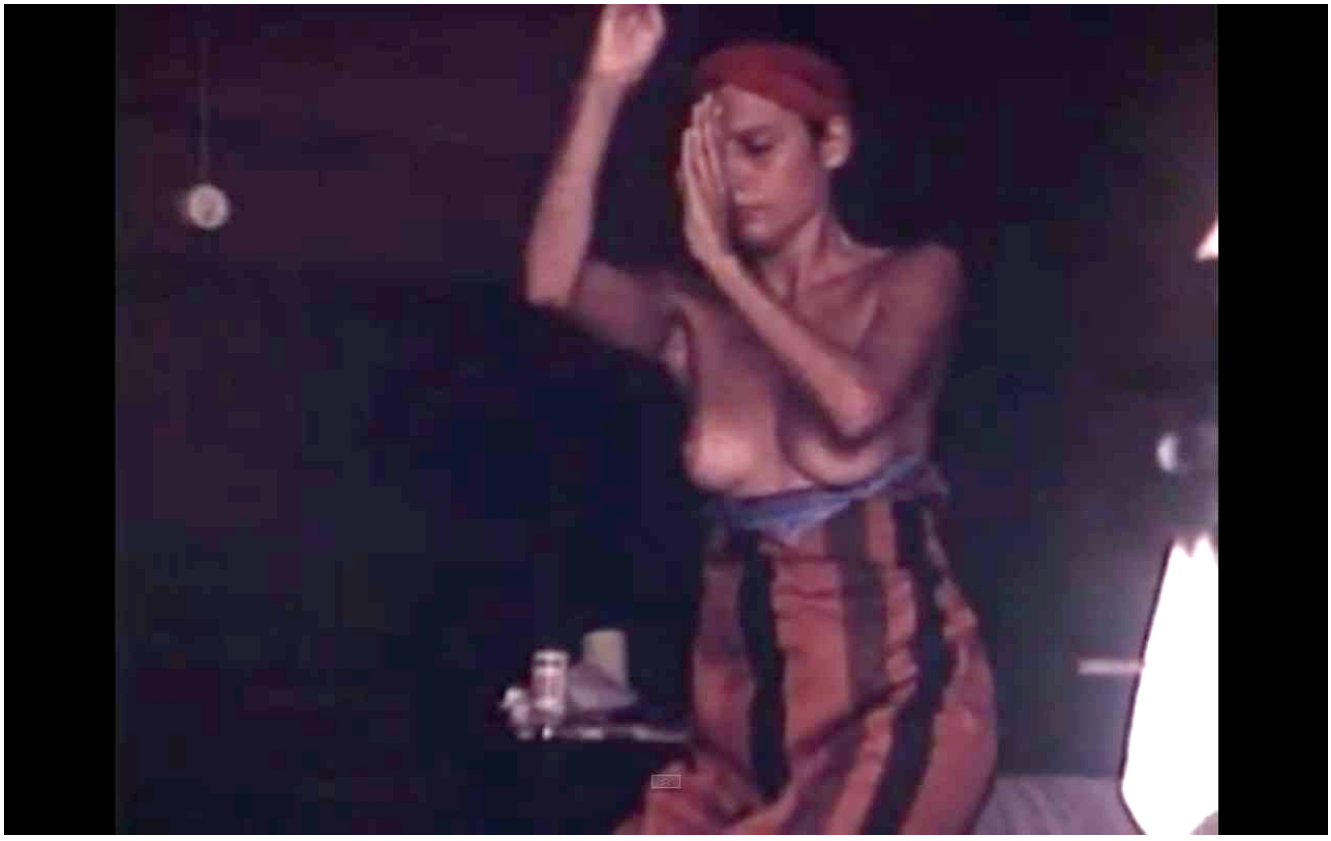
um contato mais sagrado com a dança, e que mantinham o costume de tomar *ayuasca*, bebida considerada sagrada por vários povos indígenas, que misturam diversos cipós e folhas. Todo este processo de vivência e criação foi unido às imagens feitas em Arembepe, o que resultou, posteriormente, na produção do vídeo "Céu sobre Água" e no material não finalizado, denominado "Mãe Terra".

Esse material foi encontrado no acervo pessoal de Maria Esther, são filmagens realizadas no Peru e, em Arembepe, na Bahia, já em formato VHS, que, por sua vez, foi digitalizado por Inês Stockler em 2014, após a abertura do acervo pessoal.

No ano de 1977, Esther continuou suas pesquisas na Amazônia peruana, com o foco nos rituais de medicina e religião indígenas,[66] e estendeu esse viés de estudo para o grupo carioca União do Vegetal até o ano de 1985. Ao retornar do Peru, em fins de 1977, foi morar em São Paulo na casa de sua prima Flávia Stockler, mas ainda mantinha um trânsito com a casa de Arembepe. No entanto, no fim da década de 1970, Maria Esther deixou de vez a Bahia e foi morar na cidade do Rio de Janeiro.

No grupo União do Vegetal, no Rio de Janeiro, deu prosseguimento à sua pesquisa com o *ayuasca*, e manteve relação com o grupo durante toda a sua estada na cidade, ao qual obteve "contatos espirituais muito ampliados, teve experiências muito interessantes com este grupo, ele deu uma sustentação espiritual muito grande para ela, foi o que a segurou no Rio", relata Lucia Cordeiro.

[66] Currículo de Maria Esther datilografado por ela. Acervo pessoal.



Figuras 14 e 15: Frames do filme "Maria Esther: danças na África", 1972.
Fonte: DVD Cinema Marginal Brasileiro – nº 6.

Existem vários fatores que abordam essa experiência e o caminho escolhido pela coreógrafa, envolvida por toda a atmosfera da época, sempre buscando saídas para a utopia da liberdade, como pode ser atestado pela reflexão de Cid Stockler a respeito da relação arte, vida e ritual enfrentada pelos artistas e a linha tênue de quando a arte deixa de ser arte:

> A obsessão da Maria Esther com os rituais continha um componente de crescimento interior. Encontrar o Deus dentro. Krishnamurti recusava ser um líder espiritual e afirmava que cada um tem que buscar o seu caminho, encontrar-se com o seu Deus privado. O que aconteceu é que a Maria Esther baixou o escalão dos rituais e dirigiu a sua olhada aos povos mais primitivos do mundo. Em parte pela beleza dos rituais primitivos, mas creio que também teve que ver com a repressão sexual da época, imposta pelo catolicismo e a culpabilidade cristã. O retorno ao primitivismo implicava no exercício de uma sexualidade livre. *L'Aprés Midi d'un Faune* e a Sagração da Primavera (*The Rite of Spring*) de Nijinsky, causaram um escândalo na época. Em *Hair,* os atores se desnudavam ao final da obra, assim como em *Paradise Now,*[67] e depois saíam nus às ruas. A volta ao animal, ao ser primitivo, ao instinto, negar a razão como luz única, foram mantras do "hippismo" (2014).

Ainda no ano de 1979, realizou outra pesquisa, com um curandeiro caboclo do lago do Arara, nas margens do Rio Negro, na Amazônia, mas sem registros encontrados. Com isso, percebe-se que o foco de sua trajetória, de 1976 até meados da década de 80, foi viajar e adentrar em diferentes realidades, geralmente mais arcaicas e de forte poder ritualístico.

É possível sentir a imersão e, ao mesmo tempo, a pluralidade de sua pesquisa ao distanciar suas produções de dança do mercado cultural, sem a obrigatoriedade de realizar produções e apresentações. O foco de Esther começava, cada vez mais, a se conduzir para as experiências antropológicas em seu corpo e em suas criações.

[67] Espetáculo símbolo da trajetória do grupo The Living Theatre, estreado em 1968, com uma estética que dialoga com as propostas do grupo Sonda.

Figuras 16 e 17: *Frames* do filme "Céu sobre Água" (1972/1978).
Fonte: DVD Cinema Marginal Brasileiro – nº 6.

Em 1980, realizou duas experiências antagônicas, mas que, refletidas em um mesmo corpo, ampliaram as fronteiras entre o físico e o espiritual. E assim, Maria Esther rompeu com as dicotomias e, em um mesmo ano, desfilou na Escola de Samba e organizou um Seminário de Meditação, Arte e Massagem em um sítio em Mauá, no Rio de Janeiro.

Em 1981, realizou outra grande viagem ao Marrocos, França e Extremo Oriente, com foco nas danças espirituais de alguns grupos do Ceilão, Java, Bali e Índia. Existem escritos pessoais de que chegou a filmar as danças balinesas, no entanto, esse material se perdeu no decorrer do tempo, assim como outros registros dessa viagem.

Nesse contexto, podemos perceber o quanto a artista valorizava suas viagens como experiências de formação, tanto artística quanto intelectual. As experiências eram tidas como um engrandecimento de si, com a mistura das diferentes referências culturais, pois o contato com as artes tradicionais e contemporâneas trouxe uma riqueza ao seu gestual e à sua maneira peculiar de integrá-las ao dançar. É possível perceber a força das experiências no seu corpo e de como influenciaram o seu modo de criação em dança.

Contudo, em fins de 1980, com o falecimento de seu pai, iniciou um processo econômico difícil, com um momento de partilha que iria afetar fortemente sua vida familiar e profissional.

Nessa mesma época, frequentou, por um tempo, aulas com Klauss Vianna, em São Paulo, conforme depoimento de Cassiano Quilicci, que também delas participava. Quilicci conta que chegaram a almoçar juntos algumas vezes, e que Maria Esther tinha um aspecto muito forte e demonstrava interesse em questões vinculadas à energia do corpo e ao xamanismo.

Figura 18: *Frame* do curta-metragem “Mãe Terra” (1976).
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

No início da década de 1980, Maria Esther morou em Mauá, no interior do estado do Rio de Janeiro, onde sua filha estudou em uma pequena escola comunitária, na qual Maria Esther chegou a dar aulas de "artes integradas", conforme expressa em seu currículo.

No ano de 1982, cursou aulas de consciência corporal com Angel Vianna, na cidade do Rio de Janeiro, e chegou a participar de dois cursos formativos de Eutonia[68] – práticas corporais desenvolvidas por Gerda Alexander –, ministrados por sua assistente Berta Vishnivetz.[69]

Nos anos seguintes, fez aulas de dança moderna e improvisação em um grupo de pesquisa de movimento com a professora Lucia Cordeiro em seu "Centro de Arte e Terapia". Maria Esther e Lucia criaram um forte laço de amizade em meados dos anos 1980, e vieram, posteriormente, a criar uma dança juntas, a partir de uma pesquisa com os quatro elementos da natureza e seus ritmos.

Em uma pequena sinopse dessa dança, encontrada no programa do evento[70], descrevem que o trabalho foi uma "dança espontânea, baseada em pesquisa musical de Djalma Corrêa". Esse músico é um percussionista mineiro, que morou muitos anos na Bahia, e, nos anos 1970, realizou uma profunda pesquisa musical e fundou o grupo "Baiafro", lançando o cd homônimo em 1978, que propôs uma fusão das matrizes africanas a todo o universo rítmico brasileiro, desenvolvida com base nos quatro elementos da natureza, com o foco na percussão, mas unindo artistas da música e da dança, além dos próprios integrantes do candomblé.

Segundo consta em um currículo datilografado presente no acervo pessoal de Maria Esther, apresentaram esse trabalho denominado "Os 4 elementos", no ano de 1983, no Ciclo Reich – Congresso de Terapias Corporais. Por volta de 1985, este trabalho chegou a ser

[68] A palavra *eutonia* significa tensão em equilíbrio, e esta técnica abrange exercícios individuais e em grupo. Dá o nome a uma técnica que, a partir do corpo em repouso e em movimento, busca no uso da atenção fazer o próprio corpo entrar em contato com os ritmos internos e externos. A prática é benéfica e indicada para todos, inclusive crianças, idosos e pessoas com limitações físicas, mas, historicamente, músicos, bailarinos, atores e atletas aderiram a tais práticas.

[69] Professora da Universidade de Copenhague, Dinamarca. Diretora e fundadora da Escola Latino-americana de Eutonia. Assistente de Gerda Alexander, fundadora da Eutonia. In: <http://www.institutodeeutonia.com.br/>. Acesso em 21/04/2015.

[70] Cedido a esta pesquisa por Lucia Cordeiro, em 2014.

apresentado em um evento de dança organizado por Angel e Rainer Vianna, que reunia canto e dança, denominado "Espaço Novo[71] Dança e Canta" realizado no Auditório Bennett, na cidade do Rio de Janeiro, Rainer e Angel também apresentaram dois trabalhos de dança, sendo um deles dançado por Neide Neves, com participação especial de Mariana Muniz.

Neste mesmo evento, Maria Esther e Lucia Cordeiro também participaram ao lado de Margarida Maria e Almir Alves, da coreografia "A criação" de Polo Cabrera e Rosana Almeida, conforme consta no programa do evento.[72]

Entre os anos de 1982 e 1985, Maria Esther continuou a morar na cidade do Rio de Janeiro, trabalhando com aulas de arte integrada, com crianças da Escola Experimental Piaget e, em 1984, continuou essa pesquisa em educação através de aulas dadas em espaços ao ar livre nas cidades do Rio de Janeiro e Mauá, ambas no estado do Rio de Janeiro.

Em 1985, realizou aulas de Hatha Yoga com a professora Ruth Cardoso. E em 1986, ministrou uma oficina de dança para adolescentes na Escola Municipal Zuleika de Alencar, na Barra da Tijuca, também no Rio de Janeiro.

Nesse mesmo ano, apresentou-se em um evento do espaço cultural Circo Voador, denominado "Noite do Axé" (raízes afro-brasileiras), com música de Erasto Vasconcellos,[73] que tocava ao vivo sua composição com tabla, flauta e voz. Infelizmente não foi encontrado registro desse evento.

Maria Esther realizou uma das últimas danças que seriam registradas em vídeo, a partir do convite para integrar o filme "Cinema Falado", de Caetano Veloso, lançado no ano de 1986. Foram danças improvisadas denominadas "Ar" e "Terra", o que nos leva a aproximá-las da pesquisa feita com o trabalho em parceria com Lucia Cordeiro.

[71] Nome do Centro de Artes do Movimento dirigido por Rainer e Angel Vianna, Rio de Janeiro/RJ.
[72] Disponibilizado a esta pesquisa por Lucia Cordeiro.
[73] Músico e compositor pernambucano, com longa carreira na música brasileira, incluindo trabalhos com Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Figuras 19 e 20: Os quatro elementos, Rio de Janeiro, 1985.
Fonte: Acervo pessoal de Lucia Cordeiro.

Tanto pelas imagens da apresentação quanto pelo próprio filme, podemos identificar um figurino semelhante, bem como o próprio título das danças, que se refere aos elementos da natureza, permitindo relacionarmos uma mesma pesquisa criativa, como narrado por Caetano Veloso para esta pesquisa:

> Quando eu a chamei, ela tinha uma dança semi-improvisada, que ela fazia com Djalma Corrêa [...] A dança e a música foram captadas por câmera e gravador ao mesmo tempo, no bosque que fica dentro do Parque Lage, no Rio. Esther tinha uma outra dança, mais estruturada, que ela fazia com Manhã, então ainda uma criança. [...] era tão profundamente vivenciada que ela passou por cima dos fios da captação de som. Nós deixamos tudo no filme. Como a outra dança, essa foi filmada no Parque Lage, no fim da tarde. Convidei Esther para dançar no filme porque queria que houvesse gente dançando, em contraponto com tanta gente falando, e porque eu amava o estilo de Esther. [...] Representava um nascimento, um parto, e os ensinamentos de uma mãe dionisíaca à sua filha (2014).

Nessa época, segundo Lucia Cordeiro, mesmo emocionalmente abalada, Maria Esther emanava uma força enorme quando dançava, "aquele esqueletinho trazia uma força de vida quando se movimentava que era impressionante!"[74].

No ano de 1988, promoveu, junto com outros pensadores, uma mostra sobre José Agrippino de Paula – "Mostra JAP" –, que incluiu na programação, a projeção dos filmes dirigidos por ele, uma mesa intitulada "Cinema Brasileiro – Debate sobre José Agrippino de Paula", que além da presença de Maria Esther, contou com a participação de José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Jairo Ferreira, Fernão Ramos e Otávio di Fiori, realizado no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Além de contar com os depoimentos de ex-integrantes do grupo Sonda, como Dorothy Lenner e Luís F. Resende[75].

Esta programação também contou com uma exposição de fotos e artigos de jornal sobre a trajetória de Agrippino e Esther e uma videoinstalação de monitores denominada "Primeiro Movimento de Abertura da Sinfonia PanAmérica", um concerto de 10 monitores para 3 videoteipes de Grima Grimaldi, Lucila Meirelles, Pichi Martirani e Walter Silveira, na Galeria

[74] Depoimento em entrevista com Lucia Cordeiro, gravada por telefone, em 2014.
[75] Uma cópia deste áudio foi disponibilizada pelo Museu da Imagem e do Som de uso exclusivo à esta pesquisa. Cópia em anexo.

Fotóptica, por 15 dias. Nesta mesma galeria, também foram realizados alguns bate-papos informais com artistas como José Possi Neto e Klauss Vianna. A fim de divulgar essa mostra, Maria Esther concedeu uma entrevista dentro do programa Metrópolis, da TV Cultura, nesse mesmo período.[76]

Outro evento que Maria Esther Stockler participou, no ano de 1989, realizado para a comemoração do centenário de Rudolf Laban no Brasil, no Centro Cultural São Paulo, teve a organização de Maria Duschenes e reuniu muitos de seus ilustres ex-alunos.[77]

Na década de 1990, Maria Esther foi morar em uma casa com um grande jardim, na cidade de Itapecerica da Serra, nos arredores da cidade de São Paulo, onde manteve contato com uma comunidade que utilizava o *ayuasca* em suas cerimônias. Realizou, nesta casa, algumas reuniões com artistas e amigos, em volta de uma fogueira, quase sempre com música ao vivo, haviam momentos em que todos dançavam.[78]

Nesse período, iniciou um trânsito constante com a cidade de Paraty, tendo alguns amigos na cidade, bem como o namoro de sua filha Manhã com o filho de Mariema, uma amiga de infância de Maria Esther, fato que acabou por aproximá-las.

Um texto encontrado em seu acervo pessoal retrata um pouco do pensamento que vinha perseguindo nesse período. Ele provém de um curso indiano do Centro de Vivências Narayana, intitulado "A dança Cósmica",[79] uma adaptação de parte do livro denominado "Mandalas: formas que representam a harmonia do cosmos e a energia divina", de Rüdiger Dahlker, o qual contém reflexões como:

> Metaforicamente, poderíamos pensar também na relação entre a semente e a planta adulta, e reconheceríamos que no pequeno, na parte, já está contido o todo, uma vez que nós, seres humanos, necessitamos sempre da dimensionalidade para podermos reconhecer algo. Dessa forma, o homem necessita do mundo das formas visíveis para ser capaz de reconhecer nele o invisível. Precisamos, assim, de um corpo para podermos ter experiências de

[76] Uma cópia deste material em áudio foi cedida pela Midiateca do MIS para esta pesquisa.
[77] Segundo reportagem do jornal O Estado de São Paulo, 1999, p. 72.
[78] De acordo com depoimentos de amigos de Paraty, como Omar e Vanda, 2014.
[79] Cópia anexa do texto na íntegra.

> conscientização. [...] A lei do mundo é o movimento, a lei do centro é a quietude. Viver no mundo é movimento, atividade, dança. Nossa vida é um dançar constante ao redor do centro, um incessante circundar o Uno invisível ao qual nós – tal como o círculo – devemos nossa existência (DAHLKER, 1991).

Por volta de 1991, Maria Esther começou a trabalhar novamente com José Celso Martinez Corrêa na preparação corporal do espetáculo "As Bacantes" junto com Lia Robatto, porém, segundo relato de Robatto, a parceria proposta não prosseguiu dessa vez.

Neste mesmo ano, Esther procura sua sobrinha, Mari Stockler, para ajudá-la na realizacão de um vídeo que seguiria a pesquisa dos quatro elementos da natureza. As filmagens foram realizadas em Paraty, nas praias e cachoeiras, com a presença de amigos e colaboradores, além da participação de sua filha Manhã de Paula. Como contextualizado por Mari Stockler em depoimento para esta pesquisa:

> Estive lá com o cineasta Rodrigo Cebrian e juntos, fizemos as imagens. Também fui participante das cenas na lama. Lembro que sempre a Maria Esther estava próxima da câmera nos dirigindo. Este material foi feito em Mini DV e não foi editado por Maria Esther. Após o falecimento de Maria Esther, as fitas de Mini DV e algumas VHS ficaram guardadas em uma caixa, e a sobrinha Inês Stockler conseguiu que o material fosse digitalizado, em 2014, para a realizacão de um documentário que está em processo (2015).

Tristemente, em meados da década de 1990, sua filha Manhã sofreu um grave acidente de carro quando voltava de São Paulo para Itapecerica da Serra, ao qual veio a falecer. Ela estava iniciando os estudos como atriz, num curso livre de teatro e chegou a atuar como Eurídice, em uma montagem da peça Orfeu.

Duas passagens trazidas no depoimento de Mariema, amiga de Maria Esther, são muito marcantes e simbólicas: uma delas é a cena de Maria Esther realizando uma grande roda com amigos no saguão do hospital, emanando o OM, antes de Manhã falecer; e a outra foi no velório, com uma despedida ao som da voz e presença de Caetano Veloso.

Esse acontecimento foi muito impactante para Maria Esther, e suas forças para produzir arte ficaram ainda mais extenuadas. Nas palavras de Lucia Cordeiro, “ela perdeu a luz, a luz interna apagou-se”.

Diante de todo o ocorrido, Esther decidiu ir morar definitivamente em Paraty, tentando apegar-se ao contato íntimo com a natureza em seu cotidiano, para renovar suas energias, através de banhos de lama, de mar e de cachoeira. Mas, de acordo com depoimentos de moradores da cidade, que se lembram de Maria Esther a vagar pelas ruas, o peso de seu olhar, e talvez de todo o seu ser, era impossível de não ser sentido.

Nesse momento, concentra seus estudos nos florais de Bach e na radiestesia, e assim, o seu dançar é diluído no viver, no pensamento e nas memórias, como refletido nas palavras da pesquisadora Irlainy Madazzio:

> É por esse caminho que atualmente Maria Esther trilha e tem a pretensão de perpetuar o seu pensamento e sua dança, entendendo que o movimento não cessa. Gostaria que seu trabalho fosse visto como um vôo, com continuidade, pois o movimento, ou melhor, o acontecimento é mais interessante do que sua formatação (MADAZZIO, 2005, p. 47).

Apesar de estar aparentemente fora da atuação na cena da dança paulista, em agosto de 1999, participou ativamente do evento realizado pela Cooperativa Paulista de Bailarinos-Coreógrafos, em parceria com o Instituto Goethe, na cidade de São Paulo, que marcava a comemoração dos 120 anos do nascimento de Rudolf Laban.

Em reportagem da época, no jornal O Estado de São Paulo, Helena Katz descreve que o evento “Dramaturgia do corpo: Laban em Cena” envolvia uma mostra de espetáculos de dança e filmes, uma exposição de fotos, textos e desenhos. Além de que o evento promoveu “a volta à vida pública do histórico Grupo de Improvisação de Maria Duschenes”, bem como uma apresentação do método Nota-Anna, desenvolvido por Analívia Cordeiro, sendo que, no penúltimo dia do evento, “Maria Esther Stockler, uma das mais importantes ex-alunas de Maria Duschenes, dá uma palestra ilustrada com vídeos sobre o potencial criativo do ser humano” (KATZ, 1999).

Em Paraty, houve uma aproximação de Maria Esther com algumas pessoas da cidade que trabalhavam com dança contemporânea, como Vanda Mota e Omar Ignácio da Silva, que traziam um olhar menos tradicional para a criação de dança na cidade. Eles chegaram a formar um grupo de estudos, e como salientado por Omar,[80] relembra ter presenciado alguns momentos sublimes ao ver Maria Esther improvisando.

Em todos os depoimentos na cidade de Paraty, apareceu a característica de um caráter libertário, de despreendimento do ego e da forma e da despreocupação com a opinião dos outros, o que confirma a atitude emancipatória de Maria Esther, tanto no modo de ser como em sua criação artística.

A partir de depoimento de Vanda Motta e Omar, poder-se perceber a importância que Esther trazia ao elemento do fogo, um símbolo poético que exalta a imaginação e representa a inspiração. Estes simbolismos continuam nas palavras de Mari Stockler, ao expor sua visão, de que "Maria Esther foi virando árvore, cachoeira, lama. Ela foi despersonificando-se para virar a própria natureza" (2015), natureza esta, que, paradoxalmente, Maria Esther passou a integrar, através do ciclo de vida e morte.

Uma vez que, no ano de 2006, um câncer de mama fez com que demonstrasse ainda mais sua radicalidade nas posições e ideias, pois manteve sua descrença na medicina tradicional e não aceitou tratamento convencional para o câncer, e assim, encarou a doença até o fim, com uma resistência espantosa, fato que pode ser equiparado ao seguinte dizer:

> Ópios, édens, analgésicos
> Não me toquem nessa dor
> Ela é tudo o que me sobra,
> Sofrer vai ser a minha última obra.
>
> (*Dor Elegante* – Itamar Assumpção e Paulo Leminski, 1998).

[80] Entrevista concedida a esta pesquisa, Paraty/RJ, 2004.

Figura 21: Dança na lama – *Frame* das filmagens de danças na natureza, Paraty/RJ, 1991.
Fonte: Imagens captadas por Mari Stockler e Rodrigo Cebrian.
Arquivo pessoal Maria Esther Stockler.

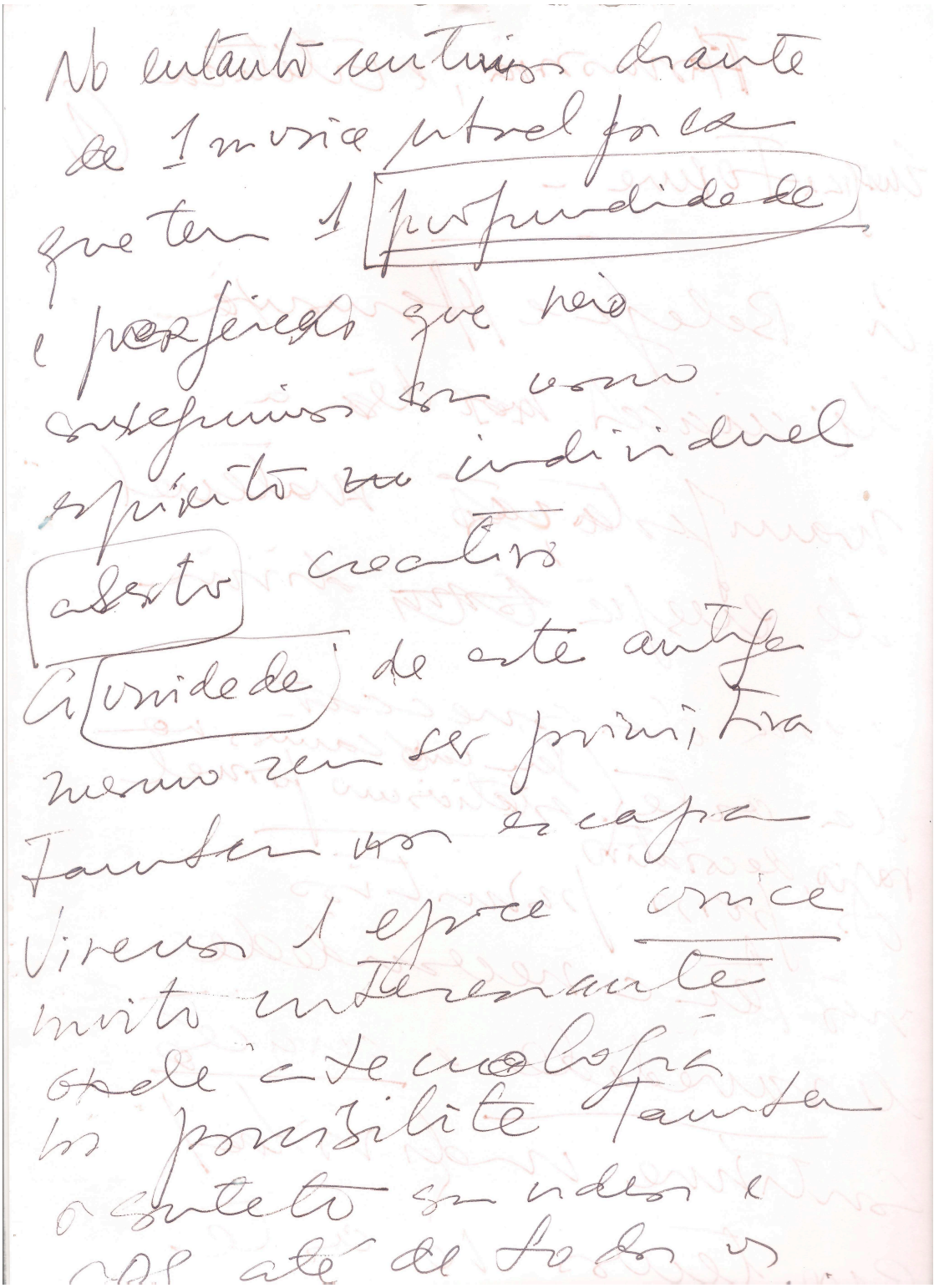


Figura 22: Manuscrito (1) de Maria Esther.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

Capítulo 2

Contracultura e dança - a margem da margem

A margem está dentro do rio.
Rogério Duarte

A atuação e a criação de forma experimental, que buscam fugir de padrões e códigos vigentes em cada época, aproximam-se de características, também presentes no pesquisador-artista. Nas décadas de 1960 e 1970, esta ideia transgressora predominava e foi fortemente vivida e praticada pelos artistas José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, que, por sua vez, ficaram à margem do foco midiático, e por isso, sob certa perspectiva, poderiam integrar o grupo de artistas conhecidos como marginais.

Com uma postura provocativa e anárquica, acabaram por expandir os modos de atuar efervescentes do momento histórico em que viveram, aproximando vida e obra. Interagiram com a produção da época, construindo uma maneira singular de explorar a criação artística em pura sintonia com o pensamento da contracultura e representando uma proposta de vanguarda dentro das artes cênicas e videográficas no Brasil.

Contudo, no sistema capitalista em que quase nada escapa de ser transformado em "produto", a cultura, assim como a própria vida, também vira mercadoria. Vê-se até a cultura dita marginal ser transformada em produto, e, com isso, poder-se-ia dizer que houve um movimento dos marginais dentre os marginais, e esses artistas, aqui em estudo, mantiveram-se assim, à margem da margem. Escolheram esse lugar, ou foram escolhidos por ele, devido a uma conduta tão radical, sem seguir as regras vigentes no modo de produção de arte.

Estes artistas realmente não acreditavam no modo de proceder do sistema capitalista, foram pessoas representativas dentro de um movimento de contracultura no Brasil, atuantes nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, e extremamente criativos, envolvidos,

> [...] não apenas em trabalhos transformadores, mas em extravagante insensatez e contradição; deixando atrás de si não apenas um legado de luta destemida pela

> verdadeira autonomia contracultural, mas uma pletora de questões sem respostas (GOFFMAN In: GOFFMAN & JOY, 2007, p. 19).[81]

Esse espírito contracultural pode ser mais bem compreendido de acordo com a passagem abaixo, que introduz o livro com um dos últimos textos escritos por Timothy Leary, professor de Harvard, psicólogo e neurocientista, ícone libertário dentre os intelectuais dos anos 1960, que auxilia no entendimento do pensar e do fazer de Maria Esther Stockler e de toda uma geração:

> Aqueles que fazem parte de uma contracultura se desenvolvem nessa região de turbulências. É o seu meio natural, a única matéria maleável o bastante para ser moldada e remodelada rapidamente o bastante para dar conta da velocidade de suas visões internas. Eles conhecem a corrente, são engenheiros do caos, migrando na crista da onda da máxima mudança (LEARY In: GOFFMAN & JOY, 2007, p. 09).

O cinema e a literatura marginais ficaram bem conhecidos com essa denominação, criando uma espécie de novo gênero em cada linguagem, mas, no entanto, a dança não fez uso dessa terminologia, e uma dança mais experimental não foi denominada "dança marginal". Os artistas da dança vinham, desde o início do século, buscando novas maneiras de mover e construir a linguagem do movimento em contrapartida ao balé e a toda força que ele impunha no âmbito da arte erudita. Como afirma Garaudy, "Na história, todo novo período criador começa por uma transgressão e uma revolta. A história da dança moderna ilustra esta dialética" (1980, p. 89).

Entretanto, existe um conflito ao definir figuras da dança que realmente romperam com a questão técnica dentro da criação pessoal, principalmente no Brasil, onde o peso das técnicas vindas da Europa e, posteriormente, dos Estados Unidos, acabou por dificultar esse processo de uma expressão própria.

A representação de Maria Esther na contracultura, pode ser situada pela reflexão de seu irmão, Cid Stockler, ao expor que:

[81] Esta análise está presente na introdução do livro "Contracultura através dos tempos", de Ken Goffman e Dan Joy, que conduziu o trabalho ao entendimento de um espírito contracultural como impulso e elemento integrante da natureza humana em diferentes épocas.

> A importância da Maria Esther em si é que ela foi a epítome de um movimento cultural no Brasil. Foi uma época muito movimentada: guerra do Vietnã, movimento anti-guerra, rock & roll, Timothy Leary, movimento hippie, Woodstock, revolução de 1968 em Paris, invasão da Tchecoslováquia, teatro radical. No Brasil, ela foi um espelho de tudo isto, especialmente devido à repressão da ditadura, [...] Não era brincadeira ser contracultural naquela época. Foi um risco enorme e terminou mal. Mas, também é verdade que antes, ela conseguiu levantar um autêntico fervor com as suas representações. Ela foi uma das pessoas que quebraram moldes no teatro (2014).

Nas décadas de 1950 e 1960, o exercício experimental da liberdade de criação é retomado em diversas áreas artísticas, desde os movimentos do início do século XX, e potencializado no final de 1960 e 1970, influenciando diversas práticas propostas, inclusive a denominação artistas de "vanguarda". Visto que os movimentos contraculturais podem ser considerados vanguardas por natureza, percebe-se que eles "incorporam em sua maioria o imaginário e o ideal, bem como o real" (GOFFMAN & JOY, 2007, p. 22), e assim, ampliam as possibilidades de criação. No entanto, as expressões contraculturais também se baseiam em um retorno às manifestações originais de povos tribais, conforme poder ser constatado a seguir,

> Como demonstram os escritos de Thomas Jefferson, a contracultura revolucionária do Novo Mundo buscou inspiração e modelos nas formas de vida e de governo adotadas pelos povos nativos americanos. De fato, os Artigos da Confederação foram estruturados a partir de acordos intertribais nativos. Muitos dos grupos contraculturais que nasceram no mesmo terreno dois séculos mais tarde, durante a eclosão contracultural dos anos 1960, se voltaram para essa mesma fonte, adotando modelos de vida tribal e mesmo formas de vestir baseadas nos padrões dos americanos nativos (JOY In: GOFFMAN & JOY, 2007, p. 15).

De modo semelhante, pode ser encontrada uma ressonância dessa forma de inspiração no fazer de Maria Esther e de outros artistas, porque certos aspectos da trajetória de Maria Esther partiram deste espírito revolucionário exercido radicalmente até o fim de sua vida, o que demonstra esse ideal contracultural intrincado em seu modo de viver, posto que este não pode ser

construído ou produzido: precisa ser vivido, conforme ressaltado por Joy no prefácio da obra "Contracultura através dos tempos".

Como é defendido em depoimento da coreógrafa e amiga de Maria Esther, Lia Robatto, houve, por parte desta artista, um processo de ritualização da própria vida, e da inserção de uma dança não espetacularizada, mas com foco no experienciar ou, ainda mais, no compartilhar da experiência. Portanto, sair do circuito "produtivo" da dança cênica foi uma escolha feita por ela na continuidade de sua pesquisa.

Assim, diante de um entendimento do que seria uma atitude contracultural em face da cultura convencional, podem ser averiguados pressupostos de um ímpeto libertário, uma vez que:

> A audácia dessa visão não pode ser considerada mera precipitação ingênua, pois funda-se, antes, num desencanto radical – atingido por saturação, maturidade – com o mundo tal como conhecemos.
> As vertentes que confluíram para a formação da contracultura são várias, de naturezas aparentemente diversas, mas sublinhadas pelo denominador comum da intenção libertária (PEREIRA, 1984, p. 18).

A postura revolucionária liderada pelos jovens da década de 1960 tem um fator específico, já que não eram nem a elite em favor dos mais humildes nem o povo em busca de mais direitos, na verdade, foi uma revolta vinda de jovens das camadas altas e médias dos centros urbanos, os quais tinham acesso aos privilégios da cultura dominante. Foi uma revolução que brotou de dentro da própria cultura, ao rejeitar não só os valores estabelecidos, mas toda uma estrutura de pensamento que prevalecia nas sociedades ocidentais, como o embate ao predomínio da racionalidade científica e ao realçar das formas sensoriais de percepção como base de desenvolvimento, conforme fundamentado por Pereira (1983, p. 23). Assim, a importância desse ímpeto libertário foi muito relevante para as artes, conforme denotado a seguir:

> De fato, vivemos todos aquém do que o pensamento humano considera justo e certo. Por isso é que, em todo o mundo, a juventude se rebela, os intelectuais se rebelam e as pessoas esclarecidas os apoiam porque sabem que eles exigem um mundo melhor. [...] A arte de hoje exprime, assim, essa profunda inquietação, esse inconformismo, essa urgência de atualização. E a urgência é ainda maior

> em países como o nosso, onde os problemas são mais graves, onde a distância entre as instituições e as necessidades humanas é tão vasta. Essa abertura da arte à vida presente, ao inconformismo e às aspirações do povo superam totalmente os esteticismos que confundiam a atualização da arte com as pesquisas "avançadas" do formalismo e que apenas afastam cada vez mais o artista do grande público (GULLAR In: LIMA, 1996, p. 112).

Com a obra "Greenwich Village 1963 – Avant-garde, performance e o corpo efervescente", de Sally Banes, podemos ver uma abordagem histórica do bairro norte-americano onde eclodiu o movimento específico da contracultura. A autora apresenta toda a história do bairro nova-iorquino Greenwich Village, traçando um panorama artístico e de vanguarda que habitou o lugar, desde os afro-americanos que inauguraram o primeiro teatro até a vanguarda branca de classe média, numa trajetória cultural entre seus habitantes que fazia o local fervilhar arte.

Estavam situados no bairro, a sede do grupo The Living Theathre e o Judson Dance Theathre sob o teto da Judson Church, bem como artistas influentes na época, como Marcel Duchamp, alunos do Black Mountain College, como John Cage, Maya Deren, dentre outros.

As expressões da contracultura, em sua grande maioria, foram episódios históricos entusiasmados e otimistas, chegando a ser até mesmo míticos, como nos aponta Goffman, ao afirmar que "o mito é tão importante para os contraculturalistas quanto o fato histórico, e talvez mais pungente" (2004, p. 22). Com isso, muitos artistas e pessoas com este espírito são corajosas e,

> [...] apaixonadamente adotam comportamentos desafiadores que buscam libertar os humanos de limitações opressivas (ou limitações *percebidas* como sendo opressivas), certamente pode-se esperar excitação, conflito e escândalo – e, portanto, histórias cativantes (GOFFMAN, 2007, p. 22).

História cativante e, pode-se dizer, contracultural, foi a do polêmico diretor teatral, Victor Garcia, que atuou no final da década de 1960 e início dos anos 1970, no Brasil, e, à época, foi muito ligado a Maria Esther. Segundo depoimento de Cid Stockler a esta pesquisa, "ela era muito amiga dele; algumas vezes saí com os dois, que falavam de teatro constantemente. Ele tinha uma grande consideração por ela" (2014).

Havia uma proximidade do modo de entender o mundo e atuar deste diretor com o de Maria Esther, ambos envoltos por este espírito inovador e com um impulso vital que movia a própria existência em prol das concepções artísticas. No livro "O Teatro de Victor Garcia – A vida sempre em jogo", logo encontramos esta semelhança no prefácio de Danilo Miranda, de onde ressoam uma leitura da índole radical que rompe com as normas vigentes e aponta seu lugar à margem da história:

> Uma função de quem se propõe fazer arte é duvidar do limite entre duas percepções da vida: realidade e fantasia. Compartilhar sonhos requer uma atitude de convencimento, muitas vezes autoritária e violenta. Isso resulta em incompreensão e impele ao isolamento, à frustração e, por vezes, à marginalização. Artistas marginais operam nas fronteiras entre a liberdade criativa e a insubordinação total. Romper com o estabelecido e convencionado é flertar com a heresia e a execração pública. Experiências passadas demonstram que uma condição para inovação ou renovação é o rompimento com a normalidade, daí tantos criadores associados à loucura (MIRANDA In: DEL RIOS, 2012, p. 11).

De forma correlata, a visão do teatro de Maria Esther sempre foi muito moderna, e cada vez foi ficando mais radical, conforme relata Cid Stockler, mas sem perder momentos de grande lirismo, que desenhavam sua poética própria, semelhantemente à descrição dada pelo biógrafo de Victor Garcia, ao comentar que o diretor "vai se transformando em personagem de si próprio" (DEL RIOS, 2012, p. 13). Esther também construiu uma peculiaridade no modo de ser e de se colocar perante o mundo com seus ideais, tornando-se, no fim da sua vida, uma figura com personalidade contundente.

A escolha por uma ruptura com o cotidiano, por não separar a "arte da aventura e/ou desventura do existir" (DEL RIOS, 2012, p. 14), que está presente em muitos exemplos que carregam este espírito contracultural; alguns conseguiram romper e voltar à sociedade, através da arte ou não, mas outros acabaram tragados pelo abismo da marginalidade, como também metaforizado por Del Rios.

A proximidade entre arte e vida estreita-se, e os fatos da realidade acabam por consumir e dispersar futuras produções. Assim como nas produção de outros artistas, essa proximidade e radicalidade de pensamento próprio tornam-se a marca de suas produções, como salientado por Cid Stockler, ao relacionar alguns destes artistas com Maria Esther, ao colocar que:

> [...] Jerzy Grotowski, que à sua vez se relaciona com Víctor Garcia, e com a Maria Esther, além do The Living Theatre, e com todo o teatro contemporâneo em geral, entendendo-se como uma forma de expressão agressiva que tenta ser um revulsivo para o espectador (2014).

Resguardando as devidas diferenças de percurso entre os artistas norte-americanos de vanguarda e os artistas brasileiros, considerando suas diferentes bases de formação artística, com outras estruturas que constroem o circuito cultural e social, é fundamental que se trace alguns paralelos a fim de refletir e situar as produções e atitudes da trajetória de Maria Esther Stockler.

Em meados da década de 1960, Maria Esther tinha o objetivo de ir aos Estados Unidos para estudar Psicologia, fato que foi concretizado ao matricular-se no The New School, localizada no bairro Greenwich Village, escola que foi fundada, no início do século XX, por um grupo de professores progressistas que buscavam mais abertura nas pesquisas acadêmicas, dentre eles estava John Dewey.

Desde 1931, a The New School oferecia cursos e workshops de dança moderna ministrados por Martha Graham e Doris Humphrey, sendo que, em 1933, John Cage torna-se um de seus estudantes, e, em 1940, oferece um workshop de Artes Dramáticas com o diretor alemão Erwin Piscator (1893-1966),[82] que reuniu entre os alunos Marlon Brando, Judith Malina e Tenessee Williams. Esta escola continuou sendo inovadora por oferecer os primeiros cursos de fotografia, estudos de *jazz*, bem como da cultura afro-americana. Posteriormente, em 1956, já como artista, John Cage retorna para ministrar o inovador curso de música Pós- -moderna.[83]

Maria Esther, inebriada por este espírito profundo e libertário, foi diretamente

[82] Diretor e produtor teatral alemão que, junto com Bertolt Brecht, foi um dos expoentes do teatro épico, um gênero que privilegia o contexto sociopolítico do drama.
[83] <http://www.newschool.edu/about/timeline>. Acesso em 03/08/2014.

procurar aulas baseadas em Carl Gustav Jung, fazendo extensivos estudos e escrevendo vários cadernos, conforme depoimento de Norma Michaels, amiga brasileira que iniciou os estudos de dança com Maria Duschenes na mesma época de Maria Esther. Mas, em 1958, Norma seguiu para a Universidade Federal da Bahia a convite de Lia Robatto e Yanka Rudzka, e após terminar a faculdade voltou para os EUA.

Ao chegar nos Estados Unidos, em janeiro de 1964, Norma foi morar com Maria Esther em um pequeno apartamento, localizado na Terceira Avenida, um endereço nobre na época, "a localização era perfeita, pois ficava a três blocos do Estúdio de Martha Graham", relembra Norma Michaels. E assim, continua a relatar como chegaram a conduzir os estudos em Nova Iorque para a área da dança:

> Ao mesmo tempo, nós queríamos conhecer melhor "Laban Notation", que Maria Duschenes, nossa mestra guru, introduziu o vocabulário de Laban e nos influenciou para aprofundarmos no método, tão importante para os bailarinos. Fomos estudar com Ingmar Bartenieff, no "Laban Studio" em Nova Iorque. Fizemos cursos de verão com Martha Graham, que na época estava passando por angústias e depressões muito sérias e encontrava alívio com álcool. Também sofria muito com a perda e morte de Louis Horst,[84] seu grande companheiro e mestre. Estranho ver como ela funcionava entre aulas e álcool. Maria Esther e eu éramos tratadas com muita consideração por ela, por sermos brasileiras. Ela era, às vezes, muito desumana no tratamento das alunas, nós éramos isentas e tudo correu muito bem para nós (2015).

Ao relatar o encontro com Ingmar Bartenieff, diretora do Laban Studio na época, Norma recorda que foi muito benéfico, afirmando que ela era muito acessível, e chegaram a assistir espetáculos as três juntas e relembra, "criticávamos tudo e a todos. As risadas de Maria Esther eram deliciosas" (2015).

Diante de todo esse processo de descobertas e contatos com diversos profissionais, Norma discorre que elas já não estavam muito satisfeitas com a técnica de Graham, e ao

[84] Foi coreógrafo, compositor e pianista, um dos contribuintes para a definição dos princípios da dança moderna. Foi diretor musical da Denishawn Companhia de 1916 a 1925 e, posteriormente, de 1926 a 1948, foi professor e diretor musical na Escola de Martha Graham, além de ser seu amigo pessoal.

encontrar com os ensinamentos das aulas de Alan Wayne (1906-1978)[85], identificaram-se e foram a fundo, "[...] descobrindo as possibilidades do movimento, sem se preocupar com a estruturação da forma, mas no movimento natural e mais orgânico" (2015). Ainda de acordo com Norma, Alan Wayne foi indicado pela Maria Esther, e assim Norma, Maria Esther e Islene Pinder[86] aderiram imediatamente às aulas, o que mudou o modo de se relacionarem com o movimento mais orgânico do corpo, que viria a influenciar profundamente a Maria Esther Stockler.

Um exemplo desse processo das aulas de Wayne, era a inserção de massagens conduzidas por ele, como pontuado por Norma em depoimento a esta pesquisa, bem como na entrevista de Paul Lagland, que comenta que Wayne era mais do que um professor de dança, e que "seu trabalho de massagem na sala de aula foi fundamental para ele ir tornando-se conhecido também como um curandeiro".[87]

Com essa referência, percebe-se uma relação com a ampliação da dança formal perseguida por Maria Esther, pois Wayne questionava a preponderância da técnica na criação, que segundo Paul Lagland, sua briga com o uso da palavra "técnica" implicava limitar-se a ser um sistema fechado de regras para aprender movimentos específicos. Seu compromisso era facilitar a capacidade do indivíduo de compreender a utilização clara e expandida do corpo, de encontrar descobertas físicas com base em exercícios experimentais e improvisações que traziam uma movimentação própria. E, assim, a ampliação de consciência trazida por toda a geração *beat*,

[85] Bailarino e professor norte-americano. Em 1929, ele foi para a Europa, onde, além de balé, estudou nas escolas de Dalcroze, Laban e Wigman, e com a Radan Mas Jodjana, bailarina e professora de ioga javanesa. Em 1932, ele retornou aos Estados Unidos, onde apresentou o seu próprio trabalho e dançou com Doris Humphrey e Helen Tamaris no projeto de dança WPA. A partir de 1943, Allan Wayne ensinou de forma constante até sua morte, em 1978, em Nova Iorque. Entre seus alunos figuravam Irmgard Bartenieff, Meredith Monk, Yvonne Rainer e Martine Van Hammel. Ele desenvolveu uma visão única em sua dança e ensino, incorporando respiração iogue e trabalho energético em suas aulas, fundiu dança e artes de cura em uma técnica experimental precoce e poderosa. Tradução livre para essa pesquisa da entrevista feita por Brendan McCall, em 1998. In: <http://www.paullangland.com/bodyofworkarticle.html>.

[86] Amiga de Maria Esther a partir de Vera Kumpera, com quem Esther fazia aulas de técnica Graham, em São Paulo. Com o convite de Vera, para Islene dar aulas em São Paulo por uma semana, mantiveram contatos, e de acordo com Norma, as três formavam um grupo interessante. Pinder foi fundadora da "fusão das danças de Bali com Dança Moderna americana, e passava em suas aulas o espírito e essência criativa de Graham". Fundou a Companhia BALAM Dance Theatre, em 1979, inspirada nas pesquisas de dança e teatro de Bali.

[87] In: <http://www.paullangland.com/bodyofworkarticle.html>. Acesso em 10/03/2015.

como fator fundamental na criação artística, dialogava com as culturas tradicionais de origem africana, indígena e Oriental.

Essas maneiras de trabalhar mantêm-se até hoje, como pode ser percebido nas palavras de Paul Lagland, de que existia nas aulas uma atmosfera de liberdade e anarquia muito intensa. Com a presença da interdisciplinaridade, com a experiência da respiração influenciada pela ioga e com os estudos de alinhamento corporal do balé, propunha uma nova poética através do conhecimento do corpo em contato com a natureza.

Como referido por Norma Michaels, Maria Esther chegou a viver essa atmosfera, o que interferiu no seu modo de produzir dança:

> Aproveitamos tudo o que conhecemos e procuramos nos juntar com parte do "Judson Church Movement". Esse movimento deixou influências muito significativas na maneira de usar o palco. Foi um momento de muita inovação e vanguarda, e precisávamos juntar muita coragem para estar sintonizadas com eles. O que mais tarde foi muito usado por nós e, sem dúvida, Maria Esther carregou com ela para o Brasil esse ensinamento. Como por exemplo, trabalhar no palco vazio com caixas uma em cima da outra e, logo em seguida, desconstruir tudo. Assim como, usar o silêncio ou vozes atonais, eram processos muito novos para serem usados no palco (2015).

Ao frequentar as aulas de Wayne, também conheceram Meredith Monk, e, segundo Norma, ela tinha discussões homéricas com ele, e anos depois, foi considerada uma grande figura da dança moderna nesse período da contracultura.

Ao mesmo tempo, Maria Esther quis conhecer o teatro baseado no psicodrama do famoso J. Moreno.[88] Como pontuado por Norma, na época era um método novo e bastante respeitado, e assim relata:

> Fomos por duas semanas, e Maria Esther participou dos experimentos ao vivo no palco, mas já era muito difícil para ela se encaixar no tradicional, ainda mais o tradicional da família norte-americana, conflitos surgiram, e ela, do palco, me olhava desanimada. Como explicar para eles a impossibilidade do tradicional para ela, e a personalidade inquieta de Maria Esther (2015).

[88] Jacob Levy Moreno (1889 - 1974) foi um médico, psicólogo, filósofo, dramaturgo turco-judeu, criador do psicodrama e pioneiro no estudo da terapia em grupo.

Um dos exemplos concretos dessas influências foi o uso de experimentos na iluminação, como o uso da luz negra em cena. De acordo com Norma, Islene Pinder introduziu em suas coreografias o uso do *black lights*. "Ela contratou um grupo fabuloso da Polônia, que, além das luzes, fizeram máscaras especiais para os espetáculos. Parece que Maria Esther pôde introduzir essa técnica com sucesso em espetáculos no Brasil",[89] bem como referido por Carlos Eugênio de Moura.[90] Em seu relato, ele aponta que não havia muita ousadia na época para a composição da iluminação, mas na criação e montagem de "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado", houve espaço para a experimentação na iluminação e, segundo ele, foi uma das primeiras vezes em que foi usado o efeito de luz negra em cena.

No bairro Greenwich Village, no início da década de 1960, havia grupos de artistas que buscavam instituições alternativas ou anti-instituições para apresentarem suas obras, ou seja, estava acontecendo na prática um movimento "Off e Off-Off Broadway" (BANES, Sally, 1999, p. 93), e assim como os *happenings,* representavam essa relação de marginais dos marginais, e acabaram por ampliar as fronteiras das artes, visto que existia uma tendência natural em exercer um papel precursor entre as linguagens e suas intersecções, como sintetizado abaixo:

> O *happening,* que funciona como uma vanguarda catalisadora, vai se nutrir do que de novo se produz na diversas artes: do teatro se incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; da dança, as novas expressões de Martha Graham e Yvonne Rainner, para citar alguns artistas [...] Jackson Pollock lança a idéia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra (COHEN, 2009, p. 44).

A obra de Maria Esther e José Agrippino relacionam-se com outros aspectos de vanguarda, trouxeram para a criação do roteiro dos espetáculos o uso das noções de *mixagem* e

[89] Depoimento dado à pesquisa por Norma Michaels, 2015.
[90] Nascido em 1933, é professor, sociólogo e historiador, publicou várias obras nas áreas de antropologia e sociologia das religiões afro-brasileiras. Em entrevista concedida a esta pesquisa, São Paulo, 2014.

collage[91], provenientes do cinema e das artes visuais, e conectaram-se com os novos modos de criação e com a intersecção entre as linguagens, uma vez que:

> No caso do *Rito*, segundo depoimento de Maria Esther, o espetáculo não se propunha a ser um espetáculo de dança, era um espetáculo de misturas em que havia o espaço para coreografias: o foco estava em outro lugar, ou melhor, estava entre as coisas, no embate dos elementos e no depoimento pessoal de seus integrantes (CAVALCANTI, 2012, p. 102).

O grupo Sonda, conseguiu articular um grande número de pessoas nas produções, que chegou a abranger mais de trinta pessoas entre artistas e equipe técnica. E, guardando as devidas proporções, podemos conectá-lo com o movimento criado no galpão da igreja Judson, o coletivo de coreógrafos livremente organizado, o Judson Dance Theatre. Foi formado por artistas de diversas áreas – o que ainda não era comum na época – como artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas, provenientes de uma das turmas da aula de composição ministrada pelo compositor Robert Dunn.

O grupo formado ao redor de Maria Esther e Agrippino, que se reunia na casa do artista plástico José Roberto Aguilar, nasceu de encontros com artistas de diversas áreas que relacionavam ideias e criações, com um espírito cooperativo que dialogava com a autonomia de criação, também desejada pelos artistas do bairro nova-iorquino Greenwich Village. No entanto, nesse período no Brasil, os grupos sofreram com a perseguição da ditadura militar, que cerceava os movimento coletivos.

Maria Esther realizou parcerias que auxiliaram um relativo desprendimento de suas produções perante os códigos da dança, ampliaram a noção do corpo em cena e aproximaram-se a outras áreas das artes. Os espetáculos que dirigiu com Agrippino, mesmo inseridos em festivais de dança, não se enquadravam no panorama de dança da época. No mesmo sentido, o desajuste e o "clima de permissividade do Judson Dance Theatre foi muitas vezes confundido com histeria

[91] Processo de criação que valoriza a imagem sobre a palavra, "em uma primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso em diversas fontes" (COHEN, 2004, p. 60).

ou baderna. E boa parte do público e da crítica especializada se perguntava: 'aquilo é dança?'" (STUART In: PEREIRA & SOTER, 1999, p. 202).

Uma das integrantes deste grupo era a coreógrafa Yvonne Rainer, que, após presenciar o primeiro evento no Judson Poets' Theatre, visualizou que o que eles propunham não caberia em um teatro comum, e que nem mesmo a lotação de 162 lugares do The Living Theatre seria suficiente para "O Concerto de Dança nº 1", realizado na primavera de 1962, como ilustrado por Banes:

> Os 14 coreógrafos dividiram todo o trabalho, desde fazer a publicidade até a iluminação. A entrada era franca, e compareceram mais de 300 pessoas. O Concerto de Dança nº 1 era inovador tanto como produção cooperativa quanto como nos métodos coreográficos. O texto de divulgação do programa salientava que incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos (como de tentos e turbulências): todos eles minam deliberadamente a narrativa ou os significados emocionais da dança moderna padrão (BANES, 1999, p. 95).

Lia Robatto assevera que, apesar de desde cedo notar a autenticidade de Maria Esther, o fato de ela ter ido aos Estados Unidos, fez com que Esther seguisse um caminho próprio e ampliasse as questões trabalhadas por Duschenes. E após todas as vivências com as técnicas de dança moderna, desenvolveu sua visão para além dos elementos codificados da linguagem da dança.

Na volta ao Brasil, reencontrou-se com o trabalho de Maria Duschenes de uma maneira muito mais forte e autoral, dando início à realização de criações libertas de movimentos formais e gestos marcados em seus primeiros trabalhos como coreógrafa.

Podemos então, fazer uma breve aproximação de sua visão com um dos princípios de Antonin Artaud na base de seu Teatro da Crueldade, em que traz a liberdade criadora para reinventar o corpo cênico. Ao anunciar um esgotamento da representação, Artaud enfatiza, em um de seus últimos escritos, que é preciso restaurar totalmente o corpo para encarná-lo em cena, pois "a dança e, por consequência, o teatro ainda não chegaram a existir" (apud DERRIDA, 2009, p. 339).

Denota-se, portanto, que Maria Esther buscava uma arte da cena que ainda não

estava estabelecida no Brasil. Em contato com a vanguarda mundial, valorizou suas origens e influências e enxergou nos corpos de culturas autóctones, a integração de vida e arte que buscava para sua pesquisa, e esse contato trouxe uma especificidade ao seu dançar e uma conexão da arte e da vida que repercutiu em seu corpo, fato que analogamente podemos encontrar na seguinte abordagem do Teatro da Crueldade:

> O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. "Disse portanto crueldade como teria dito Vida"' (1932, IV, p. 137). Esta vida carrega o homem, mas não é em primeiro lugar a vida do homem. Este não passa de uma representação da vida e tal é o limite – humanista – da metafísica do teatro clássico. Pode-se portanto censurar ao teatro tal qual se pratica uma terrível falta de imaginação. O teatro tem de se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo (IV, p. 139) (DERRIDA, 2009, p. 341-342).

Esta radicalidade necessária para ultrapassar determinados limites dentro de cada linguagem, aparece em alguns artistas que conseguem "despovoar o espaço interior do corpo para liberá-lo de seus automatismos" (QUILICCI, 2004, p. 200), liberá-lo dos formalismos, da pressão produtiva, de uma estética que acaba por seguir um mercado. Conforme análise de Quilicci, existe na profundidade de Artaud um novo modo de atuar dentro do sistema construído para produzir e fruir arte:

> Há um grande incômodo em Artaud, com a transformação do processo artístico em produto. O produto mercadoria e o produto espetáculo são vistos como cristalizações que podem matar a arte, que seria fundamentalmente um ato, um modo de ação. Arte como operação de "refazer-se", através de uma experimentação rigorosa e às vezes cruel. Cruel porque o artista deve cultivar uma determinação sem limites, uma entrega absoluta, alcançar a mobilização total de si, colocando-se em jogo sem subterfúgios (trata-se de uma idéia semelhante ao "ato total", de que fala Grotowsky). A arte não se confunde aqui com uma profissão que pode ser colocada mais ou menos a parte do resto da existência, mas se constitui como um "caminho", que absorve todas as energias dispersas e as canaliza (QUILICCI, 2004, p. 199).

Esta ideia de o ato criativo ser um ato total, de entrega absoluta e íntegra, foi vivida e defendida por Maria Esther radicalmente. No período de criação com José Agrippino e o grupo Sonda, chegaram a nomear o trabalho de Arte-soma, que envolvia a integração de todas as linguagens artísticas em cena e o fazer construído coletivamente. E conforme de Cid Stockler, vimos que existia uma busca para atuar com mais liberdade na produção artística:

> [...] liberar-se, essa era a questão principal. Se você me pergunta se tiveram sentido os seus movimentos posteriores ao "Rito", eu direi que muito pouco, posto que não a levaram a seguir criando, senão ao contrário. Veio estancamento. O Rito foi uma explosão e um fim. Voltar à normalidade, isso é o que ela não queria e era precisamente o que deveria de haver feito. Ser uma artista, não uma tocha consumindo-se no seu próprio fogo. Na vida é preciso manter um certo equilíbrio, ainda quando se é consciente de ser um bicho estranho, um *outsider*, um poeta, um artista. Ainda quando se leva para dentro outra dimensão, faz falta manter um grau de comunicação exterior, fingir que se é normal faz falta para manter o controle sobre a sua vida (2014).

No programa da peça o "Rito do Amor Selvagem", aparece a dificuldade de enquadrar o tipo de espetáculo. Na capa do programa é definido como "Espetáculo de Ballet", dentro do programa, o texto escrito e assinado pelo grupo todo contradiz esta definição e discorre sobre as inovações propostas, conforme constatado no texto abaixo, apresentado ao público na estreia do Theatro São Pedro:

> O processo de trabalho do SONDA poderia ser chamado de **mixagem**. Mixagem é um termo usado em cinema que significa a mistura de várias faixas de som; os diálogos, os ruídos e a música. As três faixas de som se reúnem e completam a imagem do filme. No nosso laboratório de dança e teatro o processo é o mesmo. Qualquer uma das faixas: o cenário, iluminação, elemento de cena, coreografia, figurino podem isolados, ocupar o primeiro plano. Como outros grupos de vanguarda. Já não trabalhamos apoiados no texto, mas o texto é um dos elementos de envolvimento e significação, nem sempre o mais valorizado. Os vários componentes heterogêneos; cenários, elementos de cena, texto, som, podem correr paralelamente em linhas independentes, formando montagens simultâneas de significados que resultam na **arte-soma**. A montagem simultânea de significados de dança, elementos de cena, texto podem inclusive permanecer em constante conflito e contraste. A uma coreografia nútica (sic) poderá se contrapor um texto cotidiano, a um elemento de cena poderá se contrapor

> somente um som produzido pelo ator. Dentro do processo **laboratório-mixagem-montagem**; as cenas não possuem uma sequência definida: a ordem das cenas é escolhida pela direção não só em função das cenas e de significado, mas também em função de trocas de roupa, ou "aquecimento" do espetáculo, ou poder de impacto de um dos elementos de cena. A este objeto produzido coletivamente e liberado pela direção-autor-coreógrafo são acrescentados os acidentes que nascem do uso dos elementos de cena e do próprio sistema laboratório, ator e dançarino. O objeto coletivo nasce livremente e contém em si todas as manifestações coletivas que historicamente estão integradas em nós: o show, a dança, o teatro, o circo, o *happening*, o cinema, os rituais, nas suas formas mais arcaicas, primitivas e contemporâneas. SONDA (1969).

O grupo sintetiza a raiz de seu pensamento e a transcendência que desejava propor, reunindo imagens, objetos e corpos em movimento, chegaram a uma "criação dionisíaca que só se corporifica através de uma forma apolínea" (GUINSBURG apud COHEN, 2009, p. 63), visto que nos laboratórios e improvisações para a montagem, tinham muita liberdade e inspiração até nos sonhos de cada intérprete, porém, no momento de composição e ensaios das cenas, havia uma condução mais racional, construída pelos diretores na construção de uma certa dramaturgia.

No livro "Geração em transe", o autor Luiz Carlos Maciel discorre sobre como José Celso Martinez Corrêa relacionava-se com o desejo de se libertar das amarras sociais, ideia trazida por Wilhelm Reich, e defendida, na prática, por diversos artistas dessa geração das décadas de 1960 e 1970. Comportamentos que passaram por uma emancipação sexual para reverberar em outras atitudes, e que mudando a si próprio conseguiriam provocar mudanças na sociedade, pois "segundo Reich, [...] o verdadeiro prazer é libertário e não admite a opressão individual" (apud MACIEL, 1996, p. 146).

Tanto José Celso como Maria Esther continuaram a acreditar e a praticar esse pensamento, uma vez que "O orgasmo gratificante capacita o indivíduo a se tornar íntegro, ou seja, revolucionário" (MACIEL, 1996, p. 146). Deste modo, tanto o Teatro Oficina quanto o grupo Sonda mantinham o agrupamento coletivo, uma proposta básica da contracultura, e defendiam o convívio comunitário dentro dos grupos, como uma espécie de tribo, como também afirmado por Maciel (1996, p. 180).

Cid Stockler, em depoimento, apresenta sua visão sobre a proximidade de Maria Esther com uma postura radical e libertária desenvolvida, na mesma época, pelo grupo norte- -

americano The Living Theatre, ícone do teatro de vanguarda, que também valoriza o convívio e as produções cênicas coletivas:

> Duas cabeças pensantes como Julian Beck e Judith Malina passaram por algo parecido. Como tiveram a genial ideia de proclamar a gritos em *Paradise Now:* "o teatro tem que sair à rua", e sair nus à rua. Acreditaram nas suas próprias palavras e passaram anos fazendo teatro nas ruas marginais do mundo, começando pelo Brasil. E foi quando lhes conheci. Um ator primeiro tem que ser uma pessoa elevada, ser um apóstolo da liberação e liberar a todo mundo, diziam eles (2014).

O The Living Theatre veio ao Brasil por convite do Teatro Oficina, mas acabaram não concretizando a ideia inicial de criar um espetáculo juntos. E nessa vinda, estabeleceram contato com o grupo Sonda, sendo que alguns integrantes realizaram juntos uma viagem para Ouro Preto, em Minas Gerais, em plena ditadura militar, onde acabaram alguns dias na prisão devido à polêmica de terem "plantado" drogas entre suas coisas, mas, após pressão internacional, foram libertos, conforme narrado em vários depoimentos, como os de Jorge Bodansky[92], Cid Stockler e Dorothy Lenner.

Posteriormente, em 1970, Dorothy Lenner, integrante do elenco do "Rito", relatou que convidou o grupo norte-americano para dirigir uma montagem final de uma de suas turmas da Escola de Artes Dramáticas, onde dava aulas na época. Foram realizadas apresentações denominadas "Rituais e visões de transformação" nas ruas da cidade de Embu das Artes, unindo o grupo norte-americano a alunos e professores.[93]

O limiar das fronteiras artísticas já era efervescente, mas a dança desse período, entre 1960 e 1970, ainda era muito ligada às técnicas clássicas e modernas, o que refletia nas produções.

Deste modo, ao romper com as barreiras da técnica codificada da dança, os conceitos procurados por Esther estariam mais próximos de um possível diálogo com a obra dos artistas

[92] In: Box Exu 7 encruzilhadas, DVD. Selo SESC, 2012.
[93] Em depoimento, Dorothy Lenner afirma possuir registros desta apresentação. Além de foto presente no livro "Cem Anos de Teatro em São Paulo", de autoria de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas.

visuais Hélio Oiticica e Lygia Clark, visto que os fundamentos que compunham a noção de *happenings* relacionavam-se com os de vanguarda das artes visuais, passando a incorporar o teor libertário na prática artística. Portanto, no decorrer da década de 1950 para a de 1960, Oiticica e Clark apresentaram esse impulso experimental de modo mais ousado do que fora praticado pela dança na mesma época.

Estes artistas visuais trouxeram o corpo para habitar seus experimentos e romperam as barreiras entre as linguagens artísticas, incluindo o colocar-se em risco, sem se "esconder" no escudo de algumas das técnicas corporais, e construindo uma nova atitude em relação ao fazer artístico. Deste modo, alguns aspectos de vanguarda do início do século foram retomados nas décadas de 1960 e 1970, assim exposto:

> A modernidade vanguardista do início do século libera os artistas para a aventura da constituição da autonomia da arte, ancorados na presunção de ruptura do sistema da arte e na valorização absoluta do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto da luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política (FAVARETTO, 1992, p. 20).

Dessa forma, os representantes da linguagem da dança no Brasil demoraram um tanto mais para conseguir desprender-se da técnica codificada e experimentar as possíveis mudanças de paradigmas que alguns grupos já propunham. Este rompimento exige um tempo para as transformações efetivarem-se, para sair do plano ideológico e ganhar corpo no transcender da própria linguagem.

A base do pensamento e da práxis de Oiticica, poderia ser transposto da linguagem visual à de dança semelhante a de Esther, pois para ele "a necessidade estrutural, dos quadros, dos relevos neoconcretos, dos penetráveis, solta-se: o campo é invadido por ações, pela vida" (FAVARETTO, 1992, p. 19). Como se pudéssemos pensar em molduras do corpo que devem ser penetráveis, vulneráveis às ações peculiares de cada vivência.

Figura 23: Ensaio do "Rito do Amor Selvagem" (1969-1970).
Fonte: Acervo de Daniele Palumbo.

Em meados de 1960, voltando às produções de dança do Judson Dance Theathre, vimos que existia um pluralismo de diversos fatores de pesquisa e experimentações sendo colocados em risco, e que, provavelmente, foi sentido por Maria Esther Stockler nos anos em que viveu em Nova Iorque. Neste grupo norte-americano, havia uma revigorante diversidade entre os artistas e as propostas que ali surgiam, o clima de ruptura incluía pessoas sem experiência anterior junto com os bailarinos, e esse fato trazia discussões morais e políticas para a dança. Como percebido no tom de uma das críticas escritas por Jill Johnston, em 1963, sobre os Concertos nº 3 e nº 4, apresentados pelo Judson Dance Theathre, publicada no periódico Village Voice:

> Uma das boas coisas sobre os concertos do Judson é a atitude indiscriminada da inclusão de quase tantos bailarinos ou não-bailarinos (em tantos outros tipos de ação e movimento) quantos pareçam querer participar. [...] Se isso soa provisório, eu acrescentaria que acho ótimo ser tão abrangente quanto possível, porque desse modo é mais parecido com a vida. [...] As possibilidades de forma e movimento se tornaram ilimitadas. Não há nenhuma espécie de movimento que não possa ser incluído nessas danças; não há nenhuma espécie de som que não seja adequado ao acompanhamento. Apenas a integridade do executante está em jogo, a integridade em deixar a coisa ao alcance, em estar dentro dessa coisa, de modo que a ação e o executante se tornem um. O vagaroso giro de um não bailarino pode ser tão tocante quanto o salto maravilhosamente prolongado de um bailarino (apud BANES, 1999, p. 99).

Neste período, foi notória a amplitude que a definição de dança ganhou, os pequenos gestos ganharam espaço na cena, e assim, a própria pesquisa em dança de Maria Esther transcendeu também esses limites do que era tido como possível para um corpo em cena. E suas experiências reverteram-se em um lapidar da técnica que expressou uma exploração de si mesma, com uma trajetória que foi além da dança formal, como presente em análise da pesquisadora Cavalcanti:

> [...] Mas é irrefutável que a pesquisa está mais voltada para o corpo como "energia" ou "presença", e a idéia de movimento para Maria Esther Stockler transcende o vocabulário tradicional da dança convencional, focada no trabalho

> de ponta de pés, fluidez e movimentos acrobáticos precisos, piruetas, *grand-pliés* e *arabesques* (CAVALCANTI, 2012, p. 101).

A improvisação de movimentos ganhou força nas experimentações de Maria Esther Stockler, uniu sua ideologia aos impulsos do corpo desenhados no espaço e entrelaçou sua pesquisa com uma herança de um discurso libertário que chegou a negar a própria arte.

Esse símbolo da liberdade repercutiu na arte de vanguarda no Ocidente através da improvisação como técnica artística. Não atuou só no *jazz*, mas também em outras artes que valorizaram certa "intuição cinética do momento" (BANES, 1999, p. 279), e modificaram os modos de criar e pensar o fazer artístico. Dessa forma, em contraste com as decisões racionais na criação, ocorreu a valorização de um instante criativo, como analisado por Banes:

> Esse conhecimento corporal acentuava a espontaneidade, valorizando em vez de rejeitar as imperfeições humanas da criação de improviso; ele também sublinhava a importância da interação grupal. Foi este um dos legados valiosos que os vanguardistas brancos herdaram dos modos de apresentação africanos e afro-americanos (1999, p. 279).

O resgate da herança africana e de sua faculdade de improvisar também foi incorporado por Maria Esther, bem como intensificado nos anos de 1970 a 1972, quando a bailarina e coreógrafa conviveu com comunidades norte-africanas, e pôde viver a experiência que iria afetar seu modo de ver e fazer dança, ampliando suas pesquisas aos ritos, às crenças e às festas de tribos autóctones, e acabou por se afastar das produções artísticas convencionais.

Na África, José Agrippino registrou as improvisações de Maria Esther pelas ruas de algumas cidades africanas, e iniciou essa parceria aliando dança e cinema. Apoiaram-se no formato Super-8, como um novo dispositivo criativo, que gerava outras possibilidades de criação. E assim, realizaram os filmes "Maria Esther: Danças na África", "Candomblé no Togo" e "Candomblé no Dahomey".

Nestas criações pode-se constatar uma conexão de Agrippino e Esther com a artista Maya Deren, que exerceu influência tanto "artística como em sentido prático" (BANES, 1999, p.

41) na produção cinematográfica do Greenwich Village. Deren foi bailarina e cineasta, e é uma das primeiras representantes da linguagem experimental que uniu cinema e dança. Foi como assistente da bailarina e coreógrafa norte-americana Katherine Dunhan, que Deren chegou até as comunidades do Haiti e realizou profunda pesquisa com o vodu haitiano, nas décadas de 1940 e 1950. Tornou-se assim, uma figura representativa naquele circuito, manteve relação com diversos artistas, inclusive o The Living Theatre, conforme destacado por Judith Malina, no documentário "No espelho de Maya Deren":

> Maya era uma artista de grande instinto de colaboração [...] E o The Living Theatre fazia parte disso, dos círculos entrelaçados da época. Era um lugar de encontro, um lugar onde os espíritos diferentes podiam lançar-se mutuamente sobre o fogo. E Maya estava sempre no fogo. Ela era uma pessoa que queimava. Ela tinha uma intensidade que nunca deixou de ser aquecida. Ela amava dançar em qualquer reunião social para expor seu corpo e exuberância. Quando ela dançava todos sentiam isso como um tipo especial de ato religioso e sexual ao mesmo tempo. Porque o Vodu permite esse tipo tremendo de comprometimento físico. Ela estava muito próxima ao que Artaud pedia de nós, para que entregássemos nossos corpos numa experiência de teatro (2001).

Ao fortalecer esse movimento de resgate das manifestações do *folk*, do popular e de expressões "primitivas", os artistas desejavam reconectar suas atitudes com um tempo que estava sendo apagado, uma conexão com os ciclos naturais e um desprendimento material e formal. Esta relação foi explicitada por Maria Esther em uma entrevista concedida à pesquisadora Maria Thaís de Lima Santos, no ano de 1993:

> Eu tive uma experiência na África, ou vivendo em uma aldeia de pescador, que eu dançava na água, na areia, uma experiência mais dionisíaca, digamos, de beber, de dançar tomando vinho, puxando fumo, uma coisa que você sai daquela coisa apolínea, da forma, ou dançar em rituais de candomblé. E as pessoas não têm essas experiências, porque as experiências delas é ficar na barra, entendeu? Ou fazer aulas... aquelas experiências, principalmente, aquelas pessoas das Bacantes [cena de bacanal presente no "Rito"], que faziam aulas com os piores professores, fizeram aulas de *jazz*, de balé, de Vitor não sei o quê, lá do Municipal, e estavam cheios de bolotas nas pernas [...]. As aulas do Klauss [Vianna] dão alguma chance do cara se soltar? Nenhuma, nenhuma..., porque

> elas ficaram presas naquele negócio do osso, das consciências; aí fica querendo fazer uma coisa perfeita no sentido da consciência corporal, que não se soltam. Às vezes as pessoas ficam presas com um negócio de muita consciência e não soltam o inconsciente (apud CAVALCANTI, 2012, p. 101-102).

Assim como descreveu Cid Stockler em entrevista, o temperamento e os ideais de Maria Esther identificavam-se com o contexto de todo esse período:

> Ela queria uma revolução no Brasil do tipo Greenwich Village, Jack Kerouac, *beatnik*, que depois se transformou em hippie, The Living Theatre. Ela acreditava muito na posição revolucionária do intelectual. Esta tendência encontrou no Brasil, posterior à revolução de 1964, outros artistas com a mesma ideia: Caetano, Gilberto Gil, Chico Buarque e muitos outros. [...] A sua viagem à África, parte do seu amor pelas danças primitivas, não produziu o efeito que ela esperava, que era carregar as pilhas e encontrar uma nova fonte de criatividade. Ela não aceitava voltar à civilização, e quem sabe ser um Merce Cunningham ou uma Twila Tharp. Dedicar-se à dança pura e conceitual (2014).

Outro tema caro à esse período foi o da ampliação de consciência, citado por Maria Esther em entrevista a Madazzio, deixando claro que a sensibilidade criativa exige uma expansão da subjetividade que pode ser feita com a ajuda das "plantas de poder", termo usado por ela. E a partir dessa visão, Stockler argumenta que é preciso diferenciar a banalização das drogas com o intuito de ampliar a consciência, sem deixar que as drogas transformem-se em fuga para que o indivíduo restabeleça sua ligação com as forças da natureza. E nesse sentido, afirmou que esta relação está quase extinta na sociedade Ocidental, e que:

> [...] é uma falta de sintonia com os tempos do Sol, da Lua e dos ciclos da Maré. E como a gente já perdeu essa ligação, seja um jejum, seja tomar um *ayuasca*, te põe num outro estado de maior sensibilidade. Isso é muito importante para a Arte. O que é muito diferente dessa banalização das drogas. A própria folha da coca, alguém já me disse que ela veio de um ritual feminino ancestral. Tudo foi distorcido.[94]

[94] Transcrição feita para essa pesquisa de entrevista concedida por Maria Esther Stockler, em 2004, para a pesquisadora Madazzio. Material em VHS disponibilizado por Irlainy Madazzio, em 2013.

O que também se reafirma através do depoimento de Jorge Bodansky, que define que o casal, Agrippino e Maria Esther, era na prática o que seria um artista total,

> [...] ele vivia arte as 24 horas; tudo o que ele fazia, seja escrever, seja encenar uma peça de teatro, seja criar uma música ou seja fazer um filme, era um envolvimento total; não havia uma distinção entre o criar a arte e a vida dele junto com a Maria Esther Stockler.[95]

Na visão de Cid Stockler, uma abordagem anárquica de construção das obras era mais presente no modo de criar de José Agrippino, pois, para ele, Maria Esther trazia uma precisão no que almejava para as suas composições. Ela defendia uma forma de criar através do dançar com liberdade e deixar ser levada pela música, contudo, no momento de compor a coreografia para um coletivo, era extraordinariamente metódica, deixando ligeira margem à improvisação, e exigindo a manutenção da pauta marcada, como também é realçado por Dorothy Lenner e Bogô em depoimento a esta pesquisa.

[95] Depoimento de Jorge Bodansky presente nos extras do filme "Hitler III Mundo" (1968), produzido e editado pela HECO Produções, como parte da coleção Cinema Mariginal Brasileiro, 2010.

Figura 24: *Frames* das obras de Maya Deren.
Fonte: <http://www.mayaderen.org. Acesso em 20/04/2015>.

Mesmo assim, com essa atitude de comando, não chegava a ser uma coação para os atores, Maria Esther mantinha uma visão ampla do processo criativo como um todo. Nas falas dos atores e bailarinos que viveram esses processos, afirmam que o espaço dado às individualidades era muito maior do que em outras produções cênicas da época.

Desta forma, esta inovação da composição cênica, articula-se com a visão apresentada em dois breves manifestos criados por artistas norte-americanos da década de 1960, escritos por Yvonne Rainer e George Maciunas. A individualidade foi valorizada por essas pesquisas e questionaram a real possibilidade de corporificar nas obras artísticas os ideais de uma vida, ao despojar os corpos de possíveis artifícios.

O primeiro manifesto foi proposto pela coreógrafa Yvonne Rainer, denominado "No manifesto", com o propósito de revolucionar a dança e reduzi-la a seus elementos essenciais, conforme apresentado a seguir:

> No to spectacle.
> No to virtuosity.
> No to transformations and magic and make-believe.
> No to the glamour and transcendency of the star image.
> No to the heroic.
> No to the anti-heroic.
> No to trash imagery.
> No to involvement of performer or spectator.
> No to style.
> No to camp.
> No to seduction of spectator by the wiles of the performer.
> No to eccentricity.
> No to moving or being moved [96] (1965).

É possível enxergar semelhanças entre estes manifestos artísticos e a prática de Maria Esther Stockler, pois eles traduzem o espírito contestador de uma época, foram escritos em plena efervescência da contracultura norte-americana. A ideia trazida por Rainer dialoga com uma não

[96] "NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e às magias e ao uso de truques, não ao 'glamour' e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não às imaginárias de pechisbeque, não ao comprometimento do bailarino ou do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças ao estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou se fazer mover" (apud GIL, 2004, p. 151).

espetacularização também defendida por Stockler, de um corpo natural em relação ao extremo profissionalismo das danças clássica e moderna, e poderia ser considerado um dos princípios da dança nomeada como pós-moderna, ao qual a energia investida na peculiaridade de cada corpo e sua criação era o que de fato fazia sentido.

O segundo manifesto vem do líder do grupo Fluxus, George Maciunas, fundador deste importante conjunto de vanguarda, o qual também propunha uma quebra nos modos de produzir e vender arte, tornando-a mais acessível e genuína. Abaixo, está registrado um *slogan* contido em um dos manifestos de Maciunas, cuja atitude está carregada de uma visão anarquista e experimental para as artes,

> PROMOVA UMA INUNDAÇÃO E UMA MARÉ REVOLUCIONÁRIA NA ARTE, promova a arte viva, a antiarte, promova a REALIDADE DA NÃO-ARTE, para ser empunhada por todas as pessoas, não apenas críticos, diletantes e profissionais (MACIUNAS apud BANES, 1999, p. 88).

A raiz deste pensamento condutor da produção artística no movimento da contracultura das décadas de 1960 e 1970, também foi repercutido no Brasil e em outros países, e carrega certa semelhanças com as rupturas do método científico propostas por Paul Feyerabend, na introdução da obra "Contra o método", ao refletir que "a ciência é um empreendimento essencialmente anárquico: o anarquismo teorético é mais humanitário e mais suscetível de estimular o progresso do que suas alternativas representadas por ordem e lei" (FEYERABEND, 1977, p. 18).

Este pensamento defende uma liberdade na produção do conhecimento com um espaço para as especificidades de cada um, para que, assim, possam brotar questões autênticas. E conforme Feyerabend, acompanhado por procedimentos de ruptura, retrata que "sem um constante mau uso da linguagem não pode haver descoberta ou progresso" (1977, p. 33), modo de proceder que está inserido na produção experimental das artes, que valoriza o risco e o acaso para criar situações imprevistas pela razão diante do processo de criação.

Figura 25 e 26: A dança nos telhados – Frames do filme "Maria Esther: danças na África", 1972.
Fonte: DVD Cinema Marginal Brasileiro – nº 6.

Esta valorização de uma liberdade na criação poética, da relação entre arte e ciência, aspira uma certa sinceridade na criação, e como abordado por Quilicci, isso também foi debatido por Artaud, que,

> [...] aspirava a reinvenção de um saber, de uma "ciência" para utilizar suas palavras, "Ciência", no sentido que ele dá a esta palavra, significa o domínio dos procedimentos que nos liberariam de certas formas sedimentadas de apreensão do corpo (1999, p. 199).

Ou seja, Artaud trazia a ideia de ciência como uma abertura para articular as formas de conhecimento e não como enquadramento, como se, através da amplitude de processos sutis de percepção, pudéssemos assumir um "saber, também rigorosamente construído com um caráter de uma 'desorganização programada'" (QUILICCI, 1999, p. 199).

Esta abordagem vem tornando-se cada vez mais escassa no sistema atual, em que os grupos e artistas no Brasil, encontram-se, de certa forma, presos às dificuldades financeiras de produção, dependentes de editais para dar continuidade às pesquisas e criações, acabando por se renderem às condições impostas para serem bem-aceitos no meio midiático, como pode ser averiguado em questionamento abaixo, que problematiza as relações entre artistas marginais, público e mercado:

> O confronto com o mercado atinge duramente a relação dos artistas com o circuito e o público. Entre a integração e a marginalidade relativamente ao sistema de arte, os seus projetos passam, forçosamente ou de bom grado, a supor alguma ação do público no horizonte da produção artística. O consumo dos resultados de suas atividades – obras, eventos, objetos, experimentos –, assim como as reações do público frente a tais manifestações, tornam-se instrutivas para o prosseguimento dos projetos, propondo uma reflexão que, ato contínuo, é introjetada na produção. Assim, as estratégias dos artistas são contaminadas, iniludivelmente, por expectativas do público – o que provoca reviravoltas no velho tema da criação, atingindo a sua proverbial individualização, e, por ricochete, problematiza o circuito (FAVARETTO, 1992, p. 21-22).

Identificamos correlatamente a isso e perante a produção de Maria Esther, um possível anarquismo criativo, não necessariamente em relação às funções em cena e no processo produtivo, mas sim, no modo de criação e nas propostas de como potencializar o corpo em cena.

Na etimologia da palavra anarquia, que provém de *anarkhos*, temos o sentido de "sem governantes" ou "sem poder", no entanto, não seria sinônimo de caos ou desordem, como é proferido em diversos meios, pois mesmo com a liberdade para criar, sempre existe um algo regente do processo, até mesmo, com uma certa hierarquia simbólica do corpo próprio, o que nos leva a lembrar da idealização de Artaud quando propõe a noção de um "corpo sem órgãos". Esta questão envolve uma criação sem vínculos de dominação, na qual um processo pode ser caracterizado como uma "estrutura social em que não se exerce qualquer forma de coação sobre o indivíduo" (FERREIRA, 1999, p. 132).

Em um processo mais livre, os estímulos criativos podem variar de intensidades de comando, permitindo um fluxo na percepção que aproxime poeticamente ideia e ação. Podemos, então, refletir brevemente sobre o entrelaçar da razão e da ludicidade na criação, pois, como discorrido por Feyerabend, "a atividade lúdica é requisito básico do ato final de compreensão. Não há razão para supor que esse mecanismo deixe de agir na pessoa adulta" (1977, p. 32).

Nos processos criativos direcionados por Maria Esther e José Agrippino era incentivado um fazer mais intuitivo dos intérpretes, com espaço para a experimentação de ideias, com o uso de imagens de um possível inconsciente coletivo, aproximando a obra da ideia de rito, de uma experiência inovadora para quem faz e para quem assiste. Não obstante, existia uma definição das funções de cada um no decorrer do processo, o que favoreceu na concretização de um processo inovador, que aconteceu de modo muito intenso, considerando a criação, a produção e as apresentações de três espetáculos em apenas três anos.

Diante do exposto, cabe indagar a maneira pela qual estes artistas conseguiram aproveitar as precárias condições de produção para transformar as criações, unindo-se a artistas de outras áreas para não deixar que, por falta de apoio, estagnassem suas produções.

Figura 27: A câmera dança – *Frame* do filme "Céu sobre Água", 1972/1978.
Fonte: DVD Cinema Marginal Brasileiro – nº 6.

Com este ideal libertário regente na época, pôde-se criar conexões entre ideia e ação, forma e conteúdo, expressão e sensação, como foi o caso do processo de criação da peça "Rito do Amor Selvagem", em que esse ideário estava presente, como descrito a seguir:

> O processo traz para o centro de sua criação artística a exacerbação das experiências sensoriais e emocionais dos elementos do grupo como um corpo coletivo. A dupla de diretores, mais do que coreografar ou conduzir interpretações, busca estimular a capacidade criativa do ator, como colaborador na cena, como propositor e realizador de ideias, através de jogos dramáticos e improvisações. Logo, mais do que dançar ou interpretar, o grupo que lá está, responde por uma capacidade de abstrair e entregar-se às propostas, sem muitas amarras ou questionamentos; acreditar nas ideias não só dos diretores, mas também dos parceiros, e se entregar às improvisações, sem entrar em questões de juízo de valor – isto é bom, isto não é bom – pois para os mais experientes, para os que possuem mais aparato técnico, o processo se mostra mais doloroso, justamente por trazer informações e proposições muito fora do padrão do momento, o que pode suscitar receios e desconfianças. O importante é propor. É deixar ser o ator e o dançarino (CAVALCANTI, 2012, p. 102-103).

E assim, a relação com a técnica corporal pode chegar a ser uma dificultadora na liberdade de criação e não um fim impulsionador, e no caso do grupo Sonda, o fato de trabalhar com artistas sem formação na área cênica, demonstrou a eles que, sem os vícios da linguagem, aprofundavam o fazer criativo durante os laboratórios. E nesse processo criativo havia uma distância dos julgamentos prévios, como relatado em depoimento de Luís Fernando Rezende,[97] quando Agrippino estava diante de alguma indecisão ou receio do elenco, mostrava-se generoso e prático: "Não sei, vamos fazer..." (apud MADAZZIO, 2005, p. 63).

O grupo Sonda trouxe inovações para a composição cênica ao inserir elementos como o uso de objetos não usuais, efeitos diferentes de iluminação, figurinos criados a fim de alterar a fisicalidade, e cenários que ampliavam a noção de espaço do palco, assim como descrito por Cavalcanti, com isso criavam "coreografias que perseguem a expressividade do corpo, do movimento, sem amarras dramáticas" (2012, p. 78). Esse processo de composição tinha como

[97] Ator que integrou o elenco do grupo Sonda no espetáculo "Rito do Amor Selvagem".

base a inovação do uso do espaço cênico por meio de *collage*, que através de diversas imagens compunham a geração de outros sentidos, como um caleidoscópio, que traz o "[...] uso de *collage* como estrutura, predomínio da imagem sobre a palavra, fusão de mídias" (COHEN, 2009, p. 158).

Esse modo de trabalhar os elementos cênicos demonstra a proximidade com uma atitude anárquica, pois todos os elementos ganharam importâncias equivalentes e, ao mesmo tempo, uma certa independência. E dessa forma, construíram um corpo coletivo mesmo dentro da fragmentação dramatúrgica, e atingiram uma proximidade, mesmo que utópica, da liberdade almejada pelo artista de vanguarda. Como também enfatizado por Jorge Bodansky, que filmou e fotografou a peça, ela era "atravessada sempre por um sopro anárquico, sempre instigante" (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, Selo SESC, 2011).

Diante desse ideário, existiu um caminho dramatúrgico dentre as produções realizadas pelo Sonda nos anos de 1967 a 1969, costurados pelos roteiros do longa-metragem "Hitler III Mundo" e das peças teatrais "Tarzan 3º Mundo – O Mustang Hibernado" e "Rito do Amor Selvagem". Pois, mesmo com a inclusão dos acasos e improvisos, todos tiveram inspiração no consagrado livro "PanAmérica" (1967) e no roteiro "As Nações Unidas" (1966), escritos por José Agrippino de Paula.

Como podemos averiguar em alguns exemplos, este caráter alternativo também esteve na produção do longa-metragem "Hitler III Mundo", rodado na maioria das cenas, com sobras e fragmentos de rolos vindos de outros trabalhos de Jorge Bodansky e Hermano Penna,[98] jovens cineastas na época. Em consequência disto, cada cena filmada representou verdadeiros *happenings* pela cidade de São Paulo, em pleno ano de 1968. Pois, foram somente em alguns momentos que Agrippino conseguiu um rolo inteiro para filmar, e nessa hora é que aproveitavam para concretizar os experimentos inovadores, como um giro de 360º com a câmera ligada, conforme enfatizado por Bodansky em depoimento. E só então, quando juntavam uma boa quantidade de fragmentos de filme, uniam o grupo nos finais de semana para realizar outras filmagens com uma Kombi alugada ou com algum carro emprestado pela família de Maria

[98] Depoimento de Jorge Bodansky presente nos extras do filme "Hitler III Mundo" (1968), remasterizado pela HECO Produções, em 2010.

Esther.[99]

Com esse ambiente, alguns percalços acontecidos ao acaso na produção, do mesmo modo ocorreram na montagem e foram incorporados na composição do filme. Como, por exemplo, na sincronização do som com a imagem em uma das partes do filme, em que os montadores colocaram as falas ao contrário, parecendo um boicote ao sentido apresentado pelas falas, entretanto, Agrippino aprovou e introduziu-as ao filme, o que trouxe um aspecto provocador e dadaísta, como se os personagens falassem uma língua inexistente.

A montagem fora realizada da mesma maneira independente, a revelação foi feita por um laboratório chamado Revela, mas sem nenhum orçamento, e a sonorização foi feita à noite na Escola de Artes da USP, conforme relato de Bodansky. Tudo isso resultou em um produto muito inovador, visto que houve uma integração na criação e na concretização da obra. Ainda afirma que esses riscos assumidos em uma realização tão experimental só eram possíveis em filmes do Agrippino, pois, por mais marginal que fossem outros filmes, quando ligavam a câmera tudo tinha que dar certo, não podia haver riscos. Este espírito retrata os aspectos integrados à contracultura e à característica revolucionária na produção artística.

No entanto, este filme não chegou a ser exibido nos circuitos comerciais no Brasil, mas foi levado por Jorge Bodansky para exibição na Alemanha, que, por sua vez, não sendo muito bem recebido na época, ficou armazenado por décadas. E somente no ano de 2010, foi lançado como o sexto DVD da coleção Cinema Marginal Brasileiro, pela Lume Filmes, em meados da década de 1980. Portanto, mesmo reconhecido tardiamente, o filme representa uma atitude de contravenção que, como analisa Bodansky, é uma obra ímpar que "se adiantou no tempo"[100], ainda mais pelo modo de produção, que incorporava o risco no fazer e alcançou uma unidade peculiar, mas que, segundo ele, ainda não foi reconhecida a importância dessas produções dentro da cultura brasileira.[101]

[99] Idem.
[100] Depoimento de Jorge Bodansky presente nos extras do filme "Hitler III Mundo" (1968), remasterizado pela HECO Produções, em 2010.
[101] Idem.

O cineasta insere a produção de Maria Esther e José Agrippino dentro do contexto mundial da produção cênica da época, ao relatar que estes artistas brasileiros estavam em contato com o que havia de mais revolucionário no teatro de vanguarda nos Estado Unidos, em consonância com o grupo The Living Theatre. E relembra que, no momento em que o grupo americano veio ao Brasil, eles estiveram em contato com Agrippino e Esther, "entre eles havia a mesma investigação no recriar de um 'teatro-ritual' nas artes cênicas modernas", seguindo as impressões de Artaud que foram inspiração para artistas e pensadores, como referenciado por Quilicci (2004, p. 21).

Há um amplo sentido da ideia de liberdade, como um mecanismo que só se faz claro, segundo Feyerabend, "por meio das mesmas ações que supostamente criaram a liberdade" (1977, p. 32) que habita o paradoxo da pesquisa artística. Tanto com procedimentos teóricos quanto práticos, essa integração torna-se fundamental quando a

> Criação de uma *coisa* e geração associada à compreensão de uma *idéia correta* dessa coisa *são, muitas vezes, partes de um único e indivisível processo,* partes que não podem separar-se, sob pena de interromper o processo. Este não é orientado por um programa bem definido e, aliás, não é suscetível de ver-se orientado por um programa dessa espécie, pois encerra as condições de realização de todos os programas possíveis. É, antes, orientado por um vago anelo por uma 'paixão' (Kierkegaard). A paixão faz surgir o comportamento específico e este, por sua vez, cria as circunstâncias e idéias necessárias para análise e explicação do processo, para torná-lo 'racional' (FEYERABEND, 1977, p. 32).

A paixão como elemento formador de um conhecimento ou uma obra, torna-se um ponto instigante para unir os modos racionais e intuitivos de proceder, ao invés de distanciá-los. Em uma abordagem que amplia o entendimento do corpo, valoriza a especificidade de cada indivíduo e volta-se a questões mais holísticas do ser em relação ao fazer.

A partir de uma das definições do termo *beat*[102], constrói-se um elo na reflexão de pontos abordados até aqui com a contracultura, visto que estas questões também fundamentaram a trajetória de Maria Esther Stockler:

> [...] isso [beat] implica a sensação de ter sido usado, de estar em carne viva. Envolve uma espécie de desnudamento da mente e, em última instância, da alma: a sensação de estar sendo reduzido às bases da consciência. Em síntese, significa ser empurrado sem drama contra o muro do isolamento (HOLMES apud GOFFMAN, 2007, p. 262).

Com isso, vemos que o entendimento dos processos de criação de Maria Esther aproxima-se desse total envolvimento de um corpo "em carne viva", que se expõe, desnuda sua mente para entender o que o corpo "diz", indo de encontro ao sentido de ampliação da consciência defendido por ela, na busca de uma ligação com o cosmo, para alcançar uma relação mais intuitiva dos impulsos que podem conduzir a criação de uma dança.

[102] Este termo foi trazido ao público no ano de 1952, pelo autor, poeta e professor John Clellon Holmes em artigo publicado no New York Times. Foi escritor de "Go", uma das primeiras obras da Geração beat. Amigo e parceiro de autores tidos como marginais, emblemáticos no movimento da contracultura: Jack Kerouac, autor do livro "On the Road" e de Allen Ginsberg, autor do poema "Uivo", ambos escritos no início dos anos 1950, mas publicados somente no ano de 1957.

Capítulo 3

Uma dança marginal: diálogos com a história da dança moderna no Ocidente

A trajetória de Maria Esther Stockler gerou um material que ficou engavetado por longos anos, pouco conhecido na história das artes da cena no Brasil. Diversas razões, tanto políticas quanto ideológicas, acabam por eleger quais são os fatos marcantes, ou não, na história, mas, neste caso, além destas, há também questões pessoais da vida da artista, de acordo com seu modo de ser, desprendido e sem foco nos registros de sua produção artística.

Assim, sob esse ponto de vista ampliado da noção de contracultura, propomos um diálogo com o início da dança moderna Ocidental a partir das referências de Maria Esther. Ao rever a linha cronológica da dança no Ocidente, é notória a existência de comportamentos revolucionários de artistas que foram cruciais para os rumos tomados pela dança teatral moderna. Figuras que traziam ideais de vida e arte, responsáveis por demonstrar "como um estímulo ao livre-pensar e ao conhecimento, e como uma estética de constante mudança" (GOFFMAN & JOY, 2007, p. 31) causam guinadas em momentos cruciais da história.

Algumas figuras da dança selecionadas foram referências direta para Maria Esther Stockler, e outras aparecem como as linhas que tecem uma tradição por ela vivida, são nomes que serviram como pilares para a condução da história da dança.

Todos estes artistas da dança buscavam, dentro da própria prática, ampliar as fronteiras dos modos de fazer dança em cada época. Sendo que um ponto de intersecção entre alguns deles foi a atenção dada aos corpos de culturas primitivas,[103] em busca de reaver uma expressividade no dançar, como se rebuscassem o sentido ritualístico presente na arqueologia da dança. Assim, as pesquisas de dança apoiaram-se na representação de mitos e na comunicação do homem com o sagrado, encontrando uma dança para além do simples movimento, em defesa de uma singularidade.

Em muitos artistas da dança, considerados revolucionários, aparece esse retorno às danças mais primitivas como impulso criativo, como, por exemplo, Isadora Duncan com a cultura grega, Ruth Saint Denis e Ted Shawn com a cultura Oriental, Nijinsky com a cultura folclórica russa, Doris Humphrey em sua pesquisa do gesto primitivo, Martha Graham com os mitos

[103] No sentido da palavra que designa origem, princípio.

indígenas americanos e gregos, assim como, posteriormente, as artistas norte-americanas Maya Deren e Katherine Dunham, que focaram seus trabalhos nas danças do Haiti, dentre outros.

O contato com as danças primitivas, também baseou as pesquisas de Maria Esther Stockler, que estudou alguns povos da África Ocidental e da América Latina, que lhe traziam uma energia que impulsionava sua potência criativa.

Em um dos manuscritos de Maria Esther, aparece uma referência a reflexões ao redor do nome de Isadora Duncan, vinculada à busca do movimento natural integrado ao ritmo, de onde redige, com letras maiúsculas, o desejo do "RESGATE DA SIMPLICIDADE E DA NECESSIDADE DO ATO DE DANÇAR".

Em depoimento, Cid Stockler relata como ele próprio enxergava as referências trazidas por ela na dança, quando afirma

> [...] que a essência da forma de dançar da Maria Esther era ritmo, soltura e liberdade. [...] gostava muito das danças regionais e folclóricas pela forma estruturada, entretanto, depois usava e interpretava tudo o que captava de maneira muito livre (2014).

Vários depoimentos alegaram que uma grande referência para Maria Esther foi Isadora Duncan, que contém em si o germe da grande mutação da dança moderna. Existia uma forte relação entre o modo de ser destas duas dançarinas. A proximidade entre elas aparece nos depoimentos de Sérgio Mamberti e Dorothy Lenner, artistas da cena que conviveram e/ou trabalharam com Maria Esther. Dorothy afirma que esta Stockler poderia ser considerada uma "Isadora brasileira", e Mamberti, ao relembrar de Maria Esther dançando, comenta que sua dança levava a um nível de se pensar que "a Isadora faria assim!".[104]

Por isso, traçaremos um paralelo entre as duas bailarinas que, separadas por décadas, "dançaram a rebeldia", como referido pelos editores do livro "Isadora – fragmentos

[104] Em entrevista concedida a Inês Stockler em 2014.

autobiográficos". Na apresentação deste livro, realizam uma descrição de Duncan, que poderia também se referir a Maria Esther, tanto por sua postura de vida quanto por sua dança:

> Aventureira, revolucionária, dançarina e defensora ardente de uma existência menos sufocante [...]. Pensadora audaz e mulher de ação, ela era dotada de viva imaginação poética, lucidez crítica, um espírito de radical desafio às "coisas estabelecidas" e habilidade de expressar suas idéias com exuberância e humor [...]. Antipuritana, afirmadora do Eros, libertária, radical em tudo, um autêntico *espírito livre* [...] (L&PM, 1985).

As posturas radicais dessas artistas proclamaram uma dança mais autêntica, que valorizou o que movia o corpo e não apenas a perfeição de suas linhas desenhadas no espaço. Atuaram em uma dança que refletia o movimento de todo o ser, na relação com a natureza e seus ciclos. Talvez, por ambas se sentirem sufocadas pela estrutura imposta, conquistaram uma liberdade de pensamento e de atitude nas emoções, na vida, que reverberaram em suas danças, como um corpo livre que encontra o próprio mover. Assim, para Duncan,

> Conceber a dança também como uma forma de expressão de pensamentos e ideais, assim como um texto, integrando o modo de mover, as subjetividades de cada corpo no impulso criador. Tudo isso são meios, mas a coisa principal é que ela precisa usar essa beleza, e seu próprio corpo tem de se tornar o expoente vivo dela – não pelo pensamento ou contemplação da beleza apenas, mas pela vivência dela – e, como forma e movimento são inseparáveis, já que toda a vida é movimento, posso dizer que pelo movimento harmonizado com a forma bela, ela aprenderá, pois na sua evolução gradual, forma e movimento são uma coisa só (DUNCAN, 1985, p. 43-44).

Isadora nasceu em São Francisco, nos Estados Unidos, em 1878, em uma "América jovem, cheia de vitalidade, onde a originalidade é ainda mais livre por não haver tradições estéticas" (BOURCIER, 1987, p. 247). Passou a infância na Bay Area, que era um local habitado por artistas, poetas e personalidades engajadas (ROSEMONT In: DUNCAN, 1985, p. 09), que davam ao bairro um clima de vitalidade criativa e traziam um espírito liberal para a época. Desde muito cedo, anunciou seu desejo de dançar, quando, por volta de seis anos, sua mãe surpreendeu-se ao ver que havia reunido crianças das redondezas, tão pequenas que ainda nem andavam, e

ficou a instruí-las com movimentos de braços, como relatado em sua autobiografia. Posteriormente, Isadora frequentou cursos de dança acadêmica, mas logo recusou o sistema, declarando o desejo de criar sua própria dança, a partir do próprio temperamento (KURTH, 2004).

A partir desse desejo de se colocar no mundo com uma liberdade de expressão, Duncan aproxima a dança e a vida, e o movimento é encarado como forma de expressão dos sentimentos. Para isso, transcende as técnicas formais e chega a negar a própria linguagem, tira o foco na preocupação estética e chega a dizer que não é dançarina, que é apenas uma expressionista da beleza e que usa seu corpo como um instrumento, "como o escritor usa palavras" (DUNCAN, 1985, p. 56). Segundo Duncan, queria passar sua missão de vida e não somente técnicas de dança, e por isso enfatiza que a partir da música e da dança queria ensinar as crianças a viver (1985, p. 56).

Podemos interpretar que Maria Esther, também sentiu esse desejo de negar a dança teatral como linguagem após a viagem à África, pois naquele momento, percebeu-se em desajuste com a sociedade Ocidental, e segundo ela,[105] não via mais sentido em articular sua dança na produção de trabalhos cênicos. E assim, foi como se negasse ser dançarina profissional – assim como na fala de Isadora –, para valorizar um sentido maior da dança, inserida no viver cotidiano.

Em entrevista concedida a Maria Thereza Vargas, presente no arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, José Agrippino de Paula relaciona a atividade criativa de Isadora Duncan e Maria Esther. Conta que quando conheceu Maria Esther, ela tinha o hábito de observar desenhos de figuras hindus para criar, assim como Duncan que, do mesmo modo, se inspirava em desenhos de vasos clássicos gregos para suas criações artísticas.

A ênfase na subjetividade dentro da criação de dança foi uma posição muito revolucionária para a época de Duncan, que quebrou os cânones vigentes e baseou-se na cultura grega para revolucionar o dançar, dançou com uma túnica esvoaçante e, de acordo com Faro (1986, p. 81), foi a primeira bailarina Ocidental a dançar de pés no chão e a aparecer no palco sem as malhas utilizadas no balé clássico.

[105] Em entrevista concedida a Irlainy Madazzio, 2004, Paraty/RJ. Acervo da pesquisadora.

O auge de suas produções deu-se no início de 1900, sendo que por oito anos fez uma turnê pela Europa, principalmente pela Alemanha, onde foi acolhida como mentora de uma nova mensagem para a arte da dança. Em Berlim, no ano de 1904, chegou a abrir uma escola, aonde apresentou-se, posteriormente, com seus alunos (FARO, 1986), mas sua atuação não agradou ao puritanismo norte-americano logo de início, e, por isso, deixou o país algumas vezes até se estabelecer na Rússia, de 1921 a 1924.

Com sua escola na Alemanha e sua atuação na Rússia, Isadora chegou a inspirar a atuação de Fokine e Diaghilev na direção de uma renovação da dança, além de se revelar como um projeto para Stanislávski em seu combate para reunir arte e vida,[106] que "percebeu de imediato o quanto suas pesquisas estavam próximas às de Isadora, cuja dança admirava apaixonadamente e a quem sonhava associar ao seu teatro" (GARAUDY, 1980, p. 60).

Alguns dos aspectos que entrelaçam estas duas artistas chegaram a ser listados pelo irmão de Maria Esther, Cid Stockler, em depoimento concedido a esta pesquisa:

> Há uma relação muito estreita entre a Duncan e a Maria Esther, pois a Duncan sempre foi um dos seus ídolos. As coincidências são as seguintes:
>
> 1. A dança livre e sem preconceitos, deixando de lado qualquer conceito técnico;
> 2. O afastamento do balé clássico;
> 3. As apresentações cênicas de ambas tinham certa aura ritualística.
>
> As Diferenças:
>
> 1. A Duncan seguia um conceito grego e panteísta. Dançar com o vento, sentir a natureza.
>
> A Maria Esther seguia ritmos primitivos, desde o *jazz* até a música oriental, a batucada, os ritmos africanos e inclusive o rock, usado, por certo, no "Rito do Amor Selvagem". Ela adorava a Janis Joplin e tudo o que teve a ver com Woodstock;
>
> 2. Eu não sei como dançaria a Duncan, mas imagino que os seus espetáculos estavam muito baseados na sua presença, na sua segurança, e porque se desviava, pela primeira vez, dos cânones clássicos.
>
> A Maria Esther tinha um conceito contrário, ela buscava a ideia de uma dança despossuída de ego, quase como uma "baixada do santo". O bailarino como intermediário entre as forças sobrenaturais e a terra, não como mera figura estética. Entrar no ritmo, na música, esquecer-se, deixando o subconsciente trabalhar (2014).

[106] GARAUDY, Roger. "Dançar a vida", 1980, p. 71.

Duncan dançou pela primeira vez na Rússia, em 1905, tornando-se controversa entre os representantes da velha escola e a juventude intelectual da época, o que chegou a promover um movimento contracultural, se assim podemos metaforizar, pois a dança de Duncan era muito contrastante com toda a cultura da tradição do balé clássico. As bailarinas do grupo de Duncan, com os pés no chão, e vestidas com túnicas gregas, trariam influências que acenderiam "a chama que incendiaria o mundo" (FARO, 1986, p. 81). Assim como Michel Fokine, que se inspirou em Duncan para colocar bailarinas sem sapatilhas e com túnicas gregas em seu balé "Eunice", pela primeira vez no palco do Teatro Mariinsky, um dos teatros mais tradicionais da Rússia, com também destacado por Faro (1986, p. 81).

Esse espírito contracultural de Duncan carrega a característica do espanto diante do habitual, o que pode ser identificado ao conselho de Serge Diaghilev para o jovem artista e escritor Jean Cocteau: "Espanta-me, Jean!" (apud ANDERSON, 1978, p. 75). Este lendário diretor dos balés russos conduziu, do mesmo modo, uma revolução nos conceitos do balé clássico.

Em 1926, Isadora Duncan e Jean Cocteau chegaram a trabalhar juntos e a apresentar um recital no estúdio de Isadora, na França, o que enfatiza o encontro da postura dos artistas modernos de querer "espantar". E que, esta palavra simboliza a ousadia de nomes da arte do século XX, que despontam em atitudes inovadoras em oposição ao que era sofisticado, como indicado por Anderson (1978, p. 75).

Portanto, ao criar novos paradigmas, depara-se com a relação entre as tradições, e este paradoxo foi sentido tanto por Duncan como por Maria Esther, e viveram o conflito de como integrar a tradição com o novo.

O trabalho de Duncan foi denominado por ela "dança livre", por não seguir as escolas reconhecidas, ousou dançar as composições de grandes músicos, que, até então, só eram tocadas em concertos e recitais. Sendo assim, uma das primeiras a dançar músicas prontas, "Duncan quebrou esse tabu, dançando sinfonias de Beethoven, noturnos de Chopin e valsas de Brahms,

para escândalo dos puristas, acostumados a outro tipo de arte, dócil e submissa a parâmetros preestabelecidos" (FARO, 1986, p. 81).

Duncan foi quase uma autodidata, fundamentou seus ideais em outras linguagens artísticas e do pensamento humano, como a música e a filosofia. E de acordo com Kurth (2004, p. 40), Duncan teve uma formação eclética, aos dez anos deixou a escola formal, e afirmava que havia tido três grandes mestres, metaforizando que os grandes precursores da dança no nosso século haviam sido Beethoven, Nietzsche e Wagner.

Esta artista desenvolveu um próprio sistema a partir de estudos do movimento, observava os movimentos do cotidiano, que gradualmente tornaram-se "uma segunda natureza, e sua dança evoluiu de posturas estudadas para uma integração inconsútil de padrões, passos e gestos" (KURTH, 2004, p. 40), no entanto, não chegou a formalizar um técnica própria.

Como vimos na trajetória de Stockler, ela traçou um caminho com a técnica clássica e a moderna, para depois quebrar seu formalismo, entretanto, identificamos o desenvolvimento do seu fazer artístico com as palavras de Duncan, que define o dançar que desejava quando expõe o intuito de

> [...] procurar na natureza as formas mais belas e encontrar nelas o movimento que expressa a alma – essa é a arte da dançarina. [...] Minha inspiração foi tirada das árvores, nas ondas, nas nuvens, nas afinidades existentes entre a paixão e a tempestade (apud KURTH, 2004, p. 13).

Ambas as bailarinas aproximaram-se de uma pesquisa em busca de uma unidade rítmica do movimento presente na natureza, como, por exemplo, a observação da brisa, dos movimentos ondulatórios, das linhas do horizonte, do ritmo das águas e dos desenhos criados no solo, para compor a criação de danças.

Durante a segunda metade do século XIX, pode-se dizer que três mulheres norte-americanas foram responsáveis pelos primeiros passos de uma nova dança em gestação, como referendado por Casini Ropa[107]: Loie Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth

[107] In: "As origens da dança moderna". Trad. por José Rafael Madureira, dissertação "François Delsarte: Personagem de uma Dança (Re) Descoberta", Faculdade de Educação, Unicamp, 2002.

Saint Denis (1879-1968), três jovens dançarinas que nasceram no momento em que a mulher norte-americana era tida "como pessoa privada, destinada à casa e à família, adestrada e educada pelos parâmetros da docilidade modesta e graciosa, era educada como pessoa pública, social, iniciando sua participação no mundo político" (ROPA In: MADUREIRA, 2002, p. 104). Entretanto, eram filhas de mulheres bastante revolucionárias, o que expressa o verdadeiro perfil da mulher norte-americana, que iniciava uma batalha por seus direitos.

Ao aproximar a formação de Maria Esther do caráter dessas mulheres, notamos algumas semelhanças nesse modo radical e libertário de ser, e assim, buscar as raízes dessas artistas nos auxiliam a entender os caminhos trilhados por ela, como pode ser constatado na passagem abaixo:

> Mary (mãe de Isadora) educa para a auto-suficiência, em uma atmosfera boêmia européia, em contato com artista de todos os gêneros desprovidos de regras fixas. Infunde a Isadora o amor pela poesia, pela grande música, pela alegria e liberdade do corpo e pela plenitude dos sentimentos. Emma (mãe de Ruth Saint-Denis) e Mary foram duas mães singulares, bastante avançadas e transgressoras em relação à sua época. Transmitem às filhas um legado espiritual que aproximam a dança de um ponto de vista higiênico-espiritual (Ruth verá no corpo um meio para exaltar o espírito) e um outro artístico-sensual (Isadora verá no espírito a vida do corpo). Porém, ambas se encontram na realização de uma reivindicação social e um sonho cultural da síntese psicofísica de uma nova capacidade de auto-expressão (ROPA In: MADUREIRA, 2002, p. 105-106).

Percebemos nessa reflexão, que a vida das artistas foi valorizada para compreendê-las melhor, e que esta noção subjetiva intervinha nas concepções artísticas, o que para a época, era muito inovador.

Esta autoexpressão que essa artistas conquistaram apoiava-se na ideia de um movimento natural em relação às técnicas formais de dança, e no relato trazido por Kurth, podemos entender melhor o que seria essa libertação dos movimentos codificados para a linguagem da dança:

> Quando falava de movimentos *naturais*, ela (Duncan) queria dizer os movimentos que um 'corpo normal' pode executar sem um treino especial. Havia treino no método Duncan – um treino intenso e rigoroso –, mas o princípio subsistia, excluindo automaticamente o contorcionismo, os saltos e arqueamentos exagerados, os *fouettés*, os *arabescos*, os *tours de force* e o "pisar na ponta dos pés" (KURTH, 2004, p. 40).

A característica de não inserir em suas criações danças acrobáticas ou, como Duncan denominava, "truques de dança", desenvolveu-se na busca de um movimento natural e próprio. Maria Esther perseguiu esse mesmo princípio, mas manteve uma preocupação estética com o estigma de que todos podem dançar sem um treinamento. Como referido por Vanda Motta,[108] Esther acreditava na construção de um corpo preparado para a dança, ou como dito por Duncan, o corpo para dançar deve ser um "instrumento, harmonizado e bem adequado" (apud KURTH, 2004, p. 40), que deveria ser treinado para se movimentar em constante exercício e repetição, mas baseado em seus próprios impulsos e inspirações, "para exprimir também os sentimentos e pensamentos da alma" (apud KURTH, 2004, p. 40-41).

O conflito entre a noção de um movimento mais natural e a de um movimento técnico aponta à enigmática relação de uma "prisão para a liberdade".[109] E essa questão é retomada em discussão trazida em meio aos comentários sobre as apresentações de Duncan:

> As pessoas achavam que era fácil fazer o que a viam fazer, porque parecia fácil, disse a atriz Margherita Sargent, "Técnica, presumo eu, é o domínio de uma forma de expressão até o ponto que os recursos desaparecem e só se vê o resultado; a perfeição da técnica de Isadora era tomada por falta de técnica, e as pessoas pensavam que tudo o que precisavam fazer para que a mesma beleza surgisse era se soltarem." Isadora sempre desestimulava seus imitadores, profissionais ou amadores (KURTH, 2004, p. 273).

[108] Depoimento concedido à pesquisa na cidade de Paraty-RJ, 2014.
[109] Nome da demonstração técnica de Carlos Simioni, 2014. Simioni é ator, pesquisador e diretor. Foi o primeiro discípulo de Luís Otávio Burnier, fundador do Lume Teatro- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, Campinas/SP.

Vemos que a liberdade de movimento não era atingida sem custo ou esforço, não era sinônimo de descaso para com a dança, todavia tinha uma finalidade de descobrir ou estabelecer princípios da dança como campo do conhecimento.

Da mesma forma, vimos que Maria Esther Stockler colocava em ação um modo libertário de viver sem receios em relação aos outros, na dança e na vida. Apresentava uma autêntica maneira de ser, livre dos "bons costumes" e dos códigos de convivência. Esse aspecto, também é descrito como uma característica de Duncan, pois "seu comportamento espontâneo e sua fala franca surpreendiam até os nova-iorquinos" (KURTH, 2004, p. 274).

Outro exemplo de proximidade entre elas está na maneira de lidar com a nudez. Maria Esther chegava a chocar com sua naturalidade, e não vulgaridade, no modo como lidava com seu próprio corpo, em sintonia com a assertiva das palavras de Duncan:

> Expor o corpo é arte. Escondê-lo é vulgar. [...] Nudez é verdade, é beleza, é arte. Por isso, nunca pode ser vulgar; nunca pode ser imoral. [...] Meu corpo é o templo de minha arte, eu o exponho como altar para a adoração da beleza. Quis libertar a platéia de Boston das cadeias que os amarravam, vi-os diante de mim, aprisionados com mil algemas de hábitos e ambiente (DUNCAN, 1985, p. 50).

Em ressonância a isso, aparece a visão do corpo como um templo, um lugar de passagem de pensamentos, imagens, sensações e memórias que amplia a expressão do corpo na dança, como se as formas do corpo fossem conduzidas pela evidência da subjetividade. E assim, "como um poeta usa as imagens de sua mente" (DUNCAN, 1985, p. 51), a dançarina coloca-se em uma vulnerabilidade que torna seu corpo expressivo.

Segundo relato dos irmãos, Maria Esther, em certa época, passava horas dançando sozinha em casa, acompanhada de músicas como, por exemplo, as obras de Ravi Shankar e do disco de Harry Belafonte "Belafonte Sings the Blues". Bem como Duncan, ao relembrar que durante sua infância libertava-se da prisão das roupas e sapatos, longe da visão de todos, e dançava totalmente sozinha nas praias de São Francisco, afirmando que "[...] me parecia que o mar e todas as árvores estavam dançando comigo" (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 35).

O temperamento obstinado que elas apresentaram, desde muito jovem, guiou a rebeldia contra a dança acadêmica, bem como as impulsionou para criar um caminho próprio como artistas, e, desse modo, Maria Esther fez jus à frase que "toda dançarina seguidora de Duncan seria a sua própria coreógrafa" (KURTH, 2004, p. 41).

A partir dos estudos da cultura grega, Duncan conseguiu articular seus desejos internos com os conceitos estéticos da cultura helênica, e encontrar parâmetros concretos ao seu discurso, bem como conseguiu aporte para os movimentos dionisíacos que idealizava, contextualizando a integração das artes e do conhecimento como um todo.

A civilização da Grécia Antiga estava impregnada pela dança em seus ritos, cerimônias, festas, na educação das crianças, na vida cotidiana e até nos treinamentos militares, e através dos movimentos da natureza construiu a ideia dos deuses como representantes das forças naturais, conforme assevera Casini Ropa, em seu artigo "As origens da dança moderna",[110] como uma síntese desta trajetória:

> Isadora Duncan, que chega à Europa em 1900, descobre a arte e em particular a arte grega, e a elege como modelo; dança a jovem América de Walt Whitman de maneira vagamente helênica, os pés descalçados, o corpo sutilmente coberto, o movimento fluido e "natural": torna-se imediatamente um mito. É "originariamente" encarnada, uma pureza sem artifícios vindos de uma natureza livre de contaminações, o protótipo de um indivíduo harmonioso que dança apenas a si mesmo. Será para os alemães que Isadora anunciará pela primeira vez suas idéias sobre "A dança do Futuro" (1903), sua filosofia na "naturalidade" que repudia o balé e mitifica a Grécia Antiga como exemplo de perfeita harmonia (In: MADUREIRA, 2002, p. 114-115).

As lendas gregas preconizam que a dança foi ensinada aos homens pelos Deuses na Ilha Ascendente*,* segundo Homero, e foi lá que se reuniram os primeiros grupos de celebrantes em honra a Dionísio, como colocado por Bourcier. Ou seja, a dança estava carregada pelo fato religioso, era um meio de comunicação com os deuses, considerada o dom dos imortais.

[110] Artigo traduzido por José Rafael Madureira e inserido em sua dissertação "François Delsarte: Personagem de uma Dança (Re) Descoberta", Faculdade de Educação, Unicamp, 2002.

Estabelece-se então, uma forte crença da dança como uma expressão da alma, intermediada pelos deuses com o mundo, integrando os sentimentos internos ao mundo externo. Portanto, ambas artistas, mesmo que em momentos históricos distintos, sentiam um certo distanciamento da arte com os sentimentos, e por isso buscaram esse retorno de uma dança dionisíaca. Em entrevista concedida a Madazzio (2004), Maria Esther fala de um ideal dionisíaco vinculado à necessidade de uma revolução no fazer cênico.

Contudo, a crescente revisão da qualidade de vida provinda desde os gregos, com um "retorno à natureza", mesmo que utópica, pretende resgatar a liberdade do homem em harmonia com o mundo. E serão esses ideais que reaparecerão no surgimento da dança moderna, no início do século XX, que serão retomados durante a década de 1960 pelos movimentos contraculturais.

Abaixo fica evidente a proposta de um novo modo de vida que se reflete no fazer artístico,

> Vida saudável, ar livre, exercício físico; o corpo, humilhado e repreendido por séculos, desce ao estágio mais primário. Livre, desnudado, exercitado, é notado como extensão sensível do espírito: alma e corpo indissociavelmente unidos em uma só imagem de beleza e potência. E o movimento é exaltado como "expressão" privilegiada desta união harmônica e instrumento natural para a harmonização do homem no mundo (ROPA In: MADUREIRA, 2002, p. 181).

Essa proposta de um retorno à natureza está presente na origem do mito de Dionísio, que apresenta o caráter agrário junto com uma liberdade de expressão, como discorrido a seguir:

> Por um lado, aparece como o deus do despertar primaveril da vegetação e, portanto como o deus da fertilidade-fecundidade: muitos dos ritos dionisíacos são ritos agrários e comportam a ostentação do *phallos*. Por outro lado, é o deus do *ubris*, entusiasmo, embriaguez (em seu sentido material e espiritual), do transe, do êxtase (BOURCIER, 1987, p. 24).

Tido como o deus do irracional, Dionísio representa uma corrente muito forte entre os gregos, e o cultuar desse deus impregna muitos outros ritos, sendo que o deus do *Ubris* é um contrapeso para o racionalismo rígido, é conhecido como o representante do impulso misterioso

dentro de cada um, o que nos impele ao desconhecido e às mudanças. E essa energia, necessária para equilibrar o racionalismo, predominante no sistema social, poderia ser equilibrada com as artes, pois "como o irracional é a exaltação do individualismo, como toda sociedade quer subordinar os individualismos, o culto dionisíaco, em grande parte, dançado, será recuperado pelo sistema social" (BOURCIER, 1987, p. 25).

Portanto, a dança dionisíaca, ainda segundo Bourcier (1987, p. 24), passará, primeiro, por uma dança sagrada, composta pela loucura mística, para depois ser fixada como cerimônia litúrgica. Em seguida, foi inserida como cerimônia civil para, posteriormente, ser tomada como ato teatral e, então, dissolvida na dança de diversão.

Por isso, no anseio de recuperar a noção do sagrado na dança, através do espírito dionisíaco, cria-se um embate com o modo de produzir arte que anula as individualidades, e assim, podemos afirmar que no fazer dessas duas artistas, havia essa presença libertária que valorizava a expressão individual, identificada também nos seguidores de Dionísio.

O sentido amplo e sagrado do ato de dançar é trazido pelos autores clássicos que, de acordo com Bourcier (1987, p. 23), diziam que alguns dos elementos condutores da dança, como a ordem e o ritmo, eram considerados características dos deuses. O povo grego não separou o corpo do espírito, e valorizou seu lapidar como maneira de atingir o equilíbrio mental, o conhecimento e a sabedoria.

Na origem da dança moderna está presente essa indissociação da dança perante as emoções e os ritos do cotidiano, que podem ser correlacionados ao pensamento de Delsarte, ao fundamentar que "a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto" (BOURCIER, 1978, p. 244), impulsionando o seu desenvolvimento, como denotado a seguir:

> O corpo é sua matéria poética, seu local, seu espaço, seu próprio tempo. A dança vislumbrada através dos olhos de Delsarte pode perfeitamente ser tomada como uma ascese, como um programa político-corporal, como exercício da moral. Mas ela é também responsável por uma certa apropriação e compreensão dos usos da expressão, expressão da alma, dos prazeres. A dança aqui presente mostra-se redescoberta por ter estado sempre lançada no mundo, na natureza, presente nas almas humanas. Delsarte redescobre esta dança, mesmo sem saber (MADUREIRA, 2002, p. 157).

Os ensinamentos deste pensador do movimento do corpo influenciaram muito esse processo de "liberdade" das convenções almejado pela dança moderna. O pesquisador José Rafael Madureira, em sua dissertação, asserta que os pontos estudados por Delsarte não foram pesquisados em específico para a dança, mas couberam como fundamento libertador para o corpo, que se sentia enclausurado pela dança daquele momento, pensamento que repercute na visão de Maria Esther:

> Seria uma obra de arte viva: corpo, voz, palavra, olhar, inteligências e sensibilidades a serviço da expressão dramática, da expressão da alma. Seria um corpo sem fronteiras, transnacional. Um corpo do mundo, autônomo do tempo e do espaço, preenchido de sentido histórico. Um corpo *'desformado'*, emaranhado entre arte e ciência, desprovido e liberto de forma, convenções ou estilos. Um corpo do cotidiano, da natureza, da cidade, da história (MADUREIRA, 2002, p. 158).

A força imagética visualizada no movimento de Maria Esther inspira essa metáfora de um corpo sem fronteiras, e carrega um sentido muito atual, pois valoriza esse corpo "transnacional" em contato com diferentes culturas, permeável à intensidade da experiência do dançar.

Delsarte foi autor de uma teoria que defende a unidade trinitária indissociável, corpo-gesto-palavra (MADUREIRA, 2002), transmitida através da voz, do corpo e da emoção interior. O que pode ser relacionado com a forma que Maria Esther conectou sua produção com o movimento "puro", livre de "obrigações das codificações e significações, do incômodo do corpo e da tirania do espaço" (ROPA In: MADUREIRA, 2002, p. 180).

Nascido em 1811, em Solesmes, na França, Delsarte aproximou-se do mundo das artes e, em certo momento, foi inscrito em um conservatório de música, onde recebeu aulas de canto até se profissionalizar. Mesmo não obtendo sucesso, percebeu, nessa experiência, questões fundamentais para sua trilha como pensador e formulador de temas a respeito do corpo e de sua expressividade. Considerou que o modo do ensino de artes de seus mestres eram arbitrários e cegos, pois seguiam tradições que não levavam em conta as reflexões dos alunos de maneira

construtiva. Assim, ampliou suas observações do corpo expressivo para patologias extremas, frequentando asilos de loucos, hospitais e até necrotérios, e, aos poucos, constatou que em cada emoção e imagem mental existem determinados movimentos correspondentes, ou, pelo menos, uma intenção de movimento (BOURCIER, 1978, p. 244).

Ao abordar a relação com a transcendência da forma, podemos ver explicitado por Delsarte um pensamento-chave em relação à prática, que se conecta nas posturas de Isadora Duncan e de Maria Esther, quando assevera para que "não comece pelo pensar, mas pelo sentir e ver" (apud MADUREIRA, 2002, p. 168), valorizando uma relação menos racional no processo criativo.

Delsarte transmitiu seus conhecimentos e descobertas apenas oralmente, e, com sua morte súbita em 1871, ficou a cargo de seus discípulos organizarem teoricamente o sistema por ele esquematizado. Um desses discípulos foi o ator norte-americano Steele MacKay, que, por meio de conferências e artigos, apresenta o delsartismo para seu país, sendo que alguns caminhos acabaram por levar esse sistema diretamente para a dança moderna e por expandir seus ensinamentos para além da própria França, como narrado por Bourcier (1987, p. 246).

Uma das discípulas de Delsarte, Genevieve Stebbins, integrou em suas aulas de dança o delsartismo, e teve como uma de suas alunas Isadora Duncan. Outras discípulas tiveram contatos nos Estados Unidos, que viriam a contatar Ted Shawn[111] e ensinar-lhe os fundamentos delsartistas. Bem como uma aluna de MacKay, que ensinou o delsartismo à mãe de Ruth Saint Denis, que, por sua vez, iniciou sua filha, e assim, formou-se uma rede que propagou esse conhecimento nos Estados Unidos.

O envolvimento de Duncan com esse método aparece num relato de Ropa, no qual afirma que apesar de "estar pouco voltada às aulas e métodos, mostra-se totalmente envolvida pelos princípios delsartianos através de sua fé profunda na unidade corpo-alma e na mitificação da plástica grega" (In: MADUREIRA, 2002, p. 108).

Essa mesma influência chega a Rudolf Von Laban, que foi aluno direto de Delsarte, e integrou estes princípios em seu sistema de ensino (BOURCIER, 1987) Assim, nos apontamentos

[111] Shawn chegou a escrever um dos livros mais profundos sobre o delsartismo denominado "Every Little Movement: a book about Delsarte", tornando-se o responsável por sistematizar este método na dança.

abaixo podemos perceber a herança que fundamentou a dança moderna partindo dos princípios delsartianos, indiretamente recebida por Maria Esther Stockler:

> – todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso, que todos os dançarinos modernos de todas as tendências consideram a fonte e o motor do gesto;
>
> – a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos: *tension-release* serão as palavras-chave do método de Martha Graham;
>
> – a extensão do corpo está ligada ao sentimento de auto realização; o sentimento de anulação se traduz por um dobrar do corpo; estas posições reforçam os sentimentos que traduzem. Todos os sentimentos têm sua própria tradução corporal. O gesto os reforça e, por sua vez, eles reforçam o gesto (BOURCIER, 1987, p. 245).

Além de proporcionar uma leitura das emoções pelo movimento, Delsarte trouxe uma evolução para o fazer criativo integrado à espiritualidade, que passou a integrar os princípios de Duncan, como enfatizado por ela mesma em entrevista de 1898, ao considerá-lo "'o mestre de todos os princípios de flexibilidade e leveza do corpo' e acrescentou que ele 'devia receber um agradecimento universal pelos grilhões que retirou dos nossos membros reprimidos'" (apud KURTH, 2004, p. 47).

Portanto, toda uma geração norte-americana apegou-se a esse sistema de expressão proposto por Delsarte, inserido e sistematizado para a dança por Ted Shawn. Assim, uma "despudorada segurança destas dançarinas da América, privadas de linguagens codificadas e incertezas culturais, exercitando uma função libertadora sobre o abstrato e laborioso pensamento europeu" (ROPA In: MADUREIRA, 2002, p. 111), abriu caminho para o desenvolvimento da criação na dança moderna.

O casal formado por Ted Shawn e Ruth Saint Denis trouxe, também, este impulso de liberação do corpo proposto por Duncan, com uma "vontade de dar à dança aquela significação humana e espiritual profunda" (GARAUDY, 1980, p. 75). Saint Denis viu Isadora dançar em 1900, na cidade de Londres, que, muito emocionada com a qualidade emocional e espiritual de Isadora, "considerava-a 'a reencarnação do ritmo cósmico'" (GARAUDY, 1980, p. 74).

A dança de Ted Shawn e Saint Denis era essencialmente religiosa, pois acreditavam na união de corpo e espírito, que aproximava arte e religião. Voltaram-se para a cultura Oriental, trazendo à prática, aulas de profissionais que ensinavam os gestos milenares do Oriente, bailarinos de rituais da Índia, desenvolvendo um fascínio pelos exercícios de ioga. Com essa integração cultural na educação de dança, Saint Denis tinha um sonho de criar uma universidade da dança, como um centro que concretizasse o sonho wagneriano de síntese de todas as artes, que, através da dança, do drama, da pintura, da poesia, da oratória e das artes aplicadas, colocasse em prática um enriquecimento da consciência dos celebrantes e não uma arte limitada ao divertimento, conforme análise de Garaudy (1980, p. 76-77) que indica ser esse um germe da integração entre as linguagens, um esboço do que seria a concepção de teatro proposta por Antonin Artaud (1980, p. 77).

Um outro fundamento proposto por François Delsarte que foi referência para a dança moderna foi "de que não havia nada mais feio do que um gesto sem significado" (apud GARAUDY, 1980, p. 81), e assim, impulsionou a aproximação da dança de expressão e a dança de ação, e com a expressão de Ted Shawn percebe-se a raiz desse entendimento, na qual "Através da dança não se diz, mas se *é*... e a dança é a mais alta expressão do ser" (apud GARAUDY, 1980, p. 73).

Juntamente com Ruth Saint Denis, criaram a escola que iria reunir a crença de uma nova dança, fundam em 1915 a Denishawn School, na cidade de Los Angeles. E foi esta escola que semeou a formação de importantes gerações de criadores da dança moderna norte- -americana, sendo que Martha Graham, Doris Humpfrey e Charles Weidman cursaram diretamente suas atividades. Assim, Garaudy relata que Martha Graham, "nunca deixou de lembrar que Isadora havia aberto o caminho" para as mudanças, tanto na América quanto na Europa. E dessa forma, Graham retoma a ideia com base em Delsarte, de que "nada é mais revelador do que o movimento, o que você é se expressa no que você faz" (apud GARAUDY, 1980, p. 90). Porém, ao contrário de Ruth Saint Denis, sem uma identificação religiosa, e sim, mais mitológica.

Graham estava mais motivada a falar do próprio homem e dos problemas que o

cercavam, ainda mais após a Primeira Guerra Mundial e a crise da Bolsa de Valores de Nova Iorque, de 1929, ela queria concentrar-se nos "problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos" (apud GARAUDY, 1980, p. 89).

A relação do novo entendimento de dança com uma atuação da arte na vida social e política exaltava a necessidade de uma "verdade" na construção do movimento, e isso foi explicitado pela dança de Graham, como evidenciado abaixo:

> Através desta dança não ouço apenas o grito de um indivíduo, mas, em toda sua grandeza, o discernimento profético sobre o que está morrendo e o que está nascendo em nosso século. O movimento não pode mentir. Ele trai a menor de nossas desistências, a menor de nossas covardias, mas traduz também toda a nossa capacidade de recuperação e de superação. Nossos gestos não são somente um reflexo ou um eco passivo de uma solicitação exterior, pois todo movimento de dança procede do centro do corpo para a periferia, unificando o ser e impedindo-o de se dispersar. Pela disciplina da dança exercemos o direito imprescindível de retomada de nós mesmos. Com Martha Graham, a dança moderna, como forma de relacionamento com os homens e sua história, não é somente uma forma de comunicação: torna-se um aspecto da consciência do mundo que está se construindo (GARAUDY, 1980, p. 101).

No início dos anos 1960, Maria Esther frequentou as aulas no estúdio de Graham, onde conviveu com todo esse pensamento. Por isso, vê-se que esses aspectos éticos da técnica de Graham influenciaram sua atuação, tendo afirmado que encarava Graham como uma figura notável na dança moderna e considerava seu estilo fruto de uma estética pessoal.[112]

Conforme relato de Norma Michaels a esta pesquisa, depois de certo tempo, elas questionaram a rigidez técnica de Graham e aproximaram-se das aulas de Allan Wayne, artista e professor que uniu, ao trabalho de dança, aspectos da ioga e de técnicas somáticas, aspectos que, posteriormente, Maria Esther integrou em suas aulas,[113] e, através de relatos, percebe-se certo desprendimento da técnica formal para a construção de uma dança própria.

Os princípios de dança trazidos por Graham, ampliam-se para além da dança, como

[112] Reportagem do jornal O Estado de São Paulo, em junho de 1966, p. 12.
[113] Conforme também aparece na reportagem do jornal O Estado de São Paulo, 03 de junho de 1966.

um aprendizado moral, em que "o corpo todo é um instrumento articulado, orientado. O tronco, os ombros, os braços, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo" (GARAUDY, 1980, p. 101), e que sempre devemos estar inteiramente envolvidos com cada ação a ser realizada.

Assim, esta artista fortaleceu a relação do corpo atrelado às emoções para criar um método que "expressa uma concepção de vida e do mundo, num sentido profundo do que pode ser a comunicação humana, a comunicação direta, de espírito a espírito, através de um corpo" (GARAUDY, 1980, p. 101), o que trouxe uma ampliação na construção de uma nova linguagem de movimentos possíveis de serem dançados.

Diferentemente de Duncan, Graham não se ateve aos ritmos da natureza, não queria ao dançar, ser uma árvore, uma flor, uma onda ou uma nuvem, mas sim, almejava que "a consciência de nós mesmos" (GRAHAM apud GARAUDY, 1980, p. 89) pudesse ser vista no corpo de um bailarino, sem a imitação do cotidiano ou de fenômenos da natureza.

Martha Graham dançou os mitos da trajetória humana presentes tanto em rituais indígenas quanto na Bíblia e na liturgia cristã, tanto na tragédia grega quanto na filosofia indiana, revividos na sua linguagem própria. Estabeleceu uma tensão dos vetores atuantes no corpo em movimento, realizada de forma precisa e muito técnica, teve a capacidade de emocionar a "sensibilidade moderna" (GARAUDY, 1980, p. 92).

Para Graham, a dança não é um espelho da vida, mas sim "uma participação na vida, uma libertação da vida pelo movimento" (apud GARAUDY, 1980, p. 92), retomando ideias tão caras à contracultura, como a importância da experiência e de que a arte tem que ser vivida para ser "compreendida", e assim, alcançaria então, o aspecto ritualístico da totalidade do corpo e da alma, trazendo à dança esse papel de celebração em todos os seus aspectos,

> A dança tem sua origem no rito, esta eterna aspiração à imortalidade. O rito nasceu, fundamentalmente, do desejo de conseguir uma união com os seres que poderiam conceder a imortalidade do homem. Hoje, praticamos um rito de outro gênero, apesar da sombra que pesa sobre o mundo, pois buscamos uma imortalidade de um outro tipo – a grandeza potencial do homem (GRAHAM apud GARAUDY, 1980, p. 94).

A corrente da dança moderna norte-americana encontra-se com a corrente alemã quando, em 1931, acontece a abertura, em Nova Iorque, da escola de dança de Mary Wigman[114] por sua discípula Hanya Holm. Com o decisivo apoio de Louis Horst, pianista e compositor, que trabalhou durante anos na Denishawn School e, posteriormente, foi o grande mentor de Martha Graham, exerceu um forte papel na condução dos aspectos constitutivos da dança moderna. E foi então que, nesse encontro, acontece uma reelaboração do sentido dionisíaco, com uma intensidade no corpo que desenha uma forma ao caos, e como exposto nas palavras de Wigman "Sem êxtase, não há dança; sem forma, não há dança" (apud GARAUDY, 1980, p. 110), assim, torna a aparecer o paradoxo do artista da dança, que persegue um equilíbrio entre o entusiasmo dionisíaco e a materialidade do corpo no espaço.

E neste processo de fortalecer a dança como linguagem do conhecimento, destacamos o pesquisador que desenvolveu o método difundido e aplicado em larga escala na Alemanha e no mundo, Rudolf Laban (1879-1950), que a partir de dificuldades com o governo de Hitler, acabou fugindo para Paris, e em 1938, seguiu para Londres, onde fundou o centro Modern Educational Dance (BOURCIER, 1987). A base de seus ensinamentos expande-se para os Estados Unidos, e lá, sugere a valorização de um estudo prático e teórico sobre como exprimir as emoções através dos movimentos do corpo humano.

Com seu extenso estudo do corpo em movimento no espaço, cria um método de leitura e escrita do movimento, e amplia a noção do teatro e da dança para além da representação da realidade. Laban acredita na dança como um meio que se aproxima do indizível, enfatizado a seguir:

> A mímica é a prosa da linguagem do movimento. A dança é a poesia. Uma imita a realidade, a outra penetra no mundo do silêncio onde o homem, para além do gesto utilitário, antecipa seu próprio futuro. A meta não é alcançar um objetivo conhecido, várias vezes atingido na ação repetitiva – procurar comida, construir um abrigo, rechaçar um ataque –, mas descobrir o próprio sentido da vida,

[114] Importante coreógrafa alemã (1886-1973), que durante a Primeira Guerra Mundial estudou com Rudolf Laban na Suiça. Considerada uma representante da dança no expressionismo alemão, defendia que a arte tem a mesma raiz de existência que a dança, assim como a música, deve nascer dos movimentos da vida, conforme referência de Garaudy (1980, p. 108).

> esboçar as possibilidades desconhecidas, evocar desejos longínquos em relação aos quais os desejos quotidianos adquirem um significado. [...] O maior problema da dança é fazer aparecer as motivações sob a capa dos movimentos. Pensar por movimentos, e não por palavras ou mímicas, significa ir além da realidade já existente e perceber uma realidade que está nascendo, se decidindo e se construindo no coração do homem. Um único movimento, ou uma seqüência de movimentos, deve revelar, ao mesmo tempo, o caráter de quem o realiza, o fim pretendido, os obstáculos exteriores e os conflitos interiores que nascem deste esforço (GARAUDY, 1980, p. 113).

Este conhecimento chegará a São Paulo com a vinda de Maria Duschenes para o Brasil, no ano de 1940, e assim, ela fará "parte de uma turma de estrangeiros que chegou ao país no entre guerras, com idéias novas e informações para partilhar" (BOGÉA, 2006, p. 04), e, consequentemente, os conhecimentos de Laban chegam até Maria Esther Stockler, que convive com "Dona Maria"[115] em sua formação inicial.

E com, aproximadamente, 15 anos de idade, Maria Esther começa a ser permeada por esse sentido de uma dança mais próxima da vida e, de certa forma, mais espontânea. Antes de vir ao Brasil, Duschenes estudou na Escola Dartington Hall, no sul da Inglaterra, entre 1937 e 1939, na qual foi aluna de Laban e Kurt Jooss, porém teve o curso interrompido pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial, que acabaram por fechar a escola (In: NAVAS, 1992, p. 55).

Duschenes conseguiu agrupar pessoas em torno dessa nova proposta quando começou a dar aulas no jardim de sua própria casa, o que acabou por gerar um movimento de ampliação do modo de ver a dança na cidade de São Paulo, conforme afirma Acácio Vallim, ex-aluno de Duschenes, no documentário "Maria Duschenes – o Espaço do Movimento"[116]:

> Ela conseguiu juntar, naquela sala, um número de pessoas que estava em busca de alguma outra coisa, não se aceitava mais aquela dança formal com passos rígidos, individualista. E a Dona Maria permitiu um caminho do trabalho em grupo, da descoberta, do aprofundamento pessoal de cada um (2006).

[115] Maneira que, carinhosamente, seus alunos a chamavam.
[116] O documentário "Maria Duschenes – O Espaço do Movimento" foi produzido em 2006, com direção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit.

Maria Duschenes gostava de frisar que "com a dança a gente fala com o mundo" (In: BOGÉA, "O Mundo em movimento", 2006, p. 04), e baseou seu trabalho no princípio holístico da unidade corpo e espírito para inserir uma dimensão psicológica em suas técnicas somáticas. Os processos de Laban eram claramente percebidos nas aulas de Maria Duschenes, que se apoiavam na valorização do movimento "como a expressão de cada um no mundo".[117]

Bem como ressaltado no depoimento de Frederico Barbosa, no referido filme, Dona Maria "tem uma importância muito grande na dança no Brasil, por trazer uma reflexão teórica, a partir principalmente das ideias de Laban, que são pesquisas do movimento em geral, não só da dança." E assim, encontramos na análise a seguir, uma contextualização da trajetória de Duschenes que nos ajuda a compreender essa influência na atuação de Maria Esther:

> Formada numa geração que observa o corpo em sua plenitude, procura nos gestos do cotidiano as várias possibilidades de comunicação. A dança é percebida na relação harmônica do corpo no espaço; para tal é necessário o entendimento da integração entre corpo e intelecto, ciência e arte. Desde cedo assumiu a noção de que o movimento vem do interior (e da experimentação), não do exterior (com formas estabelecidas) (BOGÉA, 2006, p. 06).

Como relatado, Duschenes, assim como Isadora, gostava muito de dançar no pátio de sua casa, e entre as palmeiras, improvisava sozinha, "dançando dia e noite, horas e horas" (DUSCHENES In: NAVAS, 1992, p. 60), dançar fazia parte de seu cotidiano, era sua forma de expressão, mais forte do que a própria fala, conforme consta na entrevista de Cássia Navas (1992, p. 60).

Em um de seus espetáculos, denominado "Espetáculo Cinético", de 1973, Duschenes trouxe também referências da dança moderna norte-americana, como a inspiração na produção de Alwin Nikolais, pois ela chegou a participar de um curso com ele nos Estados Unidos, e assim, inseriu em seu espetáculo aspectos desenvolvidos por este dançarino e coreógrafo, que fora responsável por uma extensa pesquisa que envolvia experimentos com a luz e a música em cena (apud NAVAS, 1992, p. 65).

[117] Depoimento de Cibele Cavalcanti, uma das ex-alunas de Duschenes. In: "Maria Duschenes – O Espaço do Movimento", foi produzido em 2006, com direção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit.

E deste modo, Maria Duschenes trouxe ao Brasil um modo diferente de abordar o ensino de dança, propondo uma liberdade na forma dos movimentos, introduziu a “Dança Coral” em suas aulas e encontros, e de modo especial, integrou a criação em grupo com a valorização da dança como expressão de cada um.

Breve paralelo com a criação de dança no Brasil

Considerando o âmbito das rupturas e inovação na criação em dança, mostraremos pontos de contato entre Maria Esther Stockler e alguns artistas da dança moderna no Brasil, com o foco na dança paulistana.

Maria Duschenes conta que quando chegou ao Brasil, em 1940, havia um pequeno movimento de dança moderna em São Paulo, sendo os principais representantes Vaslav Veltchek e Chinita Ullmann, sendo que esta misturava o clássico e o moderno e, segundo Duschenes atuava muito bem, sendo chamada pelos críticos de "expressionista", devido a seus movimentos expressivos herdados dos estudos na Alemanha, na escola de Mary Wigman (In: NAVAS, 1992, p. 59).

Na época, havia na dança paulistana a atuação da polonesa Yanka Rudzka, uma das pioneiras da dança moderna no Brasil, que se dedicava às aulas desta técnica e tinha um grupo que se apresentava constantemente em diversos locais da cidade, como a Pró-Arte. Algumas de suas alunas e integrantes do grupo de criação de Rudzka foram Lia Robatto e Yolanda Amadei, no início de suas carreiras. Em depoimento, Lia Robatto relembra que a Pró-Arte era "um centro cultural e uma escola de música muito prestigiada, onde o maestro e compositor Koelreutter dava aulas para nós, alunas de Rudzka" (2014).

Em 1955, Rudzka foi para Salvador, para ser uma das fundadoras da primeira Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia. E, ao se mudar de São Paulo, suas alunas passaram a fazer aulas de dança com Dona Maria, e foi então, que Robatto e Amadei conheceram Maria Esther Stockler, como narrado por Robatto a seguir:

> Em 1954 nós tínhamos (Lia e Maria Esther) ao redor de 15 anos. Eu fiz aula na Escola Municipal de Bailados aos 9 anos de idade e depois com Alina Biernacka, na sua academia particular. Com 12 anos fui selecionada para participar do início do grupo que Yanka Rudzka estava criando junto ao também início do MASP pelos "Diários Associados". Esther começou antes de mim com Dona Maria que dava aulas particulares em sua casa, no Sumaré (2014).

Quando chegou ao Brasil, Maria Duschenes não se ligou a ninguém que atuava na dança paulistana na época,[118] e, mesmo admirando o trabalho de vários estrangeiros que vieram atuar no Brasil, concentrou suas forças em sua dança pessoal.

Ao verificarmos a vasta lista de artistas da dança e de outras áreas das artes que foram alunos de Dona Maria, pode ser percebido como foi fundamental sua contribuição "para os rumos da dança brasileira moderna. Tanto a criação quanto a reflexão sobre a dança" (BOGÉA, 2006, p. 08). [119]

Outra estrangeira que trouxe um caráter inovador para a dança, em São Paulo, foi a francesa Renée Gumiel, que iniciou sua atuação artística no Brasil, no ano de 1957, e exerceu importante papel no desenvolvimento da dança moderna paulistana, através da abertura de duas escolas na cidade de São Paulo, sendo que a principal funcionou por décadas, com aulas de diversas técnicas de dança.

Nesta Escola, muitas pessoas ministravam pequenos cursos de dança moderna, como, em 1973, Albert Reid, integrante da Cia. de Merce Cunningham, e dois anos depois, Kelly Hogan, para um *workshop* da técnica de Martha Graham. Artistas das gerações seguintes passaram pelas escolas de Gumiel, tanto alunos quanto professores, como Maurice Vaneau, Lennie Dale, Peter Hayden, Patty Brown e Célia Gouvêa.

A força do pensamento de Gumiel abrange a história da dança moderna e se conecta à visão libertária da pioneira Duncan, com a influência Oriental de Saint Denis e também com o caráter libertário trazido por Duschenes, cuja dança deve ser:

> [...] realmente completa, é a união entre o espírito e o corpo. É a descoberta, a concretização de cada movimento, deve sair da parte pélvica, deve pegar absolutamente tudo, nenhum gesto deve ser gratuito. Cada interpretação deve ter a essência, a motivação para cada gesto. [...] Não vamos falar de Diaghilev, que

[118] In: NAVAS, Cássia. Dança moderna, 1992, p. 59.
[119] BOGÉA, Inês. "O mundo em movimento", 2006, p. 08. Estão entre alguns de seus alunos, além das já citadas Maria Esther Stockler, Yolanda Amadei e Lia Robatto, nomes como Regina Faria, Ruth Mehler, Maria Mommensohn, Lenira Rengel, Juliana Carneiro da Cunha, J. C. Violla, Denilto Gomes, Solange Camargo, Cybele Cavalcanti, Analívia Cordeiro, Lala Deheinzelin, Renata Neves, Tuca (Daraína) Pregnolatto, Acácio Ribeiro Vallim Junior e Cleide Martins.

> já foi uma quebra. Fora Diaghilev, o balé ficou na virtuosidade. Fiz clássico, muitos anos de dança com Rudi Shankar, que ensinava dança indiana que, para mim, é muito importante (apud NAVAS, 1992, p. 31).

Nessa fala, podemos sentir a necessidade de se reintegrar à origem da dança, da indissociação do sentimento na criação de movimentos, identificado por ela nas práticas orientais, que, por sua vez, valoriza o estudo da dança clássica indiana, e além disso, Gumiel enxerga já em Diaghilev um certo espírito contracultural. Podemos considerar que Gumiel tinha um perfil de mulher revolucionária, com uma força e radicalidade em defesa de seu próprio pensar, polemizou a relação da técnica e da emoção no movimento, assim como a fusão entre arte e vida:

> Eu sou contra a cópia de técnicas. Você deve saber todas as técnicas, mas deve criar a sua própria. Você não é uma Martha Graham, você não é um Cunningham. Aprendeu muita coisa com eles. Eu não sou Jooss. Eu sou Renée, e a Renée não é uma cópia. Como eu esperava, da gente que trabalhou comigo nos anos 60 e 70, muitos seguiram seus próprios caminhos. Estou muito feliz com isso. Como eu espero que essa geração que estou criando agora vá em busca de seus próprios caminhos. Todos os meus alunos pegaram alguma coisa. Até, aqueles que deixaram a dança. Quando encontro com eles na rua ou no teatro, me dizem: "você me mostrou o caminho". Através da dança, uns viraram pintores, outras donas de casa, mas com outra mentalidade. Outros viraram artistas plásticos, outros atores [...] (apud NAVAS, 1992, p. 40).

Na mesma entrevista concedida a Cássia Navas, Gumiel também apresenta a integração entre as artes da cena, ao relatar que em toda sua formação sempre considerou dança e teatro uma coisa só, e chega a falar em um "teatro do corpo", e assevera que, em 1963, introduziu, através de suas práticas, essa ideia no Brasil,[120] ainda mais no fim de sua trajetória em que trabalhou muito com o Teatro Oficina. Cria-se um paralelo com a aproximação entre dança e teatro feita pelo grupo Sonda. Em 1969, este grupo e Renée Gumiel atuaram juntos na programação do 2º Festival de Dança de São Paulo, embora não tenham se aproximado artisticamente.[121]

[120] In: Documentário "Renée Gumiel – A vida na pele", dirigido por Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit, 2005.
[121] De acordo com depoimento de Dorothy Lenner, que integrava o elenco do grupo Sonda neste Festival.

No entanto, mesmo atuando cada uma à sua maneira, uma questão em comum entre elas foi a relação com a terra nas práticas de dança. Renée frisou que os pés no chão conduzem a um fortalecimento da energia no corpo, e realça que dançou com os pés descalços em uma época que a dança paulistana ainda se apoiava nas sapatilhas e nas regras da dança clássica, frisando a inovação que foi este ato ao enfatizar que: "eu nunca usei sapatilhas!". [122]

Em outro depoimento concedido à esta pesquisa, podemos ver a inserção de Maria Esther no *metiê* da dança, pois a bailarina e coreógrafa Célia Gouvêa conta que assistiu ao espetáculo "Rito do Amor Selvagem", no SESC Anchieta, em 1968, e relembra o impacto que lhe causou a última cena, quando adentrava uma bola gigante de plástico conduzida, inicialmente, por Stênio Garcia, e lançada ao público. Era "uma cena lúdica e bela", adjetiva Gouvêa, e salienta que "o casal foi precursor de uma linguagem investigativa que posteriormente foi consolidada pela geração" de bailarinos que integraram o Teatro Galpão. Temos, portanto, um ponto na história da dança paulistana em que houve a influência do trabalho inovador de Maria Esther como coreógrafa e diretora, o que, no entanto, foi interrompido devido ao fato de ir à África e, posteriormente, à Bahia.

O espaço denominado Teatro Galpão foi inaugurado em março de 1975, quando a Secretaria de Estado da Cultura, através da Comissão Estadual de Dança, pioneiramente, viabiliza um teatro exclusivo para dança. Sob a inspiração de Marilena Ansaldi, à época integrante do Conselho de Cultura da Secretaria Estadual, escolheu a sala Galpão, que era um espaço de "estrutura metálica sob o subterrâneo do Teatro Ruth Escobar",[123] inaugurada em 1966, como o lugar ideal para se efetivar esse projeto, que exerceu um papel significativo na formação de uma nova safra de profissionais da dança paulistana na década de 1970, o qual abrigava, ao mesmo tempo, salas de espetáculos e estúdios de aulas e ensaios.

Célia Gouvêa foi uma das bailarinas e coreógrafas que participaram ativamente deste processo, integrou o Mudrad Ballet dirigido por Maurice Béjart, e a partir dessa experiência voltou ao Brasil e realizou criações de vanguarda, tanto em grupo como individualmente, com

[122] Em diálogo com Ismael Ivo no documentário "Renée Gumiel – A vida na pele", dirigido por Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit, 2005.
[123] BOGÉA, Inês. "Caminhos Cruzados", 2014, Edições SESC, p. 23.

um constante ativismo em defesa do espaço ocupado pela dança nas políticas públicas da cidade de São Paulo.

Em um dos primeiros trabalhos de Célia Gouvêa, "Isadora, Vento e Vagas", de 1978, ela dança grávida em homenagem a Isadora Duncan, e encarna o caráter autoral para a composição da dança, transcendendo as técnicas mais codificadas.

Certo espírito rebelde, também esteve presente na trajetória da bailarina, coreógrafa e professora Sônia Motta. Um pouco mais jovem que Maria Esther, atuou em São Paulo, no início da década de 1970, e deu aulas no estúdio Galpão. Perante sua formação clássica, ansiava, da mesma forma, por uma dança mais livre, buscando na criação de imagens no corpo em movimento um caminho de composição. Em fins dos anos 1970, seguiu para a Europa, onde permanceu trabalhando por mais de vinte anos como professora e coreógrafa.[124]

Torna-se marcante o fato de que as produções do grupo Sonda foram uma referência importante para alguns artistas dessa época, conforme afirmado por Sérgio Mamberti,[125] sendo que os espetáculos foram referências para toda uma geração, contudo ainda não estão inseridos dentro da história da dança no Brasil.

Outra artista que relatou ter sido influenciada por toda essa atmosfera em que se inseria o grupo Sonda, foi Janice Vieira,[126] que conta ter frequentado alguns ensaios e laboratórios da criação do "Rito do Amor Selvagem", e acredita que as propostas de criação de Stockler aproximavam-se mais do mundo teatral do que do repertório reconhecido como dança naquela época.

Janice Vieira menciona que Maria Esther chegou a assistir a um de seus espetáculos em Salvador, e a comentar que pôde perceber como foram a fundo na pesquisa realizada para essa criação. O espetáculo era "Boiação", concebido por Janice Vieira e Denilto Gomes, no ano de 1976, a partir da experiência de três meses nos Estados Unidos, em que os bailarinos-criadores

[124] Depoimentos e informações presentes na série de documentários "Figuras da Dança", produzido pela São Paulo Companhia de Dança, com direção de Inês Bogéa.
[125] Em entrevista concedida a Inês Stockler, 2014.
[126] Em depoimento concedido informalmente a esta pesquisa, Piracicaba/SP, maio de 2014.

do interior paulista refletiam sobre a situação que o Brasil enfrentava politicamente, em contraponto com o corpo do homem no campo (SANT'ANA, 2007).

Nos trabalhos seguintes de Denilto Gomes – que, diga-se de passagem, foi também, aluno de Duschenes – pode ser reconhecida a transgressão das técnicas formais de dança para uma criação mais autoral, com movimentos focados na autenticidade. Denilto buscava trazer o conhecimento de suas raízes para a criação, acreditava que "a dança só era verdadeira quando o bailarino integrava corpo, mente e espírito" (SANT'ANA, 2007, p. 89).

No decorrer das criações, Denilto desenvolve uma pesquisa que dialoga com pontos valorizados por Maria Esther, na qual "misturava o mundo rural a rituais ancestrais" (KATZ, 2005),[127] aproximando-se dos conceitos do Butô, trazidos ao Brasil por Takao Kusuno, irmão de Tomoshigue Kusuno que trabalhou no grupo Móbile com Esther.

Durante o ano de 1995, Takao Kusuno, criou a Cia. Tamanduá, e concebeu, com Felícia Ogawa, o espetáculo "O olho do Tamanduá". No elenco estava Dorothy Lenner, que também foi integrante do elenco da peça "Rito do Amor Selvagem", e integrou essa Companhia, considerada precursora de Butô no Brasil, e de certa forma, prosseguiu um ideal, perseguido pelo grupo Sonda, de colocar no trabalho uma linguagem peculiar que remetia às raízes primordiais de cada intérprete, e propunha um "resgate da essência dos ritos para serem recriados e apresentados cenicamente" (OGAWA, 1996).[128]

Segundo depoimento,[129] Maria Esther chegou a citar sua admiração ao trabalho de Marilena Ansaldi. Esta artista também revolucionou o ambiente da dança e do teatro em São Paulo. Ela teve uma formação tardia, mas quase autodidata no balé clássico, Marilena chegou a ser a primeira bailarina do Teatro Municipal de São Paulo, bem como a estudar balé na Rússia, entretanto, no desenrolar da sua carreira, percebeu que não conseguia expressar a liberdade que queria em sua dança,[130] seguindo assim,

[127] In: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1#>. Acesso 22/04/2015.
[128] In: <http://www.emiliesugai.com.br/butoh/o-olho-do-tamandua.html>. Acesso em 30/03/2015.
[129] Em entrevista com Omar Ignácio da Silva concedido à pesquisa em Paraty, 2014.
[130] ANSALDI, Marilena. *Atos – Movimento na Vida e no Palco*, Editora Maltese, 1994.

> [...] um caminho mais autoral, uma dança-teatro-depoimento, falando do corpo e da alma, Marilena rompe as barreiras das artes cênicas em gênero e modalidade. Para ela, arte e vida são partes da mesma matéria, amalgamadas por sonho e paixão.[131]

Deste modo, Ansaldi transcende o fato de ser apenas uma bailarina para se tornar uma artista como um todo[132], e, com um profundo mergulho no movimento do corpo, através da improvisação e da pesquisa de movimentos, consegue transcender os códigos da técnica clássica para movimentos mais simples e naturais, dentro de um processo mais anárquico de criação. E então, realizou produções próprias em que se responsabilizava por praticamente tudo: criar, conceber e produzir.[133]

Todavia, essa artista, assim como Maria Esther Stockler, em um determinado momento de sua trajetória, enfrentou um esgotamento devido a todo o processo de produção, e como ressalta Ansaldi, ficou com certa "ojeriza à produção e ao fazer cênico",[134] afastando- -se por doze anos dos palcos.

Um dos termos usados por Cibele Forjaz, em "Figuras da Dança", faz referência a Marilena como uma artista-sacerdote, que consegue criar uma suspensão no labirinto da cena. Contudo, nas palavras da própria Ansaldi, é no real significado da palavra concentração que se atinge de fato o ato criativo, quando é preciso "entrar em um vazio, em um grande buraco, e à medida que vai esvaziando, você vai dando espaço para que comecem a surgir outras coisas", e assim, indica a intuição como guia de um processo para transcender a técnica e converter a realidade em poesia cênica.

[131] Fala de Inês Bogéa na abertura do documentário *Figuras da Dança* sobre Marilena Ansaldi, 2008.
[132] Conforme explicita em depoimento no documentário "Figuras da Dança", 2008.
[133] In: Série de documentário "Figuras da Dança" sobre Marilena Ansaldi, 2008.
[134] In: Figuras da Dança – Marilena Ansaldi, 2008.

Processos de uma bailarina brasileira

Pela dança, o corpo deixa de ser uma coisa para tornar-se uma interrogação.

Roger Garaudy

A dança que Maria Esther criou, ou melhor, interrogou, tinha como cerne a unidade do ser com o cosmo. Como relembra Cid Stockler, a origem da dança na vida de Esther está entrelaçada no âmbito familiar, que trazia o gosto pelas artes e praticava o viver da dança como um momento livre e prazeroso, deixando transparecer o ritmo no corpo em movimento, conforme depoimento:

> Isso tinha a Esther, musicalidade. Podia seguir qualquer música, balinesa, samba ou clássica. Em casa, o Cristiano, meu irmão maior, a Esther e eu dançávamos tudo [...] Você não pode imaginar como o Cristiano dançava bem, era fantástico, dançava literalmente tudo. Quando o Cristiano e a Esther dançavam *jitterbug* juntos, era um show, ele a passava por debaixo das pernas, por cima do torso, num ritmo frenético. Aí nasceu a Esther como artista, dançando por prazer (2014).

A bagagem cultural que Maria Esther recebeu em sua educação básica e o contato com uma diversidade de referências e diferentes culturas foram muito importantes para compor sua trajetória. Como, por exemplo, as experiências referentes às viagens realizadas, à prática de ioga com um mestre hindu, ao contato com as artes visuais em visitas a diversos museus pelo mundo e às escolas de samba, somadas ao envolvimento com ícones, como Maria Duschenes, José Agrippino, dentre outros.

Estas palavras de Duncan, "desde o início, sempre dancei minha vida" (apud GARAUDY, 1950, p. 57), carregam a concepção de uma unidade entre vida e dança, que conduziu Esther a criar sua própria linguagem. Isto é, uma dança como expressão de cada ser humano a ser refletida nas formas do corpo em movimento, e, para isso, ambas romperam com "as convenções e os códigos que há séculos sufocavam aquela arte" (GARAUDY, 1950, p. 57). Ideais que se relacionam com as palavras presentes no encarte do DVD "Hitler III Mundo",

escritas por Lucila Meirelles sobre Maria Esther, ao colocar que ela "Sempre foi uma bailarina à frente do seu tempo [...] Foi influenciada por Krishnamurti e Nietzche [...] Foi sempre ela quem dirigiu suas próprias cenas" (2010).

O caminho do pensamento livre e da ousadia foi exercido por Maria Esther desde os tempos em que era aluna de Maria Duschenes, ela despontava como coreógrafa e criadora de movimentos próprios, e chegava a ser difícil acompanhá-la, como assevera Yolanda Amadei em depoimento para esta pesquisa. Para Esther era complicado acompanhar o grupo, pois possuía o perfil de uma solista, e esta autenticidade também aparece no depoimento de Lucia Cordeiro concedido a esta pesquisa:

> Com a Estherzinha eu aprendi o que é a alma falando, né? Pois, tecnicamente, ela tinha, não limites, mas não tinha nada de muito especial de técnica, né? Pelo menos, na visão que eu vinha da Escola da Bahia. O que ela tinha era uma força de expressão, de movimento, de verdade. Era uma coisa que me encantou desde o início. A liberdade com que ela se movimentava a partir do centro do corpo dela. Ela tinha sempre uma conexão muito grande com o coração e com o centro. O trabalho dela é muito visceral, não é, Julia? Ela se movimentava de uma maneira que eu não estava acostumada a ver nas pessoas se movimentando. Uma liberdade que ela tinha, de movimento e de criação. A dança estava ainda dentro de estruturas mais rígidas [...] Mesmo eu vindo da Escola de Angel e Klauss, Escola de Dança da Bahia, que tinha todo um trabalho de improvisação, de composição, mesmo assim, Esther tinha uma liberdade dela, uma coisa única, ela tinha uma pesquisa de movimento (2014).

Em suas pesquisas, Maria Esther trouxe as noções de energia e tensão que potencializam o corpo cênico, no entanto, sem uma banalização da prática da linguagem artística, e sim, com um conjunto de fatores fundamentais na construção ritualística do ato de dançar. Como ela mesma relata em entrevista a Madazzio:

> Você não pode separar, nas atividades dos florais a gente aprende o alinhamento entre os corpos dos sentidos e o físico [...] Então, na aula eu comecei a fazer a focalização de chacras, no universo dos chacras. Isso muda aonde sua consciência se foca, porque, se a tua consciência só se foca no físico, no músculo, no osso, você está perdendo aquilo que move o físico. É fácil, não é nada complicado. Eu nunca tive insegurança, por lidar com radiestesia, com pêndulo, com chacras, sabia por onde trabalhar. Não é que precisa estar em

> transe, mas ampliar a consciência. Mas, eu acho importante, no Ocidente é importante você integrar o físico com os outros sentidos. Como Jung falou, as pessoas mesmo na ioga que estão fazendo hoje é só física, não é a verdadeira ioga. É que o Ocidente dá muita importância para a matéria e divide, muito preocupado com a aparência não com a energia (2004).

Da mesma forma, na libertação dos movimentos na dança proposta por Isadora, o corpo se despojaria e atingiria uma expressão íntegra, livre das regras cristalizadas, encontraria os movimentos que expressam as emoções humanas (GARAUDY, 1980). Com relativa simplicidade do gestual dançado, Maria Esther conseguiu trazer de volta essas noções defendidas por ela. Através das imagens de seu dançar e dos depoimentos de pessoas que a assistiram, é possível imaginar o que foi a força de sua dança e de seu "transe".

Deste modo, ao transladar o sentido de transe para a criação artística, resgata-se uma potência do corpo presente nos transes ritualísticos que expressa esse corpo inconsútil almejado, ou seja, um corpo inteiriço e sem costuras, que pôde ser vivido por Esther nas comunidades autóctones. Como citado em entrevista a Irlainy, ela frisa que ao dançar com os africanos, ela própria se via como numa espécie de transe consciente,[135] e por conseguinte, íntegra com a percepção energética do corpo.

[135] Em entrevista concedida a Irlainy, 2004, Paraty/RJ.

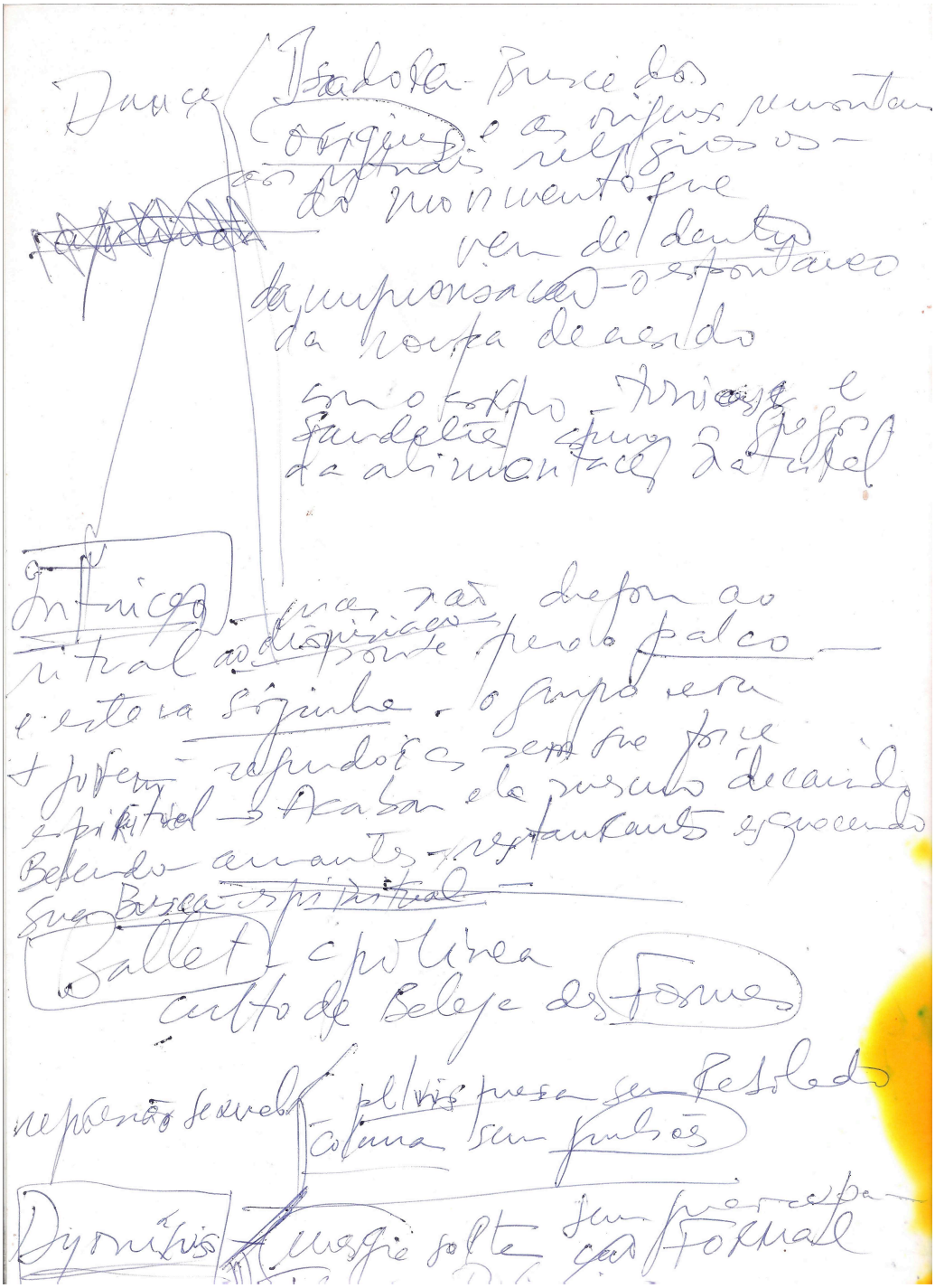


Figura 28: Manuscrito (2) de Maria Esther.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

Esses processos também são apontados no depoimento de Cid Stockler, que mostra sua visão perante a relação de Maria Esther com os rituais, que para ele

> [...] continha um componente de crescimento interior. Encontrar o Deus dentro. Krishnamurti recusava ser um líder espiritual e afirmava que cada um tem que buscar o seu caminho, encontrar-se com o seu Deus privado. O que aconteceu é que a Maria Esther dirigiu seu olhar aos povos mais primitivos do mundo. Em parte pela beleza dos rituais primitivos, mas creio que também teve que ver com a repressão sexual da época imposta pelo catolicismo e pela culpabilidade cristã. O retorno ao primitivismo implicava no exercício de uma sexualidade livre (2014).

Esse modo de pensar se aproxima do entendimento de Artaud sobre povos que mantinham a visão "do homem como ponte, elemento de ligação entre a terra e o céu, trânsito entre a forma e o não-manifesto" (QUILICCI, 2004, p. 203), bem como refletido abaixo:

> Trinta raios convergem para o meio – diz o Tao Te King de Lao Tsé, mas é o vazio entre eles que faz a roda andar [...] A cultura é um movimento do espírito que vai do vazio às formas, e que das formas regressa ao vazio, ao vazio como para a morte. Ser culto é queimar formas, queimá-las a fim de se atingir a vida. É aprender a manter-se reto dentro do incessante movimento das formas que vão sendo sucessivamente destruídas (ARTAUD apud QUILICCI, 2004, p. 203).

Uma retomada da espiritualidade Oriental e ritualística foi resgatada pelo movimento *hippie,* e seguido por Maria Esther até o fim. Trouxe para suas práticas corporais uma "soltura" das tensões do corpo através de alguns tipos de movimentos básicos, conforme relatado por amigos e familiares, com influências dos exercícios de ioga e da liberdade presente nos movimentos africanos. Esther mostra essa inquietação por não encontrar mais nas grandes cidades o caráter comunitário e uma relação vital com o lugar, gerando um conflito, como ela mesma relata:

> Essa vivência de um povo que ainda é saudável, vital, que ainda se curtem como família, sem essa competição, sem essa degladiação. Mas isso é claro que para nós, brancos, da cidade, isso é uma coisa do passado. Para a gente reencontrar

> isso seria, mais em um sentido de aldeia global, a gente nunca mais vai ser aquela aldeia, aquela tribo. Também a gente não vai ser filha de santo, mesmo no início eu até achei que seria isso, mas na verdade, agente é outra coisa. Então temos que buscar o jeito da gente ser primitivo (1988).

A experiência com a prática de ioga foi um dos caminhos que Maria Esther encontrou para se reencontrar com essa conexão cósmica. Além de que, trouxe influências concretas nos movimentos de sua dança, acompanhadas de um sentido maior dessa conexão do corpo, alma e espírito com a natureza. Como aparece nesta passagem, evidenciada por Garaudy, sobre a cultura indiana e a dança, na qual sintetiza a relação do movimento do cosmo com a dança:

> Nessa expressão da unidade orgânica do homem com a natureza, a Índia fez, "da dança de Shiva, a mais clara imagem da atividade de Deus de que qualquer arte ou religião possa orgulhar-se", escreve Ananda Coomaraswamy. A dança do Deus Shiva tem por tema a atividade cósmica: "Nosso Deus, diz um hino sagrado da Índia, é o Deus dançarino que, como o fogo que abrasa a madeira, irradia seu poder no espírito e na matéria, e os arrasta, por sua vez, para a dança". Coomaraswamy resume assim o significado essencial da dança de Shiva: de início a dança é a imagem do jogo rítmico, fonte de todo o movimento do ser; em seguida, libera o homem ilimitado da ilusão de ser um indivíduo aprisionado nas fronteiras de sua pele: seu corpo e seu ser são o universo inteiro; finalmente, o "lugar" da dança, o centro do universo, está no coração de todos os homens (GARAUDY, 1980, p. 15).

Essa constante transformação no ciclo maior da vida está presente no dançar que transcende as formas físicas. Duncan inseriu a inovação que fundamentou essa transcendência na dança, despiu o corpo e a alma, simbolizados pelos pés descalços em contato direto com o chão, que representava este retorno a um estágio primitivo do movimento e da relação sagrada com a terra, símbolo da vida. Diferentemente do balé clássico, no qual os pés aparentam sair do chão e fugir, apesar da gravidade.

A dança de Maria Esther traduz, da mesma maneira, essa comunicação com a terra e com os ritmos primordiais da vida, explicitando uma procura minuciosa dessa ligação corpo,

espaço e memória. O que nos remete ao pensamento e à prática de Maria Duschenes vividos por Maria Esther, o qual se conecta à dança de uma perspectiva que

> [...] pode religar as pessoas, levando a uma integração do homem num sentido quase cósmico. Em suas palavras (de Duschenes), "a dança tem uma qualidade primordial: ela é direta, obriga a um contato imediato, você trabalha e atua sobre o seu próprio corpo sem poder adiar nada. Não se pode ser preguiçoso nem no corpo, nem nas idéias, quando se está dançando. É possível através da dança causar uma síntese, provocando uma experiência muito profunda em relação à vida" (BOGÉA, 2006, p. 07).

Maria Esther além dessa forte ligação com a terra, também trazia uma intensa relação com a forma, como foi defendido por Martha Graham em contraponto a toda visão clássica e etérea trazida pelo balé, queria adentrar em suas raízes, como indicado abaixo:

> [...] a relação com o chão, com a terra viva e carnal. Encontramos em Martha Graham o sentido de terra maternal, terra matriz, [...] "Ande como se você andasse pela primeira vez", dizia ela. Em vez do esforço do balé clássico para fugir do chão, mergulhar o calcanhar no barro, sentir a seiva e o sangue e retomar, com a terra, o contato vital do caçador ou do guerreiro das primeiras eras (GARAUDY, 1980, p. 100).

Em depoimento, Lucia Cordeiro relata que Maria Esther trazia a energia do elemento terra para assentá-la e trazê-la ao "chão", menciona, então, que esse enraizamento seria a base para seu movimento tão visceral, criativo e libertário:

> Maria Esther fugia de todos os estereótipos, era quase uma incorporação. Ela com certeza trabalhava em paralelo com diferentes níveis de consciência. Pois era uma magrelinha, mas quando abaixava a cabeça e movia os braços, pronto, podia sentir a sua força, incorporou! Esticar a perna, muscularmente falando, sustentação corporal, ela praticamente não tinha mais, já estava com aproximadamente 50 anos, mas ela tinha um eixo interno e um equilíbrio em movimento que era uma coisa única dela. Quando ela começava a se movimentar era uma coisa surpreendente, porque vinha uma energia, uma vida, que você não ia supor que havia naquele corpo (2014).

Em uma entrevista, possivelmente a última que concedeu, no ano de 2004, Maria Esther debate que algumas danças só se preocupam com o fator plástico do corpo, e que a natureza da dança difere das artes plásticas, pois ela nunca é estática, o movimento não pode ser apenas uma passagem de uma pose para outra, na qual "o bailarino para e quer ser admirado; dessa forma é mais vaidade do que sensualidade, é uma coisa muito narcísica, o que impede muito a criação da dança, a pessoa fica voltada pra sua coisa 'estatuesca'".[136] Essa reflexão vem ao encontro do pensamento de Laban, em sua obra "Choreutics" (1966), conforme referendado por Inês Bogéa no livreto que acompanha o documentário sobre Maria Duschenes:

> O movimento da dança moderna é constituído pelo trajeto entre diferentes pontos do espaço, e não por uma sucessão de poses. "O movimento é um fluxo contínuo nesta localidade, isto sendo o aspecto fundamental do espaço. O espaço é um aspecto escondido do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço" (BOGÉA, 2006, p. 10).

Desde muito nova, por volta de quinze anos, quando já integrava a segunda geração de alunas sob a orientação de Maria Duschenes, Esther já desenvolvia sua dança pessoal. Lia Robatto[137] conta que ao vê-la dançar pela primeira vez na Pró-Arte, por volta de 1955-56, teve um impacto tão forte que ao relembrar, ilustrou sua fala com o gesto de um murro no centro do peito. A dança era composta por um bastão atravessado nos braços, como se estivesse crucificada, com os cabelos compridos soltos à frente, dançava "o seu Cristo" em redenção.

Neste relato pode ser percebido o foco do movimento de Maria Esther no centro das emoções, em que o movimento segue uma lógica emocional e não uma lógica mecânica, e a partir de uma leitura do movimento, ele irradia da parte onde as emoções são experienciadas com maior intensidade no corpo, "nas vizinhanças do plexo solar" (GARAUDY, 1980, p. 67). Ao contrário da visão do balé clássico, no qual o eixo do movimento provém do meio das costas, da coluna, que liga os movimentos aos membros. Como já abordado, essa relação foi estabelecida

[136] STOCKLER, Maria Esther. Em entrevista concedida a Irlainy Madazzio, 2004. Gravada em VHS e, em parte, transcrita para esta pesquisa.
[137] Depoimento de Lia Robatto, coreógrafa e produtora cultural, concedido a esta pesquisa, São Paulo, 2014.

com mais precisão para a dança por Ted Shawn via delsartismo, e, posteriormente, por Martha Graham, ambos embalados pelo caminho aberto por Duncan.

Em depoimento no evento do MIS, Maria Esther fala de sua pausa nas produções cênicas e de todas as dificuldades de produção que enfrentava, e afirma:

> Esse recomeçar tem sido mais difícil do que o começar, pra falar a verdade, porque você querer fazer coisas fora dos esquemas [...] Ali (nos espetáculos criados) tinha verba dada pela Secretaria da Cultura, veja, que naquela época, só a verbinha da Secretaria dava pra comprar 80 figurinos e hoje o que que você pode fazer? Com inflação e tudo. [...] Uma das razões que me fez parar na época, além do governo, foi porque não se pode lutar com o exército fraco. Muitos dos que estavam conosco estavam ali ideologicamente, como a Dorothy e o Luís Fernando, mas muitos estavam ali como se pudessem estar em qualquer lugar, não era uma luta junto. [...] Eu não tenho saúde mais para toda aquela produção que envolve tanta gente, a Dorothy sabe a dificuldade que foi. Mas, mesmo um trabalho mais simples que quero fazer hoje está difícil (1988).

Após esse longo período longe dos palcos, Maria Esther concentrou-se na construção de pequenos rituais, que identificava com a comunhão da arte que viveu nas comunidades africanas e peruanas, vivendo a dança no cotidiano, como aborda Robatto:

> [...] ela dançava os rituais da vida, quando estava feliz com os amigos, e também dançava muito sozinha. A dança era verdadeira para ela no dia a dia. Ela não precisava de público, não queria testemunhas. Queria pessoas que estivessem dançando ou tocando com ela, comungando do ritual (2014).

Ainda Robatto discorre, que Esther teorizava pouco, não falava muito sobre confabulações ao redor da dança, e acrescenta que "no fundo era uma romântica, assim como Duncan" (2014). Portanto, a aproximação das questões arcaicas ajudava ela alcançar a arte que aspirava, tendendo, cada vez mais, a um despojamento das técnicas formais, com uma corporalidade mais "pura" e natural, o que, contudo, não deixou de ser um procedimento técnico. Em depoimento, Cid Stockler sintetiza sua visão sobre a trajetória de Esther,

> Poderia dizer-se, portanto, que o conceito de dança da Maria Esther evoluiu desde a dança contemporânea da Graham às danças folclóricas mundiais. Mas, isto seria só tocar a superfície, porque a verdadeira evolução dela teve que ver com a evolução da sua forma de pensar. O traço mais importante da sua vida foi a constante rebeldia contra a ordem estabelecida. O que conduziu a sua dança a um nível cada vez maior de liberdade (2014).

Como apresentado em um contraponto, Maria Esther afirmava[138] que nem todo mundo podia dançar profissionalmente, mesmo focando na criação de danças autorais. Considerava algumas questões indispensáveis no âmbito de formação do artista da dança, conforme relembrado por Lucia Cordeiro, Maria Esther idealizava um projeto de construção de uma escola que integraria o ensino de arte, como um centro de artes.

Era inquietante para ela que o racionalismo não considerasse o corpo em movimento como um tipo de comunicação, segundo análise de Kati, amiga de Maria Esther, em Paraty.[139] Ao relembrar que Esther expressava o que sentia através do corpo, "ela pensava e conseguia passar para a forma do corpo".[140] Para ilustrar sua frase, Kati relembra uma passagem que Maria Esther contava, quando, certa vez, em um momento de recolhimento num ritual com *ayuasca*, ela visualizou, ou, como expresso por Kati, "recebeu" um hino[141] em movimento que, ao invés de ser cantado, veio em forma de movimentos corporais.

A dança, deste modo, seria um condutor da expressão espiritual como o é em diversas culturas, no entanto, Garaudy propõe, a seguir, uma investigação de "como a dança se tornou uma língua morta"[142]:

> [...] uma dança que nos desvende, através do tema da árvore, uma maneira de viver o mundo: o movimento graças ao qual as raízes não param de

[138] Depoimento de Vanda Mota de Paraty/RJ, 2014.

[139] Kati nunca havia visto Maria Esther dançar cenicamente, pois quando a conheceu já estava mais afastada do mundo artístico, não imaginando a artista que Esther fora. Entretanto, foi somente a partir do nosso encontro, em 2014, que Kati assistiu aos vídeos da década de 1970 e foi reconhecendo-a de uma nova forma, identificou a mesma expressividade das mãos e de seu rosto, que conheceu somente trinta anos depois dessas filmagens.

[140] É a responsável pela comunidade do Santo Daime Celavi na cidade de Paraty/RJ.

[141] Os hinos ou hinários são letras que acompanham as músicas cantadas durante os rituais do Santo Daime. Estes constroem a base da doutrina.

[142] Título de um dos capítulos dado por Roger Garaudy em seu livro "Dançar a vida", 1980, p. 13.

> extrair forças do universo para projetar ao céu ramos e flores, fecundar infinitamente a terra e respirar o céu. A árvore já não é uma coisa, mas um ato, um mito que revela o ciclo cósmico da vida e da morte. E a dança que ela inspira terá o sopro da dança de Shiva. Despertará, no centro noturno de nós próprios, uma significação mais total e mais plena da vida, que se dilata até os confins do mundo e que experimentamos diretamente em nosso corpo, em sua feliz plenitude (GARAUDY, 1980, p. 23).

Contudo, a questão de um dançar espontâneo não deve ser confundido com um processo banal, pois essa integração seria também parte de um processo técnico, ao qual a própria alma seria traduzida em desenhos do corpo no espaço, o que demanda uma certa bagagem cultural dos bailarinos (GARAUDY, 1980, p. 63).

Os artistas da dança a que nos referimos possuíam imensa cultura, tanto Duncan quanto Ruth Saint Denis, Ted Shaw e Martha Graham, bem como Maria Duschenes e Maria Esther tinham muito conhecimento em artes, religião e filosofia. E, assim, conseguiram unir esses conhecimentos a uma relação orgânica com o cosmo através do ato de dançar.

Com o acesso às ideias de Esther em um dos fragmentos de seus escritos à mão, encontramos o título "Harmonia e Estética", e, em seguida, a frase "Energia e Forma – Beleza e Harmonia da criação nos dão a manifestação material de energia divina. E essa é a função da arte. Sem cair no esteticismo formal. Os povos primitivos não têm a necessidade da vaidade e de criações" (sem data).

Todo envolvimento emocional, espiritual e corporal em relação à dança refere-se, implicitamente, a questões religiosas e filosóficas. Como na análise de Garaudy sobre Duncan, ao nos dizer que ela podia ser considerada como uma "pagã que sentia imensamente 'a presença do sagrado', que sequer conhece o nome do deus que nela habita, mas está certa de que é um deus que dança" (GARAUDY, 1980, p. 62).

Quando o dançarino leva em conta esse conflito existencial, seu corpo transparece uma certa tensão expressiva, como podemos refletir a partir da etimologia da palavra "dança" nas línguas europeias – *danza, dance, tanz* – derivada da raiz *tan*, que alude à "tensão" (GARAUDY, 1980, p. 14), vê-se a importância na presença cênica do sentido de tensão como um "estado de

grande aplicação ou concentração física e/ou mental" (FERREIRA, 1999, p. 1943) para podermos ver essa expressividade no corpo que dança.

Nos manuscritos de Maria Esther pode ser visto pistas de uma certa tensão presente na sua dança e na sua grafia, visto que a própria filha, Manhã, analisou certa vez: "a letra da minha mãe parece sempre estar dançando".[143] A arte de Maria Esther carregava esse estado limite em sua expressividade.

Tanto nos depoimentos de Lucia Cordeiro como nos de Lia Robatto, a referência do movimento de Maria Esther é apontada com o foco no plexo solar, próximo ao coração. Assim como Duncan, trouxe esse centro "das emoções" como o irradiador da própria dança.

Em um dos manuscritos de Maria Esther encontrados na caixa de seu acervo, há uma frase em que questiona o balé e a Dança Contemporânea, ressaltando o vazio que enxergava nas novas produções: "A dança contemporânea regrediu, ficando amiga do ballet". E em seguida, escreve que algumas posturas da dança moderna e contemporânea seriam "egocêntricas demais", que não valorizavam os mestres e seus ensinamentos, e encerra com a citação de nomes que foram inspiradores para ela, como Louis Horst e Doris Humphfrey.

Devido à grande quantidade de manuscritos encontrados no acervo pessoal de Esther, percebe-se que tinha o hábito de escrever à mão diversas reflexões, como uma "chuva de ideias" em torno de seu fazer criativo, da dança como linguagem, da relação com o vídeo e vários outros fatores sociais, políticos, éticos, estéticos e culturais. Como em um deles, em que inicia a reflexão sobre a pajelança presente nas culturas indígenas das Américas, e se refere à integração do ritmo, do canto e da dança. Conecta-se aqui, com suas pesquisas de manifestações ditas "primitivas", dando importância à integração das funções "espirituais, religiosas, terapêuticas e sociais"[144] para a dança.

Podemos ver, então, que Maria Esther fez um esforço para reavivar um espírito expressivo na dança, historicamente reprimido e banido da sociedade Ocidental, mas ainda presente nas comunidades de cultura africana e ameríndia, como afirmou ter encontrado junto às comunidades de origem tribal, no Senegal, da tradição dos Wolof, onde pôde entrar em contato

[143] Narrado em depoimento de Inês Stockler, em 2014.
[144] BANES, Sally. "Terspicore in scarpe da tennis", 1987, p. 17.

com danças femininas de um ritmo incrível, e, inclusive, dançar muito nas ruas.[145] E, dessa forma, as palavras abaixo se sincronizam com esta vivência de Maria Esther:

> Para um africano, o que um homem dança é sua tribo, seus costumes, sua religião, os grandes ritmos humanos de sua comunidade. A arte africana, e particularmente suas danças, suas músicas, suas máscaras e cimeiras de máscaras criadas para a dança, encerra esta grande lição: a dança – e todas as artes que dela se originam ou a acompanham, do canto à escultura e à poesia – tem por objeto captar aquela força viva sobrenatural que nasce dos esforços ritmados do grupo. Como a máscara, a dança é um condensador de energia: ambas reúnem as forças esparsas da natureza e da comunidade, de seus vivos e de seus mortos, e criam núcleos mais densos de realidade e de energia. Um tal desígnio impõe ao dançarino ou ao escultor da máscara uma estilização do corpo, ou da madeira, uma extrema tensão das formas, que elimina a particularidade individual, anedótica, para não conservar senão o essencial e expressar, em movimentos mais poderosos e mais rítmicos que os do cotidiano, a participação na natureza sobrenatural (GARAUDY, 1980, p. 20).

Tais questões parecem ter relação com a escolha de Maria Esther em se afastar dos palcos e da produção de espetáculos, como apontado por Caetano Veloso em entrevista:

> Esther tinha deixado de dançar nos palcos. Dizia-me que só dançava em florestas, montanhas, praias, desertos, lugares naturais. [...] estava sempre se queixando da vida urbana ocidental, depois que foi à África. [...], eles se tornaram radicais seres da natureza (2014).

Ao concentrar suas pesquisas em dança nas comunidades com as quais conviveu, deparou com o que já pressentia de alguma maneira: a indicação de algo que sempre se rebelava, expressava-se fora dos enquadramentos, "algo que não quer simplesmente 'funcionar', algo improdutivo, algo que quer 'dançar às avessas'" (QUILICCI, 2004, p. 201). Enxergamos em seus anseios uma unidade da dança como comunhão, inserida no dia a dia, sendo construída com os conflitos internos, como a pura expressão coesa entre corpo e alma.

[145] Entrevista concedida à pesquisadora Irlainy Madazzio, Paraty/RJ, 2004.

Esther mostrou em sua expressão, querer que a dança deixasse de ser uma "simples" reprodução técnica, herdeira de mais de quatrocentos anos do balé clássico, e, de certo modo, continuar a batalha iniciada por Duncan e que se estende até hoje, com o intuito de libertar a criação em dança, que não seria apenas reproduzir a expressão popular nem a expressão erudita, mas integrar o suporte técnico com o poético.

E, em reflexão sobre essa artista, Caetano Veloso alega sua forte consideração por Maria Esther Stockler ao analisar sua trajetória artística:

> Mas a verdade é que a grande influência no desenvolvimento do meu gestual cênico vem de outra dançarina: Maria Esther Stockler [...] no fim das contas, há mais influência direta da arte dela sobre a minha do que poderia haver da dele (Agrippino). [...] Maria Esther, com sua independência, sua feroz radicalidade, resguarda do lixo vulgar do mundo publicitário em que atuamos os passos sagrados, os acenos a um tempo viscerais e etéreos, os meneios cultos e orgânicos que ela tem sabido desenvolver. É o que vejo nela que, quase sem pensar, busco nos esforços de purificação corporal libertadora com que, entre outras coisas, tento salvar-me de mim mesmo. Maria Esther Stockler, uma bailarina brasileira (2000).[146]

Em entrevista para essa pesquisa, Caetano Veloso analisa a trajetória de Maria Esther como uma investigação minuciosa em prol de uma dança que carrega sua própria cultura e influência na criação:

> Esther era mais distante dos temas caros aos tropicalistas: nem rock, nem Chacrinha, nem demasiadas heterodoxias dentro da esquerda a animavam. Ela gostava de Merce Cunnigham (mas só ele mesmo dançando, mesmo com artrite, e não o corpo de bailarinos que executavam suas coreografias), mas nunca falou sobre grupos de rock, enquanto Agrippino gostava até do *Queen*. Os dois eram nossos amigos e influíram muito na formação do tropicalismo, mas eles próprios não se impressionavam muito com o que fazíamos. Eu os considerava superiores a nós. Sinceramente. Escrevi "uma bailarina brasileira" porque quis ser muito preciso ao tentar defini-la (2014).

[146] Em artigo para a Folha de São Paulo, como uma homenagem a Pina Bausch.

O tema de uma brasilidade antropofágica foi rediscutido pelo tropicalismo, mais fortemente na música popular, mas com eixos também no teatro, como nas peças de José Celso. Assim, representaram um retorno à temática "brasileira" que foi abordado aos poucos pela dança, como, por exemplo, nas produções do Grupo Experimental da Bahia, dirigido por Lia Robatto, que também integrou a programação do 1º Festival de Dança de São Paulo, em 1968.

E esta questão cultural foi um ponto de discussão levantado por Lia Robatto em entrevista para a reportagem do jornal O Estado de São Paulo, de 07 de novembro de 1968, na qual contrapõe a relação de sua visão criativa com a de Maria Esther:

> Maria Esther e eu estamos numa mesma linha, só que, sendo diferentes propósitos, nossos espetáculos nada têm em comum. Parece-me que Maria Esther deseja quebrar os padrões tradicionais de dança e o que pode parecer ao espectador desprevenido uma anarquia total, no fundo é uma construção, estabelecendo novos valores. Vejo positivamente o teatro do absurdo que ela faz, se é que gosta de chamá-lo de teatro do absurdo. Já meu grupo não parte da quebra de valores. Penso que ainda não chegamos a ter esses valores, para rompê-los. Quero colaborar na busca de uma arte baseada em nossa cultura, chegando daí ao universal (1968).

Havia um entendimento muito próprio de Maria Esther em relação à criação, que de acordo com a conjectura de Cid Stockler, ela "entrou por um caminho artisticamente interessante. Se tivesse seguido, talvez hoje teríamos uma escola, uma forma definida de construir a dança" (2014), como um método de criação de dança no Brasil. No entanto, talvez não quisesse limitar suas crenças em uma só forma de criação, assim como Duncan que não chegou a criar um método específico, mas sim um pensamento norteador à pesquisa corporal.

Posteriormente, outros grupos enfatizaram em seus espetáculos questões que discutiam essa noção de brasilidade, com um caráter mais antropológico para a criação da dança teatral, como, por exemplo, os espetáculos "Kuarup ou a questão do índio" (1977), feito pelo Ballet Stagium, e "Graça Bailarina de Jesus ou 7 linhas de Umbanda, Salvem o Brasil" (1980), de Graziela Rodrigues, dentre outros. No entanto, eram criações que ainda se apoiavam em técnicas

codificadas de dança, já com um certo transcender da dança moderna, mas sem rupturas tão radicais na estrutura cênica.

Todo esse movimento pode ser levado para um pensamento de um certo dançar tropicalista, como podemos refletir a partir da indagação de Caetano Veloso, quando questionado em entrevista concedida a essa pesquisa:

> Ninguém da área da dança propriamente se relacionou de modo relevante com a tropicália. A tropicália é que se interessou por Maria Esther, antes de tudo. Para mim, o "Tarzan Terceiro Mundo" poderia ser a obra-prima do tropicalismo – se esse espetáculo pudesse se considerar parte do movimento. Mas não foi assim! (2014).

E, então, o cantor articula sua reflexão com seus primeiros contatos com a dança moderna no Brasil e conta sobre os nomes da dança que despontavam na época, situando algumas de suas referências e experiências em relação à dança:

> A visão de Esther no "Tarzan" foi crucial para informar meus movimentos no palco. Tive contato (um curso de férias, na Bahia, em 1964) com Yanka Rudzka, Rolf Gelewski, Klauss Vianna e Angel Vianna. Rudzka me disse, numa aula de improvisação, que eu tinha talento. Fiquei muito orgulhoso e emocionado. Mas eram apenas 15 dias de aula. Quando vi Esther dançar, em 1968, uma marca ficou na minha cabeça (2014).

Naquele momento, em confluência com o movimento da contracultura, alguns artistas propunham uma reelaboração da integridade do ser na arte, representada pelo retorno à cultura Oriental e às culturas primitivas de forma geral. Uma das figuras atuantes nesta época na Bahia,

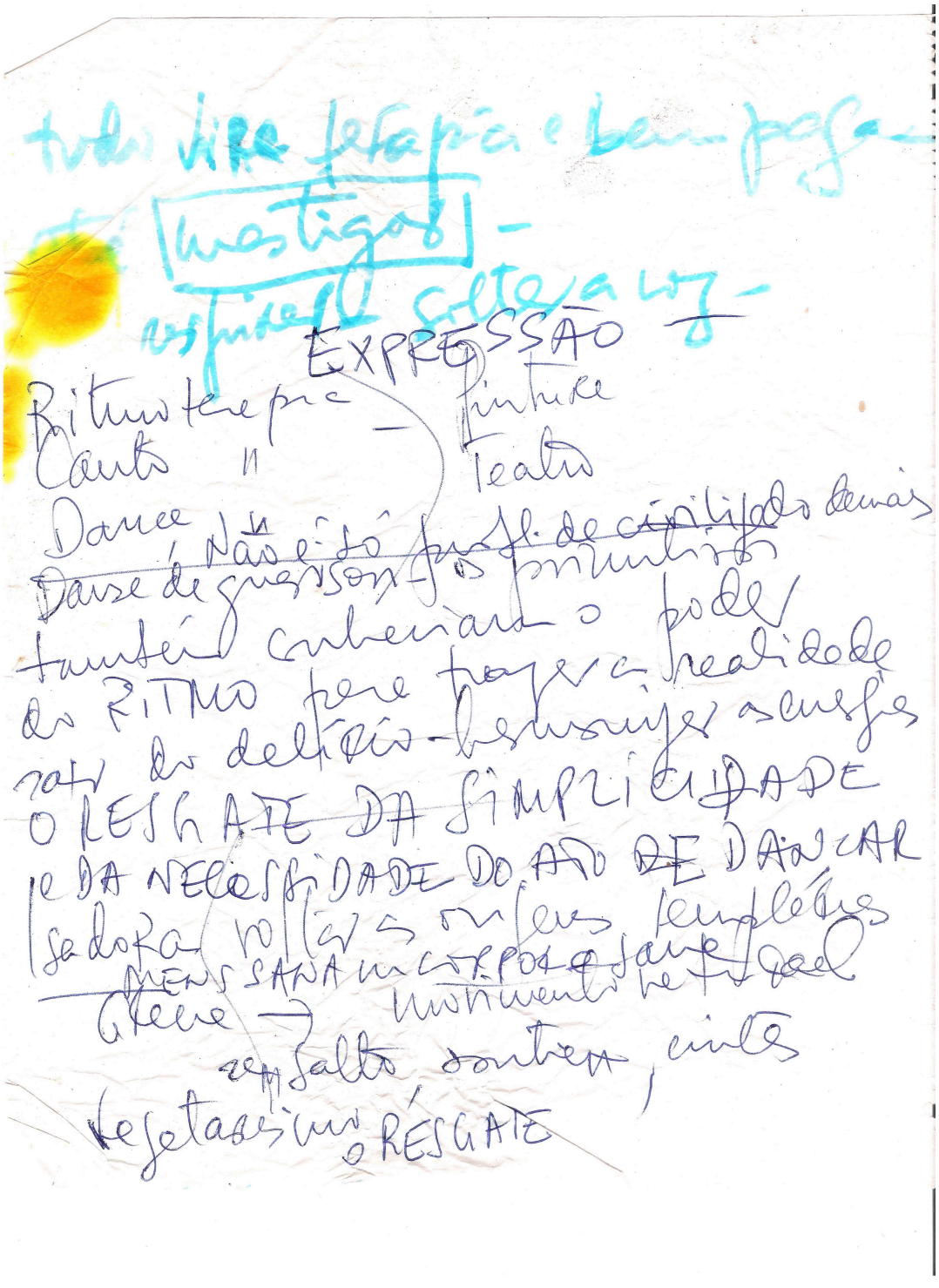


Figura 29: Manuscrito (3) de Maria Esther.
Fonte: Arquivo pessoal de Maria Esther Stockler.

como citado por Caetano, foi Rolf Gelewski, diretor do curso universitário de Dança na Universidade Federal da Bahia, de 1960 a 1968.

Segundo depoimento de Lucia Cordeiro, na época em que Esther morou na Bahia, Rolf Gelewski já havia se retirado para a Casa Sri Aurobindo,[147] e, de acordo com Lia Robatto, "Esther tinha conhecimento sim da atuação de Rolf Gelewsky na Bahia, porém sem nenhuma identidade nem pessoal, nem espiritual, nem estética com ele, muito pelo contrário, eram opostos em tudo" (2014), embora ambos representassem a busca de caminhos de uma dança própria. Correlativamente, o processo de Maria Esther demonstrou uma constante busca da própria dança, preenchida de cultura, vida e comunhão, mas sem se apegar a nenhuma religião ou movimento.

É necessário enfatizar que, conforme, Kati e Omar, o envolvimento de Maria Esther com comunidades do Santo Daime, era devido ao consumo de *ayuasca*, com o intuito da ampliação da consciência perante o corpo, e não a questões e regras mais religiosas. Visto que, em suas pesquisas de criação, estava interessada em um certo "transe" causado pelo movimento, que a fazia mergulhar num impulso que, como colocado por Omar, sua dança partia:

> [...] de um fio e vai desenvolvendo, de uma forma muito interiorizada, era como se ela ficasse de certa forma possuída por uma ideia, e ela vai entrando naquilo e fica totalmente abstraída. E não tem muito a coisa de ficar se exibindo para o outro, de ficar se apresentando. Mesmo que tivessem pessoas vendo, ela estava ali concentrada. Não tinha a preocupação de estar agradando ou se exibindo (2014).

Assim como relatado por Kati, havia em Maria Esther um sentido mais profundo na atuação, "não só artística mas espiritual mesmo". E essa transcendência do artístico foi uma escolha que Esther foi fazendo na sua trajetória, como ressaltado por Caetano Veloso:

[147] A Casa Sri Aurobindo foi fundada em 1971, por Rolf Gelewski, em Salvador, após uma de suas viagens à Índia. Funcionou como uma comunidade que buscava a expressão da possibilidade de se aspirar, em grupo, a um sentido maior, universal da vida, com base numa intensificação e transformação da consciência. <http://www.casasriaurobindo.com.br/acasa/historico/historico.htm>. Acesso em 19/03/2015.

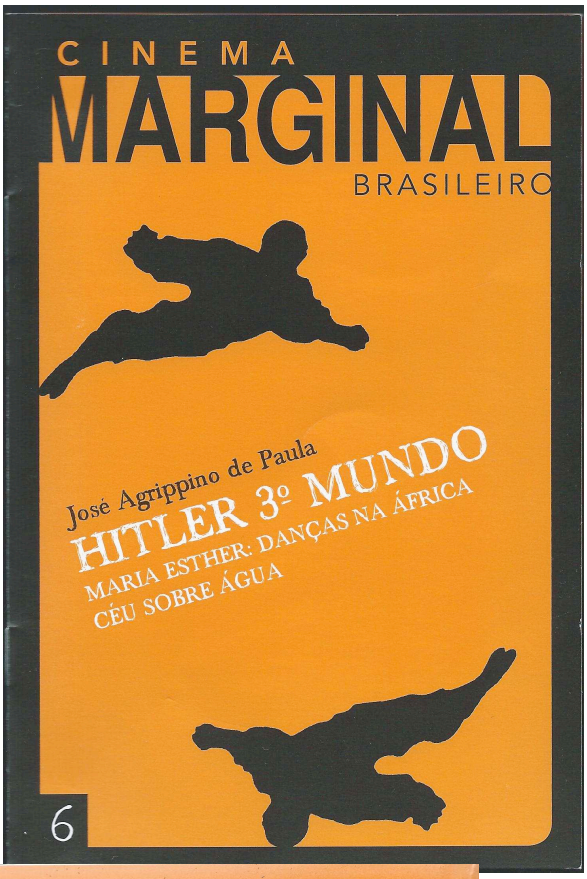
> Ela não queria ter nada reconhecível dentro dos esquemas existentes. Foi morar em Paraty, achava a vida nas cidades grandes muito poluída e confusa. Mas vinha de vez em quando ao Rio e, sempre que vinha, ia à minha casa. Ela buscava algo mágico e livre. Não recuou um milímetro das ideias mais radicais que teve nos anos 1960 e 1970 (2014).

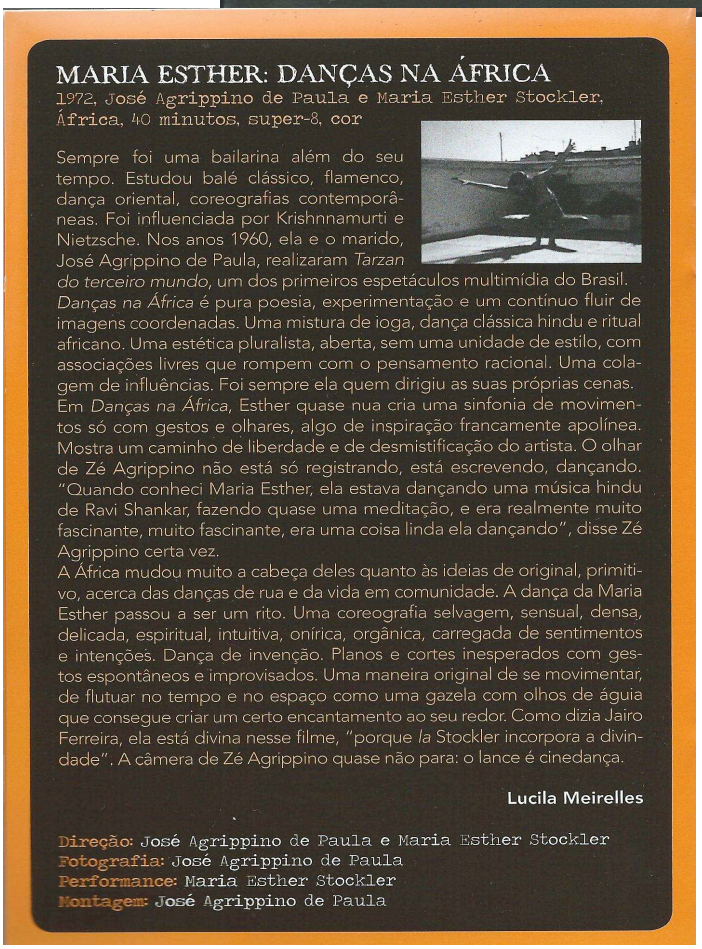
Ainda de acordo com Kati, Maria Esther tinha uma forte sensibilidade, sendo muito observadora para com os detalhes ao seu redor, e comenta que nesse período não acreditava mais em uma dança vinculada ao dinheiro e à profissionalização, mas sim vinculada à educação com o foco em uma interiorização. Portanto, ao fim de sua trajetória, de acordo com alguns manuscritos, mostrou esse constante desafio de se distanciar do "culto da forma" e se aproximar do caráter dionisíaco da criação.[148]

Caráter este que se identifica ao despojamento na criação poética, em conexão com o significado da palavra *Lîla*, que, em sânscrito, significa "jogo", "brincadeira", em um sentido mais amplo do que a nossa linguagem alcança: é a "brincadeira divina, o jogo da criação, destruição e recriação, o dobrar e desdobrar do cosmos. *Lîla*, profunda liberdade, é ao mesmo tempo a delícia e o prazer do momento presente e a brincadeira de Deus. Significa também 'amor'" (NACHMANOVITCH, 1993, p. 13).

Assim, poderíamos dizer que a dança de Maria Esther aproximou-se da dança como um ato sagrado, da pesquisa criativa efetivada no encontro do espontâneo e do primitivo de sua própria cultura, que pode ser, paradoxalmente, a coisa mais simples que existe e a conquista mais dura de se chegar e desfrutar, pois nela habitam o "sabor da conquista da livre expressão, da total liberdade criativa, da qual emergem a arte e a originalidade" (NACHMANOVITCH, 1993, p. 13).

[148] Termos usados por Esther nos seus manuscritos. Acervo pessoal de Maria Esther, disponibilizado por Inês Stockler.





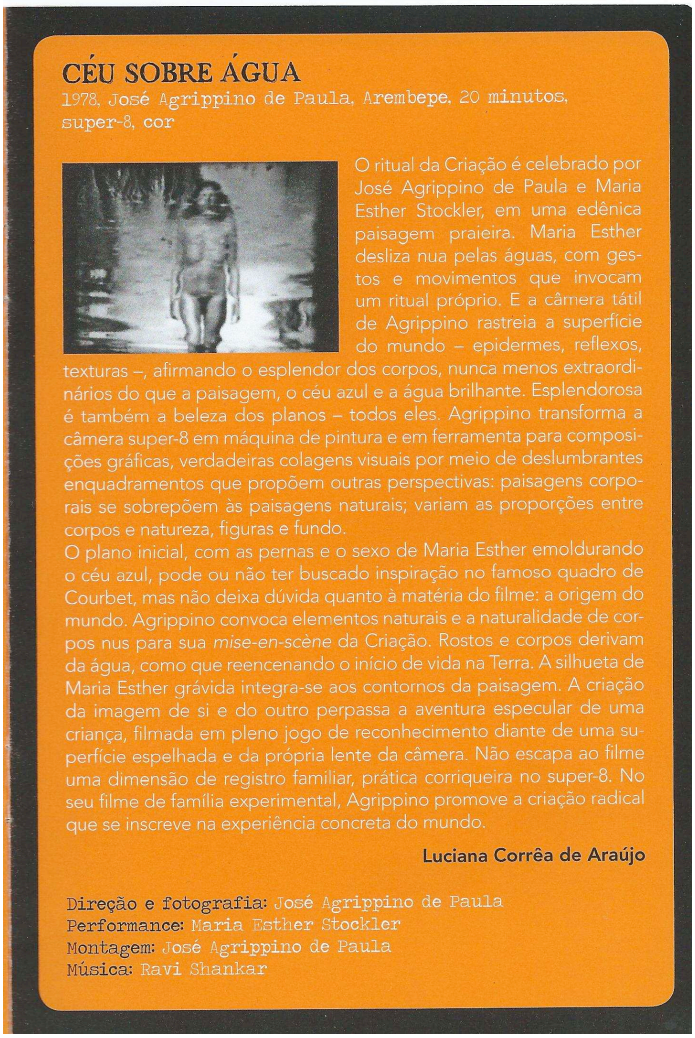


Figura 31: Fragmentos do Encarte DVD Hitler III Mundo, HECO Produções e Lume Filmes, 2010.

Capítulo 4
Imagens dançadas

Desde o princípio da escrita, das religiões e da arte, a imagem, está inserida na origem dos meios de expressão desenvolvidos pelo homem, e assim, ela aparece com seu caráter mágico, sedutor e, ao mesmo tempo, gerador de conhecimento. O aspecto visual pode tanto enganar como educar, suas significações podem variar, e a simples relação com a palavra "imagem" pode nos remeter a sentidos profundos relacionados à sobrevivência, ao sagrado, à morte, ao saber e à arte. Entre os sentidos etimológicos dessa palavra, o termo em latim *imago*

> [...] designa a máscara mortuária usada nos funerais na antiguidade romana. Essa acepção vincula a imagem, que pode também ser o espectro ou a alma do morto, não só à morte, mas também a toda a história da arte e dos ritos funerários (JOLY, 1996, p. 18).

E então, fortalecem-se vínculos profundos com este termo e com as maneiras expressivas que o homem desenvolveu na conexão entre realidade e psiquismo. A dança pode ser considerada uma das mais antigas expressões do homem, como mostram as imagens de pinturas rupestres, como a figura de Gabillou, na Dordonha, gravada em, aproximadamente, 12.000 a.C., e o grupo de nove figuras gravado em uma das grutas de Addaura, próxima a Palermo, na Sicília, datado de, aproximadamente, 8.000 a.C., como referido por Paul Bourcier (1987, p. 04). Nessas figuras, o indivíduo e o coletivo são, respectivamente, registrados em imagens primordiais, que valorizam e buscam registrar o movimento corporal através do desenho, capturam o exato instante em que o movimento acontece no espaço. E desde então, existe uma necessidade de reter na memória os efêmeros momentos do cotidiano do homem, assim como os rituais e as danças.

Nesse aspecto, encontra-se uma possível origem do encontro paradoxal entre imagem e dança. Conforme Joly, a relação da imagem como um instrumento de comunicação pode assemelhar ou confundir ela própria com o que está a representar (1996, p. 19), e assim, existiria certa analogia com a dança, pois a imagem do movimento de um corpo no espaço também pode efetivar uma ligação quase mística, de encantamento, e trazer o aspecto sagrado ao corpo em movimento. Por isso, desde os primórdios, o movimento corporal é parte fundamental das cerimônias e rituais.

Entretanto, pode-se pensar que com o advento da fotografia no início do século XIX, a aproximação da imagem com a dança ganhou outras perspectivas. A magia da foto trazia a capacidade de perpetuar a imagem exata de cada instante de um movimento, o que trouxe muita

polêmica, e diferentes opiniões sobrevieram, algumas acreditavam que os registros trariam ameaças à arte do desenho, pois a perfeição na representação da realidade poderia descartar a pintura como meio de representação do mundo, e outras defendiam a peculiaridade do olhar do fotógrafo para imprimir sua visão de mundo na nova maneira de produzir imagens.

Como explanado por Walter Benjamin em seu artigo "A pequena história da fotografia", escrito em 1931 para um dos jornais da época, a câmera fotográfica chegou a ser chamada de "invenção diabólica", porque era tida como absurdo conseguir fixar tão perfeitamente a realidade, já que, segunda a crença nessa época, o homem era feito à semelhança de Deus, e assim, não poderia ter sua imagem captada por uma máquina.

No entanto, após o estabelecimento desta linguagem, na primeira metade do século XX, começa também a aparecer o espírito renovador dentre os fotógrafos, e então, atitudes contraculturais surgem em oposição à forma convencional especializada em retratos, que ousaram introduzir novos modos de se produzir imagens, como, por exemplo, as imagens influenciadas pelo movimento vanguardista do surrealismo. A relação entre o homem e o fazer da fotografia auxilia-nos a questionar a criação e os dispositivos que a compõe, conforme a reflexão, feita de forma poética na década de 1930 por Walter Benjamin:

> Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha, ainda hoje, em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo (1975, p. 94).

A mudança na noção de tempo e espaço que causou a possibilidade de captura do instante pela câmera trouxe um encantamento, que também será posteriormente vivido com a evolução da captura imagem em movimento para o cinema.

Diante de todo esse processo, foi somente em fins do século XIX, que são datadas as primeiras tentativas de registro de dança, captadas pelos pioneiros do cinema em parceria com as precursoras da dança moderna, Loie Fuller e Ruth Saint Denis. Em 1894, Thomas Edison conseguiu filmar, por dois minutos, a dança de Ruth Denis, como era chamada na época. E os irmãos Lumiére foram os responsáveis pelo registro das "Serpentines Danses", de Loie Fuller, no ano de 1897, em um experimento inovador, integrando cores aos movimentos de um longo tecido amarrado em hastes, que prolongava os braços da dançarina. Portanto, do encontro, entre dançarinos e cineastas, acontece um processo que transforma os signos do cotidiano em poesia através de uma ressignificação.

Posteriormente, houve o desenvolvimento da fusão entre dança e cinema/vídeo como uma nova expressão, que criou procedimentos específicos para estas composições, estabelecendo uma interação entre as linguagens, o que ampliou a função somente de registro das danças. É justamente nesse ponto que se inserem os filmes de Maria Esther e José Agrippino, na origem dessa nova expressão criativa, hoje denominada "videodança".

Esse hibridismo de vídeo e dança foi mais sistematicamente experimentado por Merce Cunningham, em parceria com a emissora de televisão BBC, no fim da década de 1970, após algumas experiências anteriores com dança e televisão feitas, desde a década de 1930, entre essa mesma emissora e o bailarino/coreógrafo inglês Antony Tudor. Mas, foi somente em 1975, que Cunningham conseguiu suas maiores descobertas em relação ao espaço fílmico, com a obra "Westbest".

Torna-se, assim, importante ressaltar que anterior a isso, no Brasil, o clássico da videodança foi considerado o trabalho "M3X3" (1973), produzido por Analívia Cordeiro um ano antes do primeiro videodança lançado por Cunningham (BRUM et al., 2012, p. 103), considerada

a pioneira desta linguagem no país,[149] cuja filmagem foi realizada em estúdio, com o uso de processos de edição em computador, que Analívia herdara de seu pai, Waldemar Cordeiro,[150] que inovou com as experimentações multimídias.

No ensaio "Videodança: uma arte do devir",[151] Leonel Brum indaga quais seriam as criações "clássicas" realizadas pela videodança brasileira e como fazer para revisitá-las, e releva os apontamentos da pesquisadora francesa Isabelle Launay, sobre quais seriam as obras ou gestos dançados no passado de que temos necessidade hoje,[152] bem como constata que é preciso saber como revivê-los para ter a história como enriquecedora de um processo evolutivo na criação, pois afirma que "cada obra inventa os seus antecessores, inventa o seu passado, a sua origem" (LAUNAY apud BRUM et al., 2012, p. 101).

Portanto, essas produções apresentavam naturezas diferentes da produção de Maria Esther e José Agrippino, que acabou por ficar mais próxima do cinema experimental e marginal, fora de qualquer instituição. No entanto, caracteriza-se por uma produção com elementos de composição que estão presentes na linguagem da videodança, realizada anteriormente às consideradas primeiras videodanças.

Por isso, cabe aqui a interlocução com a artista Maya Deren, cuja produção, datada entre as décadas de 1940 e 1950, também se efetivou à priori da consolidação da videodança, sendo assim, esta artista foi uma das pioneiras nas experimentações dessa nova abordagem. E assim, enxergamos um diálogo com as raízes das investigações que uniam filmes com dança:

> Este cinema alternativo foi influenciado, de um lado, pelos movimentos da vanguarda europeia da década de 1920, como o dadaísmo e o surrealismo, "que com suas qualidades oníricas e deslocamentos do nosso sentido normal de espaço e tempo, enfatizavam e buscavam o potencial poético de um cinema mais livre das amarras narrativas tradicionais e lineares" (VIEIRA apud BRUM et al., 2012, p. 90). [...] O fato é que, a partir desse período, muitos artistas da dança,

[149] Analívia Cordeiro integrou vários festivais e exposições em diversos países e fez parte da XII Bienal de São Paulo e da mostra Jovem Arte Contemporânea de São Paulo (ACOSTA apud BRUM et al., 2012, p. 104).
[150] Waldemar Cordeiro. Artista plástico, designer, ilustrador, paisagista, urbanista e crítico de arte. No ano de 1972 ajuda a criar o Instituto de Artes da UNICAMP, dirigindo o Centro de Processamento de Imagens. In: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa297/waldemar-cordeiro>. Acesso em 20 de maio de 2015.
[151] Escrito por Leonel Brum In: "Dança em foco – Ensaios contemporâneos de videodança", 2012, p. 100.
[152] Proferida no evento "Colóquios em dança: carne da memória da carne", realizado em Fortaleza/CE, em 2011.

> do cinema e, mais tarde, do vídeo, passaram a realizar investigações procurando subverter o espaço-tempo do cinema clássico para 'dançar o impossível' (KRAUS apud BRUM et al., 2012, p. 90).
>
> O advento da câmera portátil de 16 mm – muito mais leve que as grandes câmeras utilizadas para o cinema – provocou um impacto estético substancial na produção artística dos anos 1940, inclusive no trabalho da cineasta, coreógrafa e bailarina ucraniana, naturalizada norte-americana, Maya Deren (BRUM In: BRUM et al., 2012, p. 90).

Como já apresentamos, tanto a produção de Maya Deren quanto a de Maria Esther foram anteriores à consolidação do termo videodança, portanto, elas fazem parte da gênese dessa expressão artística. O texto norte-americano intitulado "Videodance", escrito em 1975, mas só encontrado recentemente (BRUM et al., 2012, p. 108) foi um dos primeiros a utilizar esse termo, apesar de estas artistas já terem buscado um modo de nomear essa peculiar produção.

Assim como, do mesmo modo, houve por parte destas duas artistas, tentativas de nomear suas pesquisas com dança e vídeo, uma vez que, Maria Esther escreve o termo "filme curta-metragem de ficção com dança"[153] ao referir-se a suas pesquisas artísticas nas ruínas incas peruanas, o que se assemelha à visão em análise sobre a obra de Deren:

> Mas, num plano filmológico é inegável que a originalidade de Maya Deren foi a de se afastar radicalmente de uma abordagem documental, não concebendo os seus filmes enquanto dança filmada, mas como filme-dança, fazendo a simbiose das duas artes do movimento. Aspirando a uma cine-coreografia apenas traduzível através deste modo de expressão, Deren quis conceber a sua prática a partir de uma nova realidade do espectador estabelecida a partir do espaço-cinema (CABO, 2005, p. 01).

A transposição de uma prática coreográfica para as imagens é a base da construção do pensamento da videodança, e na citação acima, vemos que foi a maneira com que Maya Deren

[153] Conforme redigido em cópia de um currículo presente na caixa-acervo de Maria Esther Stockler, disponibilizada por Inês Stockler e Mari Stockler.

desbravou este caminho, e assim, essa artista foi uma das pioneiras nos experimentos que valorizam o corpo e o movimento para uma criação videográfica.

No ano de 1941, Maya Deren tornou-se assistente pessoal da coreógrafa, dançarina e antropóloga Katherine Dunham, que realizou estudos antropológicos sobre o Haiti, inspirando Deren a pesquisar as culturas "primitivas" deste país. E assim, entre 1947 e 1955, permaneceu, aproximadamente, 21 meses no Haiti, onde pôde residir e filmar rituais e danças vodu[154] numa comunidade, aprofundando um olhar fundamentalmente etnológico em sua filmagem, tornando se uma especialista desta cultura, o que resultou no ensaio de referência sobre o tema, intitulado "Religious Possession in Dancing".

Fica evidente que há em seu trabalho um aprofundamento na experiência como geradora de conhecimento e propulsora da criação, Deren concretiza a fusão entre vida e arte, a ponto de ser iniciada como sacerdotisa da religião vodu. Em 1953, com amparo do mitólogo Joseph Campbell, Deren escreveu um livro de seus estudos etnográficos sobre a religião vodu, detalhado e sem precedentes, intitulado "Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti" (1953), considerado importante fonte sobre o assunto.

Assim como Maria Esther, as criações de Deren tinham base na produção de imagens surrealistas, com a ênfase no corpo em movimento. A primeira fase do trabalho cinematográfico de Maya Deren ilustra o seu interesse pela coreografia, que chamou de coreografia para câmera. Em seus filmes, desenvolveu

> [...] um léxico particular de articulação entre o movimento filmado e a imagem em movimento, explorando as possibilidades de conciliar a montagem com as velocidades da imagem, permitindo espacializar de modo inovador a progressão dos gestos da coreografia (CABO, 2005, p. 01).

[154] In: <http://www.mayaderen.org>. Site criado por Moira Sullivan. Acesso em 20/04/2015.

O curta denominado “A Study for Choreography for the Camera” (1945), com coreografia e atuação concebidas por Talley Beatty, coreógrafo e dançarino norte-americano, a obra pode ser considerada “um marco da gênese da videodança no mundo” (ROSINY apud BRUM et al., 2012, p. 92).

Em 1948, Deren produziu o filme “Meditation on Violence”, no qual a câmera é motivada pela movimentação do *performer* chinês Chao Li Chi, e assim, cria um diálogo entre câmera e dança que potencializa a perspectiva das imagens e a interação entre linguagens. A câmera não fica em um ponto fixo, ela se move junto com as danças e suas mudanças de plano.

Principalmente, diante desse aspecto é que as criações de Deren aproximam-se das criações de Maria Esther e Agrippino, uma vez que é possível pensar em cada *take* como uma ampliação do palco cênico, como se o bailarino pudesse contar com uma ampla área de atuação para seus movimentos. Como se pudesse escolher todos os cenários e locais de filmagem para dançar e compor uma dança. E assim, com as imagens captadas pela câmera, quando montadas posteriormente, na edição, estaria composta uma outra obra, nascida da interação das imagens, para então, atingir uma poética específica dessa união.

Além disso, esta linguagem pode, também, apoiar-se em alguns efeitos proporcionados por esse dispositivo cinematográfico e, então, ter resultados de uma “dança fílmica que apenas pode ser executada no cinema” (DEREN apud CABO, 2005, p. 01). Como é realçado num artigo publicado na Dance Magazine, em 1946, aonde Deren tem a oportunidade de elaborar o conceito de “filme-dança” quando havia acabado de realizar a “Study for Choreography for the Camera”:

> *A Study for Choreography for the Camera* foi um esforço para deslocar o bailarino do espaço estático da cena teatral para um espaço que fosse tão móvel e volátil quanto os seus movimentos. [...] *Ritual in Transfigured Time* desenvolve esse conceito a partir de elementos não coreográficos. [...] O que faz deles filmes-dança ou uma dança fílmica é que todos os movimentos – estilizados ou acidentais, corpo inteiro ou em detalhe – estão ligados uns aos outros, por um lado, no imediato e, por outro, na totalidade do filme, segundo um conceito coreográfico (DEREN apud CABO, 2005, p. 01).

Conforme exposto, surge uma relação intrínseca ao conceito de composição coreográfica, que estimula a edição e a montagem do filme, com um desencadeamento de imagens e uma amplitude de planos. Baseado em referências espaciais encontradas no teatro e na dança de vanguarda surge um amálgama entre as linguagens, que fica explícito nos filmes de Stockler e Agrippino, principalmente no curta-metragem "Céu sobre Água", no qual o corpo em movimento, a natureza e a câmera sintonizados, constroem uma totalidade.

Em 1944, Maya Deren produziu o filme "Witches Cradle", com apoio da "Peggy Guggenheim Art of this Century Gallery", em parceira com Marcel Duchamp, e após outras produções de caráter surrealista, como "At Land" (1944) e "Meshes of the Afternoon" *(*1947), recebeu, por este último filme, o "Grande Prêmio Internacional para filmes de 16 mm – classe experimental", no Festival de Cinema de Cannes, sendo a primeira vez que o prêmio foi concedido aos Estados Unidos e a uma mulher como realizadora. Naquele mesmo ano, foi a primeira artista a ganhar uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim pelo "Trabalho Criativo no Domínio Cinematográfico", vindo a fortalecer sua pesquisa sobre as temáticas referentes ao transe e ao ritual.

Todo o material filmado nessas experiências só veio a ser editado e produzido postumamente, no ano de 1971, por seu último parceiro nos trabalhos e na vida, o músico japonês Teiji Ito, resultando no filme "Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti", o qual, atualmente, integra a Coleção Maya Deren, na Universidade de Boston.

Deren morreu repentinamente, devido a um derrame, em 1961, aos 44 anos, mas perpetuou uma produção que apontava para a intrínseca relação da dança com o cinema, que historicamente já trazia uma proximidade entre estas áreas, ao demonstrar um fazer investigativo entre estas linguagens, que, sem uma hierarquia na produção, atingem uma consonância geradora de sentidos poéticos e imagéticos, como realçado na análise seguinte:

> O mesmo surge reformulado em 1927 pelo historiador de arte Élie Faure que, na sua reflexão sobre as funções do cinema e deste como arte plástica, identifica uma genealogia comum entre o cinema e a dança na base de uma "cineplasticidade" para que contribuiriam a ideia de constituição de um espaço,

> um tempo, um ritmo e, diríamos nós, de fluxos, intensidades, condições modulares da representação nas duas artes (CABO, 2005, p. 03).

Um dos elos entre a dança e as edições de imagens seria o elemento rítmico, pois a linha que costura a construção de imagens de um roteiro cria uma possível dramaturgia, seja nos movimentos corporais ou no filme como um todo. Tanto nas produções de Deren quanto nas de Esther e Agrippino, podemos sentir um ritmo condutor que as identificaria como obras "coreocinematográficas",[155] com procedimentos que reinventaram um processo criativo mais libertário para a câmera e para a dança.

Deren assevera que "a coreografia não consiste apenas no desenho dos movimentos individuais dos bailarinos, mas igualmente na criação de padrões que estes e os seus movimentos estabelecem enquanto unidade espacial" (apud CABO, 2005, p. 02). Portanto, podemos perceber uma nova visão à concepção de como captar as imagens de dança, como, por exemplo, em um dos fragmentos de "A Study for Choreography for the Camera", quando uma pirueta do bailarino é acompanhada pela câmera, e cria-se uma sequência de íntima relação com a dança, o que traz ao espectador a sensação de estar realizando junto com o bailarino aquele movimento.

Assim, pode-se constatar que esses filmes de Deren abriram espaço para o desenvolvimento e experimentações do que hoje denomina-se "videodança", prenunciado por Deren com o uso da nomenclatura "filme-dança", e que demonstra seu desejo de encontrar um novo modo de criação que envolvesse as duas expressões. E então, esta artista antevê o surgimento da nova linguagem, ao afirmar que,

> [...] no interesse desse desenvolvimento, possa surgir uma nova era de colaborações entre os bailarinos e os cineastas – uma era em que ambos possam despoletar as suas energias criativas na criação de uma forma integrada de expressão (DEREN apud CABO, 2005, p. 02).

[155] Nas diverdas obras lançadas pelo projeto "Dança em foco", são levantadas questões que envolvem a discussão sobre os diferentes termos para se referir a estas obras que integram dança e imagem, tais como: performance para tela, coreocine, dancine, dança na tela, cinedança, coreoedição, etc.

E por isso, podemos confrontar essas trajetórias que produziram filmes-danças de maneiras vanguardistas e poéticas, ao abordarem as imagens de forma mais simbólica do que realista para as suas composições.

Foi a partir de 1970, com a viagem à África, que Maria Esther utilizou o vídeo como ferramenta de pesquisa e criação, encontrando nesse dispositivo, a possibilidade de captar a dança do "instante decisivo" de corpos íntegros em movimento, realizando um entrelaçamento da linguagem da dança com a do cinema. A câmera de formato Super-8 utilizada por ela tinha especificamente o modelo da marca "Canon 814", que foi indicada por Jorge Bodansky, mas conseguida por Maria Esther devido a seu contato com Thomas Farkas, o qual mantinha relação com a importação do equipamento,[156] e, segundo Agrippino, ter esse material de manuseio automático "foi uma sorte" (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011), pois possibilitou, de forma compacta e ligeira, o registro das imagens realizado nos países como Mali, Gana, Senegal e Dahomey.

O trabalho filmográfico de Maria Esther e Agrippino transcendeu a representação da realidade e conseguiu subverter o modo de filmar, ao mostrar o sentido poético da imagem, conduzido pelo olhar detrás das câmeras e pelo processo de montagem. Sendo que, com a maneira de filmar, pôde captar os inúmeros movimentos que compõem uma dança com uma possibilidade de decupagem da realidade, a qual, muitas vezes, foge aos olhos do expectador.

As criações imagéticas de Agrippino e Maria Esther proporcionaram também uma ampliação da percepção do tempo e do espaço, visto que trouxeram consigo um despojamento, enfatizado por não haver, de antemão, uma intencionalidade ao produzir os filmes, o que repercutiu em maior naturalidade nas danças.

Torna-se interessante destacar que a câmera Super-8, a qual as filmagens foram realizadas, foi um formato desenvolvido pela Kodak, lançado em 1965, e muito usado por estudantes e cineastas iniciantes na produção de vídeos experimentais até as décadas de 1970

[156] Depoimento de José Agrippino In: "Áfricas utópicas", filmagem feita entre 2005-2006. Box Exu 7 Encruzilhadas, DVD. Selo SESC, 2011, São Paulo.

e 1980. Esta câmera ficou popular devido a seu baixo custo de filmagem se comparado aos filmes de 16 e 35 mm, mas mantendo a granulação presente na qualidade de cinema, possibilitando democratizar a cinematografia, devido à relativa facilidade de operá-la.

Todavia, no início da década de 1970, ainda não era uma câmera barata no Brasil, e poucas pessoas a dispunham, visto que era um material importado e de difícil acesso. Mesmo assim, esse formato trouxe, aos poucos, uma revolução na cinematografia brasileira.

Em um texto datilografado e com correções à caneta, encontrado nos acervos de Maria Esther, estão contidas algumas análises dos filmes e suas contextualizações, mas que, no entanto, não foi possível confirmar sua autoria, contudo as correções no próprio papel, aparentam ser de Maria Esther, e devido ao seu conteúdo, parece ter sido feito para a "Mostra JAP" que estava sendo organizada em homenagem à cinematografia de José Agrippino de Paula, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, no ano de 1988, uma vez que o texto chega a citar quais filmes fariam ou não parte da programação.

Este referido texto afirma que o jornal norte-americano The Village Voice, do dia 8 de março de 1973, anunciou como filmes de "cinema-verdade", os filmes feitos por Agrippino e Esther, que seriam exibidos em dois dias na cidade de Nova Iorque. Entretanto, como também afirmado neste mesmo texto, dois desses filmes sumiram nos laboratórios Valley, de Hollywood, onde foram deixados para revelação, mas nunca resgatados. Um deles era "Dogon Hunting", como contextualizado pelo texto sobre o conteúdo a que o filme se referia e como teria sido sua exibição em terras norte-americanas:

> Agrippino explica que Dogon é um povo que vive perto do Saara, no Mali, mostra uma cerimônia tipo Omolu do Brasil – Omolu é o orixá patrono das doenças epidêmicas. Esses orixás apareciam cobertos de folhas. Os negros de Nova York gostaram, segundo Agrippino, "pela beleza da dança e das máscaras, pois eles estavam mais habituados a ver filmes da África sobre problemas sociais sem beleza.

Este mesmo texto analisa os modos de filmar dos documentários feitos por eles na África:

> Candomblé Daomé e Candomblé Togo impressionam também pela beleza das danças, mas vão muito além; são experimentações ritualísticas. Em primeiro lugar é preciso lembrar que Agrippino conviveu com as tribos, chegando a se integrar na vida das comunidades. Talvez não se trate exatamente de candomblé, pois o ritual é muito diferente do que se vê por aqui. Seria vodu? O que importa é que a câmera de Agrippino não para de se movimentar e está não exatamente registrando o ritual, mas criando-o. Pura magia e aí é que a multimídia se manifesta: dança, música, teatro, poesia e cinema. Agrippino dá um show de câmera: câmera/personagem. Nada a ver com documentário: o filme é experimental porquê a vida do realizador é experimental. Há muita verdade nessas, felizmente longe da farsa que é o chamado "cinema-verdade".
>
> Essas duas cópias estão bem conservadas e as cores ainda mantêm o realce, uma festa visual combinando verde/vermelho, preto/branco. E a câmera, enfeitiçada, transgride, expressando-se esotericamente.

A relação entre vida e arte está intrinsecamente em suas produções, seus temas passavam pelos modos de vida, que ganhava panoramas estéticos e ritualísticos, e a arte contaminava-se de uma naturalidade cotidiana, o pode ter inspirado esse nome de "cinema-verdade".

Dentre os anos de 1971 e 1978, Maria Esther e Agrippino realizaram suas últimas parcerias, os vídeos experimentais denominados "Maria Esther: danças na África" e "Céu sobre Água", além dos documentários "Candomblé no Togo" e "Candomblé no Dahomey". De acordo com Maria Esther, "foram filmes feitos com condições técnicas muito amadoras",[157] mas que, no entanto, realizados por artistas profissionais, o que permitiu atingir um alto primor no produto final.

Estes filmes abordam um olhar inovador, no qual dança e imagens coabitam, além do que, a visão de dançarina de Maria Esther foi fundamental à captação da dança dos corpos africanos, pois, segundo José Agrippino em entrevista, Esther também participou das filmagens de rituais e de fetichismo, e pelo fato de ela ter experiência de coreógrafa, auxiliou para fazer os

[157] Depoimento de Maria Esther no evento do Museu da Imagem e do Som, em 1988.

melhores takes de muitas danças, "com mais precisão para filmar *takes* de dança folclórica" (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011).

Em um dos depoimentos que compõem o encarte da Box Exu 7 Encruzilhadas, Arnaldo Antunes analisa e ressalta que a estética dessas produções consegue "unir a

informalidade do registro ao deslumbramento do culto filmado, como um espetáculo assistido não de fora, mas de dentro da própria obra" (2009, p. 03). E seguindo o pensamento de que criar é formar, esses artistas exploraram uma nova percepção em como filmar o corpo em movimento.

No ano de 1976, Maria Esther realiza uma viagem ao Peru, onde passa por diversas cidades, fazendo pesquisas artísticas nas ruínas incas, e, ao dançar "nessas arquiteturas",[158] cria uma ligação da linguagem da dança com as "civilizações arcaicas",[159] o que resultou no vídeo "Mãe Terra" (1976), que, no entanto, não foi finalizado, estando ainda inédito. Essa experiência, de acordo com o currículo de Maria Esther, se somaria às imagens feitas em Arembepe e resultaria na produção do vídeo "Céu sobre Água", finalizado em 1978.

Este material representa uma lente exposta a captar precisamente um processo de criação, e assim, percebemos como o dispositivo videográfico pode capturar o efêmero *frame*[160] de cada movimento dançado e se transformar em um outra poética. Claro que, o que vemos na tela é sempre diferente da experiência de ver uma dança ao vivo, mas, em contrapartida, a tridimensionalidade perdida abre espaço para a construção de uma outra percepção, que só as imagens em movimento podem causar.

Esses artistas perseguiam os momentos de imersão na experiência para ampliar o potencial criativo, tanto que, segundo a própria Maria Esther em entrevista,[161] eles filmaram mais de cinco horas durante os dois anos de viagem. Entretanto, na época, não tinham a preocupação do registro e do armazenamento corretos, e assim, muito deste material se perdeu, restando

[158] Termo utilizado por ela mesma em um currículo datilografado, encontrado em seu acervo.
[159] Idem.
[160] *Frames* do curta "Mãe Terra" (1976) compõem o *stop-motion* presente no capítulo "Imagens dançadas".
[161] In: Entrevista concedida no ano de 2004 à pesquisadora Irlainy Madazzio.

apenas os filmes aqui citados. Um exemplo dos materiais que Stockler lamenta ter perdido, foi uma filmagem em meio à arquitetura de areia na África muçulmana, que teria sido roubada em sua casa, em Arembepe.[162]

Essa falta de cautela com o acervo trouxe espaço para controvérsias em relação aos próprios registros, edições e datas dos materiais. E, muitas vezes, essa despretensão também deixou de registrar outros momentos importantes nas viagens e atuações, o que é lamentado pela própria Maria Esther em entrevista concedida a Madazzio:

> Aí que está, eu nunca registrei, você entra naquela não-ocidentalização do não registro, não tinha essa preocupação na época de registrar aquela experiência (de dançar junto com rituais africanos), talvez fosse interessante de ver agora. Porque eu respondia aos ritmos cada vez, conforme me dava no momento, não fazia sempre a dança deles (2004).

A partir deste depoimento pode ser constatado quantas vivências ficaram de fora dos registros da câmera, no entanto, podem ter potencializado os filmes que foram possíveis de serem realizados. Todos foram filmados fora de estúdio, com o corpo integrado à natureza, pelas ruas ou dentro de cômodos, registrando uma dança pessoal realizada para si mesma, e assim, passa a impressão como se a câmera não estivesse ali, pois, a câmera se coloca como um olhar expectador e, ao mesmo tempo, como se também dançasse.

Somente no filme "Maria Esther: Danças na África", tem-se o registro do encontro de Maria Esther dançando em meio a danças africanas. As filmagens significam, de qualquer modo, um registro representativo, não deixa de ser um material histórico da expressão desta bailarina junto das dançarinas africanas. Mesmo com apenas um minuto registrado de dois anos de vivências, podemos ver a interação de Maria Esther com a expressão africana e sentir a dimensão dessa experiência, que segundo ela, quando de repente se viu dançando no meio das africanas, considerou como "um transe consciente" que mobilizava toda a coluna.[163]

[162] In: Entrevista concedida no ano de 2004 à pesquisadora Irlainy Madazzio.
[163] Idem.

Outro aspecto ressaltado por José Agrippino, que o deixava muito preocupado, era saber se, enquanto filmavam, estavam sendo captadas aquelas imagens, pois não conseguiam vê-las no momento que filmavam. Assim, só iriam ter um retorno de como havia ficado as filmagens após elas serem reveladas em um estúdio no centro de Dakar. Deste modo, tinham que lidar com alguns possíveis erros e acasos, só sabendo posteriormente o exato resultado dos filmes que produziam.

Contudo, nesse processo, Agrippino desenvolveu algumas técnicos de filmagem que minimizavam esses erros, como a observação dos horários com melhor luminosidade, que, segundo ele, possibilitava uma luz muito boa para a filmagem, como, por exemplo, a luz que havia as três horas da tarde, que ele chamou de luz difusa, sem sombra. Também foram previstas algumas regras para a montagem dos filmes, fazendo um movimento constante entre *take close*, *take* médio e *take* geral, que facilitava a composição entre as imagens e, conforme Agrippino, trazia uma mistura de "variedade de aproximação da imagem" (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011), tendo um padrão estabelecido de duração de três minutos para cada *take*, definindo 10 ou 15 segundos como tempo de rodagem, mesmo não sendo um procedimento muito rígido, trazia um certo método de composição das imagens filmadas. Este entendimento relaciona-se com a seguinte análise sobre a produção de Maya Deren:

> Da dança e do cinema, do mesmo modo que do texto, Maya Deren não quer reter nenhum elemento anedótico, mas apenas a sua essência comum, ou, para ficarmos no concreto das coisas, o seu constituinte fundamental: o movimento. Procura a partir dele criar uma simbiose das duas artes através da qual o tempo possa ser transfigurado; e mesmo que não se detenha aí, fazer transparecer uma ideia da imagem como transcendência que veicula à sua maneira, a ideia do filme como poema e do filme como ritual (CABO, 2005, p. 02).

O curta-metragem "Maria Esther: Danças na África" (1972), expõe danças improvisadas dentro de um quarto, sem a pretensão de estarem sendo registradas, pois elas apenas aconteciam, eram livres impulsos dando forma ao corpo, que criava uma intimidade com o espaço.

Neste curta, é valorizada uma noção do cotidiano dos países que visitaram na África muçulmana, sendo inseridos pequenos detalhes, como, por exemplo, as imagens de feiras com comerciantes na rua, de meninos brincando no mar e de um grupo de pessoas comendo em roda. Entremeados aos *takes* dos gestos dançados, que demonstram que a dança está implantada no contexto do dia a dia, sendo composta por pequenos rituais, como, por exemplo, o amarrar de panos do figurino e momentos de concentração da bailarina, com alongamentos, pausas e descansos.

Nessas sequências de imagens, o filme desenrola-se entre as noções de documentário e criação experimental, visto que é possível sentir, na obra, a presença de um pensamento coreográfico que transforma a união de filme e dança, pois estabelece "o que poderia chamar de uma dramaticidade às imagens, ou, melhor ainda, quem sabe, de uma coreografia das imagens" (TOMAZZONI In: BRUM et al., 2012, p. 65).

Em certo momento, Maria Esther é registrada dançando em cima de um sobrado, rodeado de telhados. A dança inicia-se com um figurino que utiliza uma faixa vermelha com enfeites orientais, amarrada abaixo dos seios, e por uma tanga, também vermelha, ornamentada de dourado. Em seu mover, as pausas ajudam a demarcar os caminhos de cada impulso, transformando o corpo no espaço, que transita entre alguns movimentos mais codificados que remetem à dança clássica indiana, e um passeio livre de outras influências corporais da bailarina, atuando com um modo próprio de dançar. A observação feita abaixo condiz com esse corpo exposto no filme:

> [...] como a dança é uma força de expansão que se anuncia antes de acontecer e que permanece depois de seu eclipse, uma pergunta que nos auxilia na análise fílmica da dança no cinema diz respeito à forma em que o filme constrói a imanência da dança, ou seja, quais são os "pré-movimentos" que deslancham, acendem o impulso para a dança. Observar a transfiguração do movimento como um dos sintomas da dança – observar o gesto intensificado, em especial, logo que o passo se transforma em dança, ou seja, no momento mesmo da conversão do gesto natural em forma plástica – pode ser um pouco do trabalho do analista. Assim a dança pode surgir do nada, do movimento simples que se desdobra naquele instante privilegiado de toda a dança, que pode, por exemplo, ser uma leve inclinação da cabeça, ou a simples respiração, ou um suave girar do pé num passo anterior, imediatamente normal (VIEIRA apud BRUM et al., 2012, p. 87).

A dança de Maria Esther traça precisamente uma liberdade no mover, é a sua expressão que extrapola o enquadramento da câmera, e que, segundo ela, essas improvisações não tinham a preocupação de criar algo para ser visto pelo público,[164] e esse fator contribuiu para as danças acontecerem com muita naturalidade.

Os filmes conseguem articular a dança fora do espaço da cena teatral, mas com uma expressividade que se constrói no diálogo com as imagens. Em sua composição, o filme deixa transparecer o reconhecimento de movimentos espontâneos, porque, mesmo com a presença de improvisações de danças, vai ao encontro a uma concepção do movimento, assim como apresentado em uma das falas de Maya Deren:

> Apercebo-me que penso cada vez mais em termos movimentos naturais não adquiridos – os movimentos das crianças quando implicadas nos seus jogos, dos adultos quando se deslocam na noite – como elementos que, manipulados ritmicamente na rodagem e na montagem, podem ser relacionados numa estilização de dança. É uma espécie de extensão da teoria do filme-dança, [...] a utilização de movimentos informais, de tipo espontâneo, para criar um todo formalizado (apud COSTA, 2012, p. 212-213).

Não há registros ou depoimentos que informam se, ao realizar as danças presentes neste filme, Maria Esther utilizava-se de música, uma vez que a trilha sonora foi inserida posteriormente, não aparecendo as captações diretas do som do ambiente. Contudo, pode ser notada uma harmonia entre as músicas selecionadas e os movimentos, e, de acordo com as imagens, podemos pensar que ela acompanhava um ritmo a ser perseguido pela dança.

Em, praticamente, todos os filmes, ela apresenta um despojamento que reflete numa intensa criação, que projeta aquele espaço e aquele tempo, ou seja, "[...] o real da época. O real que quebrava as barreiras que separavam a arte da vida" (GIL, 2004, p. 153). Assim

[164] Em depoimento no evento "Cinema Brasileiro – Debate sobre José Agrippino de Paula" no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1988.

como explicitado no fragmento do texto encontrado nos acervos de Maria Esther, o trabalho é definido como um "Cinedança, [...] onde La Stockler (sic) está divina, justamente por incorporar a divindade. Nenhuma dessas danças foi ensaiada: tratava-se de um exercício diário que a câmera de Agrippino captou com total vibração".

Os enquadramentos propostos pela câmera constroem uma estética própria, como em uma das cenas do filme "Maria Esther: Danças na África", onde a dança é captada de baixo para cima, contra a luz, destacando a silhueta do corpo e valorizando o contorno corporal do movimento. Assim como, em outra cena deste mesmo filme, acontece a experimentação de um giro feito pela câmera que passa a filmar o próprio operador, no caso, José Agrippino, e causa uma relação paradoxal entre quem assiste e quem filma.

Na remasterização dos filmes "Candomblé no Dahomey" e "Candomblé no Togo" (1972),[165] foi inserido como créditos iniciais que a autoria referente à câmera, roteiro e direção é de José Agrippino de Paula, no entanto, conforme já salientado pelo próprio Agrippino, Maria Esther chegou a pegar na câmera, e seu olhar de coreógrafa veio a acrescentar na captação das danças. Sendo que, após os créditos, foi imputado o seguinte comentário do crítico Jairo Ferreira:

> A câmera dança ao ritmo do (g)rito do Candomblé, câmera subjetiva, câmera personagem, nada de documentário: cinemagia, a câmera desteatraliza o cenário [...] a câmera não está só registrando: está escrevendo, dançando. É uma festa multicor de rara beleza, é a abolição da fronteira entre a iniciação no fantástico e a linguagem que se expressa esotericamente (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011).

Nestes dois filmes, a proposta da câmera mantém o movimento de extrema proximidade com os acontecimentos, transita entre a dança e o ambiente como um todo, e, como enfatizado por Tom Zé[166] "[...] não é uma câmera, é um olho que pula do cérebro (2012, p. 15)". Traz o foco em alguns detalhes da comunidade africana, como o *zoom* em detalhes da natureza local ou em cenas como a de um garotinho, ao longe, brincando com uma grande bacia na

[165] In: Box Exu 7 Encruzilhadas. DVD, Selo SESC, 2011.
[166] Idem.

cabeça, ou outra criança que dorme em uma esteira de palha estendida no chão, sendo que, logo depois, o foco volta-se para a manifestação dançada.

Os enquadramentos na altura da cintura traduzem essa sensação e transpassam, ao mesmo tempo, a vertigem e a suavidade do corpo em ritual, como podemos constatar no depoimento de Arnaldo Antunes ao refletir sobre os elementos destes filmes no Togo e no Dahomey feitos por Agrippino e Esther:

> Ninguém ali parece se importar muito com a presença da câmera, que, por vezes, roda *travellings* circulares imitando o girar das danças, fazendo-nos sentir como se estivéssemos incorporando os orixás, fechando em seguida o close nos rostos em transe, em cenas que parecem fazer o tempo parar (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011, p. 06).

Em meio ao precioso registro das danças e transes inserido nos rituais, a câmera registra o cotidiano das mulheres carregando crianças amarradas com lenços, unidas ao seio materno, bem como anciãs conversando e fazendo trabalhos manuais.

No filme "Candomblé no Dahomey" percebe-se que a trilha foi inserida posteriormente, sem se saber por quem e em qual momento da montagem. Agora, já no "Candomblé no Togo", o áudio apresenta-se mais sutil e traz a impressão de ser o original, captado junto à filmagem, pois, em relato, Maria Esther diz que na África, fizeram diversas "gambiarras" para melhorar a captação do som: pessoas seguravam cobertores e guarda-chuvas para isolar o microfone.[167]

Em determinado momento deste filme, enquanto prosseguem as imagens referentes àquele povo, começa um depoimento de uma voz masculina, em *off,* que conta o processo de um parto. No qual narra que a mulher foi levada ao hospital, mas não conseguia dar à luz, assim, os médicos queriam levá-la à cirurgia, mas os pais dela não permitiam. Deste modo, os pais retornaram com ela para casa, deram-lhe alguns remédios caseiros, e o nenê começou a

[167] Depoimento de Maria Esther no evento do Museu da Imagem e do Som, em 1988.

despontar, mas, como estava em posição pélvica dentro da barriga, o processo não avançava. Então, eles recorrem ao fetichismo, pedindo que a mulher e o bebê não morressem, com isso, o desenrolar do parto acontece e nasce um menininho, e segundo a narração, "o fetiche ajudou-os, e a criança foi salva".[168] Enquanto isso, uma das imagens mostra uma parte de um ritual em que colocam pólvora na palma da mão e a acendem, prosseguidos por uma dança.

Essa passagem demonstra certa inserção na cultura desse povo, com um contato mais profundo do que o simples registro, e evidencia o envolvimento que tiveram ao morar por dois anos no norte do continente africano. Essa valorização da cultura adentra na composição do filme, como enfatizado por Tom Zé:

> O filme nos abre rostos e vestes de uma determinada africanidade, de uma certa forma de ser. Em gestos que são ou se tornam cerimoniais. Como é usual nas civilizações agrícolas, a geometrização é privilegiada naqueles panos que fazem mais do que vestir um corpo. São panejamentos-linguagens (sic). Há uns cinquenta anos as etnias começaram a pipocar, a popularizar-se pela aplicação de nosso eurocentrismo cultural. Em cima desses homens e mulheres africanos a superposição dos olhos de Agrippino, pastoreados por seus conceitos e pela vontade de abandoná-los, a câmera como serva dos movimentos daquela gente, resultou num espanto do telespectador que a palavra é pobre para retratar. [...] Portanto, em nome da beleza que se infiltra nos *takes* e para que ela fale por si só, melhor parar por aqui, calados, vendo o filme (In: Box Exu 7 Encruzilhadas, 2011, p. 16).

Após toda essa experiência, de volta ao Brasil, realizam o curta-metragem "Céu sobre Água" (1972-1978), que se trata de um "cinepoema", como foi definido por Maria Esther.[169] Com os critérios de criação e composição que funcionaram como uma possibilidade de "manter a imagem como um lugar em que o mundo possa ser reinventado" (COSTA In: BRUM et al., 2012, p. 202). Neste filme, puderam explorar ainda mais a linguagem cinematográfica, uma vez que,

[168] Como presente na legenda da narração em *off* que é feita na língua francesa.
[169] Em depoimento no evento "Cinema Brasileiro – Debate sobre José Agrippino de Paula", realizado no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, em 1988.

após dois anos de experimentações com a câmera Super-8, registraram poeticamente um momento especial que viviam, que segundo Maria Esther:

> Então, durante um tempo, eu vivi numa aldeia de pescadores, na volta da África. O que foi uma experiência incrível, de onde saiu este curta-metragem "Céu sobre Água". Que é só a mãe, eu grávida, fazendo, num rio, movimentos de dança dentro da água, com raios de sol. E em outra etapa, a criança amamentando, já nascida. Foi feita em várias etapas. E com a música hindu. Foi um momento lírico (2004).

Dessa forma, existe nesta composição um pensamento composto pelo ritmo e pela fotografia, que integra corpo e câmera, e retoma uma espécie de coreografia das imagens, ao som de Ravi Shankar, que compõe a trilha sonora de todo o filme.

Logo na abertura, surgem imagens de pernas do corpo feminino nu, fazendo um movimento de inversão, semelhante à postura da vela na ioga, mas que vai sendo revelado aos poucos, devido à proximidade da câmera. Esta proximidade cria uma outra noção de tempo, forma e espaço, uma vez que, com o ângulo de visão de baixo para cima, a câmera traça alguns recortes das partes do corpo que se movem.

Em outra cena, Agrippino faz um recorte em uma dança feita por Maria Esther com as mãos submersas no mar, sob os raios de sol que adentram a água e iluminam um dançar preciso e poético, sendo que em todo o filme, o corpo não dança sozinho, parece ser acompanhado por toda a paisagem. Portanto, essa concepção vai de encontro à definição de videodança apresentada a seguir:

> "Videodança" é um ponto de encontro entre a dança e a câmera. O bailarino, o coreógrafo, o diretor, o artista visual e o músico são capazes de se encontrar em uma *performance*. O que diferencia uma apresentação de dança de um filme de dança é a câmera e seu olhar fixo. Cinematograficamente, um filme de dança é apenas um filme. A única diferença é que, nele, a estrutura, a história, a ação, tudo é apresentado por meio de movimento e dança (GALANOPOULOU In: BARDAWIL et al., 2008, p. 19).

Na descrição abaixo podemos identificar a análise de alguns aspectos do curta "Céu sobre Água" que margeiam a definição de videodança:

> [...] a obra-prima é o cinepoema *Céu sobre Água*, um mini-limite. A magia agora é na Bahia, mar e rio, ambientação paradisíaca. Como em *Mãe Terra* La Stockler (sic) é a grande personagem, co-adjuvada por sua filha Manhã. O filme foi realizado em duas épocas, provavelmente 1974 e 77, mas sua unidade de luz é completa. Enquadramentos extraordinários garantem uma sucessão de imagens de pura invenção visual: música dos raios de sol que se refletem na água. Cinema da expressão poética do corpo: La Stockler (sic) não poderia deixar de dançar até debaixo d'água.
>
> Numa sequência antológica, as imagens de Maria Esther nua lembra um espelho, que nada mais é do que a própria água cristalina. Esse espelho de água começa a ondular na medida em que ela caminha em direção à câmera. O que era figurativo vai se tornando abstrato. Trabalho de gênio, extraindo da natureza com uma simples câmera Super-8, com fotômetro automático, efeitos especiais de uma qualidade poética raramente vista no cinema em geral.[170]

A ligação dos indivíduos com a natureza está intimamente mostrada nesse filme, a proximidade da câmera deixa transparecer a relação da pele com a água, a terra e o ar, cuja interação foi composta com um ritmo constante que insere todos os elementos como parte de uma mesma "dança cósmica", e assim, consegue integrar no mesmo patamar corpo e paisagem. Em diversos *takes*, o enquadramento do corpo é inserido como sendo parte do lugar, como, por exemplo, quando a imagem é composta por Maria Esther boiando com a enorme barriga, grávida, e ao fundo, pela paisagem de coqueiros, ou quando, nesse mesmo fundo, há o foco na dança das mãos. Além do *take* que consegue alinhar os coqueiros ao fundo com a altura da criança aprendendo a andar dentro do rio, segurada pela mãe.

Uma das cenas foi construída em uma superfície que reflete a imagem da filha do casal, Manhã, quando bebê. A câmera consegue se aproximar das duas imagens, tanto da criança quanto do reflexo, o que cria um jogo quando ela se move, remetendo-nos ao limiar em que céu e água tocam-se simetricamente no horizonte.

[170] Texto sem identificação do autor, encontrado no acervo de Maria Esther Stockler.

Após o deslocamento da câmera pela paisagem, aparece o reflexo do céu na água rasteira no chão, e assim, surge também o reflexo de Maria Esther caminhando em direção à câmera. Como num jogo de espelho, a imagem deforma-se no movimento do corpo e da água, e cria uma composição que simboliza o quanto estes artistas deixaram integrar vida e criação.

Outro curta-metragem realizado por Maria Esther foi o "Mãe Terra" (1976), esta produção não contou com a parceria de José Agrippino, mas dá sequência à "trajetória mágica desses documentários de *mise-en-scène* ou antidocumentários", como definido em texto presente no acervo de Maria Esther. Esse filme foi realizado parte em Cuzco, no Peru, em meio às ruínas incas, e parte em Arembepe, no Brasil.

O filme inicia-se com a voz, em *off,* de Maria Esther narrando os créditos da equipe de produção do "filme realizado por Maria Esther; fotografia de Jeff, Maria Esther e Manuele Bramon", em seguida, aparecem os nomes dos músicos e suas atuações, como flauta, atabaque e canto, e a trilha sonora é composta por músicas do Peru, da Núbia e do Tibet.

Concomitante à narração, a câmera acompanha um homem que cavalga entre as árvores, seguindo por uma estrada, sendo visto de costas até adentrar numa paisagem andina. Em seguida, a câmera foca em um homem sentado ao lado de um cavalo, de costas, sem camisa e com uma faixa atada na cabeça, amarrando o animal.

No decorrer desta cena, a câmera adentra na paisagem, acompanhando o horizonte, momento em que, em cima de um pequeno morro, o homem encontra uma criança de, aproximadamente, quatro anos de idade, e a imagem continua a vislumbrar o horizonte até aparecer uma mulher com cabelo amarrado, típico dos indígenas peruanos. Em seguida, aparece um *take* de uma mulher carregando uma criança, Manhã, que adentra a paisagem e desce em pequenas cavernas. Neste momento, surge uma música entoada por um canto indígena peruano com voz feminina.

Na sequência, aparece uma imagem que divide a tela, uma metade com a sombra da montanha e a outra com o céu de um azul intenso, com o sol já poente. Aos poucos, inicia-se a dança de uma silhueta no alto do morro, contra a luz, que no seu transcorrer pode-se perceber, primeiramente, a sombra de um braço que aparenta sair da montanha, acompanhando o ritmo da música com movimentos lentos e contínuos. Em seguida, os braços
vão sendo identificados como os da bailarina, que, com os punhos cerrados, rompem o espaço, iniciando uma dança em meio ao lusco-fusco da paisagem.

Nesta dança, fica muito evidente o foco na noção espacial, visto que o contorno do corpo delineado pela contraluz realça a ocupação do corpo no espaço, com movimentos que se assemelham a uma luta marcial, em um tempo contínuo, ao qual o corpo move-se com uma densidade que o prepara para os impulsos diretos, que induz a um tipo de dança guerreira. Perante o contorno da sombra, pode ser percebido um ornamento na cabeça da dançarina, imagem composta perante a ligação entre céu e terra incitada pelos movimentos.

Após esse momento, a câmera desce o foco para o chão, dando a impressão que adentra na terra, e quando se desloca para a figura da bailarina, ela caminha pelas cavernas. A luz modifica-se, possibilitando a visualização de seu figurino e do ornamento da cabeça. E assim, a dançarina venera a bela paisagem, e seu corpo é envolvido pelo vento, parecendo que a paisagem é quem dá continuidade à dança.

Na segunda parte do curta "Mãe Terra", existe uma concepção do uso do espaço como cena-ritual, com a delimitação de um círculo em torno dos músicos. Com isso, vemos que o uso do espaço externo trouxe uma expressividade à dança, que foi potencializada por estar inserida num determinado habitat.

Neste filme pode ser notada a presença de sua edição dos *takes*, pois em vários momentos há composição nos cortes das cenas, que acompanham um frenesi do ritmo percussivo e da dança. A partir desse ponto do filme, a câmera é mais fixa, sem tantos *closes*, se comparado aos filmes anteriores.

Podemos perceber que não há um desencadeamento final entre os filmes, todos eles acabam deixando uma sensação de continuidade das ações. No curta-metragem "Mãe Terra" fica a impressão de não ter sido finalizado, uma vez que, as filmagens feitas no Peru recomeçam com as imagens de Manhã e outras pessoas nadando em um rio, sendo interrompidas bruscamente, e no decorrer, fica claro que a paisagem é de Arembepe, na Bahia, com a fila de coqueiros à beira mar, cujas filmagens também são cessadas subitamente.

Após as filmagens no Peru, Maria Esther aparece com um dançar lento e silencioso, proveniente da relação mãe e filha durante a amamentação, na qual o ritmo é dado por uma sequência de diferentes cortes, curtos e longos, que compõem uma coreografia de imagens. Até que a filmagem passa novamente pela paisagem, mas, nesse momento, é focada em Maria Esther com um ornamento no rosto, formado com miçangas vermelhas, que principia uma dança intensa.

Inicialmente, essa dança é conduzida por dois pequenos pedaços de tijolo nas mãos, como instrumentos percussivos, e depois há uma aceleração ritmada por dois percussionistas que tocam atabaques até um êxtase da movimentação corporal. Esta dança retoma um dançar de "guerreira" com punhos cerrados, porém mais acelerada. Os movimentos induzem, do mesmo modo, a ligação do corpo com o céu, ao gesticular fortes impulsos do corpo para o alto.

Existe uma concepção do uso do espaço na cena/ritual a ser filmada, com a delimitação de um círculo em torno dos músicos. Com isso, vemos que o uso do espaço externo trouxe uma expressividade à dança, que foi potencializada por estar inserida num determinado habitat. Essa relação amplia-se quando inserida na filmagem, assim como na seguinte análise:

> A incorporação de elementos naturais, a tensão nas bordas do quadro, a relação com o extracampo e a profundidade de campo são elementos que acabam sugerindo uma consciência do espaço na filmagem e que possibilitam outra relação entre corpo/câmera/espaço (COSTA In: BRUM et al., 2012, p. 200).

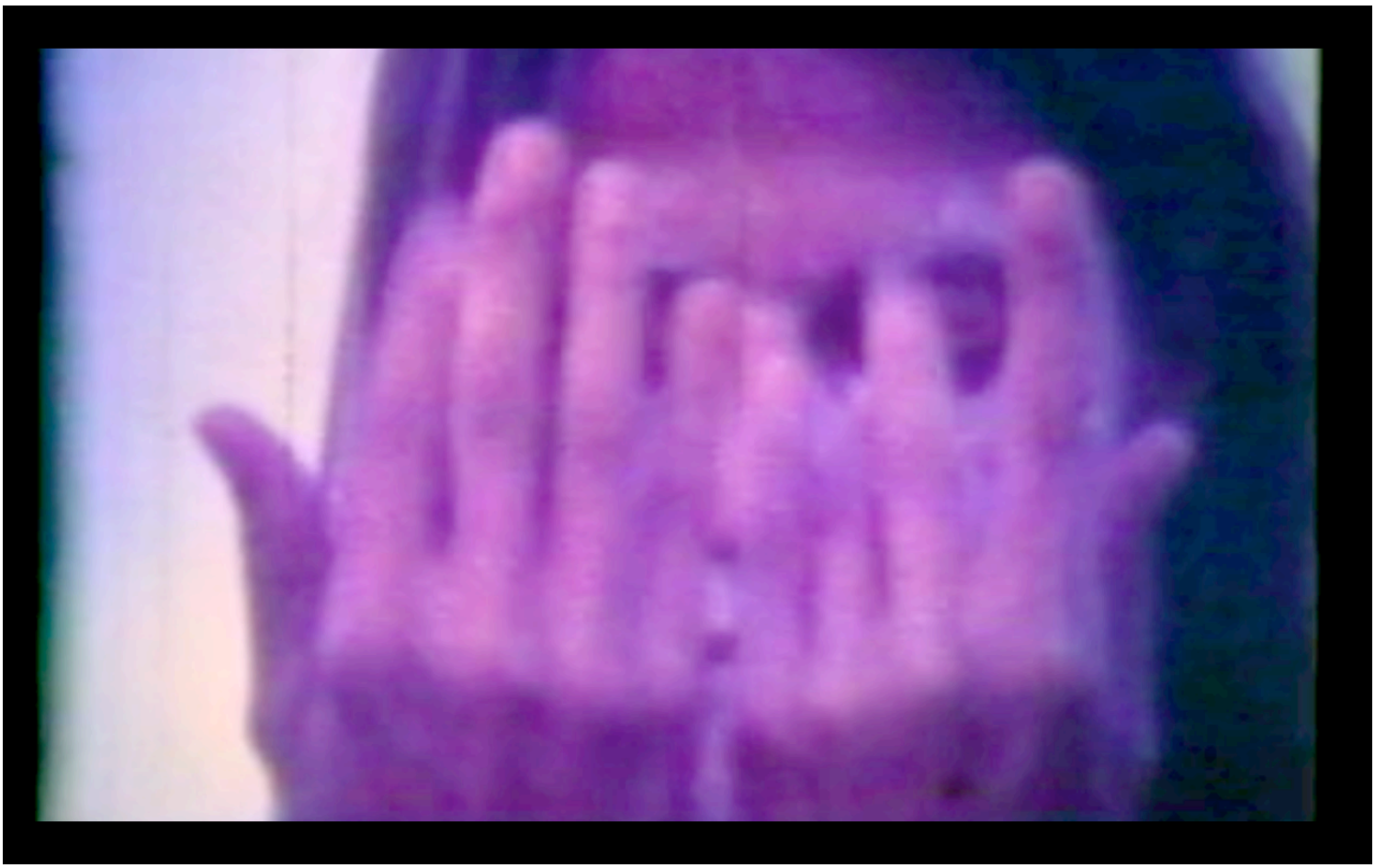
A cena filmada em Arembepe acontece com algumas pessoas caracterizadas, tocando instrumentos, como dois atabaques, flautins e chocalhos. Maria Esther inicia uma improvisação

com roupas e movimentos que remete à cultura indígena, aproximando-se da conexão com os ciclos da natureza, e, mesmo sem o contato do corpo todo diretamente no chão, apresenta uma precisão e sintonia dos movimentos enfatizados com o simbolismo do enraizamento proveniente da força da terra mater.

Portanto, percebe-se que no curta-metragem "Mãe Terra", Maria Esther alcançou um grau de liberdade de movimento, não demonstra trejeitos de técnicas formais de dança, seu corpo está conectado com uma percepção espacial, com o ritmo e com sua energia interna para compor seu dançar.

Deste modo, estes vídeos representam vestígios de uma bailarina das artes da cena do Brasil, com uma atuação que merece ser registrada para que se possa inspirar uma dança mais visceral e autêntica, a ser inserida na história da dança brasileira e nas produções que unem imagem e dança.

Considerações finais



Maria Esther foi uma importante contribuidora da dança brasileira no que se refere à arte da cena, com destaque para a associação que fez entre linguagens, métodos e estéticas da criação de uma obra com forte traço autoral. Portanto, adentrar na vida e na obra desta artista repercute os pensamentos atuais sobre criação cênica e de como uma pesquisa em artes pode ter um cunho mais anárquico e libertário, e mesmo assim, consolidar-se como uma forma de conhecimento.

Deste modo, esta pesquisa analisa uma trajetória voltada para o imagético e o não verbal, que inseriu temas existenciais na cena e em uma "construção mais irracional" (COHEN, 2009, p. 26.), no sentido de que a razão liberte e não suprima os caminhos criativos, bem como possibilite a composição de uma obra como condutora de conhecimento e de uma produção estética mais visceral.

É notória a percepção de que o artista não é um ser isolado, de que "está inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo" (SALLES, 2007, p. 38). A idiossincrasia é inerente a cada trajetória, e a objetividade que move uma dança delineia, também, o sentido subjetivo de cada corpo no espaço.

Assim, a partir da trajetória desta artista da dança, desenvolve-se uma reflexão sobre os possíveis caminhos do fazer criativo em dança. Maria Esther perseguiu uma liberdade de atuação que questionou o vínculo da criação com os códigos de produção de arte, no qual deixa o artista, muitas vezes, atrelado ao mercado, a uma técnica e, assim, menos fiel à sua pesquisa. Contudo, os planos de valores éticos e a forma do artista representar o mundo está intrínseco ao seu projeto poético, conforme aludido por Salles (2007, p. 38).

Portanto, revendo a formação artística de Maria Esther Stockler, podemos perceber um grande respeito à tradição da dança, visto que sua trajetória fora iniciada no balé clássico, tendo frequentado aulas com Maria Duschenes, Martha Graham e Barthenieff, além de praticar ioga e estar conectada com a arte moderna, ambos desde muito jovem. E assim, ao viver de perto a efervescência cultural dos EUA, trouxe o espírito de ruptura para a sua pesquisa em dança, que

inspirada pelos experimentos de vanguarda norte-americanos, apoiou-se na busca do hibridismo entre as linguagens, nos tênues limites entre vida e arte, bem como em um corpo que estimula o espontâneo e o natural na criação de movimento.

Na segunda metade da década de 1960, quando inicia sua atuação como bailarina e coreógrafa na cidade de São Paulo, funda o grupo Móbile, com Maria Duschenes e outras parceiras, ao qual já propunha as rupturas na composição coreográfica, que, posteriormente, se radicalizaram cada vez mais. Como visto na realização das três históricas produções cênicas em parceria com José Agrippino de Paula e o grupo Sonda, dentre 1968 e 1970.

Maria Esther incorporou seus conhecimentos em todo o processo de criação, aliou os fundamentos de Isadora Duncan, da dança moderna e de sua passagem pela África, em uma dança de veneração aos ritos, entranhada numa essência libertária.

Pois, após dois anos no norte do continente africano, as pesquisas de Maria Esther foram sendo conduzidas a um mergulho nas correntes ancestrais da performance, com foco nos ritos tribais e nas celebrações dionisíacas, sendo que, com o registro das imagens em Super-8, encontrou uma forma de captar a força expressiva do corpo, e iniciou, em parceria com José Agrippino, uma interação entre linguagens, criando os filmes de "ficção em dança",[171] que aproximava a noção dos atos rituais aos atos artísticos.

Nos filmes que compõem seu acervo pessoal, temos a possibilidade de ver em seus movimentos a sua força expressiva, enfatizada por todos que chegaram a assisti-la. São obras que, além de suas composições inovadoras, perpetuam poeticamente algumas improvisações dessa pesquisadora. E assim, carregado de transgressão, aparece um dançar que se aproxima dos conceitos do *happening* e da performance, que, por sua vez, instiga-nos a pensar se a dança não poderia por si mesma, liberta das codificações, ser também uma arte de transcendência.

Com isso, poderíamos considerar que a produção feita por Maria Esther e Agrippino foi pioneira no Brasil, principalmente diante da intersecção da dança com o cinema. Embora, na época em que foram feitos, os filmes sofreram dificuldades semelhantes às das peças, visto que "as peças de teatro não eram consideradas peças de teatro, assim como os filmes não foram

[171] Termo utilizado por Maria Esther em um de seus currículos datilografados. Acervo pessoal de Maria Esther Stockler, gentilmente disponibilizado a esta pesquisa por Inês e Mari Stockler.

considerados filmes",[172] sendo só posteriormente reconhecidos como parte da produção do cinema marginal no Brasil, e até hoje, não ainda não são referências para a videodança no Brasil.

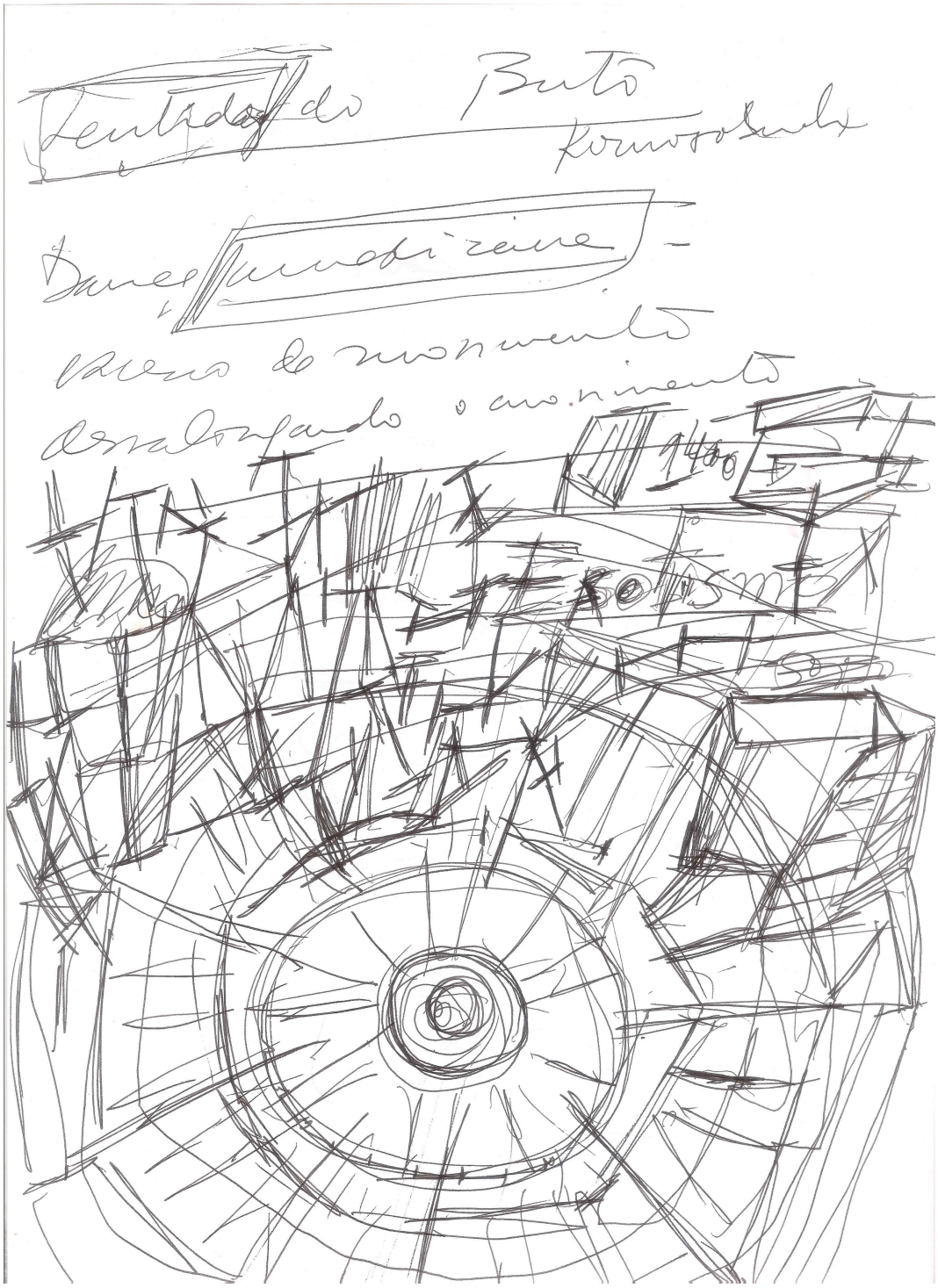
A radicalidade em Maria Esther era quase uma ideologia, herança da contracultura, foi sua maneira de aprofundar a pesquisa de uma dança com liberdade na criação e força motriz intrincada no contato com a natureza. Pois, vimos que o peso da institucionalização da dança carrega uma intencionalidade e um profissionalismo que, às vezes, acaba por sufocar a criação. E assim, vemos que alguns dos pontos de sua produção provém da atmosfera contracultural, como o espírito contestador, libertário e revolucionário, a aproximação do homem com a natureza e da arte com a vida, a valorização da experiência e do processo de criação coletiva, o rompimento das regras vigentes, com a busca de certo anarquismo no processo criativo, a integração das diferentes linguagens artísticas e, consequentemente, a escolha de uma dança menos espetacularizada.

Desse modo, Maria Esther estaria inserida neste grande desafio do artista que persegue a linha tênue da espontaneidade em cena, como evidenciado por Cohen (2009, p. 46) ao definir a atitude de um *performer*. E, por conseguinte, apresenta o paradoxo do corpo em movimento, ao qual os afetos do artista podem modificar os espaços através de sua atuação, e, embora esses espaços entre os corpos sejam invisíveis, chegam a adquirir diferentes texturas e tornam-se "densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis" (GIL, 2009, p. 47).

Diante de toda esta trajetória, podemos perceber, na dança de Maria Esther, um corpo que se torna o espaço ao dançar, como refletido por José Gil (2009, p. 50), ao intuir que "cada movimento contém em si a força geradora para engendrar o outro", como dito por Isadora Duncan (apud FRANKO, 1995, p. 08), e, com isso, gera o seu próprio espaço poético. E assim, tomamos o sentido desta frase de Duncan para simbolizar o desejo de que o movimento desta pesquisa possibilite um tênue impulso que gere um contínuo dançar de Maria Esther Stockler na história das artes da cena no Brasil.

[172] Depoimento de Caetano Veloso no evento "Cinema Brasileiro – Debate sobre José Agrippino de Paula", realizado no Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1988.

Bibliografia geral



ANDERSON, Jack. *Dança*. Tradução de Maria da Conceição Ribeiro da Costa. Editorial Verbo, Lisboa, São Paulo, 1978, 189 pp.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Os Pensadores, vol. XXXVIII. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, Abril Cultural, 1ª edição, São Paulo, 1974, 514 pp.

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963 – avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1999, 405 pp.

_____ *Tersicore in scarpe da tennis – la post modern dance.* I Libri dell'Icosaedro, Weslwyan University Press, 1987, 271 pp.

BARDAWIL, Andréa; GALANOPOULOU, Christiana; WOSNIAK, Cristiane; CERVERÓ, Luis; WECHSLER, Robert. *Dança em foco - Entre imagem e movimento*. Contra Capa Livraria / Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2008, 168 pp.

BONFITTO, Matteo. *O ator Compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislávski a Barba.* Editora Perspectiva, 3ª edição, São Paulo, 2013, 149 pp.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Editora Martins Fontes, 1ª edição, São Paulo, 1987, 339 pp.

BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; BONITO, Eduardo; LEVY, Regina (Org.). *Dança em foco – Ensaios Contemporâneos de Videodança*. Ed. Aeroplano-RJ, 2012, 345 pp.

BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia.* In: Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política. Trad. S. Rouanet, Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espaço de experimentação*. Ed. Perspectiva, 2º edição, São Paulo, 2009, 176 pp.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. Editora Martins Fontes, 1ª edição brasileira, São Paulo, 1987, 339 pp.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – Uma introdução.* São Paulo, Editora Martins Fontes, 2005, 168 pp.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte – A arte Contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger, EdUSP, Odysseus Editora, São Paulo, 2006.

DAHLKE, Rüdiger. *Mandalas: formas que representam a harmonia do Cosmos e a energia divina*. Ed. Pensamento, 2005. 346 pp.

DEL RIOS, Jefferson. *O teatro de Victor Garcia – A vida sempre em jogo*. São Paulo, edições SESCSP, 2012, 287 pp.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença.* Coleção estudos, Editora Perspectiva, São Paulo, 2009, 436 pp.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica.* Tradução de Carlos Aboim de Brito, Edições 70, 6ª edição, Lisboa, 1993.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Tradução de Gastão Cruls. Rio de Janeiro, José Olympio edições, 2ª edição, 1938, 391 pp.

_____. *Isadora – fragmentos autobiográficos*. Porto Alegre, L&PM editores, 1985, 150 pp.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. Tradução: Gilson Cesar de Souz, Editora Perspectiva, São Paulo, 2000, 170 pp.

EISENSTEIN, Sergei. *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução*. Biblioteca de Ciências Humanas, Lisboa, Editorial Presença, 275 pp.

FAVARETTO, Celso. Tropicália – Alegoria, Alegria. Kairós Editora, 1ª edição, São Paulo, 1979, 136 pp.

_____. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EdUsp, 1992, 226 pp.

FARO, Antonio José. Pequena história da dança. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar, 1986, 149 pp.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Tradução de Octanny S. Da Mota e Leonidas Hegenberg. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1975, 487 pp.

FRANKO, Mark. *Dancing Modernism/ Performing Politics.* Indiana University Press, 1995, 190 pp.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson – trabalhos de arte total para o teatro Americano Contemporâneo*. Tradução do autor e de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Editora Perspectiva, São Paulo, 2004, 207 pp.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Introdução de Maurice Béjart; tradução de Antônio G. Filho e Glória Mariani. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980. 188 pp.

GASSET, José Ortega y. *La Deshumanización del Arte y otros ensayos estéticos.* 7ª edición, Madri, Revista de Occidente, 1962.

GIL, José. *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. Editora Iluminuras, São Paulo, 2004.

GOFFMAN, Ken; JOY. *Contracultura através dos tempos- do mito de Ptolomeu a cultura digital.* Introdução de Timothy Leary, tradução de Alexandre Martins, Ediouro, Rio de Janeiro, 2007, 430 pp.

UIZINGA, Johan. *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro, Editora Perspectiva, São Paulo, 2007, 243 pp.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Tradução Marina Appenzeller, Campinas/SP, Papirus, 1996, 152 pp.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo, Ed. Summus, 2001, 116 pp.

KURTH, Peter. *Isadora – Uma vida sensacional.* Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo, Editora Globo, 2004, 729 pp.

LABAN, Rudolf. *O domínio do movimento*. Edição organizada por Lisa Ullman. São Paulo. Editora Summus, 3ª edição, 1978, 267 pp.

_____ *Choreutics.* Annotated and edited by Lisa Ullman. Macdonald and Evans Ltda., 1976, 213 pp.

_____ Dança Educativa Moderna. Editora Ícone, 1990, 128 pp.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. *O que é Imaginário*. Editora Brasiliense, Coleção primeiros passos – 309, São Paulo, 1997, 82 pp.

LIMA, Marisa Alvarez. *Marginália – Arte & Cultura na "Idade da Pedrada"*. Editora Salamandra, 1996, 178 pp.

LOUIS, Murray. *Dentro da Dança*. Apresentação de Marcel Marceau, introdução Alwin Nikolais, tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1992, 179 pp.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe – Memórias do tempo do tropicalismo*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1996, 275 pp.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003.

MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo*, Editora SENAC, São Paulo, 2001.

MATHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Ed Vozes, Petrópolis, 2010, 194 pp.

MERLEAU-*PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção.* Editora Martins Fontes, São Paulo, 1994.

_____. *O visível e o invisível.* Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo, Editora Perspectiva, 2009, 267 pp.

MILLIET, Maria Alice*. Lygia Clark: Obra-trajeto.* São Paulo, EdUsp*,* 1992, 203 pp.

NACHMANOVITCH, Stephen*. Ser criativo – o poder da improvisação na vida e na arte*. Tradução de Eliana Rocha. Summus editorial, 3ª edição, São Paulo, 1993, 186 pp.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992, 209 pp.

_____. *Imagens da dança em São Paulo*. Imprensa Oficial do Estado: Centro Cultural São Paulo, 1987, 286 pp.

_____; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). *Ensaios em cena*. ABRACE, CNPq, 2010, 237 pp.

NIJINSKI, Vaslav. *Os Cadernos de Nijinski*. Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, 1998, 279 pp.

OLSEN, Mark. *As máscaras mutáveis do Buda Dourado – ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação*. Tradução Nanci Fernandes. Coleção Estudos, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2004, 139 pp.

PAULA, José Agrippino de. *PanAmérica.* São Paulo. Editora Papagaio, 3ª edição, 2001, 258 pp.

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da Formatividade*. Editora Vozes, Petrópolis-RJ, 1993, 326 pp.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite; org. e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. Ed. Perspectiva, 3ª edição, São Paulo, 2009, 316 pp.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura.* Ed. Brasiliense, 3ª edição, São Paulo, 1983, 97 pp.

PEREIRA, Roberto. *Eros Volúsia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro. Editora Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004, 157 pp.

_____ & SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 1*. Ed. UniverCidade, Rio de Janeiro, 1999.

READ, Herbert. *A arte de Agora, agora – uma introdução a teoria da pintura e da escultura modernas*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, 181 pp.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1993, 232 pp.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processos de formação*. FUNARTE, Rio de Janeiro, 2ª edição, 2005, 182 pp.

RUDSZAK, Theodore. *A contracultura – reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Editora Vozes, Petrópolis, 1972, 301 pp.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Editora Annablume, 3ª edição, São Paulo, FAPESP, 2004, 168 pp.

SANTAELLA, L. *Comunicação & pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. Bluecom, 2ª edição, São José do Rio Preto, 2010.

SANTAELLA, L. & NOTH, W. *Imagem – cognição, semiótica e mídia*. Editora Iluminuras, São Paulo, 1998.

SANT`ANA, Cristiano. *A dança interior – O universo de Janice Vieira.* Editora TCM, Sorocaba, 2007, 218 pp.

QUILICCI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*. Editora Annablume, Fapesp, São Paulo, 2004, 210 pp.

VALÉRY, Paul. *Degas, Dança Desenho*. São Paulo, Ed Cosac & Naify, 2003, 208 pp.

VARLEY, Julia. *Pedras d'àgua – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret.* Tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martucheli. Brasília, Teatro Caleidoscópio, 2010, 268 pp.
VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* Editora Companhia das Letras, 1ª Ed., 1997, 528 pp.

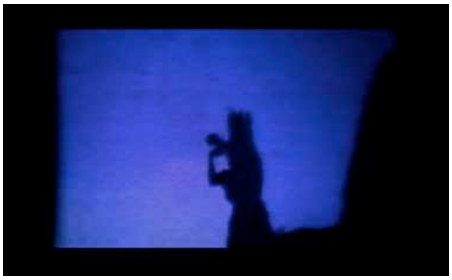
XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). *Pesquisas em dança – vol I - Dança cênica.* Editora Letradàgua, Joinville, 2008, 180 pp.

TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS

BEAUVAIS, Yann. Artigo: *A GENTE SAÍA DE MANHÃ SEM TER IDÉIA*. Tradução de Barbara Szaniecki. Revista Lugar Comum, nº 251, p. 251-264.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. *Teatro Experimental (1967/1978): pioneirismo e loucura à margem da agonia de esquerda.* Tese realizada na Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2012, 256 pp.

CABO, Ricardo Matos. *Figuras da Dança no Cinema*. CULTURGEST, Fundação Caixa Geral de Depósitos. Lisboa, 2° Módulo, 14 de abril de 2005. <http://www.culturgest.pt/docs/mayaderen.pdf>. Junho/2014.



_____*Figuras da Dança no Cinema II*. Lisboa, 2° Módulo, Setembro de 2005. Disponível em <http://www.culturgest.pt/docs/figuras_da_danca_2.pdf>. Acesso: 07 de março de 2015.

DOMENICI, Eloisa. *A experiência corpórea como fundamento da comunicação.* Tese em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

_____. *Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança*. Memória Abrace Digital, v. 01, p. 1-5, 2011.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Imaginação Poética, Imaginação Científica.* Revista do Departamento de Filosofia de São Paulo, nº 29, São Paulo, 1998.

MADAZZIO, Irlainy Regina. *O vôo da Borboleta – A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler.* Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2005, 191 pp.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: Personagem de uma Dança (Re) Descoberta*. Dissertação apresentada na Faculdade de Educação, Unicamp, 2002, 183 pp.

MORAES, Felipe Augusto de. *A Arte-soma de José Agrippino de Paula*. Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes – USP, São Paulo, 2011, 164 pp.

STUART, Izabel. *A experiência do Judson Dance Theather*. In: LIÇÕES DE DANÇA 1. Organização Roberto Pereira e Silvia Soter. Editora UniverCidade, 1999.

VELOSO, Caetano. *Aquela coisa toda*. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais, 27 de agosto de 2000.

REFERÊNCIAS DE PERIÓDICOS

APOLINÁRIO, João. *Rito do Amor Selvagem*. Última Hora, São Paulo, 18 de janeiro de 1970.

ARARIPE, Oscar. *O Rito do Amor Selvagem*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 1970.

_____. *O Rito, hoje*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21de maio de 1970.

_____, Oscar. Teatro: *Rito, o espaço difícil*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1970.

BORBA, Marco Aurélio. *Vale tudo no Amor Selvagem*. Fatos e Fotos, Rio de Janeiro, 1970, p. 78.

BORGES, Ana. *Rito do Amor Selvagem*. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1970.

LEVI, Clóvis. *O Planeta dos Mutantes: uma travessura talentosa*. Jornal O Dia, Rio de Janeiro, 27 de julho de 1969.

MACIEL, Luiz Carlos. *O Rito de Maria Esther*. Última Hora, Rio de Janeiro, 14 de julho de 1970.

MAGALDI, Sábato. *Está no Teatro São Pedro um espetáculo de teatro experimental: Rito do Amor Selvagem, onde há caricaturas de Hitler, de uma reunião da ONU, de Marlon Brando e de outros*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 9 de janeiro de 1970.

_____. *Rito do Amor Selvagem*. Jornal da Tarde, São Paulo, 9 de janeiro de 1970.

MEDEIROS, Jotabê. *Desencaixotando Agrippino*. Portal Estadão, São Paulo, 07 de março de 1970.

_____ . *Por quê você caiu fora?* O Estado de São Paulo, p. 2, São Paulo, 24 de março de 1988, p. 73.

MEIRELLES, Lucila. *José Agrippino de Paula: Artista Pop Tropicalista*. ARS, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes - USP, vol. 7, nº. 14, 2009.

MICHALSKI, Yan. *Ritual do Cimento*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1970.

_____. *"Rito" explicado pelo autor*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1970.

_____. *Grupo Sonda, de Rita (Lee) ao "Rito"*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 5 de junho de 1970.

O FESTIVAL de dança é amanhã. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 8 de novembro de 1968.

O RITO caótico. Revista Veja, São Paulo, 18 de fevereiro de 1970. *O RITO do Amor Selvagem*. Folha da Tarde, São Paulo, 7 de janeiro de 1970.

O SÃO PEDRO reabre hoje. Diário de Notícias, São Paulo, 7 de janeiro de 1970. OSCAR, Henrique. *Rito do Amor Selvagem no Teatro Cimento Armado*. Diário de Notícias, São Paulo, 7 de junho de 1970.

PRIMEIRO festival de dança trouxe surpresa para São Paulo. Diário Popular, São Paulo, 3. caderno, 08 de novembro de 1968, p. 11.

RITO do amor selvagem. O Jornal, Rio de Janeiro, 12 de junho de 1970.

STOCKLER, Maria Esther. *Entrevista. In: Um espetáculo total*. Folha da Tarde, São Paulo, 30 de outubro de 1968.

_____. *SONDA: Tentativa de Arte-Soma*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 de janeiro de 1970.

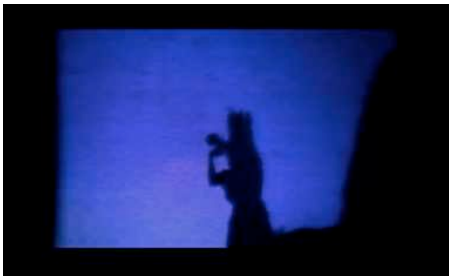
_____. *Entrevista. In: Marlon Brando, Batman, Hitler e Napoleão estão juntos no palco*. Jornal da Tarde, São Paulo, 07 de janeiro de 1970.

UM RITO caótico. Revista Visão, São Paulo, nº. 14, fevereiro de 1970.

UM RITO caótico: A bola comanda o espetáculo onde há humor, música, circo e dança obedecendo a um critério: o experimental. Revista Veja, São Paulo, p. 68, [19--].

UM RITO selvagem de amor para o público de S. Paulo: matéria de lançamento. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 de janeiro de 1970.

UM ESPETÁCULO Total. Folha da Tarde, São Paulo, 30 de outubro de 1968. *UM RITO alucinante e sem muita lógica*. [s.n.t.].



VELOSO, Caetano. *Aquela coisa toda*. Folha de São Paulo, São Paulo, Caderno Mais, 27 de agosto de 2000.

KATZ, Helena. *Evento marca os 120 anos de Laban*. O Estado de São Paulo, 13 de agosto de 1999, p. 72.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

ENCICLOPÉDIA *Itaú Cultural Teatro*, São Paulo: Itaú Cultural, 2008. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 10 de maio de 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio, versão eletrônica*. Versão 7.0. 5ª edição.Positivo informática, Regys Ltda, 2010.

_____. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa.* 3ª edição, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1999, 2.127 pp.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

AMADEI, Yolanda. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti. São Paulo, 01 de outubro de 2014.

BOGÔ. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, São Paulo, 09 de abril de 2014.

CORDEIRO, Lucia. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, via skype, 24 de abril de 2014.

GOUVÊA, Célia. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti por e-mail em 16 de abril de 2015.

LENNER, Dorothy. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, São Paulo, 14 de março de 2014, 08 e 09 de abril de 2014.

MADAZZIO, Irlainy. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti, São Paulo, 09 de agosto de 2013.

MAMBERTI, Sérgio. Entrevista concedida a Inês Stockler, São Paulo, 05 de abril de 2014.

MARIEMA. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, Paraty/RJ, 11 de janeiro de 2014.

MATTOS, Kati. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, Paraty-RJ, 10 de janeiro de 2014.

MICHAELS, Norma. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti por e-mail de 21 de agosto de 2014 a 22 de fevereiro de 2015.

MUSEU da Imagem e Som, Evento "Cinema Brasileiro - Debate sobre José Agrippino de Paula", com depoimentos de José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Jairo Ferreira, Fernão Ramos, Otávio di Fiori e Maria Esther Stockler. São Paulo-SP, 08 de março de 2015.

MOTA, Vanda. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, Paraty-RJ, 11 de janeiro de 2014.

MOURA, Carlos Eugênio. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti. São Paulo, 01 de outubro de 2014.

PAULA, José Agrippino de. Entrevista a Cláudia de Alencar. São Paulo-SP. Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, 20 de maio de 1979.

_____. Entrevista a Maria Theresa Vargas. São Paulo-SP. Acervo Idart/ Centro Cultural São Paulo, sem data.

ROBATO, Lia. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti. São Paulo, 28 de abril de 2014.

_____ Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti por e-mail em 01 de maio de 2014 e 30 de janeiro de 2015.

SILVA, Omar Ignácio da Silva. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, Paraty-RJ, 10 de janeiro de 2014.

STOCKLER, Cid. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti por e-mail durante de 12 de dezembro de 2013 a 07 de maio de 2015.

STOCKLER, Maria Esther. Entrevista concedida a Irlayni Madazzio, Paraty-RJ, gravada em VHS, 2004.

STOCKLER, Inês. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti em encontros durante o ano de 2014. São Paulo-SP.

STOCKLER, Jorge. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, São Paulo, 10 de março de 2014.

STOCKLER, Flávia. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti, São Paulo, 10 de março de 2014.

STOCKLER, Mari. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti por e-mail desde 27 de outubro de 2013 a 13 de maio de 2015.

VIEIRA, Janice. Depoimentos concedidos a Julia Corrêa Giannetti, Piracicaba-SP, 23 de maio de 2014.

VELOSO, Caetano. Entrevista concedida a Julia Corrêa Giannetti por e-mail em 21 de julho de 2014.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

BOX Exu 7 Encruzilhadas – José Agrippino de Paula. Selo SESC. CD & DVD. 2011.CD: 58 min. DVD: 64 min. Legendas: Português. Encarte em Português e Inglês: 24 páginas.

FIGURAS da dança – Marilena Ansaldi. Direção de Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco (Pipoca). São Paulo, 2008.

_____ Sônia Motta. Direção de Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco (Pipoca). São Paulo, 2010.

_____Célia Gouvêa. Direção de Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco (Pipoca). São Paulo, 2011.

_____Lia Robato. Direção de Inês Bogéa e Antonio Carlos Rebesco (Pipoca). São Paulo, 2012.

MARIA Duschenes – O Espaço em Movimento. Direção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. São Paulo, FUNARTE, Miração Filmes, 2006.

NO ESPELHO de Maya Deren. Direção de Martina Kudlácek. Áustria, 2002. 104 min. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ig5SomdPfAg>. Acesso: 15/05/2015.

O BALCÃO. Diretores: Victor Garcia; José Agrippino de Paula e Jorge Bodanzki. São Paulo: Acervo Irlainy Madazzio, 1969.

O CINEMA Falado. Diretor: Caetano Veloso, Rio Janeiro: Universal Music, 1986. DVD.

PASSEIOS no Recanto Silvestre. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=91fEMnFw0Ts>. Acesso em 15 de maio de 2015.

RENÉE Gumiel – A Vida na Pele. Direção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. Miração Filmes, São Paulo, 2005.

Anexo 1

Programas de espetáculos

1968

Tarzan III Mundo - O Mustang hibernado

1º Festival de Dança de São Paulo

Teatro Anchieta

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

R. DR. VILA NOVA, 245

(entre Maria Antonia e Major Sertório)

SÃO PAULO, BRASIL — 4 a 17 de Novembro, 1968

1.º FESTIVAL DE DANÇA

SEQUÊNCIA DAS APRESENTAÇÕES:

4 e 5 — Grupo SONDA (São Paulo)
7 e 8 — Grupo Experimental de Dança (Bahia)
9 e 10 — MALUNGO — Conjunto Folclórico (São Paulo)
11, 12 e 13 — Sociedade BALLET DE SÃO PAULO (Programa I)
14, 15 e 16 — Sociedade BALLET DE SÃO PAULO (Programa II)
17 — Companhia Brasileira de Ballet do Teatro Nôvo (Guanabara)

GOVÊRNO ABREU SODRÉ

SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO

O 1.° FESTIVAL DE DANÇA

Foi admirável ter encontrado desde o primeiro momento uma como que abertura total para a criação e a realização dêste 1.° Festival de Dança!

Primeiro, Péricles Eugênio da Silva Ramos tratou de encontrar nos alforges do Conselho Estadual de Cultura os recursos básicos para a empreitada, logo esposada com entusiasmo pelo Secretário da Cultura Esportes e Turismo, Orlando Zancaner. A seguir, os participantes imediatamente se agruparam em tôrno da nova possibilidade, e com afinco e seriedade se dedicaram à tarefa de traçar a fisionomia de seus espetáculos, trabalhando àrduamente durante meses e meses. O SESC — Serviço Social do Comércio no Estado de São Paulo, através da impressionante capacidade de entendimento e decisão de Brasilio Machado Neto — fêz questão de que o certame se realizasse em seu nôvo e belo Teatro Anchieta, transformando-o na capital da dança em nosso país, já que a iniciativa é pioneira, jamais tendo sido congregados num mesmo espaço e em tão longo tempo — 14 dias consecutivos — tão diverso número de conjuntos e tão vasto número de bailarinos. O Governador Abreu Sodré, finalmente, manifestou de público seu aplauso à iniciativa, prestigiando os intérpretes com uma recepção cordial e estimulante.

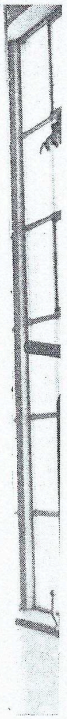
Tudo isso nos leva a agradecer profundamente a todos os que nos permitiram esta realização, na esperança de que ela seja apenas um comêço — o comêço do entendimento superior entre os que dançam, os que administram e os que construiram um teatro como êste, para que não seja curto o caminho da beleza. Que êle vá além, muito além de hoje, crescendo em gestos de esperança para o amanhã.

Miroel Silveira
Coordenador

SONDA — 4 e 5 Novembro, 1968

apresenta

TARZAN 3.° MUNDO
O MUSTANG HIBERNADO



CENAS

1 — O HOMEM HIBERNADO
Cenografia e figurinos — **Efizio Putzolu**
Música — **Adam Cadmon**

2 — A DUPLA DINÂMICA
Cenografia — **Jô Soares**
Figurinos — **José Agrippino de Paula**
Sonoplastia — **Adam Cadmon**

3 — RÊDE
Cenografia e figurinos — **Efizio Putzolu**

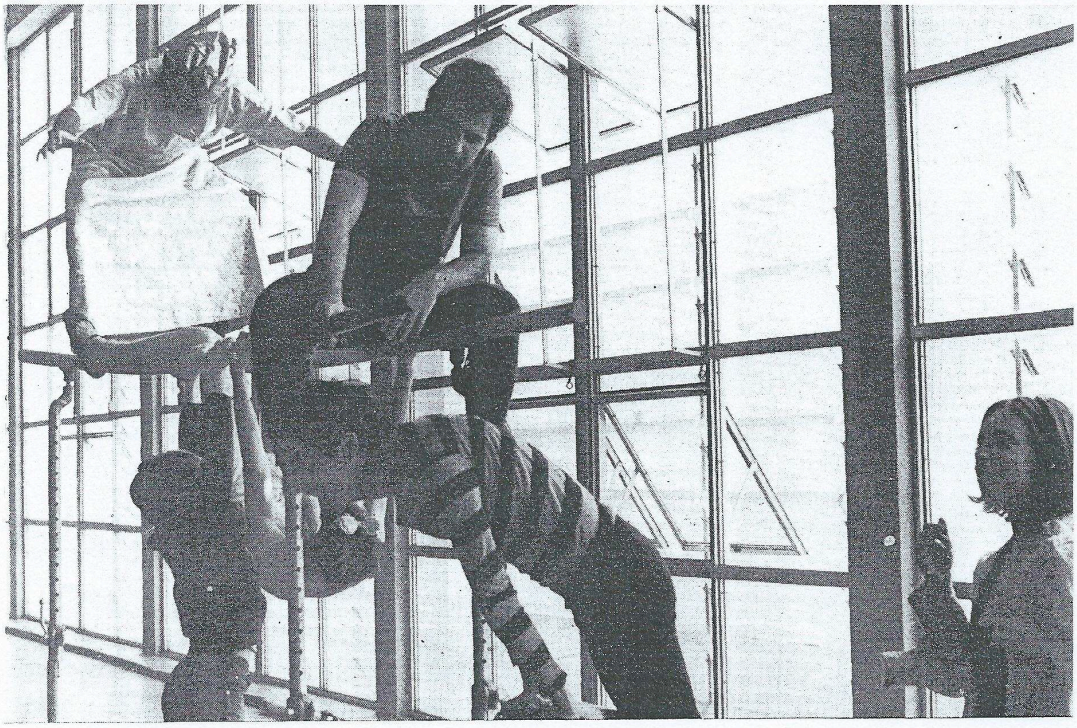
4 — LUTA
Cenografia e figurinos — **Sarah Feres**
Música clássica hindu — **Ali Akbar Khan**

5 — TARZAN 3.° MUNDO — Ensaios, Mustang, Bôlha, Máquina, Equilibrismos, Pindorama, Duetos Raivosos, Lavapés, Televisão, Centopéia, Desintegração do Cisne, Mola, Bonecos, Grupo contra Grupo,
Cenografia e figurinos — **José Agrippino de Paula**

6 — RITUAL RACISTA — PAZ MUNDIAL
Cenografia e figurinos — **José Agripino de Paula**
Música — "Missa para Órgão", de **Messiaen**
"Hornet's Nest" — de **Jimmy Hendrix** e **Knight**

PARTICIPAM DÊSTE ESPETÁCULO:

Amôa
Anabela
Ariclê Perez
Carlos de Moura
Danielle Palumbo
Dimas Coutinho
Fernanda Azevedo
Fernando Benini
Gilson Grey
Jairo Salvini
José Ramalho
Luís Fernando de Rezende
Manuel Domingos Filho
Maria Esther Stockler
Oyá-Guereci
Waldir Gonçalves
Yolanda Amadei



Roteiro — **José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler**
Direção Geral e Coreografia — **Maria Esther Stockler**
Direção das Cenas Dialogadas — **José Agrippino de Paula**
Mesa de Som — **Adam Cadmon**
Iluminação — **Carlos Alberto Ebert**
Iluminador — **Ugo Fernando**
Produção — **Eloy de Araujo**
Assistente de Produção — **Gabriela Rabelo**
Direção Administrativa — **Carlos de Moura**
Preparação Técnica — **Yolanda Amadei, Maria Esther Stockler** e **Oyá-Guereci,** com o Ritmista **Roberto de Souza**

AGRADECIMENTOS:

Tranquilo Giannini S.A.
Alan Moreau — Banco da Bahia
Banco de Brasília
Pneus Firestone
Clube dos Associados da Fazenda Estadual (C.A.F.E.)
Artigos Desportivos Drible
Criasom
Christiano Maurício Stockler
Rodrigo Cid
Lia Robatto

1969

Rito do amor selvagem

Theatro São Pedro - São Paulo-SP

ESPETÁCULO DE BALLET

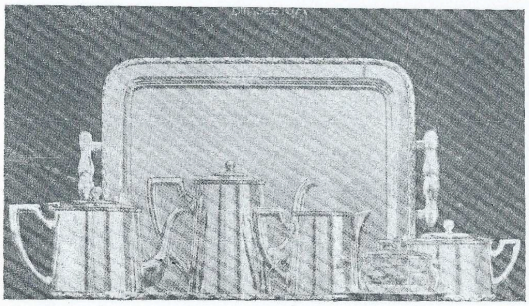
SONDA

Apresenta

RITO DO AMOR SELVAGEM

de José Agrippino de Paula

Wolff lança a prata
que envelhece
sempre jovem.



Você conhece a prata Wolff: bonita, bem trabalhada, garantida. Agora um novo processo faz com que a prata Wolff seja também jovem para sempre! Esse processo torna a prata 3 vêzes mais resistente do que a prata comum. (Prata comum 60 Klos. por mm3: prata Wolff, 180 Klos. por mm3). Isto faz com que a prata Wolff resista muito mais ao uso e ao desgaste, e arranhe muito menos que uma prata comum. Por isso, os anos vão passar, passar, e a sua prata Wolff continuará com a mesma aparência jovem de sempre. Se você ainda duvida, faça uma experiência: compre prata Wolff agora. Daqui a uns 50 anos a gente conversa...

Agora com a super-proteção "Silver Seal", contra oxidação.

prata WOLFF jovem para sempre

"RITO DO AMOR SELVAGEM"

ADVERTÊNCIA

O espetáculo foi dividido em duas unidades que formam a estrutura livre: a cena e a interrupção. Chamo de **cena** as unidades de cenário, personagem e situação; e de **interrupção** a uma ação **vinda do exterior** que pertuba, confunde, destroi e desintegra a cena. A interrupção poderá ser **parcial** ou **total;** será parcial quando interferir na ordem de uma cena ou duas cenas simultâneas; será total quando interferir na totalidade da cena simultânea.

Procedimento do diretor de cena: 1) O diretor de cena escolhe o número de cenas que deverá levar para o palco. 2) O diretor monta com marcações, cenários e personagens **precàriamente** construidos as cenas de sua preferência. 3) O diretor experimenta o funcionamento simultâneo das cenas escolhidas em grupos de cenas simultâneas. 4) O diretor de cena define o grupo de cenas simultâneas e a ordem entre os grupos de cena. 5) Definida a ordem dos grupos, o diretor passa a introduzir as **interrupções** em qualquer instante do transcorrer de uma cena ou de um grupo de cenas. 6) Definida a **ordem** entre os grupos, os **grupos** de cenas simultâneas, o instante da interferência das interrupções, o espetáculo está montado naquela ordem definida experimentalmente pelo diretor de cena.

Os atores e dançarinos: Nas cenas, constroem tipos sòmente exteriores, não dotados de nenhuma forma de interioridade; constroem tipos universais e coletivos, definidos politica, social, econômica, temporal e fisicamente. Nas **interrupções,** o ator e o dançarino reage à nova situação que rompem a cena, podendo abandonar o personagem e acabada a interrupção, retomá-lo.

José Agrippino de Paula

BAIXELAS Fracalanza TALHERES

Quem esperava um carro médio de espaços bem planejados, linhas belas e arrojadas, te saúda, Chevrolet Opala.

Quem esperava um carro em que os pés, as mãos, o corpo, a cabeça e o coração estivessem perfeitamente à vontade, te saúda, Chevrolet Opala.

CHEVROLET Opala

Quem esperava um carro cujo desempenho excepcional refletisse a qualidade do estilo, da beleza e do conforto, te saúda, Chevrolet Opala.

Quem esperava o carro certo, te saúda, e te ama e te louva, Chevrolet Opala.
Benvindo... benvindo... benvindo...

O CARRO CERTO

6

SONDA

apresenta

"RITO DO AMOR SELVAGEM"

de José Agrippino de Paula

7

DIREÇÃO GERAL E FIGURINOS:	Maria Esther Stockler e José Agrippino de Paula
COREOGRAFIA:	Maria Esther Stockler
CENÁRIOS, ELEMENTOS DE CENA E ILUMINAÇÃO:	José Agrippino de Paula
EXECUÇÃO DE FIGURINOS:	Simone Marie
ARTESANATO:	Marcelo Vilela
MÚSICA — conjunto: "SIC SUNT RES"	Guitarra - Norton Guitarra base - Bogô Baixo - Tóia Bateria - José Roberto
MESA ELETRÔNICA:	Guilherme de Paula
FOTOS:	Jorge Bodanzky
CENOTÉCNICO E MAQUINISTA:	Aristides
ADMINISTRAÇÃO E PRODUÇÃO:	Voalídice Gregório (gentilmente cedido pelo grupo Vereda)
ASSISTENTE DE DIREÇÃO:	Hugo Specht
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO:	Gugu Mello
DIVULGAÇÃO:	Flávio Pôrto
ILUMINADOR:	Luiz
CONTRA REGRA:	Creuza
IMPROVISO DE:	Oiá Guereci

Marlon Brando	— Stenio Garcia
Produtor	— Flávio Pôrto
Fã	— Dorothy Leiner
Rei Branco	— Bellonzi
Rei Preto	— Oiá Guereci
Rainha Branca	— Clarice Piovesan
Rainha Preta	— Danielle Palumbo
Bispo Branco	— Fernando Benini
Bispo Preto	— Carlos Martins
Turcos	— José Ramalho e Domingos
Soldado	— Jairo Salvini

8

Mussolini	— Flávio Pôrto
Povo	— Stenio Garcia — Oiá Guereci — José Ramalho — Bellonzi — Clarice Piovesan — Danielle Palumbo — Jairo Salvini — Fernando Benini — Dorothy Leiner — Carlos Martins — Sonia Göldfeder — Mirian Goldfeder — Eudes Carvalho — Edson Cavalcante — Godot C. Aguiar

Super-herói	— Stenio Garcia
Cientista louco	— Flávio Pôrto
Assistente do cientista	— José Ramalho
Deus hermafrodita	— Oiá Guereci
Gigante	— Bellonzi — Clarice Piovesan — Fernando Benini — Carlos Martins — Danielle Palumbo — Jairo Salvini — Eudes Carvalho — Edson Cavalcante

Eminência	— Stenio Garcia
Ministro da Defesa	— Jairo Salvini
Secretaria Geral	— Carlos Martins
Informantes Berlim Oriental	— Flávio Pôrto — Danielle Palumbo

Ethel a moda em meias Ethel

9

Dinamarca	— Clarice Piovesan
África	— Oiá Guereci
Oriente Médio	— Bellonzi e Dorothy Leiner
Fotógrafo	— Fernando Benini
Oficial	— Stenio Garcia
Especialista	— Eudes Carvalho
Frades	— Sonia e Mirian Goldfeder, Edson Cavalcante e Godot C. Aguiar
Papai Noel	— Godot C. Aguiar
Bichos	— Eudes Carvalho — Godot C. Aguiar — Edson Cavalcante
Adolf Hitler	— José Ramalho
Eva Braun	— Clarice Piovesan
Borman	— Flávio Pôrto
Hannah	— Danielle Palumbo
Operador de rádio	— Eudes Carvalho
Rito	— Bellonzi — Clarice Piovesan — Stenio Garcia — Oiá Guereci — Carlos Martins — Danielle Palumbo — Fernando Benini
Médico e Chanceler	— Jairo Salvini
Enfermeiros	— Mirian e Sonia Goldfeder, Godot C. Aguiar
Homem de 30 anos	— Stenio Garcia
Mãe	— Danielle Palumbo
Todo o elenco	

Agradecemos a:

ALAN MOREAU
"LANOVER"
PLINIO DE ALMEIDA
LUIZ ALFREDO STOCKLER
CHRISTIANO M. STOCKLER

10

O processo de trabalho do SONDA poderia ser chamado de **mixagem.** Mixagem é um têrmo usado em cinema que significa a mistura de varias faixas de som; os diálogos, os ruidos e a música. As três faixas de som se reunem e completam a imagem do filme. No nosso laboratório de dança e teatro o processo é o mesmo. Qualquer uma das faixas: o cenário, iluminação, elemento de cena, coreografia, figurino podem isoladas, ocupar o primeiro plano. Como outros grupos de vanguarda. Já não trabalhamos apoiados no texto, mas o texto é um dos elementos de envolvimento e significação, nem sempre o mais valorizado.

Os vários componentes heterogeneos; cenários, elementos de cena, texto, som, podem correr paralelamente em linhas independentes formando montagens simultâneas de significados que resultam na **arte-soma.** A montagem simultânea de significados de dança, elementos de cena, texto podem inclusive permanecer em constante conflito e contraste. A uma coreografia nútica poderá se contrapor um texto cotidiano, a um elemento de cena poderá se contrapor sòmente um som produzido pelo ator. Dentro do processo **laboratório-mixagem-montagem;** as cenas não possuem uma sequência definida: a ordem das cenas é escolhida pela direção não só em função das cenas e de significado, mas também em função de trocas de roupa, ou "aquecimento" do espetáculo, ou poder de impacto de um dos elementos de cena. A êste objeto produzido coletivamente e liberado pela direção-autor-coreógrafo são acrescentados os acidentes que nascem do uso dos elementos de cena e do próprio sistema laboratório, ator e dançarino.

O objeto coletivo nasce livremente e contem em si tôdas as manifestações coletivas que històricamente estão integradas em nós: o show, a dança, o teatro, o circo, o happening, o cinema, os rituais, nas suas formas mais arcaicas, primitivas e contemporâneas.

SONDA

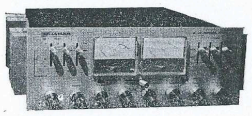
11

CALÇADO DE CLASSE
Italmocassin
A VENDA NAS MELHORES CASAS

êste teatro possue som

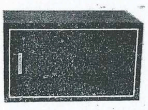
QUÁSAR

amplificador Q A — 240



240 watts

mesa de som



80 transistores

caixa acústica lab — 6

QÚASAR

Engenharia, Indústria e Comércio Ltda.

av Altino Arantes 418 · tel·701884 · zp 8 · S.P

12

TEATRO SÃO PEDRO

(Inaugurado em 1917)

Foram muitas as companhias nacionais e estrangeiras, que passaram pelo palco do Teatro São Pedro, desde a sua inauguração. Aqui trabalharam: entre muitos outros, Leopoldo Froes, Apolonia Pinto, Manuel Durães e, mais significativamente Sadi Cabral que agora volta em "Um inimigo do Povo". Várias companhias de ópera, nacionais e estrangeiras se apresentaram neste palco, até que o grande teatro foi transformado em cinema.
Em 1968, Maurício Segall e Fernando Tôrres remodelaram o velho prédio, em vias de demolição, e recuperaram para São Paulo, mais um teatro, cujas atividades desde então foram as seguintes:

● Novembro de 1968
Música
"1.º Ciclo do Intérprete Brasileiro" sob os auspícios da Comissão Estadual de Música da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Govêrno Abreu Sodré, com as seguintes artistas: Roberto Schnorrenberg, Arnaldo Estrêla, Noel Devos, Issac Karabtchewsky, Gilberto Tinetti, Caio Pagano, Maria Yahnia, Carlos Alberto Pinto da Fonseca, Eduardo Hazan, Dino Pedroni, Eladio Perez Gonzales, Diogo Pacheco, Ilka Machado, João Carlos Martins e José Eduardo Martins.
Recital do Coral "Ars Nova" da Universidade Federal de Minas Gerais sob a direção de Carlos Alberto Pinto da Fonseca.

HOTÉIS OTHON S. A.

● RIO DE JANEIRO

LEME PALACE HOTEL
Av. Atlântica, 656 - Tel. 257-8080

HOTEL TROCADERO
Av. Atlântica, 2064 - Tel. 257-1834

HOTEL OLINDA
Av. Atlântica, 2230 - Tel. 257-1890

AEROPORTO HOTEL
Av. Beira Mar, 280 - Tel. 232-4280

HOTEL CASTRO ALVES
Av. Copacabana, 552 - Tel. 257-18[illegible]

HOTEL LANCASTER
Av. Atlântica, 1470 - Tel. 257-1840

HOTEL CALIFÓRNIA
Av. Atlântica, 2616 - Tel. 257-1900

SAVOY OTHON HOTEL
Av. Copacabana, 995 - Tel. 257-8052

● SÃO PAULO

OTHON PALACE HOTEL
Praça do Patriarca - Tel. 37-6011

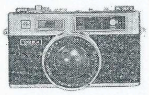
HOTEL SÃO PAULO
Praça das Bandeiras - Tel. 32-6111

13

- Dezembro de 1968
  Teatro
  "Os Fuzis da Sra. Carrar — de Brecht, pelo TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) com direção, cenários e figurinos de Flávio Império.
  Música
  1.º Concurso Nacional de Piano do Govêrno do Estado de São Paulo e recital dos vencedores.
- Janeiro de 1969
  Música
  Pedrinho Mattar Trio — Alaíde Costa e Paulinho Nogueira
- Fevereiro, Março, Abril e Maio de 1969
  Teatro
  "Marta Saré", de Guarnieri e Edu Lôbo, com direção de Fernando Torres, cenários e figurinos de Flávio Império.
  Recital de Canto e Violão de Eládio Perez Gonzales e Henrique Pinto.
- Julho de 1969
  Teatro
  "Os Gigantes da Montanha" de L. Pirandello, pela Companhia Teatro Dois Mundos, com direção de Federico Pietrabruna, cenários e figurinos de Tulio Costa.
- Agôsto de 1969
  Teatro
  "Morte e Vida Severina" de João Cabral de Melo Neto, pela Cia. Paulo Autran, com a direção de Silnei Siqueira.

Não espere as lâmpadas serem acesas: A YASHICA fotografa bem até à luz de um fósforo.

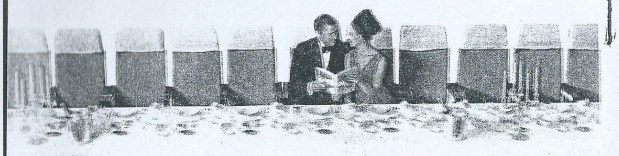
Focalize e aperte o disparador. Não é necessário fazer mais nada. Todos os cálculos de diafragma, velocidade, etc., já foram feitos pelo cérebro eletrônico que é parte do Circuito Integrado da sua Yashica Electro 35. E.V. não precisa usar "flash".



YASHICA *Electro 35*

Oferecemos todos os dias um banquete de 120 talheres.

Reserve o seu lugar na mesa Rio-New York.



8 luxuosos vôos diretos por semana nos jatos da Varig que fazem a linha Rio-New York.

Viajamos todos os dias, mas bem sabemos que para você isso não é uma coisa de todos os dias. Por isso mesmo é que lhe oferecemos o tratamento de um grande transatlântico, inclusive um banquete completo, com um variadíssimo cardápio de "gourmet", servido em grande estilo. Fazemos do seu vôo conosco um acontecimento de gala exatamente como você desejaria. E guardamos a sua poltrona o lugar de honra, ocupado por um VIP, ou seja, um Passageiro Muito Importante. O requinte da VARIG, na luxuosa tradição dos grandes hotéis internacionais, faz de uma simples viagem um acontecimento memorável. Para reservar o seu lugar no vôo (ou mesa) RIO-NEW YORK, chame o seu agente de viagem ou uma de nossas agências.

VARIG *em todo o mundo a maneira mais elegante de voar.*

TEATRO SÃO PEDRO

RUA ALBUQUERQUE LINS 171 TELEFONE 513348

1985

A dança dos quatro elementos

Auditório Bennett - Rio de Janeiro - RJ

ESPAÇO NOVO
DANÇA E CANTA

dezembro 3.4.5.6 no bennett
marques de abrantes 55

apoio cultural

SABOR SAUDE
AV. ATAULFO DE PAIVA, 630 A
TEL 239 4396

COISAS DO ESPAÇO.

De gente que se encontra pra criar — Procriar
Num tempo sem ponteiros, só com os pontos de nosso corpo inteiro
Estar juntos nos sonhos faz a gente dançar e cantar
O sol é como uma bola de fogo
A lua, como um queijo
E a terra são nossos olhos que cirandam nesta tribo.

Soraia Jorge

PROGRAMA

Coral do Espaço Novo

● **ALGUÉM CANTANDO** - Caetano Veloso
— bebendo um chope com Caetano no Baixo Leblon

● **TEM GATO NA TUBA** — João de Barro e Alberto Ribeiro (arranjo Samuel Kehr)
— a banda na pracinha

● **DORME MEU ANJO LINDO**
(cantiga de ninar de Goiás)
— para ninar Angel —

a) ninando Angel em Botafogo
b) ninando meu filho no Araguaia
c) ninando meu filho em Botafogo
d) ninando Angel no Araguaia
e) N.R.A.

Regência: Marcos Leite
Sopranos: Leila, Vivian, Neiva e Tereza
Contraltos: Katia, Jussara e Christie
Tenores: Orlando, Rogério, Paulo Martins e Carlos Eduardo
Baixos: Jorge, Romel, Rogério e Zão
Músicos: piano — Zão
baixo e ovation — Jorge Martins
percussão — Almir Alves

● **OS 4 ELEMENTOS** — dança espontânea baseada em pesquisa musical de Djalma Correa
Dançando: Lúcia Cordeiro
Maria Esther Stockler
Percussão: Adilson Bernardino
Almir Alves
Polo Cabrera

● A CRIAÇÃO
Coreografia: Polo Cabrera e Rosana Almeida
Participação: Margarida Maria
Almir Alves
Lúcia Cordeiro
Maria Ester Stockler

● **ESTUDO CONTEMPORÂNEO SOBRE TEMA AFRO-OXUM**
Coreografia: Klauss Vianna e Elísio Fernandes
Dançando: Neide Neves
Percussão: Alexandre Pires

● **O PÁSSARO DOS ORIXÁS**
Coreografia: Elísio Fernandes
Dançando: Elísio Fernandes
Percussão: Alexandre Pires

● **BATUQUE**
Coreografia: Elísio Fernandes
Dançando: Claudia Carvalho
Elísio Fernandes
Maia Sprandel
Marina de Sá
Solange Cianni
Soraia Jorge
Percussão: Alexandre Pires

● **FIUFIARFIANDOCONFIANDO**
Coreografia: Maria Tereza Malta
Dançando: Neide Neves
Rainer Vianna
Música: Variação XXV — Variações Goldenberg — Johann Sebastian Bach

⊙PRAIA
Coreografia: Emanuel Brasil
Dançando: Dália Roiberk
Emanuel Brasil
Marcia Rubin
Moacyr Gomes Castilho
Olga Thereza
Silvana Sacharny
Tania Schinazi
Concepção de Cenografia e Iluminação:
Mô Toledo

Coral do Espaço Novo
⊙KID'S BOY – Marcos Leite
(moteto em dó maior)
– cantando em frente a um castelo
medieval, num lindo dia, na porta da adega

⊙OLD FASHIONED
Coreografia: Klauss Vianna
Dançando: Rainer Vianna
Música: Old Fashioned – Alberta Hunter

⊙COISAS DE GENTE
Coreografia: Rainer Vianna
Dançando: Claudia Carvalho
Elísio Fernandes
Maia Sprandel
Milton Quadros
Neide Neves
Rainer Vianna
Solange Cianni
Soraia Jorge
Música: Charles Khan

Coral do Espaço Novo
⊙TRÊS CANTOS DOS ÍNDIOS KRAÓ
(Xingu)
– ritual

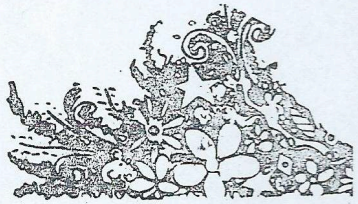
FICHA TÉCNICA DOS ESPETÁCULOS

Coordenação Geral: Maria Tereza Malta
Rainer Vianna
Concepção Visual e Figurino: Sergio Stein
Iluminação: Luis Paulo Nenem
Maneco Quinderé
Som: Studio Djalma Correa
Operação de som: Adilson Bernardino
Gravações: Hugo Secco
Maquiagem: Carmen Kligman
Fotos: Paulo Jacinto dos Reis
Produção Executiva: Paulo de Oliveira
Divulgação: Margarida Maria
Participação Especial: Mariana Muniz
Apoio Cultural: Sabor Saúde

TODOS OS DIAS, ÀS 20h, HAVERÁ AULA PÚBLICA

ESPAÇO NOVO

Direção: Angel Vianna e Rainer Vianna
Administração Geral: Myriam Vieira Boamorte
Secretaria: Maria Dulce Abras
Maria Eulália Alves
Serviços Gerais: Valdenir Miguel de Rezende
Professores: Angel Vianna
Rainer Vianna
Maria Tereza Malta
Silvia Caminada
Neide Neves
Odair Gonçalves
Soraia Jorge
Letícia Teixeira
Marcos Leite
Vera Terra
Elísio Fernandes
Carlos Alberto Tribuzzi
Hermes Frederico
Pianistas: Sandra Leal Maya
Paulo Afonso
Percussionistas: Almir Francisco Alves
Ricardo Imperato
Alexandre Pires



Anexo 2

Áudio do debate sobre o Cinema brasileiro Mostra José Agrippino de Paula - Museu da Imagem e Som-SP

1988

Participação de José Celso Martinez Corrêa, Caetano Veloso, Jorge Mautner, Jairo Ferreira, Fernão Ramos, Otávio di Fiori e Maria Esther Stockler.