

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Danielle Márcia Fernandes

**A POLÍTICA DA SENSIBILIDADE NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO
TRANS-FORMA GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA**

Belo Horizonte

2019

Danielle Márcia Fernandes

**A POLÍTICA DA SENSIBILIDADE NA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DO
TRANS-FORMA GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Fernandes, Danielle Márcia, 1984-

A política da sensibilidade na trajetória artística do Grupo Trans-Forma Experimental de Dança [manuscrito] / Danielle Márcia Fernandes. – 2020.

168 p. : il.

Orientador: Arnaldo Leite Alvarenga.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2019.

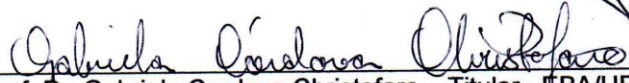
1. Martins, Marilene, 1935- – Teses. 2. Trans-Forma Grupo Experimental de Dança – Teses. 3. Dança – História – Belo Horizonte – Teses. 4. Dança – Aspectos políticos – Teses. I. Alvarenga, Arnaldo, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 793.3

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **DANIELLE MARCIA FERNANDES** Número de Registro **2018663970**.

Título: "A política da sensibilidade na trajetória artística do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança"


Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Orientador – EBA/UFMG


Prof. Dr. Gabriela Cordova Christofaro – Titular – EBA/UFMG


Prof. Dr. Tarcísio dos Santos Ramos – Titular - UFMG

Belo Horizonte, 27 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, por me acompanhar nessa trajetória entre a história e a dança. Agradeço pela confiança, pela escuta e pela generosidade ao compartilhar memórias valiosas e conhecimentos que levarei para a vida. Gratidão!

Agradeço de maneira especial à Marilene Martins e às suas irmãs, Maria Amélia Martins e Maria Amália Martins, por me receberem e autorizarem o acesso aos documentos de seu acervo pessoal.

Aos artistas que gentilmente se disponibilizaram a participar das entrevistas, contribuindo para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, aos professores e funcionários da secretaria e à coordenação representada pela Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão da bolsa durante o período de realização da pesquisa.

Aos professores Arnaldo Alvarenga, Ana Cristina Carvalho Pereira, Gabriela Christófaro, Paulo Baeta e Raquel Pires, importantes referências em meu percurso com a dança na universidade.

Aos meus pais, meus irmãos e meus sobrinhos, pelo apoio e pela compreensão nos momentos de ausência.

Ao Vinícius, com amor. Obrigada pelo apoio e pela companhia em todos os momentos.

À Márcia Cordeiro Tupynambá, pela escuta e pelo cuidado.

Aos meus amigos de estimação Pedro Lúcio, Jorginho e Nino, pela companhia durante a escrita.

A todos do Trans-Forma, pela inspiração.

*“Sou como você
Feito de coisas lembradas e esquecidas rostos e mãos...
Mas somos muitos milhões de homens comuns
e podemos formar uma muralha com nossos corpos
de sonho e margaridas.”*
Ferreira Gullar

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise da trajetória artística do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, identificando nas rupturas com a tradição da dança acadêmica em Belo Horizonte uma postura política por meio da sensibilidade na produção artística em dança. O grupo surgiu a partir da iniciativa de Marilene Martins, que, no contexto da década de 1970, foi pioneira ao desenvolver seu trabalho sob as bases da dança moderna e ao apresentar elementos da pós-modernidade na formação e na criação em dança, realizando a transformação dos parâmetros da dança cênica na capital mineira. A relação entre dança e política foi identificada a partir de Rancière (2009, 2012) nas rupturas com a tradição normativa que, em Belo Horizonte, era representada pela tradição clássica. Características da pós-modernidade na dança foram identificadas e apresentadas a partir de Silva (2005a, 2005b), Louppe (2012) e Coutinho (2005). A pesquisa orientou-se metodologicamente por uma abordagem qualitativa e como procedimentos foram realizadas pesquisa de referências, entrevistas semiestruturadas com artistas que integraram o elenco dos espetáculos, bem como realizada análise documental, por meio de programas de espetáculos, fotografias, críticas publicadas em jornais e revistas da época. A identificação das fases que compuseram a trajetória do grupo teve como objetivo compreender as transformações estéticas do Grupo Trans-Forma ao longo de sua atuação. A escolha dos espetáculos a serem analisados foi realizada a partir do critério de representatividade da obra no contexto e dos elementos que se evidenciaram em cada fase e que possibilitaram revelar a relação entre dança e política na trajetória do grupo por meio da sensibilidade artística e de novos modos de criar em dança.

Palavras-chave: Dança. Política. História da dança. Marilene Martins. Grupo Trans-Forma.

ABSTRACT

This study presents an analysis of the artistic trajectory of the Trans-Forma Experimental Dance Group, identifying, in the ruptures with the tradition of the academic dance in Belo Horizonte, a political posture through the sensibility in the artistic dance production. The group emerged from the initiative of Marilene Martins, who, in the context of the 1970s, was a pioneer in developing her work on the basis of modern dance and presenting elements of postmodernity in dance training and creation, transforming the parameters of the scenic dance in the capital of Minas Gerais. The relationship between dance and politics has been identified from Rancière (2009; 2012) in the ruptures with the normative tradition, which was represented by the classical tradition in Belo Horizonte. Characteristics of dance postmodernity were identified and presented from Silva (2005a, 2005b), Louppe (2012) and Coutinho (2005). The research was methodologically guided by a qualitative approach, which included the research of references, semi-structured interviews with artists who were part of the cast of the shows, as well as documentary analysis, through show programs, photographs, reviews published in newspapers and magazines of the time. The identification of the phases that made up the group's trajectory aimed to understand the aesthetic transformations of the Trans-Forma Group throughout its performance. The choice of spectacles to be analyzed was based on the criterion of the work's representativeness in the context and the elements that are evidenced in each phase, which allowed revealing the relationship between dance and politics in the group's trajectory, through artistic sensibility and new ways of creation in dance.

Keywords: Dance. Policy. History of dance. Marilene Martins. Trans-Forma Group.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marilene Martins e sua irmã Marlene Martins	27
Figura 2 – Marilene e Angel em <i>O caso do vestido</i>	30
Figura 3 – Coreografia Águas de Oxalá. Alunas de Yanka Rudzka	36
Figura 4 – Aula com Rolf Gelewski em Salvador	37
Figura 5 – Grupo Juventude Dança	38
Figura 6 – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA	38
Figura 7 – Escola de Dança Moderna Marilene Martins	53
Figura 8 – Escola de Dança Moderna Marilene Martins	53
Figura 9 – Apresentação de alunos na Praça do Papa em Belo Horizonte	71
Figura 10 – Teatro de Arena do Parque das Mangabeiras de Belo Horizonte	72
Figura 11 – Divulgação de espetáculo didático da Escola de Dança Marilene Martins	73
Figura 12 – Duo apresentado por Dudude Herrmann e Lydia Del Picchia	86
Figura 13 – Coral	93
Figura 14 – Forma Pop	94
Figura 15 – Pranto	94
Figura 16 – <i>Missa breve: glória</i>	95
Figura 17 – <i>Missa breve: libera-nos</i>	96
Figura 18 – Programa do espetáculo de estreia	98
Figura 19 – Giga	99
Figura 20 – Minueto	99
Figura 21 – Rythmetron 1	101
Figura 22 – Rythmetron 2	101
Figura 23 – Square Dance 1	103
Figura 24 – Square Dance 2	104
Figura 25 – Polymorphia 1	105
Figura 26 – Polymorphia 2	106
Figura 27 – Ensaio da coreografia <i>Mandala 1</i>	107
Figura 28 – Bola na área 1	109
Figura 29 – Bola na área 2	110
Figura 30 – <i>Kuadê: Juruna mata o sol</i>	111
Figura 31 – Batismo do Juruna	112
Figura 32 – Mister Macarrone	116

Figura 33 – A Viagem	118
Figura 34 – A Centopeia	119
Figura 35 – Jesus Ébrio	120
Figura 36 – Madame Satã	121
Figura 37 – Harém do Sultão Abdula Mula Abdala Mala	122
Figura 38 – A Janela	125
Figura 39 – Coringa	126
Figura 40 – As Ninfas	127
Figura 41 – O Cisne: Escolha seu sonho	129
Figura 42 – Divulgação do espetáculo <i>Escolha seu sonho</i>	130
Figura 43 – <i>O despertar do sonho</i>	131
Figura 44 – Folder do espetáculo <i>Escolha seu sonho</i>	132
Figura 45 – Ensaio Vidros moídos: Cena III	135
Figura 46 – Prólogo 1	138
Figura 47 – Prólogo 2	139
Figura 48 – <i>Quando morreu minha avó (O velório)</i>	140
Figura 49 – <i>Histórias</i>	141
Figura 50 – <i>Fumando espero</i>	142
Figura 51 – Cena final	143

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BKV – Ballet Klauss Vianna

CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais

CEC – Centro de Estudos Cinematográficos

DCE – Diretório Central dos Estudantes

DOPS – Departamento de Ordem Pública e Social

EBA – Escola de Belas Artes

FEA – Fundação de Educação Artística

TU – Teatro Universitário

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	MARILENE MARTINS: INFLUÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA SINGULAR	20
2.1	Belo Horizonte e a construção da modernidade	23
2.2	O encontro com a tradição na dança em Belo Horizonte	25
2.3	Um novo olhar para a dança: o balé moderno.....	28
2.4	O encontro com a dança moderna em Salvador.....	34
2.5	A participação no Festival de Inverno de Ouro Preto	41
3	ESCOLA DE DANÇA MODERNA MARILENE MARTINS E TRANS-FORMA CENTRO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: RUPTURAS E CONTINUIDADES NA FORMAÇÃO EM DANÇA	45
3.1	Rupturas com a tradição: o pioneirismo de Marilene Martins	46
3.1.1	<i>Um espaço que inspira a liberdade</i>	51
3.1.2	<i>Transformações na formação em dança: a convivência entre as diferenças</i>	56
3.1.3	<i>As múltiplas corporalidades na dança de Marilene Martins</i>	60
3.1.4	<i>A diversidade de referências na formação em dança</i>	64
3.1.5	<i>A brasilidade e o popular na proposta de formação em dança</i>	69
3.2	Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea: continuidades em meio a transformações	74
4	TRANS-FORMA GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA: A RENOVAÇÃO DA CENA DA DANÇA EM BELO HORIZONTE	80
4.1	Transformações na criação em dança	83
4.2	Trajetória artística: delimitando fases	91
4.2.1	<i>Primeira fase (1971-1975): o início de uma proposta inovadora</i>	91
4.2.1.1	<i>Grupo Trans-Forma (1971)</i>	97
4.2.2	<i>Segunda fase (1976-1980): a brasilidade em cena</i>	108
4.2.2.1	<i>Terreno baldio (1979)</i>	114

4.2.3 Terceira fase (1981-1982): o caminho da profissionalização.....	123
4.2.3.1 Escolha seu sonho (1981).....	124
4.2.4 Quarta fase (1983-1988): novos caminhos.....	133
4.2.4.1 A casa da infância (1984).....	136
4.3 A continuidade na cena	145
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	148
REFERÊNCIAS.....	151
ANEXO A – PROGRAMA DO PRIMEIRO ESPETÁCULO (1971)	160
ANEXO B – PROGRAMA DO ESPETÁCULO <i>TERRENO BALDIO</i> (1979)	162
ANEXO C – PROGRAMA DO ESPETÁCULO <i>ESCOLHA SEU SONHO</i> (1981).....	164
ANEXO D – PROGRAMA DO ESPETÁCULO <i>A CASA DA INFÂNCIA</i> (1984)	166
ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....	168

1 INTRODUÇÃO

O Trans-Forma Grupo Experimental de Dança é uma das principais referências na história da dança em Belo Horizonte, especificamente por ter representado a renovação do cenário da dança na capital mineira no início da década de 1970. O grupo atuou de maneira independente a partir da iniciativa de Marilene Martins e apresentou uma proposta moderna, que rompeu com os ideais estéticos de uma época em que o exercício da liberdade poderia ser considerado como sinônimo de subversão. Na análise de sua trajetória artística, evidenciou-se a relação entre o objeto de estudo, o Grupo Trans-Forma, e o contexto de sua atuação, momento em que o país vivia sob o regime militar, compreendendo a proposta de dança apresentada pelo grupo como um lugar de encontro com a liberdade. Sua atuação, em um cenário de restrição da liberdade expressiva, direcionou à hipótese de que a dança pode ser considerada como um caminho de transformação, em que transformar significa ir além da forma e romper com estruturas consolidadas que não sustentam uma dada realidade.

Aproxima-se do Trans-Forma a partir de sua história e de suas reverberações que alcançam aqueles que se dedicam à dança na cidade de Belo Horizonte. Encontra-se em sua herança uma proposta que aproxima o indivíduo de si mesmo por meio da dança, algo presente como o cerne do trabalho de Marilene Martins e que se identifica no trabalho desenvolvido por artistas, ex-alunos do Trans-Forma, assim como na abordagem da formação em dança oferecida pela universidade.

Como ex-aluna da primeira turma do Curso de Dança – Licenciatura da Universidade Federal de Minas Gerais, encontrei referências que aproximaram minha experiência de uma concepção de dança humanizada e transformadora, que abrangeu a diversidade presente no ambiente universitário e nas diferentes vivências e experiências dos alunos. Nas palavras de Marilene Martins, ao discursar na inauguração do curso de graduação em dança na UFMG, em agosto de 2010, este não seria apenas um curso de dança, mas um curso de vida, ao promover a busca da expressão de cada um como pessoa diante do mundo.

A proximidade com o pensamento histórico, minha primeira formação acadêmica, me direcionou ao encontro da história da dança em Belo Horizonte e das heranças que constroem o cenário contemporâneo dessa arte na cidade. Identifico a herança do Trans-Forma entre profissionais e artistas atuantes em diferentes espaços de formação, presente em suas trajetórias e na memória corporal que reverbera não somente na dança, mas também na cena teatral, formando novos artistas e mantendo vivos a proposta e o legado de Marilene e do Grupo Trans-Forma, como uma construção que se amplia alcançando as gerações seguintes.

A trajetória artística do Grupo Trans-Forma é o objeto de estudo desta dissertação, que tem como objetivo analisar como as rupturas realizadas com a tradição acadêmica na dança em Belo Horizonte, durante sua atuação, entre as décadas de 1970 e 1980, aproximou-se de uma atitude política, por meio da sensibilidade. No processo de pesquisa, buscou-se especificamente analisar a trajetória artística do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança; investigar seu contexto de atuação (1971-1988); identificar e analisar as fases que representam a trajetória do grupo, assim como apresentar, por meio dos modos de criação em dança e dos trabalhos desenvolvidos, de que forma a sensibilidade na abordagem da dança se relaciona à política.

Nas análises do percurso que nortearam as pesquisas feitas, buscou-se compreender o que movia Marilene e o que instigou sua procura por um novo modo de criação em dança, que se apresentou no Grupo Trans-Forma, espaço em que sua proposta se materializou nos espetáculos, momento em que as rupturas com a tradição se explicitaram. Nesse sentido, considerou-se necessário apresentar inicialmente o ambiente artístico da dança em Belo Horizonte e o contexto de formação de Marilene, a fim de introduzir as análises sobre o grupo. Na década de 1970, a técnica clássica era a principal referência de formação do artista da dança na cidade, padrão estético que encontrou ressonância na conjuntura política vivenciada no país, de restrição dos direitos democráticos. É nesse contexto que Marilene inaugurou sua escola e criou o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança. O que diferenciou seu trabalho dos demais espaços de atuação em dança na cidade foi a inovação ao inaugurar um *locus* de liberdade expressiva por meio da dança.

A importância de sua iniciativa é analisada a partir do pensamento do filósofo francês Jacques Rancière. O autor considera a relação entre arte e política presente nas rupturas com padrões consolidados, possibilitando identificar uma atitude política na arte como distinta da arte criada com objetivo político. Sob a perspectiva de Rancière, a arte seria responsável por instigar novas formas de percepção, transformando modos de vida a partir da sensibilidade. Nesse sentido, a arte aproxima-se da política, entendida como experiência estética, através de rupturas com padrões de comportamento, hábitos e percepções. Entre os regimes de identificação da arte, o autor apresenta o regime estético das artes, como o momento de ruptura que ela propõe com a normatização própria do padrão representativo. Nesse regime, a arte não se distingue nas maneiras de fazer – se encontrando desobrigada das regras e da hierarquia entre as diferentes linguagens artísticas –, mas sim pela sensibilidade e pelo *dissenso*, considerado como a ruptura com a normatividade da arte representativa. Como afirma o autor:

A ideia do sensível [...] dissensual caracteriza propriamente o pensamento desse regime moderno da arte que propus chamar de regime estético da arte. E a ideia de

uma forma de experiência sensível específica, desconectada das formas normais da experiência sensível, é, com efeito, o que caracteriza esse regime de percepção e pensamento da arte. (RANCIÈRE, 2007, p. 129).

Ao romper com estruturas consolidadas, instaura-se um novo modo de relação com o sensível, o visível e o dizível, conferindo visibilidade ao que não era representado no regime estético anterior. A política na arte apresenta-se, nesse momento de repartição e de representação do que até então era tido como a não parte, marginalizado na experiência estética, o que o autor denomina com *partilha do sensível*. Partilhar o sensível é redistribuir as partes, possibilitar ao outro – que não se enquadra em uma determinada normatização – a vivência da sensibilidade, que pode ser entendida como um momento de suspensão da realidade vivida.

Já em Bardet (2014) pode-se também identificar elementos do pensamento de Rancière em sua análise sobre dança e filosofia, especificamente no período entre o surgimento do *Judson Dance Theatre* na década de 1960 e a criação contemporânea. A autora apresenta a democratização da dança em seus aspectos dissensuais, identificadas em novas configurações de movimentos, questionando as visões tradicionais do corpo e dos modos de criação na dança. Segundo a autora, o não virtuosismo e a cotidianidade na dança se aproximam do regime estético das artes de Rancière, no qual a estética não mais se refere a um juízo, mas a uma relação sensível, desvinculando a arte da normatividade. A partilha do sensível, lugar em que arte e a política se encontram, é identificada como partilha dos lugares dos que fazem e dos que percebem. Na dança, essa partilha se apresenta nos corpos, alterando a relação estabelecida com os outros, com o espaço e com o contexto.

Na análise da proposta estética do grupo, identifica-se a consolidação em Belo Horizonte da dança moderna, ao mesmo tempo em que realiza a integração com diferentes referenciais artísticos, caracterizando uma postura pós-moderna, como defendida por Christófaros (2018) em sua análise da proposta artístico-pedagógica de Marilene. Elementos da pós-modernidade são identificados também a partir de Silva (2005a, 2005b), Coutinho (2005) e Louppe (2012), indicando que Marilene fundamentou seu trabalho em ampla liberdade expressiva, integrando múltiplas referências em sua proposta artística.

Metodologicamente, a pesquisa se orientou por uma abordagem qualitativa. Ao realizar a análise dos processos de criação artística em dança, dialogou-se com a perspectiva de Minayo (2012), que considera a experiência e a vivência como matéria-prima da análise na pesquisa qualitativa. Embora diferentes indivíduos compartilhem da mesma experiência (nesse caso, as atuações na trajetória do Grupo Trans-Forma), a vivência individual de cada artista que integrou o grupo foi única, assim como sua personalidade, sua biografia e sua participação específica na

história relembada. Toda compreensão, assim, é parcial e inacabada, tanto daquele que participou do momento pesquisado – que tem um entendimento circunstancial e parcial a partir de suas experiências e de sua visão de mundo – como a compreensão do pesquisador, que também possui limitações em suas observações, que atravessam o espaço e o tempo. Na análise qualitativa, o verbo compreender se destaca. Compreender representa uma atitude de alteridade ao permitir colocar-se no lugar do outro, considerando que, como seres humanos, temos a capacidade de exercer esse movimento altero (MINAYO, 2012).

Quanto aos objetivos, a pesquisa orientou-se pelo caráter exploratório envolvendo levantamento bibliográfico, entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o objeto pesquisado e análise de exemplos que direcionaram à compreensão do tema, sendo também de caráter descritivo, ao propor identificar características da produção artística do Trans-Forma e descrever seu contexto.

Quanto aos procedimentos, inicialmente foi realizada a pesquisa de referências, identificadas nos trabalhos publicados que abordam a história de Marilene Martins e do Grupo Trans-Forma e que possibilitaram reconhecer a trajetória de atuação do grupo e a proposta artístico-pedagógica desenvolvida por Marilene (ALVARENGA, 2002; CHRISTÓFARO 2010, 2018; RAMOS, 2018; REIS, 2005). A pesquisa documental se iniciou pela organização cronológica das fontes, compostas por críticas, reportagens, entrevistas em jornais e revistas da época, documentos do grupo e programas dos espetáculos¹. Nesse processo, considerou-se a importância de analisar a relação com o cenário histórico em que foram produzidos esses documentos, momento que fomentou a hipótese de uma aproximação entre a dança e seu contexto de atuação, encontrando em publicações dos periódicos da época ressonâncias entre a trajetória artística do grupo e o cenário que compunha o pano de fundo de suas criações.

Nos documentos foram encontradas referências que possibilitaram a identificação de elementos dos trabalhos criados, como em imagens publicadas, fotos e programas dos espetáculos. A análise documental também possibilitou reconhecer os momentos de transição pelos quais o grupo passou ao longo de sua trajetória, identificados em diferentes fases. O reconhecimento dos fatores que levaram às transições na história do grupo foi encontrado, principalmente, nas críticas publicadas nos jornais da época, que evidenciaram as relações contextuais e em programas dos espetáculos, por meio da apresentação dos artistas que compuseram o elenco do grupo.

¹ Na seção Referências, as fontes foram organizadas separadamente a fim de diferenciar os tipos de documentos utilizados.

Além da pesquisa documental, também foram realizadas entrevistas semiestruturadas² com o propósito de uma pesquisa qualitativa, ao objetivar resgatar informações sobre os trabalhos produzidos pelo grupo por intermédio dos relatos dos artistas que vivenciaram diferentes fases do processo artístico e que possuem essa vivência como memória corporal, construída a partir da experiência. Considerou-se a perspectiva de Thompson (1998, p. 271) ao apresentar a entrevista como uma relação social, na qual: “Fundamentalmente, espera-se que o entrevistador demonstre interesse pelo informante, permitindo-lhe falar o que tem a dizer sem interrupções constantes e que, se necessário, proporcione ao mesmo tempo alguma orientação sobre o que discorrer”.

Nesse processo, os entrevistados apresentaram em seus relatos descrições que possibilitaram o acesso a informações sobre os espetáculos não disponíveis nas demais fontes, como a descrição de personagens e momentos das cenas interpretadas pelos próprios entrevistados, lembrados em especificidades próprias da experiência individual. Foram também utilizadas entrevistas com representantes da dança mineira, realizadas pelo projeto “Vozes de Minas”, subprojeto “A Fala da Dança”, disponibilizadas no site do programa de História Oral da FAFICH – UFMG³.

Ao completar 50 anos da inauguração da escola de dança de Marilene Martins, núcleo do Grupo Trans-Forma, esta pesquisa apresenta-se como uma contribuição para o registro de uma parte da memória do grupo, possível a partir dos relatos dos artistas que ajudaram a construir sua história ao participar diretamente dos processos de criação de seus espetáculos. Encontrando a generosidade dos entrevistados, que demonstraram disponibilidade e afetividade em suas narrativas sobre as experiências com o Grupo, foi possível reconhecê-lo como um espaço privilegiado na dança, pela maneira como é lembrado, colaborando com a consolidação de uma história transformadora na dança. Fez-se, assim, a opção pela compreensão e pela construção da trajetória artística do grupo Trans-Forma por meio da análise de percepções subjetivas e memórias dos artistas que compuseram o grupo e não somente pelo simples olhar do pesquisador sobre o tema.

Segundo Thompson (1998), toda fonte que deriva da percepção é subjetiva e a história oral, por meio da análise da memória, possibilita atingir uma realidade ainda não apreensível. O autor afirma que, ao trabalhar com a memória, devolve-se um lugar na história às pessoas que atuaram e vivenciaram os fatos narrados, a partir de suas próprias lembranças. A memória

² A lista com as entrevistas realizadas pela autora encontra-se nas Referências.

³ Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca>.

se estabelece a partir da percepção e, no processo de sua seleção, se relaciona não somente à capacidade de percepção de suas vivências, mas ao interesse e à importância conferida ao acontecimento. Sendo assim, uma lembrança se torna mais precisa quando está relacionada a uma construção individual. São fragmentos de recordações, como uma colcha de retalhos, que se aproximam na tentativa de resgatar o fio da memória a partir de lembranças que se complementam, se encontram e fazem reviver o passado ainda presente nos corpos dançantes da cidade. A narrativa oral não produz somente uma visão biográfica, interpretação individual e pessoal, mas possibilita a identificação de novas informações e significados para os fatos.

A proposta deste estudo se tornou viável por meio de documentos de arquivos dos artistas e fontes de oralidade, possibilitando conhecer a trajetória do grupo na cena da dança em Belo Horizonte. Destaca-se nesse processo a importância dos registros que produzem conhecimentos e fomentam a construção de estudos que se dediquem às experiências artísticas que consolidaram o pensar a dança em Belo Horizonte. A análise dessas fontes integrou a construção da pesquisa e da memória do grupo. Ao apresentar sua trajetória e seus espetáculos, objetivou-se contribuir para o reconhecimento da importância de sua atuação para o desenvolvimento da dança na cidade no contexto das décadas de 1970 e 1980, como uma atitude política na dança representando um caminho de liberdade expressiva.

A dissertação se organiza em três capítulos, a partir da Introdução, perpassando a trajetória do grupo desde sua origem, identificada na atitude pioneira de Marilene Martins.

No primeiro capítulo – Marilene Martins: influências na construção de uma trajetória singular – apresenta-se a trajetória de formação artística de Marilene Martins, desde sua chegada a Belo Horizonte, passando pelos mestres formadores e influências que foram ressignificadas pela artista ao desenvolver sua proposta formativa e estética em dança. Vivenciando diferentes contextos ao longo de sua formação, apresenta-se a relação da artista com a tradição da dança e dos valores da sociedade da capital mineira. Ao mesmo tempo que afetam sua construção como artista, incentivaram Marilene a inaugurar novos parâmetros de formação e criação em dança, rompendo com a estrutura formativa vigente. Sua atuação é compreendida como pioneira na dança mineira e sua singularidade é identificada na maneira como constrói um caminho próprio, a partir das referências que encontrou ao longo de seu percurso na dança.

No segundo capítulo – Escola de Dança Moderna Marilene Martins e Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea: rupturas e continuidades na formação em dança – identifica-se a construção de uma nova proposta de dança na cidade de Belo Horizonte a partir da Escola de Dança Moderna Marilene Martins. A inauguração da escola promoveu a ruptura com o

protagonismo da dança clássica na formação em dança na capital ao se estruturar sob as bases da dança moderna. Destaca-se o desenvolvimento da proposta de dança de Marilene, enfatizando o caráter de liberdade e diversidade na formação do bailarino. Desde o espaço que se apresenta como espaço de liberdade de atuação e de vivência da individualidade, à relação de alteridade entre aqueles que frequentam o espaço e sua estrutura de formação. Nas rupturas com a tradição na dança, identifica-se a relação entre dança e política a partir do filósofo Rancière (2009, 2012). Percebe-se nesse espaço a construção de uma proposta que se apresenta moderna e que também se aproxima de elementos pós-modernos, caracterizando a transformação presente na alteração do nome da escola no início da década de 1980.

No terceiro capítulo – Trans-Forma Grupo Experimental de Dança: a renovação da cena da dança em Belo Horizonte – apresenta-se o contexto de criação do Grupo Trans-Forma e suas propostas de transformações no processo de criação em dança. Por meio de seus trabalhos apresentados, vislumbra-se o ambiente de liberdade e de alteridade de seus artistas. A materialização de sua proposta de dança é identificada nos espetáculos, e, na análise da trajetória artística do grupo, são apresentadas suas diferentes fases. Cada fase é examinada, assim como analisado o espetáculo considerado, pelas análises feitas, como mais representativo do momento do grupo, identificando nesse processo suas transformações e os elementos de continuidade em sua atuação.

Por fim, são apresentadas as considerações finais desta pesquisa interligando os temas discutidos nos capítulos.

2 MARILENE MARTINS: INFLUÊNCIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA TRAJETÓRIA SINGULAR

“Quando o ideal é verdadeiro, a chama tem que ser mantida acesa, custe o que custar.”⁴
(Marilene Martins, 1992)

Bailarina, professora, coreógrafa e artista de dança, Marilene Martins destacou-se por seu trabalho pioneiro em Belo Horizonte, como apresentado por Alvarenga (2002) e Reis (2005). Inaugurou, na capital mineira, em 1969, a primeira escola dedicada ao ensino de dança moderna e, em 1971, criou o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, realizando uma transformação na cena belo-horizontina. Sua trajetória artística iniciou-se na década de 1950 e reverbera, ainda hoje, nos trabalhos de artistas representantes da dança e do teatro na cena contemporânea mineira (ALVARENGA, 2002; REIS, 2005).

Marilene é uma artista do movimento. Movimento presente na dança como expressão da vida e como uma necessidade de manter-se aberta às novas possibilidades expressivas. Buscou uma proposta que se aproximasse de uma linguagem própria e próxima de sua individualidade, o que a levou a desenvolver uma visão sensível e humana em seu trabalho. A dança é compreendida por ela como: “Caminho de autoconhecimento, de comunhão com o mundo e de expressão do mundo. Pela dança, o homem manifesta os movimentos do seu mundo interior.”⁵

A abordagem da sua trajetória artística é realizada em diálogo com os contextos vivenciados por Martins, evidenciando as relações estabelecidas entre as influências do cenário artístico em que atuou e a construção de uma proposta de dança inovadora para a época, identificada na ruptura com o padrão estético do balé clássico, principal referência técnica na formação profissional em dança em Belo Horizonte entre as décadas de 1950 e 1970. Ao apresentar, ao longo deste capítulo, o contexto de sua atuação, busca-se identificar a influência do ambiente vivenciado por Marilene na representação de sua obra, compreendendo que a arte dialoga com a realidade e considerando a existência de uma relação indissociável entre a arte e a vida. A individualidade da artista revela-se na maneira como ela constrói um percurso próprio, aceitando diferentes influências em sua formação e as ressignificando, a partir de sua subjetividade. Como afirma Pereira (2000, p. 121):

⁴ Manuscrito. Marilene Martins. *Discurso Prêmio Cidadã Honorária*. 1992, p. 1. Acervo de Marilene Martins.

⁵ Cf. nota 4.

Longe de simplesmente refletir o social, o indivíduo coloca-se como polo ativo face a esse mesmo social, dele se apropriando, filtrando-o, retraduzindo-o e projetando-o em uma outra dimensão, que é a de sua própria subjetividade. Cada indivíduo representa a reapropriação singular do universo social e histórico que o circunda.

Marilene Martins demonstrou uma postura ativa e propositiva nos diferentes contextos em que atuou, encontrando um cenário artístico de vanguarda que colaborou para o desenvolvimento de seu conceito de dança. Em Belo Horizonte, conheceu a tradição do balé clássico e aproximou-se dos artistas que integravam a Geração Complemento⁶. Em Salvador, encontrou o ambiente de efervescência cultural e a dança moderna em sua vertente expressionista – introduzida pelos dois primeiros diretores da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Yanka Rudzka e Rolf Gelewski. Nos Festivais de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Ouro Preto, vivenciou o ambiente cultural onde artistas de vanguarda apresentavam suas criações, consideradas subversivas no contexto de exceção vivido durante a Ditadura Militar. Essas experiências foram importantes na construção de uma proposta diferenciada, que subverteu os padrões reconhecidos na dança em Belo Horizonte.

As principais influências em sua formação foram de artistas que atuaram na construção da dança cênica em Belo Horizonte. O reconhecimento da importância desses profissionais em sua formação é encontrado nas palavras de Marilene: “Mestres do corpo, mestres da vida, para sempre lembrados, eternamente amados. Enquanto Klaus foi o coração e a intenção, Rolf foi o silêncio para ouvir a alma, Carlos Leite, a coragem para vencer obstáculos”.⁷ A partir dessas experiências, aproximou-se de um ideal de dança em que se expressa algo mais do que a técnica, como caminho de experimentação, autoconhecimento e expressão individual.

Nena, como Marilene também é conhecida, nasceu no ano de 1935 em Teófilo Otoni, cidade do interior do Estado de Minas Gerais. A infância vivida de forma simples, em meio à natureza e à espontaneidade das brincadeiras de criança, foi marcada, em sua memória, como uma experiência de liberdade:

Foi uma vida assim muito solta. [...] e então aquilo ficou muito fundo dentro de mim, aquela fantasia que criava na infância de pular muro, de vestir, de brincar de circo [...]. foi uma vivência muito boa, que marcou muito a minha vida pela tranquilidade, da gente se sentir bem com os outros, com a gente mesmo e não se sentir obrigada a fazer isso, fazer aquilo.⁸

⁶ Entre os anos de 1956 e 1963, o movimento que ficou conhecido como a Geração Complemento, representado pelo periódico de mesmo nome, reuniu, na cidade, um grupo de artistas e intelectuais em torno de temáticas direcionadas às artes – literatura, artes visuais, teatro, cinema e dança – destacando as produções locais. Esse movimento influenciou os artistas que realizavam a modernização nas artes em Belo Horizonte. Entre eles, estão Klaus Vianna, Angel Vianna e Marilene Martins (ALVARENGA, 2002).

⁷ Manuscrito. Marilene Martins. *Mestres*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

⁸ Entrevista de Marilene Martins concedida a Arnaldo Alvarenga em 15 de outubro de 2000.

Acostumada com a liberdade vivida em sua cidade natal, relatou o incômodo inicial com as regras impostas pela instituição escolar quando mudou-se para a capital, como afirmou em entrevista concedida à Christófaro (2010, p.18-19):

Tínhamos que andar com uma boina na cabeça, a saia comprida de prega lá abaixo dos joelhos. E fazer fila para entrar na sala de aula. Depois tinha o recreio e era um tal de fazer fila novamente para retornar à sala de aula. Comecei a achar isso muito militar e fui me desinteressando do Curso Científico. E começamos a olhar revistas de dança nas aulas. Os professores sempre me pegavam olhando essas revistas e falavam: “Ó menina, ó menina!” E me chamavam para resolver problemas no quadro negro.

Essa liberdade vivida na infância seria buscada na dança, pois, desde criança, ela demonstrou seu impulso artístico e o desejo de se tornar bailarina. Nessa fase, em sua cidade natal, assistia, no cinema, às companhias de balé clássico e, nas revistas, via as imagens de grandes bailarinos que despertavam o seu fascínio pela dança. As notícias sobre Carlos Leite – bailarino que havia integrado o corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que desenvolvia um trabalho pioneiro com a dança clássica na cidade de Belo Horizonte – inspiraram o seu desejo de estudar na capital:

Eu tinha umas revistas, uns álbuns, que a gente, às vezes, comprava de pessoas que passavam vendendo, lá, em Teófilo Otoni. Falavam muito sobre o balé russo. E continham fotos incríveis! De Nijinski, *L'après-midi d'un faune*, Anna Pavlova, Tatiana Leskova e tantos outros bailarinos fantásticos. Ficávamos encantadas! E aumentava a vontade de vir para Belo Horizonte, porque nós soubemos que Carlos Leite estava aqui lecionando. (CHRISTÓFARO, 2010, p. 18).

O fato de não haver profissionais que lecionassem dança em sua cidade não a impediu de buscar a formação profissional na área. Marilene sentia-se destinada a seguir o caminho da dança, apesar dos desafios que sabia que encontraria. O preconceito da família e da sociedade em relação aos ambientes frequentados por bailarinos e a ausência de estímulos à profissionalização não a impediram de realizar seu objetivo, indo ao encontro das possibilidades que se apresentavam, pois dançar para ela “[...] é ir à luta, é estar sempre disponível, é saber que falta muito, que é tudo muito difícil, mas sempre acreditar. É uma vontade de encontro, de viver e conviver, de dar e receber, de celebrar a vida”⁹.

No início de sua formação artística, vivenciou o panorama das artes em Belo Horizonte, bem como suas transformações, entre as décadas de 1950 e 1970. A sua chegada na cidade, no início da década de 1950, representou o começo da sua trajetória na dança e o encontro da artista com a tradição da capital mineira.

⁹ Manuscrito. Marilene Martins. *Por que a dança?* (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

2.1 Belo Horizonte e a construção da modernidade

A primeira cidade planejada do Brasil cumpriu o papel simbólico de divulgar as ideias de modernidade e progresso associadas à República (RIBEIRO, 1997). O planejamento da cidade de Belo Horizonte, inaugurada em 1897, deslocou a capital de Minas Gerais de Ouro Preto para o antigo Arraial Curral Del Rey, construindo, na região, um projeto de cidade moderna, inspirada no modelo europeu. Segundo Bahia (2007, p. 66):

A renovação era o valor relevante da época, cabendo ressaltar que as demolições simbolizaram o predomínio desse espírito modernizador. A ideia de patrimônio urbano foi introduzida posteriormente com o urbanismo progressista, surgido no século XX. A modernização era entendida como um bem, e não uma descaracterização.

No conflito entre a tradição e a modernidade, o antigo arraial foi demolido dando lugar a um novo projeto de inspiração positivista¹⁰. Embora a cidade tenha sido construída a partir de um projeto arquitetônico modernista, prevaleceu, nas artes, em suas primeiras décadas, a hegemonia da tradição acadêmica clássica. Os anos de 1920 e 1930 foram marcados pelo confronto entre a tradição, defendida pelos interessados na preservação dos lugares ocupados na sociedade, construtores da cidade, e a modernidade, apoiada por aqueles que buscavam romper com a ordem estabelecida. Contrário às influências do modernismo nas artes, o Governo buscou instrumentos de institucionalização da arte acadêmica. O posicionamento conservador no período anterior à Revolução de 1930 levou à criação, em 1917, da Escola de Belas Artes pelo presidente do Estado, Crispim Jacques Bias Fortes. Por meio da difusão do academicismo, a instituição representou o pensamento político dominante (ÁVILA, 1997). Nesse período, a arte em Belo Horizonte representou o conflito entre o academicismo clássico e o emergente modernismo artístico que, embora ainda incipiente, já apresentava seus primeiros representantes nas artes plásticas.

Nesse sentido, a primeira iniciativa artística modernista foi a exposição da artista plástica Zina Aita¹¹, realizada no ano de 1920, recebida com estranhamento e desconfiança diante das novas formas consideradas bizarras pela crítica e pelo público. Em 1936, realizou-se a Exposição de Arte Moderna, conhecida como *Salão Bar Brasil*, em um contexto de agitação

¹⁰ O positivismo é uma teoria francesa formulada por Augusto Comte (1798-1857) no século XIX, que considera o cientificismo como o fundamento do conhecimento e associado ao progresso. Essa teoria influenciou o movimento de Proclamação da República no Brasil, representando a ordem e a coesão social como lema estampado na bandeira nacional (PENNA, 2001).

¹¹ Zina Aita nasceu em Belo Horizonte em 1900. Foi pintora, desenhista e ceramista. Viajou para a Itália onde permaneceu entre os anos 1914 e 1918, dedicando-se ao desenho e à pintura nas cidades de Roma, Florença, Milão e Veneza. É considerada precursora do modernismo em Minas Gerais (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017b).

político-ideológica. A exposição apresentou a ruptura com o cânone acadêmico da arte na cidade e, ao ser realizada em um bar, transgrediu o espaço destinado tradicionalmente às exposições. O objetivo dos artistas era subverter a arte institucional, problematizando padrões e expressando o desejo por mudanças.

A ruptura com o academicismo hegemônico se efetivaria em Belo Horizonte na década de 1940, sob a iniciativa do prefeito Juscelino Kubitschek, responsável pela modernização da paisagem urbana da cidade e pelo incentivo ao desenvolvimento da arte moderna. O conjunto arquitetônico da Pampulha, com obras do arquiteto Oscar Niemeyer e a influência de Alberto da Veiga Guignard na formação dos artistas, é exemplo das transformações direcionadas pelo modernismo na década de 1940. O contraste entre tradição e modernidade acompanhou o desenvolvimento do modernismo, inicialmente causando o estranhamento identificado nas reações do público. Segundo Ávila (1997, p. 180), a chegada da arte moderna causou impacto na pacata cidade: “Ainda que tardiamente e através do mecenato, a presença dos modernistas em Minas iria mudar para sempre a paisagem urbana e mexeria com a mentalidade tacanha da comunidade, viciada aos temas fáceis do academicismo”.

Embora a cidade tenha sido arquitetada e construída em planos modernos, a tradição e os valores da sociedade belo-horizontina seguiram o curso habitual, mantendo o seu caráter conservador. O Estado atuou como personagem principal no processo da construção de Belo Horizonte, mas a aceleração do processo histórico na construção da cidade não foi acompanhada pelo desenvolvimento de suas tradições mais interioranas. Segundo Calvo (2013), o movimento republicano não representou uma ruptura nos valores belo-horizontinos, mas uma associação com o passado e uma justaposição entre o antigo e o moderno, o que manteve o conservadorismo de valores. A cidade é considerada conservadora ao manter as divisões sociais e espaciais, “conservando valores da sociedade dos períodos colonial e imperial brasileiro” (CALVO, 2013, p. 86). Assim, Belo Horizonte é caracterizada pela autora como uma “modernidade postiça” (CALVO, 2013, p. 88), afirmação que encontra eco nos artistas modernistas que apresentavam a cidade em seu provincianismo, reafirmando a presença da aliança entre tradição e modernidade.

Marilene Martins iniciou sua trajetória na dança em Belo Horizonte, vivenciando o contexto da capital que se propunha moderna, embora alicerçada em valores da tradição, onde a dança se desenvolveria lentamente em direção à sua modernização.

2.2 O encontro com a tradição na dança em Belo Horizonte

O contexto entre a tradição e a modernidade constituiu o pano de fundo das primeiras iniciativas de constituição de um espaço de atuação em dança na capital mineira. O movimento que deixou marcas mais significativas foi realizado por Natália Lessa¹², ao inaugurar, em 1934, o primeiro curso de dança, sediado em uma escola pública, o Grupo Barão do Rio Branco. As aulas ministradas por Lessa não se destinavam à formação profissional e eram isentas do compromisso com o desenvolvimento técnico. Em seu curso, a dança era apresentada com o caráter de entretenimento, de expressão livre e amadora. De acordo com Meireles (2016, p. 62-63), a iniciativa de Lessa adequou-se ao cenário da capital:

Lessa foi responsável pela instituição de um curso dedicado à dança com caráter de educação corporal, iniciada na década de 1930. Esse curso surgiu em meio a um ambiente caracterizado pela tensão social entre tradição e modernidade, entre os bons costumes da tradicional família mineira e um entendimento de progresso (atrelado à modernidade) almejado pela sociedade da capital.

De acordo com Reis (2010, p. 22), no período entre as décadas de 1930 e 1940, eram limitados os conhecimentos de técnicas de dança e, praticamente, inexistiam escolas especializadas: “Até então a dança estava presente nos salões de baile, e, quando incluída nas práticas escolares, era intercalada no conteúdo de Educação Física, sendo utilizada principalmente para animar ou ilustrar festejos cívicos e eventos em datas comemorativas.”

Esse cenário se modificou a partir da segunda metade da década de 1940, contexto de surgimento do balé clássico representado pelo bailarino Carlos Leite,¹³ que inaugurou sua escola em Belo Horizonte em 1948, primeira iniciativa de profissionalização da dança na cidade e o único espaço de formação na área até meados da década de 1950. O empreendimento do bailarino apresentou a inovação na dança mineira, ao mesmo tempo em que era uma representação da tradição do balé russo, referência presente em sua formação e estilo trabalhado por ele em sua escola. Reis (2010, p. 38) identifica, nesse contexto, a contradição que se estabelece entre tradição e modernidade a partir da inauguração da escola de Carlos Leite:

Ao se instalar na cidade, em 1948, a primeira escola de dança clássica acaba por representar o lugar de ideias inovadoras, afinadas com o discurso de uma cidade moderna, empenhada na formação sistemática de artistas da dança, e com uma vida cultural intensa. Ao mesmo tempo, firma-se como centro de difusão de tradições de

¹² Natália Lessa (1906-1986) nasceu em São João da Chapada, distrito de Diamantina, Minas Gerais e foi responsável por criar o primeiro curso de dança em Belo Horizonte (REIS, 2010).

¹³ Bailarino, coreógrafo e professor, Carlos Leite iniciou, em 1935, a sua carreira como bailarino na Escola de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina russa Maria Olenewa, e atuou, na década de 1940, no Original Ballet Russo e no Ballet da Juventude. Seguindo a linha do balé clássico, sua escola foi inaugurada em 15 de março de 1948, fortalecendo a ideia de reconhecimento profissional do balé clássico na cidade (REIS, 2010).

uma cultura artística aos moldes europeus, trazida para o Brasil pela bailarina russa Maria Olenewa, e já consolidada no Rio de Janeiro. Essa aparente contradição permite-nos refletir sobre as complexas relações geradas pelo diálogo entre tradição e modernidade.

A tradição do balé clássico em Belo Horizonte manteve-se como a principal referência até o fim da década de 1960, sendo a formação primeira de Marilene Martins. Ela mudou-se para Belo Horizonte aos 15 anos de idade, com o objetivo de dar continuidade aos seus estudos. Na capital, passou a nutrir cada vez mais o interesse pela dança e encontrou suas primeiras influências. Logo que chegou à cidade, matriculou-se nas aulas de balé do professor Carlos Leite, onde permaneceu no período entre 1952 e 1955. Sob o pretexto inicial de realizar apenas uma experiência, enfrentou a resistência dos pais, justificada pelo pensamento conservador que coadunava com a moral vigente na sociedade da época e considerava o ambiente das aulas de balé impróprio para as jovens de família. Segundo Marilene, até mesmo Carlos Leite, referência de dança na cidade, sofria ataques de todos os lados: “Se você estava mesmo decidido pela dança, teria que passar por cima, fazer um belo *Jeté*. Belo Horizonte era uma cidade jovem e provinciana, era preciso obstinação para abrir os caminhos para a dança”¹⁴.

O trabalho desenvolvido por Leite caracterizou-se pelo rigor técnico, que transparecia em sua didática. O professor corrigia os alunos em aula utilizando uma varinha e chegava a lançar um pequeno banco nas suas pernas para os incentivar a realizar os saltos. O rigor no tratamento era compreendido, pelos alunos, como uma postura comum para a época, como afirma Dulce Beltrão (2000, p. 4): “[...] aquele tempo era um tempo mais severo. A gente tinha isso nas famílias, a gente tinha isso como tradição, então a gente aceitava isso”. Marilene relembra sua experiência nas aulas diante da rigidez do professor:

Tinha uma certa varinha que jogava em nossas pernas. [...] Eu improvisava saltos inacreditáveis. E quanto mais pulava, mais ria, então, ele acabava rindo junto também. A energia da dança era tão comunicativa, tão fantástica, tão para cima. Ela nos ajudava a vencer estes obstáculos. Não podemos esquecer que Belo Horizonte era uma cidade jovem e bastante provinciana e ele tinha que abrir caminho na raça.¹⁵

A influência de Carlos Leite na formação de Martins não foi apenas técnica. Ele demonstrou o exemplo da atitude necessária para se construir um espaço próprio, ao enfrentar as dificuldades encontradas no desenvolvimento do balé em Belo Horizonte. Além de um chamado interno, era preciso coragem para continuar a trilhar o caminho escolhido.

¹⁴ Entrevista concedida por Marilene Martins ao Projeto *Klauss Vianna: um resgate histórico* em 28 de junho de 2007. Acervo de Marilene Martins.

¹⁵ Entrevista de Marilene Martins concedida a Arnaldo Alvarenga em 15 de outubro de 2000.

Apesar dos obstáculos de uma cidade conservadora, Marilene encontrava, na dança, a possibilidade de expressar-se com mais liberdade, reconhecendo os limites da técnica clássica. O ambiente das aulas de balé propiciou o encontro com pessoas que se tornaram importantes influências para a artista, como Dulce Beltrão, Décio Otero, Klauss Vianna e Angel Vianna. Além de frequentar as aulas de balé clássico, também iniciou sua experiência profissional como bailarina, atuando como integrante do Ballet Minas Gerais¹⁶. A técnica clássica, que direcionou as criações do grupo, seguia a conduta da escola russa, na qual Carlos Leite era formado. Uma das primeiras coreografias dançadas por Marilene foi o duo *Dança da primavera*, coreografado por Carlos Leite para ser dançado por ela e sua irmã gêmea, Marlene Martins, que, na época, também frequentava as aulas de balé (Figura 1).



Figura 1 – Marilene Martins e sua irmã Marlene Martins
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1954. Fotografia não identificado.

A ruptura da artista com o Ballet Minas Gerais ocorreu em 1955 e foi motivada pelo conservadorismo do pai, que a retirou das aulas¹⁷. A saída a motivou a buscar um novo caminho,

¹⁶ O grupo de Carlos Leite passou, em 1951, a se chamar Ballet Minas Gerais, nome que foi mantido até 1971. Após a inauguração do Palácio das Artes, passou a integrar o espaço, passando a se chamar Corpo de Baile da Escola de Balé da Fundação Palácio das Artes (AVELLAR; REIS, 2006).

¹⁷ Em entrevista concedida à Alvarenga, em 2000, Marilene relata que o pai foi informado sobre o ambiente impróprio para ser frequentado por jovens de família, o que motivou sua atitude retirá-la das aulas de balé (Acervo de Marilene Martins).

mais próximo do que ela pretendia na dança. A chegada a Belo Horizonte, o encontro com a formação clássica e a experiência com o rigor da tradição a redirecionaram para a descoberta de novas referências.

A incompreensão inicial de Carlos Leite com o afastamento de Marilene das aulas e a sua desconfiança em relação ao movimento de modernização iniciado por Klauss Vianna evidenciaram o conservadorismo, ainda representado por sua figura, e o início de um novo movimento na cena de dança da cidade. Segundo Christóvão (2010, p. 25), a reação do bailarino: “[...] demonstra o incômodo com os novos parâmetros introduzidos na dança mineira por Klauss Vianna, que experimentou outros referenciais técnicos e artísticos”. Os primeiros movimentos de ruptura com a tradição acadêmica na dança foram realizados pela primeira geração de bailarinos formada por Carlos Leite, transformando os caminhos da dança em Belo Horizonte.

2.3 Um novo olhar para a dança: o balé moderno

Novos parâmetros estéticos surgiram na dança em Belo Horizonte na segunda metade da década de 1950. O movimento modernista nas artes repercutiu no pensamento de Marilene Martins, que, em seu interesse em experimentar novas possibilidades na dança, encontrou, nos movimentos de vanguarda artística do período, a inspiração que transformaria sua trajetória.

A sua amizade com Klauss e Angel Vianna não se restringiu ao período de atuação no Ballet Minas Gerais. No mesmo ano em que se afastou das aulas de balé, Klauss Vianna investiu em um espaço próprio para suas aulas, inaugurando, em 1956, a Escola de Dança Klauss Vianna. A iniciativa instituiu, na cidade, a polaridade entre a tradição clássica, representada por Carlos Leite, como visto anteriormente, e o balé moderno, inaugurando a tradição moderna na dança belo-horizontina. A escola de Klauss Vianna foi a oportunidade encontrada por Marilene para dar continuidade à sua formação. Klauss ofereceu-lhe a possibilidade de estudar e trabalhar em sua escola, onde atuou, durante cinco anos, como professora assistente, aluna e integrante do Ballet Klauss Vianna (BKV)¹⁸, estabelecendo a aproximação de ideais e a amizade entre eles:

Klauss e Angel sempre foram de uma generosidade sem limite. Me receberam amistosamente e fui tratada de uma forma muito especial durante os cinco anos que lá estive, exatamente de 1956 a 1960. Eu os sentia como pais-amigos-irmãos, embora a nossa diferença de idade seja apenas de sete anos, foram também meus educadores.¹⁹

¹⁸ O Ballet Klauss Vianna foi criado por Klauss e Angel Vianna no ano de 1959. Apresentou o início de um movimento em direção à modernização na cena da dança em Belo Horizonte, sob as bases do balé moderno.

¹⁹ Manuscrito. Marilene Martins. *Klauss Vianna*. 199? Acervo de Marilene Martins.

A relação de amizade, marcada pelo compartilhamento de experiências na dança, estendeu-se para uma trajetória de vida. Compartilhavam a afinidade de ideais, a experimentação de novos caminhos, a liberdade para criar e a busca por menos formalismo na dança. A partir das referências observou-se que a influência de Vianna no trabalho desenvolvido por Martins, destacam-se, como relevantes aspectos, a valorização da individualidade do aluno e do bailarino e a brasilidade nas criações coreográficas. A natureza questionadora de Vianna, reprimida na experiência como aluno e bailarino, caracterizou o desenvolvimento de seu trabalho por uma abordagem mais humana sobre a dança e por um olhar atento ao movimento e às individualidades dos alunos em sala de aula, conforme Vianna (2008, p. 32):

A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo: o corpo de baile tem de ser constituído por pessoas completamente diferentes, para que os gestos saiam semelhantes; a intenção é o que importa. A dança se faz não apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro.

Klauss considerava a existência de uma íntima relação entre a dança e a vida. O movimento, quando desconectado das emoções do bailarino e das questões cotidianas, seria apenas repetição da técnica, enquanto o movimento conectado à vida e ao mundo ao redor possibilitaria vivenciar a dança em diálogo com a individualidade e, portanto, relacionada à realidade do bailarino.

A experiência no acompanhamento das aulas aproximou Marilene da liberdade de experimentação e de uma proposta de ensino que estimulava o olhar mais atento ao movimento e às particularidades de cada aluno. Uma abordagem que possibilitava o encontro de cada um com sua própria expressão na dança, a partir de uma movimentação consciente. Assim, relata Marilene sua experiência com o balé moderno: “Abrindo nosso corpo nos abríamos para a vida, para novos relacionamentos, novas descobertas, e o movimento nascia com uma intenção própria, tinha uma razão de ser e preencher o espaço com sua energia²⁰”.

Ao desenvolver uma linguagem própria para ensinar dança, Klauss Vianna transformou o ambiente da sala de aula em um espaço de questionamentos, de exercício da presença e do acolhimento das diferenças. Seu trabalho foi estruturado sob as bases do balé clássico, o que não o impediu de apresentar um posicionamento crítico sobre a técnica quando sua abordagem está alicerçada na comparação e no jogo de egos entre bailarino, professor e coreógrafo: “[...] é preciso desarmar tudo isso, para que cada um possa encontrar o próprio movimento, a forma pessoal” (VIANNA, 2008, p. 36). Ao transformar suas aulas em ambiente de pesquisa,

²⁰ Entrevista concedida por Marilene Martins ao Projeto *Klauss Vianna: um resgate histórico* em 28 de junho de 2007. Acervo de Marilene Martins.

desenvolveu uma proposta de ensino que priorizava a qualidade dos movimentos, objetivando o desenvolvimento de uma movimentação mais orgânica.

A atitude moderna é encontrada também em suas coreografias. Sua pesquisa em busca da expressão de uma linguagem própria se desenvolveu na relação com elementos da composição coreográfica. São exemplos da modernização cênica implementada por Klauss os efeitos sonoros criados para os espetáculos, como a declamação de poema no espetáculo *O caso do vestido*, que acentuava o caráter moderno de sua criação. No espetáculo, apresentado em 1959, a música é substituída pelo poema recitado pelo coro do Teatro Experimental²¹. Segundo Lúcia Helena Machado, ex-integrante do BKV: “arrancar os tutus e sapatos de ponta já era uma mudança. A dança moderna internacional já fizera isto. Mas tirar a música e substituí-la pelo ritmo poético, era alguma coisa totalmente nova” (MACHADO, 2001, p. 25). O figurino do espetáculo (Figura 2) permitia uma atenção maior ao corpo e ao movimento: “os pesados vestidos foram substituídos por malhas coloridas e a simplicidade do novo cenário, de autoria de Augusto Degois, ajudaram a realçar a beleza dos movimentos” (MACHADO, 2001, p. 32-33).



Figura 2 – Marilene e Angel em *O caso do vestido*
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1959. Foto: Ianninni.

²¹ Fundado por Carlos Kroeber, Jota Dangelo e João Marschner, o Teatro Experimental exerce grande influência no panorama teatral de Belo Horizonte, de 1959 até meados dos anos de 1960, ao encenar textos de autores da vanguarda europeia e norte-americana. A partir de 1966, assume posição de resistência à Ditadura Militar e de valorização das tradições culturais e políticas de Minas Gerais (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2018).

Marilene Martins integrou o elenco desse espetáculo e, como integrante do BKV, vivenciou os princípios do balé moderno, estabelecendo, nessa experiência, a conexão com possibilidades do desenvolvimento de novas formas de expressão da dança clássica. O balé moderno aproximava-se mais do indivíduo e de sua personalidade. A valorização do elemento nacional correspondia também à aproximação com a corporalidade do bailarino. A proposta de Klauss era a criação de um balé que representasse a cultura do povo brasileiro e que se aproximasse de seu cotidiano, ideal com o qual Marilene também compartilhava. Entre os espetáculos dançados por Martins, *O caso do vestido* foi reconhecido pela crítica, como autêntica expressão nacional, como encontrado na publicação do Jornal Estado de Minas em 1960:

O trabalho do coreógrafo Klauss Vianna é consciente e objetivo. Suas soluções coreográficas partem de um estudo do comportamento humano brasileiro, resultando das suas experiências um ballet que reflete a índole difícil do homem do nosso país. Enfim, o BKV se propõe a criar o ballet moderno brasileiro, que não existe. Busca, como inspiração, os autores literários modernos mais representativos da nossa cultura e do nosso modo de ser.

A crítica evidencia a maneira como se estabeleceu a aproximação com a cultura nacional. No espetáculo inspirado em poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade²², a brasilidade se apresentou na aproximação com a literatura nacional, traduzida por meio da técnica clássica modernizada. Klauss justifica sua aproximação com a poesia mineira:

Não é preferência propriamente dita. Como mineiro sinto mais a poesia de Drummond do que de outro poeta. E não é só isto. Acredito que a literatura dos mineiros reflete, com totalidade, a índole brasileira. Vejo isto principalmente na introspecção, na vida interior [...]. *O caso do vestido* por exemplo, é um bailado introspectivo, com movimentos fechados e para dentro. (MACHADO, 2001, p. 30).

A brasilidade que caracterizou seu trabalho diferenciava-se do regionalismo e do folclore (VIANNA, 2008). O que se pretendia era uma aproximação com a cultura brasileira de maneira não estereotipada, de referência culta, aproximando-se de autores nacionais. A criação de um balé brasileiro estava relacionada à necessidade da modernização da dança nacional a partir da técnica clássica. A esse respeito, Vianna (2008, p. 88) afirma que: “para a criação do bailado artístico de caráter brasileiro seria necessário o estabelecimento de bases da técnica acadêmica [...]”.

A influência da brasilidade proposta por Klauss foi vivenciada por Marilene e constituiu uma experiência significativa para a artista. Alvarenga (2002) considera que a busca de Vianna

²² Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) nasceu na cidade de Itabira, Minas Gerais. Foi poeta, cronista e jornalista, sendo um dos principais nomes da poesia em Minas Gerais e um dos maiores representantes da literatura modernista brasileira. O poema *Caso do vestido* foi publicado pelo autor em 1945 no livro *A rosa do povo* e inspirou, por sua potencialidade dramática, o espetáculo de Klauss Vianna. Em 2004, foi a inspiração para o filme *O vestido* do diretor brasileiro Paulo Thiago. A referência a Minas Gerais é recorrente em toda a sua obra, que apresenta, em seus versos, o ambiente mineiro na experiência sensível do poeta (FAGERLANDE, 2014; FRAZÃO, 2019).

por uma dança brasileira foi elemento preponderante no desenvolvimento do trabalho de Marilene Martins, identificado naquilo que foi desenvolvido em sua escola e pelo Grupo Trans-Forma. Assim como para Klauss, a brasilidade, para Marilene, não está relacionada ao regionalismo ou ao folclore. Ela se apresenta nos elementos utilizados para compor os espetáculos, como na escolha da trilha sonora, na inspiração em textos de autores nacionais e na temática apresentada. Ramos (2018, p. 104) identifica a brasilidade na proposta pedagógica e artística de Marilene como, “[...] a princípio, na percepção das diferenças sociais e culturais presentes no povo brasileiro e de seus reflexos na construção do movimento deste povo”. A apropriação e a ressignificação do sentido de brasilidade representaram o olhar próprio da artista e o diálogo com o contexto de suas criações.

Durante o período em que trabalhou com Klauss e Angel Vianna, Marilene conviveu com uma geração de artistas que a aproximou de referências em outras linguagens. Entrou em contato com um grupo de artistas e intelectuais que se reunia em torno de discussões sobre o campo da arte a partir de publicações da Revista Complemento²³, originando o movimento conhecido como Geração Complemento, que atuou entre os anos de 1956 e 1963 e que conferiu um novo direcionamento para os artistas em Belo Horizonte. Uma geração de artistas de vanguarda, representantes da literatura, das artes plásticas, da dança, do cinema, do teatro e da música, que se encontravam nos bares e diferentes espaços da capital para discutirem questões artísticas no âmbito da cidade. Ao frequentar essas reuniões, Marilene se familiarizou com os fundamentos da arte modernista, levando-a a repensar e a aprofundar sua relação com a dança, assim como ela afirmou:

O contato com a Geração Complemento foi o vetor que direciona para caminhos, de minha parte, ainda não pensados. Este estímulo, através dos debates, levou à conscientização da amplitude desses novos caminhos que vinham sendo abertos pela literatura, teatro, cenografia, artes plásticas, música, enfim, uma arte mais ampla, onde cada participação era complementada e complementava as demais.²⁴

O contato com diferentes linguagens artísticas direcionou o olhar de Marilene para novas possibilidades na criação em dança, que se apresentariam, posteriormente, na construção de uma proposta de ensino diferenciada e esteticamente representada na criação em dança apresentada pelo Grupo Trans-Forma.

A década de 1950 foi o período em que surgiram novos projetos culturais realizados por iniciativa dos representantes da Geração Complemento. Segundo Jota Dangelo (2010, p. 20),

²³ A Revista Complemento foi publicada em Belo Horizonte entre os anos 1955 e 1958, criada por jovens extremamente atuantes nos espaços culturais da cidade. Sentiam esses jovens o chamado para a tomada de posição no panorama semovente da cidade no qual desejavam interferir e fazer ouvir sua voz (CURY, 1997, p. 243-244).

²⁴ Manuscrito. Marilene Martins. *Geração Complemento*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

integrante desse movimento: “Esta reunião de tendências e aspirações tinha o pressentimento de que era preciso criar um movimento cultural que permitisse a realização de projetos que cultivávamos [...]”. Assim, foi criado, em 1951, o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), ambiente frequentado pelos jovens artistas da capital, oferecendo a possibilidade do acesso a filmes de arte e a um espaço de discussão e informação sobre a arte cinematográfica. Na dança, Klauss e Angel Vianna criaram o Balé Klauss Vianna e, no teatro, iniciava-se o movimento pela criação de uma Escola de Artes Cênicas, o que viria a se consolidar, em 1957, com a implantação do Teatro Universitário na UFMG, sob direção do italiano Giustino Marzano, e, em 1959, do Grupo Teatro Experimental²⁵.

O movimento artístico da capital direcionou Nena para novos caminhos. Em 1959, ao assistir à peça *Fim de jogo*, do grupo Teatro Experimental, Marilene impactou-se com a potencialidade expressiva possível por meio linguagem teatral, conforme afirmou:

O primeiro espetáculo do Teatro Experimental que assisti foi *Fim de Jogo*. Foi um grande impacto. O espetáculo me instigou a fazer perguntas, descobrir o mundo através destas perguntas que o espetáculo me propunha. Estar com o pessoal do Teatro Experimental foi uma experiência muito gratificante e enriquecedora para meu trabalho no Trans-Forma.²⁶

Os trabalhos apresentados pelo Teatro Experimental subvertiam os padrões estéticos da época e possuíam um caráter contestador da realidade social e política do país, assumindo uma postura de resistência política (DANGELO, 2010; REIS, 2005). Em uma época em que o teatro sofria a censura do governo militar, o grupo chegou a ter seus integrantes presos e interrogados por participarem de uma passeata contra a censura aos espetáculos, episódio vivenciado por Marilene Martins. A aproximação com o grupo levou-a a participar em dois espetáculos, entre os anos de 1968 e 1969, *Numância: ou ficar a pátria livre e Futebol, alegria do povo*, além de atuar no curta-metragem *Talho aberto* dirigido por Ricardo Salles. A diversidade de linguagens artísticas, especialmente a relação com o teatro, a influenciou nos processos de criação em dança. A teatralidade estava presente entre os conteúdos da formação pedagógica da escola e se evidenciou nos espetáculos do Grupo Trans-Forma, sendo um dos elementos que se destacam na experiência daqueles que passaram pelo grupo.

Na década de 1960, artistas que faziam parte da Geração Complemento migraram para outras cidades brasileiras em busca de novos espaços de atuação. Embora a cidade possuísse uma geração de artistas que despontavam em suas criações, não oferecia a estrutura necessária

²⁵ O Teatro Experimental foi fundado por Carlos Kroeber, Jota D’Ângelo e João Marschner. Exerceu importante influência no cenário teatral de Belo Horizonte entre os anos de 1959 e meados dos anos 1960 (DANGELO, 2010; REIS, 2005).

²⁶ Marilene Martins em entrevista concedida à Glória Reis em 9 de maio de 2002. Acervo de Marilene Martins.

para garantir sua sobrevivência. Ainda na década de 1960, havia poucos palcos para apresentações e nenhum estímulo à profissionalização, fatores que motivaram a busca de oportunidades em outros Estados. Em 1963, após receber o convite de Rolf Gelewski e Lia Robatto para dar aulas no curso de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Klauss deslocou-se com Angel Vianna para Salvador, e o trabalho de modernização do balé iniciado na capital mineira ficou sem o seu representante, encontrando a renovação somente em fins da década de 1960, a partir da iniciativa de Marilene Martins.

2.4 O encontro com a dança moderna em Salvador

Após os anos de estudo com Carlos Leite e com Klauss Vianna em Belo Horizonte, Marilene Martins redirecionou sua trajetória, atraída pela possibilidade de encontro com uma proposta de dança que permitisse uma maior entrega do corpo ao movimento e à liberdade não alcançada na técnica clássica. Sua primeira experiência com a dança moderna ocorreu no início da década de 1960 na cidade de Salvador, período em que a Bahia atuava como polo irradiador da cultura de vanguarda no país.

O contexto da cidade de Salvador, entre o fim da década de 1940 e o início da década de 1960, era de renovação e desenvolvimento artístico, influenciando as artes em âmbito nacional. As transformações culturais estiveram relacionadas à universidade que atuou de forma consistente no desenvolvimento do campo das artes, caracterizando esse período como de grande efervescência cultural. A partir da iniciativa de Edgard Santos, reitor da UFBA, Salvador recebeu artistas vindos da Europa nas áreas da dança, do teatro, do cinema, da música e da arquitetura. Esses artistas se tornaram representantes da estética moderna instituída na universidade e atuaram influenciando a geração formada nesse contexto na construção de uma vanguarda artística. Sobre esse cenário, Risério (1995, p. 14) afirma que:

Num país que experimentava novas direções democráticas, acelerando seu processo de atualização urbano-industrial em meio aos ventos do nacionalismo e do desenvolvimentismo, a Bahia pode se levantar, com toda sua densidade e singularidade culturais, para se abrir a um considerável fluxo internacional de informações estético-intelectuais – e ainda se preparar para intervir, nacionalmente, sob os signos da modernidade e da radicalidade.

As transformações culturais encontraram profunda ressonância nos ideais dos jovens que frequentavam o ambiente universitário. Ampliava-se a consciência artística pela valorização da cultura local e subvertiam-se padrões estéticos da tradição acadêmica, distantes

da identidade cultural baiana. A criação dos Centros de Estudos Afro-Orientais (CEAO)²⁷ e a aproximação com elementos da cultura afro-baiana pelas vanguardas fortaleciam o ambiente cultural. Nesse contexto, foi fundada, em 1956, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. De iniciativa do reitor Edgard Santos, a escola se tornaria referência no ensino de dança moderna no país. Ela surgiu, inicialmente, com um curso livre de formação em dança, sendo implementado como curso de graduação regulamentado pelo Ministério da Educação em 1968, a partir da iniciativa de Dulce Aquino e Rolf Gelewski (VÉRAS, 2017).

A Escola de Dança da UFBA se desenvolveu tendo como referência artistas representantes da dança moderna expressionista, contratados para atuarem na universidade. De acordo com Guimarães (1998), a polonesa Yanka Rudzka²⁸ foi responsável pela direção e elaboração do curso de dança. Atuou no período de 1956 a 1959, dando início à tradição da dança moderna na Bahia. Rudzka aproximou-se do folclore e da cultura popular brasileira, dialogando, em suas criações coreográficas, com elementos da dança afro-brasileira. A artista buscou conhecer os rituais do candomblé, levando suas alunas para conhecer a cerimônia e procurou incorporar esses elementos em suas composições, referência presente na coreografia *Águas de Oxalá*, identificada nos acessórios e figurinos (Figura 3) que remetem à vestimenta tradicional do candomblé, realizando uma releitura de movimentos adaptados à linguagem da dança moderna. O envolvimento de Yanka Rudzka com a cultura popular brasileira influenciou no direcionamento que conferiu, à Escola de Dança, como caminho para a construção da dança moderna brasileira, como afirma Guimarães (1998, p. 175): “[...] uma de suas maiores preocupações como dirigente desta escola era transformar o folclore afro-brasileiro numa verdadeira dança artística.”

²⁷ O Centro de Estudos Afro-Orientais foi criado em 1959, a partir da iniciativa do reitor Edgard Santos e do professor Agostinho da Silva. Instituiu o diálogo entre a comunidade afro-brasileira e a universidade e entre o Brasil e os países africanos e asiáticos (RISÉRIO, 1995).

²⁸ Yanka Rudzka nasceu na Polônia em 1916. Formou-se como bailarina, recebendo forte influência dos trabalhos de Rudolf Von Laban, Dalcroze e Mary Wigman, representante da dança expressionista alemã. Rudzka atuou profissionalmente em seu país no período anterior à Segunda Guerra Mundial. Com a invasão de Varsóvia em 1946, vivenciando a destruição causada pelo conflito, abandonou a Europa, mudando-se para Buenos Aires, onde trabalhou por cinco anos como professora de dança moderna. Em 1951, em Milão, conheceu o maestro Koellreutter, que a convidou a vir para o Brasil. Em 1956, a convite do reitor Edgar Santos da UFBA, dirigiu a primeira escola superior de dança do país (GUIMARÃES, 1998).



Figura 3 – Coreografia Águas de Oxalá. Alunas de Yanka Rudzka
Fonte: GUIMARÃES, 1998, p. 160.

Em 1960, o bailarino alemão Rolf Gelewski aceitou o convite da universidade, assumindo o compromisso de reestruturação e direção da Escola de Dança. Nascido em Berlim no ano de 1930, Gelewski foi aluno de Mary Wigman²⁹, representante da dança expressionista alemã. Essa vertente direcionou e marcou o trabalho desenvolvido pelo bailarino, na busca pela interiorização na dança.

O ambiente cultural da Bahia, construído sob os fundamentos estéticos da arte moderna, foi vivenciado por Marilene Martins. Sua ida, em 1961, para Salvador foi incentivada por suas irmãs, Maria Amélia e Maria Amália, que estudavam música e frequentavam os seminários de música da UFBA, sob direção professor Koellreutter³⁰. O contato com Rolf Gelewski foi

²⁹ Mary Wigman foi um dos nomes representativos da dança expressiva alemã. Representou a tragédia humana marcada pelo contexto de duas guerras mundiais e a ascensão do Nazismo que, em 1940, qualificou sua obra como arte degenerada. As dores de um período marcado pela desumanização e por uma falência moral da humanidade influenciaram suas criações e possibilita-nos compreender a expressividade de sua dança. O movimento na dança expressiva deve surgir do tronco, compondo uma movimentação em que o corpo é expressivo em sua totalidade e a movimentação privilegia o gesto como expressão das pulsões internas do artista (BOURCIER, 2001).

³⁰ O músico alemão Koellreutter lecionou música na Universidade Federal da Bahia convidado pelo, então, reitor Edgard Santos. “Trouxe para uma cidade extraordinariamente musical, em termos populares, o repertório erudito, revisto pela ótica da vanguarda. [...] Para melhor apreciar o significado da presença de Koellreutter e do nascimento dos Seminários de Música na Bahia, [...] vamos nos deparar, de uma parte, com a crise do antigo sistema tonal; e, de outra, com uma reação brasileira contra a importação da mais nova escrita musical europeia. É necessário levar simultaneamente em conta estas duas dimensões pelo simples fato de que Koellreutter era um músico europeu de

iniciado a partir de uma carta enviada ao professor apresentando o interesse em ingressar no curso de dança moderna, tendo como resposta o convite para que fosse à escola realizar um teste e uma entrevista. Assim procedeu Marilene, sendo aprovada e recebendo uma bolsa de estudos (Figura 4).



Figura 4 – Aula com Rolf Gelewski em Salvador
Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga, 1962. Fotógrafo: Anthony R. Werley.

Na cidade de Salvador, além de frequentar as aulas do curso de dança moderna, trabalhou como professora de balé, enfrentando a resistência dos alunos ao estilo clássico. As aulas ministradas possibilitavam sua manutenção na cidade, enquanto realizava sua formação em dança moderna. O ambiente de vanguarda na Bahia é descrito por Marilene ao relatar como era dar aulas de balé em uma cidade que, segundo ela, detestava o estilo³¹. Na escola de dança moderna, os estudantes estavam vinculados ao movimento cultural vanguardista e o desafio era continuar lecionando clássico para viabilizar seus estudos.

Em Salvador, Marilene reencontrou Klauss e Angel Vianna, que também trabalhavam na universidade e frequentavam as aulas de Rolf Gelewski. No ano de 1963, tornou-se assistente nas aulas de Klauss e, com Angel Vianna, atuou no setor de dança clássica da UFBA, no Grupo Juventude Dança (Figura 5) e no Grupo de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia (Figura 6), ambos sob a direção de Rolf Gelewski.

vanguarda e entrou em choque com o nacionalismo musical brasileiro, antes mesmo de assumir a direção dos Seminários de Música da Universidade da Bahia, onde permaneceu de 1954 a 1963.” (RISÉRIO, 1995, p. 90)

³¹ Entrevista concedida por Marilene à Arnaldo Alvarenga em 15 out. 2000. Acervo de Marilene Martins.



Figura 5 – Grupo Juventude Dança
Fonte: Acervo Arnaldo Alvarenga, 1963. Fotógrafo: Anthony R. Werley.



Figura 6 – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA
Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga, 1962-1963. Fotógrafo: Anthony R. Werley.

Ramos (2018) identifica duas fases na convivência de Marilene com Rolf Gelewski. Os primeiros anos foram caracterizados pelo contato com a dança expressiva alemã e a estrutura moderna da escola dirigida por ele. A segunda fase representa o período posterior ao encontro

de Rolf com a filosofia de Sri Aurobindo³². O encontro de Rolf com o pensamento do filósofo e mestre espiritual indiano ocorreu em 1968 durante uma viagem em *tournee* pela Índia, que influenciou decisivamente a sua trajetória e o desenvolvimento de sua filosofia de dança. A dança espontânea passou a ser o caminho desenvolvido pelo artista, inspirada na interioridade, desprendida de códigos e do compromisso com o sucesso, reverberando na construção de uma proposta que não se apoiava na busca pelo reconhecimento externo, mas que procurava inserir, na dança, a própria vida.

A influência de Rolf foi marcante na formação e na estruturação do trabalho de Marilene Martins. Em seu relato sobre as aulas realizadas, encontra-se a referência à vivência de uma dança despojada e de uma movimentação que partia da subjetividade, da movimentação livre e das vivências de cada bailarino:

É uma técnica que eu nunca tinha conhecido... que preparava muito bem o corpo... tinha a parte de chão [...] tinha a parte de barra e de tempo. Então, era assim completo o trabalho dele, além disso, tinha o trabalho espiritual que ele fazia com a dança... Ele dava um trabalho com as músicas... para você sentir a música entrando dentro do seu corpo, ele falava: a música tem que entrar pelos poros do bailarino. E isso é que era maravilhoso no método dele: que o bailarino entrava no palco cada um tinha o seu próprio estilo... a pessoa era o que ela era dançando! (VÉRAS, 2017, p. 192).

Rolf Gelewski (1990, p. 16) inspirava a liberdade e interiorização do bailarino na dança, permitindo que “[...] os movimentos realmente correspondam ao movimento de dentro, ao comando interior – sem deformá-lo através da oferta de formas de movimentação já conhecidas ou já estabelecidas, que restringiriam a liberdade de criação”. Na dança, seria possível encontrar a liberdade de expressão da individualidade.

A partir da vertente expressionista da dança moderna, por intermédio de Rolf, Marilene vivenciou uma proposta que objetivava o desenvolvimento da consciência, a busca do sentido integral da dança e o entendimento da relação indissociável entre a dança e a vida. A afinidade com a filosofia de dança de Gelewski é identificada na trajetória de Marilene, identificada na entrevista concedida à Reis (2005, p. 87): “[...] os princípios do ‘movimento, irradiação e transformação, buscando a dança do Ser’, suas danças espirituais espontâneas, sua linguagem simples, dentro de uma técnica inovadora me provaram que a dança tinha muitos caminhos.”

Rolf foi responsável pela organização didática da dança moderna na Escola de Dança da UFBA e criou um material composto por revistas, livros e apostilas que apresentam a

³² Observa-se que, a partir da década de 1970, Gelewski passa a abordar, com maior ênfase, a relação entre dança e espiritualidade, fundamentado, sobretudo, na filosofia e na poesia de Sri Aurobindo, assim como nos ensinamentos e escritos poéticos de Mira Alfassa, A Mãe. Salienta-se que o encontro com A Mãe e com o yoga integral de Sri Aurobindo, a partir de 1968, influenciou decisivamente a trajetória de Gelewski, norteando os princípios de uma educação integral baseada na cultura física, na arte e na espiritualidade (VÉRAS, 2017, p. 30).

construção de sua didática. Na organização do curso, Gelewski (SCHAFFNER, 2008, p. 57-58) definiu que, em cada ano, seriam trabalhados temas tais como: “Funções básicas dos músculos e articulações; locomoção; tensão e relaxamento; voltas; pulos etc. para que cada professor de maneira livre e investigativa desenvolvesse métodos próprios de ensino”. Marilene realizou disciplinas ministradas no curso de dança moderna que influenciaram, posteriormente, a organização didática de sua escola – são elas: técnica da dança moderna, composição, improvisação, coreografia em grupo, estudo do espaço, estudo da forma, rítmica e filosofia da dança. A proposta de ensino desenvolvida por Martins possui a referência da metodologia e da didática vivenciada por ela na universidade, na qual se inspirou na organização do curso de dança moderna, base que fundamentou o trabalho em sua escola. Segundo a artista:

[...] trabalho estruturado de dança moderna influenciado pelo meu professor Rolf Gelewski, que era expressionista. Fiz uma pesquisa e organização próprias e incluindo no currículo várias disciplinas criadas por ele na UFBA, tais como: composição, improvisação, estudo do espaço e da forma, anatomia, rítmica, coreografia em grupo, filosofia da dança, buscando assim construir uma base sólida para o curso de dança moderna.³³

Os elementos de improvisação e interiorização estão presentes nos conteúdos organizados nos cursos realizados na escola de Marilene Martins e em seus processos criativos. Rolf Gelewski esteve presente incentivando a criação do curso de dança moderna na escola, onde ministrou cursos e realizou palestras. Para além da influência prática e da organização didática, sua influência representou um pensamento de dança humanizado, possível de ser identificado no relato de Marilene:

Eu queria dançar, a dança era minha vida. Mas buscava uma dança mais humana, que exprimisse a alma humana. Sempre senti esta sintonização com esta energia que tudo abrange, tudo cria e transforma. Percebia essa unidade, essa transcendência. Por isto Deus me conduziu ao encontro de Rolf Gelewski, discípulo de Sri Aurobindo. Também os meus quadros respiram esta energia. Falam do silêncio, do todo. Procuro resgatar esta totalidade, esta unidade, porque a sinto forte em mim.³⁴

Em 1962, durante sua permanência em Salvador, Marilene recebeu um telegrama de Sigrid Hermann, bailarina com quem trabalhou no Ballet Klauss Vianna, convidando-a para integrar o elenco do show *Skindô*, um espetáculo em formato de teatro de revista que representaria a dança folclórica brasileira em uma *tournee* pela Europa (Lisboa e Paris). Aceito o convite, Marilene seguiu para a Europa em 1963, mantendo suspensa a conclusão do curso em Salvador. Ao retornar, mudou-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu entre 1964 e 1966, reencontrando novamente Klauss Vianna, com quem fez aulas de balé clássico. Durante esse

³³ Manuscrito. Marilene Martins. *Por que a dança?* (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

³⁴ Marilene Martins em entrevista concedida à Glória Reis em 9 de maio de 2002. Acervo de Marilene Martins.

período, além das aulas de balé, frequentou aulas de dança moderna com Nina Verchinina e Helenita Sá Earp e realizou participações como bailarina em programas televisivos (TV Tupi, Excelsior, TV Rio e Globo), uma maneira de se manter na cidade, motivada pelo interesse em desenvolver um grupo de dança com Klauss Vianna, como relembra Marilene:

[...] nos encontramos novamente no Rio de Janeiro, onde permanecemos, dançando em televisão e shows, por mais três anos, para garantir a nossa sobrevivência. O nosso ideal na época, era criar nosso próprio grupo de dança. Queríamos pesquisar, experimentar novos caminhos; construir uma dança mais próxima, ligada às nossas raízes, à nossa identidade cultural. Algo mais criativo, menos formal do que estava acontecendo, que pudesse ou não dar continuidade ao trabalho que o casal havia feito em BH.³⁵

O objetivo de um trabalho com Klauss não se efetivaria, abrindo o caminho para que Marilene desenvolvesse um projeto próprio a se consolidar, posteriormente, com a criação da sua escola e do Grupo Trans-Forma. Suas iniciativas demonstram o ímpeto de liberdade da artista, sempre em busca de novas experiências na dança, que a levaram à construção de um caminho singular.

2.5 A participação no Festival de Inverno de Ouro Preto

Os contextos vivenciados na dança aproximaram Marilene Martins de movimentos culturais de vanguarda no país. Na década de 1970, participou de edições do Festival de Inverno de Ouro Preto como assistente, professora e dançarina, desenvolvendo papel ativo na representação da dança nesse espaço.

Considerado como um dos mais importantes movimentos culturais do país, o Festival de Inverno de Ouro Preto foi criado em 1967, como iniciativa da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em parceria com a Fundação de Educação Artística (FEA). O objetivo era promover cursos intensivos no período das férias escolares de julho, destinados aos alunos de artes, aos artistas e aos professores. Buscando a integração entre as diferentes áreas, eram realizados cursos nos campos de artes plásticas, música e cinema. Os cursos no âmbito de artes cênicas passaram a ser realizados somente na terceira edição do evento, sob a direção de Júlio Varela, um dos fundadores do Teatro Experimental e incentivador das atividades de artes cênicas no festival.

O registro da primeira participação de Marilene data do ano de 1970. No programa do 4º Festival de Inverno, encontra-se a referência à sua atuação como professora de expressão corporal no curso de teatro e como assistente de Rolf Gelewski. Em 1972, participou realizando

³⁵ Manuscrito. Marilene Martins. *Klauss Vianna*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

curso com Clyde Morgan, bailarino norte-americano, referência nos estudos da dança e da corporalidade africana e professor da UFBA. Na edição de 1973, fez curso com Oscar Araiz e, em 1976, curso integrado de dança, música e artes plásticas. Participou, também, nas apresentações de espetáculos dos alunos dos cursos do festival e apresentou espetáculos criados com seus alunos e bailarinos do Grupo Trans-Forma. O encontro com Rolf no festival, em 1970, foi o estímulo e o convite para Marilene retomar seus estudos em Salvador com o objetivo de concluir sua formação em dança moderna e de estruturar o ensino de dança em sua escola.

Os festivais propiciavam encontros, fomentavam e gestavam novas propostas e ações no âmbito das artes. Além dos cursos, eram realizados espetáculos de dança, música e teatro, com apresentações de artistas nacionais e internacionais, exposições de arte e mostra de cinema, transformando a cidade em um ambiente de efervescente atividade cultural. A vivência de diferentes linguagens artísticas promovia o intercâmbio de ideias, de experiências e condensava uma intensidade de fluxos culturais e de pessoas que chegavam à cidade por causa do evento. Durante sua realização, a cidade de Ouro Preto recebia viajantes e turistas, entre eles estudantes, artistas, organizadores do evento, pessoas que chegavam de diversas regiões do país e do exterior. Era o espaço ideal para as trocas culturais e afetivas, para o encontro entre as artes. O ambiente criado pelo festival não se restringia aos cursos e às atividades, mas revelava-se como um espaço de convivência de uma geração que encontrava, naquele evento, a possibilidade de se expressar com mais liberdade.

Liberdade é a palavra utilizada pelos autores que se dedicaram ao estudo do Festival de Inverno, nascido em pleno cenário da Ditadura Militar no Brasil. Segundo Fernandino (2011), embora pareça inverossímil, é nesse momento histórico que se desenvolveu um terreno favorável para o surgimento da proposta de um movimento que se caracterizava pela liberdade criativa e expressiva. Estabelecendo um contraponto à repressão, a arte seria uma válvula de escape encontrada pelos jovens artistas e estudantes. Aragão (2009) apresenta esse período como uma época de criatividade, apesar da ação repressora presente ao longo dos dias de realização do festival – um olhar positivo perante um contexto que cerceava a liberdade e considerava como subversivos os comportamentos dos jovens que frequentavam a cidade nesse período. Segundo Kaminski (2012, p. 69), o Festival de Inverno representava um espaço onde um pouco de liberdade era possível: “Liberdade de experimentação artística e de ensino, liberdade em relação aos olhares da autoridade familiar, e, até certa medida, liberdade para algumas práticas que contestavam os costumes e os valores tradicionais”.

A cidade de Ouro Preto expressou seu lado conservador. Além do fato de não comportar o impacto da chegada intensiva de turistas no mesmo período, a sociedade ouro-pretana

demonstrava o descontentamento com a movimentação provocada no ambiente citadino e com o comportamento dos jovens presentes, conforme aponta Fernandino (2011, p. 61):

Alguns moradores da cidade se sentiram agredidos e não aceitaram com facilidade a presença de turistas e dos alunos do Festival. Sentiram como se fosse um desrespeito a eles e à sua cidade, aquele grande fluxo de pessoas com suas roupas diferentes, estranhos modos e comportamentos. Aquela liberdade de ser, de agir e de se manifestar incomodava pelo afrontamento aos valores políticos e sociais arraigados às fortes tradições enraizadas na cultura local.

O incômodo dos moradores relacionava-se aos valores morais de parte da sociedade, que se escandalizava com os modos de uma geração *hippie* e com as atividades paralelas ao festival. A presença do DOPS (Departamento de Ordem Pública e Social), órgão responsável pela repressão, era constante durante toda a duração do evento. É nesse cenário que, em 1971, foram presos os integrantes do grupo de teatro de vanguarda americano *Living Theatre*³⁶, acusados de atividades suspeitas e uso de drogas, possivelmente a partir de uma denúncia anônima. O incômodo que a presença do grupo causava aos moradores da cidade e às autoridades estava relacionado ao comportamento considerado subversivo de seus integrantes.

A presença ostensiva do policiamento contrastava com o ambiente de criação e expressão artística. A artista Dudude Herrmann, ex-aluna de Marilene Martins, participou do festival na década de 1970 e relatou sua percepção desse cenário:

[...] o festival tinha muito policial, [...] era um grupo de artistas sabe, que moviam uma necessidade de expressão muito forte por causa desse exterior. [...] porque havia muita censura ainda. A evasão era artística, de você criar uma liberdade, ou ter o espaço ali para você fazer alguma coisa. (HERRMANN, 2001, p. 9).

A imersão no ambiente intenso do festival marcou profundamente a experiência de seus participantes. Entre estes, encontravam-se os principais grupos mineiros criados a partir das iniciativas geradas durante o festival, como o Grupo Galpão, Uakti e Grupo Corpo. Aragão (2009) apresenta o festival como uma janela para novas perspectivas de atuação dos artistas. O contato entre diferentes linguagens, técnicas e a presença de artistas estrangeiros fomentavam a integração e a promoção de uma vivência rica em estímulos que influenciavam os participantes. Dulce Beltrão apresenta a importância das referências possibilitadas pelo encontro dos artistas:

[...] Aquele contato com músicos, com seus instrumentos, com o pessoal de teatro, com o pessoal de dança, aquela coisa, aquela vivência, eu falei “isso é tudo que tinha de acontecer”. Isso aí foi uma influência fantástica! A vinda do pessoal todo que vinha, o aprendizado que a gente tinha, é... todos os argentinos que aqui ficaram,

³⁶ O *Living Theatre*, uma experiência absolutamente nova em temas de montagem de peças, nasceu em 1947, em Nova Iorque, sob a direção de dois artistas Julian Becklax e Judith Malina. O grupo chegou, pela primeira vez, ao Brasil, a convite do Teatro Oficina e, mais precisamente, a Ouro Preto em 1º de novembro de 1970 (FERNANDINO, 2011, p. 68).

posteriormente, né [*sorriso*] através do Festival de Inverno, isso foi uma grande influência na dança. (BELTRÃO, 2000, p. 16).

O destaque na área da dança foi a participação do bailarino argentino Oscar Araiz nos anos 1973 e 1974. O convite foi realizado por iniciativa de Marilene Martins, que, em 1972, atuou como coordenadora da área de dança do festival. Marilene ouvira falar do bailarino argentino, destacado por sua excelência como coreógrafo. Interessada em convidá-lo para participar do festival, procurou Júlio Varela, coordenador do evento, que aceitou a proposta. Então, ambos decidiram viajar até a Argentina para realizar pessoalmente o convite à Araiz. A atitude ativa ao propor a longa viagem, de aproximadamente um mês, resultaria no convite aceito e na chegada de Araiz em Ouro Preto.

Aragão (2009) destaca a importância da presença do bailarino argentino no festival para a dança mineira e o legado de Marilene na construção de novas referências artísticas que resultaram de sua atuação. Nos cursos realizados por Araiz, participaram alguns alunos de Marilene Martins, que, naquela época, já compunham o Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, dirigido por ela. Entre eles, os irmãos Pederneiras que fundaram, em 1975, o Grupo Corpo. Araiz coreografou o primeiro espetáculo do grupo, *Maria Maria*, marcando o início de sua trajetória.

A iniciativa de Marilene favoreceu o surgimento de novos panoramas de atuação em dança em Belo Horizonte nas décadas de 1970 e 1980. A partir das referências e dos contextos que vivenciou, afetou o curso da cena de dança em Minas Gerais e promoveu a abertura de espaços nesse âmbito ainda não pensados. Em seus trabalhos, é possível identificar traços das influências dos seus mestres formadores, dos movimentos artísticos e dos contextos em que atuou. As influências profícuas e enriquecedoras, vividas ao longo de sua formação e trajetória na dança, foram apropriadas pela artista e, embora tenham afetado suas escolhas, não a definiram. Ao permitir-se ser atravessada por todas essas experiências, as ressignificou, projetando-as com outros matizes e desenvolvendo uma linguagem própria na dança. Os contextos vivenciados em sua trajetória compõem o pano de fundo que possibilita compreender a postura propositiva e inovadora representada por Marilene Martins.

3 ESCOLA DE DANÇA MODERNA MARILENE MARTINS E TRANS-FORMA CENTRO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: RUPTURAS E CONTINUIDADES NA FORMAÇÃO EM DANÇA

Em 1969, Marilene Martins inaugurou a primeira escola de dança em Belo Horizonte cujo ensino estruturou-se sob as bases da dança moderna. Nos dois primeiros anos de atuação, a sede da escola foi uma sala no seu apartamento, onde ela iniciou lecionando balé clássico para suas primeiras alunas. Em 1970, ano seguinte à criação da escola, Marilene retornou a Salvador com o objetivo de concluir a sua formação em dança moderna na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, resultando no redirecionamento de sua abordagem na formação em dança. Durante o período em que esteve em Salvador, as atividades da escola foram mantidas com a colaboração de Vera Andrade, conhecida como Verinha, que deu continuidade às aulas da primeira turma. Dudude Herrmann, uma das primeiras alunas, recorda esse momento:

Nós éramos as primeiras alunas. E aí ela foi pra Salvador [...] e deixou a gente com a Verinha [...]. E a Verinha começou a trabalhar só improvisação com a gente. Aí, quando a Nena chegou, depois de um tempo, nós estávamos igual um sapo, porque o castigo era fazer trinta e dois *changément* [risos] no final da aula para que a gente pudesse fazer as improvisações, né. [...]. E aí, aí começou mesmo, porque aí a Nena tinha a outra turma que era mais ou menos todos os Pederneiras. Foram entrando assim, primeiro entrou a Mirinha, aí a Mirinha chamou o Rodrigo, aí veio o Pedro, aí veio o Zé Luiz e aí começou a aparecer mais gente [...]. (HERRMANN, 2001, p. 2).

Retornando a Belo Horizonte, Marilene reassumiu as aulas, momento em que passou a receber mais alunos, evidenciando a necessidade de ampliação do espaço. Em 1971, sob a denominação de *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*, a sede da escola foi transferida para um amplo salão no terceiro andar do tradicional Colégio Arnaldo, localizado próximo à região central de Belo Horizonte e próximo à residência da artista.

Na análise documental, identificou-se que o curso de dança moderna desenvolvido por Martins teve início em 1971. Como apresentado no capítulo anterior, a formação com Rolf Gelewski na UFBA influenciou diretamente na organização e na estruturação de sua metodologia de ensino de dança, evidenciando-se no nome da escola, que passou a ter a denominação moderna no título. A referência à dança moderna foi identificada nos depoimentos de artistas, ex-alunos e ex-integrantes do grupo, ao descreverem o momento posterior ao retorno de Marilene de Salvador, em 1970, como relembra Dudude Herrmann:

[...] quando [a escola] abriu ainda não tinha essa diferença. A diferença vem vindo. Aí começou a aparecer mais gente. A minha irmã estudava no Arnaldo. Ela falou Nena

procura os padres, lá tem sala grande. A Nena foi e os padres toparam. Então [...] aí muda: *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*. Aí ela já voltou de Salvador.³⁷

No início da década de 1980, o nome da escola foi novamente alterado. Entre os materiais de divulgação dos cursos, encontra-se: “A Escola de Dança Marilene Martins, a partir de 1982, passa a chamar-se *Trans-Forma: Centro de Dança Contemporânea*.”³⁸ Com a alteração sugerida por Lilian Fleury, na época produtora do Grupo Trans-Forma, a escola e o grupo passaram a ter a mesma denominação.

Ao longo de sua trajetória artística, Marilene esteve aberta às múltiplas possibilidades de expressão, encontradas nas diversas técnicas e linguagens artísticas. Desenvolveu uma abordagem humanizada na formação em dança, pois não se limitou ao desenvolvimento técnico e possibilitando, além dele, a percepção de si e a expressão da individualidade na criação em dança. A escola caracterizou-se pela liberdade e pela alteridade, atributos que fundamentaram sua proposta e que demonstram uma atitude da artista pela democratização da dança.

O trabalho desenvolvido por Marilene Martins representou uma transformação no panorama de formação em dança na cidade e, na análise de sua atuação, busca-se compreender como a estética por ela inaugurada subverteu padrões, apresentando-se como um posicionamento artístico e político no contexto de restrição das liberdades individuais e expressivas das décadas de 1970 e 1980. Sua atitude pioneira é identificada na singularidade de sua atuação, responsável por romper com estruturas consolidadas na dança em busca de uma linguagem própria.

Ao longo deste capítulo, são analisados os elementos que compõem a proposta de formação em dança de Marilene Martins, espaço de formação dos bailarinos do Grupo Trans-Forma, que direcionou ao surgimento de novos parâmetros para a dança em Belo Horizonte, representando a ruptura com a primazia do estilo clássico na formação profissional.

3.1 Rupturas com a tradição: o pioneirismo de Marilene Martins

“A escola Marilene Martins é a mais conceituada na área de dança de vanguarda, não só em Minas como em todo o Brasil.”

(Jornal de Minas, 1975)

³⁷ Entrevista de Dudude Herrmann concedida à autora em 10 de julho de 2019.

³⁸ Comunicado sobre os cursos de férias, 1981. Acervo de Marilene Martins.

A Escola de Dança Moderna Marilene Martins apresentou-se como uma possibilidade diferenciada para a formação na área. Como enunciado no capítulo anterior, o caminho da profissionalização em dança em Belo Horizonte iniciou-se a partir do *maître* gaúcho Carlos Leite, que inaugurou, em 1948, a primeira escola de balé clássico e foi o responsável pela formação da primeira geração de bailarinos da cidade. No panorama de formação em dança em Belo Horizonte da década de 1950, os únicos espaços que ofereciam a profissionalização eram o Ballet Minas Gerais, sob a direção do bailarino Carlos Leite, e a Escola de Dança de Klauss Vianna, que atuou entre os anos 1956 e 1963, como afirma Alvarenga (2010, p. 53-54):

No campo da dança em Belo Horizonte no final dos anos 1950, ou se estava com Carlos Leite, ou com Klauss Vianna. Não havia outras formas de aprimorar-se para uma profissionalização em dança; e essa escolha não era fácil. Era preciso, antes, haver-se com o antagonismo entre esses dois agentes, personificados nas figuras deles próprios.

O encerramento das atividades da Escola de Dança Klauss Vianna, em 1963, representou o esvaziamento da iniciativa de modernização iniciada por Vianna e a retomada do protagonismo de Carlos Leite na formação dos profissionais de dança da cidade.

No cenário que antecedeu o golpe de Estado no país, o balé clássico foi mantido como a opção artística privilegiada na formação do bailarino. Nesse sentido, Teixeira (2014, p. 118) identifica que “[...] ocorreu um breve corte no caminho do desenvolvimento do balé moderno em Belo Horizonte, onde a força da tradição clássica se reafirmou em torno da figura de Carlos Leite, que foi o pioneiro da dança clássica na capital das Gerais”. A escola de Carlos Leite foi transferida, em 1966, para o local das obras do futuro Palácio das Artes. A convite de Juscelino Kubitschek, governador do Estado de Minas Gerais, Leite ocupou com a Escola Guignard³⁹ as precárias instalações, ainda em construção, do local que viria a se tornar a partir da década de 1970, o espaço institucional das artes referendadas e oficializadas pelo Estado.

Outros espaços destinados à formação em dança surgiram ao longo da década de 1960. Em 1961, foi inaugurado o *Ballet Ana Lúcia*, direcionado para o ensino do balé clássico. Ana Lúcia de Carvalho, diretora da escola, buscou ampliar os espaços destinados à dança e à formação de bailarinos, pois nesse momento: “Belo Horizonte ainda era – apesar das realizações de Carlos Leite e Klauss Vianna – uma cidade carente de espaços para a dança [...]” (LIMA,

³⁹ “Como as obras do Teatro Municipal permaneciam nas fundações, Guignard e seus aprendizes as ocuparam. Transformada em fundação, a Escola Guignard sobreviveria à morte de seu mestre em 1962 como um espaço de inquietação artística [...]. A convivência entre as duas instituições teve momentos de tensão. [...] Parte ocorreu exatamente no início dos anos 1970, quando o compartilhamento impunha a convivência entre a libertária comunidade de alunos e professores da Escola Guignard, sintonizadas com a arte contemporânea e a rebeldia, e a comunidade do Palácio das Artes, quase sempre voltada para uma produção mais conservadora.” (AVELLAR; REIS, 2006, p. 24).

2010, p. 50). Em 1967, o *Studio Anna Pavlova* representaria um novo espaço de formação, sob direção de Dulce Beltrão e Sylvia Böhmerwald Calvo, ambas ex-alunas de Carlos Leite e ex-integrantes do Ballet Minas Gerais. O espaço tornou-se uma das referências no ensino profissional da dança clássica, abrindo-se também para a vivência de diferentes técnicas de dança, em cursos livres realizados no estúdio. Segundo Teixeira (2014, p. 119): “Dulce Beltrão batalhou pela dança em Belo Horizonte e criou com sua sócia uma escola que tinha aulas de balé ministrado de forma extensiva e as outras linguagens ministradas em cursos intensivos por professores convidados”. As iniciativas modernas foram propostas em convivência com o estilo clássico, ainda mantido como principal referência na formação em dança em Belo Horizonte.

Somente com a inauguração da Escola de Dança Moderna Marilene Martins, em 1969, sedimentou-se, na cidade, uma proposta de formação em dança não fundamentada na técnica do balé clássico. Marilene retomou o movimento de modernização iniciado por Klauss Vianna e consolidou as bases da dança moderna na formação em dança em Belo Horizonte (ALVARENGA, 2002). O caráter pioneiro de seu trabalho é identificado na crítica publicada em 1973 pelo jornal *Diário de Minas*: “A Escola de Dança Moderna Marilene Martins é pioneira no ensino e divulgação da dança moderna. Foi fundada em 1969, sendo hoje uma das que apresenta melhor didática para a dança moderna no Brasil. Seu trabalho é único em Minas” (DANÇA MODERNA..., 1975).

Em entrevista ao jornal *Diário da Tarde*, em 7 de junho de 1984, Marilene reconhece o papel pioneiro de sua escola: “Valeu muito a pena porque aqui era só clássico e a gente virou um pouco as coisas. E isto é muito bom que aconteça. Sempre é bom ‘balançar o coreto do lugar’” (LENARD, 1984, p. 9). Na mesma reportagem, Marilene afirma que a ruptura com o clássico foi consequência de sua busca por uma maior liberdade expressiva na dança:

Clássico é muito bom tecnicamente, ajuda muito o bailarino, mas ele limita muito. Eu buscava algo mais solto, mais vivo, que tivesse mais relacionamento com o brasileiro, com o gestual de nosso povo, com o nosso modo de ser, exuberante, dentro da nossa realidade. O clássico me prendia muito. Por isso, tive muita vontade de fundar aqui esta escola de dança contemporânea. E fundei.

Em publicações de jornais e revistas da época, encontram-se referências às rupturas promovidas pela dança moderna. Na crítica publicada no periódico *Jornal de Minas* em 1973, a dança moderna foi definida como “a ruptura radical com este código sacralizado e a contestação viva do peso morto da tradição clássica ao mesmo tempo em que reinstaura a natureza primitiva da dança assumindo o presente e se lançando ao futuro” (TRANSFORMA..., 1973). As publicações apresentam conceitos de dança moderna de maneira recorrente, visando esclarecer o público sobre o estilo que se apresentava como inovação na

cena mineira. A partir dessas referências, compreende-se que a proposta de dança apresentada por Marilene foi recebida como novidade pelo público da capital, acostumado aos padrões da dança acadêmica, e estabeleceu o contraponto em relação ao trabalho desenvolvido por Carlos Leite, representante da estética oficializada pelo Estado.

No contexto em que o país vivia sob o regime militar, caracterizado pelo cerceamento da liberdade de expressão e pela repressão aos comportamentos considerados subversivos à ordem vigente, o trabalho desenvolvido por Martins fundamentou-se na diversidade e na liberdade, divergindo do conservadorismo reafirmado pelo momento histórico, como afirma Alvarenga (2002, p. 199): “[...] com as liberdades individuais cerceadas, o trabalho de Marilene contrastava vivamente com essa realidade.”

A relação entre a dança e o contexto político não se apresentou de maneira direta no trabalho de Marilene Martins. Nas rupturas, que caracterizaram seu trabalho como pioneiro, encontra-se um posicionamento da artista de autonomia e de liberdade no desenvolvimento de sua própria concepção de dança, que contrastava com os padrões estéticos reconhecidos em uma sociedade tradicional nos seus costumes. Nesse sentido, a dança em diálogo com o seu contexto de criação pode ser entendida: “[...] ao mesmo tempo, como uma forma e um espaço de reflexão sobre as condições e necessidades coletivas, mesmo quando ela não se propõe a isso de maneira específica” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 9).

A aproximação entre dança e política no trabalho de Marilene apresenta-se por meio das transformações nos modos de criação em dança, capazes de realizar alterações na sensibilidade e no próprio entendimento sobre o que é a dança. Segundo o filósofo Rancière (2012), a política na arte é identificada pela reconfiguração na maneira de sentir e de se relacionar com o mundo e se apresenta na alteração dos padrões estéticos. De acordo com o autor, a arte se aproxima da política ao romper com a normatização apresentada, instaurando novos sentidos: “Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63). O que caracteriza o dissenso é a ruptura com as possibilidades normativas da arte.

O dissenso é apresentado por Rancière como o cerne do regime estético das artes, que é o que se convencionou chamar de modernidade, pós-modernidade ou vanguarda. A dança moderna e a pós-moderna representam uma atitude política, pois segundo o autor: “Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 60).

A proposta estética de Marilene diferenciava-se dos parâmetros reconhecidos no padrão representativo oficial, no qual uma obra seria considerada artística “[...] se respeitasse algumas condições de aceitabilidade ou se estivesse dentro de um horizonte de legitimidade do discurso, das formas de fazer e das maneiras de ver que delimitava ou não um objeto como obra de arte” (GALDINO, 2016, p. 23). Compreendendo as transformações promovidas pelo estabelecimento de um novo conceito de dança, o trabalho desenvolvido por Marilene caracterizou-se pela quebra com a normatividade, subvertendo os princípios acadêmicos dos gestos codificados, do virtuosismo técnico e dos temas oníricos, ao tecer inovações nas relações de representação na dança, influenciando, dessa maneira, no desenvolvimento de novos fundamentos na dança. Cumpre ressaltar em relação aos códigos e às matrizes de movimento que, quando usados por Marilene em seu trabalho de formação e criação para seus espetáculos, eles se apresentam pela sua reconfiguração a partir das proposições que as danças moderna, pós-moderna e contemporânea propõem em seus enunciados estéticos. Como exemplo, a dança moderna opôs-se à codificação da técnica clássica, possibilitando a liberdade expressiva do corpo e a individualidade do artista, enquanto a dança pós-moderna, da qual a dança contemporânea é uma expressão, apresentou o hibridismo de linguagens artísticas (SILVA, 2005a). A dança moderna opõe-se aos códigos da técnica clássica, propondo outras possibilidades expressivas, no entanto, tais possibilidades se constroem, por sua vez, sob novos códigos tão precisos e por vezes rígidos, como a técnica do balé. A técnica desenvolvida por Graham é um exemplo disso.

No contexto da dança moderna em Belo Horizonte, Ivana Cruz, ex-integrante do Transforma Grupo Experimental de Dança, considera que a dança proposta por Marilene subvertia os padrões do regime por meio da liberdade de expressão e de criação:

Se você pensar na liberdade e nas coisas que eram propostas, isso era uma arte, uma dança “subversiva” para a época. Porque ela subvertia enquanto arte os conceitos e os padrões de um regime, do regime no qual a gente vivia submetido. Então, ela não era política, não existia um viés político enquanto contestação frontal ao regime, ou assim, gritando por abaixo a ditadura, não era isso, entende assim, de uma forma direta, mas pela liberdade de criação, de expressão e pelo que era proposto, eu acho que era um espaço sim de subversão.⁴⁰

Considerando-se que, ao longo da década de 1970, o balé clássico manteve-se como estética institucionalizada em Belo Horizonte, os novos elementos introduzidos na dança por Marilene foram responsáveis por transformações nos processos de formação e de criação. Ressaltando-se o aspecto da transformação do contexto da dança na cidade, compreende-se, a

⁴⁰ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

partir de Rancière (2010, p. 5), uma atitude política na dança, ao promover a ruptura com a configuração que se apresentava como tradição, embora desvinculada de uma intencionalidade, como afirma o autor:

A ideia de uma política da arte é, portanto bastante distinta da ideia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte.

Sem a pretensão direta de contrapor-se à estética clássica, escopo de sua formação, Marilene buscou seu próprio caminho na dança, em sintonia com sua individualidade e com a diversidade de experiências vivenciadas ao longo de sua trajetória. Realizou um trabalho coerente com seus propósitos, e sua busca resultou na transformação dos parâmetros de formação em dança, configurando uma relação política nesse ato, como identificado em Rancière (2010), apresentada por meio da liberdade em sua atuação e dos elementos de ruptura com a tradição, que se apresentaram na construção de uma estética diferenciada para a escola e nos espetáculos do Grupo Trans-Forma.

3.1.1 Um espaço que inspira a liberdade

A escola de Marilene ocupava um amplo salão, com grandes janelas que se abriam para as copas das mangueiras plantadas na praça em frente ao Colégio Arnaldo de onde era possível contemplar a vista da Serra do Curral. A lembrança da beleza do lugar, que também abrigava os ensaios do Grupo Trans-Forma, foi marcante na memória daqueles que o frequentaram, presente nas declarações dos artistas e ex-alunos que apresentam uma nostalgia em relação ao espaço. Em depoimento, Lydia Del Picchia⁴¹ lembra a energia do ambiente:

Mas nossa, era uma energia única, assim. Eu viajei depois não só no Brasil, em outros espaços de dança, Estados Unidos também. Aquele espaço era único e de uma energia maravilhosa. Uma sala enorme, cheia, cercada de janelas, no terceiro andar. A praça do colégio Arnaldo com árvores, a lua nascendo pela janela, enfim, era maravilhoso.⁴²

A beleza do lugar inspirava a sensibilidade, o acolhimento, assim como também se encontrava em consonância com o desenvolvimento de uma formação em dança que estimulava a expressão das subjetividades. A integração entre uma abordagem mais próxima e humanizada

⁴¹ Lydia Del Picchia foi aluna, professora, bailarina e coreógrafa do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança. Atualmente, é integrante do Grupo Galpão de teatro e coordenadora do Galpão Cine Horto.

⁴² Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

e o ambiente acolhedor inspirava a identificação com o espaço. Assim, Lúcia Ferreira descreve sua primeira aula na escola:

E aí, eu lembro que no final da aula foi feito uma grande roda e a gente cantou. A gente fez uma movimentação muito simples. [...] E eu lembro que aquilo já me agradou demais assim, porque cantar numa aula de dança, aquilo era uma novidade pra mim. E eu lembro que foi num entardecer [...]. Então, tinha um pôr do sol, a gente via o pôr do sol. E nesse dia eu fiquei impressionada, assim, com essa roda no entardecer, com aqueles janelões, aquela diversidade de pessoas. E era uma sala muito grande, assim. E aí eu saí de lá completamente alimentada e eu tive certeza que eu queria aquilo. Não tive a menor dúvida que eu queria aquela formação.⁴³

Tarcísio Ramos frequentou a escola como aluno e bailarino e considera a beleza desse lugar como elemento que inspira e transforma a prática educativa, facilitando o desenvolvimento de processos cognitivos. Segundo o autor: “a qualidade do piso inspirava o relaxamento e a entrega do corpo ao solo. As janelas ampliavam o olhar. A altura das salas dialogava com a projeção do movimento que, comumente, é solicitada aos bailarinos-aprendizes” (RAMOS, 2018, p. 122).

O espaço da escola representava a amplitude e a abertura de direções que libertavam o bailarino dos espaços fechados da vida cotidiana (Figura 7, Figura 8), como afirma Louppe (2012, p. 189): “O espaço torna-se um parceiro afetivo, quase com a capacidade de alterar nossos estados de consciência”. A liberdade era vivenciada também por meio do estímulo à expressão das individualidades e à experimentação. Na recordação da bailarina Juliana Braga (2001, p. 2), identifica-se a vivência das aulas de consciência do corpo em movimento em consonância com o ambiente de liberdade expressiva:

Então, eu lembro que as aulas, as janelas, a lua cheia, tinha, a gente sempre tinha relaxamento, era uma coisa de consciência tão forte desde pequena, que eu viajava! Eu ficava deitada, de olho fechado, e a professora, era a Nena, [...] tinha uma voz muito doce, que entrava muito. Falava “relaxa a língua... relaxa a boca ... tenta escutar o barulho lá de longe” – aí você viajava lá pra fora – “agora, tenta parar, volta, volta, e tenta escutar a batida do seu coração”. Então, para mim, foi abrir a fantasia que já era na minha cabeça enorme, aí falou assim, pode abrir, à vontade, porque a sala é grande, você pode viajar. Então, isso para mim, é a lembrança que eu tenho de abrir o olho e ver aquela sala grande, estar deitada e eu estar viajando nesses sons, de conhecer o ouvido, de conhecer os sons, o corpo, aonde é que estava cada coisa do meu corpo. A aula era, para mim, eu gostava muito porque tinha muita improvisação, muito toque, de pessoa a pessoa, encostar. Então, não era uma aula convencional [...].

⁴³ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.



Figura 7 – Escola de Dança Moderna Marilene Martins
Fonte: Acervo de Marilene Martins, s.d. Fotógrafo não identificado.



Figura 8 – Escola de Dança Moderna Marilene Martins
Fonte: Acervo de Marilene Martins, s.d. Fotógrafo não identificado.

Por ser um ambiente acolhedor, muitos alunos permaneciam na escola após as aulas de dança, onde realizavam as tarefas escolares. Além de três amplas salas, a escola possuía uma cantina, um espaço de convivência e uma biblioteca com títulos que abordavam a dança, além

de diferentes linguagens artísticas. Era uma biblioteca “especializada sobre o estudo do corpo, anatomia, dança moderna e dança clássica”.⁴⁴

Na biblioteca, alunos e professores tinham acesso aos livros de dança e expressão corporal, em títulos de autores da educação somática como Gerda Alexander, Thérèse Bertherat, Moshé Feldenkrais e Wilhelm Reich, como também autores do teatro como Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski, Augusto Boal e exemplares sobre história da arte⁴⁵. Aos alunos, era solicitada a colaboração com a sugestão de títulos, exemplo do caráter participativo na convivência nos diferentes âmbitos da escola (CHRISTÓFARO, 2018). A presença de uma biblioteca na escola estimulava o interesse pela leitura, o contato com diferentes áreas do conhecimento e a abertura ao desenvolvimento do aluno para além dos aspectos da formação técnica e corporal, considerando a importância do conhecimento e do desenvolvimento crítico do dançarino em relação ao seu fazer artístico.

Inaugurava-se um novo modelo de formação em dança e o lugar que o abrigava simbolizava a dinâmica da liberdade de ser e de conhecer. A escola atraiu pessoas interessadas em experimentar o novo estilo que se apresentava e que permitia a todos, profissionais ou não, identificar-se com sua concepção de dança, atraindo inclusive a incerteza em relação ao que representava essa proposta que se expressava de maneira despojada:

[...] a gente sempre, sempre achava que estava meio na marginalia, assim, que aquilo não era muito dança, né, assim, se você olhasse para as bailarinas que falavam que faziam dança, assim, eu ficava assim “gente, eu não pareço bailarina, olha, olha, como é que eu sou!” [risos] (HERRMANN, 2001, p. 5).

Ivana Cruz, ex-aluna de Marilene, lembra a alegria e a criatividade vivenciadas na escola:

Eu me lembro muito que as pessoas pareciam estar muito felizes ali, sabe, não era um ambiente de pressão, era o contrário, era um ambiente de criação, então, era um ambiente onde você se sentia [...] aceito, sabe, porque não tinha uma pré-condição. Assim, [...] porque eu passei por muitas escolas de dança depois, e no Trans-Forma não existia uma rigidez. Então, assim, o ambiente ele era um ambiente instigante porque era um ambiente não apenas de ensino, mas de criação.⁴⁶

Para Ivana, o ambiente da escola contrastava com o contexto político da época: “Era uma época, assim, em que a gente estava vivendo, passando pela ditadura, mas aquele espaço ali era um lugar onde você podia ser muito livre e você podia ser você”⁴⁷. A liberdade de

⁴⁴ Folheto de divulgação dos cursos da escola de Marilene Martins (1978). Acervo de Marilene Martins.

⁴⁵ Informações sobre os títulos foram encontradas no manuscrito *Questionário aplicado aos alunos*. s.d. Acervo de Marilene Martins.

⁴⁶ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

⁴⁷ Cf. nota 46.

expressão, restrita no contexto de ditadura, é reconhecida na livre expressão da dança fomentada nas aulas:

[...] a gente no Trans-Forma tinha toda capacidade de apagar a luz daquela sala enorme e ali dentro ser o bicho que quisesse ser, sabe. Primeiro você tem que botar para fora. [...] Era um lugar que tinha, que dava liberdade de acontecer. As pessoas poderem virar bicho, ter as improvisações, de você apagar a luz e, e cada um encostar numa pessoa e ir passando, com o toque descobrir quem é aquela pessoa e falar “você é fulano”. (BRAGA, 2001, p. 11).

As aulas eram um ambiente de experimentações e de convivência das diferenças. Não se limitavam à abordagem técnica e estimulavam a percepção de si, a consciência do movimento, aspectos que estimulavam a criação e a expressão na dança. As transformações realizadas na formação do bailarino também se desenvolveram para além da dimensão técnica e diversa daquela reconhecida. Como um espaço aberto à diferença, a escola se caracterizou, especialmente, pela construção da liberdade que subvertia o conservadorismo da época, como afirma Ivana Cruz:

[...] se eu pudesse resumir numa palavra talvez fosse a liberdade. Eu acho que a Nena ela tem uma, nossa ela tem mérito fenomenal. Pensa numa mulher que hoje está com seus 84 anos, naquela época, o país naquela situação, ela abria esse espaço de criação, de liberdade, de mudança na estrutura da arte, da dança. Belo Horizonte que era uma cidade extremamente conservadora. Era uma coisa muito subversiva. Subvertia aquele conservadorismo, aquela ordem. O universo da cidade de Belo Horizonte era extremamente limitado.⁴⁸

Nesse sentido, a liberdade foi um elemento que fundamentou o trabalho desenvolvido por Marilene, vivenciada corporalmente por meio da dança. Como afirma Reis (2005, p. 122): “Numa época em que a palavra liberdade era apenas um grito parado no ar, o Trans-Forma contestou a ordem vigente ao praticar em seus corpos a liberdade de expressão.”

O espaço da escola representou a materialização das experiências que, ao longo de toda a trajetória de Marilene, influenciaram o desenvolvimento de sua concepção de dança, caracterizada pela experimentação de novas possibilidades de expressão e criação.

A escola diferenciava-se em relação aos outros espaços dedicados à dança na capital, que privilegiavam os aspectos técnicos e, em geral, eram direcionados apenas à formarem bailarinos profissionais, pouco abertos a receberem as diferenças em suas turmas. Contrastava com o comportamento e os modos de se portar em outros espaços de formação em dança, nos quais correspondiam a um padrão característico do estilo acadêmico. É, propriamente, a multiplicidade de referências que caracterizou o trabalho em sua escola e no Grupo Trans-

⁴⁸ Entrevista concedida por Ivana Cruz à autora em 11 de junho de 2019.

Forma, influenciando outros espaços de formação em dança e favorecendo a abertura de novos caminhos para a dança em Belo Horizonte.

3.1.2 *Transformações na formação em dança: a convivência entre as diferenças*

“Querida uma dança para todas as idades, todos os corpos e condições, um lugar onde as pessoas pudessem ‘se dizer’ através do movimento. Não queria homogeneizar e sim trabalhar a diversidade.”⁴⁹

(Marilene Martins, 2005)

Como demonstrado, a escola de Marilene Martins se distinguiu por ser um espaço diferenciado no cenário da dança em Belo Horizonte. A mudança da sede da escola, em 1971, permitiu a ampliação do seu espaço, traduzindo-se no aumento do número de alunos nas turmas, que se mantinham constantemente cheias. Era um local muito procurado por aqueles que desejavam iniciar-se na dança, profissionalmente ou de maneira amadora, justamente pelas possibilidades de suas ofertas em relação às demais escolas de dança da cidade, como afirma Bony Mariano, ex-aluna e ex-integrante do Grupo Trans-Forma: “[...] quando a Nena passou para o Colégio Arnaldo, tinha muitos alunos. Acho que todo mundo que queria fazer dança deve ter passado pelo Trans-Forma”⁵⁰.

Juliana Braga (2001, p.17) foi aluna e professora de dança da escola e, ao lembrar sua experiência nas turmas em que lecionava, apresenta a diversidade de alunos que recebia em suas aulas:

Todo tipo de gente fazia aula. [...] Era uma escola que era impressionante porque, eu tinha aulas de ter metade homem, metade mulher, homens de todas as partes, que você falava, “gente, meu Deus, mas o moço resolveu mesmo vir aqui dançar?” Ia. Porque o Trans-Forma⁵¹ dava essa abertura. Então, tinha pessoa que chegava lá de moto, capacete; outro que vinha lá não sei de onde; outro que era professor de psicologia não sei aonde. Todo tipo de gente. Então, se a técnica não fosse uma coisa para ajudar as pessoas a entrarem [...], não existiria essas turmas, de aula, com tanta gente variada.

O ambiente assim construído atraía um público diversificado em relação àquele que frequentava as escolas de balé clássico, inclusive com uma maior participação de homens nas aulas de dança, pois apresentava uma movimentação mais próxima de movimentos cotidianos e um figurino comum e mais despojado. No contexto de uma sociedade conservadora, que

⁴⁹ Trecho de entrevista de Marilene Martins concedida à Reis (2005, p. 88).

⁵⁰ Entrevista concedida à autora em 9 de julho de 2019.

⁵¹ Nesta citação, o nome Trans-Forma refere-se à escola de dança, Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea.

considerava a dança como espaço consagrado ao feminino, a dança moderna favorecia a aproximação do público masculino, como relata Marco Cavalcanti de Paula (2004, p. 6), ao lembrar sua experiência como aluno da escola e como dançarino do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança:

Eu diria que se eu comparar com a técnica clássica como eu via ela sendo dançada em Belo Horizonte naquela época, comparado com ela, a dança clássica era para mim afeminada, quer dizer, não tinha vigor, ela era, ela tolhia, a impressão que eu tinha é que ela era limitante, da minha possibilidade de expressão. Então, para eu poder dançar e sentir que aquilo era instigante, tinha que ser uma outra técnica para mim.

Pessoas de diferentes idades e contextos de atuação profissional se identificavam com a proposta da escola caracterizada pela liberdade de ser diferente. Além do curso básico e do profissionalizante, cursos livres e oficinas com artistas convidados, atraíam inclusive pessoas que descobriam, na dança, um espaço de convivência, autoconhecimento e realização pessoal, sem a necessidade de comprometer-se com a profissionalização na área. Como afirma Lúcia Ferreira, ex-integrante do Grupo Trans-Forma, em entrevista à Glória Reis (2005, p. 89):

A troca de experiências era constante, pois as pessoas que frequentavam as aulas vinham das mais diversas áreas: aos que queriam se profissionalizar em dança juntavam-se músicos, atores, artistas plásticos, estudantes universitários, todos desejando trabalhar o corpo de forma consciente [...].

A escola oferecia um percurso de oito anos de formação em dança moderna, dividido em cinco anos básicos e três anos profissionalizantes. Os cinco primeiros anos eram uma preparação para o curso profissional e, a cada ano, desenvolvia-se um trabalho corporal específico, como descrito por Reis (2005, p. 93):

No primeiro ano, os trabalhos de eixo, base, postura e transferência de peso levavam o aluno ao conhecimento de algumas novas possibilidades de seu corpo. No segundo ano, o foco da atenção era o trabalho dos braços e pernas. No terceiro ano, desenvolvia-se a soltura do corpo. No quarto ano, a ênfase era para exercícios de saltos e no quinto ano o trabalho de giros era central. Exercícios de consciência e sensibilização do corpo, alongamento, improvisação, rítmica, som e criatividade eram desenvolvidos em todas as aulas.

Para aqueles que não buscavam a profissionalização em dança, eram ofertados cursos livres que possibilitavam a abertura à sensibilização artística, como é apresentado neste texto de divulgação:

Pensando em todas estas coisas e ainda na resistência interior que ocorre com muitas pessoas que querem dançar, mas são impedidas por preconceitos sociais e diante da massificação causada por um trabalho mecanizado e cansativo, Marilene Martins convidou Ivana Andrés e Ione Medeiros para, junto com ela, desenvolverem um curso que atendesse à todas estas pessoas. Integrando DANÇA, MÚSICA e ARTES PLÁSTICAS, elas criaram o CURSO LIVRE. O curso tem por base o trabalho de corpo que no seu processo de desenvolvimento vai passar por experiências

diversificadas no campo das artes. Essa diversificação tem por objetivo dar uma visão mais ampla dos meios de expressão e comunicação.⁵²

No material de divulgação do curso livre, é possível identificar também a abertura para uma formação que contempla a diversidade de público, uma abordagem de ensino que se desenvolve a partir do estímulo ao autoconhecimento e o respeito aos limites de cada pessoa:

Marilene Martins acredita que o curso livre – com duração de um ano – propiciará o autoconhecimento através da vivência e experimentação nas artes, estimulando as pessoas que queiram posteriormente fazer um curso mais prolongado de arte e também ampliando o espaço cultural de cada um, de uma forma que é estimulante e criativa pois os alunos participarão integralmente do desenvolvimento do curso criando, tendo ideias, expressando sua maneira de sentir e pensar. Para fazer o curso livre não é necessária nenhuma experiência anterior em arte.⁵³

Para além do desenvolvimento técnico, desenvolvia-se a escuta do corpo, a consciência do movimento: “As práticas denominadas [...] ‘relaxamento’ e de ‘consciência corporal’ ocuparam um espaço fundamental na abordagem artístico-pedagógica de Martins” (CHRISTÓFARO, 2018, p. 123). O curso básico era ministrado apenas por artistas-professores formados na escola. O curso profissionalizante, correspondente aos três anos seguintes à formação básica, além desses professores, contava com a participação de professores convidados, fomentando a prática de técnicas variadas, consolidando uma formação que ultrapassava os limites da dança moderna ao integrar diferentes linguagens artísticas na formação do bailarino.

A abordagem de Marilene era sensível e atenta às individualidades e às potencialidades de cada aluno, possibilitando o desenvolvimento de uma experiência abrangente no trabalho da expressão corporal. O propósito não era apenas formar profissionais, mas também oferecer possibilidades do encontro de cada indivíduo consigo mesmo. A humanização na formação em dança é um dos aspectos identificados: “Queríamos humanizar a dança. Não limitá-la a um virtuosismo que não tinha nada a nos dizer, a corpos e movimentos simétricos, a um estilo muito distante da nossa realidade. Éramos e somos até hoje, chamados de rebeldes”⁵⁴.

No contexto da década de 1970, a escola era o único espaço aberto a receber alunos sem exigir, como pré-requisito, a experiência anterior em dança clássica. Ivana Cruz, ex-integrante do Grupo Trans-Forma, relata a dificuldade encontrada ao buscar um espaço na cidade para iniciar sua formação em dança:

⁵² Material de divulgação do curso de dança livre da Escola de Dança Marilene Martins intitulado *Descubra a sua expressão com arte*. Acervo Marilene Martins, s.d.

⁵³ Cf. nota 52.

⁵⁴ Manuscrito. *Proposta Trans-Forma*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

[...] minha mãe foi procurar um lugar, e todos os lugares que ela ia – nessa época eu já estava com treze anos, comecei a dança mais tarde – ela se deparava com uma exigência que era feita na época, todos queriam que a gente tivesse começado pelo balé clássico e na minha idade eu acho que eles já deviam achar que eu tinha que ter uma base clássica né. E isso foi um motivo pelo qual eu não me encaixava em outras escolas. Mas também o motivo pelo qual eu fui parar lá no Trans-Forma.⁵⁵

A ausência de pré-requisitos representava a valorização das potencialidades de cada indivíduo, independentemente da possibilidade de adequação ao virtuosismo técnico, pois Marilene considerava a dança como um caminho de autoconhecimento e de liberdade. Sua proposta, desvinculava-se do ideal clássico de bailarino e do conceito de dança caracterizada pela virtuosidade, chamando a atenção de uma juventude que encontrou, na dança, um possível caminho de liberdade de expressão. Como afirma Nena, a dança moderna:

[...] é o tipo de dança mais procurado pela juventude, principalmente no meio universitário. Isso se explica porque o balé moderno está mais ligado ao homem como ser humano, exprime mais os problemas atuais [...]. O balé moderno chega mais perto do homem, tem uma gama variada de emoções e não mais figuras oníricas e de lendas como o clássico. Há mais expressão e mais vida no balé moderno. (GRUPO TRANS-FORMA..., 1975).

A escola acompanhou as transformações vividas na sociedade que, no contexto das décadas de 1960 e 1970, caracterizaram-se pelo surgimento de uma geração jovem, inspirada em novos valores e padrões de comportamentos. Assim, atraiu o público interessado em uma concepção de dança que se aproximava da movimentação cotidiana e natural, liberando o corpo da rigidez da técnica e dos padrões corporais e estéticos. A abordagem da dança na escola favorecia, dessa forma, um outro modo de identificação com essa modalidade artística, permitindo, aos que dela se aproximavam, se sentirem incluídos e pertencentes nesse espaço. Nesse sentido, de acordo com sua proposta artístico-educacional:

O trabalho cotidiano durante as aulas deveria iniciar os alunos a questionarem os padrões vigentes na “dança bela”, a estarem constantemente em processo de mudança, a buscarem raízes brasileiras para a dança e, assim, caminharem em direção de si mesmos e descobrirem-se. (REIS, 2005, p. 92).

Dessa forma, entre o público que frequentava a escola, encontrava-se uma juventude ligada ao movimento da contracultura⁵⁶ que influenciou o comportamento de jovens contrários aos padrões conservadores da sociedade brasileira à época do regime militar. O período foi marcado por manifestações do conservadorismo, ao mesmo tempo em que protagonizou o nascimento da geração *hippie*, avessa aos modelos comportamentais de uma sociedade que se

⁵⁵ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

⁵⁶ No Brasil, a contracultura foi um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964 (COELHO, 2005, p. 39).

ancorava em valores morais tradicionais. Nesse contexto, que constituiu o pano de fundo dos movimentos de vanguarda da década de 1970, o público mais afinado com o ideal da contracultura encontrou a liberdade de expressão na vivência de práticas artísticas que subvertiam os padrões.

O movimento da contracultura apresentou-se como uma tentativa de subversão do padrão dominante ao propor dar visibilidade a novos modos de existir e de se expressar, em contraste com o socialmente estabelecido. Segundo afirma Risério (2005, p. 25), o jovem da contracultura “[...] pretendia, pela transformação interior e da conduta cotidiana, mudar a vida, quem sabe construindo-se como novo ser de uma Nova Era, espécie de amostra grátis do futuro.”

A influência da contracultura mostrou-se nas várias dimensões da vida, procurando subverter a ordem e a racionalização que fundamentava o autoritarismo (COELHO, 2005). Na dança, a racionalização e a ordem estavam representadas pelo balé clássico, em oposição à subjetividade buscada por uma geração que encontrou, na dança de vanguarda, a oposição a essa ordenação da vida, elucidando a afinidade desse público com a proposta de dança de Marilene que promovia uma movimentação livre e despojada. Como afirma Alvarenga (2002, p. 187):

Confluente com essa “modernidade contra cultural”, esse novo conceito de dança e a maneira de se dançar essa dança tornam-se uma verdadeira postura [...], é todo um comportamento que procura romper com o anteriormente estabelecido, sendo também uma das formas dessa contestação na capital, a recusa em relação à prática da dança clássica.

Marilene realizou a democratização no espaço de formação e criação em dança ao estabelecer uma proposta que incluiu elementos que, até então, não se enquadravam ao padrão da dança profissional.

3.1.3 As múltiplas corporalidades na dança de Marilene Martins

Ao analisar a presença da diversidade na proposta estética de Marilene, considera-se a importância de investigar a relação estabelecida com o corpo na formação em dança. Ao reconhecer as múltiplas corporalidades presentes nesse espaço, compreende-se as transformações materializadas na dança, pois como afirma Louppe (2012, p. 51): “o bailarino não tem à disposição outro suporte senão aquele que o assinala e que sobretudo o localiza enquanto indivíduo no mundo: o corpo”.

As transformações dos parâmetros da formação em dançar resignificaram o entendimento do bailarino em relação ao corpo e ao movimento, consolidando-se como uma nova construção de sentidos na dança. É por meio do corpo, fonte primária do movimento, que a dança se torna potencialmente transformadora de hábitos, percepções, gestuais e modos de existir:

Enquanto ritual ao mesmo tempo concreto (porque corporal) e simbólico de libertação, a dança de vanguarda se mostra capaz de produzir uma transformação profunda na sensibilidade das pessoas, abertura para outras perspectivas culturais, para outras visões de mundo. (TRANS-FORMA..., 1973).

A ausência de um padrão corporal para o dançarino, a fusão de diferentes linguagens artísticas e a experimentação na criação em dança são exemplos das transformações realizadas pela artista. De acordo com Rancière (2009), as rupturas com a tradição realizam o que ele denomina de partilha do sensível. A partilha do sensível é uma redistribuição do visível e do dizível, que, na arte, se realiza nas rupturas com modos de fazer e com formas preestabelecidas, possibilitando que elementos que não possuem visibilidade na arte passem a ser considerados como possíveis e efetivamente incorporados ao fazer artístico. Nas palavras do autor: “Partilha significa duas coisas: participação em um comum e, inversamente, a separação, a distribuição de quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 7).

A partilha altera as relações hierárquicas e democratiza o espaço antes destinado apenas ao que se adequava a padrões específicos. Desse modo, é possível considerar que as transformações realizadas na dança por Marilene configuram essa partilha ao abranger as diferenças presentes nos corpos dos dançarinos, as novas possibilidades de criação, movimentação e expressão, o novo modo de ser na dança: “opera-se nessa repartição sensível uma transformação dos modos de ser no mundo. [...] É certamente todo o contato com os outros e com o contexto que é transformado” (BARDET, 2014, p. 119). Nesse sentido, Rancière (2012, p. 55) afirma que:

[...] a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem as maneiras de ser.

O encontro da dança com as diferenças aproxima-se de uma postura considerada política a partir do autor, segundo o qual a arte e a política se encontram nas rupturas com a configuração apresentada, instaurando e conferindo visibilidade às diferenças, construindo um novo sentido.

A arte é capaz, por si só, de promover novas perspectivas da realidade. As transformações efetivadas na dança, a partir de Marilene, realizaram alterações na sensibilidade e na relação que se estabelece com o corpo próprio, com o corpo do outro e com as maneiras de se perceber no mundo daqueles que frequentaram seu espaço de dança.

A integração das diferenças se mostrou presente em diversos âmbitos, entre os quais é identificada a ausência de padrões corporais entre alunos e dançarinos:

[...] não eram só pessoas que tinham um corpo fininho ou um corpo magrinho, que tinham uma medida X, que tinham um peso X, mas pessoas de áreas diversas, pessoas que vinham do teatro, que, que eram estudantes, pessoas mais velhas, né, [...] Então, o Trans-Forma foi, assim, uma abertura desde as crianças até a terceira idade. (BAETA, 2001, p. 18).

A proposta de Marilene privilegiava o respeito às individualidades construindo uma dança para todos. Como recorda Lydia Del Picchia:

[...] E esse trabalho da Nena de acolher as pessoas, não exatamente os tipos de bailarina que seriam indicadas para a dança, que era uma coisa muito mais difícil do que atualmente, né. Você vê a diversidade de corpos e de figuras diferentes, diferenciadas na dança. Naquela época era né, o perfil, você leva jeito para ser bailarina ou não. E o Trans-Forma era esse lugar de uma grande diversidade.⁵⁷

Com essa abordagem humanizada, contribui-se para um ambiente de compartilhamentos e de amizade, que, por meio do trabalho corporal, possibilitava a sensibilização e o encontro com a maneira própria de cada um se mover. Assim, relata a professora e dançarina Dorinha Baeta:

[...] eu não tinha que estar forçando o meu corpo a uma técnica, a técnica, ela era colocada mais como uma possibilidade para todos os corpos que estavam ali. Não importava se era gordo, se era magro, se era alto, se era baixo, se tinha articulações, se não tinha, era sempre colocada como uma forma de respeitar as suas próprias limitações, então, assim, havia uma espera de um crescimento, mas era respeitado o indivíduo em si, não era, não existia uma cobrança, assim, se fulano era gordo, se fulano era baixo, se fulano não dava conta, era feito um trabalho com uma paciência, com uma espera e com uma questão que vários alunos depois me retornaram, assim, com autoestima, construindo a autoestima nos seres, isso que é uma coisa, pra mim, fantástica até hoje, porque o que a gente vê muito na dança às vezes acontecer é uma comparação, uma certa competitividade que lá não acontecia dessa forma. (BAETA, 2001, p. 11).

Desvinculando-se da busca pelo virtuosismo técnico e por um padrão corporal na dança, interessava a expressão, o potencial criativo de cada bailarino, conferindo valor às diferentes maneiras de como o movimento era apropriado e ressignificado. Como ressaltado, a ausência de um modelo corporal resultou na possibilidade de novas corporalidades na dança, assim como revelou-se na maneira despojada de se vestir e de se apresentar, conferindo visibilidade ao que

⁵⁷ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

anteriormente não encontrava representação na dança. Segundo Louppe (2012, p. 75), no período anterior às transformações vivenciadas na dança no século XX: “os outros corpos possíveis viam-se eclipsados pelo corpo anatômico, obedecendo aos cânones de um ideal único glorificado na estética clássica. [...] Toda a arte moderna abrirá as portas a uma multiplicidade de corporalidades reduzidas à invisibilidade”. Os corpos na dança moderna são múltiplos e possuem identidades distintas, que se constroem nas escolhas da individualidade, sejam escolhas estéticas ou filosóficas:

A dança moderna [...] como uma visão heterogênea e profundamente individual que começava invariavelmente pela invenção de um corpo singular e irreduzível [...] “a dança moderna é um ponto de vista”, uma multiplicidade de pontos de vista, cada um compondo um pensamento corporal diferente. (LOUPPE, 2012, p. 79).

A partir da dança moderna, desenvolveu-se a visão individual do artista na criação em dança, compreendendo que cada bailarino e coreógrafo imprime sua individualidade em suas criações, propondo sua própria corporalidade. Característica essa identificada por Louppe (2012, p. 52), ao afirmar que: “o bailarino moderno e contemporâneo só deve a sua teoria, o seu pensamento e o seu ímpeto à sua própria força”. Segundo a autora, nas primeiras décadas do século XX, a dança moderna suscitou a admiração pelas rupturas que realizou com os padrões da dança clássica, sendo, por isso, considerada única, o que afirma ser um entendimento inicial equivocado, pois, ao contrário, a dança moderna se caracterizou pela multiplicidade, capaz de abranger a diversidade de visões e referenciais estéticos. Privilegia-se um corpo possível, deslocando-se da busca por um corpo virtuoso. Sendo assim, nas diferenças corporais dos alunos e artistas formados na escola de Marilene Martins, verifica-se, de acordo com Bardet (2014, p. 94), a democratização do corpo na dança: “Democratização do corpo dançante em uma repartição igual entre os corpos dos dançarinos, não importa qual corpo e não mais somente as corporeidades atléticas e virtuosísticas.”

De acordo com Christófaró (2018), a abordagem corporal na proposta artístico-pedagógica de Marilene considerava a variação anatômica e respeitava as diferenças entre os alunos. Ao descrever a orientação dada para um movimento, encontrada nas anotações do caderno de um dos artistas-professores da escola, a autora identifica o cuidado na abordagem das individualidades: “No caso desse alinhamento, destaca-se a orientação dada, em que o movimento poderá ser realizado conforme as possibilidades individuais. Ou seja, as diferenças corporais entre uma pessoa e outra foram consideradas” (CHRISTÓFARO, 2018, p. 126). Na análise dos cadernos de artistas-professores da escola, a autora apresenta indicações de adaptações dos movimentos às condições corporais dos alunos, caracterizando o

desenvolvimento de uma metodologia, cuja aplicação didática considerava o respeito às diferenças. O ambiente da escola inspirava o sentimento de acolhimento e suscitava a liberdade de ser, instaurando um novo olhar para o corpo dançante: “Nesse sentido a dança moderna me deixava totalmente relaxada, eu me sentia à vontade, sendo que, na dança clássica, eu me sentia fora daquele meio, porque tinha que ser alta, magra, sem tomar sol, toda aquela coisa que eu não era” (BRAGA, 2001, p. 5).

Ao realizar uma transformação na maneira como a dança se apresentava e como a corporalidade se instituiu diversa em um espaço destinado à profissionalização, realizou-se uma reconfiguração das relações que se estabelecem nesse lugar. Identifica-se, na abordagem em relação ao corpo na dança, uma atitude que possibilita a aproximação com um posicionamento político na arte. A possibilidade da igualdade entre os corpos na dança e a aceitação de um corpo possível tiveram, como consequência, a quebra da hierarquia entre corporalidades, que estabelece a igualdade, respeitando as diferentes manifestações da individualidade.

3.1.4 A diversidade de referências na formação em dança

Embora reconhecida pelo ensino de dança moderna, a escola fundada por Marilene abrangeu uma multiplicidade de referenciais técnicos e linguagens artísticas nos cursos que oferecia. Ela esteve sempre em busca de atualização ao longo de sua formação e atuação profissional, o que contribuiu para a ampliação do seu olhar sobre a dança.

Em 1974, com Klauss e Angel Vianna, realizou uma viagem de estudos pela Europa e pelos Estados Unidos, onde permaneceu entre os meses de junho a agosto. Ao longo desse período, visitou importantes centros de dança, entrando em contato com o que estava sendo produzido naquele momento. Assistiu a aulas, ensaios e espetáculos de grandes companhias, conhecendo referências modernas e pós-modernas. Visitou os principais estúdios como o de Alwin Nikolais⁵⁸ e Merce Cunningham⁵⁹, além de conhecer grupos menores que realizavam trabalhos de vanguarda no momento. Na França, além do curso de dança moderna no estúdio

⁵⁸ Alwin Nikolais (1910-1993) foi coreógrafo, artista plástico, iluminador cênico e figurinista. Assim como Cunningham, apresentou a crítica ao excesso de dramatização da dança moderna. De acordo com Bourcier (2001, p.302): “[...]as origens de sua genialidade na utilização da luz como elemento primordial do espetáculo em seu contato precoce com a imagem em movimento.”

⁵⁹ Merce Cunningham foi solista da companhia de Martha Graham entre os anos de 1939 a 1945. Funda, em 1953, a *Merce Cunningham Dance Company*, desenvolvendo um trabalho em dança desvinculado da dramaticidade da dança moderna de Graham. É considerado por Rodrigues (2005) como o “guru da dança pós-moderna” por apresentar conceitos que questionam a ideologia da dança moderna como o descompromisso com o enredo, com a caracterização de personagens e com a dramaticidade, prevalecendo, em suas criações, a pesquisa do movimento (SILVA, 2005a).

de Jerome Andrews, pioneiro do estilo no país, Marilene realizou o curso de Eutonia⁶⁰ ministrado pela dinamarquesa Gerda Alexander, criadora do método que auxilia no equilíbrio das tensões do corpo. Permaneceu um mês em Nova York, frequentando aulas no estúdio de Joseph Pilates, onde conheceu um trabalho corporal com o uso de máquinas que favoreciam o movimento consciente.

A abertura para o conhecimento de novas técnicas se refletiu na inclusão dessas na sua abordagem de ensino. Esses elementos foram experimentados e incluídos nas aulas que instigavam a experimentação do movimento como modo de conhecer e de fazer dança. Nesse sentido, o referencial somático colaborou para que o aluno fosse instigado a experimentar, ao contrário de ser submetido à representação de um modelo, como é apresentado por Christófaró (2018, p. 143): “[...] a conduta metodológica [...] no Trans-Forma priorizou o conhecimento na perspectiva da experimentação, e não a realização do movimento segundo configurações determinadas *a priori*”.

A aproximação com diferentes referenciais técnicos na dança estava relacionada à busca de Marilene por possibilidades expressivas que permitissem o encontro com sua própria concepção de dança e com a dança de cada um: “eu os estimulava a ouvir suas vozes interiores”⁶¹. Assim, a sua intenção era que cada aluno tivesse a oportunidade de descobrir a dança em um sentido amplo, sua própria expressão dentro da diversidade, pois, para Marilene, a dança teria um sentido único, independentemente das diferenças:

Toda dança é a mesma dança: primitivo, afro, jazz, clássico, oriental, moderno, tudo isso é manifestação de uma mesma dança [...] assim como o homem é sempre o mesmo homem independente de fronteiras, de sua fé, cor, cultura, costumes e tradições, a dança será sempre uma num sentido mais amplo.⁶²

A diversidade presente na proposta compreendeu um caminho que permitia o encontro com novas possibilidades de se vivenciar a dança estabelecendo um espaço de democratização também ao romper com a hierarquia entre estilos, possibilitando, ao dançarino, reconhecer sua individualidade e a sua liberdade expressiva ao não se formatar em um único padrão. Segundo Christófaró (2018, p. 184):

[...] o trabalho com diferentes danças não teve o intuito de uma adaptação corporal a um contexto de movimento, nem tampouco de conseguir o domínio de uma técnica,

⁶⁰ A Eutonia é uma abordagem de educação somática criada e desenvolvida pela alemã Gerda Alexander e que promove a percepção e a consciência corporal. Segundo Vishnivetz (1995, p. 11): “[...] Um dos objetivos mais importantes da Eutonia, no âmbito físico, é que a pessoa consiga a regularização do tônus muscular. Assim poderá atuar com o tônus e a energia adequados e necessários a cada situação de sua vida, seja profissional, privada ou artística”.

⁶¹ *A dança sem fronteiras*, documento redigido por Marilene Martins. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

⁶² Cf. nota 61.

mas sim, de conhecer o próprio corpo em diferentes perspectivas e, desse modo, conhecer danças e movimentos distintos.

No desenvolvimento do seu método, ela fundamentou-se em diferentes vertentes que vivenciou, como a técnica de Wigman, via Rolf Gelewski, e a técnica de José Limón⁶³, com a qual teve contato em curso ministrado pelo bailarino Clyde Morgan, no Festival de Inverno em 1972. Em 1974, Marilene fez aulas da técnica Limón com Lenore Latimer, durante a viagem aos Estados Unidos. A técnica Graham foi ministrada na escola por Freddy Romero.

O contato com importantes nomes da dança moderna e pós-moderna ampliou seu olhar, influenciando a tessitura da construção de sua proposta de dança. Na descrição da técnica da escola, encontra-se: “método baseado na dança expressionista alemã de Mary Wigman e Rolf Gelewski”⁶⁴. No mesmo documento, descreve as demais matérias que compõem o curso de dança moderna: “método de Martha Graham, trabalho de soltura do corpo, trabalho de sensibilização corporal, criatividade e improvisação, pesquisa do gestual do povo brasileiro”. Esses diferentes referenciais são parte da sua experiência agregados à formação do curso básico e do profissional oferecidos pela escola. A partir deles, foram apresentadas técnicas diferenciadas aos alunos, como relembra Lydia Del Picchia:

Então, a gente tinha formações em técnicas diferentes, não era nenhuma especialização, era um corpo que estava sempre procurando novas maneiras de se mover. Assim como os corpos muito diversificados, a linguagem, o trabalho em dança que a gente fazia também. [...] Então, acho que essa mistura que era uma preocupação da Nena, uma boa preocupação de estar sempre levando coisas, linguagens diferentes para abrir espaços dentro da gente, abrir... Não deixar o corpo se viciar num único trabalho.⁶⁵

As aulas eram direcionadas às turmas do curso de formação em dança moderna, aos alunos de cursos livres e aos dançarinos do grupo, sendo procurados também pelo público externo, muitas vezes, alunos de outras escolas interessados na diversidade ofertada. Os cursos atraíram a participação de artistas que se tornaram atuantes na construção da dança em Belo Horizonte, como Suely Machado, diretora do Grupo Primeiro Ato: “...eu sou cria do Transforma, apesar de não ter sido bailarina do grupo, os cursos de aperfeiçoamento que fiz lá me

⁶³ José Limón nasceu em 1908 no México. Devido à Revolução Mexicana, em 1928, emigrou com sua família para os Estados Unidos. Iniciou-se na música com seu pai e desenvolveu carreira como pintor. Em 1928, ao assistir a uma apresentação de um aluno de Mary Wigman, o alemão Kreutzberg, despertou o seu interesse pela dança, influenciado pelo contexto da dança moderna americana. Tornou-se membro da Humphrey-Weidman Company, onde atuou até o início da década de 1940, quando foi convocado para a guerra. Quando dispensado, criou sua própria companhia, tendo a participação de Doris Humphrey como coreógrafa (LEWIS, 1999).

⁶⁴ Manuscrito. *Técnica de dança*. 1971-1986. Acervo de Marilene Martins.

⁶⁵ Entrevista concedida por Lydia Del Picchia à autora em 28 de junho de 2019.

colocaram em contato com pessoas maravilhosas que considero meus grandes mestres” (GENEROSO, 2007, p. 3).

Entre os artistas convidados por Marilene Martins para ministrar aulas na escola, identificam-se diferentes linguagens artísticas. Em música, foram realizados os cursos de música para leigos, com Ruffo Herrera, e rítmica, com Maria Amélia Martins. Na linguagem teatral, cursos de teatro, com Ilo Krugli, Paulo César Bicalho, Eid Ribeiro, Carlos Rocha e Bernardo Machado. Aulas de dança moderna e contemporânea foram ministradas por Rolf Gelewski, Lourdes Bastos, Paulo Baeta, Freddy Romero, Graciela Figueroa, Ivaldo Bertazzo, Denilton Gomes, Carmem Paternostro, Klauss e Angel Vianna. A dança clássica foi ministrada por Betina Bellomo, já o curso de dança contemporânea, sapateado e flamenco foi ministrado por Alberto Margarido. Existiram, também, cursos que abordavam elementos da cultura brasileira como o de folclore, ministrado por Geraldo Vidigal, o de capoeira, com Mestre Malandrinho, e o curso de dança afro, com Marlene Silva. José Adolfo Moura, músico e artista plástico, ministrou cursos de sensibilização e improvisação e laboratório de criação coletiva. Ivaldo Bertazzo ministrou aulas de *belly dance* e Jura Otero, curso de expressão corporal. Além de aulas de dança moderna, Rolf Gelewski realizou atividades diversas na escola, como o curso de concentração e expressão, além de palestras e recitais de dança. Esses e outros profissionais apresentaram uma multiplicidade de possibilidades de expressão na dança que, pela primeira vez, eram incorporadas na formação em dança em Belo Horizonte.

Além da técnica moderna, elementos de criação, experimentação e improvisação estiveram presentes na formação dos dançarinos e compunham os conteúdos trabalhados nas aulas, descritos como matérias do curso: “composição, improvisação, estudo do espaço, estudo da forma, rítmica, noções de anatomia e teatro (opcional)”⁶⁶. A aproximação com o teatro se desenvolveu a partir de professores convidados que participaram, inclusive, de processos de criação com o Grupo Trans-Forma. A teatralidade esteve presente de maneira significativa nos processos criativos do grupo. Entre os cursos de teatro realizados na escola, encontram-se referências ao curso intensivo de iniciação teatral realizado por Carlos Rocha – “aberto a qualquer pessoa interessada, sem exigência de um conhecimento anterior de teatro – pretende dar uma visão geral do teatro brasileiro contemporâneo”⁶⁷ – e ao curso de teatro, com duração de um ano, realizado por Bernardo Machado – “Dando sequência à sua programação, o Trans-

⁶⁶ Manuscrito. *Técnica de dança*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

⁶⁷ Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Material de Divulgação de cursos da Escola. 1982. Acervo de Marilene Martins.

Forma Centro de Dança Contemporânea lança seu curso de teatro, dentro do espírito que sempre caracterizou a escola, de integrar a dança a outras formas de manifestação artística”⁶⁸.

O espaço da escola também abrigou ensaios do Grupo Teatro Experimental e, posteriormente, do Grupo Galpão⁶⁹. O elemento teatral é identificado por Christófaró (2018) no desenvolvimento das aulas, nas dinâmicas de improvisação e na composição coreográfica, momentos em que eram utilizados estímulos relacionados às ações cotidianas, que aproximavam a dança do elemento teatral. Em entrevista concedida à Christófaró (2018, p. 197), Alvarenga evidencia a presença da linguagem teatral no desenvolvimento das aulas:

Ao longo desses anos, com essas técnicas todas, uma parte da aula sempre era dedicada a algo que não tinha necessariamente a ver com aquela técnica. Aí entram processos de improvisação, processos de composição de outras linguagens. Aí você entrava com a linguagem teatral, você entrava às vezes com textos, reflexões filosóficas... É uma série de outros elementos que compunham o corpo da aula. Com figurinos, improvisação segundo determinados contextos teatrais, com estruturação de pequenos esquetes mesmo. Isso era muito comum. Ficava inclusive um baú dentro da sala, um baú enorme, com todo tipo de fantasia que você pode imaginar, das mais diferentes. Você abria o baú e compunha seu personagem ali.

Cursos extracurriculares em diferentes linguagens artísticas eram agregados ao curso básico. A partir de uma formação abrangente, o corpo do bailarino se tornava disponível para a movimentação, desprendido de uma técnica específica. No trabalho com o estilo *belly dance*, por exemplo, buscava-se enfatizar a soltura e a disponibilidade do corpo para a movimentação. A técnica oriental desenvolvida nas aulas ministradas por Ivaldo Bertazzo foi inserida na formação em dança moderna por Marilene Martins, sendo identificada na descrição da estruturação do terceiro ano do curso básico, conforme: “3º. Ano: enfatizam-se os trabalhos de soltura do corpo, integrando à dança moderna exercícios auxiliares de Dança Afro e *Belly Dance*, que se adaptam a esta finalidade”⁷⁰. A abordagem que promovia a soltura do corpo e o desprendimento de padrões favorecia o desenvolvimento de um olhar expandido sobre a dança, pois ampliava as possibilidades de atuação do dançarino, que poderia se identificar com referências que fossem mais próximas de sua individualidade.

Nos cursos realizados na escola, identificam-se a iniciação musical e o desenvolvimento da musicalidade presentes em uma abordagem que contemplava não somente a fruição, mas também a relação com o movimento nas aulas de rítmica. Destaca-se, nesse sentido, a influência

⁶⁸ Cf. nota 67.

⁶⁹ O Grupo Galpão é uma companhia de origem no teatro popular e de rua, que leva, para o espetáculo, um trabalho resultante da pesquisa de diversos elementos cênicos e linguagens, como o circo, a música, a farsa e o melodrama. Criado, em Belo Horizonte, em 1982, por Teuda Bara, Eduardo Moreira, Wanda Fernandes, Antônio Edson e Fernando Linares (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017a).

⁷⁰ Manuscrito *Técnica de dança*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

do trabalho desenvolvido por Rolf Gelewski e as aulas ministradas pela musicista Maria Amélia Martins, irmã de Marilene Martins, que estudou na UFBA, onde participou dos seminários de música com Koellreutter⁷¹, referência na música de vanguarda.

Novas referências na dança eram sempre bem-vindas, como relembra Dudude Herrmann: “Aí ela chamava assim, Mercedes Batista. Ela falava assim Dudude vem aqui pra gente gravar a sequência. Aí eu ia lá, ficava eu ela. Era assim, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo, agora precisamos inventar uma sequência disso, aí ela anotava”.⁷²

Na fala de Dudude reforça-se a ideia da criação de novas possibilidades na dança, a partir do que era apresentado pelo outro, seja ele artista convidado a lecionar em sua escola ou artistas formados em sua escola. Assim, Marilene ressignificou as diversas referências na construção de um modo próprio de fazer dança.

3.1.5 A brasilidade e o popular na proposta de formação em dança

Na proposta de formação em dança desenvolvida por Marilene, a brasilidade se apresentou nas referências a elementos brasileiros e populares que se mesclavam aos referenciais da dança moderna, dados que se encontram nos registros de apresentação dos cursos com artistas convidados.

A aproximação com o elemento popular brasileiro encontra-se em materiais destinados à divulgação da escola, como identificado em registro que apresenta os cursos ofertados na década de 1980: “Estudando nossa cultura, gestos e tradição, a escola tem como objetivo vir a construir uma dança com características brasileiras. A dança surgirá do povo, e irá ganhando em sua evolução, um caráter universal”⁷³.

A brasilidade na formação em dança encontra-se vinculada ao elemento popular, em busca de uma gestualidade que é construída a partir da movimentação orgânica e natural, própria de uma corporalidade brasileira. Segundo Marilene Martins, a pesquisa do gestual brasileiro: “[...] se desenvolve na busca dos movimentos orgânicos, naturais ao homem e

⁷¹ O músico alemão Hans-Joachim Koellreutter chegou no Brasil em 1937, contexto em que a Alemanha vivia sob o domínio nazista. Foi professor na Universidade Federal da Bahia no período entre 1954 e 1963. Segundo Risério (1995, p. 90): “Koellreutter era um músico europeu de vanguarda e entrou em choque com o nacionalismo musical brasileiro, antes mesmo de assumir a direção dos Seminários de Música da universidade da Bahia, onde permaneceu de 1954 a 1963”. De acordo com Brito (2012, p. 101): “H.J Koellreutter desenvolveu um projeto de educação musical visando à formação integral do ser humano. Ampliar a percepção e a consciência, superar preconceitos, pensamentos dualistas e posturas individualistas, dentre outros pontos, eram também objetivos a serem alcançados, lado a lado aos aspectos musicais”.

⁷² Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.

⁷³ Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. 1981-1986. Acervo de Marilene Martins.

peculiares ao povo brasileiro, a fim de desenvolver uma dança que se identifique conosco, que nos permita uma maior integração com o nosso gesto, com a maneira de nos movermos.”⁷⁴

Entre os professores convidados, encontram-se referências próprias da cultura afro-brasileira. Marlene Silva, assistente de Mercedes Batista⁷⁵, ministrou o curso de dança afro e integrou, em suas aulas, referências de danças afro-brasileiras e populares:

Dança afro, primitiva, folclórica e indígena são matérias que integram o curso que a professora Marlene Silva está dando no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. [...] Esta mistura gostosa de nossas raízes está levando para a escola grande número de alunos, atraídos pelo dengo e sensualidade dos movimentos de Marlene ao som dos atabaques. É bonito ver aquela gente sambando no final da aula, com a graça das misturas das raças que formaram o povo brasileiro e que impulsiona aqueles corpos em movimento. (SIMÃO, 1983, p. 4).

Assim como outras técnicas, a dança afro era utilizada com o objetivo de soltar o corpo, tornando-o disponível para uma movimentação mais espontânea e despojada. O que se buscava era o conhecimento do gestual do brasileiro e a apropriação da técnica na construção de uma linguagem própria. Portanto, a brasilidade não estava associada às danças populares e não se vinculava a regionalismos, mas era encontrada na livre expressão e na espontaneidade do movimento, buscando uma movimentação mais natural. Nesse processo, o popular é abordado na proposta da investigação do movimento. Segundo Christófaró (2018, p. 170):

Danças, como o samba, o primitivo e o afro-brasileiro foram abordadas na perspectiva de estudo de movimento. Embora os vínculos no Curso Básico de Dança Moderna tenham sido construídos de formas distintas, os referenciais técnicos e artísticos, sejam eruditos ou populares, estiveram sob a perspectiva da investigação e do conhecimento em dança e mantiveram atravessamentos entre si.

Elementos populares são identificados nos registros pesquisados sobre o curso básico de dança moderna, que fazem referência às danças denominadas como primitivo e à dança afro: “Primitivo foi observado nos roteiros de aula de 1º e de 2º Anos e, conforme Dudude, artista-professora do Trans-Forma, o vínculo com esse referencial foi devido ao contato com Mercedes Baptista” (CHRISTÓFARO, 2018, p. 173-174).

Foi durante o período vivido no Rio de Janeiro, entre 1963 a 1967, que Nena realizou aulas com Mercedes Batista, convidando, posteriormente, Marlene Silva, sua assistente, para ministrar aulas em sua escola em Belo Horizonte. Sua participação em apresentações do espetáculo *Skindô* configurou-se também como uma experiência significativa com a dança popular. Nesses caminhos trilhados evidenciam-se os propósitos de Marilene “tentando uma

⁷⁴ *A dança sem fronteiras*, documento redigido por Marilene Martins (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

⁷⁵ Mercedes Batista nasceu em Campos dos Goitacazes, Rio de Janeiro, no ano de 1921. Estudou balé clássico com Eros Volúcia, ingressando, a seguir, na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo admitida ao corpo de baile em 1948. Em 1953, fundou o Balé Folclórico Mercedes Batista (SUCENA, 1989).

aproximação com o povo, realizou um trabalho de pesquisa nas suas raízes, folclore e costumes e tem a intenção de iniciar, logo que surja uma oportunidade, um trabalho com operários” (A DANÇA..., 1975).

Por meio da análise das fontes, identificou-se que a utilização de elementos populares brasileiros não se restringiu à movimentação e às músicas utilizadas nas aulas, Marilene buscou a aproximação com o brasileiro comum, na condição de público que não frequentava a escola e os teatros da cidade, democratizando também os espaços destinados à dança, levando-a ao encontro dessas pessoas. Nesse sentido, buscou promover apresentações em espaços diversos da cidade, como em praças, escolas e eventos da prefeitura, popularizando o acesso à dança e, ao mesmo tempo, oferecendo uma formação diferenciada e crítica aos alunos, em uma dinâmica que ultrapassava os limites da sala de aula (Figura 9; Figura 10).



Figura 9 – Apresentação de alunos na Praça do Papa em Belo Horizonte
Fonte: Acervo de Marilene Martins, s.d. Fotógrafo não identificado.



Figura 10 – Teatro de Arena do Parque das Mangabeiras de Belo Horizonte
Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga, 1984. Fotógrafo não identificado.

Como identificado em documentos que compõem o acervo de Marilene, a escola participou de eventos como A Arte em Seu Bairro, campanha da secretaria de cultura da prefeitura, apresentando espetáculos em escolas de bairros da periferia da cidade, e a Feira de Lazer⁷⁶, promovida pelo Serviço Social do Comércio de Minas Gerais (SESC/MG) e pela Secretaria de Cultura, Turismo e Esportes da Prefeitura de Belo Horizonte, que oferecia atividades culturais e recreativas abertas à participação da população, em que alunos e dançarinos da escola de Marilene Martins apresentaram coreografias como *Primitivo* e *Jazz*, que faziam parte do trabalho desenvolvido nas aulas, como relembra Mônica Tavares:

A gente sempre apresentava em espaço alternativo, [...] fazia em escola pública, [...] dançava nessas Feira da Paz. Onde é o Diamond Mall hoje, era o Clube Atlético que tinha um espaço ali que, era um lugar de eventos, tinha a Feira da Paz, e a gente dançava em palcos abertos assim no meio do povo, no meio do público. [...] E a gente fazia o Jazz, era uma coreografia de braços e pernas assim, então era de collant, essa malha de *ballet*, e meia, então era assim, digamos que para a época era ousado. Mas, enfim, apresentávamos em vários lugares⁷⁷.

A escola promovia, a cada dois anos, espetáculos didáticos, momento em que eram apresentados, ao público, os processos de trabalho desenvolvidos nas aulas em arranjos coreográficos. O espetáculo didático de 1977, *Toda dança é a mesma dança*, apresenta, em seu programa, sequências que eram acompanhadas por músicas brasileiras, como da Orquestra

⁷⁶ Programa da Feira de Lazer do Sesc Minas, (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

⁷⁷ Entrevista concedida à autora em 10 de junho de 2019.

Armorial de Câmara de Pernambuco⁷⁸, unindo-se ao erudito Haydn na coreografia de Graciela Figueroa e a um cartaz que remetia à xilogravura da literatura de cordel. Esse espetáculo, apresentado no ginásio do Colégio Mackenzie, foi direcionado ao público trabalhador: “este ano oferecido ao homem do povo, na tentativa de uma aproximação maior com ele, de buscarmos juntos novos caminhos e conhecimentos”⁷⁹. No material de divulgação do espetáculo, encontra-se a referência aos trabalhadores, representantes da brasilidade, destacando o valor promocional para aqueles que apresentassem a carteira profissional (Figura 11).

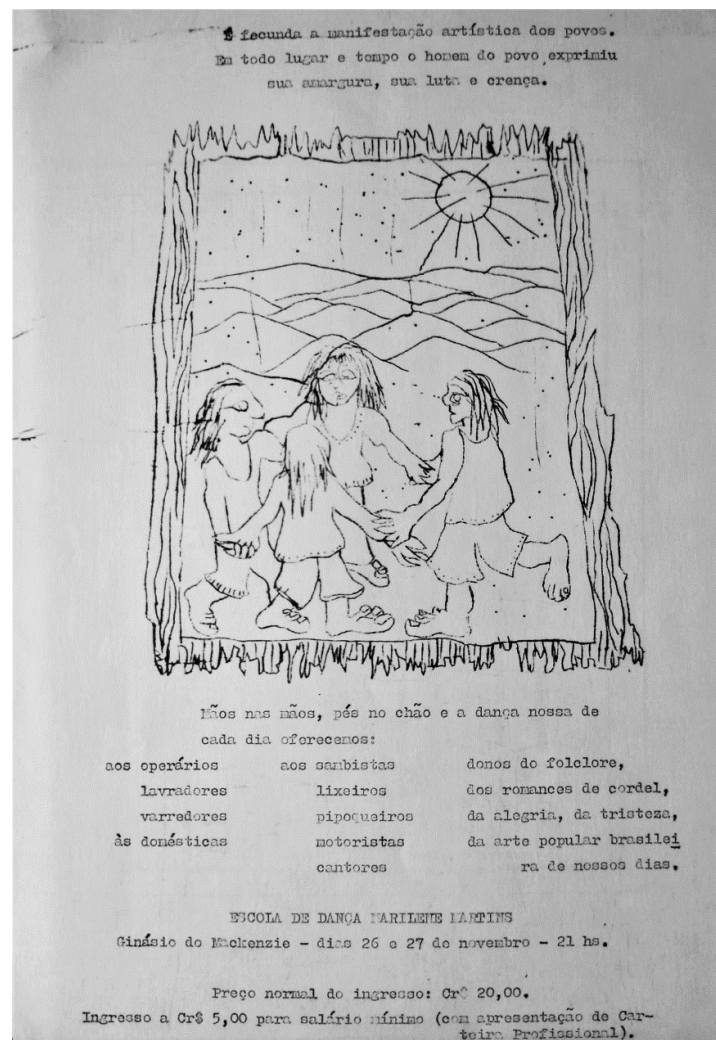


Figura 11 – Divulgação de espetáculo didático da Escola de Dança Marilene Martins
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1977.

⁷⁸ A Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco – fundada e dirigida por Cussy de Almeida – teve origem no trabalho começado em 1969, [...] sob o nome de Movimento Armorial. A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum, principal, a ligação com o espírito realista e mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste – Literatura de Cordel – com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus cantares e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. Procura realizar uma composição brasileira, de uma música brasileira erudita de raízes populares, de um som brasileiro, num conjunto de câmara apto a tocar música europeia, mas também a expressar o que a cultura brasileira tem de extra europeu. (Programa do espetáculo *Toda dança é a mesma dança*, 1977. Arquivo de Marilene Martins).

⁷⁹ Espetáculo de dança. Material de divulgação do espetáculo didático, 1977. Acervo de Marilene Martins.

Assim, o que se percebe é que, no desenvolvimento de sua própria concepção de dança, Marilene Martins uniu elementos da dança moderna às demais linguagens artísticas e às referências diversas que compuseram sua formação, sem se desvincular da busca por uma dança que se aproximasse das raízes brasileiras, como ela mesma afirmou à jornalista Magda Lenard: “[...] há a cultura brasileira, tudo temos que absorver, assimilar em nossa dança. A gente tem que estar com os pés na terra antes de alçar grandes voos, não é isso?” (LENARD, 1984, p. 9).

3.2 Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea: continuidades em meio a transformações

As rupturas com a tradição, identificadas na proposta artístico-pedagógica de Marilene Martins, caracterizaram seu trabalho pela transformação dos parâmetros em dança. Nesse processo, também se identifica, em sua atuação na escola, o aspecto contínuo de integração de diferentes referenciais artísticos e técnicas diversas, pois ela não buscou enquadrar seu trabalho em conceitos ou em estilos específicos, privilegiando a liberdade de experimentação na expressão em dança, como Marilene afirma em entrevista concedida à autora Glória Reis (2005, p. 88): “Eu nunca tinha pensado em me enquadrar em determinado movimento artístico. O que eu queria era um trabalho que pudesse absorver qualquer tipo de corpo, que desse acesso a quem quisesse soltar a dança que estava dentro de cada um”.

Como exemplo de continuidade no desenvolvimento de sua proposta, a alteração do nome da escola para *Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea* representou o entendimento mais próximo do que configurava a formação em dança, que não se limitava ao estilo da dança moderna, abrangendo a multiplicidade de linguagens artísticas. Nesse sentido, tal mudança não representou uma ruptura no trabalho realizado, mas uma adequação da nomenclatura ao que já se realizava no ensino de dança. Não houve modificação na estrutura metodológica e didática da escola, como apresenta Lydia Del Picchia:

No começo era *Escola de Dança Marilene Martins*, o contemporâneo era um termo que ainda não se aplicava. Mas com a própria evolução do trabalho da Nena para as outras áreas [...] pro diálogo com as artes plásticas, com o cinema, com o teatro, com a música – eu acho que a gente foi entendendo também que era uma linguagem contemporânea, não só a dança como uma técnica de dança moderna, mas como expressão do mundo contemporâneo, esses diálogos. Então, foi uma transição natural. Não que tenha mudado algum trabalho da técnica, da formação do bailarino, mas eu acho que o entendimento dessa linguagem um pouco mais ampla, um pouco mais aberta, que dialogava com outras artes. [...] O trabalho de formação, das aulas da escola, tecnicamente era o mesmo.⁸⁰

⁸⁰ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

Marilene vivenciou o cenário do modernismo nas artes no período inicial de sua formação em dança em Belo Horizonte, porém, desenvolveu o trabalho em sua escola no contexto da passagem do moderno ao pós-moderno, integrando aspectos desses estilos em sua abordagem na dança. Ribeiro (1997) identifica o surgimento de uma nova vanguarda em Belo Horizonte entre as décadas de 1960 e 1970, responsável por questionar a tradição moderna. Segundo o autor, as neovanguardas artísticas atuantes na cidade acompanharam as iniciais vertentes pós-modernas internacionais, situando-se na convivência entre uma postura moderna e pós-moderna na arte:

É evidente a atuação das neovanguardas artísticas em Belo Horizonte entre 1964 e 1970. Elas encontraram condições culturais propícias para sua eclosão e acompanharam as últimas tendências internacionais [...]. Situaram-se no limite entre o moderno e o pós-moderno, momento de crítica ao Modernismo e de surgimento da postura artística contemporânea. (RIBEIRO, 1997, p. 253).

A diversidade de linguagens, de técnicas e de corporalidades analisadas no desenvolvimento do trabalho de Marilene Martins são elementos da presença da influência pós-moderna, identificada por Christófaró (2018, p. 47) nas interações artísticas presentes na proposta artístico-pedagógica da bailarina:

[...] o Pós-modernismo enfatizou a experimentação como modo de fazer e proporcionou, além dos diálogos entre diferentes tipos de danças, atravessamentos da dança com outras artes e áreas de conhecimento. [...] Ressalta-se na dança pós-moderna, o intenso interesse pela corporalidade em um contexto fundado na diversidade.

A dança deixava de representar um modelo de padronização e racionalização do movimento, dando voz às minorias e à integração entre as expressões artísticas. Em relação à dança, a década de 1960 se caracterizou pelo predomínio da movimentação cotidiana, com passos e figurinos comuns, favorecendo a identificação do público com o artista. A diversidade de linguagens artísticas, como o teatro, o canto, a acrobacia, a música e outras possibilidades técnicas, caracteriza uma postura pós-moderna, que se configura por múltiplas possibilidades expressivas, pela heterogeneidade de estilo e temática e pela liberdade de experimentação e de criação.

A década de 1970 presenciou a convivência entre criações modernas e pós-modernas na dança, a exemplo de Alvin Ailey, Alwin Nikolais e Martha Graham Company, referências na dança que são encontradas entre os cursos realizados por Marilene e no contato com professores convidados, o que se manteve constante em sua proposta e contribuiu para integrar aspectos do estilo pós-moderno aos referenciais modernos já presentes. Durante a viagem que realizou, em

1974, aos Estados Unidos e à Europa, encontra-se o registro⁸¹ da realização de entrevista com Alwin Nikolais, ensaios com o grupo de Alvin Ailey e aulas na técnica por ele desenvolvida, além da técnica de Martha Graham presente na formação em dança em sua escola com Freddy Romero, que apresenta, em sua formação, a influência do próprio Nikolais, artista representante do estilo pós-moderno. Desse modo, o contato de Marilene Martins com artistas internacionais e professores convidados agregou, ao seu trabalho, aspectos da dança moderna e pós-moderna.

A partir de Louppe (2012, p. 45), é possível identificar um movimento de continuidade no processo de desenvolvimento da dança ao longo do século XX, ao não estabelecer a diferenciação entre dança moderna e contemporânea, considerando que: “[...] só existe uma dança contemporânea desde que a ideia de uma linguagem textual não transmitida surgiu no início do século XX”. A autora evidencia a relação de continuidade, identificando, ao longo do século XX, a permanência dos mesmos valores na dança, aspectos que identificamos como características presentes nos trabalhos de Martins:

[...] a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, a *produção* (e não a reprodução) de um gesto (a partir da esfera sensível individual – ou de uma adesão profunda e cara aos princípios de um outro), o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjetiva ou, pelo contrário, em ação na alteridade), a não-antecipação sobre a forma (ainda que os planos coreográficos possam ser traçados de antemão) [...]. (LOUPPE, 2012, p. 45).

Aliados a esses aspectos, Louppe (2012, p. 45) apresenta fatores morais que correspondem à dança nesse período: “como a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância, a exigência de uma solução *justa*, e não somente espetacular [...]”. Elementos da dança pós-moderna que se apresentaram no trabalho desenvolvido na escola de Marilene são identificados também em Silva (2005a, p. 109), ao afirmar que o pós-modernismo “estabeleceu-se uma imensa variedade de estilos e de métodos de criação [...]. Não havia homogeneidade estilística ou temática.”

Embora não estabeleça fases de transição da modernidade na dança, Louppe (2012) apresenta a diferenciação entre dois momentos em sua evolução, denominados pela autora como “a grande modernidade”, compreendendo o período entre a primeira década do século XX ao início da década de 1960, e a “época atual”, momento posterior ao movimento da *Judson Dance Theater*⁸². Esse movimento, marco do início da dança pós-moderna americana, realizou

⁸¹ Currículo de Marilene Martins. Acervo pessoal da artista.

⁸² O *Judson Dance Theater* foi um movimento iniciado na década de 1960 nos Estados Unidos, que reuniu dançarinos, coreógrafos, assim como pintores, músicos, sob a direção de Robert Dunn. Os encontros eram realizados na igreja Whashington Square e suas coreografias caracterizavam-se pelo não virtuosismo, pela dança de tarefas, contestando os princípios da dança clássica e moderna (SILVA, 2005a).

uma profunda transformação nos parâmetros da dança ao promover o hibridismo entre as linguagens artísticas, influenciando o surgimento de novas possibilidades de criação e expressão em dança.

De acordo com Silva (2005b), as práticas da dança pós-moderna, definidas como uma ideologia da contracultura, se caracterizam pela variedade de estilo e não somente o virtuosismo técnico, assumindo uma postura política. Segundo a autora:

[...] os novos dançarinos não aceitavam mais somente o virtuosismo de Cunningham e buscavam outras formas de movimento. Assim, o andar natural do cidadão comum entra em cena e com o mesmo destaque que um passo mágico de Cunningham. [...] Daí que a dança pós-moderna tenderá a partir do mínimo, do mais simples e acessível, e não procurará, pelo menos inicialmente, codificar normas ou códigos para a nova forma de expressão.

Yvonne Rainer atuou nesse movimento e em seu manifesto, intitulado *No to spectacle*, questionou a normatização vigente na dança:

Não ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e faz-de-contas, não ao glamour e à transcendência da imagem e do estrelismo, não ao heroico não ao anti-heroico, não à pobreza de imagem não ao envolvimento do performer ou espectador, não à sedução do espectadores pelo esperteza do performer, não à excentricidade, não à mover ou ser a movido. (FRANKO, 1977, p. 297 *apud* SILVA, 2005a, p. 110).

Segundo Bardet (2014, p. 79), a recusa ao virtuosismo anunciada no manifesto de Rainer representa um aspecto de democratização da dança. Ao deslocar o movimento da especialização técnica para uma movimentação que se aproxima de uma referência cotidiana, desloca-se a busca por um “corpo todo poderoso” para um “corpo competente.” Como analisa Banes (1995, p. 13 *apud* BARDET, 2014, p. 94) sobre o trabalho desenvolvido por Yvonne Rainer: “A dança de Rainer parecia dizer que não importa qual movimento podia ser válido como escolha coreográfica, mas também não importa qual corpo, não importa qual pessoa podia valer a pena ser considerada”.

Essa relação de democratização da dança é identificada no trabalho desenvolvido por Marilene Martins. Como apresentado, a recusa pela busca do virtuosismo caracterizou o trabalho pela experimentação e pelo recurso à improvisação nas aulas, o que possibilitava a integração de diferentes experiências, técnicas, artísticas e sensíveis, valorizando a individualidade, ao mesmo tempo em que se rompia com o destaque conferido por habilidades técnicas do bailarino, valorizando o coletivo.

O encontro de espaços alternativos para apresentações configura uma atitude política, identificada por Silva (2005b) ao apresentar o engajamento político na dança pós-moderna a partir da *Judson Dance Theatre*, na abertura para a interação com o público, assim como para a apresentação em espaços alternativos e a intenção de aproximação com o grande público.

A dança pós-moderna, ao abrigar uma multiplicidade de linguagens artísticas, apresentou uma postura política, como identificam Guzzo e Spink (2015, p. 9): “[...]relação política expressou-se de maneira também estética, com a mudança nas formas e nos conteúdos até então apresentados na dança.”

A aproximação com a cultura popular, elemento presente na formação em dança na escola de Marilene e que, posteriormente, é identificada nos trabalhos do Grupo Trans-Forma, também se caracteriza como uma referência pós-moderna. Segundo Coutinho (2005, p. 166): “o pós-modernismo caracterizou-se pela consciência do valor e significado de se respeitar as diferenças e a alteridade”, aproximando o erudito e o popular na arte e evidenciando a cultura periférica que passa a ocupar o mesmo plano que a cultura erudita. O regional e o local passam a ser valorizados, conferindo visibilidade à tradição popular.

O pós-moderno revela-se para além da pluralidade de linguagens e não homogeneidade de formas, valorizando a diversidade. Coutinho (2005, p. 163) apresenta tal compreensão de pós-moderno a partir de Lyotard, a quem apresenta como o “porta-voz” do pós-modernismo, identificando a representação do dissenso como “forma de autonomia e liberação do pensamento” (COUTINHO, 2005, p. 163), contrária ao conservadorismo. O termo *dissenso* é utilizado pelo autor como referência ao afastamento do impulso totalizante que orientou a modernidade e que no pós-moderno, possibilita a abordagem do local e a convivência entre elementos da modernidade e da pós-modernidade. A abordagem do popular e da diversidade também se aproxima do conceito de partilha do sensível apresentada por Rancière (2009), ao conferir visibilidade a grupos que se viam excluídos de representação na cena clássica.

Marilene estabeleceu uma relação de horizontalidade entre os referenciais diferenciados que ajudaram a compor a sua própria dança. A diversidade que caracterizou a dança por ela buscada é identificada como um elemento de continuidade ao longo da atuação da escola, entre 1969 e 1986. Identificam-se no desenvolvimento de seu trabalho, elementos de transformação que se configuram como uma constante. Sempre em busca de novas referências, entrando em contato com artistas de diferentes contextos e linguagens, buscou a experimentação na dança, o que configurou um ambiente de inovação que subvertia a tradição da dança acadêmica que se apresentava como principal referência no contexto do surgimento da escola de Marilene Martins. Ivana Cruz, ex-aluna de Marilene, considera a singularidade daqueles que se identificavam com o trabalho de Marilene e ajudaram a construir esse movimento de dança:

“[...] você tinha que se identificar com essa vontade de ser livre, de romper com muitas coisas estabelecidas”⁸³.

A continuidade em seu trabalho é identificada também pela dinâmica estabelecida no ambiente formativo da escola, que se desenvolveu em processo colaborativo e incluyente. Marilene foi pioneira ao oferecer uma formação específica para professores de dança, em um contexto em que essa formação inexistia na cidade, especificamente em uma abordagem que valorizava a experimentação, a criação e a diversidade, coerente com a concepção de dança desenvolvida em sua escola. Embora o conteúdo a ser desenvolvido em cada turma fosse cuidadosamente estruturado para ser trabalhado em conjunto, sua abordagem possibilitava, ao professor, inserir elementos de sua individualidade no desenvolvimento das aulas. Segundo Christóforo (2010, p. 53): “na sua orientação didática, Nena valorizou a experiência e as proposições de cada professor. Assim, os encontros coordenados por ela constituíram-se também em compartilhamento de ideias”. Marilene possibilitou a formação didática a alunos, tornando-os artistas-professores, o que colaborou para o desenvolvimento de uma identidade própria da escola e do Grupo Trans-Forma.

Muitos dos artistas convidados a trabalhar na escola também atuaram no grupo, influenciando a criação dos espetáculos que se construíram em diálogo com os elementos da formação em dança realizada na escola, fato que se justifica também pela formação dos dançarinos e dos professores que atuavam na escola e no grupo. Nos processos de criação dos espetáculos, são identificados elementos da formação orientada por Marilene Martins, como a liberdade de experimentação e a diversidade que fundamentaram sua proposta de dança. Esses aspectos serão analisados no capítulo que se segue.

⁸³ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

4 TRANS-FORMA GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA: A RENOVAÇÃO DA CENA DA DANÇA EM BELO HORIZONTE

*TRANS: prefixo latino que significa além de, para além de.
 FORMA: modelo, exemplar, norma.⁸⁴
 O que pode ir além da forma, do modelo?
 O criativo. É preciso fazer dança com poesia.
 O diferente: assegurar um espaço para criar novos movimentos,
 ir além do movimento.
 Transcender; transformar.⁸⁵
 (Grupo Trans-Forma, 1988)*

O Trans-Forma Grupo Experimental de Dança foi criado em 1971 a partir da iniciativa de Marilene Martins e recebeu a influência do trabalho realizado em sua escola, originando um movimento renovador na dança em Belo Horizonte. A transformação que viria a realizar se fez presente no nome do grupo, que, ao longo de sua trajetória, buscou ir além da forma, experimentar o novo e o não convencional. A escolha do nome “Trans-Forma” se relaciona ao desejo de criação de uma proposta estética diferenciada para a época, como relembra José Adolfo Moura, músico e artista plástico, que atuou junto a Marilene no desenvolvimento do primeiro espetáculo:

A palavra Trans-Forma, principalmente, porque a gente estava pensando em fazer alguma coisa mais avançada, e a Nena sempre procurou alguma coisa de mais contemporâneo naquela época. Então, a Nena foi uma figura importantíssima. Foi ela que foi a líder do grupo e aí criamos o nome Trans-Forma, que foi um nome bem interessante, pela vontade de fazer uma dança diferente.⁸⁶

Na crítica de José Maurício, publicada no jornal *Estado de Minas* em 4 novembro de 1972, também se destaca a referência ao nome do grupo: “Neste título as formas são mudadas com arte e beleza estética, ativas com um modernismo e atualidade que casam bem com nossa época. O caráter experimental presente no nome revela a proposta do grupo” (MAURÍCIO, 1972).

O surgimento de iniciativas experimentais na dança na década de 1970 no Brasil contrastava com a realidade conservadora da ditadura militar que, nesse contexto, apresentava sua face mais autoritária. Como afirma Ruiz (2013, p. 38):

Se por um lado vivia-se um momento de repressão política, de censura violenta, de absoluta falta de espaço para a criação e de total ausência de incentivos para qualquer manifestação artística que não se identificasse ideologicamente com o sistema, por outro lado (e talvez por isso mesmo, como se fosse uma válvula de escape), foi nesse contexto que floresceu uma grande diversidade de realizações artísticas, criando

⁸⁴ Programa da Mostra Brasileira de Dança Contemporânea. Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, Lisboa, 1988.

⁸⁵ Cf. nota 84.

⁸⁶ Entrevista concedida por José Adolfo Moura à autora em 11 de julho de 2019.

movimentos originais que transgrediam as normas, propondo a expressão da liberdade e o sonho do coletivo, assim como da arte inserida na vida.

O grupo atuou entre 1971 e 1988, período de censura e abertura política. Entre a geração de artistas, havia a expectativa de novas possibilidades de atuação, vislumbradas na redemocratização que a abertura – lenta, gradual e segura – apontava. Lydia Del Picchia relembra como foi atuar como bailarina nesse contexto:

Eu me lembro desses ensaios pra censura, mas era uma coisa que a gente já sabia inclusive driblar. Gente, olha, ensaio da censura, lembra disso que não pode assim, ok. A gente ia e bola pra frente. E as coisas aconteciam e tinha projetos e tinham o grupo novo começando a viajar, começando a acontecer e as escolas de dança aparecendo, as universidades de dança se formando, festivais. As coisas estavam se abrindo, né? Então, nosso movimento era de oba, vai dar tudo certo. Por mais que ainda tivessem restrições, claro, existiam possibilidades.⁸⁷

A dança, diferentemente de outras expressões artísticas, não foi alvo direto da censura, pois prescinde da linguagem verbal e era considerada pelo governo como uma arte não engajada (OSÓRIO, 2016). Na análise do contexto cultural da década de 1970, Ruiz (2013, p. 42) afirma que a dança moderna “dificultava a compreensão do conteúdo por parte dos censores e permitia que as mensagens supostamente proibidas fossem ditas através do movimento”. Em relação ao controle do Estado sobre as artes, José Adolfo Moura afirma: “a sensibilidade das pessoas que julgavam se podia ou não era uma sensibilidade bastante rasteira, pobre. Então, eles não sacavam certas coisas e deixaram passar”⁸⁸.

Em Belo Horizonte, a vertente da dança de vanguarda se apresentou a partir do trabalho desenvolvido pelo Grupo Trans-Forma, que se desvinculou da tentativa de se estabelecer como representante de um estilo específico, baseando seu trabalho na liberdade de experimentação na criação de seus espetáculos:

A gente era muito jovem e muito encantado por essa liberdade da Nena, por essa possibilidade de liberdade que ela trazia e que ela compartilhava e que ela distribuía. Muito generosa. Então, o Trans-Forma, aquele espaço que a gente tinha lá, era pra gente um oásis, assim, a gente podia fazer tudo ali. (Lydia Del Picchia)⁸⁹

O grupo iniciou sua trajetória como uma iniciativa independente no mesmo ano em que se oficializou a primeira companhia de dança do Estado de Minas Gerais. O Ballet Minas Gerais, que ocupava as instalações das obras do Palácio das Artes, após sua inauguração foi incorporado ao projeto cultural do governo, passando a se chamar Corpo de Baile do Palácio

⁸⁷ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

⁸⁸ Entrevista concedida à autora em 11 de julho de 2019.

⁸⁹ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

das Artes⁹⁰. De acordo com Avellar e Reis (2006, p. 88): “Graças a isso e aos contatos pessoais do “professor” [Carlos Leite], o Ballet Minas Gerais estaria no lugar certo, no exato momento em que o Estado, com o início das atividades de seu centro cultural, descobria que tinha urgência de uma companhia estatal de dança”. Os autores identificam a relação de institucionalização das artes pelo governo, que no período de ditadura interferiu no âmbito cultural. No contexto da dança em Belo Horizonte, a oficialização do balé clássico representou a oposição à cultura de vanguarda, representada na dança pelas iniciativas modernas inauguradas a partir de Klauss Vianna:

[...] a maior ferramenta contra a cultura do protesto que se levantava contra o regime era a apresentação, por este, de proposta cultural própria. Dança clássica como alternativa às ousadias contemporâneas a que Belo Horizonte assistia desde que Klauss e Angel Vianna, ambos alunos de Carlos Leite, criaram espetáculos de vanguarda nos anos 1950. (AVELLAR; REIS, 2006, p. 22).

Considerando que a arte foi utilizada como instrumento político em todos os períodos históricos, Rancière (2009) afirma que há uma dimensão estética inerente à política, sendo a estética o que confere visibilidade a determinados grupos e práticas artísticas. O Corpo de Baile do Palácio das Artes, sob a direção de Carlos Leite, mantinha o balé clássico como estilo privilegiado e estava inserido como parte da política cultural do governo vigente, representante de uma parcela da sociedade que apoiava o modelo do governo e sua prática. Carlos Leite se tornou um representante da política institucional, como se pode notar em Alvarenga (2010, p. 67-68):

[...] a autoridade legítima, referendada pelo Estado para traçar os caminhos da dança na casa de espetáculos oficial da capital de Minas Gerais, Belo Horizonte. Assim, a técnica legítima, e a única forma de dança ministrada e veiculada na casa, era a do balé. Seguindo a linha de absoluta autoridade, característica de seu trabalho anterior, Carlos Leite dá extensão, como direcionador da dança nessa instituição, ao caráter global da experiência vivida pela sociedade brasileira, pois que suas ações e comportamentos refletem o regime de exceção vigente. (ALVARENGA, 2010, p. 67-68).

Embora as relações contextuais estejam relacionadas ao âmbito político institucional, na análise da trajetória artística do grupo, identifica-se uma postura que é aproximada de uma atitude política a partir da estética apresentada (RANCIÈRE, 2009) e das relações estabelecidas nas dinâmicas de criação dos espetáculos. É nesse lugar, de construção de um novo modo de conceber a dança, que encontramos um posicionamento diferenciado, assumindo a inovação, a experimentação e a criação sem modelos predeterminados.

⁹⁰ O Balé da Fundação Palácio das Artes, após transformações, tornou-se a atual Cia de Dança do Palácio das Artes.

4.1 Transformações na criação em dança

O Grupo Trans-Forma passou por transições ao longo de sua atuação, mas manteve a essência do trabalho iniciado por Marilene Martins, sendo comum, nesse período, que os grupos de dança estivessem ligados às escolas, apresentando influências do trabalho desenvolvido nesses espaços de formação. Os espetáculos representaram a materialização na cena da proposta artística de Marilene, por meio de elenco composto por dançarinos que se formaram no ambiente de alteridade e multiplicidade de referências técnicas, o que influenciou suas criações. Como relembra Lydia Del Picchia:

Os bailarinos todos do grupo tinham se formado na escola, ou faziam aula lá, frequentavam, se aproximavam por afinidades. Então, era muito natural que os temas estivessem ligados a isso e que essa corporalidade [...] fosse também resultado desse trabalho [...] isso lógico que migrava para os espetáculos. Os próprios temas escolhidos para coreografia ou para espetáculos, quando o grupo começou a produzir espetáculos mais temáticos. Então, é um caminho natural.⁹¹

Uma característica que diferencia o grupo é a sua própria transformação, alicerçada na liberdade de criação e de experimentação que fundamentou seus trabalhos e direcionou a transformação a cada novo espetáculo apresentado. A liberdade de atuação, desvinculada das convenções, é identificada na proposta apresentada pelo grupo:

Reclamamos a liberdade de fazer a dança, de interferir diretamente em nosso trabalho. Buscamos um progresso não submetido aos hábitos, às convenções e às ideias preconcebidas, pois a gente só pode fazer bem o que sente realmente. Além disso, ao praticarmos a criatividade, sentimos fortificar as relações entre nós, além de dar maior expressão ao trabalho.⁹²

Nos processos de criação dos espetáculos, identifica-se a criação coletiva, em que se desenvolviam pesquisas orientadas por um tema central e improvisações por meio das quais surgiam os materiais que eram trabalhados pelo coreógrafo. Como exemplo, esse processo é identificado nas primeiras coreografias criadas sob a orientação de José Adolfo Moura (2001, p. 3-4), que assim o descreve:

[...] existia uma ideia mestra, ou seja, uma linha de trabalho, e as pessoas iriam colocando suas intuições, seus conhecimentos dentro dessa linha e a direção, o diretor, ou a diretora, iria selecionando pra aquela ideia central, e tal. Era uma coisa assim, a questão da criação coletiva foi uma coisa muito importante na minha vida, né, principalmente nessa época. Então, nos propusemos, eu e Nena, a fazer um trabalho de criação coletiva.

⁹¹ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

⁹² PROPOSTA TRANS-FORMA. Programa do espetáculo *Terreno Baldio*. Acervo de Marilene Martins, 1979.

As expressões individuais dos bailarinos eram integradas na composição dos trabalhos, como relembra Moura (2001, p. 7), que orientou e dirigiu espetáculos do Grupo Trans-Forma⁹³:

[...] os bailarinos eles não eram apenas bailarinos, eles eram criadores. Eles não emprestavam o corpo a minha ideia, eles usavam o corpo dentro da minha ideia, né. Então, isso, há uma certa diferença aí, entre emprestar o corpo ao diretor, para que o diretor o molde à forma e ao prazer do diretor. Mas não, a gente fazia um trabalho que é, as pessoas, elas se colocavam diante do espetáculo.

Diferentemente de um trabalho coreográfico em que o bailarino atua como intérprete de uma obra do diretor e do coreógrafo, na criação coletiva, ele se torna ao mesmo tempo intérprete e criador, compartilhando a autoria com outros corpos. Um processo identificado em Louppe (2012) na dança contemporânea, portanto, relacionado aos modos de fazer dança na pós-modernidade:

Uma vez mais a noção de intérprete, enquanto mero substituto dos criadores da obra, vacila porque a criação coreográfica deixa de ser um facto único e originário de um autor, como se verifica na maior parte das obras de arte. Vários corpos circulam e reúnem-se no corpo e na sensibilidade do coreógrafo e, nesse diálogo com o corpo dos bailarinos, eles próprios cruzados por múltiplas histórias pessoais, os corpos multiplicam-se. (LOUPPE, 2012, p. 81).

O processo criativo era compartilhado entre integrantes, direção e coreógrafo, diluindo as fronteiras hierárquicas entre eles. Para a ex-integrante Ana Denise: “Era livre no sentido da criação. Principalmente porque acabava que você dançava alguma coisa que você também participou [...]”⁹⁴. Mesmo em momentos em que o grupo não trabalhou diretamente com a criação coletiva, houve o estímulo e a abertura para que nos laboratórios de criação os bailarinos inserissem elementos de sua individualidade, como a firma Juliana Braga, bailarina que integrou o grupo:

Sempre tivemos no Trans-Forma o trabalho de laboratório, profundo e com muita criatividade, com muita participação dos bailarinos e obviamente com a direção, né. Eram espetáculos, espetáculos e espetáculos dentro dos laboratórios. E, sim, eram usados, claro, o material que a gente passava, o material que vinha de dentro da gente mesmo. E com os ajustes e o arremate e a linha que o diretor queria dar. Mas as ideias vinham muito dos bailarinos também. Dos movimentos, das emoções, das cenas.⁹⁵

Ao valorizar o trabalho coletivo e a expressão de cada intérprete, o grupo democratizou os espaços de atuação, rompendo com o virtuosismo técnico e com o destaque conferido aos solistas: “‘A primeira coisa foi eliminar os solistas’ – diz Nena – ‘Todo mundo poderia fazer um solo, mas não haveria margem para estrelismos e, assim, o espaço da criação estava mais

⁹³ José Adolfo Moura foi responsável pela orientação e pela direção artística dos espetáculos *Trans-Forma* (1971), *Kuadê- Juruna Mata o Sol* (1980) e a concepção inicial e laboratórios de criação do espetáculo *A Casa da Infância* (1984).

⁹⁴ Entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2019.

⁹⁵ Entrevista concedida à autora em 18 de julho de 2019.

uma vez aberto para o indivíduo carregado de emoção, mas inserido no coletivo”’. (ESCOLHA SEU SONHO, 1982, s.p.).

Não havia a intenção de construir padrão de movimentação que identificasse o grupo. Ao contrário, o que caracterizou os trabalhos foi a abertura para a diferença que se apresentava como potencial nas dinâmicas de composição coreográfica, onde eram respeitadas as experiências individuais dos bailarinos:

Então, se ela tem uma técnica apuradíssima, ela dança com aquela técnica apuradíssima. Se ela tem uma técnica, uma técnica menos apurada, ou se ela não tem técnica nenhuma, ela dança da forma que ela puder dançar. [...] Era uma dança com compromisso estético, realmente, não é, compromisso de espetáculo, não é. Mas que as pessoas pudessem fazer aquilo que elas davam conta, que era aquilo que elas podiam fazer. (MOURA, 2001, p. 7).

A abordagem não tradicional rompeu com a estética dos espetáculos de dança que eram apresentados na cidade, levando para a cena a heterogeneidade de experiências e de corporalidades dos artistas. Era uma geração de dançarinos jovens, pouco preocupada com a forma e aberta à liberdade de expressão, identificada, inclusive, na maneira como se apresentavam, descalços e com figurinos comuns ao cotidiano (Figura 12), o que se identifica na memória de Lydia como um grupo reconhecido pela liberdade em ser diferente:

O grupo era muito questionado muitas vezes. Isso é dança, isso não é dança? [...] A gente ouvia isso assim. As pessoas não falavam diretamente. A gente ouvia dizer que alguém ouvir dizer que falou [...] às vezes era conhecido como o grupo dos doidinhos, dos hippies, por isso é... acho que talvez por essa liberdade, por ser diferente, né?⁹⁶

⁹⁶ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.



Figura 12 – Duo apresentado por Dudude Herrmann e Lydia Del Picchia
 Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga, s.d. Fotógrafo não identificado.

O Trans-Forma era conhecido pela diferença, renovando o entendimento sobre a atuação do bailarino e sobre os modos de fazer dança e despertando uma nova sensibilidade na atuação do artista de dança, assim como no público que assistia aos seus espetáculos, que foram bem recebidos também pela crítica, conforme afirma Lúcia Ferreira:

O Trans-Forma, em geral, fazia trabalhos de grande aceitação, até pela diversidade mesmo da proposta, ou pelo humor, ou pelo cunho social. Então, sempre tinha um mote e que o público sempre gostava muito. Os trabalhos sempre tiveram críticas muito positivas⁹⁷.

Em sua trajetória, o grupo manteve-se aberto para a participação de diferentes artistas, convidados para atuar como coreógrafos. A escolha era realizada pelos próprios integrantes, levando em consideração a proposta do espetáculo e a busca por referências que agregassem novas possibilidades para o que se propunha criar. Representava também o encontro de um olhar externo que organizaria o material produzido coletivamente, o que conferia uma estética diferenciada para cada trabalho produzido. Era comum que nas aulas ministradas pelos convidados surgissem elementos que eram inseridos na composição, como um laboratório que fomentava a criação e a experimentação. A atuação desses artistas favoreceu a integração da dança com diferentes linguagens artísticas, característica identificada nas criações, como aponta a bailarina e ex-integrante Ivana Cruz:

A gente estava muito conectado com as outras artes também. Com as artes plásticas, com a literatura, com a música e com o teatro. Então, o grupo, ele dialogava com essas

⁹⁷ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

artes e com as diferentes técnicas de dança e do fazer corporal. Foi um grande laboratório onde as coisas fermentaram.⁹⁸

Nos processos de criação de espetáculos, era comum a presença de um diretor teatral que atuava na elaboração da dramaturgia e na orientação da construção das cenas. A teatralidade se apresentava na corporalidade dos artistas e no trabalho de desenvolvimento da expressão dos bailarinos, que dançavam, cantavam e interpretavam. Como coloca Lúcia Ferreira,

[...] as improvisações elas tinham uma produção corporal muito grande, mas com mote teatral também, as coisas se misturavam. A gente não tinha isso, isso é teatro, isso é dança, não. Estavam juntos, sempre estiveram. Então, isso foi uma característica, eu acho, de toda a produção do Trans-Forma.⁹⁹

Uma característica que evidencia uma postura pós-moderna, identificada anteriormente na proposta artístico-pedagógica de Marilene, é o hibridismo de estilos e de temáticas (SILVA, 2005a). Mesclavam-se o erudito e o popular em espetáculos que se inspiravam em autores e compositores nacionais e em temas próximos da realidade e da brasilidade, utilizando as diferentes técnicas praticadas na escola de Marilene Martins. A relação proposta entre a brasilidade e o popular se encontra no regimento interno do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, no qual consta a seguinte finalidade:

TÍTULO 1- Da finalidade: [...] Artigo 2º – Para o cumprimento de suas finalidades, o Trans-Forma, Grupo de Dança da Escola de Dança Marilene Martins, dá apresentação ao público em geral, bem como em televisão, fábricas, instituições beneficentes, dando destaque especial à dança e aos autores nacionais.¹⁰⁰

O grupo participou de apresentações junto aos alunos da escola e ao Oficina Trans-Forma¹⁰¹, como apresentado anteriormente, para o público que não acessava os teatros, em espaços e em instituições públicas, rompendo a hierarquia dos locais de atuação do artista e democratizando o acesso à apresentações de dança. Essa proposta foi apresentada por Marilene em entrevista concedida ao *Jornal de Minas*, em 1975:

Como o objetivo da nossa arte é tentar esse contato, (pessoas que nunca entrariam numa sala de espetáculos), chegamos à conclusão de que não tinha sentido só levar nosso trabalho a uma elite que pudesse pagar para vê-lo. Então, decidimos procurar nosso público onde quer que ele estivesse. Assim, fomos fazer balé para o pessoal do MOBREAL [Movimento Brasileiro de Alfabetização] da polícia militar, para os

⁹⁸ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

⁹⁹ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

¹⁰⁰ Regimento Interno do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança. Acervo pessoal de Arnaldo Alvarenga, 1975.

¹⁰¹ Em 1982, foi criado o grupo Oficina Trans-Forma, formado por alunos da escola do curso avançado, possibilitando um espaço de experiência direcionado à profissionalização. O grupo apresentou-se em locais não convencionais, como presídio, escolas, praças e galpões. O espetáculo *Evoluções*, coreografado por Dorinha Baeta para ser apresentado no I Congresso Brasileiro de Terapia Psicomotora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), foi apresentado em locais da periferia de Belo Horizonte, como apresenta Alvarenga (2002, p. 211): “O espetáculo é comprado pela Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais e apresentado em toda a periferia da Grande BH, em escolas, hospitais, creches e presídios, pelo período de um ano”.

estudantes [...]. O próximo passo de nosso trabalho, que gostaríamos muito de realizar, seria levar o grupo a se apresentar em fábricas, para operários (GRUPO TRANS-FORMA..., 1975).

A democratização de espaços de apresentação favoreceu o acesso do grande público à dança e pode ser considerada como um posicionamento também político ao subverter as relações hierárquicas e estruturais consolidadas pela tradição dos locais consagrados à arte, como os teatros. Espaços muitas vezes acessados por um público restrito a determinada camada da sociedade. A intenção de aproximação com o público em outros espaços é parte da proposta de Marilene, expressão de sua sensibilidade e liberdade na dança, transposta para os modos de fazer e apresentar a dança. Em seu olhar livre e criativo, vislumbrava diferentes possibilidades de atuação que influenciaram o contexto de produção artística.

O ambiente colaborativo e a relação de amizade eram características presentes entre os artistas no trabalho de criação. Em depoimento, José Adolfo Moura relembrou a alegria que todos demonstravam:

Todo mundo lá que dançava tinha paixão pelo trabalho e era uma felicidade enorme, a gente era muito pra cima, sabe? A gente era muito: vamos fazer, vamos fazer e um negócio bem alegre. Não tinha nenhum sofrimento ali não, ninguém sofria pra criar, a gente criava com prazer mesmo. Uma alegria e um prazer muito grandes.¹⁰²

Outro aspecto em comum e presente nos depoimentos dos integrantes do grupo foi em relação à humanização da dança, característica que se evidencia em cena, realizando uma integração entre dança e vida na proposta do grupo:

Procuramos colocar nossa dança dentro da vida. A trajetória humana em busca do conhecimento e da harmonia. Se estamos incluídos no trabalho de criação coletiva, a harmonia entre nós é fundamental. Até mesmo mais importante que o resultado desse trabalho. Primeiro a nossa própria transformação como seres humanos, mantendo-nos abertos para aprender e aprendendo, recriar.¹⁰³

Como o grupo era independente, as funções eram divididas entre os integrantes, que, além de dançarem, atuavam na contrarregragem, na iluminação, na sonoplastia, no figurino, na divulgação e na produção. Lúcia Ferreira relembra a dinâmica estabelecida na divisão das atividades entre os bailarinos:

Então, a gente dividia por exemplo, no próprio grupo a gente tentava fazer uma divisão que eu acho saudável, que eu acho que vários grupos fazem, não só grupos de dança [...] têm essa divisão dentro do próprio elenco, né. É assim, uns cuidam mais do figurino, do cenário, uns cuidam mais da memória do grupo, uns dão suporte na produção [...].¹⁰⁴

¹⁰² Entrevista concedida à autora em 11 de julho 2019.

¹⁰³ PROPOSTA TRANS-FORMA. Programa do espetáculo *Terreno Baldio*. Acervo de Marilene Martins, 1979.

¹⁰⁴ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

A dificuldade de profissionalização, que caracterizou esse momento da dança em Belo Horizonte, foi um fator que contribuiu para as mudanças na formação de elenco, pois os bailarinos também atuavam em outras áreas, estudavam e trabalhavam, necessitando conciliar a dança às outras atividades exercidas:

[...] quase todos são estudantes, que trabalham em algum outro setor. Ninguém tem a ilusão de poder viver de dança. Ela é encarada com idealismo, mais como uma forma de realização pessoal do que como um meio de se realizar profissionalmente. (GRUPO TRANS-FORMA ..., 1975).

A atuação em meio a um cenário pouco atrativo para o profissional da dança, sem as condições adequadas de profissionalização, se apresentou como uma maneira de resistência, ao se manter atuante apesar das dificuldades de manutenção de um projeto independente. Em alguns momentos, o grupo se deparou com dificuldades em conseguir recursos para a produção dos espetáculos, o que era contornado pela criatividade e pela vontade de experimentar novas possibilidades. Uma postura que representa uma das características da influência de Marilene, identificada na memória de Lydia Del Picchia, foi: “Nena sempre foi essa pessoa muito corajosa, muito alegre e muito corajosa. [...] a gente não tem dinheiro não, mas quem topa? Vamos fazer? Vamos!”¹⁰⁵. A sensibilidade de Martins é encontrada novamente na liberdade expressiva conferida ao corpo na dança, como identificado na proposta do Trans-Forma:

Queremos voar por mundos novos e desconhecidos. Tentar novas formas na arte, numa busca incansável pela compreensão do fenômeno humano. Tratamos de desatar o corpo, para que ele possa exprimir nosso anseio de liberdade, para que ele se torne uma manifestação espontânea da vida em nós: sentimento, emoção, alegria e depressão, poder e fraqueza, comoção, esperança, desejo.¹⁰⁶

As transformações relacionadas aos modos de fazer dança, à livre experimentação a partir de uma temática despreocupada em apresentar um resultado predefinido, levou o grupo a ousar em suas pesquisas, direcionando cada espetáculo para uma temática diferente e para o uso de recursos que melhor traduzissem o que se queria dizer, tornando cada espetáculo uma coisa única. Como afirma Lydia Del Picchia, os espetáculos eram completamente diferentes entre si, o que se mantinha era a base do trabalho, identificada na pesquisa corporal:

[...] a base do trabalho é a pesquisa do bailarino, do corpo do bailarino que serve àquele tema do espetáculo, o que que a gente quer falar. De que maneira a dança bebe de uma linguagem, se apropria de uma linguagem. De que maneira o corpo do bailarino responde. Isso sempre foi a base do trabalho.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Entrevista de Lydia Del Picchia concedida à autora em 28 de junho de 2019.

¹⁰⁶ PROPOSTA TRANS-FORMA. Programa do espetáculo *Terreno baldio*, 1979. Acervo de Marilene Martins.

¹⁰⁷ Entrevista de Lydia Del Picchia concedida à autora em 28 de junho de 2019.

Pode-se observar que mesmo com a heterogeneidade de referências artísticas, incluindo as individualidades dos artistas, foi mantida a coerência da proposta artística do grupo na conservação do cerne do trabalho, que direcionou os processos de criação ao longo de sua trajetória. Sobre a identificação da permanência da essência do trabalho na atuação do grupo, Lydia afirma:

Tem uma mudança, mas tem uma permanência. A permanência na pesquisa, nesse lugar do bailarino pesquisador, de também trabalhar com outras linguagens, seja a música, seja o teatro, seja nas artes plásticas, seja circo, de alguma maneira. Que influências essas outras áreas exercem na dança e no corpo do bailarino. Essa é a permanência, mas a cada vez a pesquisa ia pra um lado.¹⁰⁸

Em síntese, embora muito distintos entre si, os espetáculos do grupo guardam então características comuns quando se atenta para o despojamento de um padrão corporal específico, a pesquisa corporal e temática que surgia a partir da experiência e das sugestões dos intérpretes, a integração entre as linguagens artísticas e a liberdade de criação.

No início de suas atividades, princípio da década de 1970, o grupo passou a ser reconhecido como representante da dança de vanguarda em Belo Horizonte, o que se identifica na divulgação do espetáculo de inauguração do teatro do Centro Cultural do DCE, em 1973:

Com a apresentação do Grupo Experimental de Dança de Vanguarda Trans-Forma, o Centro Cultural do DCE UFMG será inaugurado dia 13 [...] na abertura do centro haverá um show de dança de vanguarda, apresentada pelo Grupo Trans-Forma. O Grupo mostrará que “a liberação do corpo é o despertar de uma nova sensibilidade e abertura para uma outra visão das coisas”. (DCE..., 1973, s.p.).

Com a inauguração do novo espaço, a cidade ganhava mais um palco para apresentações. Nesse contexto, a principal casa de espetáculos, o Palácio das Artes, selecionava os grupos para agendamento do teatro, privilegiando trabalhos de companhias reconhecidas e o estilo clássico, padrão de referência em dança da instituição, em detrimento das apresentações de grupos locais e independentes. Em entrevista concedida em 1975 ao *Jornal Estado de Minas*, Carlos Leite justificou a dificuldade de acesso ao palco do Grande Teatro: “[...] é um teatro de classe, de 1ª categoria, não se pode estar cedendo este teatro a gregos e troianos, a todo mundo que não tem gabarito suficiente” (JANUZZI, 1975, s.p.).

O Grupo Trans-Forma, em alguns momentos, encontrava dificuldades para agendar apresentações nos teatros da cidade. Como alternativa, apresentou-se em ginásios, feiras, eventos e realizava viagens pelas cidades do interior de Minas Gerais. Como afirmou a crítica publicada em 1973 pelo *Jornal de Minas*: “Diante do bloqueio às manifestações de arte de vanguarda, o

¹⁰⁸ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

Grupo Trans-Forma, como o único que conseguiu furar o bloqueio e se manter, vem exercendo o importante papel de dínamo de dança livre no país” (TRANS-FORMA..., 1973).

4.2 Trajetória artística: delimitando fases

Os espetáculos produzidos pelo Grupo Trans-Forma representaram os diferentes momentos de sua trajetória artística, ao longo da qual vivenciou transformações. Entre os aspectos que diferenciaram sua produção artística e que possibilitaram a delimitação de períodos distintos em sua atuação, encontram-se: alterações no elenco, mudanças na direção artística, transformações na estética dos espetáculos e mudanças nos processos de criação. Esses fatores foram identificados a partir da análise de documentos que apresentam informações sobre os espetáculos e dos relatos dos artistas que integraram o grupo.

Foram delimitadas quatro fases que representam os diferentes momentos da produção artística, entre 1971 e 1988, a saber: primeira fase (1971-1975), segunda fase (1976-1980), terceira fase (1981-1982) e quarta fase (1983-1988). Cada uma delas é analisada apontando-se as características que as identificam a partir de alguns trabalhos selecionados, entre aqueles produzidos no período considerado, sendo analisado um dos espetáculos¹⁰⁹ produzidos em cada fase. A escolha se deu não apenas em função do tempo disponível para a efetividade das pesquisas, mas pelo conjunto de elementos característicos contidos no trabalho e buscados pelo grupo. Considerou-se o acesso às informações dos espetáculos a partir da memória dos artistas e da pesquisa documental, que permitiram identificar elementos do roteiro, o que também influenciou o direcionamento e a escolha dos trabalhos a serem analisados. A análise dessas fases possibilitou reconhecer no posicionamento estético as inovações, as rupturas com a tradição que o grupo realizou na cena da dança e a presença dos elementos que caracterizam a proposta do Trans-Forma.

4.2.1 Primeira fase (1971-1975): o início de uma proposta inovadora

“Estamos bem no início, mas sentimos, sabemos que é preciso caminhar.”¹¹⁰

(Grupo Trans-Forma, 1971)

¹⁰⁹ Os programas dos espetáculos selecionados para análise encontram-se nos Anexos.

¹¹⁰ Programa do espetáculo de estreia. Acervo de Marilene Martins, 1971.

A primeira fase representa os anos iniciais, momento gerador das primeiras coreografias. Mesmo lançando mão de alguns padrões coreográficos já consagrados, Marilene investigou outras possibilidades de criação, na busca de realizar o primeiro movimento de ruptura com esses mesmos padrões e modos de criar em dança.

Em 1970, Marilene foi apresentada por sua irmã, a musicista Maria Amélia Martins, a José Adolfo Moura, artista plástico, músico e professor da Escola de Belas Artes da UFMG e um dos idealizadores do Festival de Inverno da UFMG em Ouro Preto, juntamente com Júlio Varela, Álvaro Apocalipse e Berenice Menegale. Nesse contexto, como apresentado por Kaminski (2016, p. 332): “Uma resistência cultural ao regime e aos valores por ele defendidos podia ser vista e ouvida através de manifestações artísticas, seja entre os defensores da estética nacional-popular ou da arte de vanguarda”. A universidade representou um espaço de resistência e, segundo Ribeiro (1997), os professores, vinculados à Escola de Belas Artes, eram representantes da cena das vanguardas das artes em Belo Horizonte, e essa influência foi incorporada ao festival. A participação de Marilene no Festival de Inverno foi favorecida pela relação de amizade com José Adolfo Moura e apresentou influências diretas no trabalho do Grupo Trans-Forma, que desenvolveu uma proposta fundamentada na liberdade expressiva em pleno contexto de restrição dos direitos democráticos, de coerção sobre os corpos e os modos de agir. Identifica-se, nesse sentido, desde o início de sua trajetória, uma postura que subvertia a restrição imposta por meio de uma proposta de dança fundamentada na liberdade.

As primeiras criações do Grupo foram de autoria de Marilene e de artistas convidados, ainda sem uma estrutura dramática que configurasse um espetáculo temático, eram trabalhos independentes entre si, evidenciando um caráter de experimentação e integrando elementos clássicos e modernos em suas coreografias.

Marilene foi responsável pela participação de Oscar Araiz no Festival de Inverno nos anos de 1973 e 1974, como apresentado anteriormente. Nesse período, o bailarino criou com o grupo a coreografia Coral (Figura 13)¹¹¹, com música de Johann Sebastian Bach, “Sinfonia da Cantata 29, e o pas de deux *A Dois* foi criado por Rodrigo Pederneiras, que integrava o grupo. No ano de 1973, Ivaldo Bertazzo e Lourdes Bastos ministraram aulas na escola de Marilene e compuseram as coreografias *Terra e Forma-Pop*, respectivamente. Sobre *Forma-Pop*, Dudude Herrmann comenta:

[...] a primeira pessoa que ela [Marilene] chamou para coreografar a gente foi a Lourdes Bastos [...] nós achamos aquilo super esquisito, [*risos*]... eu pelo menos achei

¹¹¹ Coral, coreografia criada por Araiz em 1973 durante participação no Festival de Inverno em Ouro Preto e elenco integrado pelas bailarinas: Bony Mariano, Marilene Martins, Dudude Herrmann, Miriam Pederneiras, Maria Izabel Costa e Tina.

porque era uma dançona, sabe, um negócio meio de jazz, assim, sabe, meio, meio sensual, sabe, falei assim “epa! Nós estamos virando profissionais!” (HERRMANN, 2001, p. 8).

As coreografias mesclam as referências de artistas que atuaram com o grupo nessa primeira fase, o que demonstra o direcionamento de abertura para a pluralidade de técnicas nas criações e para a participação de coreógrafos convidados. Nesse mesmo período, Marilene compôs dois trabalhos: O pas de deux *O que tinha de ser*, composição brasileira, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e *Pranto*, música de John Mayall, que apresentou uma relação crítica ao contexto político, como relata Dudude: “*Crying*, que era eu Bony e Nena dançando. Tinha um nome assim, *A dor do povo é um osso na minha garganta*, aquilo eu achei esquisito, ainda não tinha feito o link [com o contexto]¹¹²” (Figura 14; Figura 15).



Figura 13 – Coral

Fonte: Acervo Marilene Martins, 1973. Fotógrafo: Mauro Sérvulo

¹¹² Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.



Figura 14 – Forma Pop

Fonte: Acervo Marilene Martins, 1973. Fotógrafo: Mauro Sérvulo



Figura 15 – Pranto

Fonte: Acervo Marilene Martins, 1974. Fotógrafo não identificado.

Essas coreografias foram integradas ao programa do espetáculo *Missa breve*, que estreou em dezembro de 1974. Foi o primeiro trabalho estruturado a partir de um tema, e nele se apresentam as referências desenvolvidas por Marilene em sua escola, relatado por Dudude: “a noção de grupo já estava mais instaurada ali.[...] Uma coreografia ditada, ela fazia e a gente seguia. *Missa breve* seria um apanhado técnico das aulas” (HERRMANN, 2001, p. 12).

O espetáculo foi coreografado por Marilene Martins, tendo como trilha sonora composições do mineiro Edu Lobo, que integram o álbum que leva o mesmo nome do espetáculo. Em *Missa breve*, Marilene Martins conseguiu desenvolver uma estética muito própria baseada em seu trabalho, consolidada pela atuação dos bailarinos, todos formados em sua escola, o que possibilitava a totalidade de expressão de seu trabalho. O roteiro foi composto

por cinco movimentos, a partir da referência ao ritual litúrgico católico. São eles: Kyrie, Glória, Incelensa, Oremos e Libera-nos, descritos nas palavras de Marilene Martins:

O Kyrie é uma introdução, quando as mocas dançam de saias compridas brancas e cabelos presos, significando a pureza, mas também a agressão social à mulher, a seus impulsos, à sua realidade física e emocional. O Glória é a louvação aos anjos de Deus. Na Incelensa, é a descoberta do corpo pelo homem e pela mulher, cria-se um clima poético em que o homem presente os seus próprios sentimentos e desejos, mas sente-se inseguro e extasiado a um só tempo. No Oremos, a saia branca já se mistura a retalhos coloridos e rendas, mostrando a alegria do conhecimento mútuo. Os cabelos soltos mostram o começo da libertação. Libera-nos é a libertação que se efetua. O corpo já pode ser visto e focado. Por isto, a malha cor de carne e as saias nas mãos executando movimentos que se soltam no espaço.¹¹³

O espetáculo apresentou uma movimentação mais próxima de uma estética moderna com o despojamento dos padrões de movimentação, possibilitando uma maior liberação do corpo. As transformações no figurino e na movimentação apresentada ao longo do espetáculo – uma referência clássica em Glória (Figura 16) a seu desprendimento em Libera-nos (Figura 17) – identificam-se com a transformação na própria relação com o corpo e o movimento nos trabalhos do grupo. Uma estética que busca novos padrões de movimentação, que valoriza a expressividade como fator relevante para as criações, em detrimento da busca por se desenvolver a partir de um estilo predefinido, evidencia nessa primeira fase a potencialidade conferida ao corpo que se apresenta livre de normas, como uma metáfora da liberdade buscada pelo grupo e apresentada em seus trabalhos.



Figura 16 – *Missa breve: glória*

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1974. Fotógrafo: Mauro Sérvulo.

¹¹³ MARTINS, Marilene. *Missa breve*, 1974-75. Acervo de Marilene Martins.



Figura 17 – *Missa breve: libera-nos*
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1974. Fotografia não identificado.

Esse trabalho representou um momento de amadurecimento da concepção de dança proposta por Marilene, representando uma transição para o grupo, como apresentado por Alvarenga (2002, p. 204): “esse trabalho também marca uma inflexão na trajetória do Transforma, que, nos anos seguintes, passará a investir numa pesquisa diferente da que vinha fazendo até então”.

Nas coreografias da primeira fase identificam-se os primeiros referenciais modernos, a experimentação de novas possibilidades de criação que se direcionam para novos parâmetros na dança, representando o início do desenvolvimento da dança moderna e pós-moderna na capital mineira.

O primeiro espetáculo foi selecionado para a análise dessa fase por representar as primeiras iniciativas de experimentação de novos referenciais na dança, destacando-se no conjunto dos trabalhos apresentados no período delimitado, tendo marcado a estreia do grupo, é considerado como o trabalho representativo também por ser possível identificar nele as primeiras rupturas com a tradição clássica, o primeiro movimento do grupo em direção à construção de uma estética própria e moderna, indicando o caminho que orientaria sua produção artística. O espetáculo é identificado pelo nome do grupo, que se originou no momento de sua produção, como veremos a seguir.

4.2.1.1 Grupo Trans-Forma (1971)

O Trans-Forma Grupo Experimental de Dança apresentou seu primeiro espetáculo em 14 de dezembro de 1971, no Teatro Marília, em Belo Horizonte. O elenco¹¹⁴ foi composto pelos alunos da Escola de Dança Marilene Martins, com orientação artística de José Adolfo Moura e coreografias de Marilene Martins. Os primeiros ensaios foram realizados na antiga sede da escola, ainda sem uma denominação para o grupo, cuja escolha representaria o conceito que inspirou a criação do espetáculo:

Nós chegamos à conclusão de que o nome deveria ser Trans-Forma, por uma série de trocadilhos da palavra transformar, dar forma, dar forma em transformação, não é, e, enfim, e acabou sendo Trans-Forma o nome daquele grupo que estava ligado [...] ao trabalho que a Nena estava desenvolvendo. (MOURA, 2001, p. 4).

A estreia representou o início da trajetória artística do grupo, inaugurando uma proposta de dança que alterou modos de criação e de recepção da dança por artistas e pelo público, como apresenta José Adolfo Moura: “foi um espetáculo que arrebatou bastante, as pessoas que viram ficaram muito empolgadas, e daí começou, realmente, um trabalho de dança contemporânea”¹¹⁵.

Nesse espetáculo, coreografias independentes, sem uma ligação entre elas por recurso à dramaturgia, mesclam-se na concepção de uma proposta inovadora na dança por meio da experimentação de novas possibilidades de criação utilizando diferentes linguagens artísticas. No programa, Marilene homenageia os mestres de sua formação, dando início a uma trajetória caracterizada pela alteridade (Figura 18).

¹¹⁴ Integram o elenco desse espetáculo: Anne Marie Scharlé, Ana Paula do Rosário, Armando Visuete, Bony Maria de Figueiredo, Cláudia Cheyne Prates, Cláudio Salomé, Deborah Cheyne Prates, Fernanda Monducci, Fernanda Tavares, Flávia Machado Taranto, João Marcos, Maria de Lourdes Tavares, Mariângela Prates, Marilene Martins, Miriam Lyslie, Miriam Pederneiras e Silvana Chaves.

¹¹⁵ Entrevista de José Adolfo Moura concedida à autora em 11 de julho de 2019.

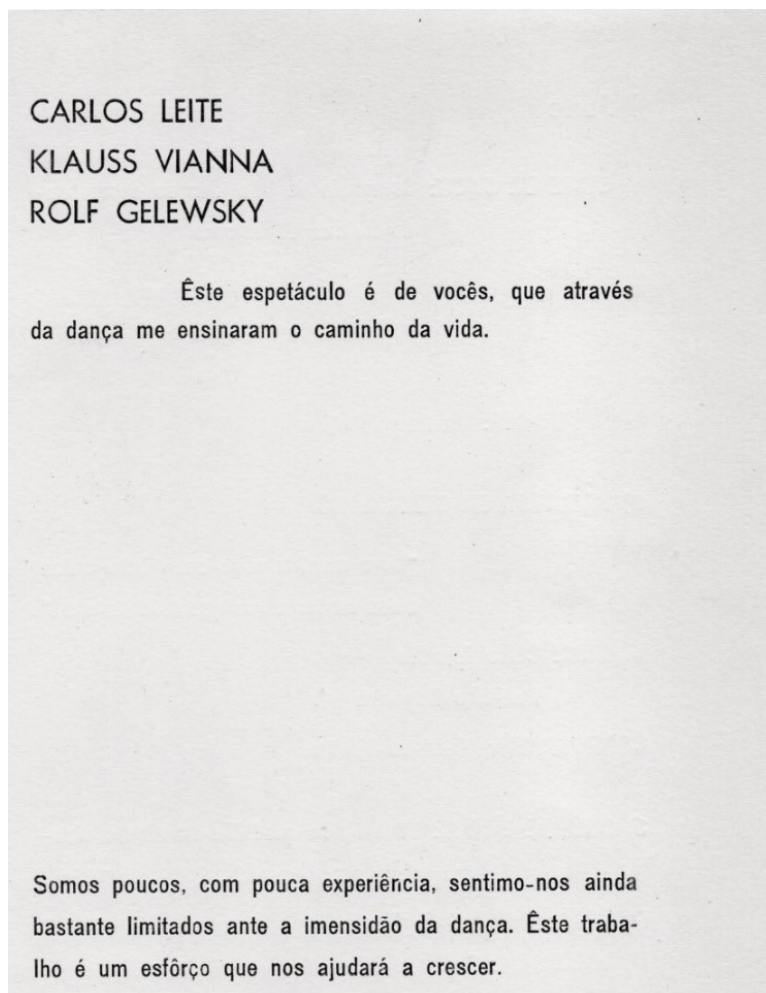


Figura 18 – Programa do espetáculo de estreia
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971.

Na primeira parte do espetáculo, são apresentadas coreografias criadas por Marilene Martins. *Suite de Bach e Rythmetron* representaram a transição entre a referência clássica, primeira formação de Marilene, e a composição moderna, identificada na movimentação dos dançarinos. A ausência de cenário evidencia o corpo como principal elemento da cena, como descrito no programa: “[...] o corpo é o material essencial e único elemento utilizado; é o instrumento direto com o qual o dançarino se expressa, se comunica¹¹⁶”.

Suite de Bach (Figura 19; Figura 20) foi composta por três danças de origem barroca¹¹⁷: *Polonaise, Minueto e Giga*¹¹⁸. A simetria e o geometrismo nas formas são construídos com

¹¹⁶ Programa do espetáculo de estreia em 1971. Acervo de Marilene Martins.

¹¹⁷ Bach foi um dos maiores representantes da música barroca. As danças da primeira parte do programa possuem referências clássicas que têm sua origem no início do século XVII na França, onde era praticada na corte com o objetivo de entreter a nobreza. Era comum o conhecimento da música entre os mestres de dança, que muitas vezes tocavam instrumentos, estabelecendo uma relação intrínseca entre a música e a dança (BOURCIER, 2001).

¹¹⁸ A *Polonaise*, dança em movimento de marcha, apresenta caráter grave e solene. De origem polonesa foi levada para a França por nobres, onde esteve em voga no século XVI. Foi introduzida por Bach em suas suítes instrumentais. O *Minueto* é uma dança de origem francesa, cultivada na corte do século XVII. Possui andamento

aparente leveza clássica nos movimentos e no porte das dançarinas. A partir das imagens, identifica-se a composição de desenhos com os braços e a simetria do movimento na ocupação do espaço.



Figura 19 – Giga

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.



Figura 20 – Minueto

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

lento e passos pequenos. Giga é uma dança movimentada, apresentada como número final. (MARTINS, Marilene. Manuscrito. Acervo de Marilene Martins. 1971)

O figurino remete ao clássico, porém, de maneira mais despojada, as dançarinas apresentam-se descalças, subvertendo uma das características dessas danças, em uma releitura moderna:

[...] vestimentas com vários tons de verde, que sugerem um determinado período histórico, sem necessariamente demarcá-lo, como nos passos, que por vezes surpreendem com inesperados “*battus*”, tudo conduzido por modernos pés descalços. Uma etérea suavidade clássica, sustentada pelo gosto moderno de pisar no chão. (ALVARENGA, 2002, p. 194).

Rhythmetron (Figura 21; Figura 22) foi a primeira coreografia a romper com a tradição acadêmica ao apresentar uma estética essencialmente moderna. O figurino de Raul Belém Machado foi uma inovação para a cena, compondo formas que lembram pinturas de Mondrian (ALVARENGA, 2002). Em malha colorida, justa ao corpo e que se abria em uma boca de sino, imprimia plasticidade ao movimento e destacava a movimentação, modificando a maneira como a figura do corpo se apresentava na dança.

A música de Marlos Nobre¹¹⁹, que dá nome à coreografia, explora a percussão, o ritmo e o timbre marcantes, como descrito no programa: “uma percussão rica, um ritmo quente que se sente nas veias, que nos arrebatam e se transmite a todo o nosso corpo”¹²⁰. A escolha por um compositor brasileiro, conhecido por unir elementos da cultura popular a composições contemporâneas, embora abstrata, imprimiu certa brasilidade à coreografia, característica da proposta de dança de Marilene. A música colaborou na composição de movimentos angulares e fortes, como descreve Alvarenga (2002, p. 194): “[...] numa sucessão de formas que valorizam linhas retas e são às vezes interrompidas por sinuosidades de tronco e quadris”.

¹¹⁹ O compositor Marlos Nobre nasceu em Recife em 18 de fevereiro de 1939. A junção entre o popular e o erudito em suas composições é resultado de sua vivência com as tradições folclóricas em sua cidade natal, de sua formação acadêmica em música e da improvisação, característica em seu trabalho. Segundo Alves (2012, p. 31): “A exploração da percussão enquanto solista teve o seu auge, dentro da obra de Nobre, na peça *Rhythmetron*, *Opus 27*, a qual apresenta um caráter tímbrico, rítmico e não temperado [...]”. A música foi encomendada pela Cia Brasileira de Ballet em 1968 e apresentada pela Companhia Dance Theatre of Harlem em Nova York em janeiro de 1971.

¹²⁰ Programa do espetáculo de estreia. Acervo de Marilene Martins, 1971.



Figura 21 – Rythmetron 1

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.



Figura 22 – Rythmetron 2

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

Em Rhythmetron, as formas são representadas na movimentação dos dançarinos. A atenção se volta para a maneira como se movimentam, indicando um trabalho de pesquisa corporal, onde todas as partes do corpo se tornam expressivas. A coreografia inovou ao propor a desierarquização entre o corpo e o uso do espaço, identificada no apoio de diferentes partes que tocam o chão, desconstruindo a verticalidade, característica do estilo clássico, e evidenciando a busca pela experimentação e pela criação de novas possibilidades de composição coreográfica. Nesse ponto, diferencia-se da estética apresentada em *Suíte de Bach*,

em que as dançarinas construía­m figuras a partir de braços que se tocavam e de suas disposições no palco, mantendo a verticalidade na movimentação.

A segunda parte do espetáculo é apresentada no programa como uma integração entre as artes:

Na segunda parte, [...] a dança passa a fazer parte de um todo, é um elemento entre os outros, não necessariamente o elemento principal. Aparece interligada à música, às artes plásticas, ao cinema, projeções, a efeitos de luz. É uma tentativa de pesquisar, experimentar novos caminhos.¹²¹

Para a criação desse espetáculo, Marilene convidou José Aldolfo Moura, que havia retornado da Europa após um período dedicando-se ao estudo de música no *Carl Orf Institut*, na Áustria, onde cursou disciplinas associadas ao corpo e ao ritmo. Na Europa, Moura assistiu a espetáculos de dança moderna e contemporânea, sentindo-se inspirado por essas influências em suas criações:

[...] eu tinha acabado de chegar e estava animadíssimo, com vontade de fazer alguma coisa, com música e com dança principalmente. [...]E eu tinha visto muita coisa na França, em Paris, na Áustria, eu tinha visto muita coisa. Então, eu juntei essas muitas coisas que eu vi, nesse período que eu estava estudando lá e eu então, junto com Nena, [...] a gente criou o primeiro espetáculo.¹²²

As coreografias criadas sob orientação do artista e que compõem essa parte do programa foram: *Square Dance*, *Polymorphia* e *Mandala*, a partir do trabalho de criação coletiva, como destaca a crítica publicada pelo Jornal *Estado de Minas*, em 1972:

[...] trata-se, portanto, de trabalhos experimentais. Algumas danças (*Square Dance*, *Polymorphia*, *Oriente-Occidente*) são definidas da seguinte maneira: os alunos fazem exercícios de improvisação, recolhe-se o material para a coreografia, dá-se, então, uma forma e direção ao trabalho, de acordo com o material sonoro e visual, para a apresentação do espetáculo final. (TRISTÃO, 1972, s.p.).

Em *Square Dance*, ou *Dança dos quadrados* (Figura 23, Figura 24), a ênfase não se encontra no virtuosismo técnico, mas na composição de cenas utilizando grandes telas brancas, seguradas pelos dançarinos que se escondiam por trás dessas telas, em alguns momentos deixando visíveis as extremidades do corpo.

¹²¹ Programa do espetáculo de estreia, 1971. Acervo de Marilene Martins.

¹²² Entrevista concedida à autora em 11 de julho de 2019.



Figura 23 – Square Dance 1

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

O deslocamento era coreografado e seguia o ritmo imposto pela música instrumental folclórica, típica de quadrilha norte-americana. A coreografia formava imagens com os quadrados que se moviam no palco, nos quais eram projetadas imagens abstratas, riscadas durante a projeção, utilizando para isso um retroprojetor, como relembra José Adolfo Moura:

Com projeções, inclusive, bastante rudimentares, porque era uma coisa que a gente inventava. [...]Um retroprojetor, pingava tinta em cima de um plástico e essas tintas se misturavam e a gente usava aquário, em cima do retroprojetor, pra projetar, e dava um efeito maravilhoso. As pessoas ficavam assim ‘opa, o que é aquilo que tá acontecendo’. Usava muito slide, trabalhava o slide, riscava o slide por cima de determinadas imagens, a gente fazia riscos nos slides, interferia nos slides e tal, projetava. (MOURA, 2001, p. 6).

O interesse pela pesquisa e pela experimentação inspirou a busca por recursos até então nunca utilizados na cena da dança belo-horizontina, como a projeção de imagens no palco e a utilização da luz como linguagem cênica. Nessa coreografia, a iluminação incidia sobre as projeções nas telas e a malha preta do figurino tornava os dançarinos invisíveis no palco, impressionando o público que assistia a esse efeito em um espetáculo de dança. Pequenas cenas eram representadas ao longo da coreografia, como relembra Mônica Tavares, ex-integrante do grupo:

De repente, a gente formava um quadrado de quadrados girando, girando, girando. E aí esse quadrado abria, isso no centro do palco. [...] Por exemplo, uma tela deitava, aí tinha três cabecinhas que apareciam e formavam um trio ali que se expressava com as cabeças. E aí eu lembro que eu vinha com o quadrado, segurava o quadrado só apareciam os meus pés, em cima de um salto alto, uma sandália, então você via que era uma mulher de salto alto, só os pezinhos. E aí eu encontrava com essas três cabecinhas e apontava com as mãos assim, uma arma pra eles como se fosse um

assalto. A gente não falava nada e eles saiam correndo. Então, tinha umas ceninhas assim, a partir de cabeças, pernas e braços que saiam desses quadrados¹²³.



Figura 24 – Square Dance 2

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

De maneira simples e com leveza, a coreografia divertia e impressionava a plateia. Ao final, formava-se uma espécie de dominó com os quadrados, como descreve José Adolfo Moura:

[...] quem estava segurando os quadrados saia por trás, ninguém via. Aí o último empurrava o último quadrado [...] acabava e não tinha nada no palco, ficava um palco vazio, mesmo porque o quadrado que cai, ele ficava no palco, a parte branca ficava pra baixo. Então, ficava sem nada, como se fosse uma mágica.¹²⁴

Em *Polymorphia*, (Figura 25, Figura 26) grandes elásticos brancos eram manipulados pelos dançarinos em cena, criando formas em movimento que se destacavam com a utilização da luz negra. Como o figurino era uma malha preta, tornava-se visível a movimentação dos elásticos, que era destacada pela iluminação. A utilização desse elemento desvinculava o movimento da ênfase ao virtuosismo técnico dos dançarinos, destacando a pesquisa de movimentos na relação entre corpo e objeto na cena.

¹²³ Entrevista concedida à autora em 10 de junho de 2019.

¹²⁴ Entrevista concedida à autora em 11 de julho de 2019.



Figura 25 – Polymorphia 1

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

Em outro momento da coreografia, os dançarinos desenvolviam movimentações abstratas, compondo formas sobrepostas. Na pesquisa de movimentos, sacos de pano branco foram utilizados, dentro dos quais os dançarinos se movimentavam, criando formas de diferentes dimensões. Moura relembra o efeito na cena: “você não via bailarino, só via o efeito do corpo do bailarino nos objetos”¹²⁵. Para essa coreografia, também foi usada luz estroboscópica, uma novidade para a década de 1970.

A escolha da música *Polymorphia*, uma composição contemporânea do compositor polonês Penderecki¹²⁶, indica uma aproximação com elementos pós-modernos na criação. Segundo Lanna (2012, p. 17): “Para o apreciador do repertório habitual de concertos sinfônicos, a audição de *Polymorphia* é impactante. A obra requer uma predisposição estética diversa daquela que nos permite a fruição de peças que vão do Barroco aos primórdios do século XX”. A utilização de diferentes elementos na composição coreográfica, entre eles a música contemporânea, aponta para a experimentação de uma relação diferenciada entre música e

¹²⁵ Entrevista de José Adolfo Moura concedida à autora em 11 de julho de 2019.

¹²⁶ “Penderecki exerceu, em plenitude, a liberdade que distinguiu sua evolução criadora. Em seu período de aprendizado, o compositor viu o anseio pela liberdade marcar o cotidiano polonês, sob a ocupação nazista e, após a Segunda Grande Guerra, sob o jugo do stalinismo. Afastada a sombra de Stalin e, com ele, da patrulha ideológica que restringia a produção intelectual, a vida cultural polonesa renasceu para a expressão individual e para a experimentação. Foi o momento da criação de obras musicais caracterizadas pela busca de novos meios e linguagens, particularmente pelo tratamento radical da dimensão tímbrica, que projetaram o compositor e que levaram a associar seu nome ao de outros criadores revolucionários, como Ligeti ou Xenakis, que, igualmente, buscavam novos caminhos para uma expressão individual e para a música do século XX” (LANNA, 2012, p. 16).

dança. A partir da experimentação, se associavam elementos e materiais que eram sugeridos por Moura:

[...] a gente fazia improvisações. [...] eu levava uma série de músicas que eu tinha trazido, não é, dessa minha viagem, músicas de [...] ‘n’ outros compositores contemporâneos que estavam, não é. Penderecki, que estava assim, no auge, na Europa. [...] e a gente pegava aquele material e improvisava em cima. Improvisava com ‘n’ materiais, como tecidos, etc. E com isso a gente ia construindo imagens, ia construindo movimentos. (MOURA, 2001, p. 5).



Figura 26 – Polymorphia 2

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1971. Fotografia não identificado.

A coreografia *Mandala* (Figura 27) foi incluída no espetáculo em 1972. Criada a partir de improvisações também sob orientação de José Adolfo Moura, com música do compositor contemporâneo Iannis Xenakis. A temática orientalista é descrita no programa do espetáculo: “a energia primordial que fecundada passa da potencialidade à virtualidade, da unidade à multiplicidade, do espírito à matéria, do mundo sem formas àquele com formas”¹²⁷. O tema oriental revela aspectos da influência da filosofia da dança de Rolf Gelewski, desenvolvido na escola e que se refletia nos trabalhos do grupo.

No palco, os dançarinos se agrupavam e realizavam movimentos que lembravam mandalas: “Tinha um casal central no meio e depois nos quatro cantos. [...] tinha quatro casais e o do meio. E tinha toda uma série de coreografias ali dentro que remetia à imagem da mandala”¹²⁸.

¹²⁷ Programa do espetáculo de estreia. Acervo de Marilene Martins, 1972.

¹²⁸ Entrevista de José Adolfo Moura à autora em 11 de julho de 2019.

A projeção foi utilizada nessa coreografia no fundo do teatro e sobre os bailarinos a partir de tintas que eram pingadas sobre o retroprojetor, conferindo à cena um aspecto quase psicodélico.



Figura 27 – Ensaio da coreografia *Mandala 1*
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1972. Fotografia não identificado.

As coreografias apresentadas nesse espetáculo revelam o início do despojamento na dança em *Suíte de Bach*, o estilo moderno nas formas em *Rhythmetron* e a atitude pós-moderna identificada na relação entre dança, artes visuais e música, presentes nas coreografias da segunda parte do espetáculo, que apontam a direção em que o grupo irá desenvolver seus trabalhos, integrando diferentes expressões artísticas na criação. O espetáculo é descrito pela crítica como “um espetáculo na linha de frente das experiências de multimédia” (TRANSFORMA..., 1973), reconhecendo a inovação na integração entre as artes e na utilização de novos recursos em cena.

Na primeira fase, destacamos as primeiras coreografias, o surgimento e o início de sua trajetória direcionada para ruptura com a tradição na transformação nos modos de criação em dança. Em 1975, oito integrantes se desligaram para formar o Grupo Corpo, momento que marcou a primeira transição do grupo, de acordo com relato de Dudude Herrmann: “E ali o

Trans-Forma começou a todo o ano, começa e depois começava a reunião, nossa vai acabar e não acabava, ressurgia. Ali começou uma outra fase”¹²⁹.

4.2.2 *Segunda fase (1976-1980): a brasilidade em cena*

Após a saída de integrantes, o Grupo Trans-Forma passou por uma reestruturação. Manteve-se distante dos palcos no intervalo entre 1976 e 1977, se dedicando à formação de um novo elenco. Nesse contexto, buscou um caminho que intensificou o direcionamento para a pesquisa do gestual brasileiro, que se traduziu em espetáculos que apresentaram a brasilidade como tema. Segundo Reis (2005, p. 112): “Com a saída dos Pederneiras em 1975, o grupo só retornou aos palcos com novas montagens em 1977. Nessa retomada, o grupo manteve sua característica original de experimentação e passou a intensificar as pesquisas sobre os gestuais brasileiros”.

Nesse período foram criados os espetáculos *Bola na área* (1978), que apresentou uma referência ao futebol, *Terreno baldio* (1979), uma temática popular ao se aproximar do universo dos circos de interior, e *Kuadê: Juruna mata o sol* (1980), inspirado em uma lenda indígena. A brasilidade é identificada nos espetáculos dessa fase pela aproximação do gestual brasileiro e de elementos da cultura popular, assim como na simplicidade dos elementos cênicos e dos figurinos. Desvinculados da temática onírica dos repertórios clássicos, os temas desenvolvidos aproximavam-se da realidade e da cultura do país.

O retorno ao palco ocorreu em 1978, na apresentação do espetáculo *Bola na área* coreografado pela bailarina uruguaia Graciela Figueroa, que veio para o Brasil a convite de Marilene Martins. A coreografia foi composta por três partes, sendo uma improvisação, realizada por Dudude Herrmann, seguida por coreografias de Graciela a partir do concerto para trompete de Haydn, uma referência clássica na representação de um tema popular.

Em *Bola na área*, o espaço para a criação se apresentou, inclusive, durante as aulas de Graciela Figueroa, inserindo elementos das aulas na coreografia, como relata Lydia: “Ela dava as aulas pra gente, sugeria coisas e um pouco do que ia surgindo na aula ela aproveitava também para as coreografias. Mas era uma coreografia dela, obviamente contaminada ali, pelos bailarinos, pelas sugestões dos bailarinos”¹³⁰.

¹²⁹ Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.

¹³⁰ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

Dudude também relembra a experiência nas aulas de Graciela: “A gente chegava lá, ali ela botava o disco na rotação 33, aí a gente ficava horas jogando bola, horas brincando de corda, era uma coisa assim que a gente estava montando, mas enquanto montava era vida”¹³¹.

Sobre a presença de elementos populares nesse espetáculo, encontramos na fala de Lydia Del Picchia a identificação de personagens diferenciados que eram representados em cena (Figura 28, Figura 29):

[...] a gente dançava jogando uma bola. A Dudude era essa de tchutchu. Tinha uns de uniforme de jogador, de meia. A Nena era quase uma passista assim, um collant branco de franjas, passista de escola de samba. Eu como era a caçulinha do grupo, eu tinha um vestidinho, uma saia branca de bolinha vermelha, Maria Chiquinha. Tinha uns tipos assim, diferentes.¹³²



Figura 28 – Bola na área 1

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1978. Fotografia não identificado.

¹³¹ Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.

¹³² Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

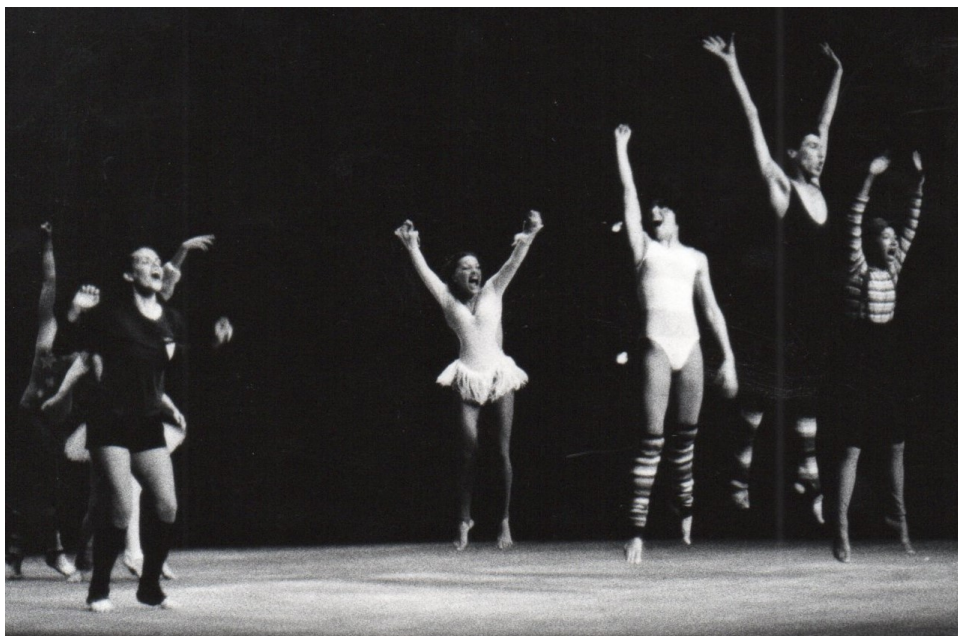


Figura 29 – Bola na área 2

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1978. Fotógrafo não identificado.

O despojamento encontrado nos figurinos e na movimentação dos dançarinos levou para a cena a simplicidade no tema popular, identificada também na ausência de um cenário e na utilização de objetos simples, uma bola e uma corda, na composição das cenas. Esse espetáculo foi remontado ao longo da trajetória do grupo, integrado ao programa de outros trabalhos.

Outros artistas foram convidados para trabalhar com o grupo. Em *Terreno baldio*, criado em 1979, participaram Eid Ribeiro e Angel Vianna e, em 1980, José Adolfo Moura dirigiu *Kuadê: Juruna mata o sol*¹³³, espetáculo desenvolvido com muita experimentação. A referência ao indígena no cenário da década de 1970 representa um olhar diverso em relação à cultura oficial, na qual o indígena encontrava-se à margem, e, de acordo com Risério (2005, p. 30), passaria a ser mobilizada, nesse contexto, pelo movimento contracultural:

No início da década de 70, tudo se passava como se não existissem índios no Brasil. Como se os índios fossem coisa do passado, seres pertencentes à longínqua moldura solar quinhentista da orla marítima de Porto Seguro. Ou seja: os grupos indígenas não haviam adquirido visibilidade na cena sociocultural brasileira. [...] Foi apenas a partir de meados daquela década que a vida e as movimentações indígenas se afirmaram e se impuseram no horizonte do país. E assim vemos que a atenção contracultural para os índios teve também seu pioneirismo.

O universo do índio foi representado sem a intenção de imitar a indumentária indígena, pela simplicidade dos figurinos compostos por short e camiseta. A representação em *Kuadê*:

¹³³ Integraram o elenco deste espetáculo (1980): Dorinha Baeta, Dudude Herrmann, Elmer de Paula, Juliana Fidelis Braga, Junia Soares, Lydia Del Picchia, Marilene Martins, Mônica Tavares, Rosana Conde, Sidmar Estevam e Vera Lúcia Mesquita. A direção artística é de Marilene Martins.

Juruna mata o sol consistia em não imitar ou representar um estereótipo e desenvolveu-se a partir da pesquisa de movimentos e de referências ao ambiente indígena, como relata Lydia Del Picchia:

[...] a gente tinha uma preocupação em não imitar. De ler, de ver filmes, documentários, ouvir a música e ler e ouvir pessoas falando e se apropriar daquilo de uma maneira que viesse pro corpo. Talvez a partir de princípios, né, dos rituais e da coisa da terra, a coisa de bater o pé no chão, da terra e como aquilo reverbera no corpo e nos sentidos, mas sem imitar. [...] Lógico que sempre vem alguma coisa, mas nunca houve, eu acho que nunca houve a intenção de imitar, de querer parecer com. É sempre a nossa impressão sobre aquilo, a nossa visão.¹³⁴

Nesse espetáculo foram utilizadas cabaças como instrumento musical e para a composição dos personagens (Figura 30). A trilha sonora foi composta por sons vocalizados e instrumentos criados pelo grupo, contando com a presença dos músicos Rafael Anderson e Jan Prokop, como relembra José Adolfo Moura:

[...] era música ao vivo, não era gravada. E tinha cabaça, tinha bambu, várias coisas que eles usavam pra tocar, tipo Uakti, mais ou menos, mas eram coisas naturais, tipo cabaça, tipo bambu, tipo casca de árvore, folha de árvore, algumas coisas até amplificadas, barulho das folhas, e foi uma coisa importante ninguém fazia isso aqui em Belo Horizonte.¹³⁵

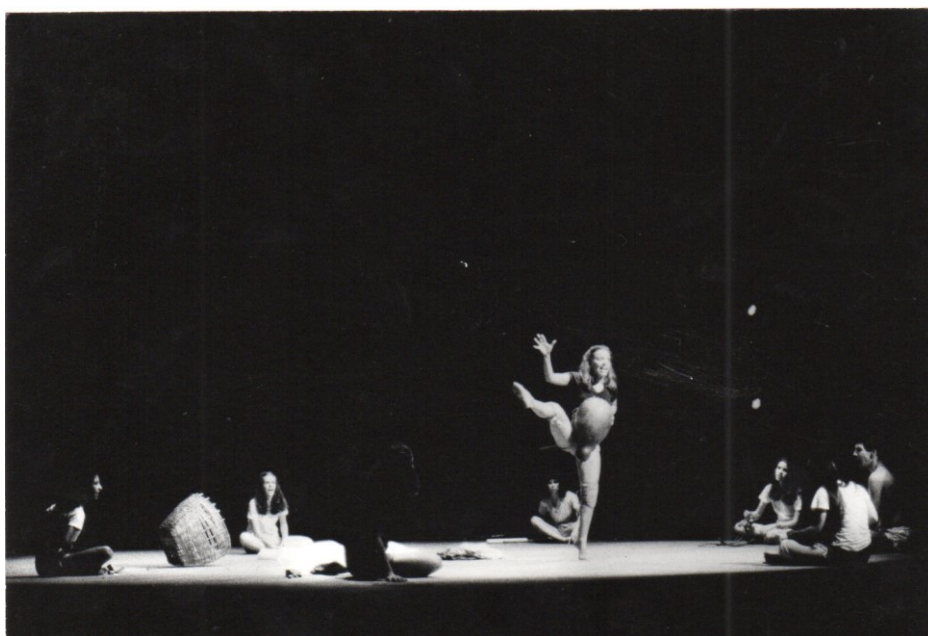


Figura 30 – *Kuadê: Juruna mata o sol*
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1980. Fotógrafo não identificado.

¹³⁴ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

¹³⁵ Entrevista concedida à autora em 11 de julho de 2019.

A ousadia na experimentação de novos recursos em cena foi identificada nesse trabalho ao levar água para o palco (Figura 31) como uma representação da natureza, em um plástico e uma grande bacia, um resultado da criação coletiva orientada por José Adolfo Moura:

[...] eles traziam um plástico, um lago de água, e jogavam em cima do Juruna. Então, era uma coisa assim. A água no palco, só mesmo a Pina Bausch pra fazer isso (risos). A Pina Bausch estava fazendo isso do lá de lá e eu estava fazendo do lado de cá, imagina. E o final, pra representar que o Juruna se arrebetava, ia espalhando assim e cada um fazendo um gesto de bicho, aí ia pra plateia e tal, era bonito.



Figura 31 – Batismo do Juruna

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1980. Fotografia não identificado.

Assim como em *Bola na área*, a ausência de um cenário e a utilização de objetos simples e cotidianos em cena revelam o caminho do grupo de valorização da força expressiva do dançarino e o desprendimento nas criações. A pesquisa e a experimentação, características do grupo, se apresentaram de maneira marcante nesse trabalho, como identificamos no relato de Lydia Del Picchia:

Mas o Kuadê, a partir dessa lenda indígena que a gente adorou, se apaixonou assim, o José Adolfo eu lembro que ele falava assim: ah bom, então essa cena a gente podia fazer uma cachoeira. E falava assim, Zé a gente não tem, não tem dinheiro pra fazer isso. “Não, gente, mas pra sonhar a gente não precisa de dinheiro não. A gente tem que imaginar a coisa lá, depois como a gente vai realizar, a gente vê. [...] ficava quebrando a cabeça, como é que a cena, como é isso... e as soluções iam vindo. Era um trabalho muito bonito, mas completamente diferente do *Terreno Baldio*, por exemplo. Parece que era, se falar que era outro grupo, era outro momento. Mas a base do trabalho era isso assim, é uma pesquisa, onde ela vai dar.¹³⁶

¹³⁶ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

O dissenso (RANCIÈRE, 2009) apresentou-se por meio de novas formas de criação em dança e pela integração de novos elementos em cena. Esse trabalho desenvolveu-se por meio da criação coletiva, integrando os bailarinos na composição, processo descrito como peculiar no programa do III Ciclo de Dança Contemporânea, evento realizado no Rio de Janeiro em 1980:

Apresenta ainda um processo de criação coletiva bem peculiar em relação aos métodos tradicionais. Desenvolvido em conjunto, o grupo realizou um trabalho de improvisação corporal, buscando os movimentos que melhor expressem o sentido da narrativa. Esse processo visa maior participação do artista-bailarino na criação da obra, resultando no enriquecimento da linguagem da dança e conseqüentemente um maior desenvolvimento na capacidade individual da pessoa se expressar.¹³⁷

Em crítica publicada em 1980 no Jornal *Estado de Minas*, encontra-se a referência às rupturas com a tradição acadêmica a partir da proposta estética do grupo e à relação com o contexto sócio-político, pano de fundo da criação do espetáculo *Kuadê*:

O grupo procura uma nova estética para a dança, tentando desburocratizá-la do academicismo, do clássico pelo clássico, ao mesmo tempo em que busca explorar novos espaços para a dança. [...] Desnuda-se para desnudar o balé de convenções, conservadorismos, que aprisionam o intérprete e o espetáculo. E a atmosfera que exala do espetáculo é a do descompromisso com o sucesso. [...] *Kuadê*: Juruna mata o sol está inserido numa leva de espetáculos que antecipam o novo momento sócio-cultural do país [...] sem ser alienado – ao contrário, tanto que questiona a própria dança, como estruturas sócio-políticas – se abre à criatividade do intérprete e não recorre ao maniqueísmo a que o autoritarismo condenou a arte brasileira. Opta pelo ludismo. (BERNARDES, 1980, s.p.).

Segundo a bailarina Mônica Tavares: “Era um espetáculo forte, era um espetáculo diferente porque não tinha uma coreografia convencional, não tinha. [...] era outra pegada, era bater no chão com o pé, era outra coisa¹³⁸”.

Nos espetáculos dessa segunda fase, a experimentação se apresentou como um fundamento no processo de criação. A pesquisa do gestual brasileiro aproximou-se da teatralidade na representação de tipos populares, desenvolvida por meio da pesquisa corporal e de movimentos que se inspiraram na representação de personagens. A brasilidade não era representada por estereótipos, mas apresentava-se a partir de pesquisa de movimentos, ressignificando os elementos nas composições desenvolvidas pelos próprios bailarinos. Com esses espetáculos, foram realizadas apresentações pelo Brasil em eventos como o Ciclo de

¹³⁷ Ministério de Educação e Cultura. Secretaria de Assuntos Culturais, Serviço Nacional de Teatro. Programa da terceira semana do III Ciclo de Dança Contemporânea. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1980. Acervo de Marilene Martins.

¹³⁸ Entrevista concedida à autora em 10 de junho de 2019.

Dança Contemporânea no Rio de Janeiro e em edições do Concurso Nacional de Dança Contemporânea, em Salvador.

Marilene atuou como bailarina pela última vez em 1980 em *Kuadê*. Após esse trabalho, se manteve na direção do grupo e na administração do Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, marcando o encerramento de mais uma fase. Em entrevista concedida em 1980 para o *Jornal Estado de Minas*, Dudude Herrmann apresenta o espetáculo como a finalização de uma etapa: “*Kuadê* foi uma pesquisa de tudo. [...] Foi muito mais emoção; mais pesquisa de emoção que de movimento e coreografia. [...] Este ano começou outro grupo, ainda que mantendo algo do trabalho anterior (BERNARDES, 1980, p. 2).

Na segunda fase, a escolha pelo espetáculo *Terreno baldio* se justifica pela disponibilidade de informações sobre as cenas que compõem o espetáculo, destacando a brasilidade associada ao popular e demonstrando a presença de uma pesquisa do gestual brasileiro em personagens que se aproximam do cotidiano do grande público. Outro aspecto importante identificado nesse trabalho é a teatralidade que se desenvolve nas cenas, trabalhada no processo de criação que contou com uma direção teatral atuante de maneira presente no desenvolvimento da dramaturgia e na criação dos personagens.

4.2.2.1 *Terreno baldio* (1979)

*“Outro fator importante para nós é a busca de nossas raízes, de nossos gestos, nossa cultura, enfim, nossa origem. Queremos saber do que somos feitos, plantar nossos pés na terra antes de qualquer tentativa de voo. Por essa razão, temos saído dos teatros, da formalidade dos palcos, a fim de tentar uma maior aproximação com o homem do povo, com a cultura popular. [...] sentimos a necessidade de ampliar esse público, de levar ao povo espetáculos de fácil assimilação. Essa é a causa principal que nos levou a realizar esse trabalho.”*¹³⁹

(Grupo Trans-Forma, 1979)

O espetáculo *Terreno baldio* uniu elementos da dança, do teatro e do circo com irreverência e humor. Dirigido por Marilene Martins, que convidou Angel Vianna como coreógrafa e Eid Ribeiro como diretor teatral, apresentou como tema o circo mambembe, em viagem pelas cidades do interior do país, montando sua tenda em um terreno baldio.

¹³⁹ Programa do espetáculo *Terreno baldio*. Acervo de Marilene Martins, 1979.

A partir da criação coletiva, foram apresentados personagens inspirados no universo circense, levando para o palco uma trupe composta por palhaços, trabalhadores, figuras populares, como o jornalista e o dono do bar, caracterizados pelo despojamento nos figurinos e nos adereços. Coerente com a proposta de se aproximar da cultura brasileira, o espetáculo representou um espaço de visibilidade para a temática popular, como apresenta a publicação de 1979, no *Diário de Minas*:

Para os artistas que fazem parte de Terreno baldio, o público terá a oportunidade de assistir a um espetáculo que tenta desvencilhar a cultura mineira da elitização da cultura. Para eles, o combate a uma cultura de minorias deve ser feito sempre, não perdendo de vista as camadas mais populares, pouco aceitas e muito esquecidas quando se trata de arte. Assim, em Terreno Baldio, eles tentam aproximar-se das tradições mais populares de nosso povo, através de um espetáculo de circo, que representa a arte popular. (TERRENO BALDIO... 1979, s.p.).

Ao levar para a cena elementos da cultura popular, seu gestual e os movimentos que a caracterizam conferiram a estes visibilidade e representação, realizando o que Rancière (2009) denomina como *partilha do sensível*, democratizando espaços, temas e elementos que constituem o processo de criação em dança.

Na criação do espetáculo, Eid Ribeiro desenvolveu o roteiro e orientou a criação dos personagens, observando as características individuais dos dançarinos e os elementos que mais se aproximavam de suas potencialidades. Definia-se cada personagem e a relação estabelecida entre eles, criando pequenas cenas fragmentadas:

[...] O Eid costurava essas cenas. Como se fosse esses circos de antigamente, então ele pegava essas cenas que os circos faziam. [...] Ele buscava nesses circos antigos as características deles e os estilos de quadros que eles apresentavam. Então, ele dava, principalmente, estímulos em termos de ideias [...].¹⁴⁰

Para a construção da relação entre os números, foi criado o personagem que representava o apresentador do circo. Meio palhaço, vestindo uma cartola, anunciava as cenas com humor, divertindo o público e construindo a estrutura dramática do espetáculo, como descreve Eid Ribeiro (Figura 32):

Eram números separados [...] e que iam sendo unidos com outros números e iam formando o espetáculo. Eu senti muita falta de ter um narrador. Foi aí que veio assim, deu um estalo, tinha um ator que trabalhou comigo no *Fim de Jogo*, um ótimo ator. Falei vou escrever um personagem que vai anunciar o espetáculo e que vai anunciar os números, ou seja, que vai dar uma estrutura dramática para a criação do espetáculo, a continuidade dos números. E, então, criamos um personagem chamado Mister Macarrone e que misturava italiano com português e ele usava um prato que batia, *pah!* pra anunciar cada número.¹⁴¹

¹⁴⁰ Entrevista de Ana Denise Emmermacher concedida à autora em 24 de setembro de 2019.

¹⁴¹ Entrevista de Eid Ribeiro concedida à autora em 8 de julho de 2019.



Figura 32 – Mister Macarrone

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotografia não identificado.

O texto narrado pelo personagem Mister Macarrone mesclava crítica e comicidade na apresentação das cenas como números de circo. Segundo Myriam Tavares, ex-integrante do grupo: “*A platéia delirava, porque a gente não podia falar abertamente, então tinha que ser nas entrelinhas*”¹⁴². Encontrou-se na reportagem publicada em 1979 a identificação do aspecto humorado e crítico representado pelos personagens:

[...] através da dança foi criado um espetáculo cômico e que nem por isso deixa de aprofundar a realidade brasileira, tanto no plano social, como estético. [...] O dono do Brasil, ou o dono do circo, “Mister Macarrone” mistura o inglês com o alemão, o alemão com o francês, o francês com o espanhol, e daí por diante, numa tentativa de provar para o público a categoria internacional de seus artistas. Mas tudo não passa de um falso brilhante e quanto mais o espetáculo se desenrola, mais a decadência fica à mostra: a linguíça sai correndo atrás do cachorro, a mulher gorila foge da jaula, “Anna Pavlouca” dança no pátio do hospício, os equilibrados se desequilibram e o bêbado é crucificado num botequim da zona boemia ao som de Vicente Celestino. Surpresa maior terá quem for assistir ao espetáculo com aquela visão clássica do que seja um espetáculo de dança. “O negócio não é bem assim” – explica o diretor Eid Ribeiro. (CIRCO, TEATRO E DANÇA..., 1979).

A integração com o teatro diferenciava o espetáculo das demais produções de dança apresentadas na cena em Belo Horizonte. Rompeu com a hierarquia entre dançarinos, coreógrafo e diretor e, ao integrar as linguagens artísticas, caracterizou uma postura pós-moderna:

Em *Terreno baldio*, todo bailarino é ator, todo ator é palhaço e todo palhaço é faquir, odalisca, marionete, gorila, camêlo e também cantor, guerrilheiro, louco e equilibrista. Tudo pode ser um número de dança ou de circo; não há nada que lembre um

¹⁴² Entrevista de Myriam Tavares concedida à autora em 28 de julho de 2019.

espetáculo de dança clássica, com começo, meio e fim. (CIRCO, TEATRO E DANÇA..., 1979).

Na criação, eram realizadas improvisações, algumas vezes utilizando palavras, dando origem aos números, momento em que era realizado o trabalho corporal para compor os personagens, como relembra Eid Ribeiro: “Tinha aquecimento e muita improvisação. [...] fazia um trabalho físico do malandro, fazia um trabalho físico de um palhaço Cristo. [...] trabalhava esses personagens na criação dos tipos que eram vários”¹⁴³. A pesquisa de movimentos se aproximava da proposta do teatro físico:

Era um teatro físico. Então, eram movimentos, e às vezes em grupo, em blocos que iam movimentando e iam formando, formando as coisas através de objeto de cena. Então, é isso que era diferente, era bem teatro assim, mas era o corpo solto e não tinha um viés assim de dança, uma coisa de dança, sabe, uma coreografia não tinha. Então, a Angel trabalhou muito nessa coisa da concentração do corpo, do uso do corpo no espaço [...], trabalhamos muito essa relação do olhar e também de dança contato [...] pra ir relaxando as pessoas [...].¹⁴⁴

A partir dos elementos que surgiam nos laboratórios de criação, nos quais a improvisação era estruturada a partir das ideias dos números, Angel coreografava as cenas, estruturando o espetáculo. Como afirma Lydia Del Picchia: “não eram números de circo, porque a gente não tinha a linguagem de circo. Era adaptação teatral coreografada”¹⁴⁵.

O espetáculo reuniu a apresentação de 14 números, todos eles nomeados: A Partida, A Viagem, Terreno Baldio, A Lona do Circo, Abertura Acrobática, A Bola e a Centopeia, Anna Pavlouca, As Babetes Marionetes, Jesus Ébrio, Os Desequilibrados Malucos, Madame Satã no Harém do Sultão, Abdula Mula, Abdala Mala, A Fuga da Mulher Gorila, Grand Finale.

O início representa a partida da trupe e a viagem para a montagem do circo. No palco, bancos de madeira representavam o caminhão que transportava os artistas e seus instrumentos: “como se estivessem chegando. O balanço do caminhão, a expressão bem espontânea na interação. Era um caminhão chegando à cidadezinha, eram circos ambulantes” (Figura 33)¹⁴⁶. Os artistas eram representados como pessoas comuns, mostrando os bastidores da montagem, até o momento em que se transformavam em personagens, artistas do circo. O cenário móvel era carregado, montado e desmontado pelos próprios dançarinos como parte das cenas: “a gente como bailarino também fazia o papel de contrarregra, mas dentro da cena, como se fosse a organização do próprio circo”¹⁴⁷.

¹⁴³ Entrevista concedida à autora em 8 de julho de 2019.

¹⁴⁴ Cf. nota 143.

¹⁴⁵ Entrevista de Lydia Del Picchia concedida à autora em 28 de junho de 2019.

¹⁴⁶ Entrevista de Ana Denise Emmermarcher à autora em 24 de setembro de 2019.

¹⁴⁷ Cf nota 146.

Terreno baldio caracterizou-se pela teatralidade, desvinculado do virtuosismo técnico em favor da expressão. Na integração entre a dança e o teatro, desenvolveu o trabalho de movimentação espontânea e expressiva, inspirada na pesquisa do gestual popular, em movimentos que se aproximavam do cotidiano do circo e do trabalhador, construindo sentido para a cena e possibilitando a identificação do público com o espetáculo. A movimentação livre e um corpo disponível para o movimento era resultado da formação vivenciada na escola de Marilene Martins:

Os bailarinos todos do grupo tinham se formado na escola [...] então, era muito natural que os temas estivessem ligados a isso e que essa corporalidade fosse também resultado desse trabalho [...]. Se você for pensar, coreograficamente era muito simples, a movimentação, mas tinha um refinamento, que era o simples com uma finalidade desse trabalho teatral sobre uma trupe de circo. Então, é um olhar que não é simplesmente do bailarino.¹⁴⁸



Figura 33 – A Viagem

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotógrafo não identificado.

A maioria dos números eram acompanhados por uma trilha sonora, escolhida em decorrência das pesquisas realizadas e relacionadas às ideias trabalhadas na criação. Nesse espetáculo foram utilizadas músicas de compositores nacionais e internacionais, unindo referências clássicas e populares. Na cena *Terreno baldio*, com música de Ernesto Nazaré, pianista e compositor brasileiro, representava-se o momento em que os artistas preparavam o terreno para a montagem do circo. Em *A lona do circo*, movimentos simultâneos representavam a montagem, enquanto uma cortina de tecido com lâmpadas descia compondo o fundo do palco.

¹⁴⁸ Entrevista de Lydia Del Picchia concedida à autora em 28 de junho de 2019.

A coreografia era acompanhada pela valsa *Danúbio azul*, uma composição clássica de Johann Strauss.

Os dançarinos também participaram da escolha do figurino, que remetiam ao cotidiano do circo e da cidade. Colorido, como as vestimentas de palhaço e com os pés descalços, combinava com a liberdade dos movimentos e compunha o ambiente circense. Despojados de um formalismo na representação dos personagens, também em vista dos escassos recursos de um grupo independente, os figurinos eram mantidos durante o espetáculo: “O figurino era um só. [...] mudavam as situações, os números, mas os figurinos continuavam os mesmos”¹⁴⁹ (Figura 34).



Figura 34 – A Centopeia

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotógrafo não identificado.

Observa-se novamente o despojamento nos tipos de personagens representados em *Jesus Ébrio* (Figura 35), cena acompanhada pela música “Porta Aberta”, de Vicente Celestino. O botequim de beira de estrada frequentado pelo viajante, a prostituta, o trabalhador, o ébrio, o garçom, personagens marginalizados na sociedade e suas histórias que remetiam ao cotidiano do bar inspiraram a cena: “Tinha uma cena do ébrio, com Vicente Celestino cantando. Enfim, aquela situação. O ator que deu sua vida pra arte e terminou na sarjeta, enfim, números de circo, só que não eram de circo, eram coreografados e teatralizados”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Entrevista concedida por Eid Ribeiro à autora em 8 de julho de 2019.

¹⁵⁰ Entrevista concedida por Eid Ribeiro à autora em 8 de julho de 2019.



Figura 35 – Jesus Ébrio

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotografia não identificado.

Ainda que de maneira não proposital, no espetáculo, a crítica estava presente nas entrelinhas e são encontradas em publicações da época. É possível identificar nos números uma sutil referência política tratada com muito humor e leveza, como apresentado na crítica publicada no *Jornal Estado de Minas*, em 11 de setembro de 1979:

[...] um cachorro vira-lata que morde canela de demagogo e segura as bolas da ilusão esperando a democracia num banco de pensão. [...] Madame Satã que veio do Vietnã para alegrar o harém do sultão Abdula Mula e seu criado Abdala Mala. Sabe para quê? Para roubar o petróleo do sultão. (TERRENO BALDIO, 1979).

Entre os personagens cômicos, a bailarina Anna Pavlouca, vestida de palhaço, dançava nas pontas sobre um banco. A ideia da criação da personagem surgiu da experiência da dançarina Ana Denise, que iniciou sua carreira na dança clássica e nesse número construiu uma paródia da figura da bailarina:

[...] era uma bailarina clássica que usava sapatilha de ponta [...] que era uma coisa superada dentro da dança moderna, né. Eu fiz a paródia. Foi assim um exagero, mas com o sentido de ridicularizar mesmo tudo aquilo que tinha sido a minha aprendizagem anterior, porque era realmente muito rígida e com a Marilene eu tive a oportunidade de realmente poder tomar essa consciência do corpo, poder escutar o próprio corpo, coisa que eu nunca tinha tido a oportunidade. [...] era uma ideia que partia de mim e foi desenvolvida com a direção deles¹⁵¹.

Animais estavam presentes no circo, como elefante, burro e cachorro, sendo representados por máscaras e bonecos que eram vestidos pelos dançarinos. O Sultão Abdula Mula chegava de camelo. Números de mágica eram representados de maneira humorada e

¹⁵¹ Entrevista concedida à autora em 24 de setembro de 2019.

divertiam a plateia. A personagem Madame Satã (Figura 36), representada por Marilene Martins, fazia levitar um corpo, embaixo do qual se escondiam dois personagens que o seguravam. Ao final, o truque era revelado, como relembra Myriam Tavares, bailarina que atuou nesse espetáculo:

Quem estava na parte de cima do teatro morria de rir porque via a gente montando essa cena. [...] Jogavam o pano em cima de mim e aí a Nena, que representava a Madame Satã, fazia Uuuuuuh... [...] e começava a levitar. Era engraçadíssimo, o povo morria de rir. Depois a Nena mandava descer, e não descia de jeito nenhum. Quando, de repente, descia rápido e eu rolava e o público morria de rir, porque a gente mostrava o truque depois.¹⁵²

Terreno baldio era um espetáculo que ia muito além da forma ao experimentar novos elementos, democratizando a dança por meio do tema e se aproximando da brasilidade no gestual, na movimentação e na teatralidade das cenas.



Figura 36 – Madame Satã

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotografia não identificado.

¹⁵² Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.



Figura 37 – Harém do Sultão Abdula Mula Abdala Mala
 Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1979. Fotógrafo não identificado.

Diante da dificuldade em encontrar teatro disponível para a apresentação em Belo Horizonte, *Terreno baldio* estreou em 1979, no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea, realizado entre os dias 7 e 15 de julho, em Salvador, importante polo centralizador da vanguarda da dança na década de 1970. Concorrendo com mais de 60 grupos nacionais, o Trans-Forma recebeu o prêmio de melhor espetáculo.

O concurso, realizado com o apoio da UFBA, era um espaço de visibilidade para trabalhos de dança de vanguarda independentes apresentarem seus trabalhos. O caráter competitivo do evento exaltava os ânimos da plateia, que se organizava como torcidas durante as apresentações. Diante do clima de competitividade gerado pelo concurso, o Grupo Trans-Forma, juntamente com outros participantes, solicitou a alteração do caráter competitivo do evento, com o intuito de estabelecer um novo formato que favoreceria as trocas entre os participantes, como relembra Myriam Tavares: “Fizemos uma pressão até que o Klauss veio e disse: vocês conseguiram, vai ser uma mostra”¹⁵³. No ano seguinte, o evento foi realizado sob a denominação de Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia.

A conquista do primeiro lugar levou o grupo a se apresentar no III Ciclo de Dança Contemporânea no Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte, recebeu o apoio da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, para realizar uma temporada popular do espetáculo, apresentando-se durante uma semana no Teatro Francisco Nunes, com ingressos a preços reduzidos. A política de apoio oficial tinha como objetivo valorizar a cultura local e o acesso da população à arte, proposta que se ajustava ao objetivo de democratização do acesso à dança.

¹⁵³ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

4.2.3 Terceira fase (1981-1982): o caminho da profissionalização

O Grupo Trans-Forma iniciou em 1981 um movimento em direção à profissionalização. Pela primeira vez, foi realizada uma audição para a seleção dos integrantes, reestruturando o elenco, estabelecendo horários de ensaio definidos, salário e o compromisso de dedicação profissional. A alteração dos horários de ensaio, que eram noturnos e passaram a se realizar no período da manhã, também contribuiu para uma mudança significativa no elenco, sendo necessário um maior compromisso dos bailarinos. Como afirma Lelena Lucas, bailarina que atuou nessa fase, era um momento em que se buscava a dedicação profissional:

O grupo estava num momento que queria se profissionalizar mais, que os bailarinos tivessem um salário que fosse pequeno, mas tinha conseguido uns patrocínios. Tinha uma produtora, a Lilian, que na época assumiu essa produção [...] e muito dedicadamente e aí, eles fizeram uma prova para formar o elenco que iria fazer esse trabalho dedicando atenção as atividades da escola¹⁵⁴.

Nesse mesmo contexto, foi realizada a alteração no nome da escola para Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. A produtora Lilian Fleury foi responsável pela mudança e pela orientação em direção à profissionalização. Marilene Martins atuava como diretora, coreógrafa e bailarina e, nesse momento, passou a direção artística e a coreografia para Dudude Herrmann, uma de suas primeiras alunas. Pela primeira vez, um espetáculo do grupo seria dirigido e coreografado por uma artista formada pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Marilene não atuou em cena nesse espetáculo, mantendo-se como diretora, e Dudude Herrmann assinou a coreografia e a direção artística de seu primeiro trabalho, inspirado no universo onírico. A crítica publicada no *Jornal de Minas*, em 1980, destacou o novo momento do grupo:

Este ano começou outro grupo, ainda que mantendo algo da linha anterior. [...], mas agora pensamos concretamente no profissionalismo. Trabalhamos o dia inteiro. Quanto à *Escolha Seu Sonho*, talvez o lance seja na liberdade do sonho e na realidade tentando se impor a ele. Há sempre a dualidade sonho-realidade, que é sempre política. E a realidade das emoções da gente também é política. (BERNARDES, 1981, s.p.).

Em 1981 estreou *Escolha seu sonho*¹⁵⁵, espetáculo que marcou mais um momento de transformação do grupo, que manteve a característica de experimentação no processo criativo, utilizando o recurso da improvisação e a integração entre as artes, indicando um direcionamento estético pós-moderno na dança.

¹⁵⁴ Entrevista concedida à autora em 17 de junho de 2019.

¹⁵⁵ Fizeram parte do elenco do espetáculo: Fernanda Vianna, Geraldo Vidigal, Elmer Baumgratz, Ivana Cruz, Lelena Lucas, Lydia Del Picchia, Henrique Monteiro e Rosana Conde.

4.2.3.1 *Escolha seu sonho* (1981)

“No palco sonhos líricos, eróticos, pesadelos:
 há os que sonham de olhos abertos,
 há os que são proibidos de sonhar,
 há os que reprimem
 ou censuram seus sonhos mal sonhados.
 Mas entre a vida e o sonho, a realidade e a fantasia,
 vamos sendo puxados, arrastados, conduzidos, quem sabe até
 onde se encontra o silêncio.”
 (Marilene Martins, 1981)¹⁵⁶

Escolha seu sonho estreou no Teatro Marília em 20 de outubro de 1981, ano de comemoração dos 10 anos do grupo. A inspiração para o tema surgiu a partir de um conto de Cecília Meireles, como relembra Dudude Herrmann, em entrevista ao *Jornal Estado de Minas*, em 1981: “Quando pensei em fazer o trabalho, estava lendo um conto de Cecília – *A arte de ser feliz*. Ela tem muita esperança. No princípio o trabalho seria só azul. Depois, mudou de cor. Foi inevitável” (BERNARDES, 1981, p. 2). O conto, que compõe o livro *Escolha seu sonho*, de Cecília Meireles, nos fala sobre o encantamento com as pequenas coisas da vida cotidiana: “Mas, quando falo dessas pequenas felicidades certas, que estão diante de cada janela, uns dizem que essas coisas não existem, outros que só existem diante das minhas janelas, e outros, finalmente, que é preciso aprender a olhar, para poder vê-las assim” (MEIRELLES, 1964, p. 24).

Fomentadas as ideias entre dançarinos e coreógrafa, surgiram diferentes matizes dos sonhos. Da realidade da cidade grande, o sonho preto e branco opõe-se ao sonho mais lúdico e colorido, compondo suas diferentes fases no mesmo espetáculo, como apresentado pelo crítico José Eustáquio para a Revista *IstoÉ*, em 1981:

Os diversos sonhos de uma pessoa qualquer numa noite de sonho. Na primeira fase, imagens confusas e ininteligíveis; depois, ainda sem muito nexos, a coreografia vai se acalmando para ceder lugar à terceira fase, os sonhos coloridos. A fase dos sonhos não demora e é substituída pelos pesadelos da realidade, dos problemas da cidade grande. Num final otimista, a última fase é um sonho multicolorido, quando toca um despertador convidando o espectador a voltar para a realidade. (EUSTÁQUIO, 1981, p. 3).

Na primeira cena, a canção *Cabocla Jurema* era cantada para ninar a plateia e levá-la ao universo do sonho, tema que orientou a criação. Segundo Dudude: “Tinha um desejo de encantar, de que essa sinestesia abraçasse e acolhesse o público e que o público se identificasse com aquilo que estava sendo produzido¹⁵⁷”. Os dançarinos, vestidos de pijama, cantavam, deslocando-se da primeira fileira da plateia para o palco, onde se iniciava o sonho:

¹⁵⁶ Programa do espetáculo *Escolha seu sonho*, 1981. Acervo de Marilene Martins.

¹⁵⁷ Entrevista concedida à autora em 11 de julho de 2019.

E a gente começava o espetáculo cantando. A gente começava na plateia e era uma música que é meio que uma música de ninar. [...] que era: ‘Cabocla seu penacho é verde, é da cor do mar’. Cabocla Jurema. Eram várias vozes assim, a gente ia cantando da plateia, quando apagavam as luzes. Da própria plateia ia cantando e indo para o palco e aí começava o sonho.¹⁵⁸

A integração entre dança, poesia, música e teatro caracterizou o espetáculo, que apresentou poemas recitados, alguns deles gravados. A trilha sonora era formada por músicas com referências que iam do clássico ao popular, nas diversas cenas que se encadeavam: *Cantiga de ninar*, com música de Rosinha de Valença; *A Janela*, com poema “As Meninas”, recitado em cena; “Sonho desconstruído”, música de Francisco Semprun; *Parelha*, composição de Vivaldi; *Leilão*, acompanhado por poema gravado “Leilão de Jardim”; *Sonho colorido*, acompanhado por músicas dos Beatles; *Cidade*, poema de Helena Lucas, gravado na voz de Jota Dangelo; *Sonho em preto e branco*, música de Egberto Gismonti; poema “Eco”, de Cecília Meireles; *Ninfas*, coreografia acompanhada por música renascentista; e *Arco-íris*, com música de Naná Vasconcelos. As inspirações e ideias para as cenas foram surgindo ao longo dos ensaios, compondo uma estrutura, cujo início relembra Dudude (Figura 38):

[...] Cecília Meireles, Carolina abria a janela, ... Eram três que apareciam e quando ela apagava a vela, começava o sonho. O primeiro sonho era o psicodélico. Eu vi restos de gelatina soltos, colorida e eram com música meio minimalista que eu gostava muito. Ai depois vinha a Cecília de novo, “quem me compra um jardim com flores...”. eu acho que quem falava era a Sandra Vidigal. Era gravado.



Figura 38 – A Janela

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotografia não identificado.

¹⁵⁸ Entrevista concedida à autora em 17 de junho de 2019.

Misturando sonho, fantasia e realidade, as cenas se caracterizaram pelo lúdico e pela presença do humor na atuação do Coringa (Figura 39). O personagem, interpretado por Elmer Baumgratz, atuava como contrarregra e realizava a ligação entre as cenas:

Uma das cenas caía uma chuva de papel laminado e eu entrava com uma vassoura toda colorida cantando e eu ia varrendo. [...] na cena como se fosse um jardim, então eu ia pendurando flores, tinha um varal e eu ia pendurando flores. [...] além de ligar as cenas, tinha o fator comédia, porque o Coringa é uma personagem engraçada. Então, eu fazia algumas micagens no palco e o pessoal até se divertia bem.¹⁵⁹



Figura 39 – Coringa

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotografia não identificado.

Em alguns momentos, Dudude Herrmann utilizou a projeção de cores e imagens abstratas por meio de um retroprojetor. No fundo do palco, apenas um baú se mantinha presente ao longo do espetáculo, de onde eram retirados os acessórios dos figurinos que compunham os sonhos. O despojamento cenográfico representou uma escolha estética que privilegiava o experimentalismo, a plasticidade e a expressividade dos artistas, característica do contexto da cena pós-moderna, em que passam a ser utilizados diferentes recursos audiovisuais, como a projeção e a gravação de voz e a liberdade no uso de materiais na composição cenográfica. (SILVA, 2005a). Na crítica de Mário Alves Neto, publicada no jornal *O Estado* em 1982, o aspecto vazio do cenário foi compreendido como uma referência à realidade:

Achei bem interessante o visual do espetáculo por sua preocupação em não fugir à realidade, isto é, quase nenhum excesso de luxo diante de um grande vazio de incertezas do nada ou do simples, tendo apenas como pano de fundo de tudo um velho baú de sonhos opacos. (NETO, 1982, s.p.).

¹⁵⁹ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2019.

A cada cena eram modificados os figurinos e os elementos que entravam no palco. A ausência do cenário facilitava a transição e destacava a atuação dos dançarinos, assim como a música, o texto e os objetos cênicos na construção dramatúrgica. Figurinos e adereços, criados para representar os diferentes sonhos, foram sugeridos pela coreógrafa Dudude Herrmann. Segundo Lydia Del Picchia, ex-integrante, os dançarinos vestiam uma malha bege básica, por cima da qual iam vestindo os elementos e objetos de cada cena (Figura 40):

Por exemplo, o Leilão do Jardim, a gente ficava só com esse *collant* cor da pele e tinha um cinto. O outro tinha uma caneleira ou tinha um arquinho [...] eram elementos que a gente ia colocando por cima. Tinha uma cena que eram as ninfas dançando; a cena das ninfas que eram cinco mulheres com vestido de crepe de seda, amarelinho, rosinha, azulzinho, verdinho, superdelicado. Tinha uma coisa que era preta e branca. Umas calças pretas com *collant* branco. A música de Egberto Gismonti que a gente dançava, era sonho preto e branco, que era o momento mais denso.¹⁶⁰



Figura 40 – As Ninfas

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotógrafo não identificado.

O elenco era composto por jovens que apresentavam uma postura despojada que ultrapassava o ambiente de liberdade de movimentação e expressão na dança e se apresentava no modo de vestir e de se portar no cotidiano, como relembra a bailarina Lelena Lucas:

Nós fazíamos parte de uma juventude mais livre, eu acho. Claro que na geração anterior à nossa apareceu o movimento hippie e tudo, mas a gente é um pouco a continuação disso. Eu lembro que a gente não depilava de baixo do braço, algumas bailarinas. Isso não era uma questão. O grupo tinha um lugar para ser do jeito que elas eram. Não tinha essa busca daquele corpo de estereótipo, ou de um corpo ideal, de

¹⁶⁰ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

uma maneira de colocar o corpo também. A gente era jovem. Tinha muita essa coisa de andar descalço¹⁶¹.

O grupo atou com liberdade criativa por meio de improvisações estruturadas e orientadas por Dudude, que incentivava a experimentação, a troca de ideias, em um trabalho que contou com a participação dos dançarinos. Sobre a criação desse espetáculo relembra a coreógrafa: “Eu acho que eu fui fazendo tudo na intuição. [...] Eu ia propondo e testando e quando não dava certo eu fazia. Tinha muita brincadeira, sabe. Era uma coisa do junto”¹⁶². É Lelena Lucas que também fala sobre a improvisação como parte do processo criativo:

Eu lembro que o espetáculo todo foi muito criado assim, por improvisações que foram se estruturando com a direção da Dudude. Muita coisa ela trazia, movimentação que ela já tinha pensado. Mas em cena a gente não improvisava. Em cena a coisa estava bem estruturada. [...] as vezes ela vinha com um estímulo ou com uma ideia, as vezes até com uma movimentação mas, aquilo ia se desenvolvendo, ai as vezes ela sugeria com a própria música que a gente improvisava a partir de alguma coisa que ela já estava pensando e ai ela ia estruturando a coreografia a partir disso. E até a própria trilha, depois teve algumas coisas que foram criadas para as cenas.¹⁶³

Estruturado coreograficamente, o espaço de liberdade criativa se apresentava na criação e em alguns momentos de atuação nas cenas, a exemplo do personagem Coringa, criado e desenvolvido pelo próprio artista, Elmer Baumgratz, que o interpretava a partir da experimentação em cena:

A Dudude me deixou completamente solto no palco. A única coisa que ela me orientou na época foi que era para eu fazer a ligação entre as cenas. [...] Era bem livre mesmo a minha atuação. A Dudude falou você faz aí, cria a personagem. Inclusive nem tive a direção, foi uma das dificuldades minhas nos primeiros espetáculos que foi no Teatro Marília, isso eu lembro. Então, ficou um pouco difícil. Meu personagem desenvolveu acho que só na semana seguinte, que foi assim na prática mesmo. Então, foi bem solto a atuação. Eu vejo isso. Era essa liberdade que o Trans-Forma passava, esse lado solto, bastante livre mesmo de atuar. [...] O Trans-Forma tinha muito essa mistura da dança com o teatro [...]¹⁶⁴.

A relação horizontal entre direção, coreógrafo e dançarinos no desenvolvimento desse espetáculo caracterizou a continuidade da proposta de Marilene Martins, embora iniciando uma nova fase, com uma temática diferente e uma nova direção artística, de Dudude Herrmann. A integração entre as artes levava para a cena uma atuação diversificada dos dançarinos, que dançavam, cantavam, recitavam poemas, apresentando elementos de teatralidade, identificada na crítica publicada em 1982:

Além da criatividade e a espontaneidade, que são marcas fundamentais do espetáculo e do grupo [...] sobressai em *Escolha Seu Sonho* as expressões dos bailarinos,

¹⁶¹ Entrevista concedida à autora em 17 de junho de 2019.

¹⁶² Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.

¹⁶³ Entrevista concedida à autora em 17 de junho de 2019.

¹⁶⁴ Entrevista concedida à autora em 23 de setembro de 2019.

revelando os mundos submersos do inconsciente, num convite à decifração. É dos seus gestos e jeitos que surgem castelos, fadas, borboletas, ninfas e passarinhos, fantasmas e manequins, trazendo a infância, a juventude e o confronto com uma cidade sem perspectiva, onde o sonho é esmagado pelo dia a dia, pela falta de criatividade. (TRANS-FORMA NO RIO..., 1982).

O espetáculo contou com a orientação teatral de Paulo César Bicalho no desenvolvimento das representações dos sonhos. Lelena Lucas relembra momentos em que a atuação era o elemento de construção do sentido da narrativa (Figura 41):

Tinha uma coisa de uma atuação, tinha personagens que às vezes a gente assumia ali. Eu uma hora era um descobridor que pegava uma luneta, aí o acessório era um chapeuzinho com uma pena e eu sacudia essa luneta, que na verdade era um caleidoscópio. A ideia da luneta que quer descobrir, mas que tá vendo um mundo meio fantástico ali dentro. Aí tinha uma coisa de uma fada e tinha o cisne que era uma patinete que era um cisne. Tinha um pouco uma crítica ao bale clássico nessa hora. Eu lembro que tinha umas bailarinas que dançavam uma coisa meio parecida assim com o lago do cisne, meio uma sátira assim. E eu atravessava o palco nessa patinete que era um cisne.¹⁶⁵



Figura 41 – O Cisne: Escolha seu sonho
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotógrafo não identificado.

O trabalho de direção desenvolvido por Bicalho para esse espetáculo relacionava-se a um olhar voltado para o corpo de bailarino, para o corpo na dança, porém este não se apresentava unicamente pela coreografia, mas também representava; era a relação com o teatro, com a pós-modernidade na dança. Ao descrever seu trabalho com o Grupo Trans-Forma, Bicalho destaca: “é importante sentir num grupo de dança contemporânea como o Trans-Forma a percepção da ocupação cênica, através do movimento não verbal. O corpo, o gesto e a

¹⁶⁵ Entrevista concedida à autora em 17 de junho de 2019.

expressão ocupando espaços no palco, o que quase não acontece no teatro, onde o discurso predomina” (ESCOLHA..., 1981, s.p.).

A inspiração na realidade foi incentivada na criação, momento em que os dançarinos foram orientados a observar de maneira crítica os elementos do cotidiano, como descreve o crítico Luís Carlos Bernardes:

O ensaio encerra. Paulo Cesar Bicalho narra um ‘para casa’: observem as pessoas na rua; vejam o que pinta em suas cabeças a partir daí; reparem como as pessoas olham para vocês; olhem as vitrines. Vejam as coisas com seus olhos, mas procurem destacar um ‘eu’ crítico neste processo todo. (ESCOLHA ...,1981, s.p.).

A referência ao estilo contemporâneo é encontrada em publicações da época e no material de divulgação do espetáculo, no mesmo contexto em que a escola passava a se denominar “Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea”. De acordo com o grupo, na dança contemporânea, diferentemente do clássico: “Você pode falar, em vez de fingir. O que nos aproxima do teatro. A gente pode ser mais a gente.” (ESCOLHA..., 1981, s.p.). Na crítica do jornal Gazeta do Povo, em 1982, destaca-se a referência à dança contemporânea:

O grupo Trans-Forma desenvolve uma linha de dança contemporânea das mais inovadoras, fazendo do espetáculo uma viagem pelo inconsciente humano, mostrando várias facetas da fantasia do homem, entrando em confronto com a realidade do dia a dia. (ESCOLHA SEU SONHO,1982, s.p.).

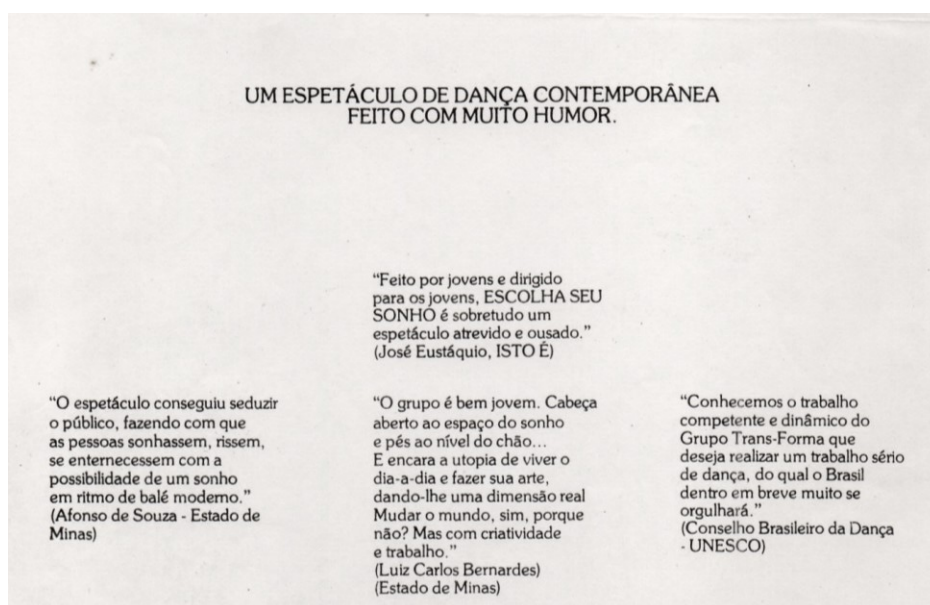


Figura 42 – Divulgação do espetáculo *Escolha seu sonho*
Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotografia não identificado.

O confronto e entre o sonho e a realidade perpassa todo o espetáculo, chegando à última cena que apresenta o despertar do sonho (Figura 43). Buscando, como no início, levar a plateia à participação sinestésica, o despertador toca anunciando o retorno à realidade, o fim do

espetáculo. Um chamado à participação da plateia e um final pouco poético e bem realista para o espectador acostumado à cena dramática, segundo o crítico José Eustáquio: “O despertador tocando ao final me surpreendeu, pois esperava algo mais sensível, algo mais belo e menos realista. O cruel retorno a realidade deveria ser o ponto mais poético de todos aqueles sonhos” (EUSTÁQUIO, 1981, p. 3).



Figura 43 – *O despertar do sonho*

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotografia não identificado.

Após estrear em Belo Horizonte, o espetáculo viajou em turnê pelo país ao longo do ano de 1982, passando por São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Goiânia, Brasília e Salvador. *Escolha seu sonho* recebeu o segundo lugar no 1º Concurso Nacional de Ballet e Coreografia no Rio de Janeiro e foi escolhido para representar o Brasil no IV Encontro de Danza en El Rio de La Plata, em Montevideú, com indicação da Unesco, sendo considerado o melhor espetáculo de 1981.



Figura 44 – Folder do espetáculo *Escolha seu sonho*
 Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1981. Fotógrafo não identificado.

O grupo era reconhecido pela irreverência e pelo experimentalismo, se transformando a cada espetáculo na busca por novas possibilidades de expressão em dança. Ivana, ex-integrante, destaca a ousadia que marcou o espetáculo:

[...] a ousadia de fazer uma coisa que não existia antes, que era essa mistura entre as artes, esses elementos todos que a gente tinha. Teatro, poesia, música, fala, silêncio, isso tudo era incrível. Eu gostava muito desses trabalhos, esse gosto de liberdade. Isso para mim era uma coisa assim, saber que você estava fazendo uma arte de vanguarda.¹⁶⁶

Em *Escolha seu sonho*, evidencia-se a poética do sonho e das emoções. Um tema mais voltado para a sensibilidade como política. Lilian Fleury afirma que “nesse espetáculo o bailarino fica mais humanizado, uma vez que não apenas dança, mas também fala, o que causa uma aproximação maior com o público” (GRUPO TRANS-FORMA...,1982).

Após a temporada de apresentações, o grupo vivenciou mais um momento de dispersão. Dudude Herrmann desligou-se do grupo, assim como muitos dos integrantes. Esse momento foi anunciado como encerramento das atividades após 13 anos de atuação, situação que o grupo já havia vivenciado anteriormente. Na crítica publicada em dezembro de 1982, Marcelo Procópio anunciava o fim do grupo por motivos financeiros, reflexo da conjuntura econômica do país, decorrente da falta de apoio oficial e das dificuldades encontradas pelos profissionais da área em se manterem atuantes na cena:

Agora, anunciamos uma outra morte, mesmo que o entusiasmo pela dança no Estado esteja num crescendo. E mesmo que ainda lento. Contudo está mais uma vez morto o

¹⁶⁶ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

Grupo Trans-Forma e com ele morre também seu time aspirante, o Grupo Oficina, da mesma escola chamado de semiprofissional ou seria semiamador? O Trans-Forma existe como grupo e escola há 13 anos. Claro, é preciso esclarecer: ela já acabou várias vezes. Esta é mais uma. Provavelmente ele renasça, pelo entusiasmo, pelo amor de Marilene Martins, sua diretora. (PROCÓPIO, 1982, p. 1).

Na mesma reportagem, Marilene apresenta as razões que levaram o grupo a encerrar suas atividades após a tentativa de profissionalização e as viagens realizadas com o espetáculo *Escolha seu sonho*:

A gente não conseguiu controlar o grupo e a escola e esta sofreu as consequências. Principalmente este ano, que viajamos muito por muitas capitais do país. O Grupo Trans-Forma era uma tentativa de profissionalismo. Mas quando retornamos, o pessoal da escola reclamava que não lhes era dada atenção. Além disso, a parte financeira que foi por água abaixo. A situação chegou a tal ponto que era necessário haver uma decisão, entre manter o grupo ou a escola'. Mas decidir em qualquer sentido já era um golpe para o grupo. Marilene sabia disso, mas tinha que optar. E seu amor à arte preferiu manter a escola, pelo fascínio que ela exerce e demonstra em suas palavras, a diretora.

Após a tentativa de profissionalização, frustrada pelas dificuldades financeiras e administrativas na conciliação entre grupo e escola, o Grupo Trans-Forma seria reestruturado retomando suas atividades com a formação de um novo elenco e uma nova direção.

4.2.4 *Quarta fase (1983-1988): novos caminhos*

O Grupo Trans-Forma retornou às suas atividades em 1983. O novo elenco foi inicialmente composto por alunos do curso avançado: Ana Amélia Cabral, Paula Pardini, Pedro Prates, Verner Glick e por professores que lecionavam na escola de Marilene Martins: Arnaldo Alvarenga, Juliana Braga, Lydia Del Picchia e Lúcia Ferreira. Em 1984, Marilene Martins passou a se dedicar integralmente ao trabalho na escola, que exigia da artista a manutenção de sua atuação nas atividades administrativas, o que a fez passar a direção para os bailarinos Arnaldo Alvarenga e Lydia Del Picchia, que, em 1985, coreografaram *Ravel*, *Choreo Rithmos* e o *pas de deux Serenata do adeus*, aproximando-se da estética da primeira fase. Nesse período foram criados os dois últimos espetáculos do grupo, *A casa da infância*, em 1984, e *Vidros moidos*¹⁶⁷ – *Coração de Nelson*, em 1986, inspirado na obra de Nelson Rodrigues. Espetáculos que demonstram a consolidação e o amadurecimento do trabalho desenvolvido pelo grupo ao longo de sua trajetória.

¹⁶⁷ Integraram o elenco desse espetáculo: Arnaldo Alvarenga, Cristina Machado, Denise Stutz, Juliana Braga, Lúcia Ferreira, Márcia Fernandes, Malu Rabelo, Nathanael Agostinho (posteriormente, substituído por Oswaldo Rosa Junior) e Tarcísio Ramos.

Para esses trabalhos foram convidadas as coreógrafas paulistas Mara Borba e Sônia Mota, artistas que atuaram diretamente na criação desses espetáculos, sem ministrar cursos ou trabalhos junto à escola, desprendendo-se do que se apresentava como elemento comum praticado pelo grupo, em que artistas convidados também atuavam como professores na escola. Os dois espetáculos apresentaram como característica a aproximação da dança com o teatro, compondo uma teatralidade diferente em relação aos espetáculos anteriores, consolidando uma proposta estética pós-moderna, em que o texto não foi utilizado como uma referência direta a ser representada, mas como um estímulo norteador para a criação. Lúcia Ferreira apresenta em seu relato a relação estabelecida entre dança e teatro em *Vidros moídos*:

A gente utilizava elementos teatrais mesmo. *Vidros moídos*, além de estar falando de um dramaturgo, tinha cenas assim. Tinha uma cena de *Vidros moídos* que a gente fazia ao mesmo tempo, *Álbum de família*, *O beijo no asfalto* e *Vestido de noiva* [figura 45]. Então, eram três produções dele numa única cena, acontecia simultaneamente. Em alguns momentos o foco era dado pro *Álbum de família*, em outros momentos pro *Beijo no asfalto*, mas era uma única cena com todos esses personagens desses livros [das peças], dele. E, por exemplo, o *Álbum de família*, que era a cena onde tinha um número maior de personagens, era uma cena com uma movimentação mínima. Era uma cena que a gente tinha que entender realmente da alma daqueles personagens, porque a gente não fazia grandes movimentos. Então, eram coisas muito sutis. Mas assim, não dava pra fazer aleatoriamente, você tinha que conhecer daquele universo. [...] Então, acho que por isso era chamado dança-teatro.¹⁶⁸

Na década de 1980, de acordo com Silva (2005a), a dança retomou a expressividade dramática em suas criações, aproximando-se do teatro por meio da interdisciplinaridade. Nos espetáculos *A casa da infância* e *Vidros moídos*, se sobrepõem cenas e momentos diferentes da narrativa de maneira não linear. Desenvolve-se uma movimentação que constrói uma relação teatral ao se alternar do sutil e lento para uma movimentação rápida, demonstrando um trabalho apurado de expressão dos bailarinos.

¹⁶⁸ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.



Figura 45 – Ensaio Vidros moídos: Cena III
 Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1986. Fotógrafo: Waldir S. Lau.

Os espetáculos tiveram a direção teatral de Paulo César Bicalho e de Carlos Rocha, artistas que participaram de outras criações do grupo, indicando a presença da linguagem teatral, que já se fizera presente em momentos anteriores, o que justifica afirmar a continuidade desse aspecto nas criações do grupo.

Outro elemento comum identificado nesses trabalhos se encontra no processo de criação estruturada pelas coreógrafas, em que os personagens são desenvolvidos juntamente com os bailarinos, que atuam como intérpretes e criadores: “O grupo considera *Vidros moídos* mais uma etapa de um longo processo de trabalho do Trans-Forma, que se propõe a ter uma participação ativa na criação e construção de suas montagens. Um trabalho onde nos envolvemos intensamente” (TRANS-FORMA DANÇA NELSON, 1986, s.p.).

Embora sejam representantes de um novo momento na trajetória do grupo, identifica-se que ao longo de sua história o grupo atuou realizando transformações, rompendo estruturas consolidadas na dança acadêmica, ao mesmo tempo em que se orientou, em suas transformações, pela essência do trabalho iniciado por Marilene. A quarta fase é representada pelo espetáculo *A casa da infância* como um espetáculo inovador em relação aos trabalhos anteriores, que dividiu a atenção da crítica e consolidou uma estética contemporânea na cena de Belo Horizonte.

4.2.4.1 *A casa da infância* (1984)

“O fio da memória desce ao fundo do poço. A caçamba transborda de lembranças, imagens do passado, reminiscências: emoções tiradas de dentro da gaveta. Como, se ao passar a mão pelo vidro empoeirado de uma janela, se pudesse ver dentro da casa, dentro de nós. Sem nevoeiro, sem ‘enganação’. A avó criança, adolescente, adulta – muitas mulheres numa só. O passado e o presente traçam o mundo das possibilidades.”

(Marilene Martins, 1984)¹⁶⁹

O espetáculo *A casa da infância*¹⁷⁰ estreou em 28 de setembro de 1984 no Palácio das Artes, marcando os 15 anos do Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Inspirado inicialmente no livro homônimo do poeta Sérgio Antunes, apresenta as diferentes fases da vida de uma mesma personagem – a avó – que, em seus instantes finais de vida, relembra o passado, entre o que viveu e o que poderia ter vivido, o onírico e o real, em cenas construídas com densidade e dramaticidade. A concepção inicial é de José Adolfo Moura, que orientou os laboratórios de criação, a orientação teatral é de Carlos Rocha e a direção, o roteiro e a coreografia são de Mara Borba.

Em uma mistura atemporal de lembranças, isenta de uma construção dramática linear, são apresentadas cenas que se desenvolvem tendo, como tema central, a história dessa mesma mulher que, como em uma alucinação, transita entre suas próprias memórias. Um espetáculo marcante pela força expressiva e simbólica, definido pelo grupo como:

Uma colagem dança-teatro, um caleidoscópio de sonhos e fantasias da expressividade dramática aliada a uma nova estética de dança. É um exercício mágico e lúdico, onde a inventividade e a liberdade de criação trazem à tona uma proposta cênica que mistura dramatização, dança, música, poesia e prosa, um espetáculo surrealista, solto e contagiante. (A CASA DA INFÂNCIA..., 1984, s.p.).

Nos laboratórios de criação, os bailarinos desenvolveram um vasto material por meio de improvisações com orientação teatral e do trabalho coletivo inspirado no tema. Sentindo a necessidade de um olhar externo de um profissional da dança que orientasse a composição, o grupo convidou a bailarina e coreógrafa paulista Mara Borba, como relembra Lúcia Ferreira: “[...] a gente já estava com um material muito grande e chegou o momento que sentiu necessidade de ter alguém da área de dança, porque a gente já estava criando, mas [...] tinha

¹⁶⁹ Programa do espetáculo *A casa da infância*. Acervo de Marilene Martins, 1984.

¹⁷⁰ Fizeram parte do elenco desse espetáculo os bailarinos: Ana Amélia Cabral, Arnaldo Alvarenga, Juliana Braga, Lúcia Ferreira, Lydia Del Picchia, Paula Pardini, Pedro Prates, Tarcísio Ramos e Werneck Glick.

que ter um olhar de fora”¹⁷¹. Os poemas que inspiraram a proposta de José Adolfo Moura serviram como estímulo inicial para a criação, sem se prender a uma representação destes e passando por modificações a partir do momento em que Mara Borba assumiu integralmente a coreografia e a direção artística. Como afirma a crítica publicada no Jornal Estado de Minas:

Segundo a bailarina Mara Borba, o espetáculo tem uma proposta essencialmente sensorial. Não se trata de uma leitura dos poemas de Sérgio Antunes, pois a proposta nunca foi a de dançar os poemas. Os poemas funcionam, segundo ela, como um trampolim, pois despertaram nas pessoas do grupo a vontade de aprofundar o tema e ir em busca de suas emoções, para povoar cada um, a sua própria casa da infância. (A CASA DA INFÂNCIA..., 1984, s.p.).

A partir da década de 1980, a figura do coreógrafo se destaca na construção da identidade coreográfica. Mara Borba atuava no Balé da Cidade de São Paulo e, na década de 1970, atuou no Teatro de Dança Galpão, que representou um espaço de fomento, criação e apresentação de propostas de grupos de vanguarda e de artistas alternativos. A artista representou uma referência importante e inovadora em termos de movimentação, estruturação estética do espetáculo e em relação à própria corporalidade dos bailarinos mineiros, que contrastava com a experiência corporal paulistana, como relembra Lúcia Ferreira:

Exigiu da gente fisicamente um outro entendimento pra chegar naquela movimentação. E uma movimentação muitas vezes ampliada e às vezes muito reduzida, até entender esse contraste também de movimentos muito sutis às vezes, muito lentos, um andamento muito lento, algumas coisas muito rápidas. Então, eu acho que foi um momento de ruptura mesmo pra gente. Um outro entendimento mesmo de como conceber um trabalho¹⁷².

No processo criativo, levou-se em conta as características dos bailarinos na estruturação dos personagens, sendo instigados à expressão de suas individualidades, com o movimento provido de sentido ao ser motivado por uma referência interna. Nesses momentos, Borba trabalhou individualmente, coreografando e propondo uma movimentação condizente com sua proposta, como conta a bailarina Juliana Braga: “[...] ela chamava um a um na sala só com ela, para descobrir os movimentos, para trabalhar cada pessoa individualmente, fortíssimo era o trabalho. [...] Ela realmente transformou todos nós”¹⁷³.

O cenário de Lisabeth Emmermacher contribuiu para a atmosfera de sonho e de retorno ao passado: “Era muito tule no fundo do palco e nesses tules passavam movimentos em volta, por trás, a gente atravessava os tules. [...] Era como se fosse teia de aranha, um pouco de sonho, algo que não era real na cenografia”¹⁷⁴.

¹⁷¹ Entrevista concedida à autora em 31 de julho 2019.

¹⁷² Entrevista concedida à autora em 31 de julho 2019.

¹⁷³ Entrevista concedida à autora em 18 de julho 2019.

¹⁷⁴ Entrevista concedida à autora em 18 de julho 2019.

O roteiro é composto por cinco cenas, iniciando-se pelo *Prólogo (O casamento)* (Figura 46), cujo cenário é um espelho oval à frente do qual a noiva observa a lua enquanto espera o noivo desconhecido. O noivo – personagem meio humano, meio boneco – entra em cena a passos largos e marcados em direção à noiva, posicionando-se junto a ela, de costas para o espelho e de frente para a plateia. A meia-luz sugere a iluminação da lua, e a trilha sonora do compositor contemporâneo, baiano, Lindembergue Cardoso¹⁷⁵, composta especificamente para o espetáculo, confere um clima denso e dramático, assim como as expressões dos bailarinos, reforçadas pela maquiagem forte, contrastante, destacando a dramaticidade na expressão.



Figura 46 – Prólogo 1

Fonte: Acervo de Arnaldo Alvarenga, 1984. Fotografia não identificado.

A cena que se inicia se assemelha a um duelo (Figura 46), com o corpo da noiva sendo devorado. A filha surge da relação e, ao mesmo tempo, remete à mulher na infância, representando seu duplo (Figura 47). Sobre esse trabalho, Angel Vianna afirma: “Desde o prólogo se percebe a força e o lirismo do espetáculo. Pode-se sentir a intensidade lírico-dramática que é derramada sobre todo o espetáculo, rico em símbolos e imagens que nos trazem uma leitura poética de cada cena” (A CASA DA INFÂNCIA...,1984, s.p.).

¹⁷⁵ Lindembergue Cardoso foi, sem dúvida, uma das mais expressivas personalidades culturais da Bahia, no período em que atuou como instrumentista, compositor, regente e professor na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde, na década de 1960, foi aluno de Koellreutter, frequentando os seminários de música desta universidade (NOGUEIRA, 2012).



Figura 47 – Prólogo 2

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1984. Fotografia não identificado.

A força dramática das cenas é acentuada pela trilha sonora contemporânea, um dos elementos que singulariza a criação, conforme afirma Lúcia Ferreira:

Plasticamente era muito diferente, ele tinha um cenário todo de tules que atravessavam o palco, ele tinha, a temática dele era uma coisa densa, e ele tinha uma música que não era uma música, uma trilha comum pra dança na época. Era uma música contemporânea, que foi composta para o espetáculo, foi feito por um músico da Bahia. Então, era tudo muito, era como se fosse tudo muito diferente pra época¹⁷⁶.

A trilha, o cenário e a iluminação aliados à dança caracterizaram uma estética pós-moderna nesse espetáculo. Esses elementos se apresentam na construção de sentidos para as cenas e, de maneira independente, geram possibilidades interpretativas e sensoriais impossíveis de serem previamente determinadas.

Na primeira cena, *Quando morreu minha avó* (Figura 48), a avó é velada pelas diferentes mulheres que compõem sua memória do que foi um dia e pelo marido em suas diferentes versões. Ela vagueia pelo palco arrastando uma cadeira, enquanto o cortejo transporta a menina, que, de cima do ataúde, alcança a lua, uma representação dos sonhos da avó, que, ao ser despedaçada, é devorada por todos. Como relembra Juliana Braga: “E essa criança comia a lua que era feita de pão. E essa lua caía e a gente [...], como se fosse um pouco bicho, como se fosse um pouco vampiro, seres de outro mundo [...], a gente também comia dessa lua¹⁷⁷”.

¹⁷⁶ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

¹⁷⁷ Entrevista concedida à autora em 18 de julho de 2019.

Essa mesma cena foi montada inúmeras vezes ao longo do processo de criação. A movimentação foi proposta por Mara Borba que inseriu elementos na coreografia coletiva, como relembra Lúcia Ferreira: “[...] as cenas mais coletivas, o velório é o que eu mais lembro, tiveram sete concepções em um único turno de ensaio, que acho que ela inseriu mais elementos dela. [...] As cenas mais fragmentadas ela trabalhava separado com os bailarinos”¹⁷⁸.



Figura 48 – *Quando morreu minha avó (O velório)*
 Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1984. Fotografia não identificado.

Em *Histórias* (Figura 49), a menina sentada no colo da avó, uma versão desta na infância, escuta as histórias que são contadas por ela. Destaca-se a interpretação das bailarinas, que constroem a narrativa por meio da expressão e da teatralidade nos movimentos. Entram em cena a caricatura do pai, o homem na juventude que dança com a personagem que se assemelha a uma noiva fantoche e a boneca que remete à infância. A menina e os três personagens, em representações simultâneas no palco, são conduzidos para dentro do armário pela avó em sua alucinação, como se os escondesse dentro de si mesma.

¹⁷⁸ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.



Figura 49 – *Histórias*

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1984. Fotografia não identificado.

Em *Fumando espero (Memórias do que fiz e do que não fiz)* (Figura 50), surgem, do antigo armário, lembranças e alucinações, como os amantes, uma lembrança da mulher em sua juventude, e o tango – na voz da cantora argentina, radicada no México, Libertad Lamarque –, que aparece como uma referência na trilha de Lindemberg Cardoso, em uma sonoridade muito diferenciada e não usual na dança, criando uma atmosfera densa e expressiva. Cenas que se desenvolvem em movimentos lentos e, pela força interpretativa, evocam a sensualidade na movimentação e no deslocamento da figura da mulher. O corpo da avó transita entre os personagens representantes de suas memórias: “Passado e presente se misturam levando a avó a momentos de sua vida nos quais ela nem sempre viveu plenamente. O lenço que ela não deu ao homem que amava, o tango que ela dançou, a sua entrega física àquele homem”¹⁷⁹.

Em *Tchá-tchá-tchá (As mulheres que sou)*, há as representações das mulheres que personificam as várias faces e fases da vida da personagem. Destacam-se a representação do feminino em uma personagem que assume diferenciadas personalidades ao longo da vida e a intensidade da entrega do corpo das bailarinas ao movimento expressivo: “essa cena que mostra a mulher em várias etapas, cada mulher fazia uma etapa da vida dessa única mulher. Então, ela trabalhou com cada uma de nós entendendo o que ela podia utilizar melhor desses bailarinos”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Roteiro de *A casa da infância* redigido por Arnaldo Alvarenga. Acervo de Marilene Martins, 1984.

¹⁸⁰ Entrevista concedida por Lúcia Ferreira à autora em 31 de julho de 2019.



Figura 50 – *Fumando espero*

Fonte: Acervo de Marilene Martins, 1984. Fotógrafo não identificado.

A *Cena final* é descrita, no roteiro, como “o confronto dos duplos, o peso do passado, a saudade perpetuada pela memória; a entrada mágica do coringa, o possuidor de todos os rostos, de todas as múltiplas verdades; a realidade de um casamento infeliz; a busca cega da filha, a alienação no sono”¹⁸¹. A menina encontra-se com uma de suas representações, assim como o marido encena com seu duplo jovem. Todas as mulheres se encontram em uma movimentação em que se misturam e se tornam a mesma matéria (figura 51); o coringa se apresenta enquanto um cortejo segue a lua, há imagens que se sucedem em cenas quase psicodélicas como representações das lembranças que se misturam como em um devaneio.

¹⁸¹ Roteiro do espetáculo redigido por Arnaldo Alvarenga. Acervo de Marilene Martins, 1984.



Figura 51 – Cena final
 Fonte: Acervo Marilene Martins, 1984.

Algo que singulariza *A casa da infância*, em relação aos espetáculos anteriores, é a profusão de elementos e significados simbólicos e subjetivos que evocam emoções e que podem ser apropriados de maneiras distintas pelo espectador, que é convidado a dialogar com sua própria subjetividade diante das cenas. Em entrevista, Mara Borba explica como compreende a relação que estabelece entre o público e a obra:

Gosto de espectador que não fica só vislumbrando a estética do espetáculo, mas que esteja aberto para receber, mesmo que ele se sinta confuso depois, pois é importante que ele se sinta incomodado, fique se mexendo na cadeira, pois é esta a proposta. O espectador deve sair do espetáculo e discuti-lo, ver que cada pessoa entendeu diferente, que existem várias interpretações divergentes. (A CASA DA INFÂNCIA..., 1984, s.p.).

Diante do espetáculo, o espectador é convidado a deslocar-se de uma atitude passiva, ao elaborar sua própria tradução por meio dos sentidos apreendidos e, inclusive, a partir do incômodo com a apresentação de uma estética inabitual. Rancière (2012) identifica, nesse processo, a emancipação do espectador, questionando a oposição entre olhar e ação, ao identificar uma postura ativa na contemplação, participante no processo de ressignificação e interpretação da cena.

A emancipação é considerada política pelo autor, pois, ao compreender o olhar como ação, identifica-se a transformação do lugar ocupado pelo espectador, que confere a ele o poder

de “[...]traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2012, p. 20).

Essa transformação na posição assumida pelo espectador se apresenta como característica de uma proposta pós-moderna, subvertendo o modelo representativo, no qual a obra seria apresentada como portadora de um sentido único, conferido pelo coreógrafo em sua criação. Nesse sentido, a proposta apresentada por Mara Borba em *A casa da infância* desvinculou-se do compromisso com a construção de uma narrativa que objetiva uma identificação com a cena ou com seus personagens e que transmita uma mensagem ao espectador. Compreende-se, nesse momento do grupo, a consolidação de uma estética pós-moderna.

O espetáculo apresentou uma nova linguagem de dança, dividindo opiniões da crítica que, acostumada a encontrar a diversidade a cada espetáculo do grupo, encontrou nesse trabalho uma expressão diferenciada:

Na primeira apresentação de *A Casa Da Infância*, no Palácio das Artes, houve quem saísse de cara fechada; “afinal não se assiste impunemente à demolição da visão mítica do ‘bon sauvage’ que todos nós temos da criança que fomos. É exatamente isso que emociona no espetáculo: a redescoberta de um mundo enclausurado, envolto em uma imagem fictícia, que construímos para ocultar do mundo os nossos ‘terrores infantis’. [...] A gente encontra muito pouco do ballet tradicional. Ou seja: nada de floreios e movimentos exagerados. [...] *A Casa Da Infância* talvez tenha um defeito: não é de maneira alguma um espetáculo de fácil digestão. Principalmente para quem ainda vai de cinderela, bela adormecida, príncipe encantado, essas coisas. Mas, pra quem gosta de coisa nova, basta apertar o cinto e boa viagem. (PROCÓPIO, 1984, s.p.).

Segundo Lúcia Ferreira, foi um espetáculo muito diferente para a época e para o olhar do público de Belo Horizonte:

A Casa da Infância ou teve críticas muito boas, que aquilo era uma inovação, um trabalho de vanguarda, que era um trabalho de ponta, um marco, como teve críticas assim, de pessoas que eram habituadas a ir ao teatro, que eram habituadas a assistir os trabalhos do Trans-Forma e que ficaram muito assustadas com o trabalho. Porque não era um trabalho nem um pouco alegre, eram um trabalho denso. Eu achava muito bonito esteticamente, mas era isso, causava estranheza¹⁸².

A inovação na linguagem coreográfica é identificada ao longo das cenas no desenvolvimento da teatralidade dos gestos, em andamentos lentos e em sequências de movimentos que se distanciavam do virtuosismo técnico. Ao apresentar a independência entre a trilha sonora e a movimentação dos bailarinos, desprende-se da concepção de uma dança coreografada. Na mesma crítica, publicada pelo Jornal Estado de Minas, destaca-se: “A

¹⁸² Entrevista concedida por Lúcia Ferreira à autora em 31 de julho de 2019.

coreografia de Mara Borba é brilhante e econômica: gestos poucos bailados e precisos. Para transmitir uma visão nova de mundo, o grupo (que não é bobo de ficar dançando o suave careta) busca uma nova linguagem (PROCÓPIO, 1984, s.p.).

A casa da infância recebeu o Prêmio Especial João Ceschiatti da Associação Mineira de Críticos Teatrais como melhor espetáculo do ano de 1984. Desse modo, a cada trabalho realizado, o grupo reafirmava a transformação e a liberdade para buscar novas experiências na dança, construindo um resultado estético único, característica que se evidencia desde seu primeiro trabalho e amadurece nessa fase.

4.3 A continuidade na cena

Marilene Martins atuou durante 17 anos na formação em dança na cidade de Belo Horizonte, desde a criação de sua escola em 1969, núcleo do que viria a se tornar o Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. Em 1986, a escola encerrou suas atividades. A perda do espaço, solicitado pelo Colégio Arnaldo para a ampliação de suas atividades, somou-se às dificuldades de manutenção e de conciliação das tarefas artísticas e administrativas por Marilene. A escolha por dedicar-se integralmente à escola mostrou-se insuficiente diante de uma realidade em que a artista se desdobrava e não encontrava apoio oficial no cenário artístico do país. Lúcia Ferreira, que atuava na escola e no grupo, apresenta sua percepção desse momento: “Ela [Marilene] estava muito cansada de acumular a parte artística e a parte administrativa tanto da escola quanto do grupo e era pesado pra ela. Então, até pra diminuir essa carga de trabalho mesmo, a coisa ficou mais dividida entre grupo e escola”¹⁸³. Segundo Lúcia, após o fechamento da escola, o Grupo Trans-Forma continuou ensaiando no Studio Anna Pavlova e cumprindo sua agenda de apresentações:

E aí, com isso, o Studio Anna Pavlova, que era dirigido pela Sylvia Calvo e Dulce Beltrão, elas abrigaram o Grupo Trans-Forma. Então, elas praticamente cederam o espaço pra gente continuar trabalhando. Era como se fosse uma locação, mas simbólica. Eu acho que foi um ato de generosidade delas mesmo, uma forma do grupo dar continuidade. E aí nessa época, em 1986, a gente já estava montando *Vidros Moidos*.¹⁸⁴

A perda do espaço de ensaio, que ambientava a proposta geradora que norteava as criações, foi simbólico nesse momento. As dificuldades de profissionalização do grupo, que também se via às voltas com as atividades administrativas e burocráticas realizadas pelos

¹⁸³ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

¹⁸⁴ Entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2019.

próprios bailarinos, contribuíram para o seu encerramento dois anos após o fechamento da escola.

O espetáculo *Vidros moídos* estreou em 1986 e foi premiado, no mesmo ano, como melhor espetáculo de dança pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) e pelo Ministério da Cultura, além de receber o prêmio de melhor roteiro, melhor bailarino para Arnaldo Alvarenga e melhor bailarina para Lúcia Ferreira. Recebeu, também, o prêmio João Ceschiatti de melhor espetáculo de dança. Amplamente premiado e reconhecido pela qualidade de seus trabalhos, o grupo foi convidado para participar da Mostra Brasileira de Dança Contemporânea, realizada em Portugal em 1988, na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa e na cidade do Porto. A ida premeditava o fim do grupo, pois muitos dos bailarinos demonstravam o intuito de não retornar ao Brasil. O último espetáculo foi apresentado em 1988 em Portugal, marcando o encerramento de maneira definitiva do grupo, apresentado nas palavras de Marilene Martins, em entrevista concedida ao Jornal Estado de Minas em 1992:

Eram três núcleos, a escola, os núcleos amador e profissional. Eu dirigia tudo até que Arnaldo Alvarenga assumiu a direção do grupo profissional e foi com ele para a Europa. Eram 12 pessoas e só voltaram duas, Arnaldo e Lúcia Ferreira. Os bailarinos queriam oportunidades mais dignas do que o Brasil oferecia. Aí não deu mais e o Trans-Forma acabou. (NEVES, 1992, p. 1).

De maneira independente, Marilene Martins atuou em sua escola e no Grupo Trans-Forma resistindo aos obstáculos de um cenário cultural incipiente no país, desenvolvendo um trabalho artístico que ainda reverbera entre as gerações de artistas da dança em Belo Horizonte. O encerramento do grupo representou uma perda para o cenário da dança, mas se mantém presente nos corpos de alunos e artistas, em suas memórias que ajudam a reconstruir essa trajetória. Como afirma Lydia, o Trans-Forma: “Abriu um espaço incrível assim dentro do pensamento da dança e da arte em Belo Horizonte, eu acho que isso foi a grande contribuição para as gerações que vieram.”¹⁸⁵ Ivana também destaca a singularidade do espaço de formação e criação do grupo:

O Trans-Forma foi um espaço privilegiado para aflorar tantas e tantas coisas que eu já tinha em potencial. Essa coisa de gostar de improvisar, de gostar de participar da criação. E aprender com tantas pessoas de lugares, de técnicas diferentes. A formação era plural, a formação era muito diversificada. [...] Nunca houve em termos daquele espaço privilegiado de aprendizado e de criação, igual foi ali, não teve mais em Belo Horizonte.¹⁸⁶

A importância do Trans-Forma, escola e grupo, na dança cênica no país e, especificamente, em Belo Horizonte se identifica na construção de um olhar humanizado para

¹⁸⁵ Entrevista concedida à autora em 28 de junho de 2019.

¹⁸⁶ Entrevista concedida à autora em 11 de junho de 2019.

a dança, uma abordagem sensível e consciente na formação em dança, encontrada nos artistas que se formaram com Marilene Martins, como Dudude Herrmann: “O Trans-Forma foi isso, foi meu lugar de aprendizado. Eu tive uma escola humana. Não aprendi a competir, a ser melhor. A gente se divertia e fazia com tanta integridade que aquilo poderia chamar uma certa atenção”¹⁸⁷.

Importantes nomes da dança em Belo Horizonte fizeram parte dos elencos do grupo, compondo uma experiência artística que não é apenas individual, mas também coletiva. Esses mesmos artistas atuaram e atuam em importantes espaços de formação profissional em dança, como nos grupos e escolas do Primeiro Ato, no Grupo Corpo, no Grupo Galpão e na Cia Palácio das Artes. Sua influência estendeu-se também para a universidade quando, em 2010, inaugurou-se o curso superior de dança na Escola de Belas Artes da UFMG, espaço importante na construção do conhecimento e da democratização da dança, onde identifiquei a presença e a continuidade da proposta do Grupo Trans-Forma, a relação humanizada entre dança e vida, como encontrado nas palavras de Marilene:

Dança é vida. Para mim sempre foi assim. É a minha forma de ver a dança, não posso separar uma coisa da outra. Eu me considero um bom profissional porque vivo dessa arte que é minha luta, minha vida, meu sonho. É com ela que eu luto, é através dela que eu vivo e é com ela que eu sonho. Quero que as pessoas sintam prazer em dançar; quero que todas as pessoas possam dançar.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Entrevista concedida à autora em 10 de julho de 2019.

¹⁸⁸ MARTINS, Marilene. *Sobre a minha experiência*. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os novos parâmetros introduzidos na dança pelo Grupo Trans-Forma influenciaram na alteração dos modos de criação e apresentação destes na cena belo-horizontina. Na análise da trajetória do grupo, investigou-se inicialmente a relação estabelecida entre a proposta de dança apresentada e o contexto, encontrando na liberdade expressiva conferida pela dança um contraponto ao ambiente conservador do regime vivido no país entre as décadas de 1970 e 1980. Na liberdade criativa identificada na dança produzida pelo Trans-Forma, identificou-se uma postura política, por meio das rupturas com a tradição na dança, em uma abordagem sensível e humanizada e na integração da diversidade de referências nas práticas do grupo.

A abordagem do tema encontrou fundamentação na teoria de Rancière, ao considerar a relação entre estética e política nas rupturas com a normatização na arte, realizando a *partilha do sensível*, ao conferir novos espaços de atuação e visibilidade na arte, desenvolvida na contemporaneidade. Aproximando o conceito de *partilha do sensível* à dança, compreende-se que o Grupo Trans-Forma, ao estabelecer novos parâmetros de movimentação e de relação com o corpo, realizou a ruptura com a tradição do padrão estético clássico, democratizando o acesso à dança, incluindo a diferença dos corpos que não se enquadravam na normatização e conferindo liberdade de criação ao corpo e ao movimento. A escolha de referências sensíveis, técnicas ou temáticas em suas criações apresenta-se por meio da percepção e da subjetividade na dança. Das diferenças que são integradas na formação dos artistas e na criação dos trabalhos realizados pelo Grupo Trans-Forma, identifica-se a partilha também na escolha temática, que passa a representar o cotidiano identificado na temática da brasilidade e da realidade do homem comum, desconstruindo a ênfase na virtuosidade do movimento em favor da expressão individual do artista.

A política na dança não se delimita a momentos de restrição democrática, apresenta-se em todos os contextos e difere-se da ação direta na realidade ou de uma proposta artística produzida com o objetivo político panfletário. A partir dessa compreensão, identificou-se o potencial da proposta de dança desenvolvida pelo grupo. A sensibilidade na abordagem da dança se fez possível na integração da diversidade de referências, que possibilitaram a relação de alteridade, valorizando a liberdade de experimentação, característica identificada nos trabalhos desenvolvidos pelo grupo. A dança se apresentou, nessa abordagem, como potencialmente transformadora ao possibilitar a liberdade de experimentação no próprio corpo em movimento.

Na análise sobre o Grupo Trans-Forma, discerniu-se a continuidade da proposta iniciada por Marilene, evidenciando a importância de apresentar o caminho formativo percorrido pela artista. Ao se disponibilizar para as múltiplas influências encontradas em seu caminho, Marilene as ressignificou, influenciando o contexto de sua atuação. A singularidade de sua atuação foi identificada no encontro com uma concepção de dança própria, coerente com sua individualidade, possibilitando compreender que o contexto não atua como único elemento determinante na atuação do indivíduo. A maneira como cada artista se relaciona com a dança revela sua compreensão de mundo.

Marilene atuou com liberdade diante de um contexto em que esta não era a vivenciada da mesma maneira por todos. Como mulher e como bailarina, vivenciou uma sociedade cujos valores conservadores eram obstáculos, assim como as dificuldades de profissionalização na área. Sua trajetória, fundamentada na liberdade de ser e de atuar na dança, embasou o trabalho do Grupo Trans-Forma, ao materializar em seus processos criativos sua proposta artística, também resultado da formação dos bailarinos que integraram o grupo, que formaram-se no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, ambiente de alteridade, liberdade, em que a diversidade de técnicas se afinava com a diversidade dos alunos que frequentavam as aulas.

Aspectos das rupturas com a tradição da dança clássica foram identificados no processo formativo dos artistas, assim como nos trabalhos desenvolvidos pelo grupo. A transformação realizada nos modos de criação em dança do Grupo Trans-Forma o caracterizou pela ampla experimentação. A ausência de um padrão corporal e de movimentação democratizou os espaços de atuação na dança e possibilitou maior liberdade expressiva, assim como atraiu um perfil diversificado de dançarinos, rompendo com padrões técnicos e com hierarquias na dança.

Na busca por informações sobre os espetáculos, deparei-me com o discurso sobre a efemeridade das obras de dança. Sua descrição como arte efêmera, que se perde no instante de sua apresentação, é uma afirmação que se tornou comum ao analisar as produções da área. A efemeridade da obra de dança se relativiza por meio dos registros que guardam sua memória. Entre esses registros, encontram-se o trabalho do coreógrafo ou o registro da coreografia, assim como são encontrados por meio da memória corporal do artista, pelas anotações, descrições verbais, entrevistas, textos, críticas, pelo registro de imagens por meio de fotos e vídeos, fontes que viabilizam conhecer elementos de sua composição cênica e coreográfica. Sua permanência se viabiliza, também, nos registros da memória do artista, na memória coletiva e nos corpos formados por sua geração (LOUPPE, 2012).

Diante da impossibilidade de presenciar os espetáculos do grupo, por se configurar como um acontecimento passado, e a ausência de registros audiovisuais – com exceção do

espetáculo *A casa da infância e Vidros moidos: coração de Nelson* –, reconstruir a memória desses trabalhos se tornou possível por meio de documentos que se apresentavam, cruzando informações com as críticas e os textos de divulgação, assim como fotografias que permitiram identificar como eram figurinos, cenários, elementos cênicos. A trilha sonora foi pesquisada buscando aproximar-se do que era apresentado e as entrevistas foram fundamentais nesse processo, construindo imagens de ligação entre esses elementos. Nesse sentido, destaca-se a importância do registro da memória da produção em dança, o que se realizou em parte nesse estudo. Na análise de obras do grupo, buscou-se reconstruir a memória desses trabalhos.

Por meio da análise documental, fases na trajetória de atuação do grupo foram verificadas, demarcadas neste estudo em quatro momentos distintos, nos quais o grupo vivenciou transições de elenco e direção, tendo as atividades paralisadas e posteriormente retomadas ao longo de seu percurso. O grupo resistia às dificuldades de profissionalização e manutenção de um projeto independente.

Ao analisar sua trajetória, elementos do pós-modernismo na dança, identificados por Christófaró (2018) na abordagem artístico-pedagógica de Marilene, se evidenciaram na estética dos espetáculos. A integração entre as artes – teatro, dança, música, poesia e artes visuais – conferiu aos trabalhos uma estética diferenciada no contexto da dança em Belo Horizonte. A teatralidade se apresentou como característica marcante nessas produções, relacionada a uma concepção de dança que valoriza a expressão em detrimento da técnica pela técnica. Na corporalidade e na movimentação dos bailarinos, notam-se elementos que conferem dramatização e expressão de sentidos.

O aspecto da continuidade se revelou presente por meio da permanência da experimentação como modo de fazer, da integração entre as linguagens artísticas, da ausência de padrões estéticos e técnicos, vivenciados pelos bailarinos que atuavam também como professores, consolidando no grupo e na formação do público a proposta do Trans-Forma. Considerando, a partir de Rancière (2009), a manutenção de uma concepção de dança fundada na liberdade, o grupo representou a transformação por meio da dança que se constituiu como caminho para a atuação de uma política identificada na sensibilidade de sua abordagem e na reconfiguração das maneiras de ser e de se expressar.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Dulce Beltrão: o sentimento em dança. In: ALVARENGA, Arnaldo Leite de (Org). **Série Personalidades da Dança em Minas Gerais**. Livro 4. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

ALVES, Aline da Silva. **Marlos Nobre**: variações rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ARAGÃO, José Carlos. **Júlio Varella**: 50 anos fazendo arte. Belo Horizonte: O Lutador, 2009.

AVELLAR, Marcelo Castilho; REIS, Glória. **Pátio dos Milagres**: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

ÁVILA, Cristina. Guignard, as gerações Pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. (Org.). **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro, 1997. Centro de Estudos Históricos e Culturais.

BANES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. Durham: Londres: Duke University Press, 1995.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. Tradução de Regina Schöpke e Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRITO, Teca Alencar de. Hans-Joachim Koellreutter: por quê? In: JORDÃO, Gisele; MOLINA, Sergio (Org.). **A música na escola**. São Paulo: Editora Allucci & Associados Comunicações, 2012. v. 1. Disponível em: <http://www.amusicanaescola.com.br>. Acesso em: 12 ago. 2019.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. Marilene Martins: a dança moderna em Belo Horizonte. In: ALVARENGA, Arnaldo Leite de (Org.). **Série personalidades da dança em Minas Gerais**. Livro 5. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A contracultura: o outro lado da modernização autoritária. In: RISÉRIO, Antônio. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

COUTINHO, Eduardo F. Revisitando o Pós-Moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Org.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DANGELO, Jota. **Os anos heroicos do Teatro em Minas**. São Paulo: Editora Atheneu, 2010.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Grupo Galpão**, 2017a. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo115514/grupo-galpao>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Zina Aita**, 2017b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24597/zina-aita>. Acesso em: 10 dez. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Teatro Experimental**, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo518675/teatro-experimental-te>. Acesso em: 28 out. 2019.

FAGERLANDE, João Pedro. **Caso do Vestido e Medeia** - uma comparação. 2014. Disponível em: <https://litcult.net/2014/12/23/caso-do-vestido-e-medeia-uma-comparacao>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FRANKO, Mark. Some notes on Yvonne Rainer, modernism, politics, emotion, performance, and the aftermath. In: DESMOND, Jane C. (Ed.). **Meaning in motion**. Durham: Duke Univ. Press, 1977. p. 297.

FRAZÃO, Dilva. **Carlos Drummond de Andrade**, poeta brasileiro. 2019. Disponível em: https://www.ebiografia.com/carlos_drummond. Acesso em: 10 dez. 2019

GELEWSKI, Rolf. **Movimento, irradiação, transformação**: buscando a dança do ser. Belo Horizonte: Casa Sri Aurobindo, 1990.

GENEROSO, Gabriele. Redes, conexões, “Trans-Forma(ções)”: um olhar sobre a linguagem contemporânea de dança em Belo Horizonte. In: IV REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, vol. 8, n.1, 2007. **Anais**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 2007.

LANNA, Oiliam. **Programa de 5 anos da Filarmônica de Minas Gerais**. Disponível em: https://issuu.com/filarmonicamg/docs/programa_agosto_de_2012. Acesso em: 20 set. 2019.

LEWIS, Daniel. **The illustrated dance technique of José Limón**. Hightstown (USA): Princeton Book Company, 1999.

LIMA, Carla Andréa Silva. Ana Lúcia de Carvalho: uma vida para a dança. In: ALVARENGA, Arnaldo Leite de (Org.). **Série personalidades da dança em Minas Gerais**. Livro 5. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

LOUPPE, Laurence; FAZENDA, Maria José. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

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

MEIRELES, Cecília. **Escolha o seu sonho**. Rio de Janeiro: Record, 1964.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Análise qualitativa**: teoria, passos e fidedignidade. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a07.pdf>. Acesso em: 12 out.2019.

OSÓRIO, Sofia do Amaral. O Governo dos Homens sobre a Dança e o Governo da Cultura. In: **Teatro Galpão**: Experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

PENNA, Lincoln de Abreu. **Positivismo**. 2001. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/POSITIVISMO>. Acesso em: 10 dez. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental Org.: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche, Deleuze: arte, resistência**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências**. Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

REIS, Maria da Glória Ferreira. Carlos Leite: tradição e modernidade. In: ALVARENGA, Arnaldo Leite de (Org.). **Série personalidades da dança em Minas Gerais**. Livro 2. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. **Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: C/Arte: Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-Gard na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, Antônio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: COELHO, Claudio Novaes Pinto. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

RUIZ, Giselle. **Graciela e o Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos 1970/1980**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-Modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005a.

SILVA, Soraia Maria. Pós-Modernismo na Dança. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Org.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005b.

SOUZA, Eneida Maria. (Org.) **Modernidades Tardias**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2008.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia: educação do corpo para o ser**. São Paulo: Summus, 1995.

DISSERTAÇÕES

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança moderna e educação da sensibilidade**: Belo Horizonte, 1959-1975. 2002. 53 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2002.

GALDINO, Pedro Danilo. **A relação entre estética e política na obra de Jacques Rancière**. 2016. 92 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil**: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss. 1998. 257 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1998.

KAMINSKI, Leon Frederico. **Por entre a neblina**: o festival de inverno de *Ouro Preto* (1967-1979) e a experiência histórica dos anos setenta. 2012. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2012.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista alemã**: contribuições e incentivos para a dança na Bahia. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

TESES

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Convivência e alteridade no processo de conhecimento em dança**: a abordagem de Marilene Martins no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. 2018. 219 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

FERNANDINO, Fabrício José. **20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais**: 1967 a 1986. 2011. 253 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. 2016. 474 f. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada (1971-2013). Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

RAMOS, Tarcísio dos Santos. **Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea**: uma poética para a formação (Belo Horizonte, 1971-1986). 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **A história das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora**. 2014. 338f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VÉRAS, Karin Maria. **Dança espontânea**: o legado de Rolf Gelewski para a cena contemporânea e o ensino de dança no Brasil. 2017. 248 f. Tese (Doutorado em Artes

Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

REVISTAS

BAHIA, Cláudio Lister Marques. Metamorfoses da Metrópole. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 43, fasc. 2., jul./dez. 2007. Disponível em: www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/rapm_pdf/Metamorfoses_da_metropole.PDF. Acesso em: 15 jun. 2019.

CALVO, Júlia. Belo Horizonte das primeiras décadas do século XX: entre a cidade da imaginação à cidade das múltiplas realidades. **Cadernos de História**, v. 14, n. 21, 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria>. Acesso em: 10 jun. 2019.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Complemento: uma geração em revista. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, vol. 13, n. 18, p. 241-269, novembro de 1997. Disponível em: <http://www.variahistoria.org/edies/tag/Number+18>. Acesso em: 18 jun. 2019.

EUSTÁQUIO, José. Balé à Moda Mineira. **Revista IstoÉ**. Belo Horizonte, 11 novembro de 1981.

GUZZO, Marina Souza Lobo; SPINK, Mary Jane Paris. Arte, Dança e Política(s). **Revista Psicologia e Sociedade**, v. 27, n. 1, p. 3-12, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v27n1/1807-0310-psoc-27-01-00003.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2019.

NOGUEIRA, Ilza. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n. 25, p. 7-26, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n25/02.pdf>. Acesso em: 22 out. 2019.

PEREIRA, Lígia Maria Leite. Algumas reflexões sobre histórias de vida, biografias e autobiografias. **Revista de História Oral**, v. 3, p. 117-127, 2000. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=26&path%5B%5D=20>. Acesso em: 28 maio 2019.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Revista Urdimento**, v. 2, n. 15, out. 2010. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/348>. Acesso em: 7 ago. 2019.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre a influência das danças moderna e expressionista no Brasil. **Revista de História e Estudos Culturais**, ano 6, v. 6, n. 3, 2009. Disponível em: www.revistafenix.pro.br. Acesso em: 5 nov. 2018.

JORNAIS

A CASA DA INFÂNCIA está de volta ao Chico Nunes, **Diário de Minas**, Agenda de Arte, Belo Horizonte, 28 e 29 de outubro de 1984.

A CASA DA INFÂNCIA segundo o Trans-Forma. **Jornal Estado de Minas**, Caderno 2. Belo Horizonte, 27 de setembro de 1984.

A DANÇA experimental do Grupo “Trans-Forma”. **Jornal a Tribuna**, Vitória, 24 ago. 1975.

BALLET BRASILEIRO (de Minas) vai mostrar o poema de Carlos Drummond de Andrade. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 1960.

BERNARDES, Luiz Carlos. Escolha Seu Sonho, viaje com o Trans-Forma. **Jornal Estado de Minas**, Caderno Pano Aberto, p. 2. Belo Horizonte, 8 de dezembro de 1980.

CIRCO, TEATRO E DANÇA em Terreno Baldio essa semana. **Jornal de Casa**, Caderno 1. Belo Horizonte, 25 de julho de 1979.

DANÇA MODERNA, uma arte para o corpo. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 18 nov. 1975.

DCE transforma sede em teatro “para dar outra visão da coisa”. **Diário de Minas**, 14 de setembro de 1973.

ESCOLHA O SONHO E VIAJE COM O TRANS-FORMA. **Jornal Estado de Minas**, Caderno Pano Aberto, Belo Horizonte, 1981.

ESCOLHA SEU SONHO. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 11 de março de 1982.

GRUPO TRANS-FORMA: o ballet moderno em busca de público. **Jornal de Minas**, Belo Horizonte, 1 jun. 1975.

GRUPO TRANS-FORMA estreia espetáculo de dança. **O Estado**. Florianópolis, 11 de março de 1982.

JANUZZI, Déa. A difícil arte de bailar numa cidade sem palcos. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 18 de dezembro de 1975.

LENARD, Magda. Marilene Martins, de bailarina a professora de dança moderna. **Diário da Tarde**, Belo Horizonte, 7 jun. 1984. Caderno 2, p. 9.

MAURÍCIO, José. Trans-Forma, um show de dança moderna. **Jornal Estado de Minas**. Belo Horizonte, 04 de novembro de 1972.

NETO, Mário Alves. O Sonho Trans-Formado. **Jornal O Estado**, Florianópolis, 13 de março de 1982.

NEVES, Vitória. BH homenageia o talento de Nena Martins. **Jornal Estado de Minas**, Caderno Segunda Seção, p. 1. Belo Horizonte, 25 nov. 1992.

PROCÓPIO, Marcelo. Os sonhos transformam. **Jornal Estado de Minas**, Caderno Fim de Semana. Belo Horizonte, 28 out. 1984.

SIMÃO, Wilson. Concerto da Orquestra Jovem Amanhã. **Estado de Minas**, p. 4. Belo Horizonte, 23 de abril 1983.

TERRENO BALDIO: a mágica força da dança e do circo. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte, 13 agosto de 1979.

TERRENO BALDIO: uma santa loucura vira dança e invade o palco. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte, 11 de setembro de 1979.

TRANS-FORMA: é a libertação corporal na teoria de Reich. **Jornal de Minas**, Programa Complemento. Belo Horizonte, 13 set. 1973.

TRANS-FORMA NO RIO dança no Tereza Rachel. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1982.

TRISTÃO, Maristela. Hoje, mais balé do grupo “Trans-Forma”. **Jornal Estado de Minas**, 21 de novembro de 1972.

ACERVO PESSOAL

A casa da infância. Roteiro redigido por Arnaldo Alvarenga. Acervo de Marilene Martins, 1984.

A dança sem fronteiras. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Comunicado sobre os cursos de férias, 1981. Acervo de Marilene Martins.

Currículo de Marilene Martins. Acervo de Marilene Martins.

Descubra a sua expressão com arte. Material de divulgação do curso de dança livre da Escola de Dança Marilene Martins (s.d.). Acervo Marilene Martins.

Discurso Prêmio Cidadã Honorária. 1992. Manuscrito. Acervo de Marilene Martins.

Entrevista de Marilene Martins concedida à Arnaldo Alvarenga em 15 de outubro de 2000

Entrevista concedida por Marilene Martins à Glória Reis em 9 de maio de 2002. Acervo de Marilene Martins.

Entrevista concedida por Marilene Martins ao Projeto Klaus Vianna: um resgate histórico em 28 de junho de 2007. Acervo de Marilene Martins.

Espectáculo de dança. Material de divulgação do espetáculo didático, 1977. Acervo de Marilene Martins.

Folheto de divulgação dos cursos da escola de Marilene Martins (1978). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Geração Complemento.** (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Klaus Vianna.** (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Johan Sebastian Bach (1685-1750).** Acervo de Marilene Martins. 1971

Manuscrito **Mestres.** (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Missa breve,** 1974-75. Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Por que a dança?** (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Proposta Trans-Forma.** (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Manuscrito **Técnica de dança.** 1971-1986. Acervo de Marilene Martins.

Programa da Feira de Lazer do Sesc Minas, (s.d.) Acervo de Marilene Martins.

Programa da Mostra Brasileira de Dança Contemporânea. Serviço de animação, criação artística e educação pela arte. Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte. Lisboa, 1988. Acervo de Arnaldo Leite de Alvarenga.

Programa da terceira semana do III Ciclo de Dança Contemporânea. Ministério de Educação e Cultura. Secretaria de Assuntos Culturais, Serviço Nacional de Teatro. Rio de Janeiro, 8 de setembro de 1980. Acervo de Marilene Martins.

Regimento Interno do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança, 1975. Acervo de Arnaldo Leite de Alvarenga.

Sobre a minha experiência. (s.d.). Acervo de Marilene Martins.

Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea, 1982. Material de Divulgação de cursos da Escola. Acervo de Marilene Martins.

Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea. 1981-1986. Acervo de Marilene Martins.

PROGRAMAS DOS ESPETÁCULOS

Programa do espetáculo A casa da infância, 1984. Acervo de Marilene Martins.

Programa do espetáculo de estreia, 1971. Acervo de Marilene Martins.

Programa do espetáculo Escolha seu sonho, 1981. Acervo de Arnaldo Alvarenga.

Programa do espetáculo Terreno Baldio, 1979 Acervo de Marilene Martins.

ACERVO DE ENTREVISTAS – PROJETO VOZES DE MINAS/ A FALA DA DANÇA

BAETA, Dorinha. Belo Horizonte, 5 jun. 2001. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-MineirosDanca/DorinhaBaeta>. Acesso em: 7 maio 2019.

BELTRÃO, Dulce. Belo Horizonte, 4 out. 2000. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Dulce-Beltrao>. Acesso em: 1º mar. 2019.

BRAGA, Juliana. Belo Horizonte, 21 maio 2001. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Juliana-Braga>. Acesso em: 1º mar. 2019.

HERRMANN, Dudude. Belo Horizonte, 9 jan. 2001. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Dudude-Herrmann>. Acesso em: 1º mar. 2019.

MOURA, J. Adolfo. Belo Horizonte, 18 de abril de 2001. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Jose-Adolfo-Moura>. Acesso em: 1o mar. 2019.

PAULA, Marco Cavalcanti. Belo Horizonte, 14 out. 2004. Entrevista concedida a Arnaldo Leite de Alvarenga. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/historiaoral/index.php/por/Acervo-de-entrevistas/Historia-dos-Artistas-Mineiros-Danca/Marco-Cavalcanti>. Acesso em: 1º mar. 2019.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA AUTORA

Ana Denise Gomes Emmermacher – Belo Horizonte, 24/09/2019

Bony Maria de Figueiredo Mariano – Sete Lagoas, 09/07/2019

Dudude Herrmann – Belo Horizonte, 10/07/2019

Eid Ribeiro – Belo Horizonte, 08/07/2019

Elmer Baumgratz – via WhatsApp – 23/09/2019

Ivana Cruz Santos – Belo Horizonte, 11/06/2019

José Adolfo Moura – Belo Horizonte, 11/07/2019

Juliana Braga – via WhatsApp, 18/07/2019

Lúcia Maria Ferreira Rodrigues da Silva – Belo Horizonte, 31/07/2019

Lydia Del Picchia – Belo Horizonte, 28/06/2019

Maria Helena Lucas – Belo Horizonte, 17/06/2019

Monica Tavares Pereira – Belo Horizonte, 10/06/2019

Myriam Tavares Pereira – Belo Horizonte, 28/06/2019

ANEXO A – PROGRAMA DO PRIMEIRO ESPETÁCULO (1971)

ESTREIA DO GRUPO - 14 E 15 DE DEZEMBRO DE 1971

PARTICIPAM DÊSTE ESPETÁCULO:-

Anne Marie Scharié - Ana Paula do Rosário - Armando
 Visuete - Bony Maria de Figueiredo - Cláudia Cheyne Prates
 Cláudio Salomé - Deborah Cheyne Prates - Fernanda Monducci
 Fernanda Tavares - Flávia Machado Taranto - João Marcos
 Maria de Lourdes Tavares - Mariângela Prates - Marilene
Martins - Miriam Lyslie - Miriam Pedrneiras - Silvana Chaves

CARLOS LEITE
 KLAUSS VIANNA
 ROLF GELEWSKY

Este espetáculo é de vocês, que através
 da dança me ensinaram o caminho da vida.

ILUMINAÇÃO: Jota Dângelo

FIGURINO: Raul Belém Machado

EXECUÇÃO: Celsa Rosa

SONOPLASTIA: Ziller

Somos poucos, com pouca experiência, sentimo-nos ainda
 bastante limitados ante a imensidão da dança. Este traba-
 lho é um esforço que nos ajudará a crescer.

I Parte

- 1) SEQUÊNCIA DE JAZZ: (demonstração didática)
- 2) SUITE DE BACH: Composta de três danças expressivas do formas do barroco
Polonaise
Minueto
Giga
- COREOGRAFIA: Marilene Martins (NENA)
- 3) RHYTHMETRON: Uma percussão rica, um ritmo quente que se sente nas veias, que nos arrebatava e se transmite a todo o nosso corpo.
- MÚSICA: Marlos Nobre
- COREOGRAFIA: Marilene Martins

II Parte

- 1) SQUARE DANCE: Dança dos Quadrados
- Música típica norte-americana. Trabalho procurando integrar as áreas plásticas, sonora e de movimento. Trata-se de uma sátira ao espírito norte-americano.
- Trabalho de criação coletiva, sob a orientação de José Adolfo Moura.
- 2) POLYMORPHIA: Sons e formas que nascem e se movimentam livremente
- MÚSICA: Penderecki
- COREOGRAFIA: Nena,-grupo sob a orientação de José Adolfo Moura
- 3) MANDALA: "A energia primordial que fecundada passa da potencialidade à virtualidade, da unidade à multiplicidade, do espírito à matéria, do mundo sem formas àquele com formas.
- MÚSICA: Xenakis
- COREOGRAFIA: Nena,-grupo sob a orientação de José Adolfo Moura

ANEXO B – PROGRAMA DO ESPETÁCULO *TERRENO BALDIO* (1979)

TRANS-FORMA
GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA
terreno baldio

Teatro Francisco Nunes
Terreno Baldio

Apresentação: Grupo Trans-Forma. Promoção: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes.

Programa

Proposta - Trans-Forma

Procuramos colocar nossa dança dentro da vida. A trajetória humana em busca do conhecimento e da harmonia. Se estamos incluídos num trabalho de criação coletiva, a harmonia entre nós é fundamental. Até mesmo mais importante que o resultado desse trabalho. Primeiro a nossa própria transformação como seres humanos, mantendo-nos abertos para aprender, e aprendendo, recriar. Reclamamos a liberdade de fazer a dança, de interferir diretamente em nosso trabalho. Buscamos um progresso não submetido aos hábitos, às convenções e às idéias preconcebidas, pois a gente só pode fazer bem o que sente realmente. Além disso, ao praticarmos a criatividade, sentimos fortalecer as relações entre nós, além de dar maior expressão ao trabalho. Queremos voar por mundos novos e desconhecidos. Tentar novas formas na arte numa busca incansável pela compreensão do fenômeno humano. Tratamos de desatar o corpo para que ele possa exprimir nosso anseio de liberdade, para que ele se torne uma manifestação espontânea da vida em nós: sentimento, emoção, alegria e depressão, poder e fraqueza, comoção, esperança, desejo.

Outro fator importante para nós é a busca de nossas raízes, de nossos gestos, nossa cultura, enfim, nossa origem. Queremos saber do que somos feitos, plantar nossos pés na terra antes de qualquer tentativa de voo. Por essa razão temos saído dos teatros, da formalidade dos palcos, a fim de tentar uma maior aproximação com o homem do povo, com a cultura popular. Nesses últimos anos nossos espetáculos, foram levados em bairros distantes, praça pública, ginásios. O público estudantil (estudantes universitários em sua maior parte) sempre nos acompanhou, foi sempre nossa maior força. Mas sentimos necessidade de ampliar esse público, de levar ao povo espetáculos de fácil assimilação. Essa é a causa principal que nos levou a realizar esse trabalho.

Roteiro

A partida	Cuçuta e Cocota
A viagem	Jesus Ébrio - música: Ébrio e Porto
Terreno Baldio - música:	Aberto - Vicente Celestino
Coração que Sente - Ernesto Nazaré	Os Desequilibrados malucos - música:
A lona do Circo - música: Danúbio Azul - Strauss	Le "marine" de primavera
Abertura Acrobática	Madame Satã no Harém do Sultão
A bola e o centopéia - música:	Abdula Mula Abdala Mala - música:
Gary Cooper	Scheherazade de Rimsky-Korsakov
Ana Pavlouca	Puapr Sari Wuda de Bali Barong
As Babetes marionetes	A fuga da mulher Gorila
	Grand Finale

Ficha Técnica

Texto e direção Teatral: Eid Ribeiro	Iluminação: Eid Ribeiro e Jorge Luiz
Coreografia: Angel Vianna, Marilene Martins e Trans-Forma - Grupo Experimental de Dança	Gravação: Jorge Luiz
Direção artística: Marilene Martins	Sonoplastia: Marcinha Junqueira/ Elmer de Paula
Cenografia: Geraldino e João Marcos Machado Gontijo	Fotografia: Charles
Adereços e figurino: Maria do Carmo de Freitas e Wanda Sgarbi	Música tema de encerramento: Leri Faria Júnior
Costureira: Maria Ferreira Leite	Maquiagem: Trans-Forma - Grupo Experimental de Dança

Dançarinos:

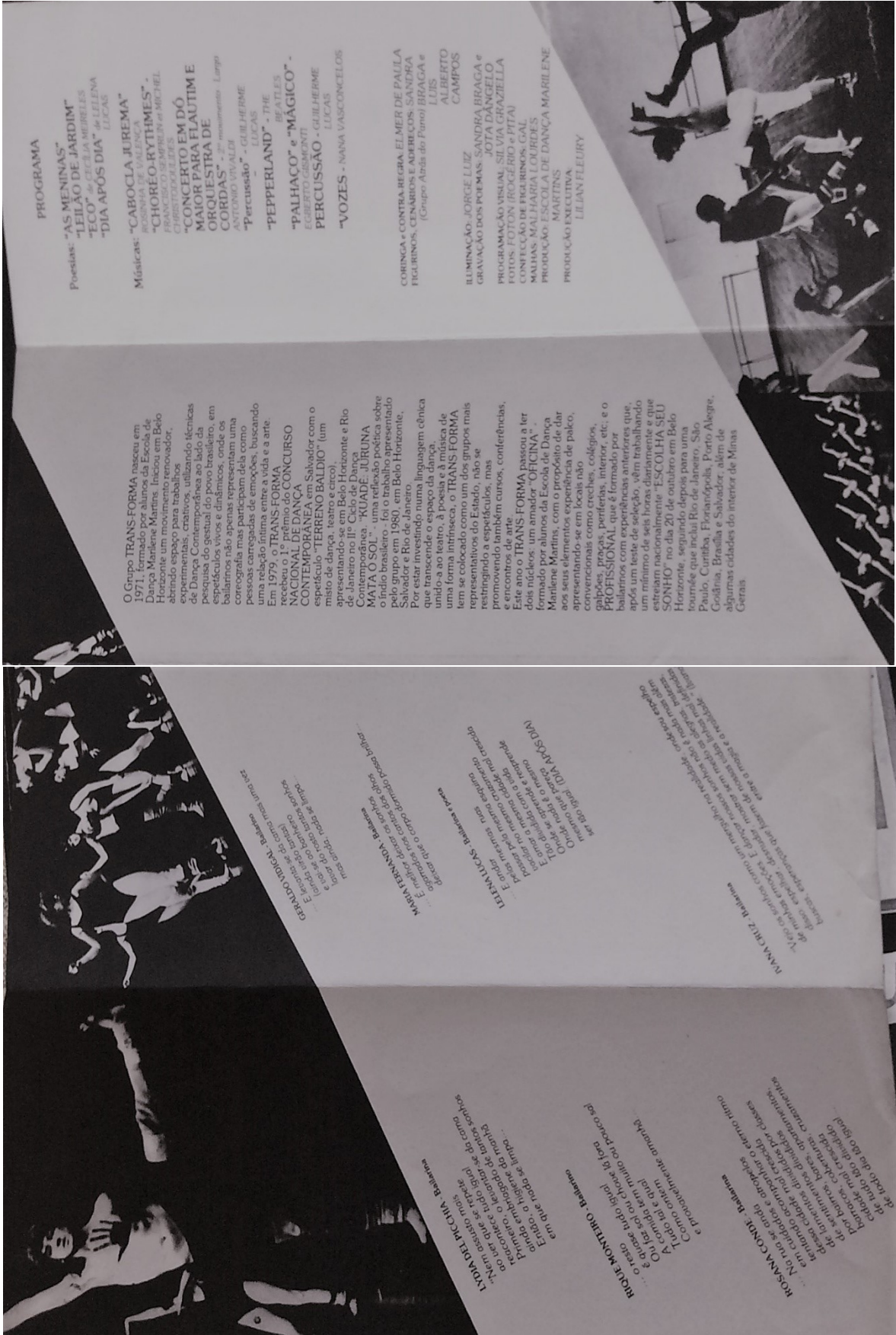
Ana Denise Emmermacher	Lydia Martins Del Picchia
Alberto Margarido	<u>Marilene Martins</u>
Bony Maria de Figueiredo Mariano	Myrian Tavares
Célia Zambran	Pedro Henrique Prates
Eliana Maria Fonseca	Sidmar Estevam

Ator convidado: Fábio Correa

Apresentadores: Fábio Correa - Leri Faria	Programação Visual - Sidmar Estevam
Direção artística - Marilene Martins	Palhaços: Boca Roxa, Bolero, Dedão, Muchiba, Zenóbio da Costa, Bacalhau, Catarrento, Lesco - Lesco, Pelanca
Relações Públicas - Ana Denise	Dono do Circo: Mister Macarrone
Tesoureiro - Sidmar Estevam	
Chefe de Guarda-Roupa - Merlem Moura	

Agradecimentos:

Cedlia, Circo Garcia, Ciro Lopes da Silva, Escola de Dança Marilene Martins, George Hélt, Imprensa, Lotus Lôbo, Marcinha Junqueira, Maria Amélia	Martins, Merlem Moura, Sr. Santos, Clara Prates, Romilson Carlos Paiva, Zé Roberto Alvarenga e a todos que colaboraram
--	--



PROGRAMA

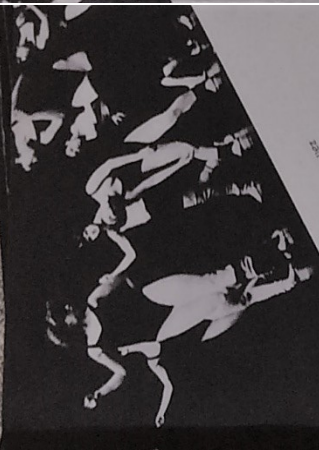
Poesias: "AS MENINAS"
 "LEILÃO DE JARDIM"
 "ECO" de CECÍLIA BIELLES
 "DIA APÓS DIA" de HELENA LUCAS

Músicas: "CABOCIA JUREMA"
 ANTONIA DE VALENÇA
 "CHORÉO-RHYTHMES"
 FRANCISCO SEMPREIN e MICHEL CHRISTODOULIDIS
 "CONCERTO EM DÓ MAIOR PARA FLAUTIM E ORQUESTRA DE CORDAS"
 ANTONIO VIVALDI
 "Percussão"
 GILBERTO LUCAS
 "PEPPERLAND"
 THE BITLES
 "PALHAÇO" e "MÁGICO"
 EGBERTO GIBOMONTI
 PERCUSSÃO
 GILBERTO LUCAS
 "VOZES"
 NANA VASCONCELOS

CORINGA - CONTRA REGRA, ELMER DE PAULA
 FIGURINOS, CENÁRIOS E ADEUSOS
 SANDRA BRAGA e LUIS CAMPOS
 ILLUMINACÃO, JORGE LUIZ
 GRAVAÇÃO DOS POEMAS, SANDRA BRAGA e JOTA D'ANGELO
 PROGRAMAÇÃO VISUAL, SILVIA GRAZIELLA
 FOTOS, FOTON (ROGÉRIO e PITA)
 CONFECÇÃO DE FIGURINOS, GAL
 MALHAS, MALHARIA LOURDES
 PRODUÇÃO, ESCOLA DE DANÇA MARILENE MARTINS
 PRODUÇÃO EXECUTIVA, LILIAN FLEURY

O Grupo TRANS-FORMA nasceu em 1971, formado por alunos da Escola de Dança Marlene Martins. Iniciou em Belo Horizonte um movimento renovador, abrindo espaço para trabalhos experimentais, criativos, utilizando técnicas de Dança Contemporânea ao lado da expressão do gestual do povo brasileiro, em espetáculos que visavam representar os bailarinos não apenas representando uma coreografia mas também representando pessoas carregadas de experiências, buscando uma relação íntima entre a vida e a arte. Em 1979, o TRANS-FORMA recebeu o 1º prêmio do CONCURSO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA em Salvador com o espetáculo "TERRENO BALDIO" (um misto de dança, teatro e circo), apresentando-se em Belo Horizonte e Rio de Janeiro no IIº Ciclo de Dança Contemporânea "RUADE JURUNA MATA O SOL", uma releitura poética sobre o folclore brasileiro, foi apresentado pelo grupo em 1980, em Belo Horizonte, Salvador e Rio de Janeiro. Por estar investido numa linguagem cênica que transcende o espaço da dança unido-a ao teatro, à poesia e à música de uma forma intrínseca, o TRANS-FORMA tem-se colocado como um dos grupos mais representativos do Estado, não se restringindo a espetáculos, mas promovendo também cursos, conferências, e outros trabalhos artísticos.

Este ano o TRANS-FORMA passou a ter dois núcleos, um amador "OFICINA" formado por alunos da Escola de Dança Marlene Martins, com o propósito de dar aos seus elementos uma iniciação de palco, apresentando-se em locais não convencionais como creches, colégios, galpões, praças, periferias, interior, etc, e o PROFISSIONAL que é formado por bailarinos com experiências anteriores que, após um teste de seleção, vêm trabalhando um mínimo de seis horas diariamente e que estreiam nacionalmente "ESCOLHA SEU SONHO" no dia 20 de outubro em Belo Horizonte, seguindo depois para uma tournée que inclui Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Goiânia, Brasília e Salvador, além de algumas cidades do interior de Minas Gerais.



GEALTOBICAL, Balanço
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

MARA TRANKA, Balanço
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

LEIANTICAS, Balança para
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

PANA CRIZ, Balança
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há



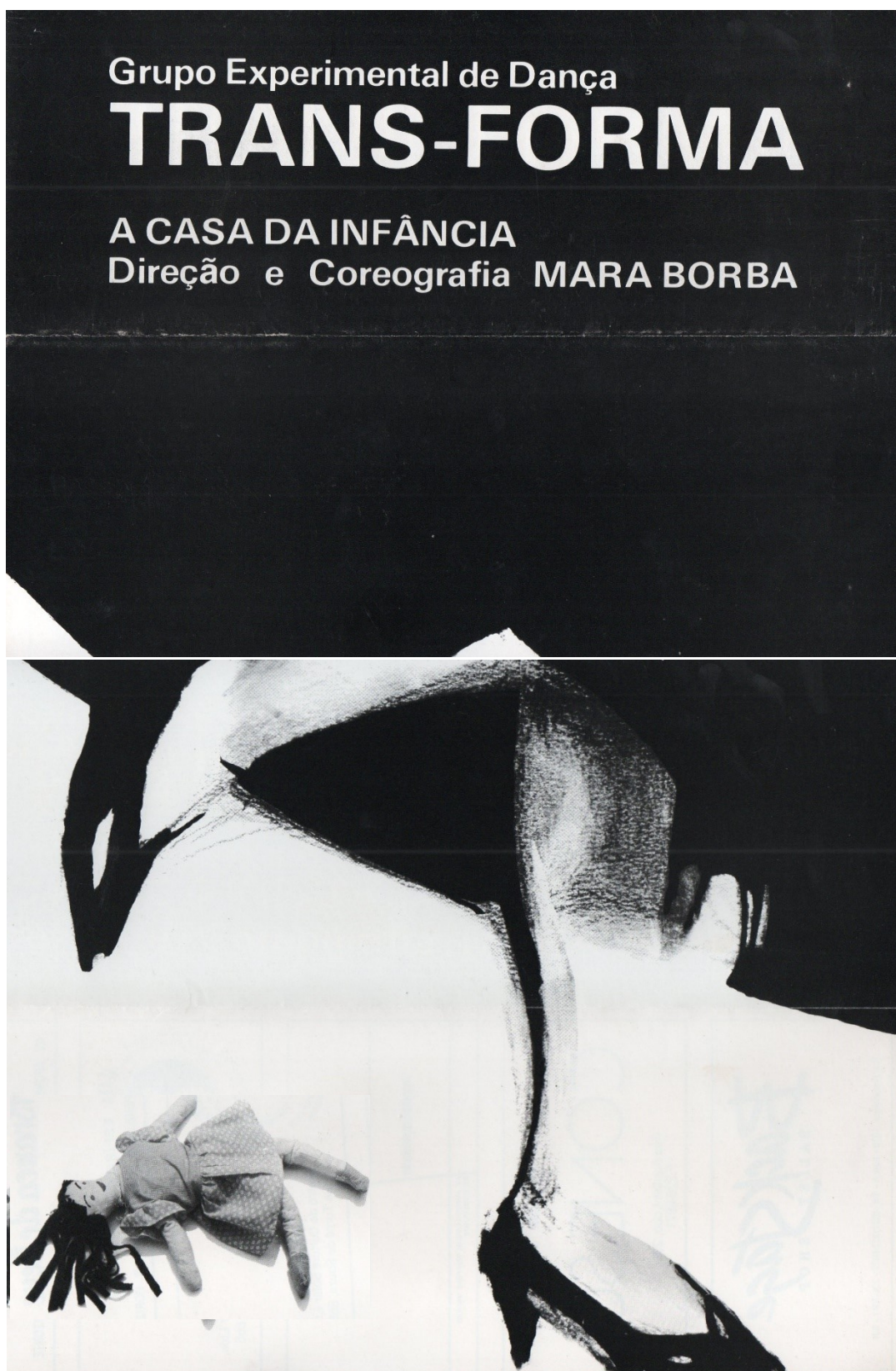
ROSA GENTE, Balança
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

ROSE MONTEIRO, Balança
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

LODA DEL PICHA, Balança
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

ROSA GENTE, Balança
 ... É o tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há
 tempo de cada um, mas não há

ANEXO D – PROGRAMA DO ESPETÁCULO *A CASA DA INFÂNCIA* (1984)



Branca de Neve

RUA ESPÍRITO SANTO, 757

AV. AFONSO PENA, 1745 - FONE 226-8856 - B. HORIZONTE



Alquimia
Centro de Cultura Solar Ltda.
Rua Tomé de Souza, 855



moda e qualidade

AV. ANTONIO CARLOS, 8867 FONE 741-8000
B. HORIZONTE

Confecção

CONESUL

Rua Aquiles Lobo, 208
F. 2226-6871

BackStage

BALLET SHOP

Rua Pernambuco, 1070 - Loja A - Tel.: (031)222-8027 - 226-7041 - B.H.

TRANS-FORMA

Grupo Experimental de Dança

Direção Geral e Artística — MARILENE MARTINS
Vice-Direção — LYDIA DEL PICCHIA
Tesoureiro — ARNALDO ALVARENGA
Professora de "Clássico" — KÁTIA RABELLO
Professora de "Moderno" — LYDIA DEL PICCHIA
Secretárias — MARINA RIEVERS e ZELME NEZES
Ballerinas — ANA AMÉLIA CABRAL, ARNALDO ALVARENGA, JULIANA BRAGA, LÚCIA FERREIRA, LYDIA PICCHIA, PAULA PARDINI, PEDRO PRATES e WERNER GLIK

FICHA TÉCNICA

Direção, Roteiro e Coreografia — MARA BORBA
Assistente de Coreografia — LYDIA DEL PICCHIA
Concepção Inicial — JOSE ADOLFO MOURA
Laboratórios — JOSE A. MOURA e MARILENE MARTINS
Trilha Sonora / Criação — LINDENBERG CARDOSO
Trilha Sonora / Execução — ORQ. SINFÔNICA JOVEM
Orientação Teatral — CARLOS ROCHA
Iluminação / Projeto — PAULO CESAR RIBEIRO
Iluminação / Execução — EDUARDO RIBEIRO
Cenário / Criação — LISABETH EMMERMACHER
Cenário / Construção — VICENTE VIEIRA
Figurino / Criação — DENISE PAIXÃO
Figurino / Confecção — CONE SUL
Adeços — MARCELO XAVIER e MÁRIO VALE
Programação Visual — GUSTAVO LIMA
Foto, Cartaz / Programa — MÁRCIA GUIMARÃES
Fotos Divulgação — GUSTAVO CAMPOS
Divulgação — DUCA LEAL e MARILENE MARTINS
Produção — GUSTAVO LIMA e TRANS-FORMA

ESTRÉIA

28 de Setembro de 1984 / Palácio das Artes / BH

AGRADECIMENTOS

Angel Vianna, Berenice Menegale, Cacaci, D. Elvira, Doninha Lopes, Fernando de Carvalho, Marina, Maria Amália Rodrigues, Orquestra Jovem Sinfônica de Belo Horizonte, Padre Felipe, Sérgio Antunes, Zeirne.
A imprensa escrita, falada e televisada, e à todos não citados aqui, que colaboraram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho, nossos mais sinceros agradecimentos!

Apoio Cultural:

Serviço Brasileiro de Dança/Instituto Nacional de Artes Cênicas
Secretaria de Cultura/Ministério de Educação e Cultura
Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes
Coordenadoria de Cultura

"As coisas tangíveis, tornam-se insensíveis na palma da mão. Mas as coisas íntidas, muito mais que lindas, essas ficaram..."

Poema

Não quero o céu de ontem
nem o sol de amanhã.
Eu sou isto
e a vida é agora.
O tempo me alarga
e a vida me estreita.
Jamais fugir
jamais fechar.
Jamais a nostalgia do passado,
jamais a impetuosidade do futuro.
Nem saudade nem nostalgia.
Nascer em cada manhã,
ser em mim,
sorrir em cada sorriso,
e estar presente
Amar o presente
e estar na vida toda.
Cuidado, que não seja,
saber ser autêntico,
pertencer verdadeiramente
ou transistir.

SÉRGIO ANTUNES



apoio mannesmann



Rua Almeida, 78 - Tel.: 225-1089.



MÓVIES DA VOZ

Empresa Jornalística e Editorial Ltda.
COMPOSIÇÃO DOS TEXTOS:
PUBLICAÇÕES OFICIAIS: TEL: 222-9467
Av. Augusto de Lima, 385,
30.000 - Belo Horizonte-MG.

Você vive melhor com a



A CASA DA INFÂNCIA

Inspiração no livro homônimo do poeta Sérgio Antunes

O que há além da porta, nós só sabemos depois de abri-la.
Estranho rito esse de criar — "A CASA DA INFÂNCIA".
Secreto ritual de ir ao encontro do sentido da alma, da suspeita
nua do meu íntimo, que sem esse trabalho eu nunca conheceria.
Desencarei a louca magia de decidir fantasmas, desatirar o tempo,
arrancando de mim mesmo espasmos terríveis de quem acordou o
silêncio.
Citar algo maior do que se pode suportar. Descender à loucura.
Assim, como o criador de um monstro terrível.
Esse trabalho me fez menor diante de mim mesma. Roubou meu ar,
meu aperto, meu sono, meu equilíbrio. Vi através de fluxos de
energia, impulsos terços, pulsando, CRTTO, pulando, sangrando.
Como se a dimensão do invisível me empurrasse para dentro.
Mas não sou eu quem sou, sou o mundo como parte do universo.
Mas de que se tratar, mais medos, ser vítima de
soluções limitadas e emoções falsas?
Viver a partir do sentimento real é difícil e belo. Sou amar,
chorar, gritar, sorrir.
No verdade estamos sempre vivendo algo parecido.
Somos pessoas e... isso é divino.

Mara Borba

O rio da memória desce ao fundo do poço.
A escama transborda de lembranças, imagens do passado,
reminiscências: emoções tiradas de dentro da gaveta. Como se
ao passar a mão pelo vidro empoeirado de uma janela, se pudesse
ver dentro de casa, dentro de nós. Sem novozeiro, sem "enganação".
A avó criança, adolecente, adulta — muitas mulheres, numa só.
O passado e o presente traçam o mundo das possibilidades
impossíveis.

Marlene Martins

ROTEIRO

- Prólogo
1a. Cena — Quando morreu minha avó
2a. Cena — Estórias
3a. Cena — Fumando espero
(Memórias do que fiz e do que não fiz)
4a. Cena — Tchê-tchê-tchá...
Cena Final

O GRUPO

Nós, os elementos do "Trans-Forma" — Grupo Experimental de Dança — vamos trabalhando, desde o início do ano, em pesquisas e laboratórios para a realização deste espetáculo.
Buscamos manter-nos abertos para aprender e aprendendo, recriar. "A Casa da Infância", como a maioria dos trabalhos anteriores, nos trouxe a liberdade de interferir na criação dos movimentos, propostas, símbolos, idéias. Tudo nos era comunicado de forma aberta e solicitada a nossa participação.
Isto nos pareceu fundamental, pois ao nos colocarmos ativamente no processo de criação, sentimos fortalecer as relações entre nós e o trabalho se torna sempre a expressão do coletivo.

ANEXO E – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o(a) Sr.(a) a participar da Pesquisa *A política da sensibilidade nos espetáculos do Trans-Forma Grupo Experimental de Dança*, sob a responsabilidade da pesquisadora mestranda Danielle Márcia Fernandes. A pesquisa tem por objetivo geral analisar como a dança moderna inaugurada pelo Trans-Forma apresentou uma ruptura com a dança acadêmica em Belo Horizonte nas décadas de 1970-1980, mostrando-se como uma possibilidade de atuação política através da sensibilidade na produção artística em dança. O(a) Sr.(a) não terá nenhuma despesa e não receberá nenhuma remuneração. Sua participação é voluntária e se dará pelo procedimento de entrevista e depoimento, utilizando para isso registro em áudio, e da autorização do uso de material do acervo pessoal como fotos, imagens e recortes de jornais e revistas e/ou depoimentos. Tais procedimentos não lhe devem causar nenhum risco de ordem psicofísica, a não ser o desconforto pelo tempo de aplicação da entrevista ou certo constrangimento por expor informações de cunho pessoal. Em função disso, o(a) Sr.(a) poderá desistir de sua participação mesmo após a assinatura deste termo, tendo direito à liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo à sua pessoa.

Os benefícios da pesquisa se referem à produção de conhecimento acadêmico sobre a trajetória artística do Grupo Trans-Forma e da história da dança em Belo Horizonte e o reconhecimento da memória dos artistas entrevistados, que atuaram no processo de construção da dança moderna na cidade. Utilizaremos os métodos qualitativos de coletas de dados, como a entrevista semiestruturada (registrada em áudio) e a pesquisa documental. Os dados coletados serão utilizados apenas para fins acadêmicos desta pesquisa e não serão armazenados para outros fins. Serão assegurados ao(a) entrevistado(a) o direito à confidencialidade das informações pessoais e à supressão de trechos da entrevista que não deseje que sejam publicados. Os resultados da pesquisa serão disponibilizados em formato de dissertação via banco de dados da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Para qualquer outra informação o Sr.(a) poderá entrar em contato com o Programa de Pós Graduação de Belas Artes da UFMG no endereço de e-mail colpoartes@eba.ufmg.br, pelo telefone (31) 34095260, com a pesquisadora responsável, no endereço de e-mail daniellemarciafernandes@gmail.com, pelo telefone (31)983868870 ou com o orientador da pesquisa, Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, pelo endereço de e-mail alda1702a@gmail.com, ou pelo telefone (31) 32266120. E, apenas em caso de dúvida de ordem ética poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Unidade Administrativa II, 2º andar. CEP: 31270-91. Tel.: (0xx31) 3409-4592. E-mail: coep@prpq.ufmg.br.

Agradecendo sua colaboração, solicitamos ainda a declaração de seu consentimento livre e esclarecimento neste documento.

Eu _____ fui informado (a) sobre os objetivos da pesquisa e a razão de minha participação. Concordo em participar da pesquisa e autorizo o uso de minha fala, sabendo que não serei remunerado(a) e que posso desistir de participar a qualquer momento. Este documento é emitido em duas vias que serão assinadas por mim e pela pesquisadora, ficando cada um com uma via deste documento.

Data: ____/____/____

Assinatura do(a) participante

Assinatura do(a) pesquisador(a) responsável