

# HISTÓRIA DA FORMAÇÃO DO GRUPO CORPO: DANÇA MODERNA E INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL DOS ANOS 1970\*

## EARLY HISTORY OF GRUPO CORPO: MODERN DANCE AND CULTURAL INDUSTRY IN BRAZIL AT 1970'S

Cleber Dias<sup>1</sup>

Murilo de Assis Borges Junior<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a história do período de formação do Grupo Corpo, uma das mais importantes e longevas companhias de dança moderna do Brasil. Enfatizando o contexto no qual a companhia de dança foi criada, no fim dos anos 1970, o artigo destaca suas relações com um novo cenário estrutural no Brasil, nomeadamente as transformações na indústria cultural do país. Nesse contexto, a inserção da companhia em circuitos comerciais, combinando criatividade artística com um competente sistema de administração empresarial, funcionou como uma das principais condições de possibilidade para o desenvolvimento e sucesso da companhia.

**Palavras-chave:** História; Dança; Brasil.

**Abstract:** This article analyze the early history of Grupo Corpo, one of older and important modern dance company of Brazil. Stressing the context in which the dance company was created, at the later 1970's, the article highlights her relations with a new structural set in Brazil, namely the changing of their cultural industries. In this context, the commercial insertion of this dance company, combining artistic creativity with a competent system of business administration, worked as one of the main conditions of possibilities for the success and development of this dance company.

**Keywords:** History; Dance; Brazil.

### Introdução

O Grupo Corpo é uma das principais companhias de dança do Brasil. Para Lucía Suárez (2010), por exemplo, pesquisadora do Amherst College, nos Estados Unidos, o Grupo Corpo tem integrado a linguagem internacional da dança com coreografias que têm sua principal originalidade na representação simbólica da experiência brasileira,

\* Este estudo contou com apoio da Capes.

<sup>1</sup> *Formação e vínculo institucional:* Doutor em Educação Física (Unicamp) e Mestre em História Comparada (UFRJ). Professor da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Email: cleberdiasufmg@gmail.com

<sup>2</sup> *Formação e vínculo institucional:* Mestre em Estudos do Lazer pela Universidade Federal de Minas Gerais em outubro de 2013. Bailarino Coreógrafo da Mimulus Cia. de Dança (www.mimulus.com.br).



mas sem estar aprisionada por quaisquer estereótipos de exotismo ou excentricidade. Para a autora, Rodrigo Pederneiras, coreógrafo da companhia, está entre os maiores do século XX, ao lado de panteões como Martha Graham ou Pina Bausch.

Todas essas virtudes, porém, notáveis sob muitos aspectos, não são apenas produtos do engenho criativo de uma plêiade de artistas. Tudo isso, mais que isso, é também resultado da história. Nesses termos, uma análise histórica do período de formação do Grupo Corpo é fundamental para se compreender adequadamente os sentidos históricos, e também estéticos, dessa companhia de dança há 40 anos em atividade e responsável pela produção de mais de 30 coreografias, o que se justifica, sobretudo, diante da escassez de investigações sobre a dança cênica no Brasil.<sup>3</sup> Afastando-se de abordagens que postulam maior autonomia para as obras de arte, este artigo, em outro sentido, analisa a trajetória inicial do Grupo Corpo, entre o fim dos anos 1970 e o começo dos anos 1980, enfatizando o contexto cultural e social no qual as coreografias da companhia foram produzidas. Nessa perspectiva, importa esclarecer as circunstâncias históricas que as tornaram possíveis, o que não significa, bem entendido, desconsiderar o sistema de regras internas de ordenamento próprio ao campo artístico (BOURDIEU, 1997; CANCLINI, 1980). Para isso, esta pesquisa baseou-se na documentação disponível no Arquivo do Centro de Artes Corpo, na sede da companhia, em Belo Horizonte. Mais especificamente, os recortes de jornais constituíram as fontes privilegiadas, embora não exclusivas, pois fotografias e outros documentos, como cartas, também foram consultados. A própria preocupação em reunir, de maneira bem organizada, notícias publicadas em diferentes locais sobre a companhia desde o início de seu funcionamento, já revela, em si mesmo, importantes aspectos de sua institucio-

nalidade. Suplementarmente, também foram consultados jornais da coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O período no qual o Grupo Corpo inicia suas atividades coincide com um novo cenário estrutural no Brasil, onde se sedimenta em vários setores uma mentalidade administrativa mais gerencial, orientada para e pela intensificação de processos de comercialização de diferentes produtos e serviços. Cinema, rádio, televisão, imprensa, teatro, música e esportes eram algumas das cadeias produtivas obviamente inseridas nesse processo. Outros mercados culturais, compreendidos de maneira mais abrangente, como os de restaurantes, agências de viagens, danceterias, hotéis e academias de ginástica, só para citar alguns, também cresceram consideravelmente nessa época. Políticas econômicas do período, que estimularam crescimento acelerado e de modo concentrado, acabaram potencializando, involuntariamente que seja, o alcance dessa “industrialização da cultura”. Pois o fortalecimento das classes médias, nesse contexto, aumentou a massa potencial de consumidores para produtos relacionados ao lazer e a cultura (ORTIZ, 1994; DIAS, SCHE'TINO, 2012, DIAS, 2009). De diferentes maneiras, o mercado da dança também foi afetado pela situação. Em 1984, um jornal de Belo Horizonte comentava a respeito:

Já há algum tempo que a dança virou quase mania entre adolescentes e mulheres até de bastante idade, preocupadas em manter a forma física, que elegeram o balé porque ele alia a ginástica ao ritmo, à distração, ao movimento. Os cursos proliferam na cidade, uns mais, outros menos recomendáveis, todos oferecendo essa mistura de exercício e diversão, esse encontro com o corpo que parece ter sido uma das grandes descobertas dos últimos anos. Nessa febre de cultura física, a dança tem visto sua popularidade crescer num ritmo que só encontra rival no jogging. E até os homens, normalmente avessos ao balé, têm comparecido às academias numa porcentagem cada vez maior (BHERING, 1984).

Nesse contexto, não é exagero ver o Grupo Corpo como uma espécie de fenômeno empresarial e midiático por excelência: causa e consequência de uma transformação na estrutura da indústria

<sup>3</sup> Geralmente, os poucos estudos sobre a dança disponíveis na historiografia brasileira, com raras exceções, tendem a se concentrar nas danças populares, concebidas como entretenimento destituído de virtudes estéticas. A situação, de certo modo, é um reflexo do alcance cultural dessas manifestações, em detrimento da dança cênica erudita, produzida e consumida enquanto fruição propriamente artística. Ver MONTEIRO, 2011.

cultural do Brasil. Essa constatação, com efeito, não desmerece, nem diminui, todas as qualidades propriamente artísticas que o Grupo reconhecidamente possui. Em sentido contrário, o que é mesmo notável na história dessa companhia de dança é a sua grande capacidade de combinar criatividade e virtuosismo artístico, com um competente sistema de administração e empreendedorismo empresarial. Talvez mais que qualquer outro grupo brasileiro de arte cênica dos anos 1970 e 1980, o Grupo Corpo soube explorar, com competência e perspicácia, as possibilidades abertas pela transformação que se processava na estrutura da indústria cultural do país naquele momento. Seus integrantes emprenharam-se deliberadamente em apreender como oportunidade a seu favor a exploração comercial da cultura e de seus ídolos que o *mass media* frequentemente promove. Esse é um dos principais elementos a explicar, se não o sucesso propriamente dito do Grupo, que envolve outros aspectos, como a inovadora linguagem que a companhia consolidou, certamente as condições que garantiram as possibilidades de desenvolvimento artístico que o Grupo sempre buscou. O Grupo Corpo, nesse sentido, constituiu-se como uma companhia de dança bem-sucedida nas artes, tanto quanto no mercado empresarial da cultura. Em outras palavras, sua exitosa trajetória nas artes só foi possível graças ao êxito no *business*, bem como o contrário, com a cultura e o mercado constituindo, dessa maneira, duas instâncias dialéticas que se alimentaram reciprocamente.

### **Maria, Maria e a profissionalização da dança**

O grupo de dança propriamente dito foi criado em 1976, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Um grupo de amigos, com marcante presença de irmãos de uma mesma família, os Pederneiras, encabeçava a iniciativa. Pouco antes, as mesmas pessoas criaram também uma escola de dança: a Escola de Dança Livre Corpo. A história é propícia ao épico. Um grupo de seis irmãos, adolescentes ou jovens adultos, associados com alguns amigos, convencem os pais a abandonarem a própria casa, a fim de que possam construir ali uma escola de dança, que pouco depois seria reconhecida como sede de um dos principais e mais importantes grupos de dança

moderna do Brasil e do mundo. Se fosse apresentada assim na época, a ideia seria tida no mínimo como improvável.

O Grupo e a Escola são iniciativas diferentes, mas profundamente articuladas. De diferentes maneiras, ambas as ações retroalimentar-se-iam reciprocamente, não apenas no momento das suas fundações, se não também ao longo dos anos imediatamente posteriores. A reputação artística que o Grupo em breve conseguiria, ajudaria a Escola a recrutar e manter número crescente de alunos. A Escola, por outro lado, ofereceria condições, sobretudo financeiras, para produções coreográficas do Grupo, especialmente por meio da oferta de renda regular aos seus bailarinos. Até 1983, alguns bailarinos do Grupo encontravam parte de seu sustento financeiro por meio de aulas de dança ministradas na Escola.

A fundação tanto da Escola quanto do Grupo, materializava, desde o início, uma clara intenção em desencadear ações economicamente viáveis, isto é, capazes de garantir condições para o sustento profissional dos envolvidos a partir do trabalho desenvolvido ali mesmo, na dança. Em inúmeras ocasiões, bailarinos do Grupo mencionaram explicitamente a importância desta ambição profissional; desta concepção de arte como trabalho. Segundo Maria Isabel, em entrevista ao jornal *Estado de Minas*:

Não tínhamos dinheiro nenhum, arranjamos empréstimos e desde março do ano passado estamos trabalhando para que o Corpo seja uma escola de dança livre, mas profissional [...] Foi em 1975 que a ideia se concretizou. A gente não estava satisfeita com as restrições que nos faziam. A gente estava preocupada em formar uma escola que pensasse somente na dança, que fosse profissional da dança, num lugar em que a gente pudesse dançar o dia inteiro e ganhar pelo trabalho (JANUZZI, 1976).

A primeira produção artística do Grupo determinou as possibilidades de realização de tais intenções. O espetáculo *Maria, Maria* permitiu a realização efetiva da ambição que animava os jovens bailarinos. Inspirado no poema *Eu sou uma preta velha aqui sentada ao sol*, do escritor mineiro Sérgio Sant'Anna, o espetáculo tinha roteiro e texto de Fernando Brant, à época já famoso letrista do Clu-



be da Esquina – nome pelo qual ficou conhecido a reunião de um grupo de músicos em Belo Horizonte, entre os quais, Flavio Venturini, Beto Guedes e Milton Nascimento.<sup>4</sup> A trilha sonora da obra, por sua vez, fora composta por 15 músicas de Milton Nascimento, das quais 8 eram inéditas e 7 faziam parte dos discos *Som Imaginário* (1970) e *Milagre dos Peixes* (1973). A interpretação das músicas contava com vozes do próprio Milton Nascimento, além de Fafá de Belém, Beto Guedes, Tavinho Moura e Nana Caymmi, todos já conhecidos do grande público na ocasião.

Nessa época, Milton Nascimento, em particular, já era um artista de grande prestígio, tratado às vezes, hiperbolicamente, como “um dos mais importantes compositores do mundo” (ESSE É MILTON..., 1976). Para o crítico Lineu Dias, por exemplo, do jornal *Última Hora*, de São Paulo: “talvez não haja, no Brasil de hoje, nada mais suntuoso do que a música de Milton Nascimento [...] Estar em presença de Milton Nascimento é quase como estar diante do Deus vivo e quem já leu a Bíblia sabe o quanto isso é terrível e maravilhoso” (DIAS, 1976).

No momento mesmo de seu envolvimento com a produção de *Maria, Maria*, Milton Nascimento preparava-se para a gravação de um disco nos Estados Unidos, cujo produtor e engenheiro de som eram Jimmy Price e Rob Fraboni, respectivamente, produtor do Rolling Stones e programador de Bob Dylan. Depois de algumas iniciativas com os grupos Sambacana e Tamba Trio, dos quais fez parte, a carreira musical de Milton Nascimento ganhou novo impulso depois que a canção *Travessia*, já em parceria com Fernando Brant, ganhou o segundo lugar do II Festival Internacional da Canção, em 1967. Já no ano seguinte, o artista participaria da gravação de um disco em Los Angeles, em sua primeira iniciativa internacional. Na década de 70, os discos *Milagre dos Peixes* (1973) e *Clube da Esquina* (1972), este último com outros músicos e compositores de Belo Horizonte, consolidaria em definitivo o seu reconhecimento (ESSE É..., 1976).

Outro personagem importante do processo criativo de *Maria, Maria* foi o coreógrafo Oscar

Araiz. Nascido em 1940, em Bahía Blanca, Argentina, Araiz iniciou-se nas artes através de estudos junto a importantes nomes como a alemã Dore Hoyer, entre outros. Em 1958, estreou como bailarino no Teatro Argentina, em La Plata. Em meados dos anos 1960, participou de apresentações com o Hoy Ballet, pouco antes de começar a produzir suas primeiras coreografias na Espanha. Em 1963, novamente na Argentina, iniciou trabalhos com o Grupo Unicórnio. Entre 1968 e 1973 foi diretor artístico do Ballet do Teatro San Martín, em Buenos Aires, o Ballet Contemporâneo de Buenos Aires (CRAINE, MACKRELL, 2000, p. 20; PENNA, 1974, p. 5). Em 1976, aos 35 anos de idade, Araiz já havia dirigido trabalhos na Ópera de Hamburgo, na Ópera de Paris e no Boston Ballet. No Brasil, Araiz já havia se responsabilizado por coreografias para o Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e para o Ballet Stagium, de São Paulo, tendo sido representado pela imprensa à época como coreógrafo “mundialmente consagrado” (POMONA POLITIS, 1974, p. 4), responsável por “coreografias de vanguarda” (CHARLIE BYRD, 1973, p. 14), capaz, em suma, de emprestar maior suntuosidade aos eventos dos quais participava (UMA FESTA..., 1976, p. 14).

Integrantes do Grupo Corpo o teriam conhecido em 1973, durante o VII Festival de Inverno de Ouro Preto, realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais. Nesta ocasião, segundo depoimento do próprio Araiz, ele e alguns dos futuros integrantes do Grupo Corpo (que não existia ainda) teriam descoberto afinidades e objetivos comuns sobre a dança (STELGES, 1976). No ano seguinte, alguns integrantes do que pouco depois seria a Escola de Dança Livre Corpo tiveram aulas com Araiz em Buenos Aires, chegando a participar de seu grupo de dança, como o fez Rodrigo Pederneiras, em 1974 (REIS, 2008, p. 34). O próximo passo foi a materialização da ideia de montar o espetáculo *Maria, Maria*. De acordo com Maria Izabel, integrante do Grupo que teria lhe contado a ideia, Araiz apaixonou-se pela proposta “imediatamente”. Segundo ela: “Mandou-se para cá [Belo Horizonte] e trabalhou com o grupo durante quase dois meses. Por amor à arte, o que não seria nada se ele não estivesse acostumado a receber em dólares para dar aulas para os maiores grupos de ballet do mundo.

<sup>4</sup> Para a história do Clube da Esquina, ver BORGES, 2011.

Inclusive em Paris e Nova York” (MARIA..., 1976).

A presença e o envolvimento de todos os artistas que integravam a produção do espetáculo, foi em mais de uma ocasião explicitamente destacado como um dos fatores que “evidencia o alto gabarito do drama-dançado” (STELGES, 1976). Segundo palavras do jornal *Diário da Tarde*, de Belo Horizonte, “o que evidencia o alto gabarito do drama-dançado que o grupo Corpo monta, com músicas de Milton Nascimento, é a adesão total do coreógrafo Oscar Araiz” (MARIA..., 1976). Em outra ocasião, o mesmo jornal reiterava: “considerando que o musical tem texto de Fernando Brant, músicas de Milton Nascimento e coreografia do argentino Oscar Araiz, tudo indica tratar-se do primeiro musical brasileiro a ser levado a sério” (DIÁRIO DA TARDE, 2/4/1976). Para Wilson Frade (1976b), no mesmo sentido, a garantia de que o espetáculo faria sucesso em todo país estava precisamente na reunião de profissionais capacitados, leia-se, Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz.

Integrantes do Grupo Corpo parecem ter mobilizado intencionalmente a participação desses artistas como estratégia para legitimação do espetáculo. Em 9 de fevereiro de 1976, carta de José Fernandes Filho, Secretário de Estado da Educação em Minas Gerais, respondendo à uma carta anterior de Maria Izabel, destacava a reputação dos artistas envolvidos como prova do potencial de sucesso da iniciativa. Segundo ele: “O reconhecido valor das pessoas que, segundo você me diz, irão colaborar com o empreendimento, é, sem dúvida, mais uma razão para crer no êxito da Escola”.<sup>5</sup> Do mesmo modo, carta de Paulo Campos Guimarães, Coordenador de Cultura do Estado de Minas Gerais à época, de 20 de fevereiro de 1976, também apela para os mesmos motivos como principal justificativa para a concessão de apoio financeiro ao grupo. Segundo a carta:

Tendo em vista o alto valor artístico da peça que pretendem exhibir nesta capital e outras cidades do país, [a Coordenadoria de Cultura] deliberou auxiliá-los com a importância de Cr\$ 40.000,00. Ocorre acentuar, por outro lado, que o trabalho

de vocês vai ser muito valorizado também pela música de Milton Nascimento e a direção de Oscar Araiz.<sup>6</sup>

A oferta de apoio financeiro para o espetáculo, como se vê, está diretamente relacionada à presença desses artistas consagrados. Mas além da possibilidade de apoio financeiro, a visibilidade junto aos meios de comunicação também seria bastante impulsionada pela presença desses artistas. Não por acaso, o surgimento da ideia e as maneiras através das quais se desenvolveu o espetáculo foi bem explorada pela imprensa, antes, durante e depois da estreia, documentando com riqueza de detalhes o seu processo criativo e a sua recepção pelo público e crítica.

De início, conforme divulgado pela imprensa, Maria Izabel e Paulo Pederneiras teriam tido a ideia de um balé ou um musical capaz de materializar as concepções que orientavam as ações da Escola de Dança Livre Corpo – a essa altura já em funcionamento. Basicamente, pretendiam algo em conformidade “ao espírito livre da escola”, isto é, um trabalho disponível à combinação simultânea de diversas linguagens artísticas (TRISTÃO, 1976). Esta era uma característica de fato marcante nas ações da Escola desde a sua fundação. Nos anos imediatamente posteriores a estreia de Maria, Maria, a Escola do Grupo contratou Isabel Santa Rosa, que já havia sido primeira bailarina da Fundação Calouste Gulbenkian, em Portugal (VILELA, 1980). Pouco depois, o Grupo contratou Bettina Bellomo (JORNAL DE CASA, 1982) e promoveu um curso de duas semanas com o bailarino Hector Zaraspe, diretor do departamento de dança clássica da Juilliard School, além de professor convidado do Metropolitan Opera House, das Companhias de Genebra, Caracas, Canadá e Dinamarca (HECTOR, 1982). Já no ano de sua inauguração, promoveu-se ali exposição de pinturas do artista plástico Ruy Merheb, cursos de dança moderna com Guerry Maredsky e Alberto Ribas, conferências de Ligia Clark e de Maria Helena Andrés, recitais com Lourival Silvestre e Silvia Beraldo, além da exibição de filmes (JANUZZI, 1976).

<sup>5</sup> Carta de José Fernandes Filho, 9 fev. 1976. Arquivo do Centro de Artes Corpo.

<sup>6</sup> Carta de Paulo Campos Guimarães, 20 fev. 1976. Arquivo do Centro de Artes Corpo.



Com ideias ainda imprecisas, mas dentro desse espírito, Maria Izabel e Paulo Pederneiras decidiram procurar Fernando Brant e encomendar-lhe uma espécie de roteiro. Brant, por sua vez, que logo envolveria Milton Nascimento, concebera a ideia de uma história baseada em duas personagens ligadas à sua infância em Diamantina, Minas Gerais: Maria Três Filhos e Maria Tatão. A primeira era uma preta velha, filha de ex-escravos africanos, enquanto a segunda era uma bonita jovem negra, morta precocemente aos 20 anos de idade. Com o tempo, porém, na medida em que a ideia ganhava forma com o envolvimento de outras pessoas, decidiu-se tratar de uma mulher genérica, capaz de representar a história e os dramas da mulher brasileira em geral. Este enredo, “baseado na vida e agonia de uma mulher negra, de uma Diamantina colonial” (A AGONIA..., 1976), mostrar-se-ia favorável à recepção e sucesso do espetáculo. Segundo interpretação da pesquisadora Lucia Suárez (2010):

*Maria, Maria* colocou o jovem grupo no mapa do circuito de teatro internacional. *Maria, Maria* serviu como uma narrativa mestra internacionalmente comercializada de um país que foi modulado por tradições e histórias africanas. Este tipo de interpretação era nova para audiências europeias e profundamente afirmativa para as massas brasileiras, cujas raízes africanas estavam até então ausentes e historicamente negadas nas representações nacionais. Com *Maria, Maria*, o Grupo Corpo se torna um dos primeiros grupos de dança erudita a introduzir a dança e a tradição popular africana na cena nacional e internacional das elites (p. 98).

Embora haja um relativo exagero nas palavras de Suárez, pois iniciativas coreográficas com as características de *Maria, Maria*, incorporando elementos de tradições populares, já não representavam uma inteira novidade no Brasil, é certo, porém, que sua narrativa seria favoravelmente apreendida sob o prisma da originalidade e da inovação. O espetáculo tinha 15 quadros, cada qual referindo-se a uma etapa da vida de Maria – já abstraída como alegoria da mulher brasileira: infância, casamento na adolescência, memórias do exílio, dos trabalhos e dos castigos, sua formação religiosa híbrida, o

amor, a maturidade atarefada, a morte e a solidão. Tanto Fernando Brant, quanto Milton Nascimento e Oscar Araiz não apenas aceitaram participar, como teriam se entusiasmado “imediatamente” (VENTURA, 1976). Todos diziam já estar interessados em produzir algo na direção do que lhes propunham. Milton Nascimento, que já havia elaborado músicas para a peça infantil *Viagem ao Fim de Conta*, de Walter Quaglia, além de encontrar-se à época envolvido com um filme de Ruy Guerra, dizia-se interessado em produzir um musical (A AGONIA..., 1976). Oscar Araiz, por outro lado, já havia elaborado uma coreografia para música de Milton Nascimento em 1974, num espetáculo do Royal Ballet, do Canadá (ALVES, 1999). Além disso, ao ouvir o disco *Milagre dos Peixes*, dizia ter lhe ocorrido o desejo de produzir uma coreografia para algumas daquelas músicas (MARINA, s/d). Assim, a proposta apresentada pelos jovens bailarinos do Grupo Corpo aparecia aos olhos desses artistas mais reputados como algo oportuno.

Embora parte da imprensa tenha associado o espetáculo ao nome de Milton Nascimento, chegando a apresentá-lo como “o balé de Milton”, na prática, tratava-se de uma iniciativa inteiramente protagonizada pelo Grupo Corpo. Além da ideia inicial e do primeiro impulso para realizá-la, foi o Grupo quem efetivamente viabilizou as condições para tal, principalmente através de empréstimos bancários (JANUZZI, 1976). Além disso, em que pese a possível disponibilidade prévia de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz, todos eles atuaram como profissionais que prestavam serviços, uma vez que foram, literalmente, contratados pelo Grupo (COREÓGRAFO..., 1976; A BEM DA VERDADE..., 1976). Para uma companhia de dança que desde o início ambicionava modular-se profissionalmente, esta era uma postura bastante coerente (além de ousada). Nesses termos, *Maria, Maria* era antes de tudo um investimento financeiro, estimado entre 250 e 500 mil cruzeiros (COURI, 1976a).

Todavia, a participação de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz foi mais importante que a de meros prestadores de serviço. Para além do roteiro, da música ou da coreografia, esses artistas também emprestaram ao Grupo Corpo expertise e, acima de tudo, prestígio. Nessa época, o Gru-

po recém-criado, não era mais que uma reunião de bailarinos desconhecidos, inexperientes e jovens, na faixa dos 15 aos 24 anos. Por mais talentosos que fossem, portanto, teriam poucas condições práticas de capitanear sozinhos e com o sucesso que desejavam uma iniciativa que diversas vezes foi classificada como uma “superprodução”. Isto explica em parte o lugar concedido pela imprensa da época aos bailarinos mineiros, muitas vezes representados como coadjuvantes de um processo criativo que aparecia sempre ligado aos nomes de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz. Um artigo do jornal *Diário de Minas* chegou a notar a situação, endereçando-lhe críticas, a fim de reparar a suposta injustiça. Segundo o jornal:

A imprensa em geral, principalmente a carioca, vem anunciando que o espetáculo é uma realização do compositor Milton Nascimento em detrimento do verdadeiro idealizador e promotor do acontecimento, que é a escola de dança moderna belo-horizontina *O Corpo*. A direção de “O Corpo” foi quem contratou Milton Nascimento para fazer a música, bem como Fernando Brant para armar o roteiro, sendo que vai arcar com todas as despesas do espetáculo, que deve atingir 400 mil cruzeiros (A BEM DA VERDADE..., 1976).

Parte da imprensa paulista também notou a situação e tentou corrigi-la. José Márcio Penido, por exemplo, editor da *Revista Veja* à época, destacou o protagonismo da dança e do Grupo Corpo na produção de *Maria, Maria*. Segundo ele:

O palco pertence exclusivamente aos dançarinos. Melhor dizendo, à nada tradicional família Pederneiras – os manos José Luiz, Marisa, Miriam, Pedro e Rodrigo. Os outros sete membros do grupo são, ou foram, quase todos, namorados e namoradas dos cinco irmãos. E de Paulo, o sexto Pederneiras, diretor do “Corpo”, cabeça da inacreditável confraria e coordenador geral de “Maria Maria” (PENIDO, 1976).

Murilo Albernaz e Paulinho Assunção, do jornal *Movimento*, abordaram a questão de forma ainda mais direta. Para os jornalistas, o sucesso do espetáculo explicava-se menos pela presença de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz, do

que pela sua capacidade de sincronizar harmonicamente todos os elementos cênicos e criativos do espetáculo; interpretação que acabava enfatizando o mérito do grupo responsável pela articulação disso tudo. Segundo eles:

À primeira vista pode-se querer concluir que três nomes consagrados como os de Brant, Milton e Araiz vitalizariam o trabalho de qualquer grupo desconhecido – o que seria uma falsa conclusão. Em “Maria Maria” não existem o texto de um, a música de outro e a criatividade do terceiro como coisas isoladas forcejando uma outra dinâmica. Não existem paralelismos nem desníveis. “Maria Maria” é um todo poético, que pulsa com o público do princípio ao fim (ALBERNAZ, ASSUNÇÃO, 1976).

No mesmo sentido, o mineiro Sábado Magaldi (1976), professor e crítico de teatro do *Jornal da Tarde*, de São Paulo, também sublinhou o mérito do grupo de dança. Nas suas palavras:

O espetáculo foi excelente. Do texto e da coreografia, já se sabia o melhor possível. Da música, nem se fala mais. Ela fala pelo Brasil há muito tempo. Mas a surpresa foi o grupo de dança. Surpresa, sim, pelo seu pouco tempo em conjunto. Os bailarinos não faltaram com a palavra, ou melhor, com a dança empenhada. Equilibraram-se muito bem sobre o tripé famoso e foram aplaudidos de pé. Cada um tem particularmente a sua mensagem e procura dar o melhor de si. O resultado foi um conjunto homogêneo, dentro das individualidades e liberdade do tema [...] Se em Minas bairristas aplaudiram de pé o espetáculo, o Rio e São Paulo o fizeram também por que? Pelo alto nível apresentado em toda a sua composição.

Ponderações como essas problematizavam o real papel de cada um dos envolvidos na produção, destacando a profunda integração entre todos os elementos que a compunham, o que indiretamente pelo menos, oferecia destaque à dança e aos bailarinos. Mas se a ênfase exagerada sobre o papel desempenhado por Milton Nascimento ou Oscar Araiz de fato retirava parte do protagonismo que cabia aos bailarinos mineiros, é pouco provável, por outro lado, que sem a presença desses artistas



o espetáculo tivesse acolhida tão rápida e intensa. Particularmente, essa situação garantiu amplo acesso aos meios de comunicação, o que se mostrou fundamental para o sucesso do espetáculo. Em Belo Horizonte, por exemplo, o acolhimento do Grupo Corpo na imprensa do Rio de Janeiro, em larga medida motivado pela presença de Milton Nascimento, mostrou-se bastante importante para o seu precoce reconhecimento. Ao longo dos dois ou três meses que antecederam a estreia de *Maria, Maria*, jornais mineiros noticiavam com vivo entusiasmo sua repercussão no Rio de Janeiro. Segundo um deles, “a imprensa carioca está tentando a maior receptividade com este espetáculo que vai, tenho certeza, projetar o nome do grupo mineiro em todo o País. E até no exterior, se eles se propuserem a ir até lá” (MARINA, 1976).

Integrantes do Grupo Corpo, claramente dotados de um agudo espírito empresarial, pareciam ter plena consciência da importância que a imprensa poderia desempenhar como mecanismo de legitimação artística. É possível, inclusive, que a ênfase sobre os nomes de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz tenha sido promovida deliberadamente pelo próprio Grupo. A repetição em diferentes jornais de notícias muito parecidas sobre o espetáculo, sugere que muito provavelmente elas foram produzidas a partir de material fornecido pelo próprio Grupo, no que jornalistas dos dias de hoje chamariam “release”. Mesmo não sendo este o caso, notícias sobre o espetáculo precisavam de informações, situação que punha o Grupo como intermediador privilegiado nesse sentido. Pois produzido o roteiro, a música e a coreografia, era aos bailarinos que restava o trabalho cotidiano de ensaio. Eram eles, portanto, que viviam diariamente a experiência de preparação para o espetáculo, cuja iniciativa de produção tinha partido deles, afinal. Além disso, integrantes do Grupo estavam particularmente interessados na ampla divulgação do espetáculo, que representava, para eles, a divulgação do próprio Grupo e a possibilidade de garantir a ambição de consolidar uma companhia de dança profissional. Assim, a ênfase da imprensa sobre a presença de Milton Nascimento, Fernando Brant e Oscar Araiz no processo criativo do espetáculo parece ter sido em larga medida o reflexo da ênfase que o próprio Grupo imprimia nessas presenças,

provavelmente tentando aproveitar-se o mais possível da situação, pois suas contratações devem ter sido em parte motivadas, além de afinidades propriamente artísticas, também pelas possibilidades de exposição midiática que esses consagrados artistas representavam.

O Grupo estava visivelmente empenhado em conseguir espaço na mídia. Pouco antes da estreia, seus produtores organizaram uma pré-estreia e um ensaio geral dedicados especialmente à imprensa. O resultado foi assimilado muito positivamente (NEVES, s/d). Para a crítica Ana Marina, do jornal *Diário da Sociedade*, de Belo Horizonte, “mesmo sem a iluminação, mesmo sem a acústica ideal, *Maria, Maria* me pareceu um belíssimo trabalho do grupo mineiro”. Desta feita, o escritor e jornalista Muriilo Rubião, editor do famoso suplemento literário do *Diário Oficial de Minas Gerais*, teria se mostrado “surpreendido”. Nas palavras do escritor: “Além da harmonia e da música, a dramaticidade do balé impressiona [...] Um sucesso tranquilo na Europa” (MARINA, 1976, s/p).

Como resultado desse empenho para com os meios de comunicação, antes mesmo de sua estreia, a imprensa já oferecia considerável atenção ao espetáculo. Nelson Motta, por exemplo, sem nunca o ter visto, uma vez que só estrearia um mês depois de seus comentários, o retratou nas páginas do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, como “um dos grandes eventos artísticos de 76” (MOTTA, 1976a, s/p); “um dos altos lances artísticos-musicais do ano” (MOTTA, 1976b, p. 38). Talvez por isso, desde fevereiro, três meses antes da sua estreia em Belo Horizonte, o espetáculo já estava agendado no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Curitiba e Porto Alegre (COURI, 1976b).

Se antes da estreia já havia um ambiente favorável à sua recepção, depois, o entusiasmo só cresceu. Entre a crítica mais especializada, os elementos que mais ganharam destaque foram a linguagem artística do espetáculo, que borrava as fronteiras entre dança e teatro; além de seu enredo, que enfatizava aspectos do cotidiano popular e afro-brasileiro, potencializando-os, assim, como representação coreográfica da cultura nacional, “um musical brasileiro”, “um espetáculo musical de linguagem essencialmente brasileira – em que não se esque-



cem os laços africanos” (SEGUNDO..., 1976).<sup>7</sup> Para o *Jornal da Semana Inteira* (1981), por exemplo:

“Maria, Maria”, fugiu ao estereótipo de show brasileiro onde a cor e a miscelânea de luxo com carnaval sempre estiveram caracterizadas e penetrou em raízes mais profundas extraindo duas histórias que pode-se dizer reais por encaixarem-se na vida de milhões de “Marias” em luta e trabalho constantes.

Em sentido semelhante, o periódico *Visão* (8/3/1976) destacava positivamente a “percussão afro-brasileira, elementos de candomblé e linhas melódicas de nuances gregorianas [que] marcam no roteiro uma mistura de sacro e de profano”. No Rio de Janeiro, ainda no mesmo sentido, o *Jornal do Brasil* (1/5/1976) destacava a “visão plástica e musical das religiões brasileiras, focalizando o sincretismo do candomblé e do catolicismo”. Tratar-se-ia, em suma, de um musical “mineiro”, mas ao mesmo tempo “universal”, na medida em que representava as aflições de uma “mulher do mundo”, por meio da história de uma mulher de Diamantina.

O tema é mineiro mas mesmo assim extrapola a fronteira de Minas. Poderíamos dizer que Maria Maria é o retrato de uma mulher mineira, descendente de escravos, com profundas raízes africanas, tendências religiosas afro-brasileiras. O retrato do sofrimento desta mulher que, apesar de todo esse sofrimento e dor, tem um caráter humano e solidário. Uma mulher que podemos ver na rua. Uma mulher comum (TRÊS MINEIROS..., 1976).

Outro aspecto reiteradamente destacado pela imprensa foi a linguagem artística inovadora do espetáculo, em especial sua combinação de elementos da dança e do teatro. Para o jornal *Correio Brasiliense* (1976), por exemplo, a beleza do espetáculo residia justamente nesta capacidade de fundir três artes: a poesia, a música e o ballet. Já para o jornal *Diário de Minas*, de outro modo, “Maria, Ma-

ria é um trabalho de teatro [...] não é um balé nos moldes tradicionais. É um trabalho de teatro, de teatro com o corpo” (JANUZZI, 1976). O *Diário de Notícias* de Lisboa (7/11/1978), em outra elogiosa apreciação crítica publicada durante excursão do Grupo à cidade, também o interpretava nesses termos. Segundo o jornal lisboeta, “[Maria, Maria] não é o que se chama convencionalmente teatro. Mas também não é apenas bailado; e o termo musical não define igualmente a forma deste espetáculo, por assim dizer, interdisciplinar”.

Em parte, o debate sobre a melhor classificação do espetáculo reproduzia opiniões às vezes divergentes que também se encontravam entre alguns de seus realizadores. Milton Nascimento, por exemplo, em mais de uma vez manifestou-se preocupado com o que julgava ser uma confusão sobre a classificação do espetáculo. Para ele, *Maria, Maria* tratava-se de um “drama musical e não uma ópera ou balé” (O GLOBO, 13/2/1976). A bailarina Maria Izabel, igualmente, julgava-o “um trabalho de teatro”, na medida em que “os bailarinos interpretam, gesticulam, mexem, viram, constroem formas, sentem e fazem teatro com o corpo” (JANUZZI, 1976). Oscar Araiz, por outro lado, tendia a vê-lo como uma combinação de tudo isso. Para Araiz, “Maria, Maria é um ato teatral, com música, texto e movimento. A interpretação é feita por bailarinos/atores, a ideia é literária e o veículo, musical” (MARINA, 1976, s/p). Segundo ele, expondo a concepção de dança que teria orientado a composição coreográfica de *Maria, Maria*:

Trabalho com liberdade. Um produto de combinação, usando diferentes técnicas. Dependendo da obra. Não sei definir onde acaba uma técnica e começa outra [...] Meus trabalhos são heterogêneos [...] A pintura me traz muitos estímulos. As artes plásticas em geral. A dança não tem que ser escrava da música. Tem que ser um diálogo (STELGES, 1976, s/p).

As diferentes maneiras pelas quais o espetáculo foi tratado exprimem bem as dificuldades em classificá-lo univocamente: “balé”, “musical”, “teatro”, “ópera-ballet”, “drama-dançado”, “jogo dramático”. Sintomaticamente, o grupo foi convidado para ser o representante do Brasil no II Festival

<sup>7</sup> Entre jornalistas e críticos especializados, a ênfase sobre características especificamente brasileiras nas coreografias do Grupo Corpo seria cada vez mais destacada daí em diante. Ver BOGÉA, 2007.



Internacional de Teatro, realizado em São Paulo, em maio de 1976, ao lado de companhias do Irã, Uganda, França, Islândia, Espanha, Índia, Argentina, Venezuela e Itália. Mais sintomaticamente, esta participação rendeu ao grupo dois prêmios oferecidos pelo governo do Estado de São Paulo, mas nas categorias de melhor grupo de dança e melhor coreografia.

A despeito da conclusão sobre a celeuma, as elogiosas críticas quase sempre destacaram a original combinação desses vários elementos como uma das principais virtudes de *Maria, Maria*, especialmente a fusão entre coreografia, música, cenografia, iluminação e figurino, no que seria mais tarde uma característica das produções do Grupo Corpo. Para o jornal *Correio Brasiliense*, ali, “música, texto, coreografia, iluminação se entrosam harmonicamente, compondo uma espécie de dança dramática de grande impacto audiovisual” (MULHER..., 1976; MARINHO, 1976). Para os jornais *El Diario e Mundocolor*, de Montevideú, no mesmo sentido:

O grupo de dança Corpo é de formação clássica e altamente profissional, e seus integrantes traduzem brilhantemente os ditados do coreógrafo em uma exibição ginástica e um movimento cênico sabiamente pautados, que criam no espectador a sensação de estar diante de um corpo de baile de 30 ou mais integrantes quando na realidade são apenas 12 [...] A iluminação de Fernando Velloso é um elemento medular em todo o espetáculo, contribuindo para criação de um amplo espectro de climas e sugestões, desde o vermelho berrante do “Martírio” ao violeta fúnebre e quaresmal da “Agonia e Morte de Maria”. A música de Milton Nascimento é uma engenhosa mescla de temas e ritmos africanos, canto gregoriano e folclore brasileiro (EL DIARIO, 16/10/1977).

No cenário banhado em uma intensa e fantasmagórica luz vermelha, se produzem cenas de violência, perseguição e horror sublinhadas por movimentos rápidos que se assemelham a verdadeiros “chicotes” [...] Tiveram sua parte importante no espetáculo os sóbrios e funcionais elementos cenográficos de Suzana Otero Leal, o charmoso vestuário de Renata Schussheim (especialmente o da cena de “Os Santos Católicos”) e a sofisticada e admirável iluminação de Fernando Velloso (MUNDOCOLOR, 17/10/1977).

O público também reagiu de forma muito entusiasmada ao espetáculo. Na estreia, em Belo Horizonte, a plateia aplaudiu o espetáculo de pé por dez minutos (FRADE, 1976a). Segundo relato de Mari’Stella Tristão (1976), “não havia como economizar euforia, nem como esconder o entusiasmo pelo belo espetáculo que acabávamos de ver”. Os seis mil ingressos disponíveis para quatro dias de apresentações foram esgotados entre duas e três horas. Segundo divulgou-se: “existem pessoas que chegam a oferecer aos cambistas ‘um milhão’ por duas poltronas” (THORMES, 1976). Solicitou-se prorrogação do espetáculo por pelo menos um dia mais, o que não ocorreu, uma vez que a agenda de apresentações dali em diante já estava confirmada.

No Rio de Janeiro, a lotação para cinco dias de espetáculo também se esgotou rapidamente. Quatro horas de vendas foram suficientes (MOTTA, 1976c). “De manhã, já tinha nêgo querendo comprar, mas a bilheteria só abria às duas horas da tarde” (MOTTA, 1976d, s/p). O público carioca também não parece ter se decepcionado, pois repetiu-se a aclamação, obrigando os bailarinos a voltarem ao palco várias vezes para agradecer (MOTTA, 1976e). “Gente de sociedade, jornalistas de todas as áreas não medem elogios ao espetáculo. Gabarito internacional, posso e devo assim dizer. Tudo perfeito. Todos os dias, ao final, o público entusiasta aplaudiu de pé” (GABARITO, 1976, s/p).

No Rio de Janeiro, porém, diferente de Belo Horizonte, a temporada de apresentações foi prorrogada por uma semana. A prestigiadíssima Maria Clara Machado, que tinha estreia do seu espetáculo *Dragão* confirmada no Teatro João Caetano, onde apresentava-se o Grupo Corpo, concordou em adiá-la (SERVIÇO..., 1976).

Na sequência, o sucesso repetiu-se em São Paulo, Brasília, Curitiba, Porto Alegre, Florianópolis, Salvador, Goiânia e várias outras capitais e cidades do interior. Ao longo de dois anos, o Grupo já havia percorrido praticamente todo o Brasil, apresentando o espetáculo mais de 360 vezes, para um público total que se estimava em aproximadamente 140 mil espectadores. Em 1981, cinco anos depois da estreia, a estimativa atingiu a marca de 250 mil pessoas – provavelmente incluindo o público de outras coreografias que o Grupo já produzia desde então – número que chegou a 350 mil no ano se-

guinte. Chegou-se a comentar que o público total dos espetáculos do Grupo Corpo representaria um recorde no Brasil (ALVIM, 1982). Até 1984, o grupo teria realizado mais de 650 apresentações, em aproximadamente 50 cidades, de 13 países: Venezuela, Espanha, Portugal, Estados Unidos, México, Costa Rica, França, Suíça, Itália, Inglaterra, Equador, entre outros (HERÉDIA, 1984; FARO, 1984).

O início da consagração internacional começaria com uma excursão por países da América Latina e Estados Unidos. Em Buenos Aires, depois de duas semanas em cartaz no Teatro Astral, a temporada de apresentações foi prorrogada por igual período, devido ao sucesso. Dali o Grupo rumou para Rosário e La Plata, de onde seguiu para Montevideu (EL DIARIO, 8/9/1977). Na capital uruguaia, nova aclamação entre público e crítica. Nesse momento, teriam surgido propostas para apresentações na Austrália, Japão e Nova Zelândia (EL DÍA, 4/10/1977). Antes, porém, haveria ainda apresentações na Venezuela, Costa Rica, México e Europa, próxima parada mais ou menos previsível para uma companhia de dança em ascensão meteórica. O Velho Continente, isto é, a Europa, lugar arquetípico da “boa cultura” no imaginário latino-americano, seria a última fronteira a julgar o real valor artístico do grupo brasileiro de dança. Para o Grupo Corpo, seria o palco ideal para uma apoteose.

Em Paris, o Grupo foi a primeira companhia brasileira a se apresentar no prestigioso *Theatre de la Ville*. Por todo o período em que o Grupo se apresentou ali, 200 cadeiras extras precisaram ser disponibilizadas à venda em todos os dias de espetáculo (ZOZIMO, 1978). Em Spoleto, na Itália, onde o Grupo também foi a primeira companhia de dança brasileira a participar do *Festival dei Due Mondi*, repetiu-se o sucesso. Segundo testemunho do deputado Genival Tourinho, que acompanhava o festival, a apresentação do Grupo foi interrompida 16 vezes por aplausos da plateia. Ao final, ainda segundo Tourinho, mais dez minutos de aplausos, “todos de pé” (MARIA..., 1983). Não sem motivo, Paulo Pederneiras falaria da experiência com orgulho e emoção. Segundo ele, “na Europa a reação do público ao nosso espetáculo foi uma loucura. Em Paris e na Itália a maior dificuldade era esperar que o público deixasse o local, todo mundo gritava. Foi uma coisa muito bonita, a mais bonita que já

vimos, o que muito nos sensibilizou” (MARIA..., 1982).

### Considerações finais

A febril atividade do Grupo Corpo nos anos imediatamente posteriores à sua criação devia-se em boa medida ao sucesso que a produção de *Maria, Maria* havia oportunizado. Nesse processo, além do reconhecimento artístico, o Grupo também adquiriu experiência e dinheiro. No exterior, graças ao contato e à interação com outros profissionais, os bailarinos e produtores do Grupo podiam apreender novas técnicas, ao mesmo tempo em que podiam eventualmente aprimorar suas concepções de arte e dança. Conforme dissera o produtor Emilio Kalil, que trabalhou com o Grupo entre 1978 e 1989, “a gente chega em Paris e vê o iluminador trabalhando com controle remoto” (GUERRA, 1984).

Outro resultado desse processo foi o fortalecimento da escola de dança administrada pelo grupo, que contava 200 alunos imediatamente após a estreia de *Maria, Maria* – o que já era um número expressivo – e passou aos 500 alunos em meados dos anos 1980. Desse momento em diante, os 13 bailarinos do Grupo, diferente do que ocorria até então, já não mais se responsabilizavam por aulas na Escola, dedicando-se apenas aos ensaios e a sua própria preparação, tal como uma companhia profissional, como os próprios integrantes do Grupo faziam questão de destacar. Apesar da recém conquistada possibilidade de dedicação exclusiva aos estudos e ensaios, a Escola ainda era uma das estruturas fundamentais para sustentação econômica do Grupo. Através dos recursos obtidos ali, somados à bilheteria dos espetáculos, todos os bailarinos podiam receber, no mínimo, salário mensal de 25 mil cruzeiros (NA DANÇA..., 1981).

O ponto de partida é a divisão de companhia e da escola em cotas por todos os seus integrantes, com distribuição de renda e assistência social, fazendo disto a estrutura que os sustenta como profissionais de dança, coisa quase impossível dentro do atual contexto artístico e social brasileiro e latino-americano (VILELA, 1980).



Nessa época, dois empresários cuidavam dos contratos do Grupo: um dedicado apenas às relações no Brasil, e outro no exterior (KAUFFMAN, 1984). Com a estrutura empresarial que ia se consolidando cada vez mais, apoios e patrocínios ampliaram-se progressivamente. No início, eram patrocínios eventuais, para temporadas específicas; irregulares, portanto. Em princípios dos anos 1980, porém, patrocínio de empresas como Souza Cruz, Vasp e Fiat parece ter aumentado o aporte de verbas, mas sem linhas de financiamento contínuas ainda. Apenas em meados daquela década, entre 1985 e 1989, a petrolífera Shell iniciaria paulatinamente uma forma de apoio mais regular e constante, tornando-se, assim, a principal mecenas das produções do Grupo até 1999, quando foi substituída pela Petrobras, que o patrocina até hoje. A gestão empresarial praticada pela companhia de dança tornava-se tão sólida e eficiente, que a própria Shell chegou a utilizá-la como exemplo bem-sucedido de administração e marketing.<sup>8</sup>

A parceria com a Shell, em 1989, assume grande importância. Ele define não só uma considerável estabilidade financeira para o grupo, mas permite que ele assuma suas ambições mais plenas. Centrados como são na coreografia de Rodrigo, os trabalhos do Grupo têm uma dimensão quase operística, no sentido de uma colaboração estreita entre as artes. Fica estabelecido, desde então, um núcleo criativo, nas figuras de Paulo Pederneiras, Fernando Velloso e Freusa Zechmeister (que assinara seu primeiro figurino em *Interânea*, de 1981), juntamente com o coreógrafo e com os compositores convidados que irão escrever trilhas para cada balé. Sem o apoio financeiro, seria virtualmente impossível chegar a resultados (BOGÉA, 2007, p. 26).

Todas essas possibilidades foram inteligentemente convertidas em capital simbólico e econômico para o próprio Grupo, assegurando, em primeiro lugar, salários mensais aos bailarinos, que puderam, então, se dedicar única e exclusivamente

aos ensaios e à sua formação para a dança. Também permitiram, em segundo lugar, a construção do Centro de Artes Corpo, a nova sede para o Grupo e para a Escola, inaugurada em 1978. Por último, o Grupo mobilizou o sucesso de *Maria, Maria* como oportunidade ótima para apresentar novas produções criadas por artistas da própria companhia, notadamente Rodrigo e Paulo Pederneiras, o primeiro trabalhando nas coreografias e o segundo na cenografia e iluminação. Conforme palavras de Rodrigo Pederneiras, comentando o assunto retrospectivamente:

A partir do início da década de 1980 nós começamos a investir nessa equipe de criação da companhia mesmo, do Grupo Corpo, [o] que foi uma grande dificuldade [...] o problema é que chegou num ponto que todo mundo sabia que *Maria, Maria* dava dinheiro. Todos os empresários só queriam *Maria, Maria*. Não tinha como mostrar os outros trabalhos que nós estávamos começando a fazer. Então nós começamos a fazer pacotes. Quer *Maria, Maria*? Então *Maria, Maria* mais isso... Era meio goela abaixo mesmo.<sup>9</sup>

A estratégia de valer-se de um espetáculo já conhecido como ocasião para apresentação de um novo, acabou se tornando expediente comum nas produções do Grupo. Dessa forma, ao longo da primeira metade da década de 1980, o Grupo foi realizando experimentações coreográficas que sedimentavam cada vez mais formal e explicitamente uma linguagem estética própria.<sup>10</sup> Assim, a inserção

<sup>9</sup> Entrevista de Rodrigo Pederneiras ao programa de televisão *Roda Viva*, em 1997.

<sup>10</sup> Em 1978, apresentou-se a coreografia *Cantares*, pequena produção realizada por ocasião da inauguração da nova sede do Grupo. Diferente de *Maria, Maria*, *Cantares* encenava abstrações sobre as dificuldades da vida urbana, sem um enredo propriamente dito. Em 1981, apresentou-se as coreografias *Tríplico* e *Interânea*, com música de Wagner Tiso e Marcos Nobre, respectivamente. Apenas *Interânea* ajustava-se a uma abordagem coreográfica mais ou menos próxima de *Maria, Maria*, com personagens definidos dentro de um roteiro, exibindo o conflito de uma mulher grávida de um filho indesejado. No ano seguinte, mais duas novas coreografias, *Noturno* e *Reflexos*: a primeira, com música de

<sup>8</sup> Ver Entrevista de Rodrigo Pederneiras ao programa de televisão *Roda Viva*, em 1997. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ivwZSr69ZMY>. Acesso em 18 out. 2013.

da companhia em circuitos comerciais, ao invés de obliterar à pulsão criativa que animava àqueles artistas, foi mesmo o que a permitiu. A história do Grupo Corpo, nesse sentido, contraria a oposição estrutural entre inventividade artística e leis de mercado que algumas teorias sobre a comercialização da cultura costumam postular.

### Referências

A AGONIA de uma negra. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 22 mar. 1976.

A BEM DA VERDADE. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 20 mar. 1976.

ALBERNAZ, Murilo; ASSUNÇÃO, Paulinho. Maria Maria: o delírio de uma preta velha sentada ao sol. *Movimento*, São Paulo, 26 abr. 1976.

ALVES, Luciano (coord.). *O melhor de Flavio Venturini*: arranjos para teclados – melodias cifradas para guitarra e violão. São Paulo: Irmãos Vitale S. A. Ind. e Com., 1999.

ALVIM, Celma. Cantares e Interânea. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 22 abr. 1982.

BHERING, Patrícia. Ballet já não é mais privilégio de adulto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 21 mar. 1982. Ver também Bailarinos, procura-se! *Jornal de Casa*, Belo Horizonte, 18 a 24 nov. 1984.

BOGÉA, Inês. O Corpo: de lá para cá. In: BOGÉA, Inês (Org.). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p. 26.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem*: histórias do Clube da Esquina. 7ª ed. São Paulo: Geração Editorial, 2011.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In: BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Campinas, SP: Papirus, 1997, p. 53-73.

CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte*:

teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980, p. 95.

CHARLIE BYRD Trio se apresenta em Minas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1973, p. 14.

COREÓGRAFO argentino em BH. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 fev. 1976.

CORREIO BRASILIENSE, Brasília, 9 jul. 1976.

COURI, Eduardo. Às sextas. *Estado de Minas*, 26 mar. 1976a.

COURI, Eduardo. Maria, Maria. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 fev. 1976b.

CRAINE; MACKRELL. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

DIÁRIO DA TARDE, Belo Horizonte, 2 abr. 1976.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Lisboa, 7 nov. 1978.

DIAS, Cleber; MELO, Victor Andrade de. Lazer e urbanização do Brasil: notas de uma história recente (décadas de 1950/1970). *Movimento*, Porto Alegre, v. 15, n. 3, p. 249-271, jul./set. 2009.

DIAS, Cleber; SCHETINO, André. Lazer e tecnologia no Pós Segunda Guerra Mundial. In: MELO, Victor Andrade de; SCHWARTZ, Gisele Maria; NETO, Alfredo Feres (Orgs.). *Lazer e tecnologia*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2012, p. 49-65.

DIAS, Lineu. Maria, Maria. *Última Hora*, São Paulo, 8 e 9 mai. 1976.

EL DÍA, Montevideo, 4/10/1977.

EL DIARIO, Buenos Aires, 8/9/1977.

EL DIARIO, Montevideo, 16/10/1977.

ESSE É MILTON. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1976.

FARO, Antônio José. O alto nível do grupo corpo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1984.

FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 24 mar. 1976a.

FRADE, Wilson. Notas de um repórter. *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 3 abr. 1976b.

GABARITO. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1976.

GUERRA, Kido. O grupo corpo está de volta. *Correio Brasiliense*, Brasília, 31 maio 1984.

HECTOR em BH. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24 jun. 1982).

HERÉDIA, Mari-Ângela. A nova turnê do Grupo Corpo. *Manchete*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1984.

JANUZZI, Déa Lúcia. Quando o teatro é o corpo e vice-versa. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 mar. 1976.

---

Alberto Nepomuceno, buscava dar formas às emoções sugeridas pela música mesmo; já a segunda, com música de Henrique Oswald, representava as recordações de uma viúva que visualizava o passado ao se olhar no espelho. Em 1984, foi a vez de *Sonata*, com música de Sergei Prokofiev, também concentrada na música em si mesma. Em 1985, *Prelúdios*, com música de Chopin, marca o que os próprios responsáveis pelo espetáculo reconhecem como “o primeiro grande sucesso da equipe de criação da companhia”.



- JORNAL DA SEMANA INTEIRA, Brasília, ago. 1981.
- JORNAL DE CASA, Belo Horizonte, 18 a 24 jul. 1982
- JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 1 mai. 1976.
- KAUFFMAN, Rita. Grupo corpo, a dança de Minas em busca do aplauso carioca. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1984.
- MAGALDI, Sábato. A riqueza sonora dessa amarga Maria. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 jun. 1976.
- MARIA, Maria. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 15 mar. 1976.
- MARIA Maria, um sonho agora realidade. *Primeira Hora*, Uberlândia, 26 jun. 1982.
- MARIA Maria. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jun. 1983.
- MARINA, Ana. Maria, Maria, o Corpo, o Amor. *Diário da Sociedade*, Belo Horizonte, 27 mar. 1976.
- MARINA, Anna. A consagração nacional. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, s/d.
- MARINHO, Flávio. Hino de amor e liberdade. *Correio Brasiliense*, Brasília, 7 jul. 1976.
- MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- MOTTA, Nelson. A música no corpo: um grande projeto no som de Milton. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1976a.
- MOTTA, Nelson. Coro geral dos descontentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1976e.
- MOTTA, Nelson. Maria à brasileira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1976d.
- MOTTA, Nelson. Maria vem com força. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1976b, p. 38.
- MOTTA, Nelson. Maria vem com força. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 abr. 1976c, p. 38.
- MULHER vivida dança hoje em Brasília. *Correio Brasiliense*, Brasília, 7 jul. 1976.
- MUNDOCOLOR, Montevideo, 17 out. 1977.
- NA DANÇA, outra exceção ao eixo Rio-São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 out. 1981.
- NEVES, Sérgio. Carta-branca. *Diário de Minas*, s/d. O GLOBO, Rio de Janeiro 13 fev. 1976.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OTERO, Decio. *Marika Gidali, singular e plural*. São Paulo: Ed. SENAC, 2001.
- OTERO, Decio. *Stagium: as paixões da dança*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PAULO, João. Consagração do instante. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2 set. 2013.
- PAVLOVA, Adriana. A excelência do corpo em novas sensações. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 2013.
- PENIDO, José Márcio. Carne e espírito. *Veja*, São Paulo, 7 abr. 1976.
- PENNA, Nilson. A coreografia do talento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1974, n. 44, p. 5.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- POMONA POLISTIS. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jun. 1974, p. 4.
- REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- SEGUNDO, Jorge. Maria, Maria. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1976.
- SERVIÇO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1976.
- STELGES, Jane. Agora vamos falar com Oscar Araiz. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 30 mar. 1976.
- SUÁREZ, Lucía M. Citizenship and Dance in Urban Brazil: Grupo Corpo, a Case Study. In: DIOUF, Mamadou; NWANKWO, Ifeoma Kiddoe (eds.). *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances*. Michigan: University of Michigan Press, 2010, p. 95-120.
- THORMES, Jacinto de. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1976.
- TRÊS MINEIROS apresentam sua “Maria, Maria”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1976.
- TRISTÃO, Mari?Stella. A volta triunfal de “Maria Maria”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 20 mai. 1976.
- UMA FESTA com balé e tudo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1976, p. 14.
- VENTURA, Mary. Maria, Maria solidária e solitária, a mulher deste Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 mar. 1976.
- VILELA, Saul. Último Trem: palco e bastidores. *Pampulha*, Belo Horizonte, mar./abr. 1980).
- VISÃO, Belo Horizonte, 8 mar. 1976.
- ZOZIMO. Coração e olhos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1978.