

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES**

TÂNIA MARA SILVA MEIRELES

CIA DE DANÇA PALÁCIO DAS ARTES DE BELO HORIZONTE:
MOVIMENTOS DE UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PROFISSIONAL CONTINUADA
[1971-2013]

BELO HORIZONTE

2016

Tânia Mara Silva Meireles

CIA DE DANÇA PALÁCIO DAS ARTES DE BELO HORIZONTE:

movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada

[1971-2013]

Tese apresentada ao 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 Doutora em Artes

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Artes da Cena

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte

2016

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Meireles, Tânia Mara Silva, 1954-

Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte [manuscrito] :
movimentos de uma experiência profissional continuada [1971-2013] /
Tânia Mara Silva Meireles. – 2016.

471 f. : il. + 1 DVD

Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

1. Companhia de Dança Palácio das Artes – Teses. 2. Dança –
Teses. 3. Teatro – Teses. 4. Dança – História – Belo Horizonte (MG) –
Teses. 5. Dança – Técnica – Teses. 6. Movimento (Encenação) –
Teses. I. Alvarenga, Arnaldo, 1958- II. Universidade Federal de Minas
Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.


CDD 793.32

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna TÂNIA MARA SILVA MEIRELES
Número de Registro 2012732547.

Titulo: "*Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: Movimentos de uma
experiência profissional continuada [1971-2013]*"


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


Profa. Dra. Andrea Moreno - Titular – FAE/UFMG


Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira - Titular – EBA/UFMG


Profa. Dra. Cynthia Greive Veiga - Titular – FAE/UFMG


Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues - Titular – UNICAMP

Belo Horizonte, 04 de Julho de 2016

À memória de meus pais,
Orbílio Pereira da Silva e Dagmar Ferreira da Silva.

Às Mestras *Bettina Bellomo, Dulce Beltrão e Sylvia Calvo,*
representando todos os mestres pelo quais minha experiência profissional foi
e prossegue sendo consubstanciada.

Aos Meus Três Amores, *Cláudio, Patrícia e Rachel.*

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos são vários, uma vez que não seria possível elaborar um trabalho desta natureza sem contar com a participação e boa vontade de muitos. Mas, em especial, agradeço de perto algumas pessoas e instituições.

Antes, porém, agradeço a *Jesus Cristo*, que, em seu amor incondicional, me suporta em todos os momentos de minha vida.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, por ter abraçado esta proposição de tese com muito respeito, competência e generosidade.

Às Professoras Dra. Beatriz Fernandes Cerbino e Cynthia Greive Veiga, pelas considerações significativas realizadas pela ocasião da Banca de Qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, em nome do Prof. Dr. Maurício Silva Gino e do Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha, respectivamente, coordenador atual e ex-coordenador. Aos Professores da Pós-Graduação, pelos quais meu percurso foi atravessado: Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira, Prof. Dr. Antônio Hildebrando e Prof. Dr. Fernando Mencarelli. Ao atual Secretário deste setor, José Sávio Santos, e à Zina Pawlowski, ex-secretária. Em especial, ao Prof. Dr. Luiz Otávio Carvalho, pelo apoio ao projeto inicial.

Ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, na pessoa de seu atual chefe, Prof. Dr. Ricardo de Carvalho de Figueiredo e da ex-chefe, Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz. Em especial, agradeço à Secretária deste Departamento, Elza Maria Santos, por seu constante apoio e colaboração no processo referente ao *Afastamento* pelo doutoramento, por seu constante apoio e amizade.

A todos os colegas do Curso de Teatro e do Curso de Licenciatura em Dança, em especial pela amizade e apoio à Ana Cristina Pereira, a Arnaldo Alvarenga, à Maria Beatriz Mendonça e à Mônica Ribeiro.

A todos os funcionários da Biblioteca da Escola de Belas Artes, em especial à Edméa Pizzani Vaz de Melo, Assistente Administrativo, como também a Anderson Moraes Abreu e à Sabrina Rodrigues Fonseca, atual chefe e ex-chefe, respectivamente.

À Fundação Clóvis Salgado, representada pelo atual Diretor da Cia de Dança Palácio das Artes, Sr. Cristiano de Souza Reis. Em especial, aos funcionários do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho, da Fundação Clóvis Salgado: Adilson Araújo

Costa, Vilsa Carla de Almeida, Francisco Olegário e Alciene Ferreira Bao. Ao Fotógrafo Paulo Lacerda. Aos funcionários da Companhia, Marieta Santos, Gerente Interina da CDPA, à Ana Clara Buratto, atual Produtora da CDPA, e à Assistente de Produção, Tatiane Calixto.

A todos os Artistas da Dança que doaram atenção e tempo ao compartilharem suas experiências e memórias, consubstanciando esta pesquisa. Em especial: Dulce Beltrão, Eurico Justino, Graziela Rodrigues, Helena Vasconcellos, Luis Arrieta, Lydia Del Picchia, Patrícia Avellar, Sônia Mota, Suzana Mafra, Sylvia Calvo, Tíndaro Silvano e Tuca Pinheiro.

A todos os Bailarinos que fazem parte da trajetória artística da Cia de Dança Palácio das Artes. Em especial, àqueles que compartilharam suas experiências, memórias em forma de acervos, entrevistas ou depoimentos – Alex Dias, Amanda Sant’Ana, Andrea Faria, Beatriz Kuguimiya, Cláudia Malta, Cristiano Reis, Cristiano Castro, Cristina Machado, David Mundim, Ederlúcio Silveira Braz, Gustavo Silvestre, Fernando Cordeiro, Helena Vasconcellos, Karla Couto, Lina Lapertosa, Livia Espirito Santo, Mariângela Caramati, Maurício Tobias, Paulo Chamone, Silvia Foscarini, Sônia Pedroso, Tíndaro Silvano e Tuca Pinheiro.

Em especial, aos meus auxiliares de pesquisa, Ana Clara Buratto, Rodrigo Antero e Vanessa Oliveira.

À Andréa Forchouli, pelas traduções dos textos em francês. À Carla Corradi Rodrigues, pela transcrição das entrevistas. A Rogério Lucas de Carvalho, pela revisão do texto.

A Alex Dias, produtor do vídeo de apresentação da CDPA, pelo seu comprometimento, sensibilidade e parceria neste trabalho. A Antônio Barbosa, pela produção do DVD que acompanha a tese.

Ao amigo Eduardo Toledo Maia, por sua generosa assistência técnica e apoio significativo em todas as questões referentes ao sistema de computação, imagem e programas, sem os quais este trabalho seria incompleto.

A todos os amigos que compartilharam seus valiosos arquivos pessoais, especialmente: Ana Cristina Pereira, Arnaldo Alvarenga, Cristina Diniz, Dulce Beltrão, Helena Vasconcellos, Mônica Ribeiro, Patrícia Avellar, Silvia Gomes, Sylvia Calvo e Tíndaro Silvano.

À minha sobrinha Tatiana Spragins, pela doação dos livros importados, e à minha irmã, Vânia Maura Spragins, por fazê-los chegar até a mim. Às irmãs Rúbia Márcia e Vânia Maura, pelas palavras de apoio e pelas consultas com os textos em língua inglesa.

A Cláudio Manoel, pelo apoio incondicional, parceria e paciência durante todos os dias, semanas e anos deste processo de pesquisa, assim também como à Patrícia e à Rachel, pela compreensão e apoio.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Movimentos I</i> – Nanquim s/entretela – Tânia Mara Silva	51
Figura 2: Alunas de Natália Lessa	67
Figura 3: Revista <i>Silhueta</i>	73
Figura 4: Revista <i>Silhueta</i>	74
Figura 5: Programa <i>I Jornada Popular de Arte</i>	76
Figura 6: Programa <i>I Jornada Popular de Arte</i>	77
Figura 7: <i>O Lago do Cisne</i> – Balé Minas Gerais	78
Figura 8: <i>O Lago do Cisne</i> – Balé Minas Gerais	78
Figura 9: <i>O Lago do Cisne</i> – Balé Minas Gerais	79
Figura 10: <i>O Uirapuru</i> – Balé Minas Gerais	79
Figura 11: Programa Temporada Lírica Oficial 1966	83
Figura 12: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA	86
Figura 13: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA – <i>O Bom Frequentador de Concertos</i>	87
Figura 14: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA	88
Figura 15: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA	89
Figura 16: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA	90
Figura 17: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA	91
Figura 18: Programa Balé da FPA, 1973	114
Figura 19: Programa Balé da FPA, 1973	115
Figura 20: <i>O Espectro da Rosa</i> , 1973	117
Figura 21: Programa Balé da FPA	117
Figura 22: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	119
Figura 23: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	120
Figura 24: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	121
Figura 25: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	122

Figura 26: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	123
Figura 27: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	124
Figura 28: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	125
Figura 29: Programa <i>1º Festival de Arte FPA</i> , 1975	126
Figura 30: Publicação Semanal FCS – <i>ars media</i> , agosto/1977	129
Figura 31: Publicação Semanal FCS – <i>ars media</i> , dezembro/1977	132
Figura 32: Publicação Semanal FCS – <i>ars media</i> , dezembro/1977 (detalhe)	132
Figura 33: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Homenagem ao Maître Carlos Leite, 1988	141
Figura 34: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais, 1988	142
Figura 35: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Capa posterior, 1988	143
Figura 36: BH Dança em Homenagem ao Professor Carlos Leite, 1993	145
Figura 37: BH Dança em Homenagem ao Professor Carlos Leite, 1993	146
Figura 38: Professor Carlos Leite em sala de aula	151
Figura 39: Em sala de aula	153
Figura 40: <i>Dança Espanhola</i>	156
Figura 41: <i>Visão Fugitiva</i>	157
Figura 42: Helena Vasconcellos e Lucas Cardoso	157
Figura 43: Silvia Gomes	161
Figura 44: Programa do Balé da FPA, 1980	165
Figura 45: Programa do Balé da FPA, 1973	167
Figura 46: <i>Sonata nº1 em lá menor</i> – Balé da FPA, 1974	168
Figura 47: <i>Concerto Barroco</i> , 1974	168
Figura 48: Programa <i>Romeu e Julieta</i> – Graça Salles e Emilio Gritti, 1979	170
Figura 49: Programa <i>Romeu e Julieta</i> , 1979	171
Figura 50: Programa <i>Romeu e Julieta</i> , 1979	172
Figura 51: Programa <i>Giselle</i> – Lina Lapertosa, 1983	174

Figura 52: Programa <i>Giselle</i> , 1983	175
Figura 53: Programa <i>Giselle</i> , 1983	176
Figura 54: Programa <i>Giselle</i> , 1983	177
Figura 55: Programa <i>Giselle</i> , 1983	178
Figura 56: Programa <i>Giselle</i> , 1983	179
Figura 57: Programa <i>Giselle</i> , 1983	180
Figura 58: Programa <i>Giselle</i> , 1983	181
Figura 59: <i>Giselle</i> (1º Ato) – Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado	183
Figura 60: <i>Giselle</i> (2º Ato) – Lina Lapertosa e Jair Morais	183
Figura 61: Jornal <i>Estado de Minas</i> , 26/03/1983	184
Figura 62: Programa da turnê nacional do Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado com Baryshnikov e Rodriguez, 1980	186
Figura 63: Programa da turnê nacional do Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado com Baryshnikov e Rodriguez, 1980	186
Figura 64: Jornal <i>O Globo</i> , 1980	187
Figura 65: Jornal <i>O Globo</i> , 1980 (continuação)	188
Figura 66: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 31/05/1980	190
Figura 67: Programa <i>Vidas Secas</i> , abril de 1981	190
Figura 68: Programa <i>Vidas Secas</i> , abril de 1981	191
Figura 69: Programa <i>Tribana</i> , 1983	194
Figura 70: Programa <i>Tribana</i> , 1983 (continuação)	194
Figura 71: Programa ACESITA 40 anos, 1984	197
Figura 72: Programa <i>Sinfonia</i> , 1985	198
Figura 73: <i>Sinfonia</i> , 1985. Lina Lapertosa	198
Figura 74: <i>Movimentos II</i> – Nanquim s/entretela – Tânia Mara Silva	207
Figura 75: <i>Serenata</i> – CDPA, 1995	213
Figura 76: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – Capa frontal	228

Figura 77: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – continuação	229
Figura 78: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – parte interna	229
Figura 79: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – parte interna (continuação)	230
Figura 80: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – parte interna (continuação)	230
Figura 81: Programa <i>Inconfidência</i> , 1989 – Ficha Técnica	231
Figura 82: <i>Amanhecer Sem o Nascer do Sol</i> , 1988 – Companhia de Dança do Palácio das Artes	237
Figura 83: <i>O Pássaro de Fogo</i> , 1990 – Cia de Dança do Palácio das Artes	239
Figura 84: <i>Trindade</i> , 1987 – CDPA	240
Figura 85: Jornal <i>Estado de Minas</i> , 29/08/1991 – “Balé tem pré-estreia para as crianças”	246
Figura 86: Revista <i>Veja/MG</i> , 21/10/1992	247
Figura 87: <i>Pavana Para Uma Princesa Morta</i> – Festival de Joinville, julho/1993	251
Figura 88: <i>Grand Pas de Deux</i> de <i>O Corsário</i> – CDPA	252
Figura 89: Capa da Revista <i>Você e a DANÇA</i> , Ano II – Nº15, agosto/setembro 98	256
Figura 90: Artigo “Metamorfose: Cia de dança de Minas Gerais” – Revista <i>Você e a DANÇA</i> , 1998	257
Figura 91: <i>La Boutique Fantasque</i> , 1996 – CDPA	263
Figura 92: Ensaio de <i>Quase Um Bailado</i> , 1993 – CDPA	265
Figura 93: Ensaio de <i>Quase Um Bailado</i> , 1993 – CDPA	266
Figura 94: <i>Karadá</i> , 1987 – CDPA	269
Figura 95: <i>Tudo Bem Meu Bem</i> , 1987 – CDPA	270
Figura 96 <i>Tango Concierto</i> , 1987 – CDPA	269
Figura 97: Programa <i>Caminhos da Liberdade</i> , 1989 – CDPA	272
Figura 98: <i>Aquelarre</i> , 1991 – CDPA	275
Figura 99: <i>Exsultate Jubilate</i> , 1991 – CDPA	275
Figura 100: Programa <i>KARADÁ INCONFIDÊNCIA</i> – CDPA, 1990	276

Figura 101: <i>Serenata</i> , 1994 – CDPA	277
Figura 102: <i>Teria Que Ter Um Título</i> , 1994 – CDPA	278
Figura 103: <i>Noite Transfigurada</i> , 1998 – CDPA	280
Figura 104: <i>Noite Transfigurada</i> , 1998 – CDPA. Patrícia Avellar e a CDPA	280
Figura 105: <i>Suite Masquerade</i> , 1998 – CDPA	282
Figura 106: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	283
Figura 107: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	284
Figura 108: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	285
Figura 109: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	286
Figura 110: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	287
Figura 111: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	288
Figura 112: Programa <i>Relâche</i> , 1995 – CDPA	289
Figura 113: Jornal <i>Folha de São Paulo</i> , 2º Caderno, 1995	291
Figura 114: Jornal <i>Folha de São Paulo</i> , 2º Caderno, 1995	292
Figura 115: Especial do Jornal <i>Folha de São Paulo</i> , em Belo Horizonte, 1995	296
Figura 116: Jornal <i>Diário da Tarde</i> . Belo Horizonte, 02/07/1996	297
Figura 117: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 02/07/1996	298
Figura 118: <i>Movimentos III</i> – Nanquim s/entretela – Tânia Mara Silva	301
Figura 119: Jornal <i>Hoje Em Dia</i> . Belo Horizonte, 23/01/1999	304
Figura 120: Jornal <i>Hoje Em Dia</i> . Belo Horizonte, 23/01/1999	305
Figura 121: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 11/02/1999	306
Figura 122: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 09/06/2000	309
Figura 123: Jornal <i>Diário da Tarde</i> . Belo Horizonte, 09/06/2000	310
Figura 124: Jornal <i>Diário da Tarde</i> . Belo Horizonte, 09/06/2000	311
Figura 125: Jornal <i>Diário da Tarde</i> . Belo Horizonte, 09/06/2000	312
Figura 126: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 24/09/2004	316

Figura 127: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 24/09/2004	317
Figura 128: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 07/07/2001	322
Figura 129: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 07/07/2001	323
Figura 130: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 15/06/2000	343
Figura 131: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 15/06/2000	344
Figura 132: <i>Entre o Céu e as Serras</i> – CDPA	345
Figura 133: Jornal <i>Hoje Em Dia</i> . Belo Horizonte, 15/02/2006	347
Figura 134: <i>Entre o Céu e as Serras</i> – CDPA. Mariângela Caramati	348
Figura 135: Programa <i>Sertão: Sertões</i> , 2001	349
Figura 136: Programa <i>Sonho de Uma Noite de Verão [fragmentos amorosos]</i> , 2002 – CDPA	350
Figura 137: Máscaras adereços <i>Sonho de Uma Noite de Verão [fragmentos amorosos]</i> , 2002 – CDPA	351
Figuras 138: <i>Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)</i> , 2002 – CDPA. Foto: Paulo Lacerda	351
Figura 139: Programa <i>minas au-delà des montagnes, semaine minas gerais – Carreu du Temple</i> . Paris du 16 au 21 août 2005	355
Figura 140: Programa <i>minas au-delà des montagnes, semaine minas gerais – Carreu du Temple</i> . Paris du 16 au 21 août 2005	355
Figura 141: <i>Transtorna</i> – CDPA, 2006	357
Figura 142: <i>Transtorna</i> – CDPA, 2006	357
Figura 143: 1º Fórum de Dança Fundação Clóvis Salgado, 2007	359
Figura 144: Programa <i>ENTREMUNDOS – Carne Agonizante e Quimeras</i> – CDPA, 2007	367
Figura 145: Programa Interiorização, 2008 – CDPA	368
Figura 146: Programa Interiorização, 2008 (continuação) – CDPA	369
Figura 147: Programa <i>Villa-Lobos: Choros</i> , 2009 – CDPA, CLMG e OSMG	370
Figura 148: Programa <i>Villa-Lobos: Choros</i> , 2009 (continuação) – CDPA, CLMG e OSMG	371

Figura 149: Programa <i>22 Segredos</i> , 2009 – CDPA	372
Figura 150: Programa <i>22 Segredos</i> , 2009 – CDPA	373
Figura 151: <i>22 Segredos</i> , 2009 – CDPA	374
Figura 152: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 13/11/2009	375
Figura 153: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 26/07/2011	381
Figura 154: <i>Tudo Que se Torna Um</i> – CDPA, 2011	383
Figura 155: Programa <i>Tudo Que Se Torna Um</i> (parcial) – CDPA, 2011	384
Figura 156: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 27/08/2011	386
Figura 157: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 27/08/2011	387
Figura 158: Jornal <i>O Tempo</i> . Belo Horizonte, 27/08/2011	388
Figura 159: Jornal <i>Estado de Minas</i> . Belo Horizonte, 29/08/2011	389
Figura 160: <i>Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida</i> – Zona 04, CDPA	391
Figura 161: <i>Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida</i> – Zona 04, CDPA. Lair Assis e Lívia Espírito Santo	391
Figura 162: <i>brancoemMim</i> – CDPA, 2011. Andrea Faria (recortada)	393
Figura 163: <i>brancoemMim</i> – CDPA, 2011. Dadier Aguilera (recortada)	393
Figura 164: <i>brancoemMim</i> – CDPA, 2011 (recortada)	394
Figura 165: <i>ENTREMUNDOS/Carne Agonizante</i> – CDPA, 2007	397
Figura 166: <i>Coreografia de Cordel</i> – CDPA, 2004	402
Figura 167: <i>Coreografia de Cordel</i> – CDPA, 2004. Sônia Pedroso	404

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRACE	Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
AFAEMG	Associação dos Funcionários Aposentados do Estado de Minas Gerais
ALMG	Assembleia Legislativa de Minas Gerais
APATEDEMG	Associação de Profissionais e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado de Minas Gerais
APCA	Associação Paulista de Críticos de Artes
BTCA	Balé do Teatro Castro Alves
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CCIMJEF	Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho
CDMG	Cia de Dança de Minas Gerais
CDPA	Cia de Dança Palácio das Artes
CEFAR	Centro de Formação Artística da Fundação Clóvis Salgado
CEFART	Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado
CEMIG	Companhia Energética de Minas Gerais
CENEX	Centro de Extensão da Escola de Belas Artes
CLMG	Coral Lírico de Minas Gerais
CLT	Consolidação das Leis Trabalhistas
CTAP	Comissão Técnica de Avaliação de Projetos
DCE	Diretório Central dos Estudantes
DIMINAS-DTVM	Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários Minas Gerais S.A.
DIREX/FCS	Diretoria de Ensino e Extensão/ Fundação Clóvis Salgado
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
EBA	Escola de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
FAE	Faculdade de Educação
FCS	Fundação Clóvis Salgado
FID	Fórum Internacional de Dança
FPA	Fundação Palácio das Artes
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura
IA/UNICAMP	Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas
IEPHA/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
MEC	Ministério da Educação e Cultura

OSCIP	Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público
OS	Organizações Sociais
OSMG	Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
SATED/MG	Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de Minas Gerais
SESI – FIEMG	Serviço Social da Indústria – Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais
SINPARC/MG	Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas de Minas Gerais
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
UFV	Universidade Federal de Viçosa
UMG	Universidade de Minas Gerais
UNE	União Nacional dos Estudantes
UPF	Universidade de Passo Fundo

RESUMO

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada [1971-2013]. Belo Horizonte, 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

A dança teatral profissional de Belo Horizonte é o tema pesquisado, tendo-se como objeto de estudo a trajetória artística da Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA – por entendê-la como um *locus* centralizador de uma série de procedimentos estéticos, técnicos e reflexivos determinante na construção de um perfil profissional de dança teatral local. O período diacrônico considerado, de 1971 a 2013, compreende o ano inicial da instituição da Companhia oficial de dança do Estado de Minas Gerais até o ano inicial da pesquisa efetuada. Optou-se por duas fontes de análise: os Programas da CDPA, arquivados no Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho, sediado na Fundação Clóvis Salgado; e as Entrevistas realizadas com os sujeitos-artistas envolvidos neste processo. Teoricamente, o trabalho baseia-se em autores nacionais e internacionais, entre eles: Alvarenga (2002, 2009), por sua investigação criteriosa da formação e da memória da dança mineira; Rodrigues (2003, 2010), idealizadora do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo criativo que incide sobre a identidade do corpo, lugar de encontro de experiências e memórias, incorporado ao trabalho da CDPA; Walter Benjamin (1987, 2012), por seu entendimento de experiência articulada às ideias de narrativa e memória, e para quem a experiência torna-se conhecimento pelo acúmulo, prolongamento e desdobramentos dessa experiência; e Larrosa (2012, 2014), por sua interlocução com Benjamin em seu entendimento contemporâneo de *experiência* como uma forma de conhecimento válida e legítima. Considera-se que o processo da trajetória artística da CDPA consolida-se pelo conjunto de experiências compartilhadas ininterruptamente ao longo dos seus 42 anos de existência. Tal processo é determinante neste trabalho, por ser aqui entendido como *experiência profissional continuada*.

Palavras-chave: Dança Teatral. Cia de Dança Palácio das Artes. Experiência. Profissional de Dança. Movimento.

ABSTRACT

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte**: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada [1971-2013]. Belo Horizonte, 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

The theme of this thesis is the Belo Horizonte's theatrical dance, selecting as object of study the *Cia de Dança Palácio das Artes* – CDPA (Arts Palace Dance Company). The CDPA is understood as a centralized locus of a series of actions, experiences and creations determinants in building a professional dance profile, grounded by the set of aesthetic, technical and reflective procedures. The diachronic period covered 1971-2013 relates to the foundation year of the official dance company of Minas Gerais state and the year of the beginning of this research. Therefore, the research has focused on two analytical sources: the CDPA's acquis filed in the Center of Acquaintanceship Information and Memory João Etienne Filho based at Clovis Salgado Foundation, in particular the Cia dance Programs; and the Interviews with the artists involved in this process. The working theory is founded by national and international authors, including: Alvarenga (2002. 2009) for his thorough investigation concerning the establishment and the memory of the dance of Minas Gerais state; Rodrigues (2003. 2010), creator of the Dancer-Researcher-Performer method [DRP] methodology in which the focus is on the identity of the body, meeting place of experiences and memories incorporated in the work of the CDPA work process; Walter Benjamin (1987. 2012) for its conceptual understanding of experience articulated to narrative and memory ideas, and for whom the experience becomes knowledge by accumulation, extension and consequences of this experience; and Larrosa (2012. 2014), in dialogue with Benjamin in his contemporary understanding of *experience* as a valid and legitimate form of knowledge. It is considered that the process of the artistic career of CDPA was embodied by the set of shared experiences uninterruptedly along its 42 years of existence. This process becomes crucial to be understood in this paper as a *continuing professional experience*.

Keywords: Theatrical Dance. Arts Palace Dance Company. Experience. Dance Professional. Movement.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	20
INTRODUÇÃO	30
<i>1 MOVIMENTOS I – EXPERIÊNCIA FORMATIVA E ESTRUTURANTE – 1971-1985</i>	52
1.1 Tecendo redes de experiência entre Benjamin e a CDPA	53
1.2 Movimentos Estruturantes da Dança Profissional de Belo Horizonte – Carlos Leite e a CDPA	60
1.2.1 Movimento Pioneiro de Dança em Belo Horizonte	63
1.2.2 Movimentos Profissionalizantes de Dança – Carlos Leite e a CDPA	68
1.2.3 Pontas de um <i>Iceberg</i> – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 1972-1985. 85	
1.3 Direção Artística	106
1.4 Trabalho de Aprimoramento Técnico	147
1.5 Repertório	166
1.6 Movimentos Conclusivos I	201
<i>2 MOVIMENTOS II – CONSOLIDAÇÃO E MATURIDADE ARTÍSTICA – 1986-1999</i>	208
2.1 Pontas de um <i>Iceberg</i> – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 1986-1998 .	214
2.2 Direção Artística	226
2.3 Trabalho de Aprimoramento Técnico	259
2.4 Repertório	266
2.5 Movimentos Conclusivos II	298
<i>3 MOVIMENTOS III</i>	
<i>REFLEXÃO-PESQUISA – TRAJETÓRIA CONSUBSTANCIADA – 2000-2013</i>	302
3.1 Graziela Rodrigues – uma experiência artística em dança transpassada pela pesquisa ..	318
3.2 Pontas de um <i>Iceberg</i> – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 2000-2013..	323
3.3 Direção Artística	340
3.4 Trabalho de Aprimoramento Técnico	395
3.5 Repertório	401
3.6 Movimentos Conclusivos III	415

4 CONTINUIDADES – EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA CONTINUADA	419
REFERÊNCIAS	430
APÊNDICE A – Obras Dançadas pela CDPA (1971-2013)	449
APÊNDICE B – Lista dos Bailarinos Integrantes da CDPA 1971-2013	457
APÊNDICE C – Cia de Dança Palácio das Artes – A Voz Primeira é do Artista Bailarino (1971-2016)	461

*O homem é seu próprio livro de estudo.
Basta ir virando as páginas até encontrar o autor.*
Jean-Yves Leloup

PREFÁCIO

Início esta apresentação aclarando de onde falo e expondo algumas de minhas experiências como artista profissional de dança teatral, as quais transpassam os movimentos de professora pesquisadora no campo da dança profissional de Belo Horizonte e, em especial, me direcionam para o objeto de estudo da presente tese, a companhia de dança estatal de Minas Gérias, a Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA.

Sou mineira, natural de Belo Horizonte e desde muito cedo me vi atraída e apaixonada pelas artes do movimento – do movimento do vento nos galhos das árvores, do movimento da mão sobre o papel, do movimento do corpo no espaço. A opção de ser uma profissional de dança foi consciente e manifesta prematuramente embora colocada em prática só na adolescência¹. Sou a sétima de uma família de oito filhos. Meu pai, nascido em uma fazenda entre as cidades de Leopoldina e Cataguases, Zona da Mata de Minas Gerais, sempre se dedicou aos estudos, formando-se em Economia e Agronomia, tornando-se Perito Judicial nessa área. Minha mãe, natural de Belo Horizonte, ao se casar deixou a profissão de professora para se dedicar ao lar e à criação dos filhos do casal (quatro homens e quatro mulheres). Autodidata, mamãe pintava em casa. Mas, com o nascimento e desenvolvimento dos filhos, não teve mais tempo para se dedicar à arte da pintura. Talvez por conta disso, iniciamos, as quatro juntas – minha mãe, duas irmãs e eu (aos 14 anos de idade) –, o curso livre de Desenho e Pintura no Ateliê de Pintura de Frederico Bracher Jr. (1920-1984)², em

¹ Ao atualizar minhas memórias, evidenciou-se como, desde muito jovem, o expressar-se por meio das artes já era uma escolha clara e consciente para mim. Nesse sentido, lembrei-me de uma viagem que minhas irmãs, minha mãe e eu fizemos há alguns anos. Visitávamos alguns parentes da Zona da Mata mineira, região de origem de meu pai (já falecido na ocasião), parentes que não víamos há anos. Lembramos, então, dos bons tempos das *férias no interior*. Minhas irmãs e eu nos surpreendemos com algumas perguntas feitas pelos primos que lá estavam. Entre conversa vai e conversa vem e bem no estilo mineiro de se receber – na cozinha, em volta de uma mesa farta de quitandas –, eles procuravam identificar as primas que, *naquela época* (em fase de pré-adolescência), faziam certas coisas que chamavam a atenção deles: “Qual de vocês era aquela que ficava desenhando em cima das pedras e pela fazenda afora?” Antes mesmo que eu pudesse responder, minhas irmãs disseram: “Era a Tânia!”. “E quem era aquela que ficava dançando e girando, inclusive em cima das mesas?” Entre risos, elas responderam: “Ah, era a Tânia!” Lembrei-me, então que eu sempre levava em minha bagagem material de desenho – lápis *crayon* ou caneta esferográfica, papel de desenho – e procurava por ângulos interessantes para desenhar as encantadoras paisagens. Na *Fazenda Sinimbu* de meus tios, havia pedras muito grandes, do tamanho de um cômodo, onde eu me posicionava no topo e avistava muito bem o riacho que passava em frente à sede da fazenda (em primeiro plano), os currais e muitas árvores (em segundo plano) e a serra ao fundo (em terceiro). Recordei-me também da longa mesa de madeira maciça da casa da fazenda, na qual eu me sentia como que em um “palco suspenso”, propício para dançar.

² Frederico Bracher Júnior (1920-1984), natural do Rio de Janeiro (RJ), foi Pintor, Desenhista, Escultor, Gravador, Ceramista, Violinista e Professor de pintura e de violino.

Belo Horizonte. Transcorridos aproximadamente dois anos, minha mãe e minhas irmãs deixaram de frequentar o atelier e eu continuei por anos consecutivos até a década de 1980.

Paralelamente ao curso de Pintura, iniciei também estudos no curso livre de Dança no Studio Anna Pavlova. O Studio foi fundado em 1967 por duas bailarinas que faziam parte do Balé de Minas Gerais – Sylvia Calvo (Sylvia Böhmerwald Calvo) e Dulce Beltrão (Dulce Regina Beltrão). Em 1976, após cinco anos de intensa atividade artística de formação com as ações de fruição, prática e teoria de dança, concomitante aos estudos de artes plásticas, dois fatos importantes ocorreram em minha trajetória: ingressei no curso superior da Escola de Belas Artes pelo processo do vestibular/UFMG; e fui convidada a integrar o grupo amador de dança do curso, o qual frequentava – *Grupo de Dança do Studio Anna Pavlova*. O trabalho de dedicação e entusiasmo continuados por anos seguidos no referido estúdio transformou-se em um trabalho mais maduro e fez gerar o primeiro grupo profissional de dança vinculado ao Studio.

Ressalto que, durante as décadas de 1970 e 1980, o Studio Anna Pavlova constituiu-se em um local de referência em dança na cidade de Belo Horizonte e interior do Estado. Entendo hoje que isso se deu, em parte, por dois fatores: pela visão artístico-cultural de suas diretoras ao promoverem ações formativas, compostas não só por técnicas de dança, mas por ações complementares de espaços de incentivo à criação, à experimentação coreográfica e por reflexões compartilhadas, propícias à formação, profissionalização e fruição da arte da dança; e pela influência do clima de liberdade de expressão e avanço das ideias democráticas. Dentre as atividades promovidas, listo: cursos regulares de técnicas de dança (Clássica, Moderna, Jazz, Afro e Capoeira) e Cursos de Férias de estilos variadas de dança (Clássica, Indiana, Jazz, Moderna, Espanhola e, Expressão Corporal); palestras com artistas e pesquisadores do movimento; sessões de filmes; mostra de dança; e concursos internos de coreografias. Tais ações propiciavam um circuito dinâmico entre os artistas locais e promovia a vinda à capital mineira de um número representativo de artistas, professores, mestres e coreógrafos de outros estados do País e do exterior. Processava-se, assim, um fluxo intenso de mão dupla entre artistas e jovens em formação. É importante considerar que, até então, para se ter acesso a esse tipo de formação, fazia-se necessário deslocar-se para as capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, os efetivos centros culturais de dança do País.

Meu percurso formativo de dança iniciou-se e desenvolveu-se entrelaçado ao profissionalizante. Ao longo dos anos de um contínuo trabalho de formação e amadurecimento profissional, integrando o grupo profissionalizante vinculado ao Studio (a princípio, o Grupo de Dança do Studio Anna Pavlova, posteriormente, Baletatro Minas), fui

desenvolvendo a formação como bailarina e a função de professora de dança. Confirmando este tipo de entrelaçamento de funções – estudante de dança, professor(a), bailarino(a) profissional – é comum no percurso de formação profissional de muitos artistas de dança, o que ocorre com atividades ou ações diversificadas: aulas práticas de mais de um tipo de técnica; ensaios; montagens coreográficas; apresentações artísticas, locais e em turnês; fruição de outros trabalhos de dança e de trabalhos afins; cursos de férias; oficinas de dança, dentre outras. Muitos, dos artistas da dança, se tornam profissionais ou professores por meio de um ciclo sistêmico das ações: praticar, *experienciar*, aprender, repetir, vivenciar, transformar, ensinar, praticar, *experienciar*...

Com o inevitável afastamento temporário das minhas atividades práticas como profissional de dança, assumindo um processo introspectivo-reflexivo, percebo, agora, como cada um dos trabalhos citados a seguir (somados a outros não mencionados) foram significativos na composição de minha trajetória de experiências artísticas. Esses trabalhos imprimiram um significado singular à minha rede de formação profissional e legitimam minhas questões no atual estado de pesquisadora.

Início pela montagem do espetáculo Programa ANNA PAVLOVA, cujo formato uniu variados números de dança com a consciente opção da interface teatral pela Direção do grupo. O espetáculo integrou personalidades do meio artístico-cultural de Belo Horizonte, assim como artistas internacionais convidados³. Sua estreia nacional deu-se em 10 de maio de 1977 no Grande Teatro do Palácio das Artes, contando, em seu elenco, com: o diretor teatral J. D'Ângelo, responsável pela obra *Atos Sem Palavras*, dramaturgia em movimento sobre texto de Samuel Beckett; Ronaldo Boschi, que assinou o roteiro da obra *Dona Olímpia, Sonho e Realidade*, coreografada por Dulce Beltrão; o coreógrafo venezuelano Freddy Romero, ex-integrante da Companhia norte-americana de Alvin Ailey (Estados Unidos da América – EUA), com as coreografias *Gritos e Mood*; e a bailarina argentina Bettina Bellomo, ex-aluna

³ Programa ANNA PAVLOVA – Direção Geral: Dulce Beltrão e Sylvia Calvo; Diretor Artístico: Freddy Romero; Coreografias: Dulce Beltrão, Freddy Romero; Assistente de Coreografia: Bettina Bellomo; Mestre de Ballet: Bettina Bellomo e Sylvia Calvo; Pianista Acompanhante: Ieda Teixeira Alves; Diretor Convidado: J. D'Ângelo; Roteirista Convidado: Ronaldo Boschi; Bailarinos: Bettina Bellomo (convidada), Babrek, Dico de Oliveira, Lúcia C. Freitas, Luis Eguinoa, Paula Bonnome, Suzana Mafra, Sylvia Calvo, Tânia Mara Silva e Virginia Bezerra; Ator Convidado: José Maria Amorim; Coreografias e Figurino: Raul Belém Machado; Técnico de Som: Beto Cavalcanti de Freitas; Técnicos de Iluminação: José Maria Amorim, Maurício Ferreira e Maurício Terra; Adereços: Vicente Vieira; Confecção de Figurinos: Genira Bezerra, Judy e Dany; Confecção de Cenários: Nilo Pereira; Malhas e Sapatilhas: Lourdes Malhas; Contrarregras: Cláudia Houara de Castro, Juliana Grandinetti, Maria Thereza Calvo e Celma Calil; *Lay-Out*: Super Vê; Fotografias: Luiz Starling, Luiz Antônio Borges e Rodolfo Rocha; Guarda-roupa: Maria Quitéria Vasconcelos. (Informações retiradas do folder do Programa – arquivo pessoal da autora)

de Alicia Alonso (Cuba), ex-integrante do Ballet do México e da Companhia de Oscar Arraiz (Argentina), na qual atuou como bailarina convidada.

O trabalho seguinte, Programa Grupo de Dança Studio Anna Pavlova, mostrou-se mais ajustado às propostas desenvolvidas pelo Grupo do Studio Anna Pavlova, que, em 1978, recebeu um novo nome conceitual que mais se ajustava ao seu perfil artístico – Baletatro Minas. A experiência realizada a partir do convívio artístico e da prática formativa com profissionais como Bellomo e Romero marcou, assim, um novo e promissor estágio de formação profissional do Grupo. Estar presente e na presença, compartilhando espaços de convivência com esses novos artistas (considerados Estrelas Internacionais), ter a experiência de fazer aulas de técnicas variadas com estes professores – Dança Clássica aos cuidados de Bellomo; Dança Moderna, método Martha Graham, com Romero –, apreciar e aprender vendo a atuação artística de Bellomo mediante o repertório coreográfico apresentado por Romero. Soma-se a esses o trabalho coreográfico inédito de Romero, feito especialmente para o nosso Grupo, a saber, a obra *Nosotros* (quarteto). Tais experiências substanciaram o processo de amadurecimento técnico e artístico do Grupo. De fato, fizeram surgir em nós um sentimento de pertencimento e de ocupação de espaço, o espaço da dança profissional em Belo Horizonte.

De acordo com a jornalista Eliane Facion⁴, o surgimento do Baletatro Minas tornou-se o coroamento inevitável de quatro anos de um trabalho de paciência e dedicação, o qual passa a adquirir uma “dimensão mais profunda”, com “objetivos mais ousados”, e que, por sua vez, recebeu prêmios de âmbitos estadual e nacional.

Com o trabalho artístico cênico da obra intitulado *CARMINA BURANA – uma livre versão de manuscritos de poetas anônimos medievais*⁵, coreografia de Adriana Coll

⁴ Entrevista concedida à jornalista Eliane Facion, ao jornal suplemento VAGÃO, Ano 1, n.6, mar. 1978, Belo Horizonte/Minas Gerais.

⁵ Programa *CARMINA BURANA – uma livre versão de manuscritos de poetas anônimos medievais*. Ficha Técnica – uma livre versão de manuscritos de poetas anônimos medievais. Música: Carl Orff; Coreografia: Adriana Coll; Direção Artística: Bettina Bellomo (convidada); Direção Administrativa: Sylvia Calvo; Direção Técnica Geral: Dulce Beltrão; Direção de Produção: Luis Eguinoa; Bailarinos: Augusto Salles, Paulo Buarque, Bettina Bellomo (convidada), Geraldo Lima Jr, Lúcia de Freitas, Luis Eguinoa, Marja de Filippis, Nancy Barcelos, Paula Bonnome, Raimundo Costa, Selma Calil, Suzana Mafra, Sylvia Calvo, Tânia Mara Silva e Virgínia Bezerra; Coreógrafa Efetiva: Dulce Beltrão; Assistente de Coreografia: Bettina Bellomo; Pianista Acompanhadora: Lêda Teixeira Alves; Chefe de Guarda-roupa: Maria Thereza Calvo; Camareira: Maria Quitéria Vasconcelos; Luz (criação): Jorge Poggi; Luz (montagem): José Maria Amorim, Maurício Ferreira e Maurício Terra; Luz (execução): Dulce Beltrão, José Maria Amorim e Maurício Terra; Som: Rômulo Righi; Figurino (criação): Adriana Coll; Malhas: Lourdes Malhas; Confecção: Genira Bezerra; Chefe de Contrarregragem: Maria Thereza Calvo; Contrarregras: Juliana Grandinetti, Luciana Fulgêncio e Marilu Franca; Camareira: Maria Quitéria Vasconcelos; Direção de Produção: Luis Eguinoa; Produção: Efeito;

(Argentina), o Baletatro Minas conquistou os prêmios de “Melhor Coreografia” e “Melhor Grupo” no II Concurso Nacional de Dança Contemporânea, em Salvador/BA, além do prêmio de “Melhor Espetáculo de Dança” pelo Jubileu de Prata Amigas da Cultura em Belo Horizonte/MG, ambos em 1978.⁶ Dentre outros prêmios, o Grupo conquistou o de “Melhor Espetáculo Infantil”, Troféu APATEDEMG (Associação de Profissionais e Técnicos em Espetáculos e Diversões do Estado de Minas Gerais, atual SATED-MG), em Belo Horizonte/MG, com a obra intitulada *Pedro e o Lobo*⁷, coreografia de Dulce Beltrão e equipe de bonecos do *Giramundo*, em estreia nacional realizada no Grande Teatro do Palácio das Artes, em abril desse mesmo ano.

Em decorrência de suas atividades continuadas, pela extensa turnê pelo Brasil e por seus prêmios no currículo, o Baletatro Minas alcançava, assim, destaque no cenário artístico nacional, sendo considerada uma das três mais importantes companhias profissionais de dança do Brasil. Destaco, a seguir, algumas dessas reportagens jornalísticas:

Numa promoção conjuntada Fundação Cultural do Estado e Associação Cultural Brasil Estados Unidos, o Baletatro Minas, que no ano passado firmou-se no cenário nacional como ‘uma das três mais importantes companhias profissionais do Brasil’, segundo a opinião da crítica especializada, fará três espetáculos em Salvador, a partir de domingo, às 21h no Teatro Castro Alves. (Jornal Correio da Bahia, Ano 1, n.90, Salvador, quinta-feira, 03 de maio de 1979, grifo nosso)

*[...] Paralelamente aos espetáculos da Funderj, o Baléteatro de Minas cumpria uma temporada de duas semanas no Teatro Teresa Raquel, casa lotada diariamente e constituindo **um grande êxito artístico e de bilheteria**. Em 15 apresentações o Baléteatro Minas bisou 8. (Coluna de Suzana Braga, *Jornal do Brasil*, sábado, 4 de novembro 1978, grifo nosso)*

*Classificado em primeiro lugar no II Concurso Nacional de Dança Contemporânea realizado em julho na Bahia, o Balé Teatro Minas apresenta-se pela primeira vez para os cariocas em temporada no Thereza Rachel, de quarta-feira ao dia 29, às 21 horas. [...] **Considerado como o mais promissor grupo de dança moderna do Brasil**, o Balé Teatro Minas depois segue em turnê por São Paulo e diversos estados no Norte e Nordeste. (Coluna de Maribel Portinari, *Jornal O Globo*, segunda-feira, 16/10/78, grifo nosso)*

Direção: Lúcio Oliveira; Programação Visual: Léo Kfoury; Textos: Savio Grossi; Assistente de Imprensa: Gegê Lara. (Informações retiradas do folder do Programa – arquivo pessoal da autora)

⁶ Destaco o papel fundamental de Bettina Bellomo na montagem de *Carmina Burana*, uma vez que a coreógrafa Adriana Coll aqui ficou pouco tempo, cabendo à *maître* a função de montagem – limpeza, organização coreográfica e direção artística –, ressignificando cada movimento de Coll. Bellomo, além de bailarina, *maître* e ensaiadora, revelou sua competência em dirigir dramaturgicamente o trabalho de “Carmina Burana”. Tal experiência me marcou muito – a substancial capacidade artística de Bettina Bellomo – não só como Intérprete e como *Maître*, mas como Diretora Artística.

⁷ Obra: *Pedro e o Lobo*. Ficha Técnica – Direção: Dulce Beltrão, Bettina Bellomo e Sylvia Calvo; Coreografia: Dulce Beltrão; Música: Serge Prokofiev; Direção Musical: Marco Antônio Araújo; Cenário e Figurinos: Mamélia Dornelles e Décio Noviello; Bonecos: Álvaro Apocalypse – Giramundo; Produção Executiva: Correto Produções; Textos e Narração: Joaquim Costa. (Informações retiradas de arquivo pessoal da autora).

Ao longo da década de 1970, tive a oportunidade de, por duas ocasiões distintas, complementar minha formação de dança no exterior, quando participei como bailarina das Temporadas de Inverno 1974 e 1979, respectivamente, da Central Valley Dance Company⁸, no estado da Califórnia/USA, sob a Direção de Mrs. Beverly Payne. A participação em uma Companhia de Dança fora do meu país de origem, assim também como o convívio com pessoas e profissionais de outras culturas unidos pela arte da dança, foi uma experiência significativa para meu processo de formação artística.

Ressalto a grande efervescência da década de 1980 configurada no cenário artístico da dança de Belo Horizonte. Companhia e grupos de dança de Minas Gerais já existentes firmaram-se artisticamente, cresceu ofertas de cursos de férias, assim também como se consolidou o fluxo constante de coreógrafos nacionais e internacionais trabalhando em Belo Horizonte. Insiro-me nesse processo por estar, na época, em plena atividade artístico-profissional.⁹

Em 1980, ainda integrante do Baletatro Minas, trabalhei diretamente com Klauss Vianna nas funções de bailarina e ensaiadora na obra *Confidências Mineiras ou Onde Tem Bruxa tem fada*¹⁰, que teve sua estreia nacional em maio de 1980, no Teatro Marília em Belo Horizonte. Mais uma vez, a direção do Grupo nos propiciou a experiência de trabalharmos com personalidades da dança e do teatro, em uma montagem que investigava uma nova

⁸ Central Valley Dance Company – Ajudication Performance 1973-1974. Artistic Director: Berveley Payne; Technical Director: Mr. Noble Dinse; Assit. Tech. Director: Kervin Boog; Publicity Co-ordinator: Twila Stange; Rehersal Secretary: Luana Fiorini; Ballet Mistress: Sue Fitch; Sound: Mr. James J. Payne; Costume Co-ordinator: Joane Burtch; Company Representative: Dennis Mahorney; Performing Company Dancers: Márcia Buzzini, Sue Fitch, Dannis Mahorney, Diane Nibler, Janell Melgard, Michelle Nutcher, Myra Kitchens, Leslie Oksen, Shari Machado, Tânia Mara Silva. (Informações retiradas do arquivo pessoal da autora)

⁹ Dentro do contexto artístico da década de 1980, podem ser citados como companhias ou grupos de dança teatral: o Camaleão Grupo de Dança, que, com o espetáculo *Dança dos Signos* (1982) chegou a colocar cerca de 150 bailarinos em cena, com trilha sonora original do músico e compositor Oswaldo Montenegro; o Grupo Corpo afirmou sua projeção nacional e internacionalmente, capaz de manter uma produção sistematizada de espetáculos, dentre eles *Prelúdios* (1985) e *Missa do Orfanato* (1989); o coreógrafo Luis Arrieta, em sua destacada trajetória coreográfica no Brasil, não só passou a coreografar para os profissionais da capital mineira a partir do início da década de 1980, como também aqui residiu por algum tempo para fundar e assumir a Direção Artística do Elo Ballet de Câmara Contemporâneo (1981-1982) e, posteriormente, para o grupo Camaleão (1986).

¹⁰ Obra: *Onde Tem Bruxa Tem Fada*, baseado no original de Bartolomeu Campos de Queiros. Ficha Técnica – Direção e Coreografia: Klauss Vianna; Direção Geral: Dulce Beltrão e Sylvia Calvo. Estrutura Sonora: Cecília Conde; Assistente Musical: Ricardo Costa. Assistente de Produção: Luis Eguinoa. Assistente Técnica: Tânia Mara Silva. Iluminação: Jorginho de Carvalho. Cenários: Augusto Degois. Coreógrafa Efetiva: Dulce Beltrão. Bailarinos: Ana Cristina Pereira, Denise Maciel, Lúcia Freitas, Marcia Magalhães, Tânia Mara Silva, Virginia Bezerra, Alexandre Sales, Fernando Foscarini, Geraldo Lima Jr e Luis Eguinoa. Atrizes Convidadas: Lígia Lira, Lúcia Schettino e Maria Olívia. Participação especial do motoqueiro: Sávio Sales. Camareira: Maria Quitéria Vasconcelos.

linguagem para a dança, trazendo de volta a Minas Gerais o coreógrafo mineiro, Klauss Vianna, após 20 anos de sua partida da Capital. Os meses que antecederam à estreia foram verdadeiros laboratórios de imersão no formato do que hoje nomeamos como laboratório. Foram práticas de consciência corporal, criação e pesquisa de movimentos. Vianna cercou-se de personalidades e artistas locais e de outros estados, dentre eles: Cecília Conde, responsável pela parte sonora do trabalho (que, como Vianna, havia conquistado recentemente o Prêmio Molière); Paulo Afonso Grissoli, diretor (juntamente com Daniel Filho e Dennis Carvalho) da minissérie *Malu Mulher* da TV Globo (estreado em 1979), com a dramaturgia do trabalho; Bartolomeu Campos de Queiros, autor do texto homólogo base para a montagem; e o jornalista Fernando Gabeira, em conversas sobre o homem contemporâneo, social e político.

Considero tal experiência continuada de meses de imersão nesse processo como um divisor de águas em minha formação. A partir de minha experiência com Vianna, percebi que sua importância residiu no formato inovador de seus procedimentos didáticos e proposições reflexivas sobre o corpo na dança e a dança no corpo do indivíduo. Esses procedimentos permitiram perceber o meu corpo de uma maneira mais consciente – dança não mais realizada (só) de fora para dentro, formal, mas de dentro para fora, dança relativa a uma responsabilidade social decorrente desse entendimento.

Durante todo o processo de pesquisa e criação da obra *Onde Tem Bruxa Tem Fada*, evidenciaram-se também a relevância dispensada por Vianna não para o produto final, mas sim para o processo de pesquisa da experiência do movimento “do” e “no” corpo e a consciência das sensações e desdobramentos individuais dela decorridas. Após o devido afastamento temporal, nomeio o tempo de experiência com Vianna de um verdadeiro “laboratório Klauss Vianna”, referente ao aprendizado de uma nova maneira de trabalhar com o artista da dança, base fundamental semelhante ao *processo colaborativo*¹¹, no qual todos os artistas que participam têm seu espaço de proposição e as funções aí constituídas são compartilhadas coletivamente. Entre os desafios, estava o de se expor, bailarino que não só dança, mas interpreta e fala em cena, assim também como searriscar mediante uma liberdade autoral de criação de propostas de movimentos corporais.

Nos dois anos seguintes (1981-1982), integrei o grupo profissional de dança ELO Ballet de Câmara Contemporâneo, Direção Geral de Bettina Bellomo e Luis Arrieta, ambos

¹¹ “Processo Colaborativo”, considerado como uma metodologia de criação, “em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”. (SILVA, 2002, p.101)

argentinos – ela (já citada), ex-integrante da Companhia de Oscar Araiz, em Buenos Aires; ele, ex-aluno da turma só de rapazes de Araiz. A companhia ELO teve uma trajetória curta, mas intensa. A criação da obra *Nascer, Algumas Profecias Cotidianas e Eternas*¹² gerou grandes desafios técnicos, exigências de um ritmo de trabalho intenso e de muita pressão por parte do coreógrafo (razão pela qual alguns bailarinos não suportaram a pressão, vindo a sair do grupo), como também desafios referentes à produção, uma vez que ELO não tinha nenhum apoio financeiro ou patrocínio. Contudo, desse viria a surgir a obra *Trindade*, o trio criado por Arrieta para os bailarinos Bettina Bellomo, Jairo Sette e Tânia Mara Silva (a autora), obra que passou a fazer parte do repertório de muitas companhias profissionais de dança, entre elas a CDPA. Entendo que trabalhar com um coreógrafo da envergadura artística de Arrieta foi e deve ser uma experiência marcante na carreira de muitos profissionais da dança teatral. O nível de sensibilidade artística e de exigência técnico-musical do coreógrafo é singular, tanto quanto desafiador, constituindo-se, dessa maneira, em um novo divisor de águas em meu processo profissional.

Em 1986, integrei o Grupo de Dança Camaleão, Direção Geral de Marjorie Quast e Direção Artística de Bettina Bellomo. Mais uma vez trabalhei com uma nova criação de Arrieta, a obra *Encontro no Espaço*.¹³ O Grupo Camaleão apresentava mais de um trabalho em seu repertório artístico e manteve intensa agenda de turnês do nordeste ao sul do Brasil, alcançando, inclusive, a experiência internacional na cidade de Assunção (Paraguai). Lembro-me que, por conta da turnê tão longa do Grupo (aproximadamente três semanas consecutivas), eu me vi na situação difícil de conciliar os meus estudos de então, referentes ao Curso de Artes Plásticas (EBA/UFMG), com as atividades profissionais de dança. Apesar do conflito de horários e das tensões geradas nesse período, o diálogo entre artistas (Dança e Artes Plásticas) ocorreu e acordos foram estabelecidos.

¹² ELO, Ballet de Câmara Contemporâneo apresenta *NASCER – Algumas Profecias Cotidianas e Eternas* – Direção geral: Bettina Bellomo e Luis Arrieta; Concepção Coreográfica e Figurinos: Luis Arrieta; Músicas: Barber, Bério, Nahler, Vangelis e Verdi; Cenografia: Raul Belém Machado; Direção Técnica: Ricardo Teixeira; Assistentes de Coreografia: Jairo Sette, Suzana Mafra e Tânia Mara Silva Meireles. (Acervo da autora)

¹³ Obra: *Encontro no Espaço*. Direção Geral: Marjorie Quast; Direção Artística: Bettina Bellomo; Criação: Luis Arrieta; Música: Egberto Gismonti, Heitor Villa Lobos, Marco Antônio Araújo e Charlie Haden. Cenário e Figurino: Sérgio Luiz; Iluminação: Ricardo Teixeira; Fotografia: André Castro e Rogério Franco; Confecção de Figurino: Genira Bezerra Ramon; Operação de Luz: Ricardo Teixeira; Sonoplastia: Flávia Braga; Produção: Heloisa Couto Leite, Flávia Braga, Juliana Grandinetti e Claide Gosling; Professora de Clássico: Bettina Bellomo; Assistente de Professora de Clássico: Tânia Mara Silva; Bailarinos: Alair Fernando, Andrea Maia, Bettina Bellomo, Janete Godim, José Maria Alves, Lena Maia, Luiz Augusto, Márcia Lacerda, Marcelo Mello, Orlando de Paula, Paulo Belico, Renato Bertolino, Sebastian Junior, Suzana Mafra, Tina Peixoto e Tânia Mara Silva; Estagiário: Maurício Christian.

As experiências que se seguiram a partir do ano de 1987 relacionam-se às minhas atividades de Professora, Coreógrafa e Ensaiadora em alguns cursos livres e técnico de dança da Capital, dentre as principais, cito: Studio Anna Pavlova, Studio Núcleo Artístico, Primeiro Ato Escola de Dança, Meia Ponta Studio de Dança, Corpo Escola de Dança e Centro de Formação Artística (CEFAR) do Palácio das Artes, Fundação Clóvis Salgado.

Durante minha formação e profissionalização em dança, exerci as funções de Bailarina, Assistente de Coreografia (também conhecida como Ensaiadora), Professora, *Maîtresse*¹⁴ e Coreógrafa, chegando a concluir também minha Graduação em Artes Plásticas¹⁵. De uma forma continuada à prática profissional de dança, tenho desenvolvido e ampliado meus estudos e pesquisas voltados também para o trabalho dos estudos corporais para o artista cênico, em especial o ator, trabalho esse iniciado em 2001 e consolidado alguns anos mais tarde (a partir de 2005), vinculado à Graduação, à Pesquisa e à Extensão como professora efetiva da área de Estudos Corporais no Curso de Graduação e Licenciatura em Teatro da Escola de Belas Artes/UFMG.

Saliento, a esta altura, a experiência significativa que despertou em mim um intenso sentimento de *pertencimento* nunca antes vivenciado desde que me encontrei como aluna (1976-1981; 1997-1998) ou professora efetivada da Escola de Belas Artes/UFMG (a partir de 2005). Refiro-me ao Curso de Extensão “Pedagogia do Movimento Para o Ensino da Dança”¹⁶, ofertado pelo Centro de Extensão da Escola de Belas Artes – CENEX, dessa unidade (iniciado em 2005) e de responsabilidade do professor Arnaldo Alvarenga, do qual fui aluna da 2ª turma, em 2006. O Curso apresentava características conceituais e de conteúdo que se aproximam de um curso superior de dança, vindo a favorecer a consolidação (cinco anos depois) do Curso de Licenciatura em Dança, iniciado no 2º semestre de 2010/EBA-UFMG.

¹⁴ A função de *Maîtresse* (do francês, palavra feminina que significa mestra) ou *Maître* (palavra masculina, usualmente usada no Brasil para significar mestre ou mestra) de Dança tem uma abrangência maior do que a de Professor de Dança, porque diz respeito ao Professor que trabalha com grupos ou companhias profissionais.

¹⁵ Licenciatura em Desenho e Plástica e Bacharelado em Desenho foram concluídos posteriormente, na década de 1990, na EBA/UFMG.

¹⁶ O Curso de Extensão *Pedagogia do Movimento Para o Ensino da Dança* teve como objetivo capacitar o aluno, a partir da base teórica, a refletir sobre a área de conhecimento da dança no País e no mundo, como também intencionou aprofundar o conhecimento da anatomia humana para fins do movimento dançante. Este atendeu a um público interessado em se aprofundar no conhecimento da dança para fins pedagógicos, artísticos ou pessoais, sem, contudo, ter que enfrentar a intensa carga horária e demais compromissos acadêmicos de um curso de Especialização ou de Graduação em Dança.

Finalizando o relato sintético de minha experiência profissional, aponto duas outras funções por mim assumidas no contexto artístico do Estado. A primeira refere-se à função de aplicadora e/ou jurada: de provas de Capacitação Profissional do SATÉD-MG; de prêmios ofertados à classe artística, como o Prêmio SATÉD-MG e o Prêmio SINPARC (Sindicato dos Produtores de Artes Cênicas); de Festivais e Concursos de Dança na Capital e no interior do Estado. A segunda refere-se à função de *parecerista*, ocasião em que tive meu nome indicado pela classe artística da dança junto à Secretaria de Cultura do Governo de Minas Gerais. Atuei como *parecerista* por dois anos (2006-2007) na Comissão Técnica de Avaliação de Projetos – CTAP, na gestão da então Secretária de Cultura do Estado, Eleonora Santa Rosa, e do Presidente da Comissão, Romulo Avelar, em um trabalho concentrado, não remunerado, dedicado a avaliar a consistência, grau de relevância e organização dos projetos de dança do Estado inscritos no Edital do ano. Sublinho que esta foi uma importante experiência, sobretudo para que eu percebesse e tomasse consciência dos dois lados da moeda na qual a atividade da dança profissional tem que trabalhar: por um lado, buscar e manter a dignidade no trabalho artístico em sua luta de consolidá-lo nas suas mais diversas frentes – criação, produção, apresentação, manutenção –, e, por outro lado, buscar em seus gestores – artistas e produtores de dança – o aprimoramento na capacidade de articulação ao formato e mecanismos de fomento vigentes para disputar espaços de financiamentos mediante Lei de Incentivo. Seus editais traduzem as políticas públicas estabelecidas pelo Governo do Estado¹⁷, existindo, como ocorre até o presente momento, a necessidade de se contar com mecanismos como de *Leis de Incentivo*, em um processo que envolve igualmente os demais segmentos artísticos como Música, Teatro, Circo e projetos correlacionados (Conservação de instituições particulares e privadas, Lançamento de livros e de CDs etc.), todos na disputa por apoio estrutural financeiro.

Posto isso, a presente tese trabalha com o entrelaçamento da experiência de profissionais da dança teatral referente à trajetória artística da CDPA no recorte diacrônico 1971-2013, promovendo o que chamo de *experiência profissional continuada* mediante a análise de um percurso de reflexão, de criação e de produção de um perfil profissional de dança teatral em Belo Horizonte.

¹⁷ Informações sobre o Edital vigente na época: Agência Minas Gerais, de 05/08/05, de Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.agenciaminas.mg.gov.br/multimedia/galerias/edital-da-lei-de-incentivo-traz-novos-criterios-de-analise-e-pontuacao-2/>.

INTRODUÇÃO

Sempre que tentei fazer um trabalho teórico, foi a partir de elementos de minha própria experiência. Era por pensar reconhecer nas coisas que via nas instituições com que tinha que ver, nas minhas relações com os outros, brechas, abalos surdos, disfunções, que empreendia um tal trabalho – um qualquer fragmento de biografia.
Michel Foucault¹⁸

Se muito tem sido feito até aqui sobre a pesquisa *em* e *sobre* dança no Brasil, sobretudo pelo incremento daquelas realizadas em âmbito nacional pela Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE¹⁹, muito ainda há por se fazer e se registrar, sobretudo sobre os profissionais de dança de Belo Horizonte, em especial da Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA. É um caminho sem volta, que predispõe uma execução a passos curtos, médios e longos, em vias de alcançar toda potência existente em um *grand jeté*²⁰.

Visando agregar uma contribuição a esse processo, o tema pesquisado é a dança teatral profissional de Belo Horizonte, elegendo-se como objeto de estudo a Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA, Corpo Estável da Fundação Clóvis Salgado, por entendê-la como um locus centralizador de uma série de ações, experiências e criações determinantes na construção de um perfil profissional do artista de dança. Para tal, o trabalho fundamenta-se no processo de construção da trajetória artística profissional da CDPA (1971-2013). O recorte temporal justifica-se por ser, o ano de 1971, o ano de constituição inicial da Companhia, e em 2013 o ano de iniciação da sistematização da análise do objeto de estudo, a CDPA. Nomeou-se o processo como *experiência profissional continuada*, ao qual retomaremos no final desse texto, que analisa o conjunto de procedimentos de natureza estética, técnica e reflexiva, que agregam, processam e dispõem as transformações operantes no contexto profissional de dança da capital mineira, em consonância com um contexto maior do gênero comumente presente na dança teatral contemporânea.

¹⁸ FOUCAULT. **O que é um autor?** 1992, p.28.

¹⁹ A associação ABRACE foi criada em Salvador (BA) em 21/04/1998. Contou com o apoio do CNPq e do CADCT/BA, além de ampla participação de lideranças representativas da área de Artes Cênicas (Teatro e Dança) de todo o Brasil. O número crescente de seus associados nas Universidades e do incremento de suas respectivas pesquisas revela o grande interesse e organização das artes da cena no País: 14 sócios fundadores (21/04/1998) e quase 200 associados já no I Congresso em São Paulo (17/09/1998); 345 associados em 09/2006 e, mais recentemente, 675 associados. Disponível em: <abracesecretaria.ufmg@gmail.com>. Acesso em: dia? ar 2012.

²⁰ *Grand jeté* (grande arremessada) é um salto da técnica da Dança Clássica, no qual o bailarino executa um grande salto de uma perna para outra com deslocamento espacial e tenta ficar no ar com uma atitude propositalmente expressiva. (ROSAY, 1980, p.101)

É relevante destacar que, embora a atividade artística profissional de dança já existisse há décadas no Brasil, essa atividade foi regulamentada pelo governo como *profissão* somente na década de 1970, pela Lei nº 6.533, em 24/05/1978, e pelo Decreto-Lei nº 82.385, de 05/10/1978.²¹ Para o exercício da profissão, o artista de Artes Cênicas necessita do registro emitido pela Delegacia Regional do Trabalho – DRT (Ministério do Trabalho e Emprego) (Artigo 6º, da Lei 6.533/78). Até a presente data, para obter seu registro profissional, o artista tem a opção de passar por um (ou mais) dos três caminhos reconhecidos por Lei, a saber: Diploma de curso superior na área; Certificado ou diploma de curso técnico na área; e Atestado de capacitação profissional fornecido pelo sindicato da classe. Obtido o registro, os artistas de dança passam a pertencer a uma categoria profissional com suas leis e regulamentação, as quais orientam suas atividades profissionais, assim como as respectivas relações trabalhistas. Conforme o Coordenador da Dança do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculo de Diversões – SATED/MG, Eurico Justino²², a regulamentação da profissão do artista cênico refere-se ao teatro, à dança e ao circo, abrangendo suas subdivisões, que, no caso da dança, são “o bailarino, o coreógrafo, o ensaiador, o professor de dança e o *maître*”, aquele que “trabalha com companhias oficiais”. A partir dessa regulamentação, diz o Coordenador, cada um desses artistas passou a ser como “um profissional como outro qualquer. Que paga imposto igual todo mundo, que têm direitos e tem deveres também.” (JUSTINO, 2014)

Embora a dança profissional no Estado esteja em período de grande respeitabilidade nacional, pouco tem sido investigado e registrado sobre a dança profissional da Capital, especialmente no que se refere à CDPA e sua trajetória no gênero “Dança Teatral”.²³ Sublinha-se que este texto considera a CDPA como companhia Estatal, por ser subsidiada pelo Governo de Minas Gerais. Consta do Estatuto que rege a Fundação Clóvis Salgado, a partir do Decreto nº 45.828/2011, em seu Capítulo II, Artigo III, a seguinte atribuição:

²¹ Para outras informações, consultar <www.jusbrasil.com.br/legislacao/111151/decreto-82385-78>.

²² Entrevista concedida à autora em 13/06/2014.

²³ Depois desta pesquisa iniciada, registram-se duas Dissertações de Mestrado referentes à CDPA. A primeira intitula-se *Um Imaginário memorial da Humanidade: Mitocrítica, Performance e a Dança Contemporânea*, de Luís Roberto Abreu Corrêa, sobre a obra *brancoemMim* da CDPA – Dissertação de Mestrado PPG Artes UFMG. Belo Horizonte, 2014. A segunda intitula-se *O Entre-lugares das Artes Cênicas nos espetáculos de dança: um olhar expressivo sobre Coreografia de Cordel*, de Talitha de Castro Mendonça Mesquita. PPAG Artes UFMG. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, 2015.

Manter e gerir a programação artística, direta ou indiretamente, por meio de contatos, convênios ou instrumentos congêneres, com instituições públicas ou privadas, dos seguintes Corpos Artísticos:

- a) Companhia de Dança Palácio das Artes;
- b) Coral Lírico de Minas Gerais; e
- c) Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.²⁴

De acordo com o “Regimento Interno” da CDPA, encaminhados à autora pelo atual Diretor da Cia²⁵, o Bailarino Cristiano Reis, existem alguns informativos básicos referentes à CDPA. O Art. 1º do CAPÍTULO I DAS DISPOSIÇÕES PRELIMINARES refere-se desta forma às atividades da CDPA:

Art. 1º - As atividades da Cia de Dança Palácio das Artes regem-se por este regimento, pelas normas estabelecidas no Estatuto dos Servidores Públicos civis do estado de Minas Gerais, pelo Decreto nº 82.385 de 05 de outubro de 1978, que regulamenta a profissão de artista, e pela Portaria nº 011/98 da Fundação Clóvis Salgado.

E sobre a função da Cia, constam do Art. 5º do CAPÍTULO II, os seguintes objetivos:

- 1 – proporcionar espetáculos de dança de alto nível;
- 2 – dar apoio às montagens da FCS, priorizando o calendário da Cia;
- 3 – divulgar e informar sobre a prática da dança;
- 4 – incentivar a consciência cultural e artística da população;
- 5 – potencializar a educação cultural no Estado;
- 6 – representar artístico-culturalmente o estado de Minas Gerais dentro do próprio estado, no Brasil e exterior;
- 7 – estimular e contribuir com a pesquisa, a reflexão e a criação na área de dança.
- 8 – assessorar a Secretaria de Cultura e a FCS com informações sobre dança.

Colocado estas, adverte-se que esta tese não discute questões legais relacionadas às políticas institucionais ou sindicais referentes à CDPA, concentrando-se na trajetória artística desta, embora se refira a elas.²⁶

²⁴ Cf. <<http://fcs.mg.gov.br/institucional/estatuto-da-fundacao-clovis-salgado/>>.

²⁵ O Diretor da Cia informou que esse Regimento Interno, embora seja utilizado como referência, ainda não foi oficialmente aprovado pela atual gestão da Fundação Clóvis Salgado. Esse material veio datado de 31/01/2015. (Recebido por *e-mail* por Cristiano Reis em 10/05/2016)

²⁶ Na perspectiva da autora da Tese de Doutorado de Echevengúá (2012, p.53), intitulada *Midiatização das companhias oficiais de dança no Brasil: ecos de comunicação entre público e privado*, o termo *oficial* se refere àquelas companhias *constituídas por lei*. Nesse sentido, Echevengúá apresenta uma lista com 15 nomes de companhias de dança brasileiras, aonde quatro (4) delas não se enquadram como *oficiais*. São elas: Cia de Dança Palácio das Artes (MG, 1971), juntamente com as companhias Balé Castro Alves (BA, 1981), Ballet da Cidade de Niterói (RJ, 1992) e Corpo de Dança do Amazonas (AM, 1998). As demais companhias oficiais por ela elencadas são: Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ, 1936), Balé da Cidade de São Paulo (SP, 1968), Balé Teatro Guafira (PR, 1969), Balé da Cidade de Goiás (GO, 1992), Balé da Cidade de Teresina (PI, 1993), Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul (RS, 1997); Balé da Cidade de Natal (RN, 2002), Balé

A dança teatral é aqui abordada a partir de Fazenda (2012), que a conceitua como sendo um gênero de execução realizada por agentes selecionados – bailarinos ou *performers*, coreógrafos – e demais colaboradores²⁷, com propósito e pressupostos técnicos e estéticos determinados a serem presenciados por um grupo de espectadores em um lugar específico, separado de outros eventos sociais.

Segundo Fazenda (2012), cinco condições fundamentais caracterizam o gênero *dança teatral*:

- a separação física entre o artista da dança e o espectador, sendo a dança realizada em um lugar propositadamente arrumado para sua apresentação separado de outros eventos sociais (espaço preexistente, como o espaço físico de teatros ou em estruturas armadas de forma temporária);

- a apresentação correspondente às regras definidas previamente por objetivos artísticos, estéticos e estilísticos;

- o intencional propósito de comunicação entre as duas partes – *artista e espectador* –, sendo uma performance ou apresentação capaz de gerar interpretações diversas por parte de quem a presencia;

- a ação deliberadamente representativa por parte de seus artistas, em uma ação voluntária, diferentemente de uma ação espontânea;

- os agentes ativos e críticos de sua própria realidade cultural, dando a perceber suas visões de mundo, materializando suas experiências e dando forma às suas expressões reflexivas.

Esta pesquisa encontra-se em acordo com Fazenda (2012, p. 18) ao entender o movimento do corpo “como uma realidade social e culturalmente significativa”, sem desconsiderar a interferência singular do criador de uma obra coreográfica. A autora percebe a materialidade da dança como resultado de um conjunto de práticas adquiridas, incorporadas e constantemente trabalhadas pelos seus agentes em função de seus objetivos artísticos, fazendo uso, assim, de técnicas do movimento corporal em seus processos coreográficos. Nessa visão, Fazenda dialoga com o entendimento de *técnicas corporais* a partir de Mauss (1974)²⁸,

da Cidade de Taubaté (SP, 2006), Companhia de Dança de Belém (PA, 2006); São Paulo Cia. de Dança (SP, 2008) e Corpo Estável de Dança do Polytheama (SP, 2011).

²⁷ Dentre os colaboradores, a autora considera: o dramaturgo (organizador do movimento dançado com demais elementos do espetáculo) e o diretor artístico, os quais buscam a criação de um todo coerente para o espetáculo, figurinistas, cenógrafos, iluminadores e compositores, dentre outros.

²⁸ Mauss (1974) considera as técnicas corporais fundamentais na relação mediadora entre o homem e o mundo, observando como o corpo se adapta de tempos em tempos ao contexto social no qual se insere. Este entende as

quando estas têm a função de mediar a relação *artista/sociedade*, habilitando-o a se expressar intencionalmente pelo seu movimento corporal coordenado no tempo e no espaço de forma significativa e em coerência com seu meio.

As técnicas corporais referentes à dança teatral são aqui entendidas, assim, como técnicas extracotidianas, realizadas por especialistas que a elas se dedicam no uso extraordinário do corpo para fins intencionais de sua ação expressiva de comunicação presencial, distinta de outras danças ritualísticas ou de danças de manifestações sociais espontâneas.

O artista de dança teatral, por intermédio das técnicas corporais, é a síntese do início, meio e fim da experiência no seu próprio corpo em um processo de aprendizado e profissionalização, estabelecendo uma práxis de observar, copiar, aprender, repetir, dançar, interpretar, observar, e assim por diante, em ações constantes de adaptação e transformação. Esse processo de profissionalização se dá também pela ação de compartilhar tal aprendizado, desdobrando-se, por sua vez, em técnicas eficazes e virtuosas que se conectam no nível simbólico (MAUSS, 1983), por parte de quem as elabora, as executa ou, inclusive, as frui. Nessa ótica, Fazenda (1989) entende o corpo como depositário de códigos do sentido, sendo o símbolo e o imaginário transformados em uma forma efêmera e transitória de movimento, a dança, em que as técnicas corporais desta se estabelecem como meio (não como fim) na articulação entre habilidade corpórea e linguagem investida de sentido.

Fazem-se necessárias, no entanto, algumas considerações preliminares em relação a certos nomes empregados neste texto, ou seja, bailarino, dançarino, *performer* e intérprete, e em relação a certos espaços utilizados pela dança teatral (FAZENDA, 2012). A partir do século XX, a palavra *bailarino* não mais suporta o entendimento para se referir ao artista da dança teatral. Assim sendo, o termo *dançarino* ou *performer* será utilizado também para designar o artista que não se restringe a uma só técnica (o balé), mas apresenta novos códigos de movimentação corporal, passando, por vezes, à intérprete e/ou coautor dos trabalhos por ele executados. Tão pouco a dança teatral (ou espetáculo de dança) não mais se restringe ao espaço tradicional do palco italiano – caixa cênica aberta na parede anterior, na qual o espectador se posiciona de frente para ela –, efetivando-se uma nítida separação entre palco e

técnicas corporais como sendo aquelas formas corporais utilizadas pelo homem para realizar as funções definidas em seu cotidiano, como correr, assentar, agachar, comer, beber, descansar, enfim, funções ditadas pelo seu meio de convivência social. Tais funções englobam atos e ações de ordens física e psíquica, as quais são apreendidas anteriormente pelo indivíduo, sendo assimiladas e memorizadas via imitação, repetição e/ou aprendizado sistematizado.

plateia, entre intérprete e público. A dança teatral alcança espaços diversos como galerias de arte, salas, estúdios, jardins, espaços públicos, fachadas de prédios etc., transformando, conseqüentemente, não só a relação espacial entre artista e público, mas interferindo e ressignificando as formas de relacionamento entre eles.

Desde que passou a ser considerada como uma forma superior de arte na corte absolutista de Luís XIV, a dança teatral passou por um processo de formalização que, gradativamente, iria não só transformar as danças sociais presentes nos salões nobres como também iria se estruturar em um código específico de movimentação, o balé. Seu processo de contínuas transformações desdobra-se, nos séculos seguintes até o presente, em procedimentos que ora se alinham, ora se antepõem à tradição, criando novos códigos de expressão dançada, como as Danças Moderna e Pós-moderna, chegando ao contemporâneo num contínuo de permanências e rupturas. Essas últimas (permanências e rupturas) originam um conjunto diversificado de possibilidades de dançar, que, pode-se dizer, ressignificam dinamicamente o ato dançante na cena contemporânea.

Inseridos que estamos na intensa dinâmica sociocultural contemporânea, com acesso em tempo real às diversas informações disponíveis por mídias diversificadas e com possibilidades de escolha entre várias técnicas e estilos de dança²⁹, por vezes, tem-se a impressão de que a atividade profissional da dança teatral também pode ser conquistada na mesma velocidade e dinâmica. Contudo, ela não acontece nesse ritmo, não se encaixa nesse formato. A profissionalização do gênero da dança teatral possui suas especificidades, dentre elas a demanda por uma formação continuada e, em boa parte, de longa duração. No caso da Dança Clássica, por exemplo, o ideal é que o interessado comece a praticá-la ainda criança, na pré-adolescência.

Como boa parte de outras tantas profissões, a dança teatral necessita de uma dedicação intensa. Para além do intelecto e do espírito, o que se molda é o corpo. Para isso, exige-se tempo, o qual varia de pessoa para pessoa, pois nem sempre – apesar de todo o esforço e dedicação – a natureza física de cada um é constituída de habilidades corporais. Além deste e ainda a respeito do significado do tempo em arte, reporto-me a Klauss Vianna

²⁹ Entenda-se *técnica de dança* como sendo uma das formas de conhecimento sobre o corpo utilizado como *meio* para se alcançarem objetivos determinados entre dançarino e mundo. Como *estilo de dança*, entende-se um determinado grupo de caracteres estéticos que distinguem uma dança de outra. Nesse sentido, pode-se dizer que a cada estilo dança corresponde uma técnica corporal específica. Complementando nesse entendimento, quanto ao *gênero*, ela pode ser classificada: pelo modo – solo, duo, de grupo etc.; pela origem – dança cênica ou teatral, dança folclórica, dança a caráter etc. –; e quanto ao fim em sua utilização – dança cênica, dança terapia, dança religiosa etc. (nota da autora)

(1990, p.38) quando este se refere à importância do *tempo interior*, encontrado especialmente em quatro artistas por ele citados – “Rudolf Nureyev [bailarino soviético, 1938-1993] e Margot Fonteyn [bailarina inglesa, 1919-1991]”, “ou atrizes como Fernanda Montenegro [1929-] e Marília Pera [1943-2015]” –, quando o “aprendizado exige um tempo e esse tempo precisa ser consciente”, uma vez que “não se pode dar saltos em arte” e a natureza do corpo deve ser respeitada.

Intenciona-se dar visibilidade a diferentes processos artísticos experienciados pela CDPA em sua trajetória, os quais desencadearam atitudes, influenciaram gerações posteriores de artistas da dança e promoveram ações que se refletem na contemporaneidade. Visibilidade que possibilita que, hoje, os jovens profissionais ou estudantes de dança (potenciais profissionais de amanhã) se encontrem em um estado de arte (privilegiado), no qual podem: escolher “onde”, “quando” e “com quem” fazer aulas de dança³⁰; eleger quais modalidades fazer e complementar com demais técnicas psicossomáticas³¹; optar em qual companhia ou grupo profissional atuar, inserindo-se nelas, tradicionalmente, via processo seletivo de audições; contar com profissionais mais conscientes e capacitados da área corporal para lidar com as especificidades da profissão³²; fazer uso de novas tecnologias para seu incremento técnico e artístico³³; ter a possibilidade de compor formatos diversificados de grupos de dança com apenas um, dois integrantes ou grupos menores independentes, formato diverso das grandes companhias de dança; e assim por diante. É importante que se evidencie que tais condições eram em número muito reduzido até finais dos anos de 1970, principalmente na capital mineira.

Diante do atual contexto local, em que convivemos com uma imensa variedade de possibilidades na celebração do movimento dançado, seu vocabulário eclético, no qual as

³⁰ A capital mineira conta com: vários cursos livres de dança, os quais oferecem técnicas corporais e estilos de dança variados; grupos profissionais particulares; curso técnico profissionalizante; uma Companhia Estatal de dança – CDPA; duas companhias ligadas às empresas privadas sem fins lucrativos, como o Serviço Social do Comércio – a Cia Sesc Palladium (inaugurada em 2011) e a Cia SESIMINAS (criada em 1990), corpo artístico da Serviço Social da Indústria – SESI FIEMG; além de vários profissionais de atuação independente, em formato de coletivos ou não.

³¹ Atualmente, o artista da dança tem acesso a um número crescente de técnicas corporais complementares ao seu trabalho, na condição de força, flexibilidade e consciência corporal, tais como: Gyrotonic, Pilates, Yoga, Antiginástica, Alexander, Feldenkrais e Tai Chin Chuan, dentre outros.

³² O estudo da anatomia para o movimento e o acompanhamento por profissionais da área de ortopedia, fisioterapia e desportos auxiliam na consciência corporal do estudante e profissional de dança na Capital.

³³ O contexto artístico encontra-se pautado por novas descobertas, as quais alteram o campo de percepção, caracterizando-se pela interatividade ou Ciberarte, marcada por experiências inseridas em ambientes que utilizam tecnologias, como: as computadorizadas; a telemática, a inteligência artificial e a robótica, dentre outras. (DOMINGUES, 2002)

características imediatistas da contemporaneidade (SILVA, 2005) por vezes nos imputam um excesso de informações (muitas delas descartáveis), torna-se importante analisar o contexto do “como” e do “que” move o artista profissional contemporâneo da Capital, aqui representado pela CDPA.

Entendemos a necessidade de se acrescentar um cunho histórico à investigação ao registrar os acontecimentos da CDPA, em concordância com Zamboni (2001), para quem toda e qualquer atividade artística se realiza em um contexto teórico e histórico, no qual se inserem a definição do objeto e a identificação do problema da pesquisa, que, neste caso, é buscar entender como se deu o processo artístico-profissional da CDPA. Dentro desse contexto, contamos, entre nós, com profissionais da dança de gerações anteriores – com formação a partir da década de 1940 –, ainda vivos, os quais podem compartilhar suas experiências e memórias. Muitos deles encontram-se atuantes em suas funções artísticas – bailarinos, mestres, coreógrafos e ensaiadores. A autora da atual pesquisa também se coloca na posição de testemunha presencial, inserida que está dentro do contexto artístico-cultural recortado.

Nesse sentido, revisitamos Jerzy Grotowski (1933-1999), que diz: “o corpo não tem memória, ele é memória”. (1993, p. 34) No texto intitulado – *Você é Filho de Alguém*³⁴, o autor faz uma reflexão acerca da importância de termos consciência (e ciência) de nossas gerações artísticas passadas. Grotowski conjectura a relevância de se considerarem os seus ancestrais como sua base, sua fonte, e considera também que não há como negar sua existência, quando, ele mesmo tenta fazê-lo, e acrescenta que essa consciência é libertadora, capaz de possibilitar ao artista encontrar sua própria verdade na busca de seu próprio caminho. Verdade que se encontra dentro de si mesmo, a qual o habilita a deixar traços (rastros) de sua existência artística.

Entendemos, assim, que o estudo sobre a trajetória artística da CDPA é capaz de contribuir para tal consciência libertadora da dança artística profissional tanto quanto promover reflexões, estudos críticos e de cunho histórico para gerações presentes e futuras. Formação profissional literalmente incorporada, em constante transformação e que se torna presente em configurações, tais como as que foram encontradas nos relatos orais, no percurso de formação técnica, nas reflexões artístico-culturais dos diretores, especialmente dos acervos institucionais e pessoais acessados nesta tese. Dessa forma, buscou-se ampliar o

³⁴ Palestra proferida em francês pelo Diretor de Teatro polonês Jerzy Grotowski em Florença, Itália, em 1985, com o título de *Tu es le fils de quelqu'un*. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009. (ALENCAR, 2009)

conhecimento e a reflexão sobre o processo profissionalizante pelos quais passam os artistas que se dedicam ao gênero dança teatral, especialmente pela ausência de pesquisa específica que abranja um trabalho analítico reflexivo sobre a CDPA, compreendendo sua trajetória artística profissional e seu entrelaçamento com o contexto da dança teatral de Belo Horizonte no âmbito nacional e internacional. Tal lacuna torna-se um estímulo à pesquisa da CDPA, que, por sua permanência e trajetória artística, torna-se merecedora de um estudo mais aprofundado que ultrapasse uma obra sobre um(a) artista em especial, como se vê mais comumente.³⁵

Além do exposto até aqui, como professora, me encontrei imbuída de um forte interesse analítico-educativo sobre a área e o tema, uma vez que componho o corpo docente do Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes – UFMG. O Curso, inaugurado em 2010, constitui-se de importante indicativo a respeito da crescente organização e sistematização da Dança como área de conhecimento na Capital e no interior do Estado, configurando-se, conseqüentemente, no contexto nacional.³⁶ Essencialmente, entendo ser a Arte da Dança um fenômeno artístico-educativo, capaz de promover o desenvolvimento do indivíduo em seu contexto social e cultural, por meio da dança, que se faz plena de sentido expressivo, de relacionamento interpessoal, inclusive de efeito multiplicador em ações de construção e preservação da memória da dança artística local. Uma sociedade sem memória é uma sociedade sem identidade. Nosso passado, composto de nossas memórias e nossos esquecimentos naturais do cérebro, nos diz quem somos, como também nos permite projetar o futuro. “Podemos afirmar que *somos aquilo que recordamos*, literalmente.” (IZQUIERDO, 2002, p.9, grifo do autor)

Por fim, a capital mineira constitui-se como o local da iniciação e do desenvolvimento basilar de boa parte de minha própria experiência artística profissionalizante. A dança teatral

³⁵ Podemos citar algumas pesquisas acadêmicas referentes à dança profissional mineira, algumas, inclusive, concluídas após o início do processo de doutoramento da autora e que enfatizam artistas mineiros de dança e/ou grupos profissionais privados da Capital: “Corporeidade e tecnologia da informação”, de Belkiss Amorim. Dissertação de Mestrado em Gestão Social, Educação e Desenvolvimento, Centro Universitário, UNA/BH-MG, 2010; “A Trajetória do Grupo Corpo e o Processo de Profissionalização da Dança Cênica em Belo Horizonte (1976-1982)”, de Murilo Borges de Assis Júnior. Dissertação de Mestrado Interdisciplinar em Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais/UFMG, 2013; “Uma escola da graça, saúde e beleza: Natália Lessa, a dança e a educação da feminilidade”, de Elisângela Chaves. Tese em Educação e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, FAE/UFMG, 2013.

³⁶ Minas Gerais conta, até a presente data (2016), com três Cursos Superiores de Dança: o Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Viçosa – UFV (2002); o Curso de Bacharelado da Universidade Federal de Uberlândia – UFU/Instituto de Artes – IA (2012); e o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (2010), acolhido pela Escola de Belas Artes – EBA.

profissional no estado de Minas Gerais tem revelado inúmeros profissionais, grupos e companhias de dança de projeção nacional e internacional, contribuindo para a consolidação da Dança como profissão e como área de conhecimento.³⁷ Contudo, busca-se um olhar específico sobre a profissão do artista da dança e, mediante a envergadura da trajetória de 45 (em 2016) anos de existência da Cia. Estatal, infere-se que ela possa revelar-se em um ambiente fértil e esclarecedor dos processos pelos quais tem passado o artista, que busca como ofício tal gênero de dança.

Como artista pesquisadora, entendo a importância de se registrar *in loco* o processo profissionalizante de artistas da dança na Capital, os vivos *objetos de estudo* construindo esta reflexão sobre o artista de dança e sua formação profissional a partir de seu próprio tempo-espço, de suas experiências e memórias, de seu texto encarnado, legitimando-os como fonte. O estado de Minas Gerais, especialmente concentrando-se na capital mineira, tem apresentado uma visível maturidade artística, gerando e multiplicando (e exportando) uma série de artistas talentosos, bem como obras reconhecidas nos cenários nacional e internacional, fatores que foram identificados e reconhecidos na CDPA, pela análise de distintos procedimentos, estéticos, técnicos e reflexivos, comumente presentes na dança teatral do gênero, os quais serão abordados nos *Movimentos* que se seguem.

O entendimento e a preservação dessa experiência disponibilizada às gerações presentes e futuras só se transformarão em conhecimento e memória se registrados em pesquisas como o resultado que agora apresento. Não esperemos que outros façam isso por nós. A nossa formação artística e a história por ela construída podem e devem ser contadas por outros *olhares estrangeiros* (MURAT, 2005)³⁸, sabendo, todavia, que corremos o risco de ver tal história contada a partir de outro contexto, com outro enfoque e, por vezes,

³⁷ Entre estes, citam-se os grupos privados: Camaleão Grupo de Dança, Grupo Corpo, Grupo Primeiro Ato e a Mimus Cia de Dança.

³⁸ Refiro-me ao Documentário *Olhar Estrangeiro, um personagem chamado Brasil*, de Lúcia Murat (1949-), cineasta brasileira, que, durante a ditadura no Brasil, foi presa e torturada. Essa experiência significativa influenciou sua obra, como os filmes intitulados “Que Bom Te Ver Viva” (1989), “Olhar Estrangeiro: Um personagem chamado Brasil” (2005), e “A Memória Que Me Contam” (2013). Lúcia tem contato direto com os clichês e as fantasias do olhar dos diferentes estrangeiros que filmaram “sobre” ou “no” Brasil ao trabalhar no exterior. A cineasta constatou que eles apresentam um desconhecimento da realidade brasileira, não sendo seus olhares estrangeiros fieis à (nossa) realidade. Outras informações, acessar: www.taigafilmes.com/olhar/port.html. Lúcia Murat faz um balanço da geração de 68, na qual viveu sob o contexto turbulento da ditadura militar no Brasil. A cineasta trata da questão das experiências vividas por ela e colegas e da memória que fica pelo imaginário mundialmente conhecido, a qual difere da realidade vivida pelos que sobreviveram às torturas e aos assassinatos institucionalizados na época. Outras informações, acessar: www.taigafilmes.com/memoria/.

incorretamente. Nada como aquele que viu e presenciou o fato; em carne, pele e osso, viveu a emoção da experiência em seu próprio corpo atualizando-a, inclusive em sua oralidade; aspectos objetivos e subjetivos com um ponto de vista único, que, mesmo que redefinidos pelos fatores que regem o mecanismo da memória, guardam registros que transcendem a legitimidade. (IZQUIERDO, 2002) Nada como ouvir dos próprios agentes os relatos de suas experiências que, a despeito da existente incompletude do imaginário conhecido da atividade da dança artística local, tendem a amenizar as distorções e a suprir omissões delas (experiências). Agentes ativos e críticos de sua própria realidade cultural, dando a perceber suas visões de mundo.

Sim! Somos nós, os artistas pesquisadores de agora, os corresponsáveis pela construção dessa memória encarnada, que não se iniciou nessa geração, mas é fruto de gerações anteriores, e que, por sua vez, é consequência de um processo de ações passadas. É provável que boa parte dos atuais artistas de dança mantenha registros psicomotores do trabalho e dos códigos, rastros que autenticam seu percurso pelos formadores de gerações anteriores às suas e que perduram no presente, em um sistema *de* [trans]formação, [adapt]ações e a[própria]ções. Sistema que sinaliza um jeito único de fazer, certa forma estética de se apresentar, um subtexto velado em uma composição dramaturgicamente corporal que emana experiência (BENJAMIN, 2012; LARROSA, 2014), base teórica fundamental desta tese.

Pelo processo de doutoramento, vivenciei um tempo singular de reflexões e análises, quanto ao exercício de mover camadas e mais camadas de experiência de uns bons 35 anos de meu próprio percurso; camadas que, por analogia, podem ser associadas às de Benjamin (2012, p.223) quando se refere à “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representam a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (entendimento significativo e que se fez replicar ao longo deste texto). A superposição dessas camadas translúcidas de ações passadas e presentes propicia com que elas se juntem e se conectem, transformem-se e deem sentido especial aos processos artísticos formativos por mim vividos até aqui, os quais tendem a fechar ciclos e dar início a novos. Remeto-me a Bérghson (1990), para quem a memória não é simplesmente um regresso ao passado, mas algo que afeta o presente, capaz de projetar uma ação no futuro. Sinto-me nesse espaço tempo, no qual o filósofo, ao se referir sobre a memória, entende que ela não faz parte do passado, e sim se combina com o presente, em um constante processo de passado presente, agindo no corpo pelos elementos sensório-

motores da ação atual, recuperando algo já vivido no passado e conduzindo-o a um estado atuante e criador em sua própria existência.

As minhas experiências profissionais constituídas pelas funções de bailarina, professora, coreógrafa e artista plástica se unem no sentido de potencializar a função que se impõe no espaço tempo presente – a função de artista pesquisadora. Nesse sentido, apresentam-se os objetivos norteadores deste trabalho.

O Objetivo Geral da presente tese constituiu-se em analisar o processo de experiência profissional construída por meio da trajetória artística profissional da CDPA, por entendê-la como um *lócus* centralizador de uma série de eventos, entre outros possíveis presentes em Belo Horizonte, determinantes na construção de uma experiência prática, teórica e reflexiva da dança profissional local.

Os Objetivos Específicos foram:

- Reconhecer a experiência desenvolvida e acumulada pela rotina de trabalho do profissional da dança teatral via CDPA;
- Identificar os elementos constitutivos e fundamentais à formação profissional em dança assumidos em Belo Horizonte pela CDPA;
- Ressaltar o amplo repertório artístico da CDPA;
- Contribuir para o registro e ampliação da memória da dança profissional local;
- Identificar na experiência humana o valor da experiência artística via relatos orais.

Metodologicamente, este texto da área das artes (e que não é ciência) foi um estudo cientificamente orientado pelos pressupostos da abordagem qualitativa pelo entendimento de que a pesquisa em arte lida com a relação dinâmica e indissociável entre o sujeito e o objeto, entre o mundo real e a subjetividade do sujeito. Chizzotti (2000, p.38) entende que “todas as pessoas que participam da pesquisa são reconhecidas como sujeitos que elaboram conhecimento e produzem práticas para intervir nos problemas que identificam”. Intencionou-se, portanto, intervir e promover contribuições na solução de questões identificadas pela autora no processo da dança profissional da CDPA.

Combinaram-se os objetivos de caráter exploratório e de caráter descritivo (GIL, 2002). No primeiro caso (exploratório), o estudo da CDPA propiciou maior familiaridade com o processo de profissionalização da dança, tornando-o mais explícito, além da análise de exemplos que estimulam a sua compreensão. No segundo caso (descritivo), apresentaram-se as características do processo de determinado fenômeno ou população; ou seja, a trajetória artístico-profissional de dança da CDPA.

Quanto aos procedimentos técnicos, combinaram-se: a pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado; a pesquisa de cunho documental, ou seja, com material que ainda não recebeu tratamento analítico; e a pesquisa de levantamento, por envolver a interrogação direta das pessoas, cujo comportamento mostrou-se necessário. (CHIZZOTTI, 2000)

As ações de coleta e análise de dados foram feitas a partir de fontes diversas. Foram investigadas fundamentalmente as fontes primárias dos Programas da CDPA arquivados no espaço do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho – CCIMJEF, localizado no Palácio das Artes/Fundação Clóvis Salgado. Ressalta-se que esses Programas foram considerados como o centro da análise e referência documental e histórica relativa à trajetória artística da Cia, como também representam o discurso institucional estabelecido sobre ela, material disponibilizado para consulta pública. Tais Programas são considerados como marcas impressas que contêm sentido sociocultural capazes de dizer muito a respeito da presença, da importância e do desenvolvimento da Cia em sua situação institucional, tanto quanto remetem a um determinado contexto sociocultural. (CERBINO, 2010) A estes, juntaram-se a análise do material da hemeroteca (recorte de jornais e periódicos), referente à CDPA, também arquivados no mesmo local. Na análise dos dados colhidos nessas fontes, ressalta-se a importante reflexão de Le Goff (2003) sobre a leitura dos documentos, cujas análises, na compreensão de um percurso histórico – no caso, o da CDPA –, devem levar em conta os muitos aspectos dos seus modos de construção. Assim, os Programas e os recortes de jornal e periódicos – de um modo geral, todas as fontes utilizadas – precisam ser vistos como portadores de verdade e falsidades, como fontes de um poder, cabendo diferentes interpretações, com suas revelações e ocultamentos.

Foram acessadas fontes secundárias de cerca de 90 livros relacionados ao tema de estudo desta tese, além de Bancos de Teses, Dissertações e Periódicos Acadêmicos digitais.

As entrevistas semiestruturadas foram analisadas a partir do entendimento da composição de um método da pesquisa qualitativa (BOGDAN; BIKLEN, 1994), que coleta dados dentro do modo de comunicação informal, em que o investigador analisa tais dados indutivamente, sendo o processo possuidor de maior valor do que o resultado final, privilegiando os significados e sentidos dados dos participantes (os profissionais de dança) em suas vidas e quando cada um que fala incorpora sua experiência. Levou-se em consideração, inclusive, a invenção da própria experiência, que se relaciona com significados de experiências vividas, que são ativadas no tempo da entrevista. (SILVERMAN, 2009) A análise dos depoimentos buscou encontrar (dentre outros) identificadores de comportamento,

valores e opiniões dos integrantes da Cia em suas relações afetivas e profissionais, em seus pontos de tensão e de satisfação, de afinidades entre Cia e Instituição, e entre os demais profissionais que lidam com a Cia – Direção Artística, Coreógrafo, Mestre etc. Foram transcritas 19 Entrevistas, mais 13 realizadas virtualmente (por *e-mail*). Entrevistas que agiram como um contraponto aos Programas, permitindo entrecruzar informações, encontrar e recuperar elementos que não se encontram registrados usualmente em documentos de cunho oficial. O objetivo das Entrevistas foi fundamentalmente dar voz àqueles que ainda não tiveram oportunidade de narrar suas experiências, considerando-os indivíduos imbuídos de autoridade, autores legítimos do seu fazer artístico. (BENJAMIN, 2012)

Recorrerem-se também a materiais de cunho documental (sem tratamento analítico) como o acervo pessoal de artistas relacionados à CDPA, em especial uma Diretora, um Coreógrafo e uma Assistente de Coreógrafo, além de artistas da cena mineira, todos eles com experiências interligadas à CDPA, os quais também colaboraram para acrescentar contribuições significativas aos objetivos desta tese.

Esse trabalho é acompanhado de três APÊNDICES e um ANEXO em DVD. O APÊNDICE A refere-se às Obras dançadas pela CDPA ao longo de sua Trajetória Artística, de acordo com os Programas do acervo do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho (CCIMJEF/FCS). Estes correspondem ao período diacrônico abordado pela tese, constando também as informações do Ano, do Diretor e do Maître dessas Obras. Encontra-se também inserida no DVD uma Tabela mais completa com informações adicionais contidas nos Programas: Nome da Cia/Obra; Coreógrafo/Adaptação; Direção Artística da Cia; Gerente da Cia; Professor; Música; Coreógrafo/Figurino; Iluminação; Governador/Coordenador de Cultura/Secretário do Estado de Governo; Secretário de Estado da Cultura; Presidente/Superintendente; Evento/Local.

O APÊNDICE B refere-se à elaboração de três Listas de Nomes dos Bailarinos da CDPA e seus respectivos *Movimentos (I, II, e III)* de acordo com os dados inseridos nos Programas do acervo do CCIMJEF/FCS. Catalogou-se, assim, o nome de cada Artista – Bailarino e Bailarina –, que integrou o elenco da CDPA, registrando sua marca de experiência e memória na dança local dentro do recorte diacrônico abordado. Há, contudo, uma Lista única inserida no referido DVD com os nomes de todos os Bailarinos que constam dos Programas da CDPA arquivados no CCIMJEF/FCS.

O APÊNDICE C refere-se à voz do Artista Bailarino integrante da CDPA no ano de 2016, constituindo-se num espaço não só de agradecimento, mas de homenagem da autora a todos os Artistas Bailarinos que integraram a Cia em seus 45 anos de existência.

Mediante as fontes consultadas sobre a CDPA e seus profissionais, passa-se a dar ênfase a estes, utilizando letra maiúscula nas palavras “Programa”, “Entrevista” e nas diversas “Profissões” apontadas neste trabalho.

Finalmente, sublinha-se o trabalho inédito feito nessa pesquisa – o levantamento e a catalogação de todos os Programas e recortes jornalísticos da hemeroteca referentes à CDPA no período de 1971-2013, que se encontram no acervo do CCIMJEF/FCS. Para tal, foram realizadas mais de mil digitalizações desse material que se encontram arquivadas no DVD anexo à tese, utilizando-se um Scanner de Mesa Fotográfico A/4 (não profissional).

Ressalta-se, contudo, a existência de um amplo material referente à CDPA – *Clippings*, Fotos, Panfletos, Cartazes, Vídeos etc. –, arquivado no espaço de trabalho da Cia, ou seja, no 4º andar do prédio da Fundação Clóvis Salgado, e, nesse sentido, não disponíveis para consulta pública. Observa-se que o arquivo da CDPA é maior e mais diversificado do que o acervo do CCIMJEF/FCS. A partir do conhecimento e anuência da Fundação Clóvis Salgado sobre a pesquisa da autora, houve o compromisso de cooperação da Instituição, intermediado pela pessoa do Diretor da Cia, Cristiano Reis, concedendo total acesso ao material da CDPA. O arquivo da Companhia começou a ser organizado por Diretores em gestões anteriores, com a participação de alguns bailarinos da própria Cia, encontrando-se em processo de catalogação mais intenso no 2º semestre de 2015. Tal catalogação em andamento interferiu no processo de análise da autora, não permitindo determinar com maior precisão quantos e quais eram os Programas da CDPA. Resolveu-se, assim, manter a proposta inicial de levar em consideração os Programas localizados na CCIMJEF/FCS, por considerá-los como o discurso oficial e institucional, sobretudo por estarem esses disponíveis à consulta pública. Sublinha-se, entretanto, que, as Capas dos Programas da CDPA arquivadas no espaço da Companhia foram digitalizadas e se encontram no DVD, a título de registro e de um entendimento do processo global da CDPA, como também para auxiliar futuros pesquisadores relacionados a esse tema.³⁹

³⁹ Ao me aproximar do final do processo de digitalização do arquivo da CDPA no CCIMJEF, fui apresentada ao senhor Arthur Versiani Vellôso Neto, o qual se mostrou interessado em minha pesquisa, considerando-a de grande relevância, e solicitou compartilhamento das digitalizações sobre a CDPA após a defesa da tese. Esse compartilhamento eu já havia oferecido junto à Direção da Cia, passados os devidos processos do doutoramento e seus desdobramentos. Segundo o senhor Arthur Neto, sua função é de Coordenador do Núcleo de Acervo e Memória – Departamento de Informação e Pesquisa/Biblioteca/DEINEP, CEFART da Fundação Clóvis Salgado, localizado no Palácio das Artes. Nas palavras do próprio Coordenador: “O projeto no qual estou envolvido é o de atualização desta área – Acervo e Memória; ou seja, o levantamento, avaliação, classificação e digitalização do material que for necessário. Além desta etapa, o nosso objetivo é buscar os meios para a realização do trabalho, através da elaboração de projetos, estabelecimento de parcerias e cooperações entre instituições estaduais e

Este trabalho foi submetido ao Comitê de Ética e Pesquisa – COEP/UFMG, tendo sido aprovado por este, e apresentado aos entrevistados o termo de Declaração de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE. Tanto o TCLE e a Anuência da Direção da CDPA/FCS encontram-se no referido DVD.

A partir, então, das fontes citadas, busquei respostas para as seguintes indagações:

- que aspectos levantados substanciam a escolha da CDPA como objeto representativo de um processo de constituição profissional de dança teatral em Belo Horizonte?
- quais elementos utilizados pela CDPA são determinantes em sua trajetória profissional de dança que permita com que ela (a trajetória) seja significativa, produtiva e de longa duração?
- seria uma atuação profissional técnico-reflexiva continuada e consciente a partir de uma trajetória significativa, produtiva e prolongada, o cerne da questão determinante de uma profissão profícua em dança teatral?

Para investigar ideias, ações e experiências que compuseram os movimentos promovidos pelo contexto sociocultural e artístico da CDPA, núcleo centralizador que agrega distintas gerações e diversificada qualificação de dança artística para aqueles que nela passaram a atuar profissionalmente, partimos de parâmetros que se colocaram como um filtro, os quais nos permitiram um olhar seletivo favorável às análises. Como base teórica, temos as reflexões acerca da *experiência e narrativa* em Walter Benjamin e, subjacente a esta, o entendimento artístico de *corpoforma*, extraído originalmente da Dissertação de Mestrado da autora. (MEIRELES, 2010)⁴⁰

A ideia central do texto benjaminiano, a *experiência (Erfahrung)*, atravessa toda a sua obra, desenvolvendo uma problemática entrelaçada às ideias de *narrativa (Erzählung)* e de *memória (Erinnerung)*, dialogando com distintos campos do saber e da ética humana. Em sua constante reformulação crítica da ideia de experiência, Benjamin busca não só contextualizá-la historicamente no transcorrer das transformações estruturais por que passa a humanidade, mas busca a verdade da experiência plena, livre de opressão, de esvaziamento ou de falsidade.

outras possibilidades que viabilizem a sua operacionalização.” O Coordenador também me informou que este trabalho de catalogação dos documentos teve início em maio de 2015 e que somente no CCIMJEF há cerca de cem mil documentos, distribuídos entre hemeroteca, programas, *folders* e cartazes, lembrando que, além destes, existem os de cada departamento, como também de cada núcleo de Dança, Música e Teatro, como também os armazenados no Centro Técnico de Produção – Marzagão (Sabará/MG). Informações recebidas por *e-mail* em 26/01/2016.

⁴⁰ Conceito criado e desenvolvido na Dissertação de Mestrado da autora, intitulada: *Forma Incorporada: um olhar sobre a relação forma e conteúdos expressivos no corpo cênico*. Mestrado em Artes pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes – UFMG. Cf.: MEIRELES, 2010, p.29-33. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8B2+H5P>.

A experiência estabelece-se como mediadora entre as relações do homem com o mundo, e vice-versa. Na narrativa, estão contidos os relatos de experiências e o aprendizado proveniente delas, construído nas contínuas relações entre narrador e ouvinte, entre mestre e aprendiz. Dessa maneira, a figura do narrador está intimamente ligada ao trabalho e sua experiência coopera para substanciar sua narrativa.

Nesse sentido, firmados na ideia de *experiência* arrolada a uma *narrativa*, as reflexões de Benjamin se fazem esclarecedoras para interpretar as relações do ofício da dança teatral em seus processos profissionalizantes e as relações artísticas, afetivas e sociais deles decorrentes. “A experiência que passa de boca em boca (de corpo em corpo) é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 2012, p.214). Esse processo permite com que o artista interprete a si mesmo como sujeito social⁴¹, possuidor de uma prática e de uma memória de experiências profissionalizantes, em que o espectador que participa pela fruição da obra artística também participa da ação ativa de interpretação e de atribuição de sentido.

Os ensaios críticos de Benjamin sobre *experiência* se embasam na sua constatação de que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2012, p.213) na vida moderna, quando a tradicional maneira de narrar histórias e o conhecimento nelas contido estão cada vez mais ausentes do cotidiano, processando-se, ao invés disso, um constrangimento em se narrarem histórias, acompanhado de um desprezo por estas e pelos aconselhamentos nelas contidos. Em *O Narrador*, Benjamin desenvolve um entendimento crítico-reflexivo sobre a *experiência*, que busco relacionar de forma especial à experiência processada no campo de trabalho de um profissional de dança teatral. Dialogando com Benjamin, e trazendo suas considerações acerca da *experiência* para o campo da dança – processo profissional da dança teatral da CDPA –, relações são estabelecidas aproximando-se a ideia de *narrador* com a de *professor* ou *mestre* de dança e o de *aprendiz* com o *artista da dança em processo profissional*.

Entende-se, assim, o *narrador mestre* como *meio* de transmissão de uma história que começa antes dele e continuará depois dele (uma vez que a experiência é transmitida através da história), sendo os parâmetros teóricos benjaminianos favoráveis à sustentação do deslocamento do *mundo do movimento* (dança teatral) para o *mundo das palavras* (tese).

⁴¹ Emprega-se o termo sujeito social pelo entendimento de Charlot (2000), para quem este [sujeito social] é aquele que mantém sua condição biológica (ser igual aos de sua espécie, e pertencente a um grupo social) e, mantém sua condição singular ao mesmo tempo (diferente de todos). O sujeito é um ser social por natureza, inserido em relações sociais, em um processo de troca entre ele e o meio no qual está inserido, interferindo nestas e por elas sendo influenciado.

Subjacente ao entendimento benjaminiano, busca-se o entendimento implícito no termo *corpoforma* colaborando na compreensão dos processos profissionalizantes da CDPA. E, antes mesmo de defini-lo, três considerações fazem-se necessárias. De acordo com a artista plástica e professora de arte Fayga Ostrower (2004, p.4), “são sempre as formas que se tornam expressivas”, e tal conteúdo expressivo da obra de arte não se articula por meio de palavras, mas de maneira não verbal; isto é, de maneira formal, através de formas. Se a autora nos fala do *meio* pelo qual o artista materializa algo de seu universo do sensível, o psicanalista e teórico Silva Júnior (1998, p.611) nos indica o fator subjetivo dessa materialização ao promover um diálogo entre psicologia e arte, considerando, assim, a arte como a forma simbólica pela qual a consciência organiza e expressa a experiência emocional, em que “a forma é a parte visível do conteúdo, a sua pele plena de ressonâncias”. Por sua vez, o neurocientista Ivan Izquierdo (2002, p.10) postula que experiência e memória estão interligadas, uma vez que a memória é formada a partir das experiências vividas; ou seja, o “conjunto das memórias de cada um determina aquilo que se denomina personalidade ou forma de ser.”

Assim sendo, podemos retomar o termo *corpoforma* e entendê-lo como sendo a ação consciente da incorporação e da apropriação da plasticidade do elemento forma pelo artista cênico, constituindo-se em um constante exercício de investigação na busca por um corpo cênico expressivo, capaz de revelar objetivamente (através das formas) as ressonâncias de sua subjetividade, de suas memórias e de suas experiências no processo do seu fazer artístico. O *corpoforma* constitui-se de uma aplicação prática no trabalho do artista cênico em que este intenciona expressar estados de espírito e intenções objetivas através de seu corpo enformado para fins de apresentação profissional.

Como a forma expressa o conteúdo (*Gestalt*)⁴², ela varia segundo a apropriação de cada artista. *Corpoforma* pode ser considerado, inclusive, como eixos de uma roda do tempo, composta de eixos estruturantes de nomes de artífices do trabalho cênico, os quais fazem uso da forma em seus processos de produção artística em constante transformação e maleabilidade. O *corpoforma* constitui-se, assim, na incorporação do mundo no sujeito e do

⁴² A Gestalt, teoria da psicologia experimental desenvolvida no início do século XX, esclarece a compreensão de como processamos pelo sistema nervoso a nossa percepção e interpretação espontaneamente de imagens e ideias. Em síntese, para enxergarmos algo, um objeto ou ser humano, dependemos da condição de luz que incide sobre ele, como também da organização de sua estrutura interna, a qual determina sua forma externa. Em outras palavras, o campo da percepção humana cerebral é global, e não por partes isoladas, existindo um processo unificador do todo na percepção da imagem (GOMES FILHO, 2004).

sujeito no mundo, uma vez que ele (o sujeito) está na base da experiência sociocultural. O *corpoforma* estabelece a concretude da mediação entre sociedade e criação artística, entre relações, práticas discursivas, de apropriações do sujeito com o outro e com o mundo à sua volta. Experimentação incorporada pelo artista das artes cênicas, que, se espera, permita “ao público a visualização do conteúdo antes mesmo que qualquer palavra seja articulada em cena”. (MEIRELES, 2010, p.99)

Posto isso, elegeu-se como categorias de análise a Direção Artística, o Trabalho de Aprimoramento Técnico e o Repertório da CDPA, por sua inter-relação dinâmica, estreita e intensa, elementos que compõem uma companhia profissional de dança teatral, os quais lhe conferem o caráter de identidade.

O elemento “Direção Artística” refere-se às ações e experiências da gestão da Direção da Cia, a qual tem as funções acumuladas de atividades artísticas e executivas. Ela responde pela qualidade técnica e artística da Cia, e pela escolha, convites e definição final de que tipo de caminho artístico a CDPA vai seguir ou com quem desenvolver um novo trabalho. A Direção da Cia também responde pelas discussões sobre formas de contratação, além de estar em diálogo constante com gestores e patrocinadores. Sendo assim, a gestão da Direção Artística está ligada diretamente à Cia, responsável principal por determinar seus pressupostos técnicos e estéticos, os quais, em boa parte, definem o perfil artístico da Cia, conferindo-lhe identidade. Esclarece-se que a função de “Direção Artística de Produção” refere-se a uma instância acima da Direção da Cia, abrangendo, por sua vez, os três Corpos Artísticos da Fundação Clóvis Salgado – CDPA, OSMG e CLMG. Essa Direção é um cargo de gestão administrativa, encarregada de administrar a verba que atenderá aos três Corpos Artísticos, discutindo com o Maestro, o Diretor da Cia e o Diretor do Coral quais rumos tomar e que projetos sustentar e levar à frente.

Como “Trabalho de Aprimoramento Técnico” são entendidos os procedimentos adotados pela CDPA que envolvem processos de formação, manutenção e aprimoramento das habilidades corporais, em geral de ordem prática, realizados dentro de sua rotina diária de trabalho. Estes são constituídos como meio de atender aos objetivos estéticos e artísticos de produção da CDPA, possibilitando a interação *artista-obra-sociedade*, permitindo com que ela atenda às necessidades contemporâneas de expressão do gênero dança teatral, desenvolvendo um *corpoforma* que incorporará o “como” processar a obra dançada. Dessa maneira, incluem-se procedimentos, tais como: aulas diárias das técnicas das danças clássica e contemporânea entre outras; experimentos práticos e pesquisas referentes ao desenvolvimento de processos criativos de novas obras ou remontagens; sessões de método de aprimoramento

físico, condicionamento corporal (*Pilates, Gyrotonic*)⁴³ e massagem corporal, dentre outros procedimentos, dependendo da demanda de novos ou anteriores trabalhos, como abordado adiante.

Tem-se no elemento “Repertório” a distinção da CDPA em forma de um produto artístico final mediante a concretização material e objetiva da experiência coreográfica. Esse produto atende às suas apresentações em ações impregnadas de sentido simbólico e intenções discursivas. É o momento no qual o *corpoforma* (encarnado), já trabalhado em seus objetivos técnicos (e estéticos) e já tendo materializado a ideia do Coreógrafo (ou Diretor de Cena), dá a ver “o que” se torna “obra dançada” que alcança o público, seu objetivo final.

A partir do conjunto de elementos eleitos e pela análise realizada, identificaram-se três *movimentos* significativos na trajetória artística da CDPA, os quais compõem os três Capítulos da presente tese designados de MOVIMENTOS I, MOVIMENTOS II e MOVIMENTOS III. A saber, a palavra *movimento* (do latim *movere*, mover em Português) é aqui intencionalmente empregada: em primeiro lugar, por entender ser o *movimento* um dos elementos fundamentais da arte da dança; segundo, pelo entendimento implícito em sua semântica⁴⁴; em terceiro, pelo significado de *movimento* na arte da Música – denominação referente às partes que compõe uma música, pertencentes a alguns de seus gêneros [suíte, concerto, sonatas etc.] –, que, a partir do entrelaçamento histórico da Dança com a Ópera, gera desdobramentos originando a forma estrutural dos balés de repertório, ou seja, Prólogo, 1º, 2º, 3º ou 4º Ato, Suíte, Grand Final etc.; e, por último, *movimentos* (no plural) intenciona compreender a pluralidade no processo das diversas possibilidades de movimento de ideias, ações e experiências que compõem a trajetória artística da CDPA, a qual prossegue em seu processo de *continuum movere*, ultrapassando os limites implícitos nesta pesquisa.

Assim sendo, tem-se em:

MOVIMENTOS I – Experiência Formativa e Estruturante – 1971-1985. Este Capítulo refere-se aos primeiros anos de estabelecimento da Companhia, que, uma vez institucionalizada, investe em ações de formação profissional de bailarinos, instituição de seu corpo de baile e composição de seu repertório, tempos de grandes desafios, nos quais todos buscam aprender o que, literalmente, significa *ser* uma Companhia Estatal de Dança. A

⁴³ Tanto o *Pilates* quanto o *Gyrotonic* são métodos que contemplam o controle corporal de uma boa postura, flexibilidade e força muscular, baseados na respiração e que favorecem o desempenho, precisão, fluidez e concentração dos movimentos corporais.

⁴⁴ Ato ou efeito de mover (-se); mudança de um corpo (ou partes de um corpo) de um lugar (ou posição) para outro. (HOUAISS, 2009, p.1324)

transição dos *Movimentos I* para o próximo caracteriza-se por uma demanda que cresce e toma corpo – a busca por uma identidade (coletiva) da Cia.

MOVIMENTOS II – Consolidação e Maturidade Artística – 1986-1999. Uma vez constituída há mais de uma década, a Companhia continua em atividade, transformando-se aos poucos em uma Companhia contemporânea de dança, mantendo um repertório eclético. Tal período se caracteriza pelo fim da repressão política e início da liberdade de expressão, quando este se constitui em tempos de experiências de produções férteis, com a presença significativa de um coreógrafo residente, que teve sua formação profissional inicial na própria instituição – Escola e Companhia –, e a ela retorna como Coreógrafo Diretor. Consolida-se um trabalho amadurecido e afinado entre Direção, Coreógrafo e contexto artístico-cultural contemporâneo. A transição destes para os *Movimentos III* realiza-se de maneira clara e determinante, na qual a CDPA encontra características próprias que a distinguem de outras companhias oficiais.

MOVIMENTOS III – Reflexão-Pesquisa – Trajetória Consubstanciada – 2000-2013. Quatro décadas se passaram e a Cia segue ininterruptamente seu trabalho, diversificando-se, o que propicia a consubstanciação de uma trajetória fértil em experiências. Atinge-se uma identidade artística em que se veem obras de características contemporâneas como a coautoria na criação artística compartilhada, nas quais a CDPA afirma seu perfil artístico, em sintonia com o estado da arte da dança contemporânea do gênero dança teatral.

CONTINUIDADES referem-se às reflexões que encerram, mas não concluem o presente trabalho, uma vez que a importância da CDPA não se esgota nesta tese e nas limitações a ela intrínsecas. Tão pouco, esgota-se o processo da atividade artística da dança profissional da CDPA, processo que prossegue num *continuum* – ele vem e nos toca, atravessa o nosso maior órgão, a pele, alcança nosso físico, nosso intelecto e nosso intuitivo, promove transformações, que, por sua vez, iniciam e dão continuidade a novas possibilidades de percepção e às novas experiências na arte da dança.



Figura 1: Tânia Mara Silva – *Movimentos I*
Nanquim s/ Entretela, 29/21 cm – 2016.

1 MOVIMENTOS I

EXPERIÊNCIA FORMATIVA E ESTRUTURANTE – 1971-1985

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam.
Luiz José dos Santos⁴⁵

MOVIMENTOS I referem-se ao período compreendido entre 1971, data do estabelecimento da CDPA como Corpo Artístico vinculado à, então, Fundação Palácio das Artes, estendendo-se até 1985, data da última aparição do nome da personalidade considerada por este texto como o Artista Profissional mentor da constituição da própria Cia – Carlos Leite –, que, pela sua experiência profissional, dá o *tom* às ações e seus desdobramentos especialmente referentes aos *Movimentos I*.⁴⁶ Uma vez institucionalizado, o então Balé da FPA demanda procedimentos de constituição de seu “Corpo de Baile”, composição do Repertório e uma estrutura para sustentá-lo. Estes se constituem como tempos de caráter pioneiro e de grandes desafios, nos quais todos buscam aprender o que, literalmente, significa *ser* uma Cia de Dança Estatal, ou seja, todos – Funcionários, Direção e Corpo Artístico de Dança – passando pela experiência do fazer e aprender concomitantemente.

Sendo assim, a experiência tem um apelo forte nesta narrativa. As palavras do Prefácio foram construídas a partir de uma série de experiências da autora desenvolvidas ao longo de sua vida, aqui recortadas pelo tema da arte da Dança. A *experiência*, questão que tem significativa importância para os artistas de maneira geral, constituiu-se de fundamental valor na trajetória artística da autora. A *experiência* se faz presente e se transforma na palavra-chave a tecer um fio invisível que percorre toda a tese e entrelaça tempos passados aos tempos contemporâneos, bem como possibilita desenvolver diálogos entre as reflexões de Walter Benjamin sobre experiência e a Cia de Dança Palácio das Artes em seus 45 anos de trajetória artística, aqui recortada em 43 (anos). Trajetória artística que se consubstancia pelas vivências individuais que se unem em uma experiência coletiva da CDPA, que, por sua vez, inseri-se na arte da dança teatral mineira.

⁴⁵ SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* 2006, p.8.

⁴⁶ Houve uma grande dúvida por parte da autora se esta data não deveria ser a de 1983, marco de um visível *movimento* divisor conceitual e artístico na trajetória artística da Cia pelo processo da montagem da obra *Tribana* (a qual será tratada adiante). Optou-se, então, por se manter os Programas do CCIMJEF/FCS como locus orientador de referência, respeitando-se, assim, a última data de aparição do nome de Carlos Leite associado à Companhia. Considera-se, entretanto, 1983-1985 como período de transição entre *Movimentos I e II*.

Desse modo, apresentam-se Benjamin e seu entendimento de experiência vinculado à narrativa e, como o ofício da dança teatral da CDPA se aproxima desta, tecendo redes de relações e afinidades entre si.

1.1 Tecendo redes de experiência entre Benjamin e a CDPA

O conselho tecido na substância da vida vivida tem um nome: sabedoria.
Walter Benjamin⁴⁷

Ao longo de toda a sua vida, Benjamin dedicou-se a reformular sua ideia crítica de experiência, contextualizando-a historicamente no transcorrer das transformações estruturais por que passa a humanidade, a partir de sua própria visão de mundo. Ele a entendeu como mediadora entre as relações do homem com o mundo, e vice-versa. Em cada um dos seus ensaios citados a seguir há um entendimento (em transformação) sobre experiência, os quais corroboram a importância que esta tem ao se entrelaçar à experiência (em movimento) da CDPA.

Em seu ensaio *Experiência* (1913), em pleno ânimo ativista, ele e seus colegas berlinenses, idealistas, anseiam por mudanças de mentalidade na cultura alemã. Nesse contexto, a experiência aparece como uma *máscara* que simboliza uma autoridade opressora vinda do adulto sobre os jovens e suas buscas. Autores como Lima e Baptista (2013, p.452)⁴⁸ nos auxiliam na compreensão da crítica de Benjamin a esta altura de sua vida, quando este “aponta a opressão que a experiência do adulto exerce sobre a juventude”; opressão que o impede de buscar suas próprias experiências, tendo esse adulto já experienciado de tudo.

Alguns anos depois, Benjamin seguiu suas reflexões sobre experiência em um novo ensaio, *Sobre o programa da filosofia do porvir* (1918), no qual, mesmo partindo de bases kantianas, não deixou de fazer uma crítica ao aspecto limitador de um conhecimento que toma por base somente referências centradas na ciência dos números e da natureza. Assim, Benjamin buscou fazer um balanço entre experiência e conhecimento que ampliasse as bases para toda e qualquer experiência possível, validando-a epistemologicamente, entrelaçando experiência e conhecimento, conhecimento esse, segundo seu entendimento, como sendo inconstante e heterogêneo.

⁴⁷ Benjamin (2012, p.217), em *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

⁴⁸ *Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin*, de João Gabriel Lima e Luis Antonio Baptista. *Revista Filosófica Princípios*, v. 20, n. 33, p.449-484, 2013.

Em *Experiência e pobreza* (1933), Benjamin já reflete sobre esta não mais como uma máscara opressora, mas antes como base de sabedoria, ou seja, experiência entendida como conhecimento acumulado transmitido de geração a geração. Acúmulo que o autor analisa ser de difícil efetivação e transmissão frente à pobreza do mundo moderno e que caracteriza aqueles que experienciaram a 1ª Grande Guerra Mundial (já antevendo a Segunda). Benjamin, atento às questões da ética humana, se preocupa com os efeitos da modernidade, desprovida de lembranças do saber da tradição, quanto ela (a modernidade) se mostrava cada vez mais pobre de experiências significativas que conectassem o homem à sua realidade existencial.

Mas é em *O narrador* (1936) que o autor, além de olhar para frente, olha para trás e vê uma possível narrativa com cacos do que já foi construído pela tradição. Benjamin parte de uma constatação que norteia a sua reflexão: a falência do homem moderno na capacidade de intercambiar experiências.

É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifesto, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012, p.213)

Segundo Benjamin (2012, p.214-219), esta falência da faculdade de intercambiar experiências no mundo moderno tem suas causas (dentre outras) como sendo: a da capacidade de comunicabilidade, encontrando-se desvalorizada, “em baixa” (e gerando outras causas de forma irreversível); as novas forças de produção do capitalismo industrial, as quais acionaram diferentes procedimentos não mais ligados à tradição e ao artesanato, mas à indústria e à produção em massa; a experiência destruidora da 1ª Guerra Mundial, e suas consequências, gerando transformações radicais da imagem do mundo moral e exterior – “os combatentes voltavam mudos do campo de batalha”, dadas as experiências traumáticas por eles vividas (dentre elas o isolamento da *guerra de trincheiras*), pobres na capacidade de transmitir experiência comunicável –, provocando a passagem do “frágil e minúsculo corpo humano” pela experiência falsa da batalha material da inflação e da moral dos governantes; a transformação das formas de narrar tradicionais, em uma nova forma que em muito se encontra em oposição à narrativa, ou seja, “a informação” – processada de forma rasa e rápida, não se baseia na confiabilidade e exatidão dos relatos –, tendo valor no momento em que é novidade, esgotando-se em si mesma logo depois de ser comunicada.

Benjamin condiciona a possibilidade de transmissão narrativa da experiência a três aspectos fundamentais⁴⁹, os quais se fazem ausentes na sociedade capitalista moderna: o primeiro aspecto refere-se à experiência transmitida pelo narrador, a qual deve ser comum à pessoa do ouvinte, implicando uma relação existente entre narrador e ouvinte, característica comum aos que pertencem a uma mesma comunidade ou grupo social; o segundo aspecto relaciona-se com a estrutura do trabalho artesanal, o qual favorece a sedimentação progressiva da experiência necessária em um ambiente que propõe o fazer junto, presencialmente, como também propõe a disponibilização de um tempo mais lento e global para contar uma narrativa e dela tirar proveito; e o terceiro aspecto diz respeito à sabedoria contida na narrativa, a qual envolve um saber prático, que também se formaliza como um conselho ou advertência. A estrutura da sociedade moderna cristaliza tais aspectos; isto é, não valoriza nem tem “tempo” para ouvir “narrativas inúteis”, encontrando-se inserida no processo do trabalho industrial (e não mais artesanal), como também apresenta um indivíduo desconectado de seu meio social, isolado e alienado, sem uma orientação ou um aconselhamento.

Além da falta da condição de transmissão narrativa, existe mais um fator a ser destacado nas reflexões de Benjamin (2012, p.215), uma vez posto que a experiência seja uma transmissão oral: são os tipos de narradores.

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.

O autor continua suas reflexões, relacionando esses dois tipos de narradores aos seus *representantes arcaicos*, que, por conta dos seus respectivos estilos de vida, originam o “marinheiro comerciante” (aquele que vem de longe) e o “camponês sedentário” (aquele que nunca saiu de seu país), os quais conservam suas características e sabedorias próprias, que se enriquecem pela ação da interpenetração entre si (BENJAMIN, 2012, p.2014).

À luz de tais considerações benjaminianas sobre a *experiência* refletida no campo da dança – processo profissional da dança teatral da CDPA –, propõe-se relacionar a ideia de

⁴⁹ *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin (pp. 213-240).

narrador com a de *professor* ou *mestre* de dança, e o de *aprendiz* com o *artista da dança em processo de formação profissional*, arrolando características comuns entre eles (BENJAMIN, 2012, p.213-240).

Em primeiro lugar, ambos transmitem suas experiências de pessoa a pessoa, em uma ação presencial e em um ambiente de influência mútua entre as partes. Assim, ocorre com o bailarino, que, em sua rotina de trabalho – em sala de aula ou de ensaios, ou montagens de novas obras, ou remontagens –, encontra-se corpo a corpo com o professor ou o coreógrafo, o qual lhe transmite seu saber. Em segundo, esse é um processo de prática coletiva de tradição oral. Por mais que um bailarino tenha suas responsabilidades individuais e a ele caiba investir e dedicar-se ao seu fazer, sua prática tem sido realizada em salas de aula, nas quais a companhia compartilha junto e em um mesmo ambiente os conhecimentos que o professor ou o diretor tenha para transmitir. Ou seja, a transmissão da tradição, do conhecimento, é realizada presencialmente nesse coletivo. Em terceiro, o saber transmitido traz em si uma forma latente de uma dimensão utilitária, em que existe o indivíduo em condições de transmitir e compartilhar saberes (*narrador/mestre*) e outro interessado em aprender (*aprendiz/bailarino*). Ou seja, além de ouvir os ensinamentos, estes são seguidos. Essa é uma situação em que há uma prévia relação entre os presentes, os quais pertencem a um mesmo grupo social – CDPA –, e os saberes compartilhados pelo mestre-professor são comuns e de interesse desses bailarinos. Em quarto, o modo tradicional de contar, artesanal, chamado de *épico* (relativo às narrativas de tradição oral) por Benjamin (2012, p. 221), corresponde também ao modo artesanal e gradual pelo qual a dança é transmitida de geração a geração há séculos. Não há como pular etapas no trabalho artesanal da dança, uma vez que o corpo aprende fazendo, ouvindo e refazendo suas ações, repetindo-as e reformulando-as, em um constante *movere*. Essa situação corresponde à lenta “superposição de camadas” e que em nada tem com o abreviamento de *short history* (história curta) inventada pelo homem moderno, mencionadas por Benjamin (2012, p.223). Em quinto, o campo de ação do narrador insere-se no da performance, do gesto, da interação com as pessoas, estabelecendo-se, dessa forma, uma variedade de afinidades estritas entre performance, corpo e dança. Em sexto, o narrador-mestre assume a figura do agente multiplicador da atividade da dança, o qual se firma no uso constante de seu próprio fazer e na transmissão de saberes nela contida, assim como ocorria com o narrador antigo, outrora sinônimo de sabedoria e outorgada autoridade, pelo acúmulo efetivo e consolidado do conhecimento e saberes. Este se encontra representado tanto na figura do mestre (marinheiro comerciante), que vem de terras distantes (como ocorrido com muitos que serão abordados ao longo deste texto), quanto do mestre local

(camponês sedentário), que não chega a sair da própria terra, mas se alimenta de muitas narrativas tradicionais, suas e das demais que chegam. Assim, tem sido desde a gênese da dança teatral e ao longo de seu processo mundial. Em sétimo, o corpo inteiro do narrador necessita estar presente no instante da narração, como também se procede na transmissão de conhecimento da dança entre o mestre e o bailarino. “A alma, o olho e a mão [enfim, todo o corpo] estão inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática.” (BENJAMIN, 2012, p.239)

A dança teatral, como a processada pela CDPA, constitui-se, portanto, de um trabalho corporal, interpretada nesta tese nos moldes da narrativa benjaminiana e elaborada a partir do acúmulo da experiência advinda do processo artesanal, presencial, e que envolve todo o corpo em um sentido de unidade e de lenta sedimentação de conhecimentos sobre (e sob) o corpo do artista que a ela se integra. Demais relações, peculiares e afinidades benjaminianas com a arte da dança, se apresentarão, a seu tempo, no desenvolver deste trabalho.

Buscam-se algumas considerações do filósofo e pedagogo espanhol Jorge Bondía Larrosa, que, ao estabelecer um diálogo com Benjamin sobre *experiência* e *arte*, esclarece mais um pouco sobre as questões que permeiam o entendimento desta primeira.

Inicia-se esta interlocução expondo-se as definições que Larrosa (2012, p.12) apresenta a partir do significado da palavra “experiência”, por entender que as palavras produzem sentido, despertam imagens, incorporam subjetividade: em espanhol, *experiência* significa “o que nos passa”; em português, “o que nos acontece”; em francês, “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos sucede”; em inglês, “that what is happening to us”; e, em alemão, “was mir passiert”. Mas, mais que definir experiências em alguns idiomas, o autor sintetiza o sentido de experiência como sendo “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”, mas em um nível que nos chega a transformar de alguma maneira, e não de simplesmente “o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.” (LARROSA, 2012, p.21) Nesse sentido, o autor refere-se a Benjamin, quando este observa o estado de *pobreza de experiência* que caracteriza o nosso mundo, quando o excesso de informação não faz outra coisa que não nos privar da experiência real, deixando-a cada vez mais rara. O autor esclarece a diferença entre *informação* e *experiência*, à luz de Benjamin; isto é, “informação não é experiência, [...] a informação não deixa lugar para a experiência”. O sujeito no mundo se encontra obcecado pelo excesso de informação, de um “saber”, mas que não passa pela “sabedoria”.

Outro fator que impede a experiência é a razão de o homem moderno *opinar em excesso*. “É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às

vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação.” (LARROSA, 2014, p.20). Sendo assim, a obsessão pela opinião também impossibilita a capacidade de que experiências nos aconteçam. Segundo o autor (2014, p.20), “Benjamin dizia que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência”. Tal periodismo favorece a criação de um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da “informação” e da “opinião” sem consciência dessa manipulação em massa, não sendo outra “coisa que a aliança perversa entre informação e opinião.” (LARROSA, 2014, p.21)

Por fim, mais um fator característico do mundo moderno dificulta a efetivação da experiência na vida do indivíduo, *a falta de tempo*. “Tudo o que passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por estímulo [...] igualmente fugaz e efêmero.” (LARROSA, 2014, p.22) A velocidade com que as informações são dadas e a obsessão pela velocidade funcionam como um *choque* que provoca um estímulo raso, pontual e fragmentado, impedindo com que algo significativo nos aconteça. Inclusive, impede com que a memória seja acionada por conta da sucessão de estímulos de igual intensidade, os quais não permitem que vestígios sejam deixados e que nos toquem a ponto de impedir a conexão significativa entre acontecimentos. E, algo sério acontece, a impossibilidade de advir *o silêncio*. Nesse sentido, “a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigos mortais da experiência.” (LARROSA, 2014, p.22).

Retomam-se as palavras de Benjamin sobre o estado físico do corpo favorável para a assimilação e memorização da experiência pelo indivíduo moderno:

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica. E quanto maior a natureza com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência [...]. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. (BENJAMIN, 2012, p.220)

Mas faz-se necessário esclarecer mais uma coisa sobre o saber da experiência. Este é um saber relativo, pessoal, subjetivo e finito, uma vez ligado à existência de um indivíduo ou comunidade humana. Aí, encontra-se sua qualidade existencial. Larrosa deixa essa situação bem esclarecida nas palavras que se seguem:

Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito. [...] *Se a experiência não é o que acontece, mas é o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência.* O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso, [...] ninguém pode aprender da experiência de outro, a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. (LARROSA, 2014, p. 32, grifo meu.)

Partindo deste entendimento de que, se as experiências não forem elaboradas, estas não poderão ser assimiladas e, portanto, não poderão ser compartilhadas ou transmitidas, podemos entender melhor como se dá a arte e o fazer artístico da CDPA, em seu processo de construção de uma longa, contínua e ativa trajetória artística. Compartilhando, portanto, da lógica dos autores selecionados para esta interlocução – Benjamin e Larrosa –, os quais legitimam o valor da *experiência*, este texto reconhece a *experiência* como o *elemento chave* da compreensão da existência profícua desta trajetória e dos desdobramentos por ela gerados em forma de suas ideias, ações e criações.

A *arte da dança* se apresenta como veremos, como este lugar favorável à retomada da *experiência* sensível e significativa, capaz de nos atravessar, nos acontecer, nos tocar a ponto alcançar o silêncio interior, aconchegar-se e de se ter tempo de transformar esse acontecimento em memória, de alguma forma, assim, nos ressignificando-a. A trajetória de dança da CDPA, por vezes (senão durante toda a sua construção), constituiu-se pela superposição de camadas de experiências, as quais se estabeleceram não só por cada Bailarino que compõe ou já compôs seu elenco, como também pelo entrelaçamento das experiências de outros artistas que com ela já compartilharam seus conhecimentos, assim como pela experiência vivida pelo público que atendeu às suas apresentações.

Uma vez colocada a importância do fator experiência para este texto, vejamos alguns percursos da dança teatral profissional em Belo Horizonte. De onde e quando surgiu a CDPA? Quais são as experiências que compõem sua trajetória artística? Buscando responder a essas perguntas, adentremos no processo da formação profissional da dança teatral mineira até alcançarmos a CDPA.

1.2 Movimentos Estruturantes da Dança Profissional de Belo Horizonte – Carlos Leite e a CDPA

Em 30 de janeiro de 1970, inaugurou-se a Fundação Palácio das Artes, nomeada Fundação Clóvis Salgado a partir de 1978, instituição jurídica que sedia a primeira companhia profissional oficial de dança localizada em Belo Horizonte e que se estabelece como entidade jurídica administradora do principal centro cultural do estado de Minas Gerais.⁵⁰ A constituição, do então *Ballet da FPA* se deu no ano seguinte, em 1971, pela incorporação de boa parte dos integrantes de dois núcleos de dança em atividade na Capital, e dirigidos pelo maître de balé Carlos Pinto Leite (Carlos Leite, 1914-1994), o *Ballet de Minas Gerais* e a *Escola de Dança*.

Ressalta-se que a Cia de Dança foi o primeiro dos três Corpos Artísticos a ser institucionalizado pela Fundação⁵¹, seguido pela Orquestra Sinfônica, OSMG (1976), e pelo Coral Lírico, CLMG (1979).⁵² Entendemos que tal fato se deu pela existência precedente da

⁵⁰ O processo de construção do Palácio das Artes foi longo, passando por várias interrupções e transformações, iniciando-se em 1941. Seu projeto arquitetônico original foi idealizado (em quatro anos) por Oscar Niemeyer, encomendado por Juscelino Kubistchek, então prefeito de Belo Horizonte, no intuito de se construir na Capital um Teatro Municipal. Após diversas dificuldades e interrupções geradas durante os anos que se seguiram, um novo arquiteto foi requisitado para concluir a obra em 1966. O arquiteto Hélio Ferreira Pinto foi o responsável por adaptar a ideia original e transformá-la em um Palácio das Artes, complexo arquitetônico com espaços culturais, de acordo com as demandas da época. O mineiro, natural de Leopoldina, Clóvis Salgado da Gama (1906-1978), dá nome à Fundação por sua significativa trajetória constituída de experiências socioculturais e políticas, entre elas sensibilizar a sociedade mineira e mobilizá-la nas questões culturais e a respeito dos recursos financeiros públicos, responsáveis pela recuperação e conclusão da obra do Palácio das Artes (1941-1970). Na gestão do governador Israel Pinheiro e sob a primeira Direção Artista do cantor mineiro Armin Féres, foi inaugurada a então Fundação Palácio das Arte por meio da Lei 5.455, de 10 de junho de 1970. Na presente data (2016), ela abriga: Cursos de Arte, sediados pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica – CEFART (antigo CEFAR) –, espaço de formação de Cursos de Dança, Teatro e Música; complexo de espaços culturais – Grande Teatro, Cine Humberto Mauro, Teatro João Ceschiatti, Sala Juvenal Dias; e Galerias de Arte – Galeria Alberto da Veiga Guignard, Galeria Genesco Murta, Galeria Arlinda Corrêa Lima, Espaço Mari’Stella Tristão e Espaço Fotográfico. (Acervo do CCIMJEF/FCS)

⁵¹ Faz-se oportuno relacionarmos o fato similar ocorrido na gênese da criação da dança como profissão na corte do Monarca francês Luís XIV, ocasião da inauguração da *Academia Real de Dança* em 1661 e, após oito anos, a criação da *Academia Real em Música e Versos Franceses* (atual *Ópera Nacional de Paris*) em 1668, englobando também os bailarinos. Luís XIV foi o responsável por dar grande reconhecimento e legitimação à Dança, colocando-a no centro das atividades políticas e sociais do mundo. Naquela ocasião, a Dança começou seu *movimento* rumo a ser considerada uma arte independente (do texto e da dramaturgia do gesto), recebendo apoio explícito do Rei, o qual exigia com que ela fosse respeitada. Nesse sentido, mediante a iniciativa do Rei de inaugurar a Academia Real de Dança, efetivou-se a posição da arte da Dança perante as outras (artes) embora (ainda) sob as normas do Monarca. (ECHEVENGUÁ, 2012; COHEN; MATHESON, 1992)

⁵² De acordo com o pesquisador Ernani Maletta, responsável pela reconstituição da história do Corpo Artístico do Coral Lírico da FCS (2006), o movimento canto lírico tem expressiva trajetória na cidade de Belo Horizonte, originário da entidade cultural mineira “Sociedade Coral” (fundada em 1950), que, ao lado das entidades socioculturais “Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos” e a “Cultura Artística de Minas Gerais”, foram reconhecidas, desde 1971, como “Coral do Palácio das Artes” (oficialmente institucionalizado em 1979). Tais entidades contam com o apoio fundamental de: Clóvis Salgado, vice-governador, depois Ministro da Educação e

atividade organizada da dança artística na Capital, evidenciando esforços de pessoas dedicadas ao desenvolvimento da arte da dança com fins de educação, de formação e, conseqüentemente, de profissionalização, a partir da década de 1930⁵³, sendo que tal processo teve início em meio a um contexto de influências de princípios higienistas, quando o pensamento educacional preparava a mulher para o papel de “esposa” e de “professora”, paralelamente ao interesse crescente pelo aperfeiçoamento pedagógico relativo ao ensino infantil, por meio das novas disciplinas de Pedagogia e Psicologia (nas primeiras décadas do século XX), institucionalizando as Escolas Normais.⁵⁴

Na ocasião da inauguração do Palácio das Artes e da Cia de Dança, o País se encontrava sob o regime da ditadura militar, governo caracterizado por ações de repressão e censura. Discussões sobre tolerância integradas às novas formas de militância política surgiram por parte de organizações civis, tais como as estabelecidas por movimentos sociais negros, ambientalistas e de grupos de afirmação homossexual. *Movimentos I* inserem-se, pois, em um período no qual se viu, a partir da sociedade civil: gradativa organização contra o regime vigente (enfraquecido nos finais da década de 1970) e a convivência com o processo (inicialmente tímido) de “descompressão do sistema político” (SCHWARCZ; MORITZ, 2015, p.467); reivindicações pelas eleições presidências diretas (“Diretas Já”, 1983-1984); a saída do último militar no poder e a posse do primeiro presidente civil no Brasil, após 21 anos de ditadura militar.⁵⁵ Justifica-se sublinhar que as ações culturais e manifestações de artistas nacionais acompanhavam, e muitas vezes definiram os movimentos ativistas universitários e da sociedade em geral. “As artes, afinal, incomodam.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.465) Pela experiência com o sensível nas (diversas) formas metafóricas da arte, ideias foram expostas, provocações acionadas, reflexões elaboradas e uma consciência social pôde vir a crescer e unificar-se.⁵⁶

Cultura do Presidente Kubitschek (1956-1961) (MALETTA, 2006, p.152); e com o apoio da esposa de Salgado, a cantora lírica Lia Salgado, que efetivou o intercâmbio cultural entre o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, procedência dos cantores e maestros convidados, e a capital mineira (FCS). Cf. *O Coral Lírico de Minas Gerais – Raízes do Canto Lírico em Belo Horizonte*. In: *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006, p.149.

⁵³ Cf. CHAVES, 2013; ALVARENGA, 2002, 2009, 2010a; CHRISTÓFARO, 2010; REIS, 2010.

⁵⁴ MANSANERA, 2011; ANTUNES, 1991.

⁵⁵ Cf. Para outras informações, acessar *Brasil: uma biografia*, das historiadoras Lilian Schawarcz e Heloisa Starling. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁵⁶ Como exemplos de resistência e oposição ao regime ditatorial por meio das artes, citam-se: a provocação feita pelo artista Antônio Manuel ao tentar expor o próprio corpo – *O Corpo é a Obra* –, obra recusada pelo júri, mas exposta na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna (MAM, Rio de Janeiro, em 1970), referenciando o corpo que é submetido à violência e à tortura militar; o mineiro Henfil (Henrique de Souza Filho) e seus cartuns na luta contra a política de repressão (autor da expressão *Diretas Já*) cria seu trio indignado e irônico, ou seja,

Diferentemente de algumas manifestações artísticas, não se tem notícia de a Direção de Leite frente à Cia ser censurada ou encontrar-se na contramão do governo militar. A arte da Dança desenvolvida pelo Balé da FPA não parecia incomodar, ao contrário de outras como a do Teatro ou das Artes Plásticas, com posturas mais provocativas. A exemplo destas, viu-se o evento “Do Corpo à Terra” na inauguração do Palácio das Artes, ocasião em que o Artista Plástico carioca Cildo Meireles queimou galinhas vivas na obra intitulada *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político*, menção direta ao regime militar em uma denúncia às torturas e assassinatos a eles vinculados.⁵⁷ Contudo, esse foi um fato isolado. Meireles era um artista independente se manifestando artisticamente dentro de um órgão oficial – a Fundação Palácio das Artes –, não sendo contratado por este efetivamente. Já a Companhia de Dança dirigida por Leite era gerenciada pelo referido órgão público e, portanto, seguia suas diretrizes hierarquicamente. Como se colocar contra o governo instituído aí, como ir à contramão do governo militar, órgão do governo que acabara de lhe abrir as portas?

Paralelamente ao fato de a Cia ser um órgão governamental, tenhamos em mente o entendimento exposto anteriormente de que a dança teatral profissional na capital mineira não se estabeleceu de um dia para o outro, sendo produto de um processo longo, que tem especificidades próprias, por tratar-se (dentre outros fatores) da construção de um conhecimento literalmente incorporado de experiências adquiridas pelo artista da dança. Convém atentar também para a atmosfera que envolvia a capital mineira, a qual foi criada sob a égide da transformação urbana distinguida pela ambiguidade entre o *novo* e o *antigo*, caracterizando-se por um tipo de “vertigem pelo novo” e “negação do passado” (CASTRIOTA, 1998, p.20).⁵⁸

Nesse contexto, vejamos, no processo de constituição da dança como atividade profissional em Belo Horizonte, alguns movimentos antecedentes que se destacaram no (tímido) cenário artístico cultural da jovem Capital. Esta se encontrava em período de

Capitão Zeferino, Graúna e o bode Francisco Orelana, denunciando claramente a miséria social nacional. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.465)

⁵⁷ É da mesma ocasião a obra do Artista Plástico nascido em Portugal (residente no Rio de Janeiro) Artur Barrio de igual teor reflexivo e de denúncia, referendando os crimes ocorridos pela ditadura militar. São de Barrio as trouxas de carne e ossos de animais, que remetiam a corpos humanos ensanguentados, atirados no rio que atravessava Belo Horizonte, o rio Arrudas. Cf.: “Arte brasileira na ditadura: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles”, de autoria da curadora e historiadora Cláudia Calirman, Editora Réptil, de 2013.

⁵⁸ Em 12 de dezembro de 1897, foi inaugurada a cidade planejada de Belo Horizonte, a qual já nasceu moderna por meio do sonho positivista inspirado pelos ideais iluministas de lema “ordem e progresso”. Ouro Preto, já com suas riquezas naturais exauridas, tornou-se inapropriada para sustentar o simbolismo progressista do porte de uma nova Capital. Assim, sobre os escombros do arraial do Curral d’El-Rei, o projeto urbanístico original do Plano Construtor de Arão Reis se constituiu, segundo Gastriota (1998), em uma ação ousada e excepcional para a época ao prefigurar, muito mais que refletir, uma modernidade.

consolidação como centro urbano (1921-1940), alterando sua vida social e cultural, inicialmente *morna e inexpressiva*, em um *polo econômico significativo*, começando “a impor-se como importante centro político, econômico, cultural e social” (RABÊLO, 2013, p.75).⁵⁹

1.2.1 Movimento Pioneiro de Dança em Belo Horizonte

Quero despertar o gosto pela dança. Para mim é o que importa.
Natália Lessa⁶⁰

No ambiente entre Modernidade e Tradição em que se encontrava a capital mineira, é possível que outros sujeitos anônimos tenham feito parte de seu processo de formação de dança e omissões, inevitavelmente, ocorrerão. Contudo, alguns nomes são essenciais, permitindo a articulação da atividade da dança impulsionada, inicialmente, pelo desejo de se dançar amadoramente, seguida da gradual organização e sistematização rumo ao profissionalismo. Este se construiu ao longo dos anos vinculado às memórias individuais de trabalhadores da arte da dança, que, aos poucos e com perseverança, compõem uma memória coletiva, na qual o conhecimento técnico apropriado à dança teatral ainda será incipiente e desconhecido de muitos na cidade até a década de 1930. E, a partir de meados de 1940, ver-se-á o início de uma nova etapa voltada para sua sistematização.

Há que se iniciar essa lista de nomes pelo *movimento pioneiro* realizado pela jovem Natália Victor Lessa (Natália Lessa, 1906-1986), natural de São João da Chapada, distrito de Diamantina, Minas Gerais. Lessa foi responsável pela instituição de um curso dedicado à dança com caráter de educação corporal, iniciada na década de 1930.⁶¹ Esse curso surgiu em

⁵⁹ Dentre as manifestações da sociedade mineira, destacam-se: a fundação de jornais e revistas como o *Estado de Minas* (1928, ainda em circulação), o *Diário* (1935, ligado à *Cúria Metropolitana*), o *Informador Comercial* (1932, hoje *Diário do Comércio*); emissoras de rádio como a Mineira, a Inconfidência e a Guarani, cinemas (ainda na fase muda); incrementou-se a manifestação do carnaval da metrópole com a organização dos tradicionais blocos de bairro e corsos; inauguraram-se: centros de ensino como a Escola de Arquitetura (1930, oficialmente ligada à Universidade de Minas Gerais, UMG, depois UFMG); o cabaré Montanhez Dancing Club (1934, um dos mais famosos do Brasil); realizou-se no Salão do Bar Brasil a primeira exposição de artistas modernos da Capital; inauguraram-se clubes esportivos como o Cruzeiro e o Minas Tênis; firmou-se a rede médico-hospitalar (especialmente no tratamento de doenças pulmonares); sediou-se o Segundo Congresso Eucarístico Nacional (indícios da força política e demonstração religiosa da Igreja Católica no Estado); e começou a funcionar o aeroporto da Pampulha, Carlos Drummond de Andrade (1933). (RABÊLO, 2013, p.75)

⁶⁰ Natália Lessa: desejo e prazer em dançar. (REIS, 2010, p.15)

⁶¹ Ainda criança, Lessa mudou-se com alguns familiares para a Capital, vindo mais tarde a formar-se como professora (1927-1928) e, logo em seguida, iniciou sua função de professora de *Gymnástica* no primeiro Grupo

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.

O desenvolvimento de atividades ligadas à dança na capital mineira aconteceu em meio aos impactos de sua urbanização e industrialização, os quais provocaram e produziram transformações na cultura e no comportamento social no que se refere ao que *deve ser* ou *não* apropriado e permitido fazer socialmente. Dentro das expectativas do espírito nacionalista do Modernismo, que tem entre seus objetivos reformar não só as capitais dos Estados, mas também o povo, nas primeiras décadas do século XX, tal reforma alcançou também objetivos por uma educação de integração do indivíduo na década de 30. “Os discursos, as reformas e algumas práticas se voltam para reinventar as experiências, as formas de sociabilidade, os saberes e a cultura estética.” (GREIVE, 2015, p.405) Nesse entendimento, os espaços educativos seriam locais propícios ao desenvolvimento dos padrões de civilidade. Impulsionados pelo ideário de se buscar transformar um país agrário em moderno, incentivou-se, assim, a ampliação dos Grupos Escolares para a disseminação dos valores que se ajustassem à nova ordem social. A arte da dança se inscreveu, dessa maneira, na educação estética, em uma relação direta entre *escola* e *cidade*, como acontece nas festas escolares.⁶²

Observa-se também a existência de uma distinção social significativa de gênero no contexto enfrentado pelos pioneiros da dança local, uma vez que, ao sexo feminino (meninas e moças), era reservada a prática da dança, almejando-se que as delicadas jovens se tornassem femininas e belas por meio da prática corporal da dança.⁶³ Em oposição, não se esperava que o sexo masculino (meninos e homens) fizessem dança. Essa questão não era privilégio dos belo-horizontinos e ela mesma tem-se feito presente ao longo dos tempos nas culturas da humanidade para transmitir suas normas e valores, dentre eles o do papel sexual.⁶⁴ Mesmo

Escolar da Capital, o Barão do Rio Branco (localizado em um bairro nobre da Capital denominado Funcionários). Lessa buscou aprimoramento de dança no Rio de Janeiro com o húngaro Sacha Fischer e com a paraense Naruna Corder (ambos com experiências internacionais de dança), os quais iriam influenciar seu projeto seguinte – a criação de seu próprio curso de dança –, ação que conciliaria dança e ginástica. Ressalta-se que Corder inaugurou sua escola em 1925, com um perfil diferenciado de outras escolas de dança do Rio, uma vez que oferecia em seu espaço estilos de dança (Clássica e Moderna), ginástica rítmica e acrobacias. Continuando sua formação, Lessa ingressou no Curso de Educação Física da Escola de Aperfeiçoamento de Belo Horizonte (1933). (REIS, 2010)

⁶² GREIVE, 2015.

⁶³ O oposto, nesse sentido, é visto na implantação da arte da dança profissional na sociedade francesa, centro da cultura mundial de seu tempo. “Até 1681, somente homens participavam dos balés na corte de Luís XIV”. (ECHEVENGUÁ, 2012, p.48)

⁶⁴ Cf. Roteiro do papel sexual. In: Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo, de Judith Lynne Hanna. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p.121-150.

sendo o mundo da dança constituído de certa condição de liberdade de criação, que, por vezes, transgrida o *status quo*, “também contém, expressa e se abastece dos preceitos da sociedade maior a respeito dos papéis sexuais e das escolhas de carreira” (HANNA, 1999, p. 219).

Ressalta-se que, por volta da década de 20, mais precisamente em 1927, destaca-se nacionalmente a figura de Maria Olenewa (1896-1965)⁶⁵, bailarina russa naturalizada brasileira (1934), responsável pela criação da primeira escola oficial de dança profissionalizante no País, na cidade do Rio de Janeiro, ocasião em que se efetivou o sentido de formação profissional tanto de mulheres quanto de homens.

Passados, desse modo, pouco mais de oito anos da institucionalização da arte da Dança na Capital do País, veremos reverberações em Belo Horizonte, com a inauguração do Curso de Dança Natália Lessa (1934). Este revelou grande êxito, chegando a ter mais de 100 alunos, localizado, inicialmente, no salão nobre do Grupo Escolar Barão do Rio Branco.⁶⁶ O caráter de seu trabalho se estabeleceu com fins educacionais, entendendo-se à dança como uma função social de apreciação estética.⁶⁷ Seu trabalho consistia em uma dança mais livre,

⁶⁵ Olenewa teve uma intensa carreira profissional pela Europa, inclusive integrando a companhia da renomada bailarina russa Anna Pavlova, viajando em turnê pela América da Sul, apresentando-se na cidade do Rio de Janeiro em 1921, pela companhia de Leonide Massine. Posteriormente, dirigiria o balé do Teatro Colón (Argentina) e voltaria a se apresentar no Brasil, resolvendo dedicar-se à formação profissional de dança de jovens artistas no País a partir do ano de 1927. Nesse mesmo ano, inaugurou a primeira escola oficial de dança do País no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Segundo Sucena (1988, p.330), Olenewa desenvolveu seu trabalho de formação e aprimoramento técnico-artístico por 12 anos consecutivos, quando foi “vítima de injustiças e malquerenças”, sendo exonerada após “ruidoso processo”. O autor relata ainda que Olenewa continuou sua bem-sucedida missão de formação profissional em São Paulo, a partir de 1943, quando, anos depois, pelas comemorações do cinquentenário do Teatro Municipal do Rio, foi convidada pela Direção Artística do Teatro a coreografar, sendo seu trabalho aclamado pela crítica e sua pessoa homenageada pelos ex-alunos e admiradores. A escola que ela fundou leva seu nome – Escola de Dança, Arte e Técnicas do Teatro Municipal Maria Olenewa –, escola estadual vinculada à Secretaria de Estado e Cultura do Rio de Janeiro.

⁶⁶ De acordo com Reis (2010, p.35), podemos perceber que o curso de Lessa oferecia aulas de dança com música ao vivo (piano), sendo, também, boa parte de seus espetáculos anuais realizada dessa forma, contando com regências de maestros reconhecidos. Seriam necessários três anos de atividade, antes que fosse realizada a primeira apresentação pública de suas alunas (1934-37). Percebem-se, assim, duas características relacionadas à prática da dança para crianças e jovens (senhoritas) na Capital desse tempo, de pioneirismo e inexistência de espaços especializados (como Cursos de Dança e Teatros que atendessem a esses fins): o ensino de dança vinculado aos Grupos Escolares e o ensino de dança vinculado aos clubes da Capital (como *Clube Belorizonte* e *Minas Tênis Clube*), direcionava-se para o caráter de “Saúde para o corpo e para a mente”, os quais colaboravam para a formação de futuros bailarinos e professores de dança, além da formação de público. Intuímos que esse fato se deu por interesses mútuos entre Lessa e os clubes da Capital, ocasião em que ela entrava com sua experiência e amor à dança e o clube com seus demais interesses: espaço de distinção social, propício a receber a sociedade das jovens participantes; por ser a prática da dança mais uma opção de atividade de lazer oferecida pelo clube; pelas dependências mais apropriadas à sua prática; e por ser possuidor de uma infraestrutura facilitadora para divulgação e exposição das apresentações de dança.

⁶⁷ Ação de semelhante caráter pode ser vista por parte do casal de bailarinos russos Pierre Michailowsky e Vera Grabinska, dentro do Fluminense Futebol Clube no Rio de Janeiro, no final da década de 1920. O casal de artistas implantou um curso de dança, o qual, mais do que a formação de dança, tinha o objetivo de “educar

sem códigos europeus determinados como o balé, mas voltado aos praticados na América do Norte, como a ginástica rítmica e o sapateado. Seu trabalho incluía também a dança folclórica ou “dança da nossa terra” (REIS, 2010, p.20), como ela mesma costumava nomear, compondo uma dinâmica que visava o incentivo à criação livre de movimentos direcionado a cada uma de suas alunas, assemelhando-se mais a uma expressão corporal.⁶⁸ Por meio das fotos e transcrições de entrevistas apresentadas por Reis (2010), percebe-se a influência de sua formação em Educação Física, quando se sabe que em suas propostas coreográficas fazia-se uso de: figuras geométricas; alinhamentos e filas nos desenhos espaciais feitos pelas crianças e jovens; realização de movimentos acrobáticos como “estrelas” (deslocamentos espaciais do corpo em uma movimentação circular, em que o apoio dos pés é alternado pelo apoio das mãos); ações de marchar ou de portar bandeiras etc.

Algumas considerações são feitas ao se analisar o trabalho inicial de dança de Lessa⁶⁹, levando-se em consideração seu pioneirismo e o contexto das poucas informações ou conhecimentos na área dos estudos corporais sobre a atividade de dança, fosse ela praticada como atividade de lazer, formação ou profissionalização em Belo Horizonte. Constata-se que seu trabalho de dança teve um caráter de diversão e entretenimento, possibilitando às suas alunas um contato do movimento expressivo do corpo via dança livre, de caráter amador. Este tem suas limitações para o desenvolvimento específico da dança clássica, ressaltando-se aqui a utilização polêmica das sapatilhas de ponta em suas aulas e espetáculos de dança, sendo tal uso prematuro, se não indevido, uma vez não ter Lessa base técnica ou teórica suficiente para o emprego delas, tanto quanto não haver piso ideal para tal atividade.⁷⁰

esteticamente um espírito artístico, com a compreensão da função e da significação cultural da arte da dança”. (PEREIRA, 2003, p.99)

⁶⁸ Destacam-se as palavras de Ana Lúcia de Carvalho, quando esta foi entrevistada por Alvarenga dentro do Projeto Integrado “Vozes de Minas”, Subprojeto: “A Fala da Dança”, em 12 de maio de 1999. Ao se referir à Natália Lessa, ressalta que ela era muito *talentosa, jeitosa* mesmo para o *tipo de dança de salão*. Inclusive, ela e Juscelino Kubistchek, seu conterrâneo de Diamantina, davam um show dançando juntos Dança de Salão. Mas como seria possível abrir uma escola de Dança de Salão? Inadmissível para a época. Se o contexto fosse outro, ela seria uma das grandes.

⁶⁹ CHAVES, 2013; ALVARENGA, 2002, 2009, 2010a; REIS, 2010.

⁷⁰ O piso recomendado para a prática da dança, em especial ao se utilizarem as sapatilhas de pontas, é de uma estrutura de madeira: por cima, tábua corrida recoberta com um tapete (emborrachado) conhecido como linóleo e, abaixo destes, faz-se necessária uma base feita de um (tipo) gradil de madeira, de cerca de 10 cm de altura, preenchido em seus espaços com tiras de borracha, estrutura idealizada para amortecer saltos, aterrissagem, quedas e demais evoluções dos bailarinos.

Algumas fotos inseridas no livro de Reis (2010)⁷¹ dão a perceber procedimentos, os quais deixam transparecer (naquele fragmento de memória fixado pelo registro fotográfico) um possível desconhecimento dos estudos anatômicos para o movimento da dança, nos quais se buscam uma base para o apropriado alinhamento corporal e uma organicidade em prol da técnica corporal, a qual se deseja alcançar. (Figura 2)



Figura 2: “Alunas de Natália Lessa. Acervo pessoal Leonardo Lessa”, REIS (2010, p.25).

Pode-se observar, por exemplo, na Figura 1, crianças posicionadas à barra na primeira posição de balé, da técnica de Dança Clássica. Chama-se a atenção para o desalinhamento do eixo da coluna de boa parte dessas crianças em relação ao alinhamento dos demais segmentos corporais e suas articulações – quadril, joelhos e pés. Há também uma questão quanto à barra na qual as crianças se apoiam. Ela não seria recomendável, uma vez ser muito grossa, alta e desmontável, sendo, portanto, instável e inapropriada para o uso (sobretudo por crianças dessa faixa etária). Percebe-se, todavia, a existência de um cuidado no padrão do vestuário das crianças para a atividade da dança.

Por outro lado, algumas outras considerações se fazem necessárias, sabendo-se, pois, das dificuldades que estavam atreladas à Arte da Dança desse tempo em Belo Horizonte ou,

⁷¹ “Natália Lessa: desejo e prazer de dançar”, Livro 1 da série “Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Vianna para a Dança 2009. Organização Arnaldo Leite de Alvarenga. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010.

sobretudo, quando esta se propunha a ser de caráter profissional. São de Lessa os méritos (já mencionados) do pioneirismo no ensino da dança na Capital, evidenciado pela determinação, persistência e continuidade das atividades do gênero pela professora apesar das adversidades enfrentadas. Tais ações e experiências não impediram que fosse propiciado o contato inicial da atividade da dança e seu desenvolvimento pela sociedade mineira. Não se pode deixar de ressaltar suas ações inclusivas e beneficentes, abrangendo (em uma ação precursora) crianças portadoras de deficiência em seus projetos e produções de dança, como também sua capacidade mobilizadora de atrair (e conservar) alunos, pais e simpatizantes ao longo de seus quase 50 anos de atividades de aulas abertas, espetáculos de dança e ações sociais, dentre outras. Seu trabalho produziu desdobramentos, os quais propiciaram o aflorar de artistas – bailarinas(os), professoras(es), criadoras(es) –, nas gerações que se sucederam, como também propiciou a formação de público na Capital e pelo interior do Estado, muitos deles registrados em diversos recortes de jornais e revistas, sinalizadores da receptividade por parte do público pelo movimento dançado.⁷² Segundo Reis (2010, p.15), Natália Lessa, para além do objetivo de divulgar a dança como ação educacional e de expressão do movimento humano dançado, alcançou sua intenção principal –“despertar o gosto pela dança”.

De fato, não se encontram registros (até a presente data) de uma escola especializada em dança clássica, antes de meados da década seguinte, quando foi visto um segundo movimento (*movimentos pioneiros profissionalizantes*) na capital mineira por volta do ano de 1945. Trata-se dos tempos da chegada à Belo Horizonte do bailarino profissional Carlos Leite, natural de Porto Alegre, filho de um industrial e diplomata, situação favorável que deve ter possibilitado seus estudos e dedicação às artes da Música e do Canto.

1.2.2 Movimentos Profissionalizantes de Dança – Carlos Leite e a CDPA

*Todo princípio é difícil, mas cumpre-se que se trabalhe.
É possível que, quando aparecerem os primeiros frutos de nosso esforço,
as coisas melhorem, e o ballet seja uma palpitante realidade em Minas.*
Carlos Leite⁷³

O jovem Carlos Leite se transferiu de Porto Alegre (RS) para a Capital do País, Rio de Janeiro, durante seu tempo de formação artística, em busca de aprimoramento da arte do

⁷² Cf. CHAVES, 2013; ALVARENGA, 2002, 2009, 2010a; REIS, 2010.

⁷³ Palavras de Leite no jornal *Estado de Minas*, de 04 de setembro de 1948 *apud* Christóforo, 2010, p.35.

Canto. Surpreendentemente, descobriu-se como um indivíduo talentoso e atraído pela arte da Dança, vindo a essa arte se dedicar.⁷⁴

Sob a Direção de Olenewa, o jovem artista iniciou sua formação profissional de dança a partir de 1935, na *Escola de Ballet do Teatro Municipal*, aos moldes do balé praticado na Europa. Leite passaria 12 anos consecutivos na função de Bailarino, quando construiu experiências de aperfeiçoamento no exterior, como também experiências de atuação em temporadas líricas nacionais e internacionais do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1935-1947). Leite continuou sua carreira de Bailarino fora dessa instituição pública, ocasião em que esta passou por complicações de caráter executivo (1947), como: a não renovação dos contratos de alguns artistas bailarinos, a ausência de ajuste salarial destes e as demissões de bailarinos, dentre outras. (SUCENA, 1988) Leite recebeu o convite do Colonel de Basil (1944-1946) para integrar o *Original Ballet Russe* com sede em Londres⁷⁵, excursionando pela América do Sul em 1947, passando pela experiência de ser Assistente de Igor Schvesof e “recebendo neste mesmo ano, a medalha de ouro e diploma da Associação Brasileira de Críticos Teatrais de São Paulo como o melhor bailarino brasileiro” (*DIÁRIO MERCANTIL*, 7 ago. 1974).

Soma-se a estes a participação significativa de Leite na criação do *Ballet da Juventude*, projeto original criado em 1945 e efetivado em 1947, patrocinado pela União Nacional dos Estudantes – UNE – e pela Federação Atlética dos Estudantes – FAE. Ressalta-se que o Ballet da Juventude tem atributos como os de outras companhias internacionais, como o de ser dirigida por bailarinos estrangeiros. Contudo, é possuidora de uma distinção importante – a companhia tem o elenco formado por artistas nacionais.

Observa-se que a profissão de bailarino(a) passa a fazer parte do imaginário da sociedade brasileira (sobretudo) dos centros urbanos, muito em decorrência da presença de turnês de companhias profissionais estrangeiras de balé pelo Brasil. Muito se aprende com

⁷⁴ Leite encontrava-se no 4º ano do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde estudava Canto (na condição de barítono), quando recebeu a recomendação profissional (da área) de fazer um repouso vocal de um ano. Enquanto aguardava tal repouso (forçado), Leite descobriu o anúncio no Jornal do Brasil sobre a audição de vagas para compor o “futuro” Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao ler o edital do concurso, o gaúcho teve sua memória ativada e, com ela, a experiência de infância, quando se apresentou dançando em festa de família. Leite fez o teste do Municipal, foi aprovado e iniciou, então, seu percurso profissional de dança. (REIS, 2010)

⁷⁵ Originados dos *Ballets Russes* de Diaghilev, em atividade de 1909 a 1929 (ano de seu falecimento), surgem as companhias profissionais de dança na década de 1930: *Ballet Russes de Monte Carlo* (dirigido pelo empresário francês René Blum), apresentando-se no Brasil em 1940 e 1941; e o *Original Ballet Russe* (dirigido pelo empresário russo Colonel de Basil), apresentando-se no Brasil em 1942, 1944 e 1946. (CERBINO, 2010; CAMINADA, 1999)

elas, quando esse aprendizado é feito pelo compartilhamento de experiências práticas e teóricas no que se refere: à organização estrutural interna; ao incremento técnico, teórico e artístico; à elaboração de programa de dança; e à legitimação da figura masculina dentro do processo da instituição da dança como atividade profissional⁷⁶, dentre outras. Nesse sentido, Leite se inclui entre esses homens que darão respaldo ao gênero masculino no fazer artístico profissional, especialmente na capital mineira, quando este, mesmo inserido em um ambiente imaturo de entendimento na área da dança como profissão, se constituiria no marco inicial no gênero, vindo, com o tempo, obter reconhecimento diante da sociedade belo-horizontina.

Analisando-se os fatos, pode-se dizer que Leite está para Belo Horizonte assim como Olenewa esteve para o Rio de Janeiro. Ou seja, a primeira companhia de dança teatral estável de balé do Brasil apareceu dez anos após a fundação da primeira escola oficial de dança brasileira – *Escola de Bailados* (atual *Escola Estadual de Dança Maria Olenewa*), ambas criadas e dirigidas por Olenewa. Por sua vez, a história se repete e tais fatos se relacionam entre si, quando se deu a criação da primeira escola de dança clássica com fins profissionalizantes em Belo Horizonte, inaugurada em 15 de março de 1948, possibilitando o consequente surgimento da primeira companhia oficial da capital mineira 23 anos depois – *Balé da Fundação Palácio das Artes*, ambas criadas e dirigidas por Leite. Instaurou-se, assim, um padrão institucional da dança profissional na Capital, o qual levou alguns anos para fazer sua primeira produção de maior porte.⁷⁷ Sublinha-se que as tradicionais temporadas líricas e operetas ocorridas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal de São Paulo (assim também como aconteceu em Minas Gerais), constituíram-se em molas propulsoras do desenvolvimento da dança oficial no País. Estas, com seu repertório lírico, estabeleceram-se como legítimas formas de entretenimento da população no início do século XX e lócus acumulador de experiências profissionalizantes para muitos artistas: permitiram a convivência e o aprendizado com artistas profissionais estrangeiros em fluxo; demandavam artistas da dança as estruturas dramáticas delas (tanto das óperas como das operetas); promoveram a

⁷⁶ Uma vez vinculado ao Teatro Municipal, Leite passou pela experiência de estudar e dançar com destacadas figuras masculinas da dança internacional, dentre elas: Vaslav Veltchek (sucessor de Olenewa no Teatro Municipal), George Balanchine, Paul Prethoff, Yuco Lindberg, Thomas Armour e Igor Schevesoff, com quem Leite viveu a experiência de integrar uma companhia de dança não oficial – O Balé da Juventude, nas funções de bailarino e diretor de cena. (REIS, 2010).

⁷⁷ Assim também ocorreu em 1940 na Prefeitura de São Paulo, com a criação da *Escola de Bailados* para atender à demanda de se constituir um corpo de baile que atendesse de uma forma menos dispendiosa às tradicionais Temporadas Líricas internacionais. Contudo, a formação do *Corpo de Baile Municipal de São Paulo* (atual *Balé da Cidade de São Paulo*), foi criada 28 anos depois, em 1968. Cf. Balé da Cidade de São Paulo. São Paulo: Formarte, 2003.

criação de estruturas profissionalizantes, como escolas de bailados associadas aos estabelecimentos oficiais, quando nestas estavam inseridos boa parte da rotina de trabalho e o formato dos programas por eles utilizado.

O pioneirismo foi o fator de destaque e de singularidade na vida artística cultural de Leite, nomeado entre seus alunos mineiros especialmente como *professor Carlos Leite*. Pode-se observar a importância da constituição do *Ballet de Minas Gerais* para a sociedade mineira, que, assim como ocorrido com o *Ballet da Juventude* no Rio de Janeiro, significou um avanço na concepção artística e cultural local. Na ocasião, Leite não só teve a função de bailarino, como, juntamente com o Diretor e Coreógrafo russo Igor Schwezoff, passou pela experiência profissional de assumir a função de Diretor de Cena do *Ballet da Juventude*, experiências colocadas em prática pelo gaúcho junto ao *Ballet de Minas Gerais* nos anos seguintes em Belo Horizonte. À semelhança do convite do Diretório da União Nacional dos Estudantes – UNE, e da Federação Atlética dos Estudantes – FAE, ambos do Rio de Janeiro e patrocinadores do *Ballet de Juventude*, Leite recebeu o convite do Diretório Central dos Estudantes – DCE, em Belo Horizonte, para nela estabelecer uma escola de Dança Clássica.

De fato, o *movimento Ballet de Minas Gerais* (também registrado com o nome de *Ballet Minas Gerais*) mostra-se merecedor de uma tese específica a seu respeito, mediante sua expressiva importância no cenário artístico e cultural da sociedade mineira, bem como pelas transformações e desdobramentos por ele gerados. Rabêlo (2013, p.99) se refere ao período de 1941-1960, e no qual se insere o *Ballet de Minas Gerais*, como sendo de grande efervescência cultural em Belo Horizonte, destacando-se vários eventos significativos para a sociedade mineira, os quais colaboram para o desenvolvimento da dança profissional na Capital, como o Teatro dos Estudantes, dirigido por João Ceschiatti e a inauguração do Teatro Francisco Nunes (1950), dentre muitos outros.⁷⁸

Recorre-se, nesta altura, aos acervos pessoais de Dulce Beltrão, integrante do *Ballet de Minas Gerais*, elaborado por recortes jornalísticos, fotos e pequenas lembranças compostos

⁷⁸ Dentre os eventos desse período em Belo Horizonte, destacam-se: a implantação do complexo Arquitetônico da Pampulha, na gestão de Juscelino Kubitschek (1940); a 1ª Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte (1944, em comemoração aos 22 anos da histórica Semana de Arte Moderna de São Paulo), promotora de um trânsito entre artistas e intelectuais locais e nacionais; o 2º Congresso Brasileiro de Escritores (1947), presidido pelo escritor Jorge Amado (e intelectuais de esquerda) com teor político (preocupados com problemas nacionais e internacionais relacionados à guerra fria entre EUA e (antiga) União Soviética), realizado no Instituto de Educação (1946, antiga Escola Normal, fundada em 1906); criação de instituições, tais como: o Curso Livre da Escola Guignard (agitando o meio artístico pela chegada da figura de prestígio de Augusto da Veiga Guignard à Capital), o Museu de Arte Moderna, o Madrigal Renascentista, o Museu Abílio Barreto, a Biblioteca Estadual Luís de Bessa e a Escola de Belas Artes da UFMG (1957). (RABÊLO, 2013, p.99)

cronologicamente pelos eventos de dança dos quais participou. Este se apresentava nas tradicionais Temporadas Líricas da Capital no Teatro Francisco Nunes, nas Temporadas Líricas de Juiz de Fora (MG), como também em diversas ocasiões e cerimônias culturais relacionadas à sociedade mineira.⁷⁹

Destacam-se, dessa maneira, dois registros originários do acervo de Beltrão, os quais sintetizam a determinação, o profissionalismo e a perseverança do artista gaúcho em terras mineiras mediante a adversidade e os desafios por ele (e seus bailarinos) enfrentados. Sem a intenção de apontar valor aos fatos, senão o de destacar seu acontecimento, as imagens e reportagens que se seguem são fragmentos de uma época, fontes primárias, para a compreensão de um caminho.

Em primeiro lugar, destaca-se a iniciativa de Leite em ocupar com seu grupo de dança o espaço físico do (futuro) Palácio das Artes, ainda em construção, por volta de meados da década de 1950. Infere-se que este se estabeleceu como um ato político, no qual Leite e seus bailarinos demonstravam a necessidade de que as intermináveis obras do Palácio das Artes (oficialmente iniciadas em 1941 e por vezes interrompidas) fossem concluídas. Percebe-se que o *Ballet de Minas Gerais*, o qual vinha representando culturalmente o Estado nos últimos anos, necessitava do apoio e da atitude política para poder tomar posse efetiva daquela que seria a sede de uma futura companhia estatal. O diretor buscou, desse modo, chamar a atenção de certos segmentos da sociedade, sensibilizando: os transeuntes, que passavam em frente aos alicerces do Palácio das Artes na Avenida Afonso Pena; a imprensa, que registrava em notas e fotos o ocorrido; e as autoridades locais.

A matéria da Revista *Silhueta* (s.n., de 1954), verdadeiro fragmento da história que nos alcança hoje, descreve bem as circunstâncias reveladoras da situação vivida pela Direção e artistas do *Balé de Minas Gerais*. A reportagem leva o título *Arte à Sombra de Ruínas*, assinada por Marcos Prado, com fotos de Haroldo Fanabella, dando a ver os bailarinos em poses esteticamente românticas, contrastando com o cimento duro da fundação, em um ato (que nos remete ao) performático. (Figuras 3 e 4)

⁷⁹ O *Ballet de Minas Gerais* teve uma intensa agenda de apresentações, passando por Belo Horizonte, por várias cidades do interior do Estado, chegando a excursionar por outros Estados brasileiros. Entre as cidades mineiras, constam: Barbacena, Cambuquira, Caxambu, Congonhas, Formiga, Itaúna, Governador Valadares, João Monlevade, Juiz de Fora, Lambari, Ouro Preto, Montes Claros, Pará de Minas, Ponte Nova, Sabará, São Lourenço, Teófilo Otoni, Três Corações, Uberaba e Varginha. Entre os Estados, registram-se: Distrito Federal (enclave no estado de Goiás), Paraná e São Paulo. (Acervo pessoal de Dulce Beltrão).



Figura 3: Revista *Silhueta* (s/n, s/p). "Arte à Sombra de Ruínas". Reportagem de Marcos Prado. Belo Horizonte, 1954. Fotos: Haroldo Fanabella. Acervo: Dulce Beltrão.



EXTASE — SUPREMO IDEAL

A música desencantou as ninfas e dentre ferros retorcidos e enferrujados, elas surgiram leves e etéreas, harmonizando movimento e música, dando-nos o brinde de uma grande emoção estética.

Figuras se deslocam ágeis, ritmicas, precisas, como se tangidas em sua sensibilidade pela essência das notas. Às vezes eram silhuetas que surgiam tateando o espaço em busca do infinito, girando em torno de figuras estáticas, fincadas num centro imaginário... Outras em leves evoluções deslizavam entre ferros e bailarinos, e os quadros iam apresentando desenhos insinuantes e preciosos dos sons.

CARLOS LEITE, UM NOME NA COREOGRAFIA NACIONAL

Falando com Carlos Leite, sentimos a sua constante preocupação em adaptar o movimento das figuras à música do "ballet", o aperfeiçoamento da técnica, a adaptação exata do vestuário afim de conseguir o máximo de perfeição. Um evidente atestado de seus elevados propósitos artísticos é a sua recente viagem à Europa, onde fôra aperfeiçoar-se com o grande Serge Lifar e com a Mestra dos mestres Mme. Probajens, de onde regressou estimulado, satisfeito e evoluído.

Entretanto torna-se necessário que a sociedade e os poderes públicos compreendam iniciativas como esta de Carlos Leite e de suas dedicadas discípulas que muito podem contribuir para o enriquecimento artístico de nossa terra.

Figura 4: Revista *Silhueta* (s/n, s/p) – verso (continuação). “Arte à Sombra de Ruínas”. Belo Horizonte, 1954. Fotos: Haroldo Fanabella. Acervo: Dulce Beltrão.

As Figuras revelam situações fora do comum, quando se vê corpos artisticamente alinhados em poses de Dança Clássica mistudos entre estruturas retorcidas e inacabadas feitas de ferro e esqueletos de madeira, cenário que mais se assemelha a escombros.

Em segundo, destaca-se a marcante apresentação do *Ballet Flutuante no Parque Municipal*⁸⁰, sugestivamente para a apresentação da obra *O Lago dos Cisnes* e *O Uirapuru*. Esse ato ocorreu em comemoração ao Dia do Trabalhador no 1º de maio de 1961, realização audaciosa (para a época), a qual utilizou um palco idealizado sobre o lago do Parque Municipal Américo Renné Giannetti, de Belo Horizonte. A apresentação do balé *O Lago dos Cisnes* contou com o acompanhamento da *Orquestra Sinfônica da Sociedade Mineira*, regida pelo maestro Sebastião Viana. De acordo com outra matéria, dessa vez do Jornal *Diário da Tarde* (s/d), intitulada “Povo Vibrou Com Jornada de Arte”⁸¹, registra-se o *grande impacto e sucesso absoluto* causados pelo espetáculo presenciado por milhares de pessoas, ultrapassando as expectativas de público. Neste, lê-se:

Foi um sucesso absoluto a realização, no último sábado, do festival de encerramento da I Jornada Popular de Arte, promovida pela Prefeitura da Capital, com o objetivo de levar a arte às populações suburbanas de Belo Horizonte. A I Jornada Popular, que contou com a participação dos mais expressivos grupos teatrais e de dança da cidade, constituiu êxito tão grande, em suas sucessivas apresentações, que é pensamento do prefeito promover, em breve, a sua volta aos bairros proletários de BH. O espetáculo de encerramento da JPA foi presenciado por milhares de pessoas, no Parque, e foi intensamente aplaudido pelo povo. [...].

O Programa da I Jornada Popular de Arte do Balé no Palco Flutuante da Lagoa” – I JPA – está aqui registrado graças ao acervo de Beltrão. Este é de papel simples, fôlder de uma dobra, e apresenta informações sobre o evento, um texto com o Argumento da Obra *O Lago dos Cisnes* e uma Ficha com os principais participantes, bem aos moldes dos primeiros programas produzidos pela FPA, com o *Balé da FPA*, como será visto adiante. (Figuras 5 e 6)

⁸⁰ Título que se encontra no Jornal *Estado de Minas* (s/d), referente à apresentação do Dia do Trabalhador de 1º de maio de 1961, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Esse estilo de apresentação “ocorreu em 1954, patrocinado pelo Departamento de Educação e Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte”, voltando a acontecer em 1961. (ALVARENGA *et al.*, 2006, p.63)

⁸¹ Dentre os vários festejos no Parque Municipal, e encerrando as festividades pelo 1º de Maio, a Prefeitura de Belo Horizonte (na pessoa do Sr. Amintas de Barros) e a União Estadual dos Estudantes promoveram a apresentação do balé *Lago dos Cisnes* (Música de Tchaikovsky; Coreografia original de Petipa) e *Uirapuru* (Música de Villa-Lobos), ambas adaptadas e coreografadas por Leite. A obra *O Lago dos Cisnes* teve Sylvia Böhmerwald Calvo no papel da Princesa Odete, Emil Dotti como Príncipe Siegfried, e Joaquim Ribeiro como Von Rothbart, o Feiticeiro. (Acervo Dulce Beltrão)

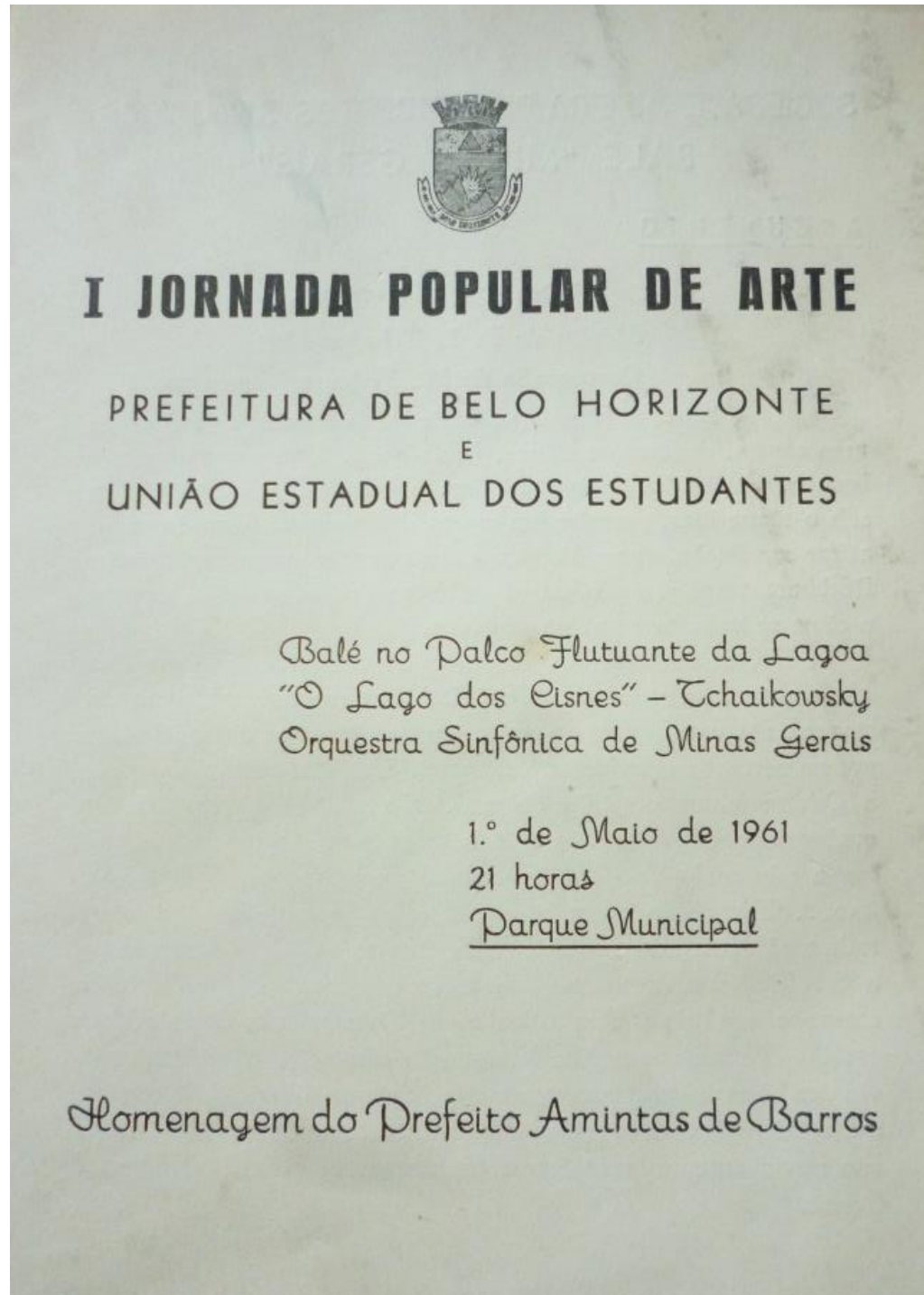


Figura 5: Programa do da I JPA com o *Balé Minas Gerais*.
Belo Horizonte, 01/05/1961.
Acervo: Dulce Beltrão.

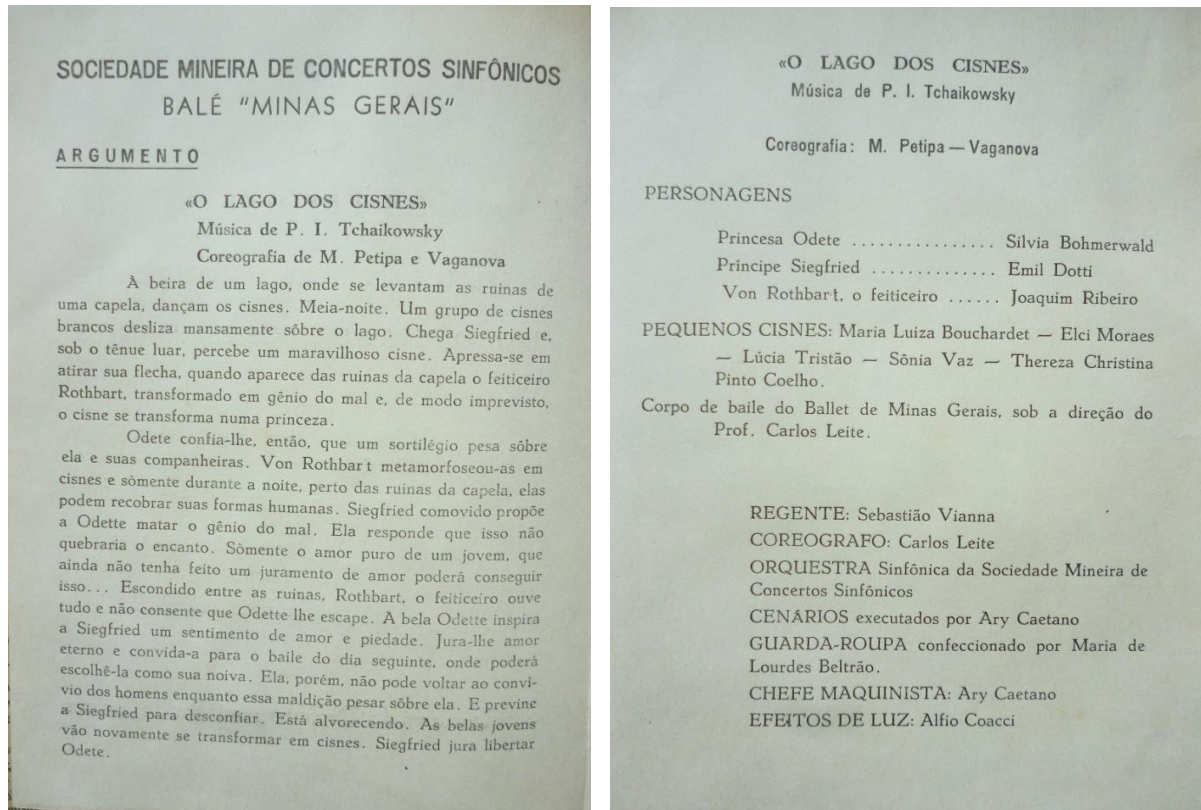


Figura 6: Programa do I JPA com o *Balé Minas Gerais*. Belo Horizonte, 01/05/1961.
Acervo: Dulce Beltrão.

Revendo o Programa da I JPA e as fotos do evento, Beltrão⁸² lembrou os comentários de encantamento e admiração por parte do público que lotou o parque nas apresentações realizadas sobre a estrutura de *palco flutuante*, o qual, na verdade, não o era. Beltrão recordou que o palco tinha uma parte de sua estrutura montada sobre o lago do Parque Municipal, o que gerava receio por parte do elenco de cair dentro do lago, uma vez que o piso, embora fosse de uma estrutura firme, não tinha um proscênio ou nada que delimitasse o final do palco e o início da água. (Figuras de 7 a 10). Os autores das imagens não foram identificados.

⁸² Entrevista concedida à autora em 16/10/2015.



Figura 7: *O Lago dos Cisnes – Balé Minas Gerais*. Parque Municipal. Belo Horizonte de 01/05/1961.
Acervo: Dulce Beltrão.



Figura 8: *O Lago dos Cisnes – Balé Minas Gerais*. Parque Municipal. Belo Horizonte de 01/05/1961.
Acervo: Dulce Beltrão.



Figura 9: *O Lago dos Cisnes* – Balé Minas Gerais. Solistas: Sylvia Calvo e Emil Dotti. Parque Municipal. Belo Horizonte, 01/05/1961. Acervo: Dulce Beltrão.



Figura 10: *O Uirapuru* – Balé Minas Gerais. Parque Municipal. Belo Horizonte, 01/05/1961. Acervo: Dulce Beltrão.

Por sua vez, a solista da época, Sylvia Calvo, relata que “[a] experiência foi muito boa e deixou boas lembranças.” Interessantemente, a ação de rememorar o fato e rever as imagens da apresentação, as quais ativaram na Bailarina (no dia seguinte à Entrevista) outras memórias e uma reflexão expressada por ela nas seguintes palavras:

Acordei hoje querendo falar mais um pouco da personalidade da Sylvia daquela época vista pela Sylvia de hoje. A simplicidade e a humildade com que eu trabalhava a arte da dança como inteira sem vaidades e com uma dedicação absurda me encanta na minha maturidade atual e por isso eu parablenizo com amor a Sylvia de antes que trabalhava sem se valorizar e se pavonear. (Entrevista concedida à autora em 20/01/2016)

A reflexão de Calvo sobre sua experiência passada me remete às palavras de Benjamin (2012, p.243) em seu ensaio *Sobre o Conceito de História*, quando diz que “[a]rticular o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo.” A *dedicação absurda*, que provavelmente envolveu igualmente outros integrantes da Companhia, e o próprio Diretor Carlos Leite, produziu frutos.

De fato, o *Ballet de Minas Gerais* produziu a primeira geração de profissionais de dança mineiros, gerando efetivos desdobramentos artísticos e de formação encabeçados por muitos de seus ex-integrantes. Destacamos cinco que se tornaram mestres formadores de dança, coreógrafos, desenvolvendo metodologias próprias de trabalho, fundaram suas próprias escolas de dança e geraram grupos ou companhias de dança profissional, dentre eles: Klauss Vianna e Maria Ângela Abras (Angel Vianna), Décio Otero, Marilene Martins e Dulce Beltrão. O casal Klauss e Angel Vianna iniciou sua própria escola de dança – *Balé Klauss Vianna* – em Belo Horizonte, em 1957, “inserindo aspectos da modernidade da dança na tradição do balé na qual se formaram”, antes de se transferirem para outros estados brasileiros, como Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo (ALVARENGA, 2010, p.15), e desenvolverem trabalhos voltados para a consciência corporal em dança. Décio Otero, por sua vez, foi encaminhado por Leite à Tatiana Leskova, para complementar e seguir seu percurso profissional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, vindo, posteriormente, a criar sua própria companhia, juntamente com Marika Gidali, o “Ballet Stagium”, na cidade de São Paulo, em 1970. Marilene Lopes Martins (Marilene Martins) integrou o *Grupo de Dança Contemporânea da Universidade da Bahia* e *Juventude Dança*, ambos dirigidos por Rolf Gelewski (então Diretor do Curso Superior de Dança da UFBA) e continuou seu processo profissional no Rio de Janeiro, vindo a fundar, posteriormente, a Escola de Dança Moderna

Marilene Martins e o *Trans-Forma Grupo Experimental de Dança* (1971)⁸³, sedimentando a Dança Moderna e desenvolvendo “um estudo didático e pedagógico voltado para os interesses da escola” (CHRISTÓFARO, 2010, p.51) em Belo Horizonte. E Dulce Regina Beltrão (Dulce Beltrão), aluna da primeira turma de Leite, foi a única, dentre as cinco personalidades ressaltadas, a permanecer na Capital desenvolvendo e dando continuidade às suas atividades profissionais, as quais se entrelaçaram com o processo profissional desenvolvido por Leite e que viria a dar origem à futura companhia de dança do Palácio das Artes: em um primeiro movimento, Beltrão assumiu as funções de Bailarina, integrando o *Balé de Minas Gerais*, de Assistente de Direção e de Coreógrafa de Leite nos tempos da inserção da arte da Dança na *TV Itacolomi* (nas décadas de 1950/1960); em sequência, assumiu as funções de Diretora do *Studio Anna Pavlova* (1967)⁸⁴, juntamente com Sylvia Calvo, também Bailarina do *Balé de Minas Gerais*; em movimentos posteriores, Coreógrafa convidada a trabalhar o processo introdutório de Dança Moderna junto à CDPA (1983); e, por fim, destaca-se a função de Diretora Artística da Fundação Clóvis Salgado na década de 1990, a convite do então Presidente da Fundação, Bartolomeu Campos de Queirós.⁸⁵

Destacamos o interessante Programa encontrado no acervo pessoal da Bailarina Helena Vasconcellos (quando ainda não integrava o *Balé da FPA*, e a quem retornaremos mais à frente), intitulado *Temporada Lírica Oficial – 1966*, o qual se constitui em mais um documento que atesta bailarinos pertencentes à primeira geração de profissionais da dança do Estado de responsabilidade de Leite. São eles: Angel Abras (futura Angel Vianna), Décio Otero, Dulce Regina Beltrão (Dulce Beltrão), Elci Moraes, Emil Dotti, Joaquim Ribeiro, Judis Grimberg, Klauss Vianna, Lídice Tristão, Maria Amália Nocchi, Maria Luísa BouecharDET,

⁸³ Marilene Martins, após construir suas experiências profissionalizantes de dança – Carlos Leite e Klauss Vianna (Minas Gerais); Rolf Gelewski (Bahia); Nina Verchinina, Helenita Sá Earp, Dalal Achar e Klauss Vianna (Rio de Janeiro) –, retornou a Belo Horizonte e inaugurou a *Escola de Dança Moderna Marilene Martins*, na qual desenvolveu uma metodologia específica e original de ensino (CHRISTÓFARO, 2010) no mesmo ano em que era inaugurado o *Balé da FPA* de Leite.

⁸⁴ O *Studio Anna Pavlova*, ao lado das escolas de formação de dança da Capital como a *Escola de Dança Moderna Marilene Martins* e o *Ballet Ana Lúcia*, encaixa-se na primeira geração de artistas da dança de Belo Horizonte, espaço no qual se trabalha com distinção a natureza artística e profissionalizante da dança pelo diálogo entre Tradição e Modernidade, Dança Clássica e Dança Moderna, dentre outras.

⁸⁵ Beltrão desenvolveu, por fim, a função de Preparadora Corporal da Oficina de Teatro da Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas, função desenvolvida até o ano de 2014, quando se aposentou dessa função.

Rafisa Canals, Sigrid Hermann, Silvia Bohmerwald (futura Sylvia Calvo), Sônia Vaz, Tereza Cristina Pinto Coelho e Vera Lúcia Lima Coelho.⁸⁶

Essa Temporada realizou-se em comemoração ao 16º aniversário da Sociedade Coral de Belo Horizonte, na qual se encontra registrada a apresentação da *Sociedade Coral de Belo Horizonte* – SCBH – no Teatro Francisco Nunes, juntamente com a participação do *Ballet de Minas Gerais* – BMG, registrando-se Leite e Beltrão como coreógrafos, seguidos de 18 de Bailarinos.

A Temporada foi promovida pelo Serviço Nacional do Teatro, Sociedade Coral de Belo Horizonte, com a colaboração da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. O Programa revela personalidades do meio artístico cultural do País e de Minas Gerais, como: apresentação do Maestro-Diretor, Luiz Gonzaga de Aguiar; Presidente da SCBH, Clóvis Augusto Salgado; Cantora Lírica, Lia Salgado; *Ballet de Minas Gerais*, Carlos Leite; colaboradores, João Etienne Filho, Marchesa di Lucca e Murilo Badaró. Percebe-se, assim, o nível de relacionamento e inserção de Leite e do *Ballet de Minas Gerais* no cenário artístico cultural da Capital, tanto quanto comprova o estágio da dança profissional que prefigura a criação do Primeiro Corpo Artístico da Fundação Clóvis Salgado (então Fundação Palácio das Artes). (Figura 11)

⁸⁶ Pela extensão do documento (um caderno de 62 páginas), abrigando muitas informações sobre “nossos artistas” (Música e Canto) locais e de fora do Estado, destacamos a capa e a 18ª página, na qual se registra a participação dos *Artistas Locais da Temporada*.



HOMENAGEM ESPECIAL

ARTISTAS LOCAIS EM NOSSAS TEMPORADAS LÍRICAS:

<p><u>Regentes:</u></p> <p>Carlos Eduardo Prates José Tôrres Sebastião Vianna Sérgio Magnani</p> <p><u>Coreógrafos:</u></p> <p>Carlos Leite Dulce Regina Beltrão</p> <p><u>Balharinos:</u></p> <p>Angel Abras Décio Otero Dulce Regina Beltrão Elci Moraes Emil Dotti Joaquim Ribéro Judis Grimberg Klauss Vianna Lidice Tristão Lúcia Tristão Maria Amália Nocchi Maria Luísa Bouchardet Rafisa Canals Sigrid Hermann Sílvia Böhmerwald Sônia Vaz Thereza Cristina Pinto Coelho Vera Lúcia Lima Coelho</p>	<p><u>Régisseurs:</u></p> <p>Angelo de Freitas Carlos Xavier Giustino Marzano Haydée Cintra João Ceschiatti Luiz Aguiar Mário Cardoso</p>
---	---

Figura 11: Capa do Programa e 18ª página – *Temporada Lírica Oficial 1966*. Belo Horizonte. Acervo: Helena Vasconcellos.

A partir da junção de alguns integrantes do *Balé de Minas Gerais* e de alunos mais avançados da *Escola de Balé*, ambos de Carlos Leite, efetivou-se o núcleo daquela que seria a companhia de dança oficial de Minas Gerais, da qual Leite seria o primeiro Diretor Artístico e Coreógrafo. Uma vez inaugurado o Palácio das Artes em 1970 e colocadas em andamento as atividades do Corpo Artístico de Dança a partir de 1971, a Cia seria institucionalmente referendada com distintos nomes nos Programas, iniciando-se com *Balé da FPA*, alcançando a contemporaneidade com a denominação de *Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA*. E, por essa diversidade de nomes, ela será reportada (em geral) por CDPA a partir de agora.

Citam-se as Operas e a Opereta nas quais a CDPA participou em *Movimentos I*, de acordo com o acervo do CCIMJEF/FCS: *I Pagliaci* (Leoncavallo); *A Flauta Mágica* (Mozart); a Opereta *A Viúva Alegre* (Lehar); e *Lucia di Lammermoor* (Donizetti).

Apresentam-se, a seguir, os Programas inseridos nos anos correspondentes aos *Movimentos I* arquivados como acervo do Centro de Convivência, Informação e Memória João Etienne Filho da Fundação Clóvis Salgado. Essa apresentação objetivou tirá-los do fundo da biblioteca e expô-los como documentos que dão a perceber as mudanças pelas quais a Cia passou, entendendo cada Programa como um fragmento do que existiu antes e que ajuda a entender o presente e a trajetória artística da CDPA como um todo. Tal situação nos remete à figura do *astrólogo* em *A doutrina das semelhanças*, de Benjamin (2012) – em suas reflexões sobre semelhanças e mimetismos engendradas pela natureza –, que vê as estrelas e percebe as mudanças humanas.

As semelhanças percebidas conscientemente – por exemplo, nos rastros – em comparação com as incontáveis semelhanças das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo, são como a pequena *ponta* do *iceberg* que se vê despontar na água, em comparação com a sua poderosa massa submarina. (BENJAMIN, 2012, p.118, grifo meu)

Semelhantemente à analogia de Benjamin, cada Programa pode ser considerado como *a pequena ponta* do *iceberg* de *poderosa massa* subjacente a este – a Trajetória Artística da CDPA [1971-2013]. Essas *pontas*, cuja análise será aprofundada ao longo deste texto, em linhas gerais, nos dão a ver as obras que foram dançadas e que, ano após ano, compuseram o que se constituiu do repertório artístico da CDPA, e, em sua maioria abrigam informações de naturezas técnica e estrutural dos espetáculos, bem como discursos institucionais, com palavras elogiosas e enaltecedoras ao trabalho desenvolvido pela Fundação. Sublinha-se que, uma vez que os Programas da CDPA arquivados no CCIMJEF foram catalogados e digitalizados em sua íntegra e se encontram inseridos no DVD que acompanha este trabalho,

optou-se por colocar a Capa Frontal de cada um deles no corpo do texto, a título de ilustração, separadas por ano. Contudo, alguns dos Programas encontram-se destacados, total ou parcialmente (em seu devido tempo), dentro das categorias de análise, mediante os objetivos deste trabalho.

1.2.3 Pontas de um *Iceberg* – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 1972-1985

Entender os Programas como fragmentos da trajetória da Cia é entendê-los também como um recurso concreto para operar com a memória e a história da CDPA pelos conteúdos que possuem ou até mesmo pelo que não é explicitado. Em conjunto, esses vários fragmentos complementam-se mutuamente em um corpo maior de informações – porção submersa do *iceberg* – sobre a história funcionando como elemento de *mediação* essencial a auxiliar na composição da história da trajetória artística da CDPA.

Frente a esse entendimento, apresentam-se as Capas de todos os Programas que constituem a *presença* (CCIMJEF/FCS) e a *ausência* (Programas arquivados pela CDPA no 4º andar/FCS) do que um dia foi vivido e que pode dar a entender o que está por vir a ser. O Programa não é mais o que foi vivido, senão um registro que está diante dos olhos, mas ausente do que um dia já foi, ou seja, a presença plena, embora fugaz, da obra de dança apresentada presencialmente, cabendo diferentes leituras, significados e interpretações de algo que um dia existiu.

Os Programas da CDPA dessa época são feitos de papel simples, em formato de fôlder de poucas dobras ou pequena encadernação, contendo informações básicas sobre o evento artístico. As Figuras de 12 a 17 destacam o Programa comemorativo da *Semana da Asa* pela Escola Preparatória de Cadetes do Ar – EPCAR (Barbacena /MG), exemplificando o padrão dos primeiros programas da companhia. São comuns ao conteúdo destes a inserção de textos referentes: ao Argumento das obras apresentadas: à Companhia (e neste caso, à *Escola de Dança do Palácio das Artes*) e ao Diretor e aos Artistas Convidados (ou de função destacada), finalizando com a Ficha Técnica simples, em parte pelas restrições circunstanciais da montagem, provavelmente com ausência de mão de obra especializada de técnicos de palco e de programadores visuais.

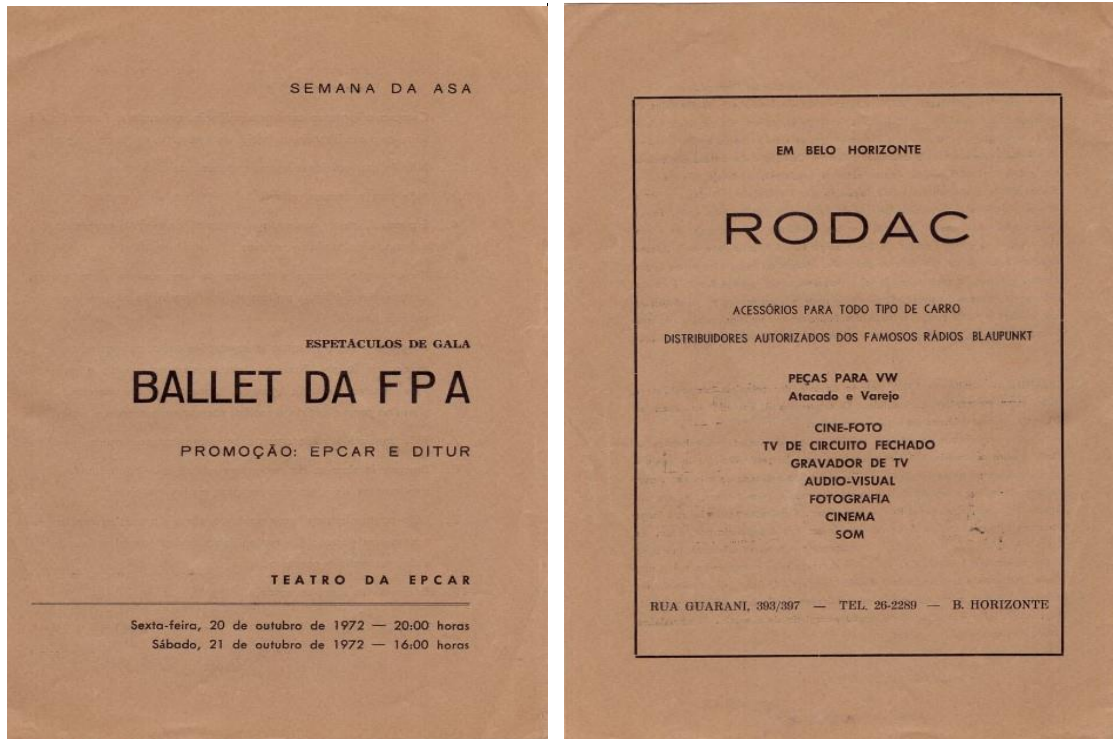


Figura 12: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA. – Capa e última página.
Barbacena, MG, 20-21/10/1972.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Sublinha-se a existência de conteúdos propositivos de ordem informativa e formativa, como as dez recomendações para “O BOM FREQUENTADOR DE CONCERTOS” (Figura 13). Mesmo que importadas da Arte da Música, estas cooperaram para o entendimento de como deveria ser o comportamento da pessoa que atendesse aos espetáculos dessa natureza, a exemplo das tradicionais Temporadas Líricas da Capital e interior do Estado, as quais colaboraram para cultivar o comportamento e a formação de público entre a sociedade mineira.

O BOM FREQUENTADOR DE CONCERTOS

1. Compra o ingresso com antecedência, evitando a formação de filas e possibilitando o início do concerto na hora marcada.
2. Não insiste em fazer entrar menores de oito anos.
3. Não traz gravador, máquina fotográfica ou filmadora.
4. É pontual, isto é: acomoda-se antes de começar a apresentação, orientado pelos sinais sonoros.
5. Se atrasado, espera o término de um número para entrar, ocupando as últimas poltronas, ou ficando de pé, na parte de trás da platéia.
6. Mantém silêncio durante a execução; evita conversar, tossir e mudar de lugar. Procura concentrar-se na música e aplaude sem constrangimento, quando a execução lhe agrada. Isso significa para o artista a melhor recompensa para seu trabalho.
7. Não manuseia ruidosamente os programas ou outros papéis.
8. Procura inteirar-se do programa a fim de não aplaudir entre movimentos de sinfonias, sonatas, suites ou ciclos.
9. Não cantarola nem acompanha o ritmo da música com movimentos ou gestos. Os comentários devem ser feitos nos intervalos ou após o concerto.
10. Enfim, evita fazer-se notar.

DIREÇÃO ARTÍSTICA

— AMIN FERES

Figura 13: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA..
Barbacena, MG, 20-21/10/1972.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

ESCOLA DE DANÇA E BALLET DA FPA

criada em 1971, a Escola de Dança da Fundação Palácio das Artes é dirigida por Carlos Leite — um dos mais competentes professores de dança clássica do País — e tem como assistente o professor Joaquim Ribeiro. A Escola mantém cursos em três níveis (principiantes, intermédios e adiantados) e prepara seus alunos para o Corpo de Baile estável do Palácio das Artes/ Ballet da FPA, em nível profissional. Dentro da programação de «Música para a Juventude», promovida pela Direção Artística do Palácio das Artes, o Ballet da FPA já fez, a partir de novembro de 1971, seis apresentações, obtendo os mais elevados índices de público já registrados para espetáculos de dança clássica, em Belo Horizonte.

Apresentou, entre outros, estes ballets: «A Noite de Walpurgis» e «A Grande Valsa», de Gounod; «Nascimento de Athena», poema coreográfico de vanguarda, com música de R. Strauss; «Uirapuru», música de Villa-Lobos; Grand Pas-de-Deux Classique, do «Dom Quixote», de Minkus; e o 2º ato completo de «O Lago dos Cisnes», de Tchaikovsky. As coreografias são originais de Carlos Leite, com exceção dos dois últimos ballets em que o diretor do Ballet da FPA se baseou nas criações de Schwesoff («Dom Quixote») e Petipa e Ivanov («O Lago dos Cisnes»). Além das apresentações no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, o Ballet da FPA já realizou espetáculos em outras cidades de Minas e em Goiânia.

CARLOS LEITE

nasceu em Porto Alegre, RS, onde começou a estudar canto e música. Em 1934, transferiu-se para o Rio, matriculando-se na Escola de Arte Dramática e Escola de Dança Clássica do Teatro Municipal. De 1935 a 1947 participou de todas as temporadas nacionais e internacionais de ópera e ballet, no Rio, atuando sob a direção dos maiores mestres da dança. Em 1946, excursionou com o Original Ballet Russo pelo sul do Brasil e pelas Américas, recebendo, neste mesmo ano, a medalha e diploma da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, como o melhor bailarino brasileiro. Foi assistente de Igor Schwesoff, de cujo ballet foi também diretor de cena. Em 1948, transferiu-se para Belo Horizonte, onde fundou a primeira escola de dança clássica da cidade, formando aí inúmeros bailarinos, hoje conhecidos internacionalmente.

É professor de expressão corporal, mímica e danças da Escola de Arte Dramática da UFMG; assessor artístico do setor de ballet, da Fundação Palácio das Artes; diretor e professor da Escola de Dança; e professor de expressão corporal da Schola Cantorum da FPA.

Foi condecorado pelo governo de Minas com as insígnias da Inconfidência, pelos serviços prestados à nossa cultura. Recebeu o troféu Lira de Ouro em 1967 e 1968, e em 1969 teve seu nome incluído entre *Os Dez Mais da Música de Belo Horizonte*.

Figura 14: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA, 3ª página. – Teatro EPCAR. Barbacena, MG, 20-21/10/1972.

Acervo: CCIMJEF/FCS.

PROGRAMA

1.º espetáculo
sexta-feira, 20 de outubro - 20:00 horas

P. I. TCHAIKOVSKY — O LAGO DOS CISNES

Odiete, Rainha dos Cisnes — Walkíria Lúcia
Príncipe Siegfried — Sebastião Jair de Freitas
Roihbarr, o Gênio do Mal — Thomas Burns
Os Pequenos Cisnes — Maria das Graças, Cláudia Malta, Maria Cristina, Elúlia Cohen

Os Grandes Cisnes — Lidice Tristão, Josefina Maia, Beatriz Hermeto, Sílvia Gomes, Cecília Hermeto, Noemi Gelape, Adelaide Fátima, Lina Hercília, Eliane Rennó, Daisy Faria, Eliana Durães, Rafisa Canals, Vitória Alvim, Marilene Horta

R. STRAUSS — O NASCIMENTO DE ATHENA

Athena — Beatriz Hermeto
Zeus — Thomas Burns
Hephaistos — Lucas Cardoso

L. MINKUS — de DOM QUIXOTE:
Grand Pas-de-Deux Classique
Cecília Hermeto e Lucas Cardoso

C. GOUNOD — NOITE DE WALPURGIS

Margarida — Cecília Hermeto
Fausto — Sebastião Jair de Freitas
Mefistófeles — Lucas Cardoso
Terpsicore — Walkíria Lúcia
Cleópatra — Beatriz Hermeto
Caílope — Helena Vasconcelos
Eryntas — Adelaide Fátima, Sílvia Regina, Rafisa Canals, Maria Cristina

CORPO DE BAILE — Elúlia Cohen, Josefina Maia, Eline Rennó, Thomas Burns, David Mundim, Noemi Gelape, Daisy Faria, Vitória Alvim, Eliana Durães, Lina Hercília, Maria das Graças, Marilene Horta, Cláudia Malta, Rogério Rati, Leandro Lopes.

RAMA

2.º espetáculo
sábado, 21 de outubro - 16:00 horas

H. VILLA-LOBOS — URAPURU

Índia Caçadora — Adelaide Fátima
Índio Bonito — Lucas Cardoso
Índio Feio — Sebastião Jair de Freitas

CORPO DE BAILE — Cecília Hermeto, Walkíria Lúcia, Sílvia Gomes, Helena Vasconcelos, Beatriz Hermeto, Rafisa Canals, Josefina Maia, Noemi Gelape, Elúlia Cohen, Lina Hercília, Maria das Graças, Maria Cristina, Cláudia Malta, Eliana Durães, Marilene Horta.

R. STRAUSS — O NASCIMENTO DE ATHENA

C. GOUNOD — A GRANDE VALSA

Cecília Hermeto, Sebastião de Freitas, Walkíria Lúcia, Lucas Cardoso, Sílvia Regina, Thomas Burns, Rafisa Canals, Josefina Maia, Adelaide Fátima, Beatriz Hermeto, Noemi Gelape.

C. GOUNOD — A NOITE DE WALPURGIS

BALET DA FPA

Direção Geral e Coreografia — CARLOS LEITE
Assistente de Coreógrafo — Joaquim Ribeiro
Cenários e Figurinos
(Urupuru e Noite de Walpurgis) — Décio Novello
Som — Rodac
Iluminador e Maquinista — Estácio de Oliveira Bento

Figura 15: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA, 4ª e 5ª página – Teatro EPCAR. Barbacena, MG, 20-21/10/1972. Acervo: CCIMJEF/FCS.

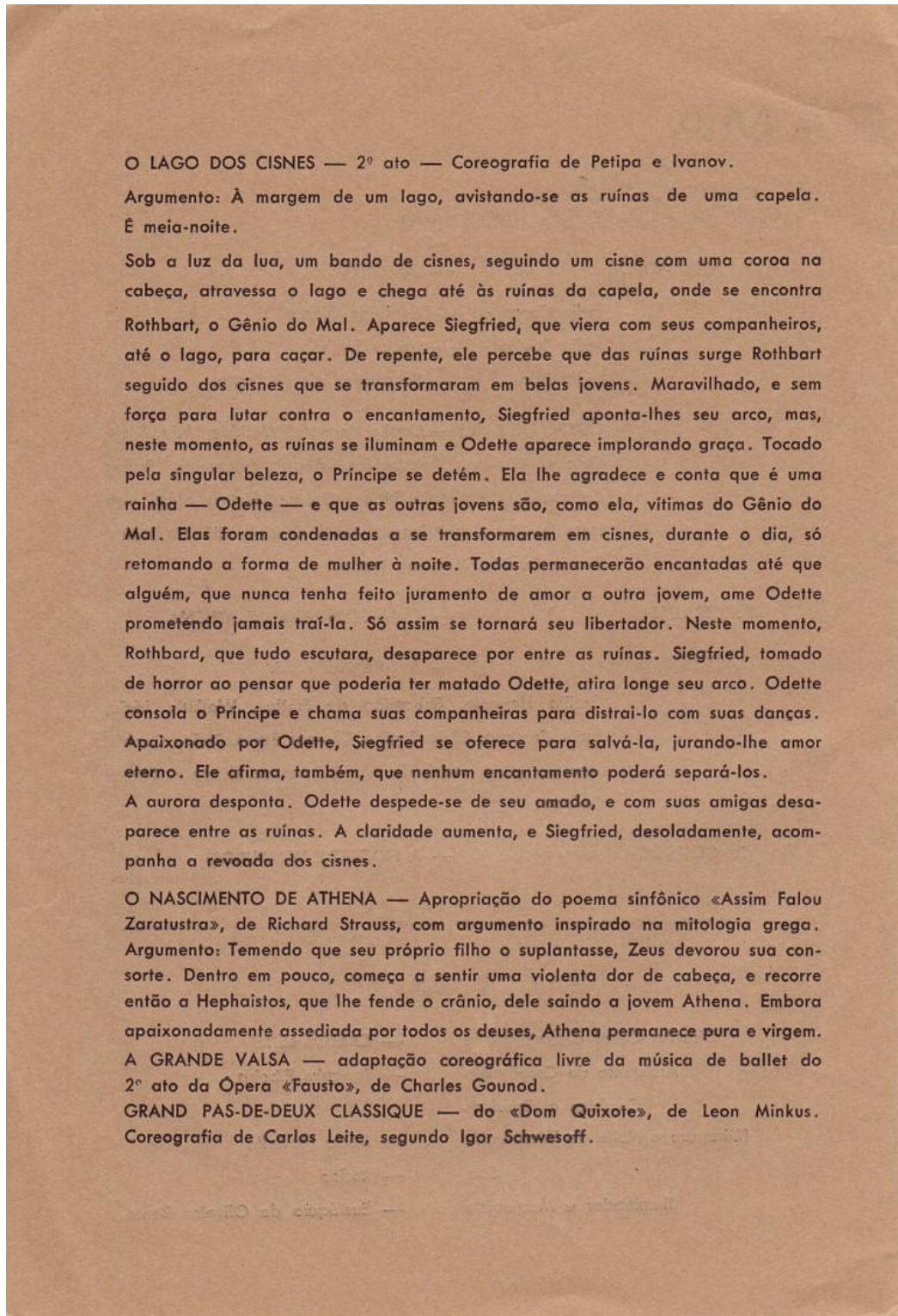


Figura 16: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA, 6ª pagina. – Teatro EPCA. Barbacena, MG, 20-21/10/1972. Acervo: CCIMJEF/FCS.

A NOITE DE WALPURGIS — da ópera «Fausto», de Charles Gounod.

Argumento: No gigantesco palácio das cavernas de Brocksberg, Mefistófeles dá início ao ritual da Noite de Walpurgis. Em seguida, ordena a retirada dos feiticeiros e demônios, para revelar a Fausto — que vem em busca da beleza ideal — as visões de Margarida, das musas Terpsícore e Callíope e da cortesã Cleópatra. No anseio daquelas visões, Fausto sente-se fascinado, e deseja atirar-se nos braços da doce Margarida, sendo impedido por Mefistófeles. Porém, ao ver o tormento de jovem, perseguida pelo furor das Erynias, Mefistófeles cede. Fausto encontra-se, assim, com Margarida, mas sua felicidade é fugaz, pois, em breve, ela desaparece nos recônditos de Brocksberg. Mefistófeles ordena a Terpsícore, Callíope e Cleópatra que dançam para ele. Margarida retorna procurando por Fausto, e atira-se a uma dança jovial e despreocupada, quando Fausto é conduzido pelas musas e a cortesã. O dueto de amor é interrompido por Mefistófeles, que reinicia o ritual com a entrada dos feiticeiros e demônios, celebrando uma bacanal frenética, na qual, Fausto e Margarida se reencontram para sempre.

UIRAPURU — escrito em 1917, trata-se de uma das primeiras composições de Villa-Lobos, de caráter nacionalista. O argumento é baseado na lenda do Uirapuru, famoso pássaro da região amazônica.

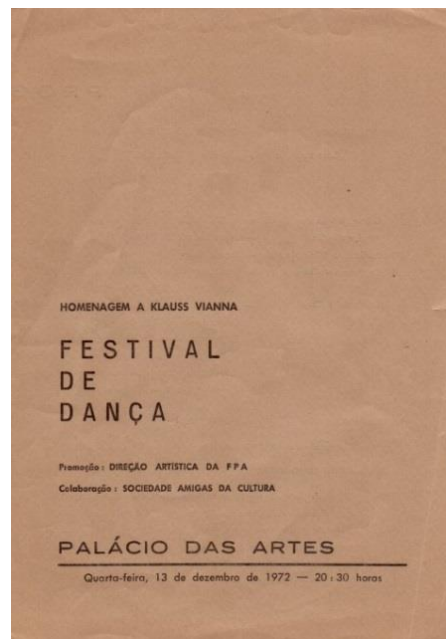
Argumento: À procura do pássaro mágico, grupo de índias embrenham-se na floresta para capturá-lo, até que encontram um selvagem velho e feio imitando com sua flauta o canto do Uirapuru. Temerosas da presença do estranho personagem, as índias o enxotam. Finalmente deparam com o Uirapuru, e uma das jovens índias consegue abatê-lo com uma flexa. O pássaro readquire sua forma humana, surgindo em seu lugar um belo jovem que é festejado por todas. Em meio à alegria, surge de repente o inconformado e perverso selvagem, que mata traiçoeiramente o jovem índio. As índias desconsoladas carregam-no até a uma fonte, enquanto a índia caçadora decide vingar-se. O índio vai retomando sua forma de pássaro, e voa novamente para o âmago da floresta. Só resta o silêncio lúgubre da selva e o canto do Uirapuru emergindo de seu seio. O abominável selvagem parte feliz e vingado.

Figura 17: Programa Espetáculo de Gala BALLET DA FPA, 7ª página – Teatro EPCAR. Barbacena, MG, 20-21/10/1972. Acervo: CCIMJEF/FCS.

A seguir, apresentam-se as ilustrações das capas dos Programas da CDPA, referentes aos *Movimentos I* (1971-1985) arquivados no CCIMJEF/FCS. Adverte-se que, para efeito de registro, as ilustrações, embora mantenham suas proporções, têm suas dimensões alteradas.

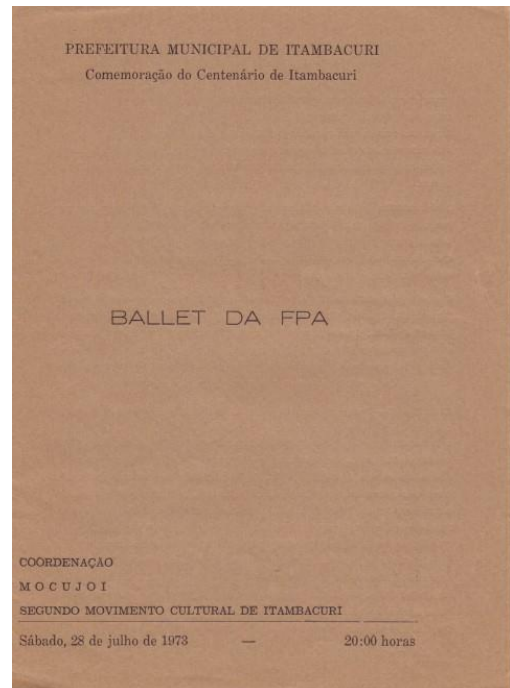
PROGRAMAS CDPA 1971-1985 (CCIMJEF/FCS)

Programas de 1972 (CCIMJEF/FCS)

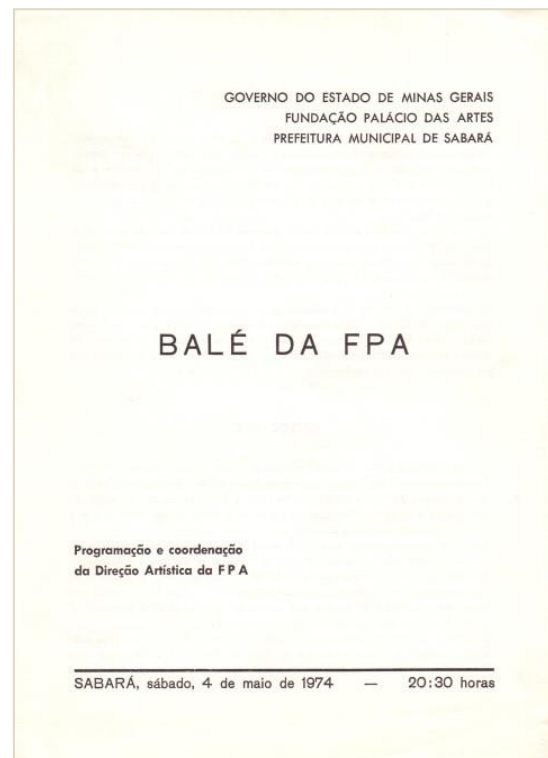


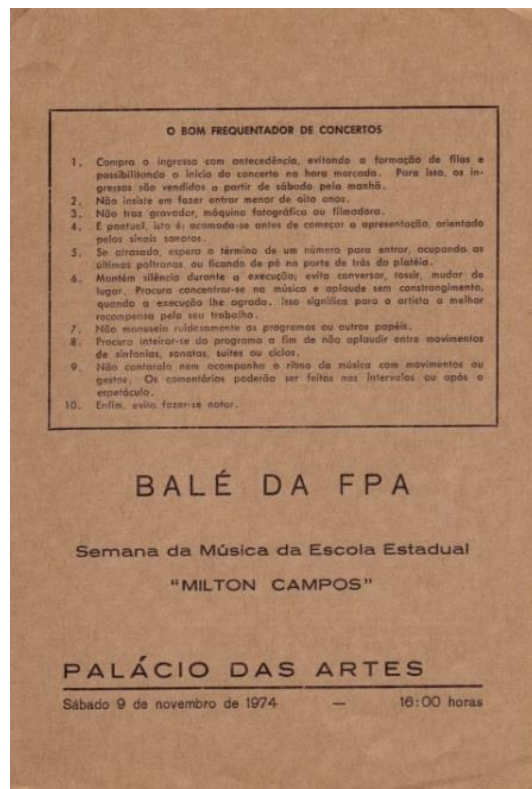
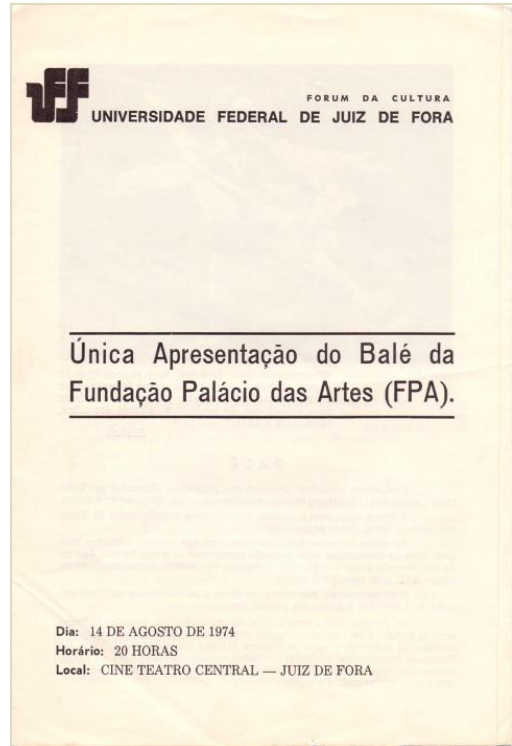
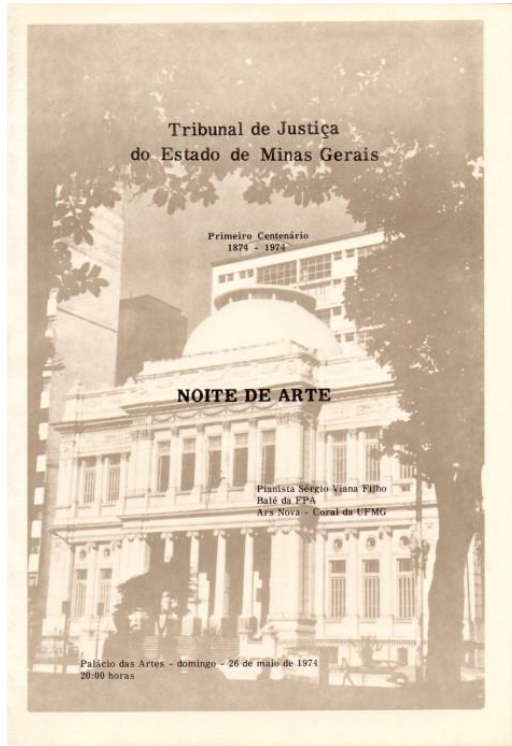
Programas de 1973 (CCIMJEF/FCS)





Programas de 1974 (CCIMJEF/FCS)





O BOM FREQUENTADOR DE CONCERTOS

1. Compre o ingresso com antecedência, evitando a formação de filas e possibilitando o início do concerto na hora marcada. Para isto, os ingressos são vendidos a partir de sábado pela manhã.
2. Não tente em fazer entrar menor de oito anos.
3. Não leve gravador, máquina fotográfica ou filmadora.
4. É prudente, isto é, acomode-se antes de começar a apresentação, orientado pelos sinais sonoros.
5. Se atrasado, espere o término de um número para entrar, ocupando os últimos poltronas ou ficando de pé na parte de trás da plateia.
6. Mantém silêncio durante a execução; evita conversar, tossir, mudar de lugar. Procura concentrar-se na música e aplaude sem constrangimento, quando a execução lhe agrada. Isso significa para o artista a melhor recompensa pelo seu trabalho.
7. Não manuseie rudemente os programas ou outros papéis.
8. Procura inteirar-se do programa a fim de não aplaudir entre movimentos de sinfonias, sonatas, suites ou ciclos.
9. Não cantarela nem acompanhe o ritmo da música com movimentos ou gestos. Os comentários poderão ser feitos nos intervalos ou após o espetáculo.
10. Enfim, evita fazer-se notar.

BALÉ DA FPA

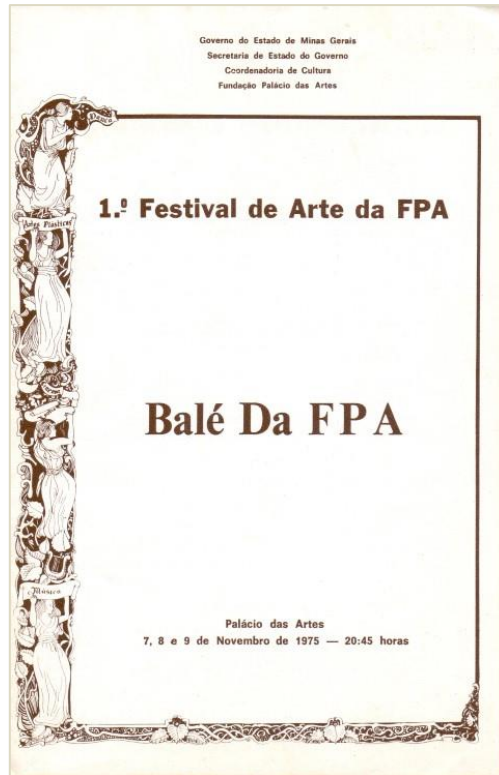
Semana da Música da Escola Estadual

"MILTON CAMPOS"

PALÁCIO DAS ARTES

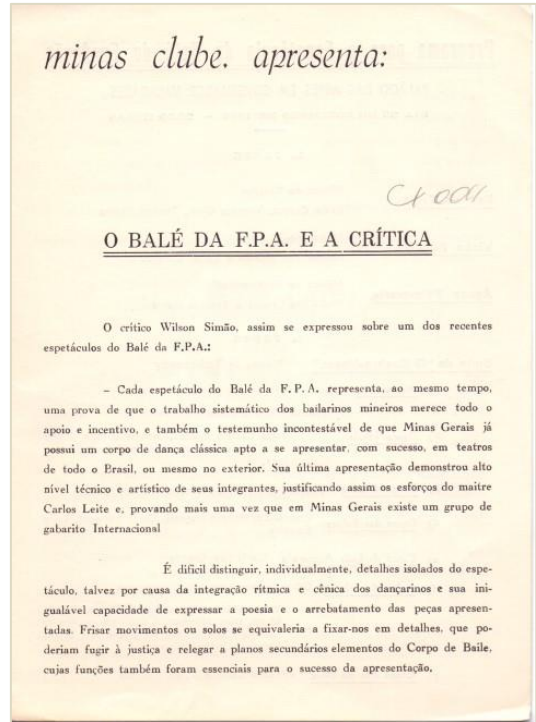
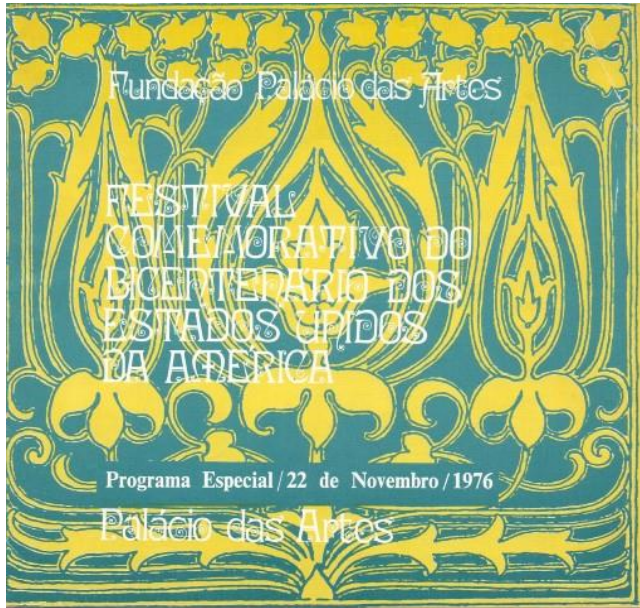
Sábado 9 de novembro de 1974 — 16:00 horas

Programas de 1975 (CCIMJEF/FCS)



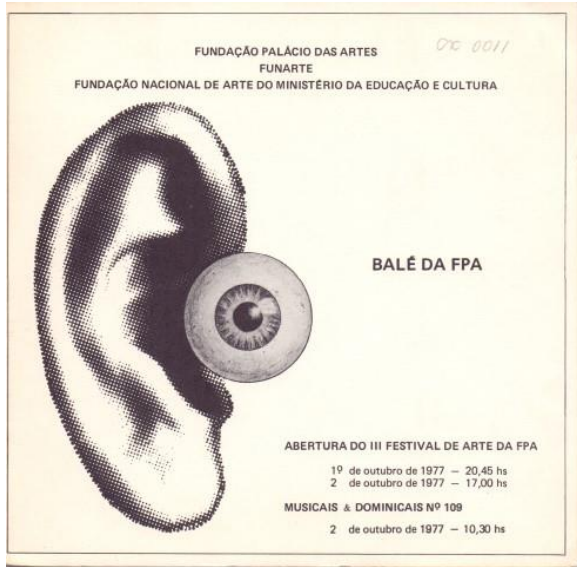
Programa de 1976 (CCIMJEF/FCS)



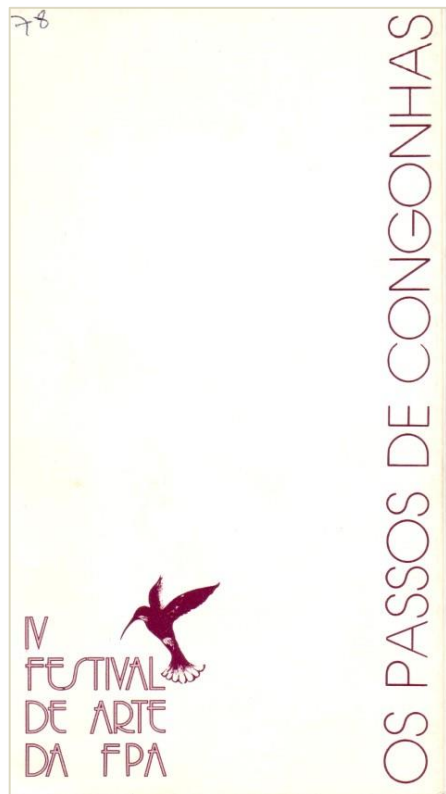


Programas de 1977 (CCIMJEF/FCS)

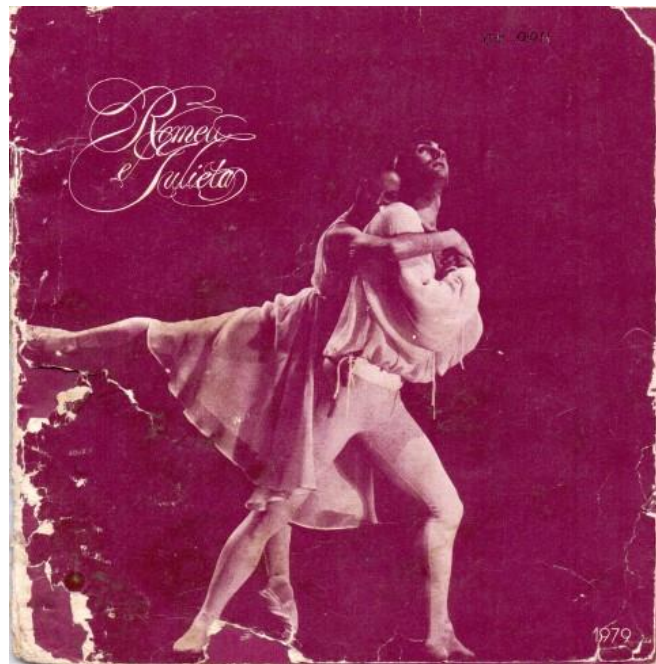




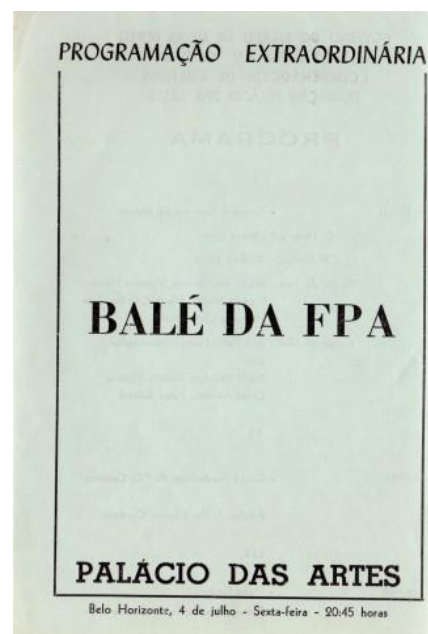
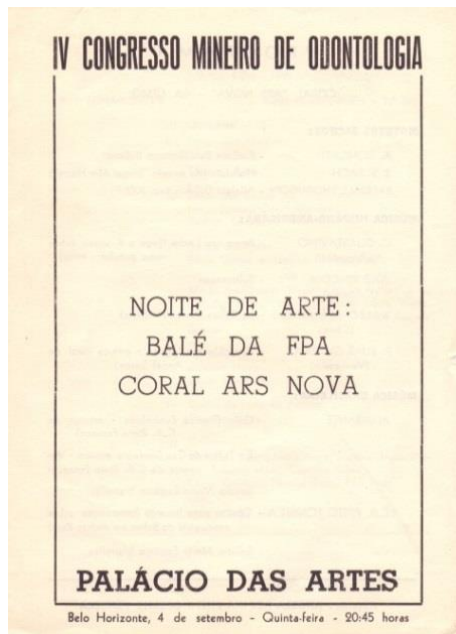
Programa de 1978 (CCIMJEF/FCS)

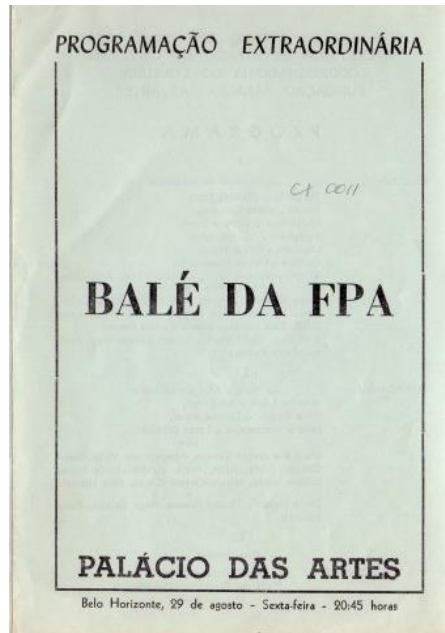


Programa de 1979 (CCIMJEF/FCS)

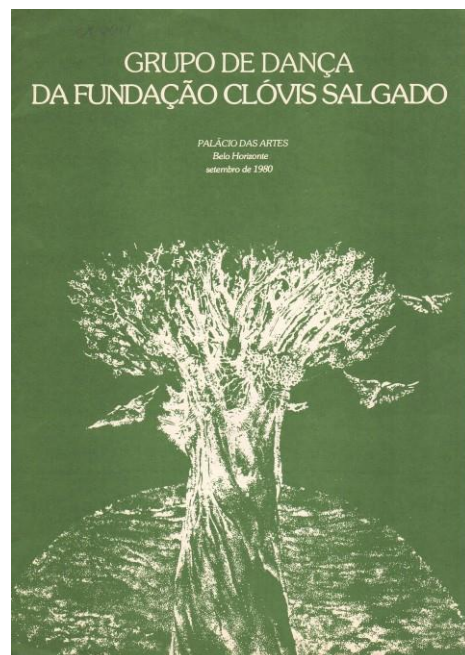


Programas não identificados – década de 70 (CCIMJEF/FCS)



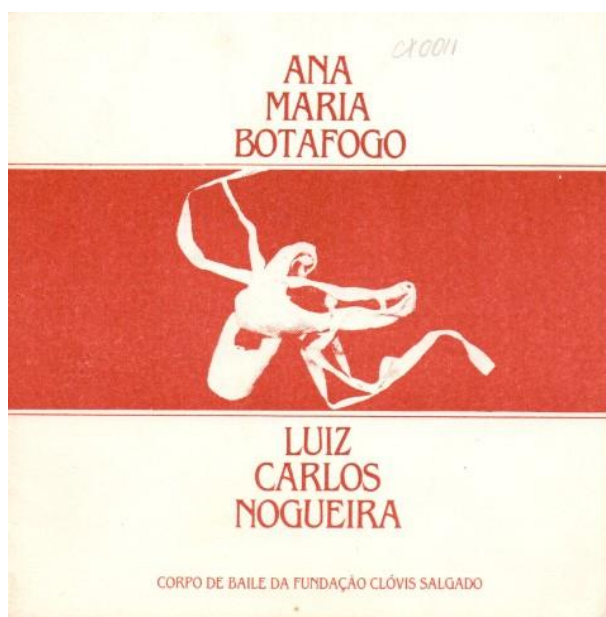


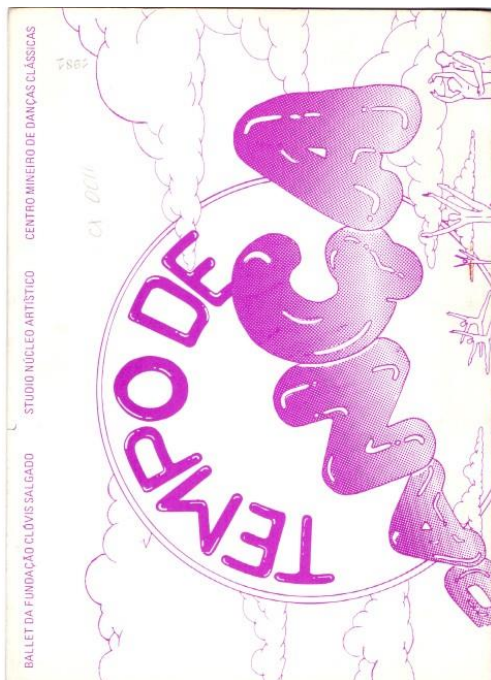
Programas de 1980 (CCIMJEF/FCS)



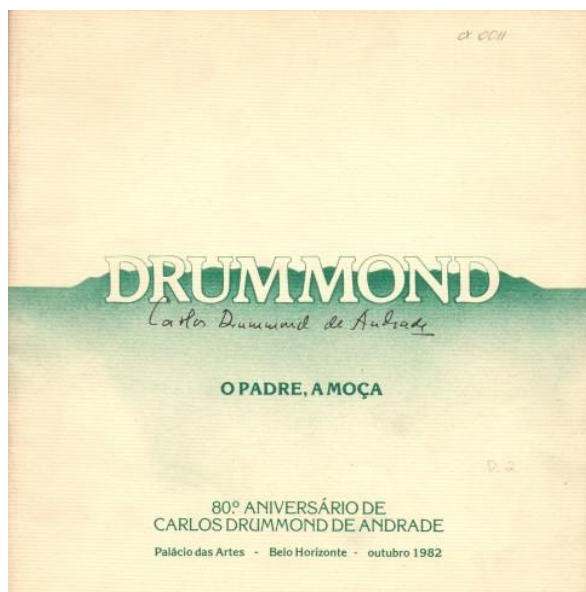


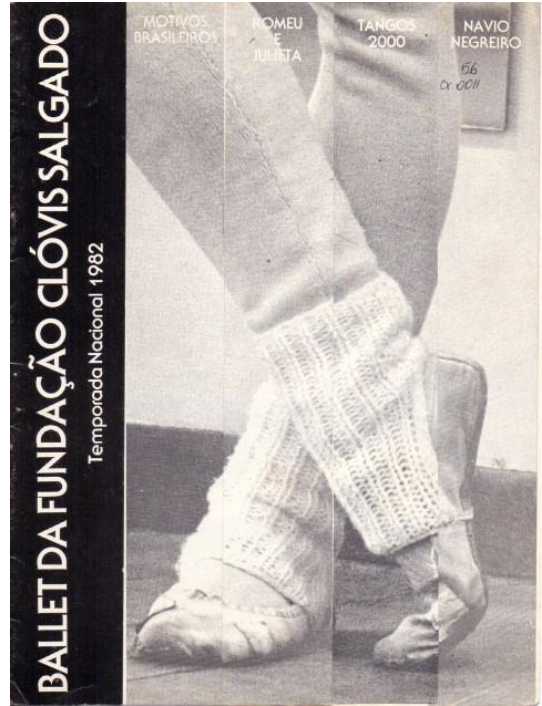
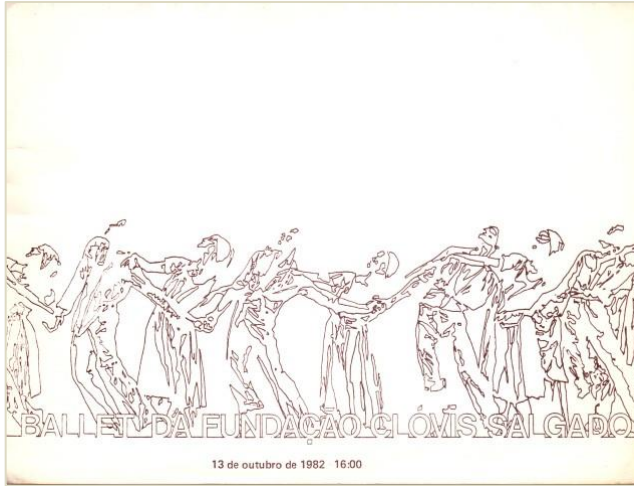
Programas de 1981 (CCIMJEF/FCS)





Programas de 1982 (CCIMJEF/FCS)





Programas de 1983 (CCIMJEF/FCS)

EXPRESSIONISMUS

15 dezembro 1983
quinta-feira
21 h
PALÁCIO DAS ARTES

CONCERTO E DANÇA

Primeira Parte

P I E R R O T L U N A I R E
Três vezes sete poemas de Albert Giraud
Melodrama, ópera 21 de
ARNOLD SCHÖNBERG
Recriação de Augusto de Campos
de versão alemã de Otto Erich von Hartleben

Regência : Maestro Sörgic Magnani
 Recitante : Edmar Ferrati
 Flauta : Artur André Ribeiro
 Clarinete : Welton Alves de Sousa
 Clarinete-
baixo : Jupici Bagno
 Violino : Mayra Moraes de Oliveira Lima
 Viola : José Maria Florêncio Jr.
 Violoncelo : Cláudio Uffel Pires Cardoso
 Piano : Paulo Sérgio Guimarães Álvares

Segunda Parte

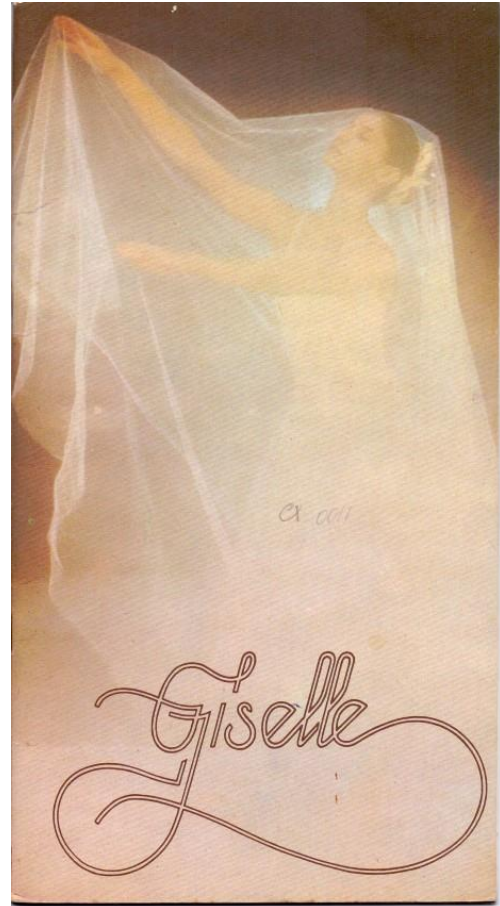
DANÇA SOLÍSTICA DE CARMEN PATERNOSTRÓ
uma coreografia baseada em seis canções de
PIERROT LUNAIRE
de Arnold Schönberg

DANÇA SOLÍSTICA DE GERALDA M. VIDIGAL
"MEU CAVALO"
uma coreografia baseada nos poemas "Forma e Volúpia"
de E. C. Stadler, "O Meu Tempo" de Wilhelm Klemm e
"Bos-Lô" (anônimo brasileiro) com música de Anton
Webern e folclore brasileira

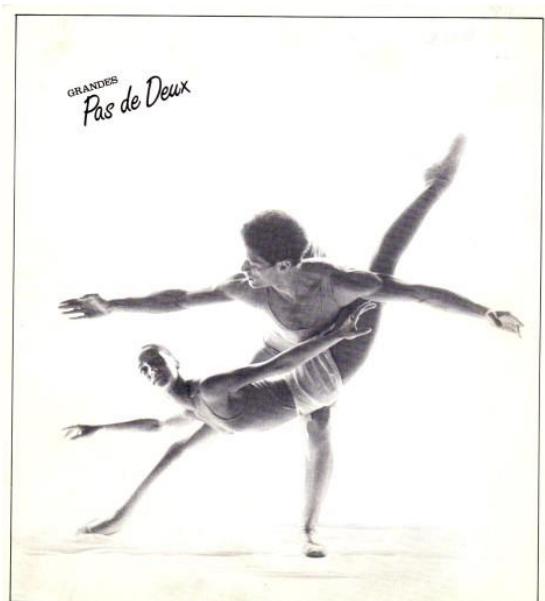
BALÉ DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
"E S Q U I N A S"
O indivíduo, a rua, o cotidiano ... encontros.
Esquinas, ponto de convergência, o jornal ... o povo.
A notícia, o comentário ... consumo.
Coreógrafo : David Mundim
Direção Artística : Raul Belém Machado
e Coreografia : Raul Belém Machado
Figurinos : Marcella Beckwith

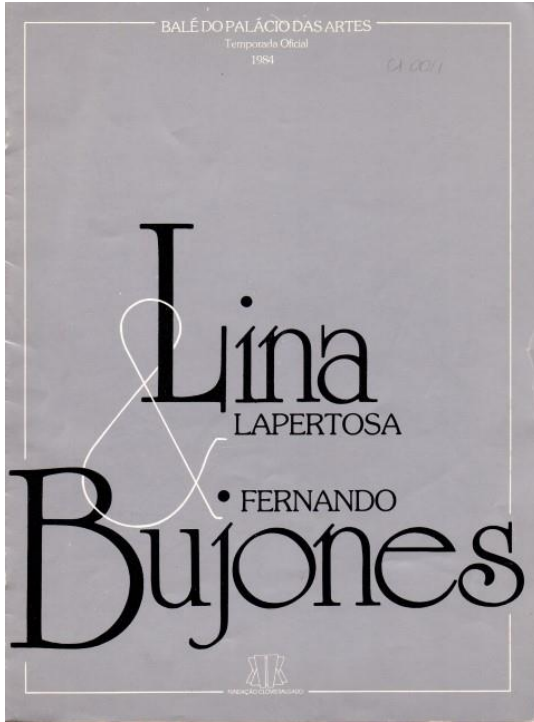
FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO - FUNDAÇÃO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA - GOETHE - INSTITUTO BELO HORIZONTE



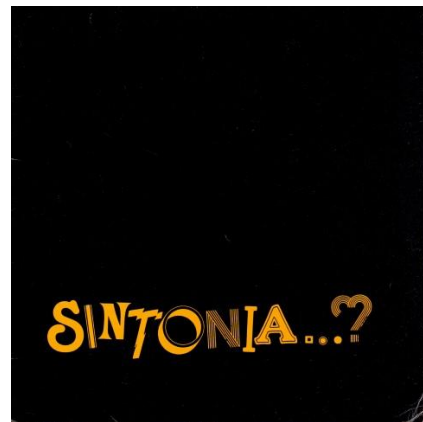
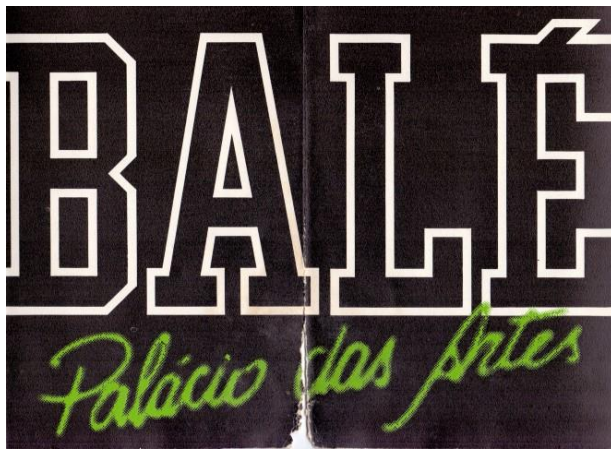


Programas de 1984 (CCIMJEF/FCS)

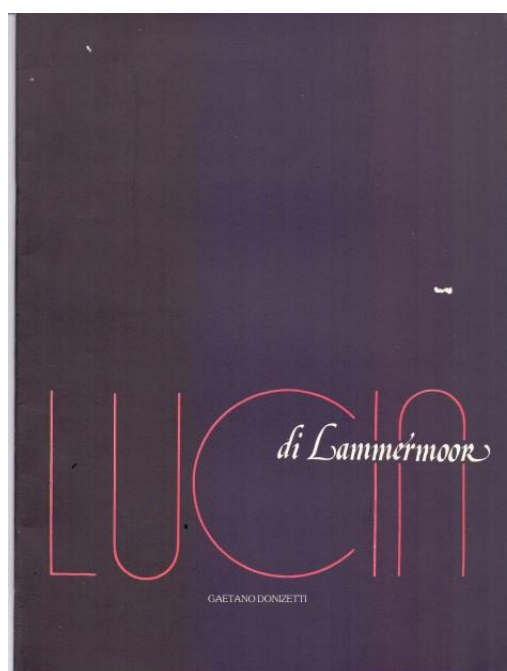
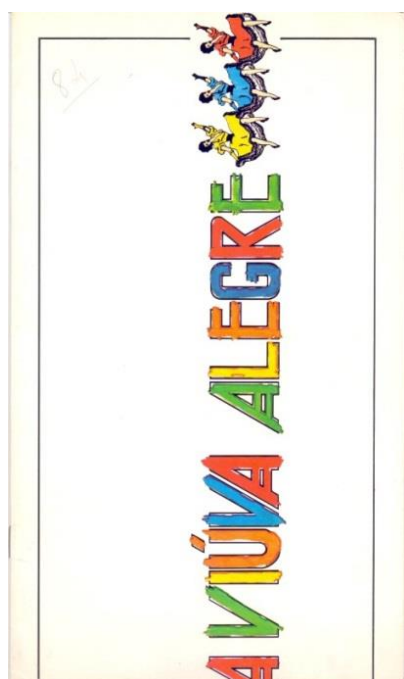
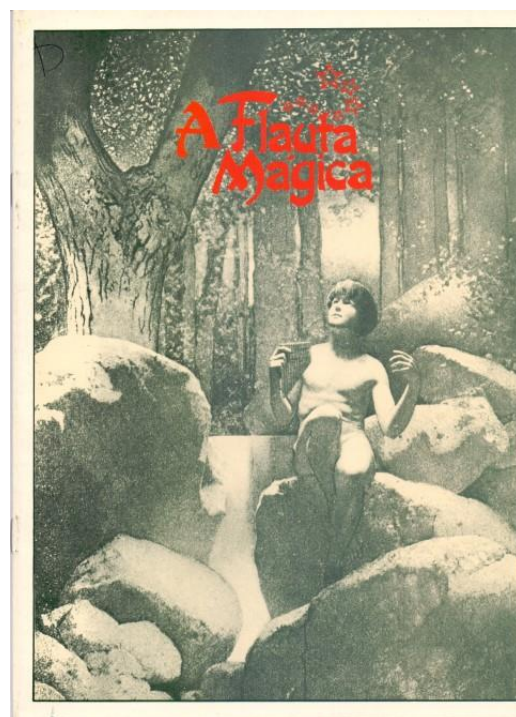
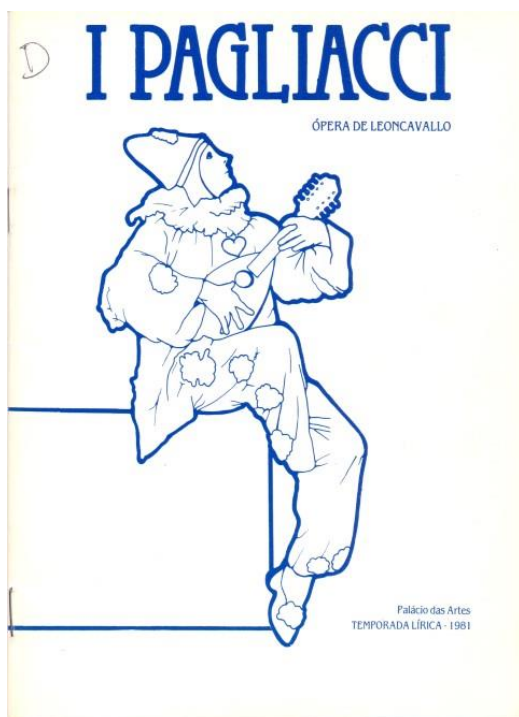




Programas 1985 (CCIMJEF/FCS)



Programas das Óperas 1971-1985 (CDPA/FCS)



Uma vez considerados os primeiros tempos da constituição da dança teatral profissional em Belo Horizonte, de onde e quando surgiu a CDPA, destacando algumas de suas experiências e apresentados seus muitos Programas, têm-se aos três elementos eleitos como categorias de análises da CDPA do primeiro recorte – *Movimentos I* (1971-1985) –, a Direção Artística, o Trabalho de Manutenção Técnica e o Repertório.

1.3 Direção Artística

*Nem as dificuldades e preconceitos me demoveram da firme decisão de dotar
Minas Gerais de um categorizado corpo de balé.
Carlos Leite⁸⁷*

A Direção Artística diz respeito à Gestão dos distintos Diretores Artistas ligados diretamente à CDDPA, sujeitos responsáveis diretos em determinar seus pressupostos técnicos e estéticos⁸⁸, os quais, em boa parte, definem o perfil artístico da Cia, conferindo-lhe identidade. A Direção Artista de Leite foi pautada por suas experiências profissionais e por sua bagagem artística cultural, as quais foram implantadas como padrão na companhia. Esses foram tempos de visível autonomia de sua gestão como Diretor Artístico, atestados pelos Programas institucionais dos cinco primeiros anos, os quais registram as funções absolutas de Leite como Diretor, Coreógrafo e Maître do *Balé da FPA* (também registrado como *Ballet da FPA*), tanto quanto da *Escola de Dança do Palácio das Artes*. Contudo, Leite sabia que esses seriam tempos difíceis e de muito trabalho de ordens diversas como a formação do *corpo de baile*⁸⁹ (grupo de bailarinos, os quais sustentam essencialmente a dança realizada pelos solistas e primeiros bailarinos) e o apoio financeiro e de consciência política em prol de atender às especificidades dos Corpos Artísticos, dentre eles a Companhia de Dança.

As dinâmicas da Companhia e da Escola encontravam-se imbricadas nos primeiros anos de gestão da Direção Artística de Leite, em boa parte por ambas se acharem em estágios similares de mútua formação e cooperação profissional, tanto quanto no sentido de suprir suas necessidades estruturais. Nesse sentido, algumas narrativas de pessoas ligadas à FCS revelam pormenores do contexto da época e ajudam a contar a história dos protagonistas a ela vinculados. Traz-se, assim, a fala de Maria de Lourdes Paula Rosa, conhecida com *Lurdinha*, admitida pela Fundação em 1974, como secretária do *Professor Carlos Leite*. “Foi uma luta, porque ele era muito exigente, bravo, não só com as alunas, mas comigo também e com todas as meninas que trabalhavam aqui.” (AVELLAR; REIS, 2006, p.48). Lurdinha, conhecida por sua eficiência, experiência e bom temperamento (desde os tempos da autora como professora do CEFAR), continuou revelando um pouco de suas experiências com o professor, como

⁸⁷ REIS, 2010, p.45.

⁸⁸ O conceito de “estética” é amplo e complexo, sendo considerado neste texto como preceitos estilísticos de organização de formas plásticas no contexto da dança profissional, as quais são culturalmente variáveis de grupo para grupo, de época para época.

⁸⁹ O termo foi utilizado pela primeira vez nos documentos do século XVIII, nas deliberações do orçamento do *corpo de baile* da Ópera por Luís XIV. (ECHEVENGUÁ, 2012, p.48)

também no auxílio das funções que se entrelaçavam com a CDPA. Essa e outra secretária dos tempos de Leite, Elza (Meireles), já pregaram flores no cenário. Lurdinha, ela própria, já levou roupas do figurino para lavar em sua casa, por vezes assumindo também o papel de contrarregra nos espetáculos no Grande Teatro. Ela reconhece que Leite foi um *empreendedor*, o qual colocou muito *esforço* para fazer da arte que ele acreditava uma realidade. Naquele tempo, não havia camarim, nada de estrutura. Inclusive, podia-se encontrar morador de rua nos espaços do Palácio das Artes. Mas, com determinação, foi monopolizando tudo e criando estabilidade e estrutura. “Ele adorava isso aqui” (AVELLAR; REIS, 2006, p.48). A questão do *espaço* na trajetória da CDPA, para além das necessidades normalmente implícitas para sua execução, desde seu início parece ter sido muito forte, significando uma forma de demarcação legitimada da arte da dança.

A *Escola de Dança do Palácio das Artes*, como lugar institucionalizado, constituiu-se no espaço de formação profissional de jovens bailarinos e bailarinas, sob a supervisão sempre atenta de Leite, ambiente potencialmente agregador e gerador de bailarinos para a própria instituição e de onde surgiram artistas expressivos que faziam parte da CDPA, alguns destes vindo a se tornar (inclusive) professores na *Escola de Dança do Palácio das Artes**. Dentre eles, temos: Maria das Graças (Graça Salles)*, David Mundim, Silvia Gomes*, Cecília Hermeto, Lecy Ferreira, Fátima Cerqueira*, Maurício Tobias, Lina Hercília (Lina Lapertosa)*, Fernando Foscarini, Tíndaro Silvano* (embora não registrado em Programa, mas por relatos orais) e Cláudia Malta*, dentre outros.

A propósito de Cláudia Malta⁹⁰, Bailarina da CDPA e atual Diretora Artística dos Corpos Estáveis da FCS (2016), ela entrou para a Escola de Dança do Palácio das Artes no seu primeiro ano de existência. E, por essa experiência nos tempos *primevos*, sua fala se

⁹⁰ Cláudia de Lana Malta (Cláudia Malta) e sua irmã foram levadas pela mãe para estudar dança com Natália Lessa no Instituto Belo Horizonte, onde hoje se encontra o Museu Inimá de Paula, na Rua da Bahia, em Belo Horizonte. Alguns anos depois, as irmãs passaram pelas mãos da Bailarina e Professora Ana Lúcia de Carvalho. E, nesse meio tempo, Leite inaugurou sua escola no Palácio das Artes. Essa notícia chega até Malta, a qual pediu à sua mãe para transferi-la para lá (1971), espaço recém-inaugurado e com obras por todos os lados. Progressivamente, o ritmo de Malta foi lidar com o balé o dia inteiro (dançando e dando aulas) e estudo à noite. Seguiram-se anos de muito trabalho já contratada pelo FCS, dançando nos Concertos para Juventude, em Óperas da Fundação e viajando muito com o Balé da FCS, até que alguns colegas e ela foram fazer prova no Teatro Municipal do Rio (1978). Só dois mineiros passaram na época, Caio e Cláudia; “tempo de muito aprendizado também”. De volta em 1981, a Bailarina prestou novo concurso, sendo readmitida. *Curiosa* como sempre foi, como se autotransformou em relação aos assuntos concernentes à arte da dança, como figurino, ópera, cinema, parte administrativa, ocasião quando buscou entender um pouco de outras sessões dentro da Fundação, até que veio a oportunidade de ocupar um cargo fora da Companhia, mas dentro da Fundação, como acontece até hoje. (Entrevista concedida à autora em 10/09/2014)

reveste de significativo sentido, suscitando curiosidade, uma vez testemunha para além de ocular, corporal e participante do processo de construção e transformação da CDPA.

Nessa época, o Palácio das Artes era recém-inaugurado e muitas das áreas aqui ainda estavam em obras. A gente para chegar à sala de balé passava sobre tábuas, ainda piso de cimento batido, não tinha acabamento direito. E Carlos Leite montou para nós *Noite de Walpurgis, Lago dos Cisnes*. A gente dançava com orquestra, tinha aquele programa do Concertos para a Juventude', todo domingo às dez da manhã. E foi então em 1971, 1972, em março de 1973, ele reuniu um grupo e formou, nos profissionalizou. Nós assinamos carteira profissional em março, 05 de março de 1973. Fazíamos muitas viagens nessa época. Era um corpo de baile clássico, com a base completamente clássica. O professor era muito exigente. Mas a gente dançava de tudo. Ele trazia Jacy Rhormens para fazer dança contemporânea, Freddy Romero, [...] sapateado, não me lembro direito. Dançávamos jazz. Ele fazia muita dança brasileira. Fizemos *Navio Negreiro*. Então, era um corpo de baile de base clássica, que fazia *Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Águas Primaveris*, mas que dançava todo tipo de dança. Tudo o que ele fez no balé russo, do qual ele participou, ele passava para nós. Fazia as suas remontagens. E tinha o privilégio de dançar com uma orquestra sinfônica. Ao vivo. Participávamos das óperas também. Foi uma época muito rica. (Entrevista concedida à autora em 10/09/2014)

A Bailarina fala de um período de muitas atividades, inclusive citando o programa que colaborou muito para o amadurecimento profissional da Cia, “Concertos para a Juventude”, que propiciou apresentações regulares da Cia e o privilégio de se apresentar com música ao vivo. Mas, embora Malta tenha se referido aos primeiros anos da Cia como muito ativos, percebe-se que isso não teria sido possível se não houvesse a parceria da Artista Helena Vasconcellos. Esses foram tempos que se pode classificar como os de abertura de picadas dentro uma mata fechada, ou seja, tempos quando não havia ainda uma estrutura de trabalho ideal para a Companhia Estatal. O então Balé do FPA contava apenas com a figura do Professor (e Coreógrafo, Carlos Leite), uma pessoa de suporte (que hoje seria Gerente, Helena Vasconcellos) e um secretário.

Apresenta-se, assim, a figura de Helena Vasconcellos⁹¹ que, se comparada às funções atuais, seria Diretora e/ou Gerente ao lado do Diretor Maître da Cia. Vasconcellos tornou-se possuidora de uma especial distinção – acompanhar Leite em toda a sua trajetória no Palácio

⁹¹ Aparecida Helena de Vasconcellos, natural de Ponte Nova (MG), começou a fazer dança já adulta, com 24 anos, largando um emprego público no Banco para se dedicar à dança profissional. Helena revela que as opções de se praticar dança na Capital por volta de 1964 eram com Natália Lessa, Judis Grimberg e Carlos Leite, com quem estudou. Alguns anos depois, resolveu fazer aulas paralelas com a colega e ex-aluna de Leite, Ana Lúcia de Carvalho, a qual deu início à sua própria escola na década de 1960. Helena e Lúcia viajaram juntas regularmente para o Rio de Janeiro, a fim de frequentar os Cursos de Férias (30 dias) com a mestra Tatiana Leskova. Helena complementou seus estudos de dança no eixo Rio-São Paulo com três professores mineiros que não mais estavam em Minas: Décio Otero (no Stagium, São Paulo), Angel Vianna e Klauss Vianna (na Academia de Tatiana Leskova, Rio de Janeiro), assim também como em Londres e em Paris. (Entrevista concedida à autora em 29/06/2015).

das Artes –, assumindo as funções: inicialmente, de Bailarina do Corpo de Baile; em sequência, Assistente junto à Cia, função a qual Helena julga ter assumido por ser a mais adulta dentre os jovens integrantes; e finalmente, Coordenadora junto à Escola de Dança do Palácio das Artes ao lado do professor Leite, assumindo seu lugar, quando este se aposentou, na segunda metade da década de 1980. Sônia Pedroso (2016)⁹², Bailarina que perpassa os três *Movimentos [I, II e III]* da Companhia (a quem retornaremos mais à frente), refere-se à Vasconcellos como uma figura muito importante ao lado de Leite, estivesse ele junto à Cia ou junto à Escola, por vezes gerenciando toda a Companhia sozinha com um trabalho de uma “excelência impressionante”.

Com a autoridade de quem conviveu com Leite, destaca-se a visão de Vasconcellos sobre a personalidade do Diretor Artístico e colega de trabalho, que, como outras grandes personalidades do mundo das artes, marcados por *veleidades*, apresentavam um lado perverso quanto glorioso do ser humano. A Direção Artística de Leite foi assinalada de muita competência, dedicação e autoritarismo, como também assinalada por muita paixão, abnegação e doação pessoais. Lembrando-se de seu lado “incoerente”, Vasconcellos se referiu ao *Professor*:

Ele tinha uma incoerência básica, de vida, que eu achava estranho porque ele falava assim: - Eu gosto da Rússia. Porque tudo era Rússia. E mesmo a Rússia comunista o professor era a favor de tudo. Aquele negócio todo. Mas ele era autocrata, difícil de trabalhar em equipe, tinha, ele veio de uma família de berço de ouro, não é? Ele era burguês. Não é? Tinha dinheiro, tinha *status* social e viveu de acordo com esse *status* de ser o professor, não é? E como é que ele podia gostar assim da, politicamente da Rússia, sabe como é que é? Eu achava isso uma incoerência muito grande na vida dele, não é? [...] Eventualmente assim, de, não sei, mas várias vezes durante a minha vida com o professor ele foi várias vezes na Rússia. Sabe como é que é? Ele ia com a Altair, irmã dele, que era viúva. Ia com ele. Então, ele conhecia aqueles bailarinos russos todos, assim, pessoalmente. Ele ia lá. Então, ele apoiava aquelas coisas todas da Rússia e chegava aqui ele era da ditadura. [...] Eu acho que ele era mais é, era uma veleidade da vida dele, sabe como é que é? Que o professor foi uma pessoa, Tânia, de grandes qualidades e grandes defeitos. Ele era paradoxal, sabe? Professor tinha qualidade assim, nunca foi mercenário. Ele ajudou muito os rapazes que não podiam pagar, sabe como é que é? Dava aula de graça, dava dinheiro na viagem, pagava comida para eles, pagava tudo. [...] ele tinha aquele orgulho dele que não podia cutucar. Mas, assim, na prática, na vida prática, assim, ele era uma pessoa simples. (Entrevista concedida à autora em 29/06/2015)

Vasconcellos ressalta que faz esses comentários com o olhar de hoje, com outro entendimento, dizendo ter sido muito *alienada* politicamente e *ingênua* durante aquele tempo.

⁹² Entrevista concedida à autora em 18/02/2016.

O período de maior autonomia da Direção Artística de Leite, de acordo com os Programas, ocorreu até meados de 1976, quando novos movimentos moveram a cidade de Belo Horizonte e, em reciprocidade, moveram a instituição Palácio das Artes. Vê-se, dessa forma, o destaque de alguns grupos de dança no cenário artístico da cidade, responsáveis por convidar, acolher e contratar alguns artistas profissionais de dança estrangeiros na Capital, os quais, em boa parte, foram trabalhar também junto à CDPA. Dentre os Artistas, destacam-se os nomes dos argentinos Hugo Delavalle e Hugo Travers, vinculados ao *Grupo Corpo*, e os nomes da argentina Bettina Bellomo e do venezuelano Freddy Romero, vinculados ao *Baleteatro Minas* e ao *Trans-Forma Grupo Experimental de Dança*.

A partir de então, o nome de Leite passou a ser vinculado menos à CDPA e mais à *Escola de Dança do Palácio das Artes*.

Em síntese, assim pode ser constituída a passagem de Leite pelo Palácio das Artes, mediante o registro de seu “nome” e “função” nos Programas Institucionais do CCIMJEF/FCS:

- de 1971 a 1975 – Nas funções de *Direção Geral, Coreografia e Figurinista* do Balé da FPA (Direção Artística, Amim Féres);
- em 1976 – Nas funções de *Coordenador de Setor, Maître, Coreógrafo e Figurinista* (de obras anteriores) do *Balé da FPA* (Norma Silvestre, *Direção Artística*);
- em 1977 – Nas funções de *Assessor Artístico e Coordenador da Escola de Ballet da FPA*;
- em 1978 – O seu nome consta como *Assessor Artístico* no Programa *STRAVINSKY* (de março/1978), não mais sendo registrado como *Diretor* ou *Maître* da Cia (cargo ocupado nesse ano por Hugo Delavalle);
- De 1978 a 1982 – Seu nome aparece como *Coreógrafo* de obras vinculadas ao Repertório da Companhia como: remontagens de *La Vallé Des Cloches* (1975), dentre outras obras que integram o Programa variado (de julho e setembro) desse ano; *Assessor da Escola de Balé da FPA*, no *IV FESTIVAL DE ARTE DA FPA* (outubro/1978); *Assessor Artístico e Coordenador da Escola de Ballet*, Programa *Romeu e Julieta* (1979); *La Vallé Des Cloches*, no Programa *GRUPO DE DANÇA DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO* (setembro/1980); *La Vallé Des Cloches*, no Programa *BALLET DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO* (outubro/1982); *Coordenador do Centro de Formação Artística – CEFAR* (atual CEFART), da Fundação Clóvis Salgado, órgão responsável pelas Escolas de Música, Teatro e Dança

da instituição, com a obra *Choros*; e na obra *Motivos Brasileiros* (juntamente com *Valsa*, de Helling), no Programa da Temporada 82;

- De 1983 a 1984 – Seu nome volta a constar na *Ficha Técnica* do Corpo de Baile do Palácio das Artes relacionado à *Direção de Ballet* (Raul Belém Machado, *Direção de Produção Artística*);

- Em 1985 – A data de 10 a 12 de maio consta como a do último registro de seu nome nos três Programas institucionais desse ano⁹³, o qual traz na Capa “BALÉ Palácio das Artes” e a especificação de “1ª OFICINA DE DANÇA”, ocasião em que o nome de Leite aparece na função de Diretor de ballet do Corpo de Baile do Palácio das Artes (Raul Belém Machado, Diretor de Produção Artística da FCS).

Em decorrência de desacordos com a Direção, Leite foi “obrigado a se aposentar do Palácio das Artes em 1986, fechando um ciclo de grandes realizações e muitas contrariedades” (REIS, 2010, p.49).

Colaborando para esclarecer uma destas possíveis *contrariedades*, tem-se a fala de Malta (2014), que também contribui para entender as expectativas da Presidência da Fundação para com a Cia nessa época do *afastamento* de Leite para a Escola de Dança da FCS, dando a perceber, de certa maneira, como se formou parte da trama de relações e de experiências interpessoais na vida das instâncias do Estado, da FCS e das personalidades a esta relacionados (Presidência/Superintendência da FCS; Secretário de Cultura do estado de Minas Gerais; o Ministério da Cultura no governo da Presidência da República):

Muita gente tinha parado de dançar, gente nova tinha aparecido. Isso era então o ano de 1981. [19]82, [19]83, em [19]84 chegou no Palácio das Artes Jota D’Ângelo. [...]. Jota D’Ângelo veio como presidente. Acho que ainda chamava superintendente, presidente, não me lembro. Superintendente do Palácio das Artes. No ano seguinte, ele foi ser secretário de Cultura, porque o secretário de Cultura da época era José Aparecido de Oliveira, foi para Brasília para ser Ministro da Cultura e o José Sarney era presidente. Foi quando o Tancredo morreu. E veio para o lugar do D’Ângelo o Mauro Werkema que era um jornalista que trabalhava com eles na Secretaria de Cultura. O Mauro fez a grande primeira transformação da companhia de dança. Então de companhia de dança clássica, de corpo de baile, ele quis nos transformar em companhia de dança. Foi ele quem produziu isso tudo aqui. *Ele deu uma*

⁹³ Três Programas constam do ano de 1985 junto ao acervo do CCMIJEF: *Sintonia...*, Direção e Coreografia assinadas pelo francês Jean Marie Dubrul; *Balada Para MATRAGA*, “espetáculo cênico-musical em três atos, baseado no conto ‘A hora e a vez de Augusto Matraga’, de João Guimarães Rosa”, obra referente à Temporada (novembro) 1985, assinada pela equipe: Rufo Herrera – Libreto e partituras, Afrânio Lacerda – Regência, Raul Belém Machado – Cenografia e Figurinos, e Dudude Herrmann – Coreografia; e o Programa (maio) “Balé Palácio das Artes”, “1ª Oficina de Dança”, com sete coreografias de quatro Bailarinos da Cia – Lucas Cardoso, Fernando Foscarini, Cláudia Malta e Gerson Berr –, como Diretor de ballet, Carlos Leite, e, na Direção Artística, Raul Belém Machado.

afastada no professor Carlos Leite, deixou ele mais na escola do que no grupo profissional, e começou a chamar outras pessoas para trabalhar conosco. Nessa época, veio o Darius Hoshmann. Começamos primeiro sem direção nenhuma, não é? Aí, Dulce, Davi e Toninho fizeram o espetáculo que foi Tribana, que é o que a gente considera a grande transformação da companhia. De corpo de baile clássico para uma companhia de dança com uma visão um pouco mais contemporânea. (MALTA, 2014, grifo meu)

Por ser a Cia um órgão público vinculado ao Estado, portanto sujeito às diretrizes que vêm de uma instância superior, esperava-se que ações como essa acontecessem.

Após o referido afastamento, Leite continuou compartilhando suas experiências, atuando como professor de dança em outros espaços de formação e profissionalização na Capital, tais como o “da Academia Maria Olenewa, da Academia Toutte Forme, do Centro Mineiro de Dança e da Academia Internacional de Dança”. (REIS, 2010, p.49).

Há que se destacar, contudo, a força de trabalho de Leite, sua perseverança em formar bailarinos e sua disposição pelo novo, não se opondo aos movimentos renovadores surgidos dentro da CDPA, mas incentivando-os.

Retomando a Direção Artística de Leite, ver-se-ão *movimentos* de dedicação à pedagogia de formação, informação e desenvolvimento profissionais vinculados ao espaço cultural do Palácio das Artes: ação pedagógica na formação da *Escola de Dança do Palácio das Artes*, inaugurada em 1972; ação pedagógica relacionada aos integrantes da Companhia, em crescente (e contínua) experiência no aprender a função de ser profissional de uma companhia oficial, sendo estes na sua maioria provenientes do *Ballet de Minas Gerais*, além de novos e menos experientes bailarinos aceitos por Leite; e de formação de público, interessado em atender aos espetáculos da instituição, aprendendo a apreciar, a se comportar e a aguardar por eles. Existe a supremacia do balé fundamentado na técnica da Dança Clássica presente nas aulas e no repertório da Companhia, sendo orientador o padrão estético de Leite, quando novos artistas com suas respectivas experiências se somaram a este, e novos *movimentos* foram propostos. Ano a ano, obra por obra foi acrescentada, compondo o repertório artístico da Companhia e cumprindo em boa parte sua função pública, ao conectar ambas as instâncias – a Companhia e a Escola –, às ocasiões comemorativas em eventos interligados aos órgãos e instituições da sociedade política e cultural do estado de Minas Gerais.⁹⁴

⁹⁴ Entre elas, citam-se: a “Semana da Asa” – EPCAR (Barbacena, MG, já mencionada, 1972); “Festival de Dança em Homenagem a Klauss Vianna” (1972); “Semana da Música da Escola Estadual ‘Estadual Milton Campos’”, e em Comemoração ao “Centenário de Itambacuri” (MG, ambos em 1973); “Noite de Arte Tribunal de Justiça de Minas Gerais – Primeiro Centenário 1874-1974”, com a participação do Coral ARS NOVA; “Em

Os Programas da Companhia apontam certos procedimentos metodológicos empregados por Leite para desenvolver e manter a profissionalização da dança teatral da CDPA. Nesse sentido, destaca-se um fato registrado apenas em um dos Programas, dentre os tantos outros analisados: Leite, constituindo-se na 1ª Parte do Programa do *BALÉ DA FPA*, no Cine Leon em Congonhas, MG, em 01/05/1973, onde se lê “Exercício de Plástica Animada e de Barra, com explanação pelo *Maître-de-Ballet* e coreógrafo CARLOS LEITE”, constando nesta os “Solistas e o Corpo de Baile da F.P.A.”. (Figuras 18 e 19)

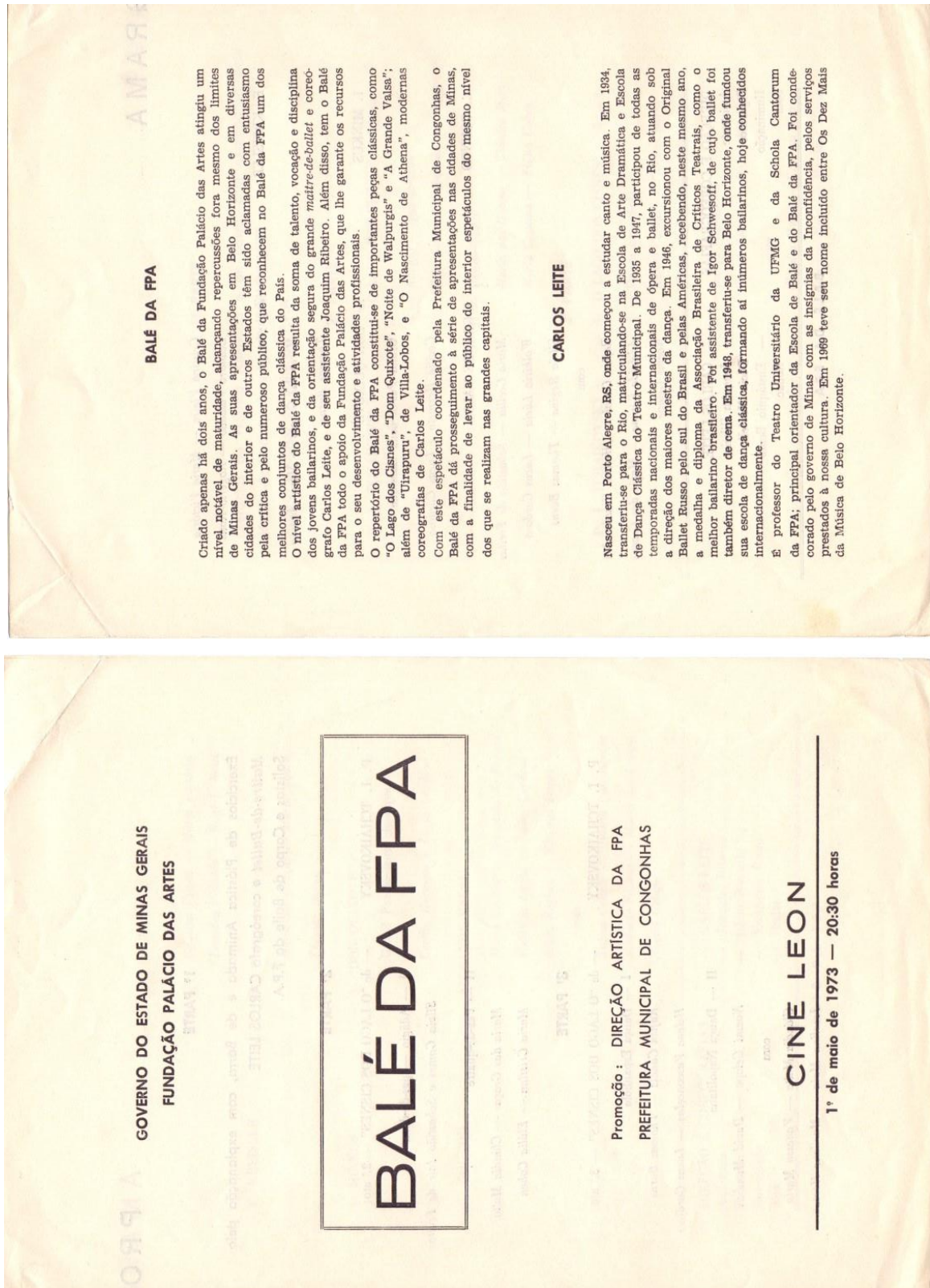


Figura 18: Programa *Balé da FPA* – Capa e última página. Belo Horizonte, 1973.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

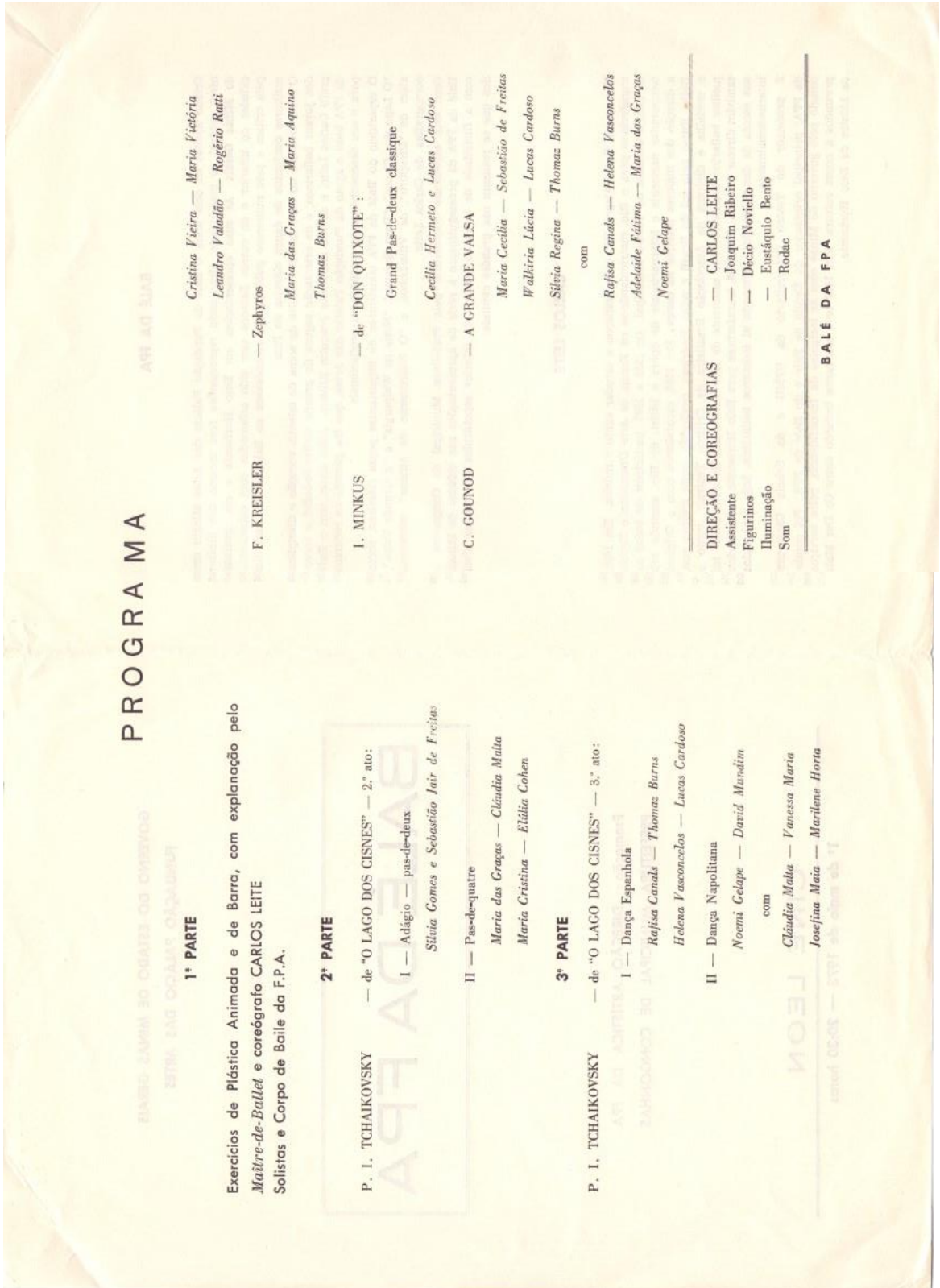


Figura 19: Programa Balé da FPA – Capa e última página. Belo Horizonte, 1973. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Intui-se que essa tenha sido mais uma das metodologias aplicada por Leite (estilo *Aula Aberta*) para informar (e formar) o público a respeito da rotina de um bailarino profissional em sala de aula, replicando experiências profissionalizantes por ele vividas junto a Olenewa, com quem estudara no Rio de Janeiro nos anos de 1930. Como a experiência que passa de geração em geração, Leite colocou em prática o que viveu com a Mestra Olenewa, quando esta também teve seu tempo de formar uma consciência sobre a arte da Dança (1927) na sociedade carioca, “dissipando as dúvidas que ainda pudessem existir a respeito da elevada finalidade artística e cultural da escola” (SUCENA, 1988, p.259). Olenewa utilizou a metodologia de apresentar seus alunos na temporada lírica do Rio de Janeiro, colocando na Primeira parte do programa o número intitulado “*Como se faz uma bailarina*” (*demonstração ginástico-plástica dos passos da dança acadêmica que constituem o vocabulário do balé*). E assim, repassou-se como herança “um saber que vem de longe” (BENJAMIN, 2012, p.219), cuja continuidade se deu em Leite.

Ainda hoje, as recomendações de orientação de comportamento em espaços de espetáculos das artes cênicas são de práxis. Traçando-se um paralelo entre as primeiras resgatadas (“O BOM FREQUENTADOR DE CONCERTOS”, de 1972) com as existentes na contemporaneidade, a exemplo do Programa da *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais* (“PARA APRECIAR UM CONCERTO”, de 2015)⁹⁵, têm-se as seguintes observações: item 1 – existem outros sistemas de compra de ingressos, os quais evitam a formação de filas longas, uma vez que em geral se pode comprar o ingresso antecipadamente, inclusive pela internet; item 2 – a censura do espetáculo é informada previamente; item 3 – ainda hoje, é proibido o uso de aparelhos que registrem o espetáculo sem prévia anuência da direção da instituição ou estabelecimento, sabendo, contudo, que ele pode ser realizado assim mesmo mediante os sofisticados meios de mídia portátil acessíveis no mercado.

⁹⁵ De acordo com o Programa da *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais*, intitulado “Fortíssimo nº 4 – 2015 JULHOS”, aos cuidados do seu Diretor Artístico e Regente Titular, Fabio Mechetti, tem-se na p.30 oito recomendações “PARA APRECIAR UM CONCERTO”: 1 – Pontualidade (evitando-se movimentar ou trocar de lugares uma vez iniciado o concerto); 2 – Aplausos (aplaudir só no final do concerto, atento à atitude do regente); 3 – Tosse (por perturbar o músico, controle-a com a ajuda de um lenço); 4 – Aparelhos Celulares (e outros aparelhos sonoros, desligá-los); 5 – Fotos e Gravações em Áudio e Vídeo (não são permitidos); 6 – Conversa (apropriadas para antes ou nos intervalos, nunca durante o concerto); 7 – Crianças (escolher assentos próximos aos corredores, caso elas sintam-se desconfortáveis); 8 – Comidas e Bebidas (consumo não permitido no interior da sala de concertos). Destaca-se ainda uma nota na mesma página – *CUIDE DE SEU PROGRAMA* – nota de consciência ecológica contra o desperdício, onde se lê, além de outras informações: “[...] pegue apenas um exemplar ao mês. Caso não precise dele após o concerto, devolva-o nas caixas receptoras” (localizadas na saída do prédio), informando também que ele se encontra disponíveis no *site* da Filarmônica. Cf.: www.filarmonica.art.br.

Em seu processo de educação do público, a remontagem dos grandes balés internacionais era constante como se pode observar na imagem da Cia dos primeiros anos do Balé da FPA, com a Obra *O Espectro da Rosa* (1973), com os Bailarinos Lucas Cardoso e Cecília Hermeto, integrantes dos *Movimentos I*. (Figuras 20 e 21)



Figura 20: *O Espectro da Rosa*, 1973 – Lucas Cardoso e Cecília Hermeto.
Arquivo: CDPA / FCS.

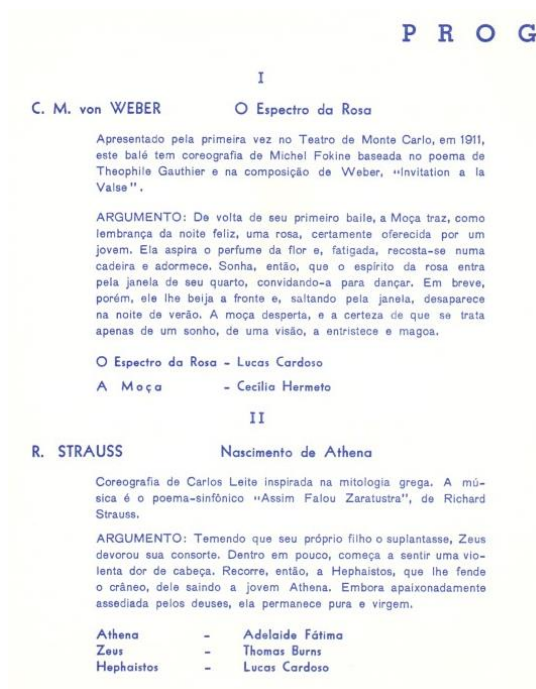


Figura 21: Programa do Balé da FPA, p.2.
1º Salão da Indústria Estado de Minas Gerais, 26/06/1973.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Outro recurso metodológico presente no processo profissionalizante na Direção Leite constituiu-se na experiência artística construída pela organização e participação em “Festivais de Arte” produzidos pelo Palácio das Artes. Neles, apresentavam-se tanto o (então) *Balé da FPA* quanto a *Escola de Dança do Palácio das Artes*, recurso significativo pelo qual se processa um tipo de amadurecimento profissional do artista cênico, ou seja, a experiência de se apresentar no palco, processo artesanal de acúmulo de experiências e a sedimentação proveniente destas. Esse recurso é fundamental até os dias de hoje àqueles que se dedicam à dança teatral. O Festival de Arte aconteceu em quatro edições consecutivas (1975, 1976, 1977 e 1978). Destaca-se o “I Festival de Arte da FPA” (1º FA/PA) por sua temática, em homenagem ao centenário de nascimento do compositor francês Maurice Ravel, composto com repertório coreográfico a partir de suas obras musicais, audiovisuais e peça teatral.

Muitos foram os avanços nessa ocasião. Foi a primeira vez, desde sua instituição, que se teve um artista convidado integrando o elenco da Cia, a saber: a polonesa Maryla Gremo, Coreógrafa e Diretora do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de carreira internacional. Observam-se avanços significativos também no *layout* na apresentação do Programa “BALÉ DA FPA Promoção EPICAR e DITUR”, de 1972, se comparado ao do “1º Festival de Arte da FPA” de 1975, uma vez que nesse último constam: as primeiras imagens dos Bailarinos e Artistas principais; pequenos textos com o Argumento das obras; três textos sobre a Cia, o Diretor e a Bailarina, e Ravel, e uma crítica sobre o *Balé da FPA*; a existência de um tratamento mais elaborado na capa, na qual se veem desenhos de figuras femininas alusivas às deusas gregas das artes envoltas por arabescos, portando papiros desenrolados contendo o nome das Artes da *Dança*, *Artes Plásticas*, *Cinema*, *Letra e Música*, respectivamente, como também foi o primeiro Programa da CDPA a inserir “imagens” dos artistas. (Figuras de 22 a 29)



Figura 22: Programa 1º FA – FPA. Capa. Teatro Palácio das Artes.
Belo Horizonte, 07-08-09/11/1975. Acervo: CCIMJEF/FCS.

PROGRAMA

1. "Ma Mère L'oye"

Música

Maurice Ravel

Coreografia

Maryla Gremo

QUADRO I

A Princesa Aurora festeja o seu décimo sexto aniversário e a maldição da fada má, a bruxa Carabosse, vai se realizar: Ela verá pela primeira vez uma roca, e, atraída pela curiosidade, vai ferir-se no fuso e morrerá. Mas a Fada de Lilás, rainha das Boas Fadas, anula a maldição de Carabosse, substituindo a sentença de morte por um sono de cem anos, do qual somente o Príncipe Encantado poderá acordá-la.

A Princesa Aurora percebe uma mulher tecendo. Curiosa, aproxima-se, sem saber de quem se trata, fere-se na roca e adormece. A mulher desconhecida se revela então como a Rainha das Fadas, que anulando todas as maldições, tece o destino das criaturas, encaminhando-as para a felicidade.

Princesa Aurora

Adelina Móris

Rainha das Fadas

Walkiria Lúcia

Fadas

Vanessa Góes, Cláudia Malta, Maria Victória, Márcia Castelo Branco.

QUADRO II

Colóquio de um jovem místico com os pássaros.

Rainha das Fadas

Walkiria Lúcia

O Jovem Místico

David Mundim

Os Pássaros

Vanessa Góes, Cláudia Malta, Maria Victória, Márcia Castelo Branco, Elu-
lia Cohen, Bete Hermeto.

QUADRO III

Transformada em uma menina feia e triste, uma princesa encontra, um dia, uma Serpente. Vencendo seu pavor, compadece-se da pobre criatura. A Serpente se transforma no Príncipe do País de Cristal e das Jóias. Ele a leva para o palácio, onde o Rei e a Rainha a recebem como a noiva do príncipe e imperatriz do seu belo reino.

A Princesa Feia

Maria das Graças

A Bela Serpente

Helena Vasconcelos

A Rainha

Sílvia Gomes

Figura 23: Programa 1º FA – FPA, 2ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

O Rei	Emil Dotti
O Príncipe do País de Cristal	Lecy Ferreira
O Séquito Real	Maria Victória - Tíndaro Silvano, Cláudia Malta - Celso Fonseca Bete Hermeto - Caio Marcelo Lúcia Vieira - Robson Dayrell Márcia Castelo Branco - Maurício Tobias Noemi Gelape - Silmar Birro

QUADRO IV

Transformado em Fera, o mais belo dos jovens se debate para livrar-se de sua forma hedionda. Um dia, a mais bela das jovens o encontra. A Fera apaixona-se pela jovem mas, vendo-se repelida, cai mortalmente ferida. Uma atração misteriosa faz com que a Bela vença seu horror e tente reanimá-lo. Ele se ergue, voltando à sua verdadeira forma: o mais belo, tão belo como o amor.

A Bela	Cecilia Hermeto
A Fera	Lucas Cardoso

QUADRO V

O Príncipe Encantado descobre a Princesa Aurora; acorda-a com um beijo e todos correm para festejar.

Todos os jovens salvos de suas maldições homenageiam jubilantes as forças do Bem, personificado na figura da Rainha das Fadas.

Príncipe Encantado	Thomas Burns
A Princesa Aurora	Adelina Mórís
A Rainha das Fadas	Walkiria Lúcia
Fadas	Cláudia Malta, Bete Hermeto, Elúlia Cohen, Lúcia Vieira, Noemi Gelape, Vanessa Góes, Maria Victória, Márcia Castelo Branco.
A Rainha	Silvia Gomes
O Rei	Emil Dotti
A Imperatriz	Maria das Graças
O Príncipe	Lecy Ferreira
A Bela	Cecília Hermeto
O Jovem Belo	Lucas Cardoso
Pagens Imperiais	Tíndaro Silvano, Celso Fonseca, Caio Marcelo, Maurício Tobias, Silmar Birro, Robson Dayrell.

2. "La Vallée des Cloches"

Figura 24: Programa 1º FA – FPA, 3ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Música**Maurice Ravel****Coreografia****Carlos Leite**

Maurice Ravel, um dos grandes compositores do século XX, nasceu em Paris, em 1875, e devotou ao piano os primeiros anos de sua vida musical.

Em 1891, foi vencedor do Prêmio Médaille no concurso de composição do Conservatório de Paris, onde foi aluno de Gabriel Fauré, seu maior incentivador.

Para criar a coreografia de "La Vallée des Cloches" (da suite n.º 5, "Miroirs"), Carlos Leite inspirou-se na magistral interpretação pianística do próprio Ravel, em gravação recentemente descoberta.

Maria das Graças

Lúcia Maria

Thomas Burns

3." La Valse"

Música**Maurice Ravel****Coreografia****Carlos Leite**

Ravel iniciou esta composição em princípios de 1906, com a intenção de criar uma apoteose sinfônica às Valsas Vienenses. O primeiro concerto foi em Paris, a 12 de dezembro de 1920, pela Orquestra Lamoureux. O título anterior era "Vienna", porém por razões políticas do após guerra foi trocado por "La Valse".

É este o argumento, segundo a descrição do próprio Ravel: Alguns pares aparecem e se diluem como nuvens. Os grandes candebros se acendem e, como uma explosão de som e luzes, a juventude rodopia nos salões da Côte Imperial de 1855.

Cecília Hermeto, Walkiria Lúcia, Adeline Mórís, Sílvia Gomes, Helena Vasconcelos, Maria das Graças.

Vanessa Góes, Noemi Gelape, Elúlia Cohen, Cláudia Malta, Victória Alvim, Lúcia Maria, Maria Cristina, Bete Hermeto, Márcia Castelo Branco.

Lucas Cardoso, Thomas Burns, Emil Dotti, David Mundim.

Tíndaro Silvano, Lecy Ferreira, Celso Fonseca.

Equipe Técnica

Maître de Ballet e
Coreógrafo

— CARLOS LEITE

Figura 25: Programa 1º FA – FPA, 4ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Assistentes	— Cecília Hermeto e Walkiria Lúcia
Figurinos e cenário de "Ma Mère L'Oye"	— Sônia Assis e Pedro Austo
Execução dos Figurinos	— Ronald Catta-Preta
Figurinos e cenário de "La Valse"	— Carlos Leite
Execução dos figurinos	— Genira Bezerra
Adereços	— Elmo Horta e Ary Caetano
Luz e Som	— Equipe da FPA



Balé da F P A

Criado há três anos, o Balé da Fundação Palácio das Artes goza hoje de grande prestígio, não apenas em Minas, mas em âmbito nacional. Suas apresentações em Belo Horizonte e em várias outras cidades têm sido aplaudidas pela crítica especializada, que o considera um dos melhores conjuntos de dança clássica do País.

Sob a segura e devotada orientação do coreógrafo e maître-de-ballet Carlos Leite, o Balé da FPA desenvolve suas atividades em nível profissional, o que lhe garante os meios para o aperfeiçoamento e renovação de seu repertório e o aprimoramento técnico e artístico dos bailarinos.

Para um grupo de formação recente, é extraordinária a sua capacidade de absorver homogeneamente as diferentes formas expressivas da dança, e de apresentar tão variado repertório, que inclui, "A Noite de Walpurgis", "Uirapuru", "O Lago dos Cisnes", "Dom Quixote", "Batuque", "A Grande Valsa", "Tocata e Fuga" e "Sonata de Paganini", até as suas mais recentes criações como a "Suite Quebra-Nozes", "Poema

Figura 26: Programa 1º FA – FPA, 5ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

sem Estória" e o Festival Ravel ("Ma Mère L'Oye", "La Valsa" e "Le Vallée des Cloches") especialmente preparado para as comemorações do centenário do grande compositor francês.

O êxito extraordinário que tem marcado a ainda curta existência do Balé da FPA deve-se, sobretudo, ao trabalho incansável do professor Carlos Leite, cuja larga experiência e seriedade são a base da formação e desenvolvimento do Balé em Minas Gerais. Nos últimos anos, Carlos Leite encontrou o decidido apoio da Fundação Palácio das Artes que lhe dá as condições ideais para realizar grandes montagens do repertório clássico, bem como para manter em nível profissional, um corpo de baile de alta categoria.

O BALÉ DA FPA E A CRÍTICA

O crítico Wilson Simão, assim se expressou sobre um dos recentes espetáculos do Balé da FPA:

— Cada espetáculo do Balé da FPA representa, ao mesmo tempo, uma prova de que o trabalho sistemático dos bailarinos mineiros merece todo o apoio e incentivo, e também o testemunho incontestável de que Minas Gerais já possui um corpo de dança clássica apto a se apresentar, com sucesso, em teatros de todo Brasil, ou mesmo no exterior. Sua última apresentação demonstrou alto nível técnico e artístico de seus integrantes, justificando assim os esforços do maître Carlos Leite, e provando mais uma vez que em Minas existe um grupo de garbado internacional.

É difícil distinguir, individualmente, detalhes isolados do espetáculo, talvez por causa da integração rítmica e cênica dos dançarinos e sua inigualável capacidade de expressar a poesia e o arrebatamento das peças apresentadas. Frisar movimentos ou solos se equivaleria a fixar-nos em detalhes que poderiam fugir à justiça e relegar a planos secundários elementos do Corpo de Baile, cujas funções também foram essenciais para o sucesso da apresentação.

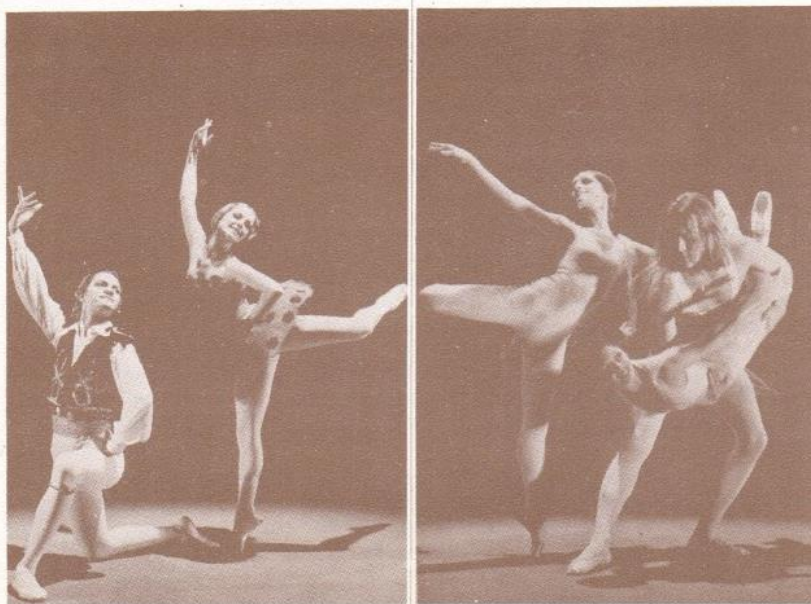


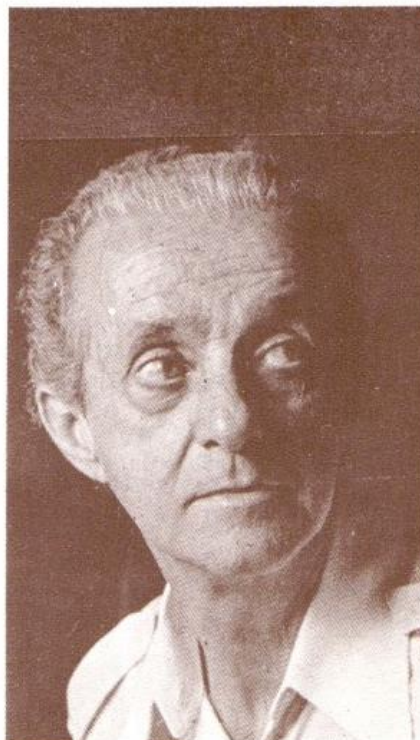
Figura 27: Programa 1º FA – FPA, 6ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Já se perceber o uso das malhas inteiriças nas coreografias neoclássicas de autoria de Leite no ano de 1975, como se vê à direita da 6ª página do Programa do 1º Festival de Artes, na Figura 27.

Carlos Leite

Formou-se pela Escola de Arte Dramática e Escola de Dança Clássica do Teatro Municipal do Rio. De 1935 a 1947, participou de todas as temporadas nacionais e internacionais de ópera e balé, no Rio, atuando sob a direção dos maiores mestres de dança. Em 1946, excursionou com o Original Ballet Russo, pelo Brasil e Américas, recebendo, nesse ano, o título de melhor bailarino brasileiro pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Foi assistente e diretor de cena do Balé de Igor Schvesoff. Em 1948, transferiu-se para Belo Horizonte, onde criou o Balé Minas Gerais, formando inúmeros bailarinos, hoje conhecidos internacionalmente. Foi condecorado pelo Governo de Minas com as Insígnias da Inconfidência, pelos serviços prestados à nossa cultura.

Orientando a Escola de Balé e o Balé da FPA, com sua longa experiência e profundos conhecimentos, assegura-lhes um lugar de destaque entre as melhores escolas e conjuntos de dança do País.



Maryla Gremo

Nascida na Polônia, estudou em Berlim e Londres, com grandes mestres, tendo a oportunidade de ver as montagens de Diaghlev e apresentações de Mary Zimmermann (com quem estudou) e Ana Pavlova. Integrando vários conjuntos de dança, apresentou-se nos principais centros europeus, como bailarina e coreógrafa. Vindo à América do Sul, na companhia de Hans Gerard, foi contratada por Sergei Lifar para dançar com ele no Rio, onde resolve ficar, tornando-se então a primeira bailarina do Teatro Municipal. Tem realizado um trabalho extraordinário, principalmente como coreógrafa, diretora do Balé do Teatro Municipal, e professora. Entre as coreografias por ela criadas destacam-se "Romeu e Julieta" e "Mephisto Valse" recentemente montados por George Skibinie, e "Ma Mère L'Oye" para o Balé da FPA.



Figura 28: Programa 1º FA – FPA, 7ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Maurice Ravel

O mundo comemora este ano o centenário de nascimento de Maurice Ravel, considerado por muitos como o maior dos compositores franceses. René Dumesnil dizia que o papel de Ravel foi o de purificar, de apurar, e que a sua obra teve na música francesa uma ação catalizadora, tal como os contos de Voltaire exerceram sobre a prosa francesa do século XVIII.

Sutil e refinada, a arte de Ravel conserva, no entanto, um frescor delicioso. Ele soube traduzir a emoção da criança face aos sortilégios e mistérios das coisas, fazendo emergir aquilo que a alma humana conserva de mais secreto e mágico. Ravel possui a candura ingênua da infância. Nascido em 1875, morreu em 1937, deixando uma obra extraordinariamente vigorosa e variada. Teatro, orquestra, música de câmara, piano, canto, balé, são campos por ele tratados com excepcional talento. Sua produção vai desde os tempos de adolescência até os últimos anos de vida, tendo composto obras primas, como "Pavane pour une Enfante Défunte", "L'Enfant et les Sortilèges", "Le Tombeau de Couperin" e o "Bolero", sua obra mais popular. Suas músicas para balé tiveram grande sucesso, dentre as quais "Ma Mère L'Oye" e "Daphnis et Chloé", esta composta especialmente para os Ballets Russos de Diaghlev.

**1.º Festival
de Arte da FPA**

Próximos Programas

Segunda-feira, 10 de novembro — às 20 horas
Terça-feira, 11 de novembro — às 20 horas

AUDIO-VISUAL SOBRE RAVEL
Realização de Jean Marie Grenier (França)
Recital de DALVA BORGES — soprano

Quarta-feira, 12 de novembro — às 20:30 horas
Abertura da exposição de aquarelas de
SILVIA GHENEA (Romênia)

às 20:45 horas
Estréia de "O DUELO" — de BERNARDO SANTARENO
com CLÁUDIO MARZO, MARIA ISABEL DE LIZANDRA
RUTHINEIA DE MORAIS e ETTY FRAZER
Direção de ROBERTO VIGNATTI
Reapresentações até dia 16 — domingo

FELICIA EDITORA

Figura 29: Programa 1º FA – FPA, 8ª página – Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1975.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Destaca-se o fato inovador da inserção da primeira “crítica” sobre a Companhia no referido Programa. Esta é de autoria de Wilson Simão, Jornalista e Crítico do jornal *Estado de Minas*, de Belo Horizonte. (Figura 27, p.6) Percebe-se certa dificuldade na realização dessa crítica quando esta se refere à programação dançada, apresentando-se de forma genérica, mas trazendo consigo o valor intrínseco do discurso institucional, uma vez inserido no Programa da Fundação. Essa mesma crítica voltará a aparecer em alguns programas subsequentes.⁹⁶

⁹⁶ A crítica se Wilson Simão voltará a aparecer nos Programas: Festival Ravel (março/1976, BH) e no Programa Minas Club apresenta (setembro/1976, em Governador Valadares).

É importante destacar dois fatos que se apresentam intrínsecos a essa crítica. Em primeiro lugar, sublinha-se o fato *incontestável de que Minas Gerais já possui um corpo de dança* (nomeado como *corpo de baile* na mesma crítica) de nível nacional, sendo esse o primeiro movimento da Cia em que seu estilo se faz reconhecer. O segundo fato refere-se à importância de o êxito da Cia estar vinculado à figura artística conhecida pelos seus esforços, o *maître Carlos Leite*, ao qual se deve as inter-relações artístico-culturais com profissionais do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como também por ter condição de atingir *um gabarito internacional*, por sua trajetória artística.

Ao longo das edições seguintes do *Festival de Arte*, percebe-se um incremento no padrão dos Programas da Instituição, provavelmente pelo ganho de experiência nas produções anteriores e na confecção dos programas e pelo efetivo apoio de órgãos Federais, a exemplo da Fundação Nacional de Arte do Ministério da Cultura – FUNARTE. A partir de então, novos nomes de Coreógrafos e Professores fariam parte da trajetória da Cia, como veremos mais adiante.

Por meio das reportagens de publicação semanal da Fundação Palácio das Artes do *ars media*, mesmo se constituindo de um discurso institucional com superlativos que tendem a valorizar o Corpo Artístico de Dança da casa, pode-se acompanhar o desenvolvimento e as transformações pelas quais o então *Ballet da FPA* foi passando. O *ars media* teve seu período de circulação do ano de 1973 ao ano de 1978, voltando a aparecer por um curto espaço de tempo, de setembro a dezembro de 2004. Tem-se, no exemplar do Ano II, de 14 de abril de 1974 – No.53, p.4, o título “As Novas Peças do Repertório do Ballet da FPA”. São referendadas três novas obras a estrear no domingo (21/04/1974, às 10h30min da manhã) no Palácio das Artes, dentro da programação da série “Música para a Juventude”, série que objetivou levar aos jovens a Arte dos Grandes Mestres e que muito contribuiu para a fruição e interesse da população local pelas artes da Música, da Dança e dos Recitais.⁹⁷ São elas: *Sonata no.1*, em lá menor (de Paganini), *Visão Fugitiva* (de Wagner) e *Volata* (de Tchaikovsky). A Direção Geral e as Coreografias assinadas por Leite. A publicação apresenta

⁹⁷ A autora se lembra de, juntamente com seus familiares, assistir aos espetáculos dos *Concertos para a Juventude*, realizados, muitas vezes, ao ar livre no Parque Municipal, ao lado do Grande Teatro do Palácio das Artes. O Maestro Carlos Alberto Pinto Correia, que por vezes participou desse projeto cultural, o considera “uma das poucas coisas que temos, nessa vida cada vez mais material, que funciona como um oásis de Arte e elevação do espírito. É um antídoto contra a mecanização da cidade grande”. *ars media*, Ano II – 25/08/1974 – Nº 72, p.4. (Acervo pessoal: Helena Vasconcelos)

uma foto de página e meia na capa e outras duas fotos, na p.4 (em aparente situação de ensaio no palco), onde se lê:

No programa, a Sonata no. 1, de Paganini, representa, talvez, o número capaz de demonstrar com maior exatidão o nível técnico e virtuoso dos bailarinos. As próprias características da peça – que revela com nitidez dramática os aspectos controvertidos da personagem de Paganini – criam ótimas condições para a execução de um trabalho coreográfico altamente criativo, fundamentado, principalmente, na alternância de diálogos entre os dois instrumentos principais de sua estrutura: a guitarra e o violino.

Na peça ‘Visão Fugitiva’, foi utilizado um recurso especial: o uso da sexta e da sétima posições neoclássicas, com a finalidade de conceder um clima dramático ao ‘Pas de Deux’, que é executado pelos dois dançarinos – Lucas Cardoso e Helena Vasconcellos – totalmente presos na barra. Os outros números do programa, a Tocata e Fuga em Ré Menor, de Bach, e a Grande Valsa, de Gounod, já são conhecidos do público. Sua reapresentação, entretanto, significa uma oportunidade de reavaliar o alto nível de qualidade técnica e expressiva dos bailarinos da FPA. (Acervo pessoal de Helena Vasconcellos)

O sucesso dessa apresentação do *Ballet da FPA* foi tamanho que o programa voltou a ser repetido em 1º de maio na mesma série e horário. Essa sessão se deu, portanto, por conta da lotação do espetáculo do último dia 21 de abril, sendo necessária nova apresentação para os que não puderam entrar. O texto dessa vez ressalta: “Na medida em que o seu nível técnico e artístico vai adquirindo condições cada vez mais apuradas, o *Ballet da FPA* afirma-se, definitivamente, como fator preponderante na vida cultural de Belo Horizonte.” (*ars media*, 28/04/1974 – N°55, p.4)

Há um fato importante a ser ressaltado na publicação do *ars media* de 14/08/1977 – N°226, p.2 – Ano V, referente à Cia intitulada “Novo Trabalho do Balé da FPA Mostra Abertura e Maturidade”. Trata-se do seu mais recente trabalho dentro da série “Música para a Juventude”, introduzindo nessa fase a abertura para criação mediante a improvisação em dança. (Figura 30)



O BALÉ DA FPA apresenta hoje no Grande Teatro coreografias sobremúsicas de VILLA-LOBOS, DEBUSSY, BACH, RAVEL e DIEPENBROCK. Na foto os bailarinos Lucas Cardoso e Helena Vasconcelos em "Salomé", de Diepenbrock.



NOVO TRABALHO DO BALÉ DA FPA MOSTRA ABERTURA E MATURIDADE

O BALÉ DA FPA, sob orientação do professor Carlos Leite, que este ano já se apresentou com pleno êxito no Teatro Carlos Gomes, de Vitória, contando atualmente com mais os bailarinos vencedores do concurso realizado pela Escola de Balé, volta a se apresentar hoje, na série "Concertos para a Juventude" com seu mais recente trabalho.

O programa reúne coreografias criadas sobre composições de Villa-Lobos, Debussy, Ravel, Bach e Diepenbrock, possuindo, todas elas, características de teatro dançante pela exploração de efeitos dramáticos, além de sua natureza camerística.

Aberto à criação através do improviso de três bailarinos escolhidos por sorteio, o espetáculo de hoje, segundo o professor Carlos Leite, se caracteriza como neoclássico, pelo fato de realizar um ponto de ligação entre o balé propriamente clássico com o moderno.

Os bailarinos Lucas Cardoso e David Mundim são também criadores das coreografias para "Modinha", de Villa-Lobos e "Après-Midi d'un Faune", de Debussy.

Desde sua criação, em 1972, o BALÉ DA FPA, pelo talento, disciplina e criatividade de seus bailarinos, orientados pela responsabilidade profissional de Carlos Leite, mais cursos frequentes de aperfeiçoamento e o grande interesse da FPA em manter vivo o balé através de sua Escola própria, é resultado de todo um trabalho cuja maturidade se vê refletida seja desde a apresentação de "A Noite de Walpurgis" ou "La Vallée des Cloches", de Ravel, ao "Cristo no Jardim das Oliveiras", de Copland.

A experiência adquirida pelos bailarinos, indistintamente, possibilita a mais perfeita integração da interpretação com o apelo enfocado pelo conteúdo musical. E agora, essa experiência se vê realizada também no trabalho coreográfico de Cardoso/Mundim que, através dele, constitui uma abertura a nível das características neoclássicas da dança.



DAGOBERTO LINHARES - violonista, dia 14 apresentará, entre outras composições de VILLA-LOBOS, MARLOS NOBRE, WALDEMAR HENRIQUE, ERNESTO NAZARETH e I. SAVIO.

O VIOLONISTA DAGOBERTO LINHARES FAZ RECITAL DIA 14

O próximo programa da série "Concertos para a Juventude" apresentará dia 21, sempre às 10:30 horas, o violonista DAGOBERTO LINHARES, interpretando *Elogio a la Danse*, de Leo Brouwer, *Romance*, de N. Paganini, *Suite nº 1 em mi menor*, de Bach, *Estudos nºs 8 e 10*, de Villa-Lobos, *Momentos*, de Marlos Nobre, *Cobra Grande - Tamba Taji*, de Waldemar Henrique, *Escolregando*, de Ernesto Nazareth e *Nesta Rua*, *Caixinha de Música e Batucada*, de I. Savio.

Dagoberto Linhares nasceu em São Paulo, em 1953 e iniciou seus estudos aos 9 com Manoel São Marcos. Aos 14 anos obteve o 1º prêmio do concurso de "Jovens Instrumentistas", SP.

Em 1971, em primeira audição na América Latina, apresentou o "Romancero Gitano", música de Castelnuovo-Tedesco, com textos de García Lorca, no MASP.

Em 1972 estabeleceu-se na Europa, como professor do Conservatório de Friburgo, Suíça. Nesse ano realizou uma tournée de 50 concertos na Suécia. Seus aperfeiçoamentos foram feitos com Turibio Santos e Julian Bream. Tem várias gravações para a BBC de Londres. Em 1973 ganhou o primeiro lugar de virtuosidade do

Conservatório de Genebra, recebendo por isso a bolsa de estudos da Associação dos Músicos Suícos. Gravou para a "Boite à Musique" de Paris seu mais recente disco, inteiramente dedicado a Villa-Lobos.

A CRÍTICA RECONHECE O VIOLONISTA EM TODO O MUNDO

Para o jornal "Skara", da Suécia, "este jovem músico teve não só a ocasião de desenvolver uma técnica brilhante assim como nos deu prova de uma qualidade artística excepcional, sabendo utilizar ao máximo o potencial de cores e nuances de timbres oferecidos pelo seu instrumento."

O "Diário Popular", de São Paulo: "Não se pode ter a menor dúvida sobre o brilhante futuro que a este músico está reservado, porque ele nasceu artista e assim prosseguirá enriquecendo a falange de ótimos violonistas brasileiros."

O "Liberté", de Friburgo: "As interpretações deste jovem mestre são de uma tal intensidade expressiva, mas também de uma tal inteligência que o ouvinte não se enfada sequer um momento, mais ainda a sua sonoridade é de uma beleza indescritível."
Ingressos na Bilheteria da FPA (foyer.)

Figura 30: Publicação semanal da Fundação Palácio das Artes – *ars media*, Capa e p.2. Belo Horizonte, 4 de agosto de 1977 – Nº 226 – ANO V, p.1 e 2. Acervo: Helena Vasconcelos.

Três bailarinos foram escolhidos por sorteio para aplicar esta nova proposta de dança neoclássica ao misturar Clássico com Moderno. Os Bailarinos Lucas Cardoso e David Mundim apresentaram-se como coreógrafos criadores das obras *Modinha* (de Villa-Lobos) e *L'après-Midi d'un Faune* (de Debussy), respectivamente. A matéria ressalta a experiência que eles acumularam pela dinâmica da improvisação de movimentos a partir do conteúdo musical, como também pela experiência de abertura para coreografar trabalhos de características neoclássicas. Ambos os experimentos – de *improvisação* em dança dialogando com estéticas das danças Clássica e Moderna e *criação coreográfica* por parte dos integrantes da Cia – sinalizam a capacidade de Leite de ir além do seu próprio padrão de experiência profissional, permitindo tanto quanto incentivando movimentos renovadores para aqueles bailarinos que estavam sob sua Direção.

Pelo lado de um dos Bailarinos que passou por essa experiência, temos as palavras da Bailarina da CDPA, Lina Lapertosa⁹⁸:

Na Companhia, como a gente trabalhava igual a todas as companhias, tradicionalmente primeiro a gente dançava clássico de repertório. Era muito mais fácil porque era só remontar o *Lago dos Cisnes*, *Giselle*, *Coppélia*, não é? Que era mais simples. Simples entre aspas. Mas já tinha a coreografia pronta, a música já estava pronta, o cenário era mais ou menos, sabia era na casa do Doutor Coppélius, o cenário era um lago, não é? Variava muito... O Raul é que fazia os cenários, não é? Raul Belém. Variava assim, mas era sempre assim, na floresta. [...] Bom, então, a gente primeiro dançava os clássicos. Daí, começamos a fazer essas coisas mais neoclássicas que o professor começou a introduzir. Com malha inteiriça, de sapatilha. Ah! Eu tenho uma história ótima. O professor, uma vez, cismou de fazer, todo espetáculo que a gente ia fazer, a primeira parte, uns dez minutos era de improviso, sendo que, Tânia, nós não sabíamos o que que era improviso. A gente não tinha aula de, tem uma técnica. A gente nunca tinha tido técnica de improvisação. E aí ele sorteava [entre] nós, os bailarinos do corpo de baile, quem que ia ser, três ou quatro improvisariam dez minutos antes de começar o espetáculo. *Eu morria de medo de ser sorteada porque eu não sabia improvisar.* [...] Tipo, antes de começar mesmo o espetáculo, 10 minutos, olha que coisa mais legal. Eu acho legal a ideia. Um senhor que sempre foi formado em clássico. O professor Carlos Leite ainda foi da técnica russa, não é? Ele fazia isso. E eu morria de medo. E quando eu era sorteada, o Tobias ficava no meu lugar. (Entrevista concedida à autora em 13/01/2015, grifo meu)

⁹⁸ Lina Hercília Giuseppa de Melo Lapertosa (Lina Lapertosa), natural de Belo Horizonte, foi levada pelas mãos da mãe aos cinco anos de idade para fazer dança com Natália Lessa. Desta, seguiu para duas ex-alunas de Leite, as Professoras Marisa e Maria Isabel Brandão, no Grupo Escolar Bueno Brandão. Foi levada por estas à Escola de Dança de Leite em 1971, na qual estudou com os Professores Joaquim Ribeiro e Carlos Leite. Formada pela Escola de Dança, Lapertosa começou a dar aulas lá mesmo. Como havia passado no exame de vestibular de Medicina, ficou por seis anos dando aulas na Escola de Dança sem poder entrar para a Companhia até que se formou com Ginecologista Obstetra. Em 1980, entrou para a CDPA, onde se encontra em atuação com Bailarina até a data da elaboração deste texto. (Entrevista concedida à autora em 13/01/2015)

Lina reconhece que, mesmo Leite tendo passado por uma experiência profissional tradicional, havia nele o desejo de introduzir inovações mesmo que ele não soubesse a melhor maneira de fazê-lo. E sua metodologia constitui-se desse sistema de sorteio, acaso, risco ao colocar o Bailarino para improvisar ao som de “músicas mais tradicionais”, como “uma valsa de Strauss”. E mesmo passando pelo estado de ansiedade e medo, Lapertosa compreende hoje o desejo de buscar por algo além do tradicional, algo novo para a Cia aos olhos do Diretor. A Bailarina conta como se sentia mais à vontade em Balés de Arrieta ou de Silvano, sendo que este último (Tíndaro Silvano) também teve seu tempo de experimentalismo ao tentar injetar algo novo em sua maneira tradicional de criar.

Bom, depois disso a gente começou a fazer balés do Tíndaro, do Arrieta. E a gente, aí paramos de dançar clássico de repertório, passamos a dançar esses balés mais contemporâneos, não é? E também era legal, também era bom. Eu sempre gostei porque eu sempre tive muita facilidade, o Arrieta sempre me pegava para fazer, não é? Eu sempre estava no primeiro *casting*. Para mim era bom. Mas... E com o Tíndaro a gente começou, último balé que o Tíndaro fez para a gente foi em 2000. Foi quando trocou a direção anterior que era a Patrícia Avellar, eu estava, eu fiquei uns meses de, três meses de interino até a Cristina entrar. Aí, esses três meses era fim de ano, era tipo outubro ou novembro de [19]99. Depois, você confere. Noventa... É, de [19]99. Eu chamei o Tíndaro para fazer uma coreografia para a gente fechar o ano e tudo. Aí, o Tíndaro já entrou e já entrou com as ideias mais assim, é, umas coisas menos tradicionais igual a gente estava acostumado a fazer com ele e com o Arrieta, não é? Ele falava assim: - Você vai falar seu nome. Meu nome todo. Meu nome todo é grande, não é? E vai dançar ele para mim. Sabe? Então, já foi cada um falava o nome dançando. E aí ele já ia pegando e ele montou esse balé de... Foi novembro ou dezembro de [19]99.

Perceber-se que, à sua maneira, Silvano também replica alguma coisa de certa forma experienciada anos antes com Leite, assimilando-a e transformando-a em uma nova significação artística junto à CDPA. O Balé de Silvano, ao qual Lapertosa, chama-se *Suite Masquerade*, de 1999.

Apresenta-se mais uma matéria da Publicação Semanal da Fundação Palácio das Artes do mesmo ano, de 04 de dezembro de 1977. (Figura 31 e 32)

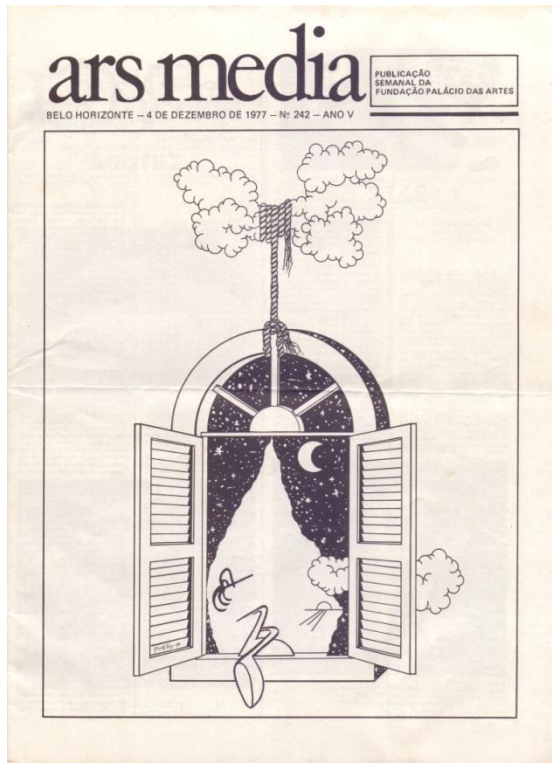


Figura 31: Publicação semanal da Fundação Palácio das Artes – *ars media*. – Nº 242 – ANO V, p.1 e 2. Bailarinos: Lucas Cardoso e Helena Vasconcellos. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1977. Acervo: Helena Vasconcellos.



Figura 32: *ars media* – Nº 242 – ANO V, p.2 (recortada). Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1977. Acervo: Helena Vasconcellos.

Essa matéria se intitula “Bailarinos da FPA Seguem Para o Canadá e Nova York”, a qual destaca o convite recebido pelos Bailarinos da Fundação, Lucas Cardoso e David Mundim, pelo *Le Grands Ballets Canadiens*, de Montreal, como também para o *American Ballet Theatre*, para estagiarem e viverem a experiência do contato com bailarinos internacionais (os quais estiveram em turnê pelo Brasil anteriormente).

Os bailarinos, no grande empenho para a realização do estágio na Europa e nos Estados Unidos, estão encontrando todo apoio e a colaboração da COORDENADORIA DE CULTURA DE MINAS GERAIS, Norma Silvestre, Diretora-Artística da FPA e do professor Carlos Leite. (*ars media*, 04/12/1977 – Nº242 – Ano V)

Observa-se que o movimento das viagens internacionais de aprimoramento técnico e artístico é característico da circulação e troca de conhecimento da dança há tempos. Tal dinâmica tem sido registrada: desde a gênese daquela que viria a ser a dança teatral na Renascença, como *Ballet Comique de la Reyne* (1581), “o mais conhecido que fixará o gênero” (BOURCIER, 2006, p. 85) – O Balé de Corte –, executado por nobres, e não por profissionais, e encenado na corte de Catarina de Médici (italiana), promotora do movimento de artistas italianos para a França ou registrada pelos famosos dançarinos do século XVIII, como Gasparo Angiolini (italiano), Marie-Anne Camargo (belga) e Charles-Louis Didelot (sueco), os quais circularam de um centro cultural para outro, dentro (e fora) da Europa; pelo circuito dos Bailarinos e Mestres franceses que alcançaram, então, a União Soviética – os *Ballets Russes* –, que, por sua vez, alcançam as Américas, como tantos outros. Este se constituiu em um ritmo de trabalho de relações interpessoais, em que se teceu uma rede de *narrativas* práticas e teóricas passadas de geração em geração – de mestre para aprendiz, de escola para escola, de companhia para companhia –, rede que tem sido tecida há (dezenas de) anos em torno do trabalho artesanal da dança artística profissional. “Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo.” (BENJAMIN, 2012, p.221)

Na narrativa de Mundim⁹⁹, Bailarino integrante da CDPA nos *Movimentos I*, a respeito de sua experiência de cerca de seis meses em Montreal, ficam claras as diferentes realidades

⁹⁹ David de Souza Mundim (David Mundim), natural de Paracatu (MG), começou a fazer dança mais tarde (16 para 17 anos de idade) sem ter o apoio de sua família. Veio estudar na Capital (Letras/UFMG) e participou do Corpo de Baile de Leite um pouco antes de o Grupo ir para o Palácio das Artes. O fato de David receber um salário para dançar possibilitou certa independência financeira, além de conseguir conjugar os estudos na faculdade com a dança profissional. Completou seus estudos profissionais por um tempo no Canadá, juntamente com Lucas Cardoso, Bailarino da Cia, e coreografou para algumas escolas de dança da Capital, inclusive a própria Cia. (Entrevista concedida à autora em 09/09/2014, em Belo Horizonte)

culturais da dança profissional existentes entre Brasil e Canadá naquele tempo (início da década de 1970). O Bailarino se recorda que, nessa ocasião, ele, com seus 28 para 29 anos, fazia aulas de Dança Clássica com meninos de 16 anos e, pela realidade canadense, aos 17, 18 anos “você já é velho”. “Então, como se vê, a diferença é muito grande.” Mundim pôde ver e refletir como o trabalho técnico iniciado desde cedo, ainda criança, favorecia a formação do corpo para um desempenho melhor para a Dança Clássica ao contrário do ocorrido com ele. O Bailarino narra que começou a fazer dança já adulto, sem o apoio da família, em um processo considerado abreviado de formação, uma vez que os rapazes geralmente começavam a fazer dança mais tarde, adultos. Por isso mesmo, não passavam pelo lento e contínuo processo do fazer de um *tendu aprimorado*, ou de um *plié assim tranquilo*.¹⁰⁰ Pelo contrário, estes (os adultos) aprendiam no próprio processo de montagem e apresentação dos balés. Já as meninas não passavam pelo mesmo preconceito que os rapazes e começavam bem antes destes. “Você já era preparado para fazer alguma coisa em uma coreografia, em um trabalho. Quando as meninas já estavam prontas, a gente não estava, não é?”

Por entender que o processo de *movimentos de intercâmbio* nacional e internacional de conhecimento (que viaja com seus artistas) está presente e faz parte da arte da dança profissional internacional, há que mencionar um fato pelo qual são percebidos os significativos *movimentos de intercâmbios* dos “Festivais de Inverno”, os quais circulavam por Belo Horizonte e interior do Estado, desencadeando efetiva e irreversível transformação profissional na cena mineira, vindo a interagir, assim, com a CDPA. O Festival de Inverno iniciou-se em Ouro Preto (MG) no ano de 1967, idealizado pelo entrosamento de professores da Escola de Belas Artes (EBA) e da Fundação de Educação Artística (FEA), transformando-se, ao longo dos primeiros anos, em um significativo “lócus de experimentação e reflexão”, criação e vanguardismo, mesmo inseridos em anos de muita repressão na história brasileira pela Ditadura Militar.¹⁰¹ Diferentemente do atual formato de duas semanas, originalmente o Festival constituía-se de um mês de duração, tempo eficaz para uma verdadeira imersão em experiências práticas reflexivas. Os Cursos de Férias, por sua vez com duração média de duas semanas, promoveram, para além do intercâmbio cultural, a oportunidade das experiências de

¹⁰⁰ Passos da técnica clássica: *Battement tendu*: batida esticada (movimento) da perna que transfere de uma posição a outra; *Plié*: dobra de joelho ou joelhos. (ROSAY, 1980, p.46,129)

¹⁰¹ Cf. “Arte & Cultura Quatro festivais décadas”. In: DIVERSA, Revista da Universidade Federal de Minas Gerais. Ano 2, nº 6, mar. 2005. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/diversa/6/artecultura.htm>>. Acesso em: 11/11/2015.

aprimoramento técnico-artístico da dança pela aproximação, convivência e trocas com artistas distantes, nacionais e internacionais, e suas narrativas.

Como rastros muito marcantes, os Festivais de Inverno se efetivaram como elemento mediador no processo de aprimoramento da dança profissional local. Alguns desses profissionais passaram pelo Estado somente nas datas dos Festivais ou Cursos, outros retornaram a ele com regularidade e outros permaneceram maior tempo, inclusive estabelecendo residência na Capital. Destacam-se, assim, os nomes de Artistas como Oscar Arais, Bettina Bellomo, Hugo Delavalle, Hugo Travers, Eduardo Helling, e Luis Arrieta, quando estes assumem funções significativas junto à Companhia de Dança do Palácio das Artes, a saber: Diretor ou Maître de Ballet ou Coreógrafo ou Assistente (de Professor e de Coreógrafo).

Araiz¹⁰² – Bailarino, Coreógrafo, Diretor do Ballet Contemporâneo de Buenos Aires – participou com alguns de seus bailarinos do Festival de Inverno de Ouro Preto de 1974, experiência que lhe rendeu desdobramentos como o convite de coreografar a obra *Maria Maria* para o “Grupo Corpo” de Belo Horizonte em 1976. Em 1991, introduziu uma de suas obras para a, então, “Cia. De Dança do Palácio das Artes”, intitulada *Aquelarre* (criada para o Ch-Tanztheater de Zurich, Suíça, em 1988).

Bellomo – Bailarina, Professora e Diretora – integrou o grupo profissional de Arais que foi a Ouro Preto para o Festival de Inverno de 1974. Nessa ocasião, foi incentivada por Arais a ministrar aulas de Dança Clássica a convite da organização do Festival. Durante esse Festival, a Diretora Dulce Beltrão convidou Bettina Bellomo (assim como ocorrido com Arais) e o venezuelano Freddy Romero (professor de Técnica de Martha Graham no Festival) a conhecerem seu grupo profissionalizante de dança do Studio Anna Pavlova. A partir de 1980, seu nome passou a constar da *Ficha Técnica* da Fundação Clóvis Salgado no Programa do então “Ballet da Fundação Clóvis Salgado”, na função de *maîtresse de ballet* (ao lado de Eduardo Helling, *maître do corpo de baile*), deixando de constar por alguns períodos e

¹⁰² Oscar Araiz teve sua formação profissional de dança passando pelo Teatro Argentino de La Plata, como também estudou pintura, música e história da arte. Dentre suas experiências profissionais, citam-se: criou e assumiu a Direção do *Ballet do Teatro San Martín* (Buenos Aires) em 1968, Direção Artística do *Ballet Teatro Colon* em 1979 (Buenos Aires) e do *Ballet do Grande Teatro de Genève* (Suíça), de 1980 a 1988. As obras de Arais constam do repertório de conceituadas Cias. como Teatro Colón de Buenos Aires, Royal Winnipeg Ballet Canadá, Balé da Cidade de São Paulo, Ballet Ópera de Paris, Grupo Corpo, Joffrey Ballet de Nova York etc. Programa Temporada 91 (29, 30, 31/agosto e 01/setembro) da *Cia de Dança do Palácio das Artes*. (Acervo CCIMJEF)

voltando a fazer parte dela¹⁰³, como acontece na presente data (2016). Ressalta-se que Bellomo tornou-se a única dos profissionais argentinos citados anteriormente a permanecer em Belo Horizonte, nesta estabelecendo residência e vindo a se tornar a professora de técnica de Dança Clássica a permanecer maior tempo junto à CDPA, deixando nela suas *narrativas* como *as mãos do oleiro*.

Helling¹⁰⁴ – Bailarino, Coreógrafo e Diretor –, seu nome constou oficialmente pela primeira vez no Programa de 1980, com a função de *Maître de Corpo de Baile* do “Ballet da Fundação Clóvis Salgado”, ao lado de Helena Vasconcellos como *Assistente de Coreógrafo*, assumindo também a função de Coreógrafo (como atesta o Programa do mesmo ano). Sua função é registrada nos programas até o ano de 1983, ocasião importante pela montagem do clássico de repertório, a Obra *Giselle*.

Delavalle¹⁰⁵ – Bailarino, Coreógrafo e Diretor – foi o primeiro nome a ocupar a função, até então exercida por Leite no Programa da FCS, ocasião em que se verifica o registro oficial de transição da função de Leite para a Escola, passando a constar como *Assessor Artístico e Coordenador da Escola de Ballet*. O Programa intitulado *STRAVINSKY*, de 22 a 25 de março de 1978, compõe-se de duas obras coreografadas por Delavalle, *Jeux de Cartes* e *L’Histoire du Soldat*, acompanhadas pela OSMG (Regência Maestro Wolfgang Groth) e com músicas de Stravinsky, constando na Ficha Técnica o nome de Hugo Travers, como *Assistente de Coreógrafo* (conjuntamente com Emil Dotti). Delavalle e Travers permaneceram na Companhia nos anos de 1978 e 1979.

Travers¹⁰⁶ – Bailarino, Coreógrafo, Professor e Assistente de Coreógrafo –, seu nome aparece pela primeira vez no Programa *STRAVINSKY (Equipe Técnica: Professor e*

¹⁰³ Cf.: Conferir as entradas e saídas da *Maîtresse* Bettina Bellomo a partir das Tabelas dos Programas da CDPA, as quais acompanham os *Movimentos I, II e III*.

¹⁰⁴ Eduardo Helling iniciou seus estudos de dança aos 15 anos de idade na Escola de Danças Clássicas e Estudos Coreográficos de Bahia Blanca (Argentina). Integrou profissionalmente o Ballet de Sur e, posteriormente, o Teatro Argentino (La Prata). Convidado a dirigir o Ballet da FCS, também foi professor no Centro Mineiro de Danças Clássicas e na Escola Corpo, ambas da Capital. (Programa *Temporada 1982*, Ballet da Fundação Clóvis Salgado – Acervo CCIMJEF/FCS)

¹⁰⁵ Hugo Delavalle formou-se com professores como Nina Verchinina, Yurek Shabelewski e Michel Borowski (dentre outros) e foi bailarino do Teatro La Plata, também contratado do “Grand Ballet am Marques de Cuevas”, de Paris e das companhias alemãs “Ballet de Staats Theater” e “Deutsche Opera am Rheim, sendo *partner* de Márcia Haydée. Suas experiências nacionais passam pela Direção Geral do Teatro Guaíra (Curitiba) e Coreógrafo e *Maître* do *Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado*. “A partir de julho de 1978 é *maître* e coreógrafo do *Corpo de Baile da FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO*”. (*Ficha Técnica* do Programa de *Romeu e Julieta* de 1979 – Acervos CCIMJEF/FCS)

¹⁰⁶ Hugo Travers teve sua formação em Dança Clássica e Dança Moderna na Argentina, excursionando com o Ballet de Cuba pelos países soviéticos e dançando os balés como *Giselle*, *Lago dos Cisnes* e *Copellia* (dentre outros). Sua experiência profissional perpassa também por Stuttgart, dançando com Márcia Haydée e Rudolf

Assistente). Mas é no Programa de *Romeu e Julieta*, relativo ao resumo do currículo de “HUGO TRAVES”, que se tem o registro do que provoca o *movimento argentino*, com seus desdobramentos pelo cenário artístico da dança local.

Em julho de 1974 foi convidado a participar do ‘Festival de Inverno de Ouro Preto’, ministrando cursos especiais de dança, quando tomou contato com bailarinos mineiros, nascendo assim o ‘Grupo e a Escola Corpo’ da qual é professor, bailarino e um dos Diretores. Depois de um ano de trabalho estreou o ballet ‘Maria Maria’ como bailarino e assistente de coreografia, num trabalho conjunto de Milton Nascimento, Fernando Brandt e Oscar Arais, onde o ‘Grupo Corpo’ recebeu, entre outras distinções, os prêmios do Melhor Grupo e Espetáculo no Estado de São Paulo, de Chile e Costa Rica. (Programa *Romeu e Julieta*, p.6, de 1979 – Acervo CCIMJEF/FCS)

Travers passou a integrar a função de Professor do Corpo de Baile, a convite da Fundação no ano de 1977, e seu nome reapareceu no Programa de julho de 1980, na função de *Coreógrafo*, juntamente com David Mundin na obra *L’Après midi d’un faune* (música de Debussy). Na Temporada de (dezembro) 1987, seu nome voltou a aparecer como Diretor Artístico Convidado da “Companhia de Dança do Palácio das Artes” (Dalton Canabrava Filho, *Superintendente*, Heloisa Couto, *Gerência da Companhia de Dança*).

Luis Arrieta – Bailarino, Coreógrafo e Diretor –, seu nome consta pela primeira vez do Programa *INCONFIDÊNCIA* de (dezembro) 1989. Sublinha-se que o artista já havia trabalhado em Belo Horizonte como *Diretor Artístico*, *Coreógrafo* e *Professor* em duas ocasiões distintas anteriormente, no *ELO – Balé de Câmara Contemporâneo* (Direção Luís Arrieta e Bettina Bellomo) durante o período de 1981-1982, fixando residência nesse período em Belo Horizonte (ao lado do Bailarino e Coreógrafo Jairo Sette), e no *Camaleão Grupo de Dança* (Direção, Marjorie Quast) em 1986. A partir de então, Arrieta traçou uma relação profissional na capital mineira, tornando-se o coreógrafo com o maior número de obras inseridas no repertório da CDPA.

Sublinha-se em *Movimentos I* a abertura dada aos Bailarinos da Cia para desenvolverem o senso de criação coreográfica junto à companhia. Entre estes, temos Lucas Cardoso, David Mundim e Graça Salles. Cita-se, nesse sentido, a iniciativa da Bailarina Salles ao usar a música de um jovem Compositor mineiro, então integrante da OSMG/FCS, Marco Antônio Araújo. Surgiu a melodia *Bailado*, composição musical para a Obra *Sequências* (1980), definida por Salles como “sequência de diversos movimentos, com o fim exclusivo de

Nureyev. Em 1972/1974, integrou o “Ballet Contemporâneo” da cidade de Buenos Aires, dirigido e coreografado por Arais. (Programa *Romeu e Julieta* de 1979 – Acervos CCIMJEF/FCS)

dança, criando um bonito efeito estético” (*Jornal de Minas*, 14/12/1980). Graça fala sobre esse trabalho como tendo sido “uma experiência fascinante, pois tanto para mim, como para Marco Antônio, foi o primeiro trabalho neste gênero.” Graça ainda “chama a atenção dos diversos grupos de dança de Belo Horizonte para a tentativa de aproveitar outras músicas” do Compositor para outras iniciativas de criação coreográfica como a dela. Nessa mesma reportagem, consta o fato significativo de a Cia exportar seus Bailarinos, como foi o caso de Graça Salles dirigindo-se para a Companhia da Ópera de Genebra (Suíça) e de Tíndaro Silvano para o “Municipal de São Paulo”.

Na primeira metade da década de 1980, a Cia passou por um período de transformações, evasão de Bailarinos e conflitos internos. Sobre esse período, a então Assessora de Direção Artística da FCS, Cláudia Malta, fez mais algumas considerações, relacionando o tempo de transição da Cia de Corpo de Baile para Cia Contemporânea, assinalando quem ela julga ter sido o grande responsável por essa ação, Mauro Werkema, nos anos do processo da Obra *Tribana* (1983) e nos seguintes.

[...] *Tribana*, que é o que a gente considera a grande transformação da companhia. De corpo de baile clássico para uma companhia de dança com uma visão um pouco mais contemporânea. Pelo menos da minha parte eu nem sabia bem direito o que significava aquilo. A gente ia assim igual a um bando de gado atrás do dono da fazenda, não é? *O que mandava a gente fazia. Éramos superobedientes. Ninguém questionava, ninguém reclamava.* Não tinha diária de viagem. Era passagem, hospedagem e alimentação. E a gente era felicíssima por isso, não é? Era diferente o encarar da profissão. Era o amor que nos fazia. Era pagar a gente para fazer aquilo que a gente gostava, não é? Diferente do que hoje é, da maneira como é vista hoje, não é? Como é encarada pelos próprios bailarinos. E o Mauro então começou a cutucar todo mundo. Começar a dizer que o bailarino não podia pensar só com o pé, que tinha que usar a cabeça, que essa profissão era uma profissão que não existia no Brasil, de que que a gente ia viver depois, por que que a gente não estudava. E começou a cutucar todo mundo, um por um, e a colocar o grupo para refletir o que fazer. E nessa época ele ofereceu oportunidade para quem quisesse sair da companhia de dança trabalhar na própria fundação. E eu fui a primeira que quis fazer isso. (Entrevista concedida à autora em 10/09/2014, grifo meu)

Malta descreve como percebia o comportamento dos Bailarinos a essa altura da trajetória da CDPA, no qual não havia questionamentos e, provavelmente, conclui-se que nem abertura para eles. É importante dizer que tal situação de não questionamento decorria, em boa parte, de outra percepção das práticas instituídas no ambiente formativo e profissional do artista de dança, no qual o “fazer” era mais valorizado do que o “refletir” – e ainda o é em muitas situações –, constituindo-se em uma máxima a ser seguida incontestavelmente. Nesse sentido, vale citar Vianna, que, já nos anos 1950, questionava tais práticas autoritárias de seu mestre Carlos Leite no ambiente da dança em Belo Horizonte. “É qualquer questionamento

mais insistente tinha uma resposta: Isso é segredo profissional”. (VIANNA, 1990, p.23) Infere-se que, ao se referir aos dias de hoje, Malta sinaliza as transformações ocorridas na Companhia referente à quebra de hierarquia nas relações Professor e aluno, entre Direção da Cia e Bailarinos, na qual há espaço para uma autonomia maior por parte dos integrantes da Cia e oportunidades para que argumentações sejam colocadas por estes, como será visto adiante em *Movimentos III*.

Em relação ao mesmo período (1980), tem-se a visão de Vasconcellos, que aceitou o convite de trabalhar junto à Cia como Assistente, mesmo se sentindo ainda em forma para continuar atuando como Bailarina, recém-chegada da experiência de aprimoramento técnico na Inglaterra. Segundo Vasconcellos, ela analisou sua situação como Bailarina, sabendo que, por conta de sua idade em relação aos mais jovens que ingressaram na Cia, julgou melhor parar de dançar e continuar trabalhando com a dança, agora na função de Assistente, na qual ficou por cinco anos consecutivos. Mas acabou descobrindo que isso não seria uma função fácil, uma vez que “mexer com profissional é um jogo de ego muito grande”, “muito difícil.”

Porque era uma época difícil. Eu não tinha *background* para poder dirigir uma companhia. Mas eu era a pessoa que estava ali de graça praticamente. Porque eu tinha o meu salário ali, não é? E eu tinha amor, não é? Então eu queria que continuasse, até que pudesse vir alguém, até pudesse fazer alguma coisa. Então, foi uma época difícil que a gente não tinha, foi essa época da *Tribana*, que a Dulce foi fazer, sabe? [...] O que eu sei é que foi uma época difícil do Palácio das Artes, administrativamente falando, até que a gente trouxe Jean Marie Dubrul. E o Jean Marie foi até indicação minha, sabe? Que eu achava que ele era neoclássico, para a gente poder fazer uma outra linha. Mas ele veio e ele estava assim, a coisa muito radical que nem eu mesma sabia, sabe? [...] Ele fez uma reunião que foi eu, ele, Toninho representando o corpo de baile, eu não sei se Dudude Herrmann. Não lembro. Mas eu lembro que ele falou: - Não vai chamar mais corpo de baile. Vai chamar companhia de dança. Para ficar uma coisa mais moderna, uma coisa mais acessível, mais fácil. Porque um corpo de baile mesmo é muito caro para manter, não é? Precisa de muitos bailarinos, assim, balé de repertório é difícil, aquela coisa toda. Então, aí, ele mudou. Então, quando começou a mudar, eu comecei a sentir que não era muito mais a minha praia, está entendendo, Tânia? Eu não falei isso na época assim, não. Eu trabalhei com ele. Trabalhei bem, me dei bem com ele, ajudei, aquela coisa toda, mas eu sentia, é, dificuldade. Nessa época, Dudude também estava, mas Dudude era de muito mais valia do que eu ali. Porque a Dudude era contemporânea, não é? E eu não era. Então, assim, eu comecei a sentir certa dificuldade nesse sentido. E a outra dificuldade que eu senti foi porque todo dia tinha pau, sabe? No, dos bailarinos. Não comigo, mas com os coreógrafos. Então, aí, assim, é, depois dele... Aí, não ficou, veio, não lembro a sequência mais, quem veio primeiro, quem veio depois, mas eu lembro que com o Eduardo Herning também foi um Deus nos acuda, não é? Ali, de briga com o corpo de baile. Depois, veio o Darius Hoshmann, que eu trabalhei muito bem com Darius Hoshmann, eu pessoalmente. Mas o Darius era, tinha vindo da guerra, não é? Refugiado. [...] Então, aí, o Darius era muito, muito difícil também assim de ver as coisas que estavam em volta e tudo. Eu sei que o corpo de baile também se rebelou contra ele. E acabou que ele ficou só dois meses ou três e foi. Com o Eduardo Herning, a mesma coisa. Foi rebelião. E eu fiquei muito desgastada com aquilo, sabe, Tânia? Porque, assim, eu não tinha um *know how* suficiente para cobrir aquilo, não é? Eu era assistente. Mas eu era

assistente de uma coisa caótica. Então, assim, eu fiquei cinco anos e não aguentei mais. (Entrevista concedida á autora em 29/06/2015)

Vasconcellos se lembra de que essa foi uma fase muito difícil porque estava trabalhando sozinha. Leite estava vinculado à Escola, deixando o corpo de baile praticamente com ela. “Ele ia lá, abria e ia fechar. O resto ficava por minha conta, sabe? Então, eu trabalhei muito. Trabalhei para caramba, assim, arcando com figurino, arcando com cenário, arcando com ponta, dando aula, dando ensaio, remontando balé.” Depois desta fase de instabilidade da CDPA, de rebeliões internas e de apagar incêndios, Vasconcellos dirigiu-se para a Escola de Dança em 1986, assumindo as funções de Coordenação e de Professora de Clássico, desenvolvendo nesta um trabalho de muita dedicação, organização e implantação da legislação do ensino nível técnico de dança – CEFAR.

Retomando à Direção Artística de Leite, esta foi considerada de caráter dinâmico e ativo¹⁰⁷ com CDPA, até esta altura do texto, em um movimento de construção do “Corpo de Baile”, movido pelo empenho em colher *os primeiros frutos de [seu] esforço – ser o ballet uma palpitante realidade em Minas*.

Ressaltam-se dois *movimentos*, nos quais se reconhece o legado deixado por Leite aos artistas da dança no Estado, visto em duas homenagens distintas a Carlos Leite (1988/1993) organizadas por seus ex-alunos, registrando-se grande mobilização do meio artístico, como também envolvendo um número significativo de participação de artistas e escolas de dança da Capital, incluindo-se a CDPA.

Tem-se o Programa de nove de agosto de 1988, “Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Homenagem ao Maître Carlos Leite”, promovido por seus ex-alunos e envolvendo mais de 200 Bailarinos da Capital e interior do Estado, ocorrido no Palácio das Artes. Teve-se na Organização Geral, Suely Freire, na Direção Geral, Dayse Faria, como Coordenação de Palco, Joaquim Ribeiro.¹⁰⁸ (Figuras de 33 a 35)

¹⁰⁷ Leite recebeu, dentre outros prêmios, “menções honrosas pelas Cruzes Vermelhas brasileira, belga, tchecoslovaca, estoniana, pelos serviços prestados durante a II Guerra. Por dois anos consecutivos (55 e 56), o governo de estado de Minas Gerais agraciou Carlos Leite com a Insignia [*sic*] da Inconfidência pelos serviços de cultura prestados ao estado. O Melhor Coreógrafo (1968), Os Dez Mais da Música (1969), O Melhor Ballet [*sic*] (1969), Palma de Ouro (1970) e Maior Personalidade no Setor da Arte Coreográfica (1971), Pergaminho de Mérito da Jornada Universitária, como Servidor Destaque na Música (74-75)”. (Jornal *O Diário*, Ribeirão Preto, quinta-feira, 12 de outubro de 1978 – 7. Acervo pessoal, H. Vasconcellos)

¹⁰⁸ A Comissão Organizadora ficou a cargo de: Dayse Faria, Glaucia Rios, Hilda Hermann, Joaquim Ribeiro, Judys Grimberg, Maria José Franzen de Lima Coelho, Maria José Vasconcellos, Suely Freire, Tereza Cristina Motta Pinto Coelho e Vera Lúcia Filizolla Souto Maior. As escolas que se uniram nessa homenagem ao mestre da dança em Minas Gerais foram: *Liberta-se Escola de Dança* (Tânia Soares), de Divinópolis; *Academia Maria Olenewa* (Suely Freire); *Escola de Dança Campo do Lazer* (Isabel Coimbra); *Ballet Le Papillon* (Rosana Ziller);

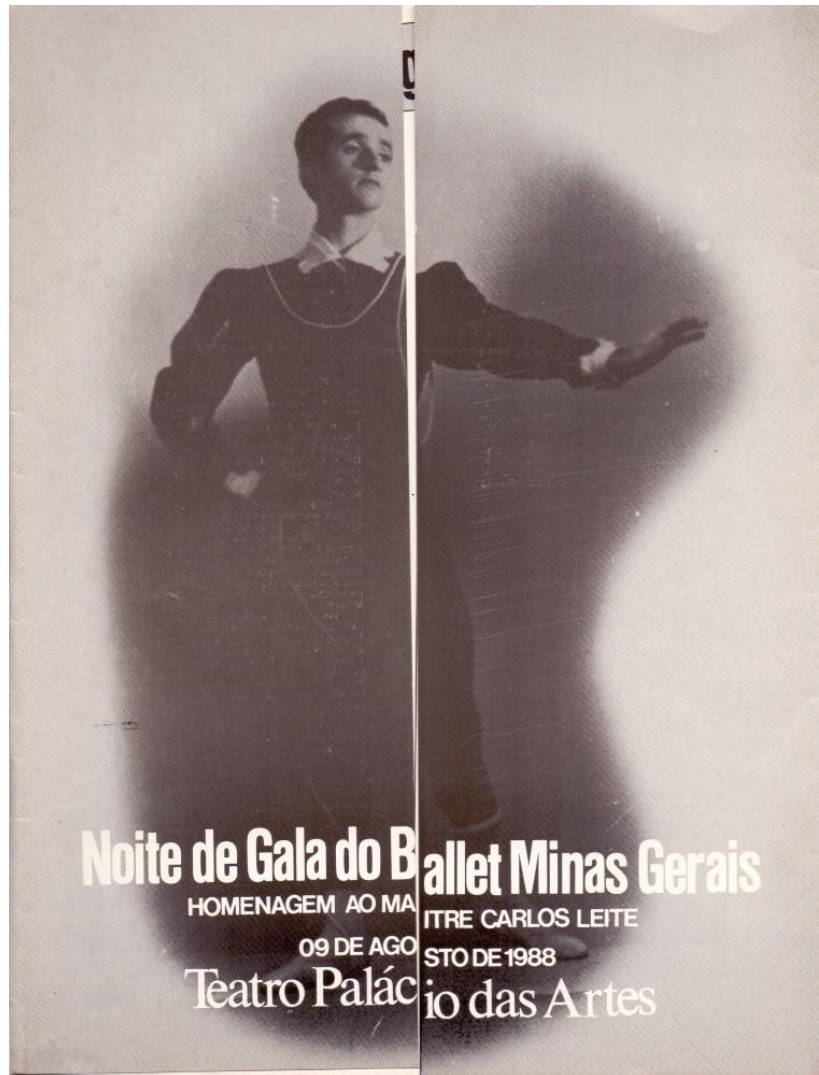


Figura 33: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Capa. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 09/08/1988. Acervo: CCIMJEF/FCS.

*Studio Joaquim Ribeiro (J. Ribeiro); Studio Cristina Helena (C. Helena); Studio Rosana Maria (R. Maria); Maurício Tobias, Jazz e Companhia (M. Tobias); Academia Wanda Bampirra (W. Bampirra); Studio Anna Pavlova (Dulce Beltrão e Sylvia Calvo); Grupo Centeio da Academia Toute Forme (Tércia Cansado); Centro Mineiro de Danças Clássicas (Maria Clara Salles); Compasso Companhia de Dança (Lúcia Vieira); Ballet Movimento (Nora Vaz de Mello); Academia Internacional de Ballet (Dayse Faria); Companhia Internacional de Dança (Sandra Vidigal); e Los Del Rocio (Fátima Carretero). Sublinha-se o número (XIV do Programa) *Canção em Fá Menor*, dedicado ao Professor Carlos Leite, executado e de autoria do Professor Joaquim Ribeiro, quem havia trabalhado ao lado de Leite (antes mesmo da formação da CDPA) nas funções de Bailarino e Assistente de Coreografia.*

Programa

PRIMEIRA PARTE

I - LIBERTE-SE ESCOLA DE DANÇAS - Divinópolis
Coreografia: Senzala
Música de Abdelmajid Guem Guem e Chopin
Coreógrafa: Tânia Marthá Suares

II - ACADEMIA MARIA OL ENEWA
Coreografia: Museu Artístico
Música de Villa-Lobos
Coreógrafos: Suely Freire e Carlos Clark

III - ESCOLA DE DANÇAS CAMPO DO LAZER
Coreografia: Tarantella
Música: Tarantella Popular
Coreógrafa: Isabel Coimbra

IV - BALLET LE PAPILLON
Fragmento do Ballet Zingaras
Coreografia: Dança dos Chales
Música: Roubaud - Roda e Liszt

V - STUDIO JOAQUIM RIBEIRO
Coreografia: Estudo Romântico
Música de Mendelsohn
Coreógrafo: Christiane Marcossi Ribeiro

VI - STUDIO CRISTINA HELENA
Coreografia: Banzai
Música: Moon of Autumn
Coreógrafa: Cristina Rios Elias de Faria

VII - STUDIO ROSANA MARIA
Coreografia: Em Torno da Terra
Música: Sétima Sinfonia de Beethoven
Coreógrafo: Luiz Gomide

VIII - MAURICIO TOBIAS, JAZZ E COMPANHIA
Coreografia: Hora Noturna
Música: Michael Jackson
Coreógrafo: Maurício Tobias

IX - ACADEMIA WANDA BAMBIRRA
Coreografia: Revelations
Música de Neither of Love Us, Portia, Teghi Fit
Autores: David Sambord, Mile Davis, Chaka Kan
Coreógrafo: Marco Aurélio Arcanjo

SEGUNDA PARTE

X - STUDIO ANNA PAVLOVA
Coreografia: Delfrios de uma voz
Música de Pictur 5 e 6
Luxúria para Tereza, Godumaderne
Coreógrafa: Rosana Conde

XI - GRUPO CENTEIO DA ACADEMIA TOUTE FORME
Coreografia: Dançando Villa-Lobos
Música: Villa-Lobos
Coreógrafas: Tércia Mendes Lopes Cançado e Soraya Monducci

XII - CENTRO MINEIRO DE DANÇAS CLÁSSICAS
Coreografia: Don Quixote - Pas De Deux
Música de Minkus
Coreógrafo: Marius Petipas, remontagem de Maria Clara Salles
Bailarinos: Márcia Pedrosa e Leandro Reis

XIII - COMPASSO COMPANHIA DE DANÇAS
Coreografia: Estudo para Cabeça, Tronco e Membros
Música: Poulenc
Coreógrafo: Tindaro Silvano

XIV - PROFESSOR JOAQUIM RIBEIRO
Canção em Fá Menor, dedicada ao professor Carlos Leite - Ao piano, o Compositor
Música de Joaquim Ribeiro

XV - BALLET MOVIMENTO
Coreografia: Sincronismo
Música: 14 Bis
Coreógrafa: Nora Vaz de Mello

XVI - HOMENAGEM AO GRANDE MESTRE
Por Elisa Simões Ribeiro, do Rio de Janeiro

XVII - ACADEMIA INTERNACIONAL DE BALLET
Coreografia: Can-Can
Música de Offenbac
Coreógrafa: Dayse Faria
Figurino: Genira Bezerra

XVIII - COMPANHIA INTERNACIONAL DE DANÇA
Coreografia: Sevilhana
Música: Sevilhana
Coreografia: Sandra Vidigal

XIX - LOS DEL ROCIO
Coreografia: Adajo Romântico de Antônio Solera - Seguiriyas de Juan El Africano
Coreógrafa: Fátima Vieira Carretero
Bailarinos: Fátima Vieira Carretero e Marcelo Rodriguez

XX - DANÇA RITUAL DO FOGO
Homenagem das ex-alunas do grande Mestre
Música de Manoel de Falla
Coreógrafa: Fátima Vieira Carretero
Solistas: Dayse Faria, Maria de Lourdes Noviello e Carmem Pajaro

Figura 34: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Parte interna central. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 09/08/1988. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Participantes

Aina Pfeifer - Nicole Mileib - Marcela Francino - Eliana Braga - Juliana Machado - Keily Prado - Thais Rodrigues - Viviane Augusto - Karina Faria - Elke Rodrigues - Elaine Cardinalli - Simone Marília - Luciana Valadares - Marli esteves - Daniela Silva - Adriana Lúcia - Karina Fidellis - Cláudia Cortéz - Sheyla Alcione - Eliete Batista - Carlos Clark - Sérgio Ricardo - Evando Nery - Hurtz Kyanski - Leonard Henrique - Flávio Pereira - Lídia Rocha - Moacir Almeida - Luciana Valério - Soraia Otoni - Helida Pedrosa - Simone Otaviano - Vanelli Barssane - Marcella Barssane - Edna de Oliveira - Rita de Cássia Carneiro Pinto - Yara Maria de Oliveira - Natália Carneiro - Irene Vasconcelos - Rosana Martuscelli - Isabel Coimbra - Andréa Malta - Beatriz Araújo - Christianne Doumont - Cinthia Rodrigues - Daviane Torres - Marina Serpa Braga - Simone Helena Furbino - Roberta de Castro - Simone Junqueira - Ana Paula Monteiro Vasconcelos - Cleyny Alves Santana - Rosemary Martins de Souza - Claudia Nobre - Isabela Nelly Machado - Jaqueline Papini - Sandra Cristina Vieira - Gislaire Vilela Salomão - Cristiane Guedes - Adriana Franca Araujo Cunha - Eliana Batista Oliveira - Márcia O. Magalhães - Elaine Reis - Junea Portilho - Cristiane Vilela - Claudia Oliveira e Silva - Elisa Soares Barros - Daniele C.F. da Silva - Cristina Lavarini - Priscila Lamounier - Adriana Lamego - Cynthia Correa - Ana Paula Sarrizo - Maria Adriana Gonçalves - Ana Cristina Souza Araújo - Ana Maria Oliveira Santos - Ana Rita Cássia Otoni - Andreza Marina Soares Lobato Pereira - Claudia da Silva Pereira - Ednice Ferreira Barros - Gabriela Gonçalves Souza - Geociara Correa - Gina Viana - Gláucia Martina de Melo - Juliana Amélia Nassif Moraes Teixeira - Juliana de Paula Ricardo - Lina Goncalves dos Santos - Maria Virginia Figueiredo Faria - Patricia Pinheiro Martins - Raquel Passos - Ricardo Sérgio Soares Ferreira - Rosemary Otoni - Sérgio Adriane - Viviane Guimarães - Rosilene Silva Araújo - Valéria Carvalho - Magda Mayrelli - Erico Veríssimo - Eduardo Gomes - Humberto Pereira - Denilson das Dores - João Oscar - Marley Célio - Marcelo Coelho - Ricardo Oliveira - Gilberto Cruz - Glauco Madalena - Carla Ferreira - Luciana Dragão - Alessandra Rosa de Sá - Ricardo de Oliveira - Marco Aurélio de Araújo - Aurea Monnerat - Cecília Lagares - Cristiana Pinheiro - Isabel Paixão - Júlia Calvo - Júnia Faleiro - Júnia França - Míriam Paixão - Patrícia Ataíde - Rosana Conde - Flávia Almeida - Míriam Assis - Denis Braga - Stela Salles - Roberta Chendes - Heloísa Oliveira - Maria Cristina Fernandez - Cláudia Jacqueline Dourado - Soraya Monducci - Tércia Cançado - Nelson Marra - Giovanni Ribeiro - Patrícia Parreiras - Inês Bogéa - Yara Cerqueira - Ana Paula Oliveira - Paula Valle - Elizabeth Sant Ana - Daniela Carneiro - Giuliane Freitas - Valéria Murta - Cláudia Figueiredo - Angela Del Giudice - Junia Lages - Tânia Silveira - Lea Souza - Alexandre Ramos - Nena Aguiar - Antonio Lima - Luiza Cardoso - Márcia Pachal - Marco Aurélio Arcanjo - Simone Bagno - Pierre de Stefano - Walney Jonathan - Nora Vaz de Mello - Adriana Rosa - Cristiane Brandão - Daniela Papini - Erika Freitas - Fabiana Scofield - Fenicia Mayrink - Giselle Salomé - Karla Viglioni - Manuela Almeida - Paula Papini - Jaqueline Ferreira - Carolina Bezerra - Flávia Rocha - Cláudia Sanctis - Luciana Lyrio - Ivânia Braga - Karla Jaber - Deyse Noli - Eugênia Alvares - Patrícia Guaracy - Ronaldo David - Jimenes Araujo - Mônica Chaves - Lise Alvarez - Sandra Vidigal - Lídia Alvarez - Betrina Minelli - Karla Comini - Gisele Bahia - Nancy Viglioni - Rafisa Canals - Rosana Maria - Vanessa Goes - Beth Hermeto - Virginia Coimbra - Isabel Coimbra - Beatriz Hermeto - Narah Azevedo.

almeida publicidade - 334-4435

“a dança é a mais bela das artes,
corpo e espírito unidos a
serviço da beleza”

Carlos Leite

Figura 35: Programa Noite de Gala do Ballet Minas Gerais – Capa posterior.
Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 09/08/1988.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

A segunda homenagem prestada ao mestre Leite aconteceu cinco anos depois, mobilizando, mais uma vez, o meio artístico de dança mineira. De acordo com o acervo pessoal de Patrícia Avellar, Diretora da CDPA, à qual retomaremos nos *Movimentos II*, o Programa é datado de 03 de junho de 1993 e a homenagem foi realizada no Teatro Sesiminas, em Belo Horizonte.¹⁰⁹

Dayse Faria, Bailarina do Balé da FPA e participante da Comissão Organizadora da primeira homenagem, assina o texto da segunda homenagem a Carlos Leite. Esse Programa intitula-se “BH Dança em Homenagem ao Professor Carlos Leite” e traz na capa uma foto com artistas da dança mineira, incluindo Leite (nas escadarias do *foyer* do Palácio das Artes). Acrescenta-se ainda na capa a frase “Este mestre foi quem ensinou Minas Gerais a dançar”.¹¹⁰ (Figuras 36 e 37).

¹⁰⁹ Dayse Faria assina o texto “Carlos Leite o Pioneiro da Dança Mineira”, localizado na última página. Participam dessa segunda Homenagem: CDPA, Direção, Tíndaro Silvano e Patrícia Avellar; Escola Profissionalizante Fundação Clóvis Salgado, Direção, Adriana Rosa, Lelena Lucas e Lúcia Ferreira; 17 Escolas tradicionais de formação de dança de Belo Horizonte e cerca de 250 bailarinos em cena; *apresentação especial do ex-Corpo de Baile do Palácio das Artes*, com coreografia de Joaquim Ribeiro e com as Bailarinas Beatriz Hermeto, Danusa Kohen, Elulia Kohen, Josefina Maya, Noemi Gellop, Sônia Tarcia, Rafisa Canals e Walquiria Bastos.

¹¹⁰ Observa-se, nessa nova lista de Escolas, Cias ou Studios de Dança, grande número de participantes. Alguns deles estiveram na 1ª Homenagem, outros se foram e novos agregaram-se. Participam desta, por ordem de apresentação do Programa: Primeira Parte – 1. Companhia de Dança do Palácio das Artes; 2. Sesiminas Ozz Cia de Dança (Direção, Cristina Elias de Faria); 3. Stúdio Joaquim Ribeiro (Direção, Joaquim Ribeiro); 4. Centro Internacional de Cultura e Intercâmbio do Estado de Minas Gerais/CICIEMG (Direção, Dayse Faria); 5. Compasso Academia de Dança (Direção, Maria Victória Alvim e Lúcia Vieira); 6. Escola Profissionalizante Fundação Clóvis Salgado; 7. Mineiro de Danças Clássicas (Direção, Maria Clara Salles, Eliana Salles e Vânia Salles); 8. Cristal Cia de Dança (Direção, Suelly Freire); 9. Corpo de Baile do Ballet Cristina Helena (Direção, não consta); Segunda Parte – 10. Solo: Dança do Leste “Raks el Chark, Belly Dance” (Virgínia Coimbra – Yasmim); 11. Studio Irma Bruschi (Direção Irma Bruschi); 12. Stúdio Ana Pavlowa (Direção Sylvia Calvo); 13. Academia Maria Olenewa (Direção, Suelly Freire); 14. Academia Toute Forme (Direção, Tércia Cançado); 15. Núcleo Artístico (Direção, Marjorie Quast); 16. Meia Ponta Stúdio de Danças (Direção, Juliana Grillo e Marisa Monadjemi); 17. Centro de Cultura Flamengo (Direção, Carlos Carretero e Fátima Carretero); 18. Ballet Movimento (Direção, Nora Vaz de Melo); 19. Maurício Tobias Jazz’Dança Companhia (Direção Maurício Tobias); 20. Rencontre Gavotte (com coreografia de Joaquim Ribeiro).



Figura 36: Capa do Programa em BH Dança em Homenagem ao Professor Carlos Leite.
Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 03/06/1993.
Acervo: Patrícia Avellar.

Constata-se, de tal modo, o especial envolvimento (e movimento) que Leite foi capaz de provocar em Belo Horizonte aos seus 78 anos de idade, assim também como revelou o contexto do ensino da Dança local ao se ter registro da participação de várias escolas da dança da Capital, demonstrando sua grande disposição para a formação e profissionalização da dança.

Carlos Leite o Pioneiro da Dança Mineira

No dia 14 de dezembro de 1948, no auditório da Isabela Hendrix, abriam-se as portas para a dança clássica no nosso Estado, com a apresentação de Carlos Leite e seis alunos.

Na programação estavam presentes (Gounod) Adágio Pás de Quatre; (Debussy) Le Plus que Chinoisinie; (Saint-Saens) Dança Macabra; (Rinsky Korsakoo) Dança das Odaliscas e Dança del Gitano, com a participação de Hilda Hermann, Klaus Vianna, Ceacintiss Lima, Maria Antonieta Villela, Lourdinha Saliba, Astrid Hermann, Dayse Velloso Chaves, Leila Sampaio e Terezinha Tavares. Carlos Leite em fragmento do ballet "Capricho Espanhol" 18º movimento. Este programa é o marco inicial, o alicerce da arte da dança em Minas Gerais. Sem dúvida, foi devido a ele que se tornou possível a realização deste grande movimento em torno da arte de Terpsicore, que vemos agora em Belo Horizonte.

Foi ele que abriu as estradas para todos, estradas tão difíceis de serem percorridas no início que costuma chamar esta fase, com muito propósito, de "os tempos heróicos do início da dança em Minas Gerais".

Carlos Leite nasceu em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), onde aprendeu canto, piano, teoria e solfejo no conservatório de Música.

No Rio de Janeiro cursou a Escola de Arte Dramática com Coelho Netto, Eduardo Vieira e Oduvaldo Viana e em 1935 ingressou na Escola de Ballet do Teatro Municipal, sob a direção de Maia Olenwa, ex-primeira bailarina da troupe de Ana Pavlova. Foi aluno de Nijinska (irmã do legendário Nynsky), de Paul Prethoff, Golwer, Veltchek, Lindemberg, Shabelewsky, Ladre, Balanchine, Tchernichchuva, Verchinina, Theilade, Schevesoff e outros mais.

Em 1940 ganha o posto de 1º solista clássico; em 1943 foi convidado a participar do Ballet Zooss, em Londres. Em 1944, estógiu com o ballet russo e destacou-se na temporada de Igor Schwessoff. Em 1945, já como 1º bailarino do Teatro Municipal, é unanimemente consagrado como "Melhor Bailarino Nacional" e nesta época foi fundador do famoso "Ballet da Juventude", coreógrafo e maitre do mesmo. Em 1947 com Igor Schwesson e o Ballet da Juventude torna-se diretor de cena e auxiliar do grande bailarino

russo. Rucusou lecionar em Nova York, nesta época, preferindo ficar no Brasil. Neste período foi convidado por Artud Hermann, então universitária a visitar BH dando um curso no DCE, onde funcionou seu primeiro studio mineiro.

Aceitou ficar aqui para concretizar um velho sonho seu: o de criar uma escola nos moldes das grandes escolas russas que deram ao mundo Pavlova, Ninjishy, Bohn, Kaisarina, entre outros.

Carlos Leite recebeu aqui a "Medalha da Inconfidência" pelo seu trabalho pioneiro, não só em prol da arte da dança, mas pela ajuda que deu e continua a dar às artes cênicas. Como o Teatro Mineiro de Arte que fez dupla com Ballet de Minas Gerais. Foram diversas peças montadas pelo TMA que ele dirigiu, interpretou papéis e levou seu ballet a participar. Entre elas "O Retrato de Dorian Gray", "A Colcha do Gigante". Temporadas Líricas, a convite de Clóvis Saigado e da Cultura Artística de Minas Gerais e as óperas La Traviata, Rigoletto, Il Guarany, Carmen, Fausto, Combateimento di Clorinda e Tancredo. El Amor Brujo, Madame Butterfly, Tosca, etc., além de outros espetáculos anuais.

Entre os espetáculos culturais destacam-se a "Arte trazida ao público", montado em tablado por sobre o lado do Parque Municipal e depois repetido por sobre a piscina do antigo "Country Club", no "Ácaba-Mundo"; excursões de ponta a ponta, no território mineiro e em São Paulo; inauguração da TV Itacolomi, onde o "Ballet de Minas Gerais" foi a primeira imagem transmitida. E a antecipação dos "Festivais de Inverno" de Ouro Preto juntamente com a "Sociedade Geral de BH", espetáculos de 21 de Abril, em praça pública, e na "Casa dos Contos" onde ele montou um "Sarau à Mineira".

Foram muitos os alunos formados por Carlos Leite. Entre eles, (in memoriam) Klaus Vianna, ex-diretor do corpo de baile do Teatro Municipal de São Paulo, Angel Vianna, Dayse Gomes de Faria, Dulce Beltrão e Sílvia Calvo, Marilene Martins, Lúcia Tristão (atualmente em Nova York), Vera Filizolia, Décio Otero do Ballet Stagium de São Paulo, Joaquim Ribeiro, Emil Dotte e Maria Luiza Boucharde, Lídia Tristão, entre outros.

Uma vez Tatiana Leskowa disse, diante de Wilson Morelle, quando aqui, esteve com o seu "Ballet Society" pela primeira vez, após assistir à uma aula do "Ballet de Minas Gerais": "Carlinhos e seus alunos, a limpeza de sua execução farão inveja aos meus comandados".

Hoje, nós continuamos alunos deste grande apóstolo da dança que, sem medir esforços, trabalha e nos orienta em prol do aprimoramento de tão nobre arte. A dança é a expressão mais alta da beleza e do sentimento...

Dayse Faria

Figura 37: Programa BH Dança em Homenagem ao Professor Carlos Leite.
Texto de Dayse Faria. Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 03/06/1993.
Acervo: Patrícia Avellar.

Em sequência, aborda-se o elemento de análise Trabalho de Aprimoramento Técnico referente aos *Movimentos I*.

1.4 Trabalho de Aprimoramento Técnico

O balé bem composto deve ser uma pintura viva das paixões, dos costumes, dos usos e das cerimônias de todos os povos da Terra.
Jean-Georges Noverre¹¹¹

Tradicionalmente, o trabalho de manutenção técnica de uma companhia de dança teatral, cujos moldes seguem o modelo de base francesa de dança teatral, se estabelece na técnica clássica há mais de 200 anos, na qual o Balé é a fonte. Este tem por base uma estrutura hierárquica do Balé de Repertório – aos moldes da hierarquia social na qual foi idealizado, na Corte de Luís XIV, e onde se organizam os seus integrantes, independentemente do gênero: *Primeiro Bailarino (Première Danseuse)* – também conhecido como Solista (*Étoile*), o mais alto nível de colocação dentro da referida hierarquia; *Bailarino Principal* – como o próprio nome diz, refere-se ao Bailarino que se destina a interpretar os primeiros papéis de um repertório de uma companhia de bailados; *Corifeu (Choryphée)* – refere-se àquele que dança no corpo de baile, contudo, também está apto para interpretar papéis de Solista; e, por fim, o *Corpo de Baile (Le Corps de Danseur)* – grupo de bailarinos que faz parte de uma companhia de repertório de dança clássica (HOLFMANN, 1981).

O Trabalho Técnico referente aos *Movimentos I*, portanto, consiste nos procedimentos exercidos constantemente pela CDPA, responsáveis por dar forma ao corpo do artista bailarino, que se prepara para dar forma à ideia da obra coreográfica. Eles envolvem o processo de formação, manutenção e aprimoramento técnico desenvolvido em uma rotina diária de trabalho, que tem objetivos artísticos determinados, a constituição de um corpo de baile. Tais procedimentos se referem essencialmente ao trabalho prático relacionado às técnicas corporais, que se fazem mediadoras da relação entre o *artista* e a *sociedade*. “São as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes.” (FAZENDA, 2012, p.61) É a partir do material construído, esculpido e modelado (basicamente) em sala de aula, nas montagens das obras e vinculado a outras atividades correlatas (pesquisa, seminários, oficinas, palestras etc.), em mútua cooperação, que se consiste o trabalho profissional deste ofício – a Dança Teatral –; ou seja, uma estrutura em íntima relação entre experiência técnica, coreográfica e de criação.

¹¹¹ MONTEIRO, 2006, Carta XII, p.339.

É nessa altura que a ação do *corpoforma*¹¹² se faz presente em experimentos que têm como objetivo a intencional incorporação e apropriação da plasticidade do elemento forma encarnado a moldar o corpo do artista cênico. A técnica corporal demandada nesse processo torna-se *meio* para a investigação prática na busca por um corpo cênico expressivo, resultado de uma experiência acumulada no laborioso trabalho de moldagem do corpo. O *corpoforma* nos *Movimentos I* se faz estruturado nos princípios da Dança Clássica e, por isso, apresenta uma lógica geométrica, na qual se veem alinhamento e verticalidade da coluna vertebral do bailarino, harmonia e equilíbrio dos segmentos corporais, os quais, em boa parte, transmitem a sensação de leveza, abertura e extensão, estrutura idealizada para um ponto de vista específico e frontal, característico do palco italiano.

O conhecimento transmitido pela experiência dos profissionais de dança pode ser comparado a uma composição de linhas que formam uma rede (de conhecimento) em constante movimento, no qual essas linhas, por vezes: seguem paralelas umas às outras; entrecruzam-se; atam e desatam nós de conhecimentos; se transformam e dão a ver trabalhos desenvolvidos outrora, alcançando tempos de agora. Literalmente, enfatiza-se ser esse um processo “da lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia a partir das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (BENJAMIN, 2012, p.223) de muitos artífices da dança teatral. Estes, com suas ideias, ações e experiências no trabalho artesanal da dança teatral, têm [inter]traçado suas redes de conhecimento, alcançando a contemporaneidade no trabalho de manutenção técnica, como acontece com a CDPA.

O formato da rotina de trabalho do então *Balé da FPA*, assim como aconteceu nas companhias de dança vinculadas ao Teatro Colón de Buenos Aires (1925) e ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro¹¹³, recebe influências indiretas dos *Ballets Russes*, formando uma *rede de narrativas de conhecimentos* nas quais se compartilham um empirismo semelhante ao do *narrador tradicional*, isto é, aquele que compartilha seu conhecimento de pessoa a pessoa em ambientes onde se encontram (artistas) interessados nesse compartilhamento. Nesse sentido, temos uma *linha invisível* como que paralela a uma linha

¹¹² Cf. nota 37 – *Corpoforma*.

¹¹³ Nesse sentido, temos uma linha do tempo que começa nos *Ballets Russes*, passa por sua integrante Anna Pavlova, por Maria Olenewa, integrante da companhia desta (Pavlova), chegando a Carlos Leite (no Teatro Municipal do Rio). Olenewa, mestra de Leite, apresentou-se em turnê pela América do Sul e dançou na Capital do Brasil pela primeira vez integrando a Cia de Pavlova no ano de 1918. Ela participou da companhia do Teatro Colón (criada e dirigida por Massine) de 1922 a 1924, iniciando aí a função de professora de dança. Olenewa radicou-se no Rio de Janeiro em seguida. (FARO, 1988, p.26)

tempo traçada por Olenewa (FARO, 1988, p.26-27), pela qual Leite transita e acaba por chegar a Minas Gerais, entrelaçando suas experiências às da CDPA: pode-se iniciar tal linha por Olenewa pertencendo ao Balé do Teatro de Bolshoi (Rússia); ela integrou depois a Companhia de Anna Pavlova e elas viajaram pelo mundo, *aqui atuando 1917-1918*; convidada a integrar a companhia de Leonide Massine, junta-se a este *no Teatro Colón de 1922 a 1924*; em seguida, veio para o Brasil, abrindo *em 1927 sua escola profissionalizante de dança*, da qual Leite foi aluno da primeira geração. Essa linha do tempo corrobora a ideia de *acúmulo e transmissão* de conhecimento em Benjamin (2012, p.224), *sabedoria* que se consubstancia pelo acúmulo das experiências vividas e por isso mesmo tem a capacidade de ser transmitida – “é desta substância que são feitas as histórias”.

No entendimento de *rede de narrativas de conhecimentos*, destacam-se alguns fios e pontas que se entrecruzam e acabam por esclarecer a construção da tradição da dança teatral e seu trabalho de manutenção e aperfeiçoamento técnico. Pode-se considerar que tal rede de narrativas iniciou-se na Academia Real de Música e Dança na corte francesa do século XVII (1661), quando a sistematização do ensino e prática do balé teve lugar, estruturando a arte da dança como profissão e sendo universalmente estabelecida na nomenclatura francesa.

Esses foram tempos de estruturação inicial do balé, desenvolvendo uma ambiguidade visível entre formalismo técnico e expressividade dramática. Teceram-se fios, nos quais, dentre outros¹¹⁴, Noverre¹¹⁵ se fez presente, teórico da dança e detentor dos efetivos *movimentos de reflexões* que deram início ao diálogo entre teoria e prática a respeito do espetáculo de dança teatral profissional na modernidade. Em especial, têm-se as célebres *Lettres sur la danse et sur les ballets* (Cartas sobre a dança e sobre o balé), nas quais sua experiência foi sistematizada, produzindo aquela que ficou reconhecida como a mais difundida obra teórica sobre a dança teatral. É bem provável que estejam aí constituídos o acúmulo de experiência e amadurecimento artísticos necessários à concepção de sua obra teórica, integrado à sua época e atento, portanto, aos padrões de eficácia na comunicação entre dança e sociedade. Noverre se assemelha tanto à figura do *narrador sedentário* quanto

¹¹⁴ Louis de Cahusac (*La Danse Ancienne et Moderne ou Traité Historique de la danse*, 1754, 2004); Claude-François Méneestrier (*Des Ballets Anciens et Modernes selon les Regles du Theatre*, 1682 1972); Gaisparo Angiolini – *A Quinta Musa* (SASPORTES, José. Lisboa: Bizâncio, 2012); Gustavo Apolline B. Vestris (WINTER, M. Hannah. *The Pre-Romantic Ballet*. Londres: Willian Clower, Sons, 1974).

¹¹⁵ Jean-Georges Noverre (francês, 1727-1810) será lembrado não somente pela data de comemoração do “Dia Mundial da Dança” em 29 de abril (data de seu nascimento), mas pelo conjunto de sua obra – por cerca de 50 balés e libretos documentados, que nos chegaram aos dias de hoje, além de suas *Lettres sur la danse et sur les ballets*. (MONTEIRO, 2006, p.15)

narrador marinho em Benjamin (2012, p.215), ao ser Artista e Mestre portador de experiências construídas em terras locais e em terras estrangeiras, e daquelas decorridas por pontos de vista diferentes, de dentro do palco como Bailarino, quanto de fora dele como Coreógrafo e Diretor. Observa-se que muito do entendimento de Noverre continua sendo aplicado à dança realizada pela CDPA, o qual defendia ser a técnica de dança um “meio” e não um “fim” de se alcançar a expressividade na arte da dança, como também defendia a condição de o bailarino ter conhecimento do seu próprio corpo, desenvolvendo consciência de suas limitações para delas saber tirar proveito técnico e artístico.

Tem-se em Didelot¹¹⁶ uma continuação deste processo de desenvolvimento de uma rede de conhecimentos sobre a dança teatral, teórico formador (do século XVIII-XIX) e responsável pelo *movimento* de progresso da dança na Rússia, estabelecendo teorias a respeito das estruturas técnica e estética, elaborando cuidados que dizem respeito à sua criação coreográfica, à escolha musical, em relação aos maquinismos adotados, e à escolha do tema (histórico ou contemporâneo) e mantendo-se atento ao seu tempo. Atribui-se a Didelot a introdução do uso de malhas justas para a prática diária do balé, tradição que alcança a temporalidade e, nela, a CDPA. O uso sistemático da malha tem se mostrado favorável ao desenvolvimento técnico e estético da prática da dança, e propicia a liberdade de ação expressiva do bailarino e melhor visualização de seus movimentos (por parte do professor para a aplicação e correção da técnica, como também para a fruição do movimento dançado pelo público).

Há que se ressaltar um fato registrado por Beaumont (1953), que acaba por nos remeter diretamente à figura do Professor Carlos Leite – o “uso de vara” em sala de aula. Segundo o autor, Didelot era um homem muito atarefado e de fácil irritação. Curiosamente, costumava dirigir seus alunos em sala de aula com uma vara de ferro. Apesar de muito afetuoso, tornou-se muito conhecido por seus rompantes de violência contra seus alunos (crianças ou adultos), os quais sofriam em suas mãos, não sendo poupado nem mesmo seu próprio filho dos hematomas corporais. “Fora do teatro era Didelot muito gentil para com os

¹¹⁶ Atribui-se a Charles Didelot (sueco, 1767-1836), dentro outros, inventos tais como: o uso de “espelhos” no ambiente cênico, como ocorrido no balé *Aventuras de Caça*, de 1818; a elaboração de soluções de efeitos cenográficas para a cena fantasiosa de seus balés, como o efeito de voo das bailarinas (suspensas por arames em suas cinturas, efeito que levou anos até ser descoberto), a exemplo dos Balés *Alceste* ou *Cupido e Psiqué*; e a mencionada introdução da malha cor da pele, dita “*côr-de-carne*”, em seus procedimentos metodológicos de dança teatral. (BEAUMONT, 1953, p.20)

alunos, acariciando e beijando aqueles em que batera uma hora antes”. (BEAUMONT, 1953, p.21).



Figura 38: Professor Carlos Leite em sala de aula (s/d).
Acervo: Arnaldo Alvarenga.

Tal fato nos remete ao professor Carlos Leite (Figura 38), uma vez que ele também tinha o costume de dar suas aulas de dança portando uma vara (de madeira) com a qual corrigia seus alunos. Nessa perspectiva, dá-se voz à fala do Bailarino da CDPA, Maurício Tobias (a quem retomaremos), ao passar por experiência análoga durante sua formação com Leite. Segundo Tobias, Leite raramente tocava nos alunos posicionados em sala de aula, fazendo, para isso, uso de sua longa vara para corrigi-los, quando cada toque desta no corpo do aluno significava uma correção. Por exemplo, o toque da vara nos joelhos do aluno significava algum tipo de correção. Tobias se recorda, então, de um fato notório, ocorrido em sala de aula. Tobias fazia a aula do professor ainda no estágio da barra. Em um determinado momento, o professor corrigiu Tobias de longe, mandando com que ele esticasse seu joelho. Leite continuava insistindo e gritava para que ele esticasse o joelho, sem, contudo, conseguir êxito. Como Leite se encontrava sem a sua tradicional vara, em um rompante (semelhante aos de Didelot), agarrou um banco próximo a ele e o arremessou na direção de Tobias. “Eu me lembro que a única varada minha foi o banco. Foi o banco. Foi de verdade.”

Como as malhas do guarda-roupas dos bailarinos, outro elemento causou abalo na percepção e fruição do espetáculo de dança pela sociedade em seu respectivo tempo histórico – as sapatilhas de ponta. Estas foram responsáveis por revolucionar a técnica que transformou

a estética da dança a partir de então e estavam presentes e foram usadas pela CDPA nos *Movimentos I*. Cita-se, então, a rede de fios traçada pela família Taglioni¹¹⁷, em especial pela grande revolução técnica causada pelas pontas, quando o pai Filippo criou para sua filha Marie o Balé *La Syphide* (*A Sífide*, 1832), obra que marca o nascimento do Balé Romântico. Desde então, observa-se o uso tradicional das sapatilhas de ponta.¹¹⁸

Além da malha, outro elemento insere-se no *matière* da técnica da Dança Clássica – a “Barra”. Este nos remete a Blasis¹¹⁹, teórico formador da dança teatral (do século XIX) e autor da obra didática *Traité élémentaire, théorique et pratique de l’art de la danse* (Tratado elementar teórico e prático da arte da dança, 1810), responsável por introduzir a “barra” como ferramenta e procedimento metodológico de trabalho prático em sala de aula. Em seu entendimento, “o ballet tem na sua base uma profunda lógica geométrica”, na qual o uso da barra harmoniza de forma bilateral os movimentos das pernas e dos braços do bailarino, de maneira a desenvolvê-los com igual importância. (SALAZAR, 1962, p.183) Por tradição, este elemento continua presente nas aulas de Dança Clássica de companhias de dança teatral, alcançando a estrutura de aula da CDPA. (Figura 39)

¹¹⁷ Família de Artistas italiana, a qual perpassa três gerações da arte da Dança – o bailarino Carlo Taglioni, pai dos bailarinos Giuseppa, Lugia, Lorenzo e Filippo, sendo esse último pai dos bailarinos Paulo e Marie Taglioni – essa última precursora da escola romântica da dança de elevação. (BEAUMONT, 1953)

¹¹⁸ O uso das sapatilhas de ponta não se restringiu, contudo, ao universo feminino da dança, sendo utilizado por alguns bailarinos como estratégia na conquista de maior força e *linha de pé* para a prática do balé e com viés artístico, como se vê nos *Ballets Trockadero*, de Monte Carlo (HANNA, 1999, p.182), companhia profissional notória por sua sátira ao tratar da apropriação do corpo feminino no balé realizado só por homens.

¹¹⁹ Carlo Blasis (ou *de Blasis*, 1797-1878), teórico e mestre do Balé Romântico e autor da obra didática *Tratado elementar teórico e prático da arte da dança*, de 1810. (SALAZAR, 1962)

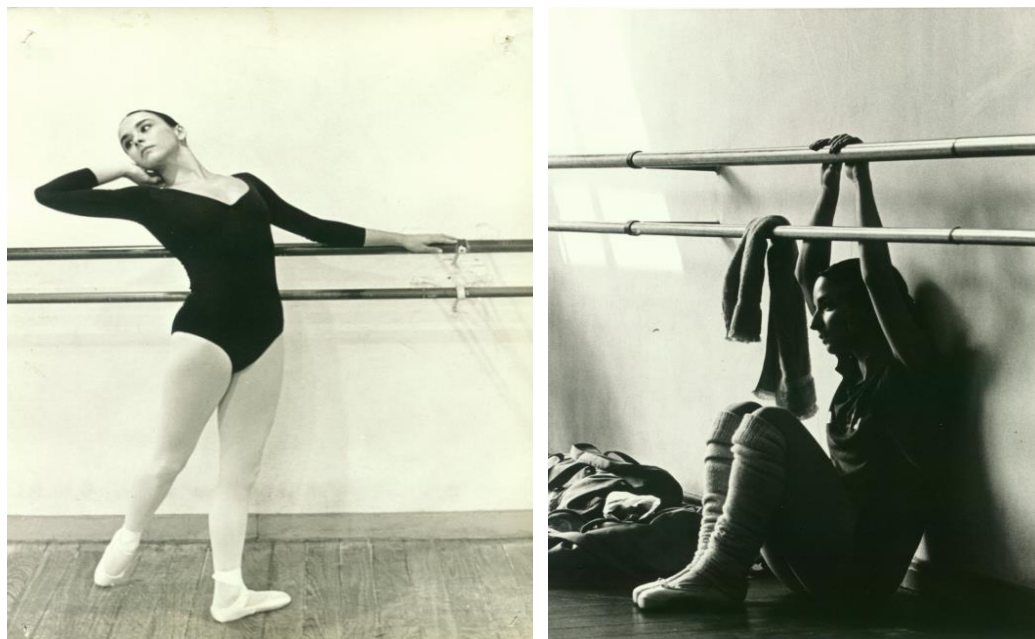


Figura 39: Em sala de aula – Claudia Malta e Márcia Cruzeiro. Década de 70.
Acervo: CDPA/FCS.

Entrelaçando narrativas de compartilhamento de conhecimento, têm-se os nomes de Petipa e de Cecchetti¹²⁰, dois mestres que compartilharam suas experiências artísticas a convite dos czares russos e responsáveis pelo amadurecimento artístico da dança teatral neste País. Estes efetivaram o desenvolvimento da primeira geração “prata da casa” de artistas em solo russo¹²¹, Escola pela qual o Brasil foi influenciado na estruturação de sua dança teatral profissional, por seus artistas em trânsito pela América Latina (sobretudo a partir da 1ª Guerra Mundial), entre estes Olenewa, e, por consequência, a partir de quem chegamos a Leite, por sua vez, alcança a CDPA. Remete-se, a esta altura, às palavras de Sasporte (1979, p.10), o qual compreende que, “nessa arte que viaja com os homens que a criam, a geografia da dança é tão preciosa como a sua história”.¹²²

¹²⁰ Marius Petipa (francês, 1822-1910), reconhecido como promovedor do estilo da Escola Russa pela singular fusão das Escolas Francesa e Italiana de Balé e desenvolver a composição exata dos “balés de repertório”, como também introduziu o figurino clássico encurtado das bailarinas, *tutu clássico*; Enrico Cecchetti (italiano, 1850-1928), responsável por recuperar o prestígio da figura masculina na dança teatral, há décadas sob o domínio das bailarinas românticas sobre as pontas, desenvolveu seu próprio método dando continuidade ao (método) de Blais. (BEAUMONT, 1953; HOLFMANN, 1981)

¹²¹ O ambiente russo mostrou-se fértil ao desenvolvimento do balé tradicional em todo o século XIX, quando mestres estrangeiros (transitaram, sobretudo pela Europa, e) desenvolveram seus trabalhos artísticos, uma vez que a Escola Imperial de Balé na cidade de São Petersburgo tem por praxe convidar e receber bailarinos e/ou mestres de balé como investimento na formação de gerações de bailarinos russos. Tanto a Escola Imperial de Dança e o Teatro Mariinsky em São Petersburgo quanto o Teatro Bolshoi em Moscou são Companhias Estatais, controlados pelo Império Russo, sociedade de gosto bastante conservador, como bem refletirá o balé. (COHEN; MATHESON, 1992, p.91)

¹²² Petipa leva em sua bagagem a experiência de aprender bem a dança espanhola por quatro anos, dançando o fandango aprendido em Andaluzia. Experiência que se transformou em um modo especial de formatar a dança

Como mais algumas pontas da rede de relacionamentos e transmissão de conhecimentos entre artistas formadores e profissionais da dança teatral europeia que alcançam o cenário artístico brasileiro, e, por consequência, a CDPA, têm-se Fokine e Massine¹²³, dois coreógrafos contratados, cada um em seu tempo, por Diaghilev¹²⁴, empresário que revolucionou a dança teatral do século XX ao fundar a sua companhia *Ballets Russes*. Ele descobriu o formato para viajar com sua companhia de dança itinerante, ou seja, apresentação de balés curtos, quando solos, duos ou pequenos grupos de Estrelas do Balé Russo funcionam muito bem, dispensando a estrutura maior de um balé completo com corpo de baile. Fokine já pertenceu à geração de bailarinos formados dentro da Escola Russa e trouxe importantes contribuições reformistas para a dança moderna que se configuraram na passagem dos séculos XIX-XX. Algumas de suas criações coreográficas foram remontadas por Leite para a CDPA, entre elas *Les Sylphides* (As Sílides, 1909) e *Le Spectre de La Rose* (*O Espectro da Rosa*, 1911). Massine, por sua vez, foi apresentado às vanguardas artísticas europeias por Diaghilev, refletindo em suas obras coreográficas tais movimentos artísticos. Observa-se que algumas de suas obras foram revisitadas e remontadas também pela CDPA nos *Movimentos II*, como *Parade* (Desfile, 1917) e *La Boutique Fantasque* (A Loja Encantada, 1919). Reconecta-se, dessa maneira, a uma das pontas da rede – Olenewa –, que nos conecta com o padrão desenvolvido por Leite no trabalho desenvolvido junto à CDPA.

teatral em seus números pitorescos em outras culturas, que não a russa. Tal experiência se transforma em obras primas do Balé de Repertório, entre elas: *Dom Quixote* (1869); *Carmen* (1872); *A Bela Adormecida* (1890), *O Quebra Nozes* (1898). (BEAUMONT, 1953)

¹²³ Michel Fokine (russo, 1880-1942), introduziu, dentre outras, a ideia de eliminação do “corpo de baile”, em que grupos de bailarinos se apresentam. Retirando-se a ênfase da hierarquia do solista, eliminam-se os tradicionais agradecimentos (*révérences*) da bailarina (com os aplausos do público no meio do bailado) e insiste no correto estilo-ambiente, onde os elementos de cena se harmonizam entre si em uma completa unidade de expressão pela fusão dos elementos da música, da pintura e da arte plástica. Dentre os mais de 60 balés criados por Fokine e dançados pela CDPA, citam-se *Les Sylphides* e *Le Spectre de La Rose*, ambos dançados pela primeira vez no Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1913: *O Cisne*, posteriormente nomeado de *A Morte do Cisne* (1905), criado para Anna Pavlova e dançado por ela pela primeira vez no Brasil, no Teatro Municipal do Rio, em 1918. (Cf. BEAUMONT, 1953, p.605). Leonine Massine (russo, 1896-1979), desde cedo foi estimulado por Diaghilev a dialogar com artistas modernistas, entre eles Larinov e Picasso, recebendo dessas amizades influências artísticas em suas coreografias. Estes trabalharam, em parceria com Massine, nas funções de cenógrafos ou de figurinistas. Entre suas obras, citam-se: *O Chapéu de Três Bicos* (1919), *Pulcinella* (1920) e *Os Marinheiros* (1925). (BEAUMONT, 1953, p.769)

¹²⁴ Serge Diaghilev (1872-1929), intelectual russo, empresário e criador dos *Ballets Russes*, Cofundador e Editor da Revista de Arte *Mir Iskoustsva* (O Mundo da Arte), revista de perfil crítico e audacioso ao apoiar a arte vanguardista, e também um admirador do compositor alemão Richard Wagner e por influenciado em seu conceito de *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total), que em síntese significa a integração de diferentes formas de expressão artística. Em suas produções Diaghilev aproximou-se da chamada *vanguarda artística*, corrente estética, de caráter modernista, que atuava desde finais do século XIX e início de XX, entre os quais se incluem artistas do relacionamento de Diaghilev, como Braque, Picasso, Chirico e Igor Stravinsky.

Dito isso, referimo-nos ao trabalho de aperfeiçoamento da CDPA nos *Movimentos I*, que envolvia procedimentos metodológicos aplicados em sala de aula, compostos de treinamento prático de “barra”, “centro” e “chão”, e executado por cerca de duas horas diárias. Após a aula, a CDPA seguia trabalhando por mais umas quatro horas (média) em desdobramentos de atividades relacionadas à montagem de novas obras e/ou ensaio de obras incorporadas ao repertório da companhia. Esse horário ocupava a parte das manhãs, iniciando-se às nove horas. A técnica adotada em sala de aula consistia-se na Dança Clássica, ficando os experimentos e a prática da técnica de Dança Moderna desenvolvidos somente próximo ao final do período *Movimentos I*, observando-se que, por iniciativa própria, alguns dos integrantes da CDPA buscavam fora da FCS técnicas outras que não só a clássica.

Para sua prática diária, a técnica clássica sempre demandou um espaço amplo, arejado, constituído por um piso de madeira especificamente preparado para suportar saltos e outras tantas ações de dança e devidamente coberto pelo tapete de linóleo adequado para o uso de sapatilhas de ponta ou pés descalços. Sua rotina (como é de tradição entre as companhias de dança teatral) seguiu alterando-se de acordo com o Diretor da Cia responsável pelo trabalho artístico implantado, conforme também as demandas surgidas ao longo da trajetória dela.

Vasconcellos (2015) se refere ao Diretor e Professor da CDPA (*em Movimentos I*), Carlos Leite, como uma pessoa simples, “espartano no modo de vida”, pessoa “de grandes qualidades e grandes defeitos”, formando bailarinos com muita determinação. Em primeiro lugar, nunca foi mercenário, ajudando por vezes os rapazes que não tinham condição financeira, inclusive pagando alimentação e passagem para muitos deles. Em boa parte, estes não tinham o apoio da família, além de sofrerem preconceitos de ordens diversas, ocasião em que Leite chegou a dar aulas gratuitas para eles. Em segundo, Leite sempre foi uma pessoa disciplinada. Por isso, era o primeiro a chegar antes de todos ao espaço de trabalho. Mesmo no caso dela, Vasconcellos, que se considerava muito pontual com seus compromissos, nunca conseguiu chegar antes dele. Em terceiro, mesmo sendo o professor de origem abastada e acostumado com conforto, “não tinha nenhum tipo de regalias nas viagens com a gente para o interior” por ser o “Diretor” da Cia, dormindo no mesmo hotel e comendo da mesma comida dos demais integrantes da Companhia. Voltou-lhe à lembrança, em um relampejo da memória, a experiência de ter Leite como *partner*, quando este pisou no palco do Palácio das Artes pela última vez como Bailarino, ocasião em que dançaram juntos na Obra *Noturno Macabro*, em 1967.

Helena atribui a Leite o mérito de ser o responsável pela profissionalização dos primeiros bailarinos de Minas Gerais e de fundar o Corpo de Baile do Palácio das Artes,

sendo testemunha da grande qualidade do *professor* – a “dedicação”. “Professor sempre foi dedicado à dança.”

A seguir, algumas imagens do acervo pessoal de Helena Vasconcellos: Dança Espanhola, adaptação Carlos Leite; *Visão Fugitiva*, coreografia de C. Leite, de 1974; pose livre de H. Vasconcellos e L. Cardoso (Toninho). Infelizmente, não há registro da autoria das fotos. (Figuras de 40 a 42)

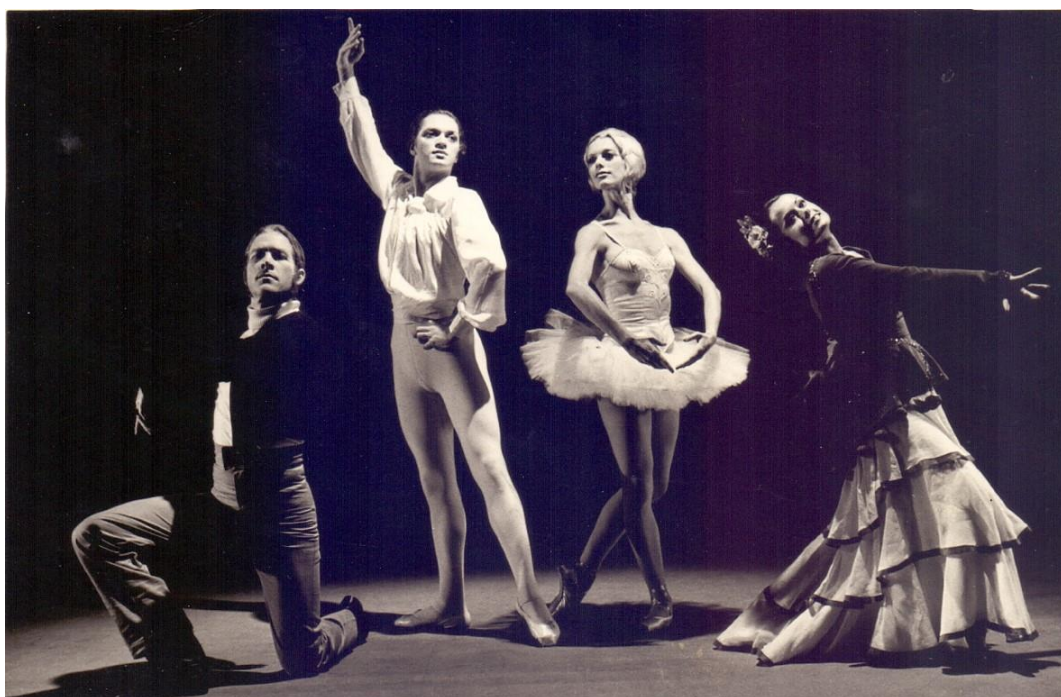


Figura 40: *Dança Espanhola*, 3ºAto do Lago dos Cisnes.
Thomas Burns, Lucas Cardoso, Helena Vasconcellos e Rafisa Canals. *Balé da FPA*.
Acervo: Helena Vasconcellos.



Figura 41: *Visão Fugitiva* – Helena Vasconcellos e Lucas Cardoso.
Balé da FPA, Belo Horizonte, 1974. Acervo: Helena Vasconcellos.



Figura 42: Helena Vasconcellos e Lucas Cardoso.
Acervo: Helena Vasconcellos.

Referindo-se ao mérito de Leite de formar profissionais, sublinha-se um fato relatado pela Bailarina Lina Lapertosa. Esta já havia terminado o curso de dança da Escola de Leite, que na época era de seis anos de duração. Lapertosa não entrou no iniciante, porque já havia feito dança com as Professoras Marisa e Isabel Brandão (que, segundo Lina, embora tivessem o mesmo sobrenome, não eram irmãs), cursando três anos na Escola de Dança. Ela, então, relata ser grata ao Professor Leite por não ter “largado” a dança, quando chegou o momento de a jovem, aos 18 anos de idade, escolher o seu caminho profissional. Lapertosa estava temerosa de seguir dançando, pois Dança ainda não era uma profissão, e escolheu o Vestibular de Medicina, uma vez que tinha o exemplo familiar do pai, que era Médico. Ela disse: “– Professor, eu vou fazer Medicina”. Ele falou: “– Você é doida? Você tem que continuar dançando”. E eu na dúvida. Não era profissão ainda. E, apesar de chorar por uma semana, Lapertosa foi racional e escolheu uma Profissão, a Medicina. Leite reagiu com “muita raiva” dela e ficou sem conversar com ela por um tempo, mesmo Lapertosa continuando a fazer aula na Escola. Após uma semana, Leite a chamou e lhe fez uma proposta:

– Lina, então nós vamos fazer um trato. Você vai estudar Medicina, mas aí você vai dar aula aqui na escola para o primeiro e para o segundo anos. Você topa? Eu falei: – Uai, topo. Então, eu fiz Medicina e segunda, quarta e sexta eu ia para o Palácio cinco e meia da tarde e dava aula lá. De cinco e meia às sete e meia. Foi uma maneira de eu manter contato com a dança. [...] E toda vez que precisava no corpo de baile. Que sempre precisava dançar *Lago*, coisas de muito, corpo de baile muito grande, ele me chamava. Então, eu não fiquei totalmente parada nos anos que eu fiz Medicina. [...] Sete anos. Cinco com dois de residência. (LAPERTOSA, 2015)

É Lapertosa (2015) quem esclarece um pouco sobre a rotina de trabalho da Companhia. Tradicionalmente, essa foi de seis horas diárias, de segundas a sextas-feiras, inicialmente no horário das 9h00min às 15h00min, alterando-se esse horário algum tempo depois para o horário das 13h00min às 19h00min, com um intervalo de 30 minutos às 16h30min, permanecendo este até a presente data. Lina continua expressando-se a respeito de Leite como um professor sempre à frente de seu tempo. “Sempre foi *avant* da época”:

Uma coisa que eu acho, o professor sempre foi à frente da época dele. Eu sempre achei isso. Ele sempre foi *avant* da época. Na escola, a gente tinha aula de francês. Ele que dava aula de francês para a gente. Tinha aula de anatomia. Ele dava aula de anatomia. Tinha aula de dança espanhola. Ele dava aula de dança espanhola. Ele era bonitinho demais. Sabe, dessas pessoas que queria formar um bailarino completo? Que queria dar várias, várias opções. Ele era muito interessante. O professor. E fazia os, as remontagens dos clássicos, não é? Na época da escola. E mesmo no corpo de baile, não é? Fazia as remontagens, mas ele sempre criava uma coreografia mais contemporânea. A gente dançava sempre de tutu e tutu romântico ou tutu bandeja.

Aí, ele punha um duo ou um trio de malha inteiriça, que, na época, Tânia, era um máximo da modernidade, sabe? Um professor que já era mais idoso, não é? Na época. (LAPERTOSA, 2015)

Segundo a Bailarina, o próprio Leite promoveu a abertura cada vez maior para trabalhos neoclássicos e menos estilo clássico de repertório na Cia.

[Nessa] época, que a gente parou de fazer clássico de repertório e passamos para o neoclássico, foi [ideia] do professor Carlos Leite. Porque, nessa época, bailarino não falava nada. Só batia cabeça e obedecia. Então, era o diretor, era o professor. E ele era todo poderoso porque não tinha ninguém para ajudar. Ninguém assim, ele é que decidia. (LAPERTOSA, 2015)

Lina completa dizendo que, na década de 1980, com a entrada dos argentinos “Bellomo” e “Delavalle”, as coisas começaram a mudar, a se “abrir mais e o professor [Leite] ficou mais na Escola.”

Segundo a Bailarina Malta (2014), data desse período a atitude do Presidente Werkema de passar a “incomodar” cada um dos bailarinos, de forma a estimulá-los a refletir sobre sua profissão e sobre o dia de amanhã. “Começou a dizer que o bailarino não poderia pensar só com pé, que tinha que usar a cabeça” e que deveria estudar. O tempo mostrará que, esse Bailarino que supostamente não pensava com a cabeça, supostamente pensava somente com o pé, virá a utilizar harmoniosamente todo o corpo, transformando-se. Ele saberá argumentar, buscará por se colocar diante dos colegas e da Direção da Cia e, de uma maneira cada vez mais efetiva, investirá em uma formação acadêmica (Graduação e Mestrado), como será visto em *Movimentos III*, mais adiante.

Subestimar a capacidade intelectual do Bailarino não parece ter sido o único prejulgamento direcionado aos integrantes da Cia. Para além do preconceito à profissão e ao gênero masculino, houve também o preconceito racial, fosse ele velado ou não, dentro ou fora da Cia. A fala proveniente de dois Bailarinos negros da CDPA revelou os sentimentos legítimos deles, quando se pôde perceber acontecimentos de discriminação racial e social – Silvia Gomes Silvia Gomes¹²⁵ e Maurício Tobias.

Silvia G., como também era chamada pelos colegas de trabalho, assim se expressa sobre sua experiência junto à CDPA:

¹²⁵ Silvia Regina Gomes Foscarini integrou a Cia dos anos de 1971 a 1987. (Depoimento concedido à autora por e-mail em 18/04/2016)

Sinto orgulho de ter participado da Cia de Dança, anteriormente denominada *Ballet da Fundação Palácio das Artes*, e guardo com carinho minha carteira, na qual se ‘inscreve’ Corpo de Baile (1ª Solista), conforme denominação adotada na época, 1973. Apesar de já em 1971 a Cia já existir, as carteiras de trabalho só foram assinadas em 1973.

Indispensável são os comentários sobre o valor que isso significou para mim e o que a presença de uma Cia estatal representou em termos artísticos e culturais para o nosso Estado e nossa cidade de Belo Horizonte, em meados dos anos 70 e por aí afora. Nesse período, o universo da dança se fez presente em minha vida para além das fotos, das revistas, dos filmes e dos livros. Os grandes nomes da dança existiam de verdade e eu os podia ver. O contato com a música, as orquestras, as óperas, os figurinos; tudo majestosamente surpreendente. Maravilha!

Se tais estímulos não foram suficientes para lançar-me na carreira profissional, no exterior, outros colegas se beneficiaram disso e se foram para além das montanhas mineiras em busca de um saber a mais e novas experiências produtivas e fecundas.

Permaneci na Cia de Dança, de sua criação em 1971 até 1987 e posso dizer que usufruí e acolhi tudo o que me foi oferecido de melhor e mais rico no cultivo de experiência e de conhecimento inerente ao fazer artístico, o que não quer dizer que tudo fosse flores. (Depoimento concedido à autora em 18/04/2016)

Silvia Gomes mostra-se orgulhosa da sua experiência como Bailarina da Estatal de dança e diz deleitar-se “até hoje com a preciosidade que é de ter podido dançar e cultivar no [seu] corpo a delícia dos [seus] movimentos”. A Bailarina revela também que, apesar dos ganhos, nem tudo foram flores. (Figura 43, autor desconhecido)

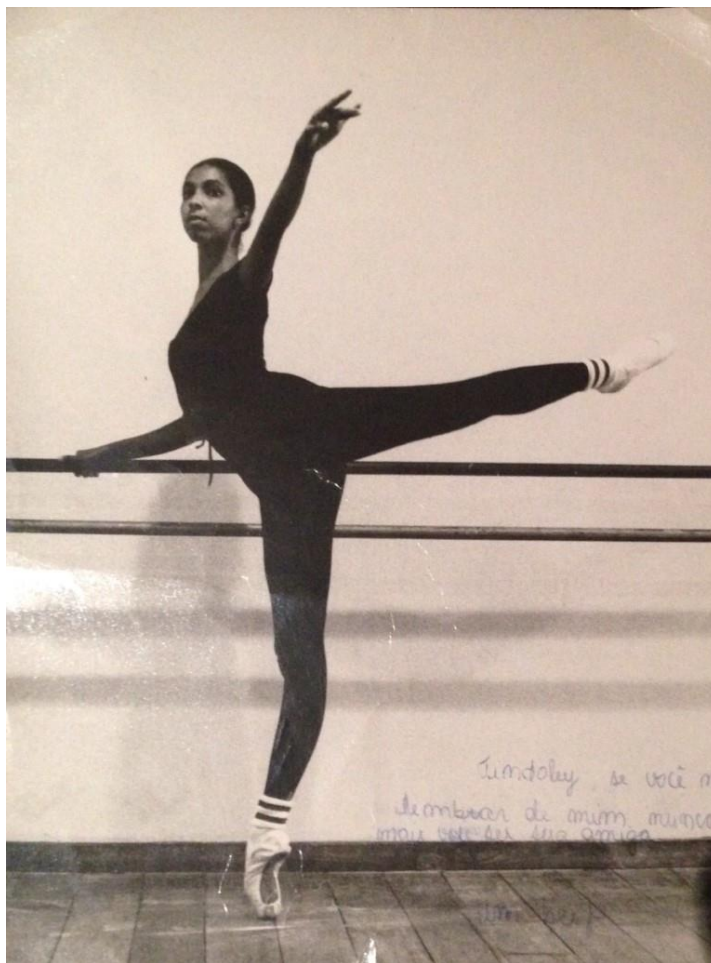


Figura 42: Silvia Gomes – década de 1970.
Acervo: Silvia Gomes.

Restam também lembranças que compõem esse quadro de experiências, as quais, com a devida distância do tempo transcorrido, a Artista tem consciência do racismo que sofreu desde criança, das marcas causadas provenientes deste, sabendo superá-lo com uma força interior, a paixão pela dança, *sobretudo a dança clássica*:

Tinha sete/oito anos quando iniciei meus estudos de dança e foi com esta idade que ressignifiquei, pela primeira vez, as marcas do preconceito de raça/cor que se estenderiam pela vida afora. É no ‘a posteriori’ que se saberá do que se trata.

‘Dito’ que dito por outra criança revelou, desde já, as vivências que eu teria de enfrentar para conseguir sustentar o campo da dança, sobretudo a dança clássica que até hoje ‘amo de paixão’: ‘Não sabia que preto podia dançar ballet’. Sabiamente respondi: ‘Pode sim!’

Penso que esta, até hoje, tenha sido a melhor e a mais preciosa resposta que eu pude dar a mim. Nesse momento, sem me dar conta, me autorizei na sustentação do meu desejo de dançar, sem precisar abdicar de minha cor, mesmo porque isto seria radicalmente impossível. Ainda bem!

E foi por sustentar o meu desejo que eu abracei e abraço a dança que se inscreve no meu corpo e que até hoje existe e se movimenta em mim.

‘Não vêes que é preciso ‘pintar de branco’ essa moça para que ela possa fazer uma Odete?!’

Nesse sentido, minha cara Tânia, a experiência racista é sempre muito solitária, pois a violência racista se impõe e se propaga no intuito, sempre, de negar e anular a presença do corpo negro. Para além da vivência artística, sempre haverá nos palcos um monte de histórias que se cruzam, e não é possível fazer de conta que elas não existem.

As diferenças raciais não podem ser apagadas, pois são estas que nos enriquecem e que nos afirmam como singulares. (Depoimento concedido à autora em 18/04/2016)

Mesmo a Artista não tendo revelado de quem foram as palavras sobre a necessidade de se *pintar de branco* a pele da bailarina, que, por tradição, não corresponde a uma *Odete* europeia, infere-se que ela partiu de Carlos Leite. Essa lembrança que vem à tona e se transforma em depoimento não pode deixar de ser colocada, fingindo não ter existido, sendo, assim, mais uma tentativa de se apagar (ou encobrir) a presença da raça negra na dança teatral da Cia oficial de Minas Gerais.

No intuito de não *apagar* ou *fazer de conta* que o preconceito não existiu, pelo contrário, dando espaço para que este seja revelado na fala dos Bailarinos que o sentiram na pele, nos órgãos e em todo o *corpo negro*, dá-se voz à fala de Maurício Tobias¹²⁶, o qual compartilha algumas de suas experiências junto à trajetória artística da CDPA. O Bailarino veio de uma família humilde, que lutou muito para sobreviver, sobretudo depois do falecimento de seu pai, quando ele ainda era criança. Durante a entrevista, por vezes, Tobias se emocionou ao relembrar as experiências dos acontecimentos pelos quais passou, enfrentou e superou. A trajetória de vida e arte de Tobias pode ser sintetizada pela autora deste texto por uma única palavra – superação. Como Silvia G., Tobias também sofreu discriminação social. Isso pode ser percebido pelo relato que se segue. Ao ser perguntado sobre como era sua rotina de trabalho, ele mistura um pouco as lembranças da Cia com as da Escola, o que não impede de ser percebida a difícil fase pela qual o Bailarino passou a princípio como aluno de Leite, depois Estagiário da Cia sem ônus para a Fundação (pois não recebia nem vale transporte), até

¹²⁶ José Maurício Tobias (Maurício Tobias) é natural de Belo Horizonte. Após o falecimento de seu pai, por volta de seus seis anos de idade, a situação da família foi se complicando e ficando cada vez mais difícil de sustentar, acabando por morarem em um barracão de aluguel na favela no bairro da Barroca na cidade. Ao demonstrar seu real desejo de fazer dança na adolescência, só a mãe o apoiou na família. Para isso, procurou muito por um emprego que pudesse ajudar a sustentar a mãe e irmãos e que sustentasse também seu sonho, ser um Bailarino profissional. Foi faxineiro, ajudante de cozinheiro nos Diários Associados (TV Itacolomi), balconista da lanchonete desta (onde conheceu ao vivo os Bailarinos da Cia que havia assistido na TV da vizinha e se encantado com a dança anos antes) e trabalhou na sapataria San Marino Calçados, antes de começar a estudar dança na Escola de Balé do Palácio das Artes. Tobias iniciou seus estudos com Fátima Cerqueira. Depois de um ano, passou para as mãos de C. Leite. Pelo Brasil, passou pelas experiências com Tatiana Leskova, Alvin Ailey, UFBA etc. O Artista se emocionou por diversas vezes durante a entrevista ao relembrar como lutou para superar as adversidades da vida, caminho composto de uma trajetória árdua, de muito trabalho, perseverança, privações, humildade e muita obediência para chegar a ser o Bailarino profissional no qual se transformou. (Entrevista concedida à autora em 29/06/2015)

o cargo de Bailarino Efetivado, contrato via Audição, começando, portanto, a ser remunerado pelo seu trabalho.

A rotina do profissional começava às nove horas da manhã e ia até mais ou menos umas... De manhã cedo era a aula e à tarde voltava para os ensaios. Não é? E foi uma rotina louca. [...] Ah, não. Voltando atrás, aconteceu nas aulas, nas aulas, na escola, eu morrendo de fome, o pessoal ia fazer lanche na lanchonete lá, comer aqueles sanduíches maravilhosos, refrigerantes, na época tinha *Grapete* de... É não sei o que, não sei o que, não sei o que. É *Fanta Lemon*, não sei o que, e eu não tinha dinheiro para fazer o lanche. A minha única salvação era o bebedouro. Tomava água. E ficava olhando as meninas fazendo o lanche. – Meu Deus, como que elas conseguem fazer lanche? Aí, elas falavam comigo: – Ô, Tobias, a gente deixou uns lanches, um sanduíche para você em cima da mesa. Eu tirava os batons do sanduíche, os batons, para juntar, colocava tudo em um saquinho para mim. E os refrigerantes eu ia virando em uma garrafa, ia pedaço de pão no meio, tudo junto até fazer um refrigerante. E ali, eu comia. Isso aconteceu várias vezes. Aconteceu também um fator na Escola, no profissional do Palácio das Artes, eu carreguei mais de um ano arroz e ovo e tinha vez que era pão com ovo. [emoção]. O meu, o meu, o meu lanche na hora do almoço. (Entrevista concedida à autora em 29/06/2015)

Infere-se que os referidos *uns lanches* deixados não passavam de *restos* de sanduíche e de refrigerante. Contudo, em nenhum momento de sua fala, denota-se abatimento ou mágoa de sua parte pelas lembranças que vieram à tona em seu relato, embora bastante emoção. Ao contrário, em seu entendimento, as adversidades e crises sempre existiram na vida. Todavia, o importante é continuar tentando, trabalhando e trabalhando.

A crise sempre, a crise sempre e-xis-tiu! E ela vai existir. O único defeito que o ser humano é muito soberbo. Ele arrotta caviar o tempo todo. Ele quer aparecer. Ele não quer fazer. É verdade isso. A crise existe há anos. Para viver, não precisa de nada. Não precisa de nada. É a gente que complica a vida. (TOBIAS, 2015)

Destaca-se mais uma fala de Tobias, na qual se percebe uma arbitrariedade por parte de Leite ou da Fundação na escolha de quais rapazes da Cia efetivar, ou não, o que significava deixar de ser Estagiário e passar a ser Efetivado; ou seja, assalariado.

E [...] o tempo foi passando, passando, passando, passando, passando e eu fui crescendo no Palácio das Artes. Teve uma época que descia o pessoal da administração e falava: - Sobe fulano, sicrano, para assinar o contrato. E o pessoal: - E o Tobias? Não. Mandava subir esse. E eu não tinha assinado o contrato ainda. Eu precisando do dinheiro feito louco. E os meninos, que eram bem de vida tudo, recebendo e eu não recebendo... Porque eu não tinha dinheiro. Aí, um belo dia chegou... Ô gente, eu estou resumindo. Estou resumindo. Chegou uma lei que tinha que fazer prova para entrar para o Palácio das Artes. E foi nesta prova do Palácio das Artes. [...] Aí, para entrar para o Palácio das Artes, tinha que fazer concurso. [...] Nossa! Eram, eram mais de cem rapazes do Brasil inteiro. Mais de cem. Era muita menina mesmo fazendo teste. Todo mundo numerado. E aí com essa brincadeira o teste saiu, eu fiquei em sexto lugar. Em sexto lugar. (TOBIAS, 2015)

Mesmo que o Bailarino não se refira a essas lembranças em tom de queixa, infere-se ter havido algum tipo de discriminação quanto à contratação de uns em detrimento de outros durante os vários anos quando ele integrou a Cia sem ser contratado em vista da posição alcançada por Tobias na seleção final.

Tobias é um exemplo de superação. De acordo com sua fala, pode-se resumir sua trajetória de vida em uma breve linha do tempo: de um barraco na favela (que nem banheiro interno tinha), anos de *corre corre* de um lado para o outro para chegar a tempo nos trabalhos assumidos, passou a integrar a CDPA pelo sistema de audição oficial, a dar aulas de dança em algumas escolas tradicionais da Capital, a montar sua própria escola de *jazz* (que funciona há 34 em um bairro tradicional na cidade), chegando a comprar um apartamento para sua mãe (este com 19 cômodos e três banheiros) e ter seu próprio carro e motorista particular, uma vez que não dirige.

Finalizando o aprimoramento técnico dos *Movimentos I*, e de acordo com os Programas da CDPA, constam os seguintes Professores ou Mestres: Carlos Leite, Hugo Delavalle, Hugo Travers, Bettina Bellomo, Eduardo Helling, Darius Hoshmann, Joaquim Ribeiro, Dudude Herrmann e Helena Vasconcellos.

Curiosamente, sublinha-se o fato de que só a partir do ano de 1980 começa a constar da Ficha Técnica dos Programas da CDPA a função “Pianista”. Não se sabe por que isso ocorreu, uma vez ser uma prática corrente o acompanhamento de um(a) pianista ao piano para a execução de aulas da técnica de dança clássica. Quem já viveu esta experiência de fazer aulas de clássico com pianista presente sabe a relevância dessa figura na configuração do artista de dança ao longo de sua trajetória de formação profissional e da importância do desenvolvimento das competências deste nos fatores ritmo, fluidez e harmonia e na qualidade da fluência dos movimentos de dança. Segundo Dulce Beltrão (2016)¹²⁷, antes mesmo do Palácio das Artes, as aulas de Carlos Leite eram tradicionalmente com música ao vivo; ou seja, aula com acompanhamento musical de um(a) pianista. Beltrão se lembra da Pianista que acompanhava Leite desde os tempos do *Balé de Minas Gerais* na década de 1950 em Belo Horizontes, a senhora Maria José Lima Coelho, dama da sociedade mineira. “Dona Zezé” (como tratada por Beltrão) era mãe de uma das alunas de Leite, Lúcia Lima Coelho, que tinha como *partner* o Bailarino Klauss Vianna. Aulas de dança com acompanhamento musical como fita cassete, CD, *pen drive* ou qualquer outro recurso eletrônico similar é fato mais

¹²⁷ Informação complementada à autora por *e-mail* em 15/04/2016.

recente (aproximadamente das últimas duas décadas em diante). Atualmente, o acompanhamento dessas aulas com música ao vivo tornou-se raridade nas escolas de dança da Capital, o que não é o caso da CDPA ou da Escola de Dança da FCS.

Na primeira referência à função de Pianista nos Programas da CDPA (1980), destacam-se, portanto, os nomes de Maria Pompéia Sant'Ana e Márcia Teixeira. (Figura 44)

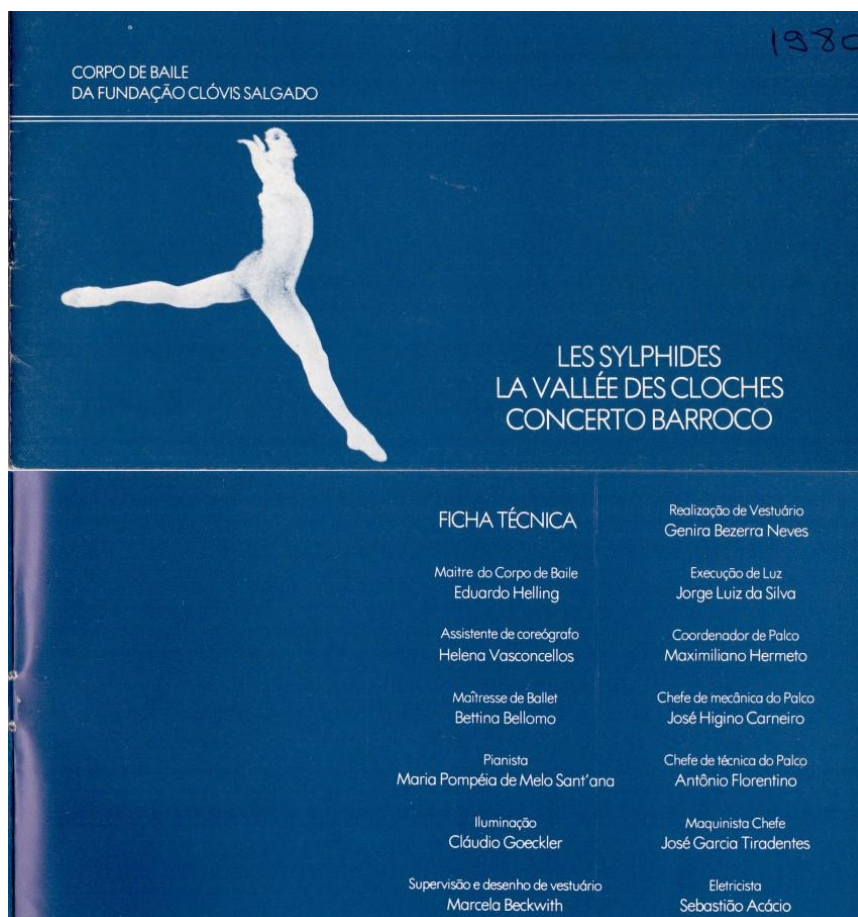


Figura 44: Programa de Fevereiro de 1980.
Pianista Maria Pompéia de Melo Sant'Ana. Acervo: CCIMJEF/FCS.

De acordo com a análise do elemento Repertório inserido nos *Movimentos I*, a ênfase da primeira década da CDPA pautou-se em boa parte no entendimento estrutural de uma companhia de Dança Clássica, voltada para executar balés de repertório e neoclássicos, suportados pelo objetivo primeiro de Leite em transformar a Cia em um *Corpo de Baile*.

1.5 Repertório

Não me basta agradar aos olhos, desejo interessar o coração.
Carlos Blasis¹²⁸

O Repertório de uma companhia de dança é o fator primordial que a distingue das demais. “O que é uma companhia senão aquilo que ela dança?” (KATZ, 2003, p.100) Nele, condensa-se toda uma dinâmica de relações entre modos de pensar que se transformam em dança, isto é, objetivação de significados, prática de técnicas específicas, ideias que se transformam em experiências criativas, com estéticas determinadas; enfim, a materialização literalmente incorporada de partes (*corpoforma*) na constituição do todo (obra).

A dinâmica da CDPA nos *Movimentos I* (1971-1985) pauta-se basicamente em um repertório que intenciona configurar uma unidade artística constituída de obras de coreógrafos diferentes que têm em comum o uso da linguagem estética de origem europeia, a Dança Clássica. Pautada nesta, a concretização do ideário inicial de Leite em fazer da Estatal uma grande companhia de balé nos moldes da tradição, com suas diferentes categorias de Solistas e Corpo de Baile, não foi um fruto colhido em sua totalidade por ele se considerarmos a apresentação de uma obra de repertório completa. Contudo, Leite trabalhou intensamente com essa meta, desenvolvendo a estrutura de base para se alcançá-la. Leite criou obras neoclássicas, remontou trechos de balés de repertório ou criou balés em que essa estrutura estava inserida, como ocorrido na montagem do 2º Ato de *O Lago dos Cisnes*, com *Solistas*, *Pas-de-quatze* e *Corpo de Baile*, ou no balé Sonata nº 1 em Lá menor (de N. Paganini), encontrado no Programa de 1º de maio de 1973, na cidade mineira de Congonhas, ou como no Programa de 26 de junho do mesmo ano, no Palácio das Artes. (Figuras 45)

¹²⁸ Citação de Carlos Blasis no *Traité de la Danse* de 1820 apud BEAUMONT (1953).

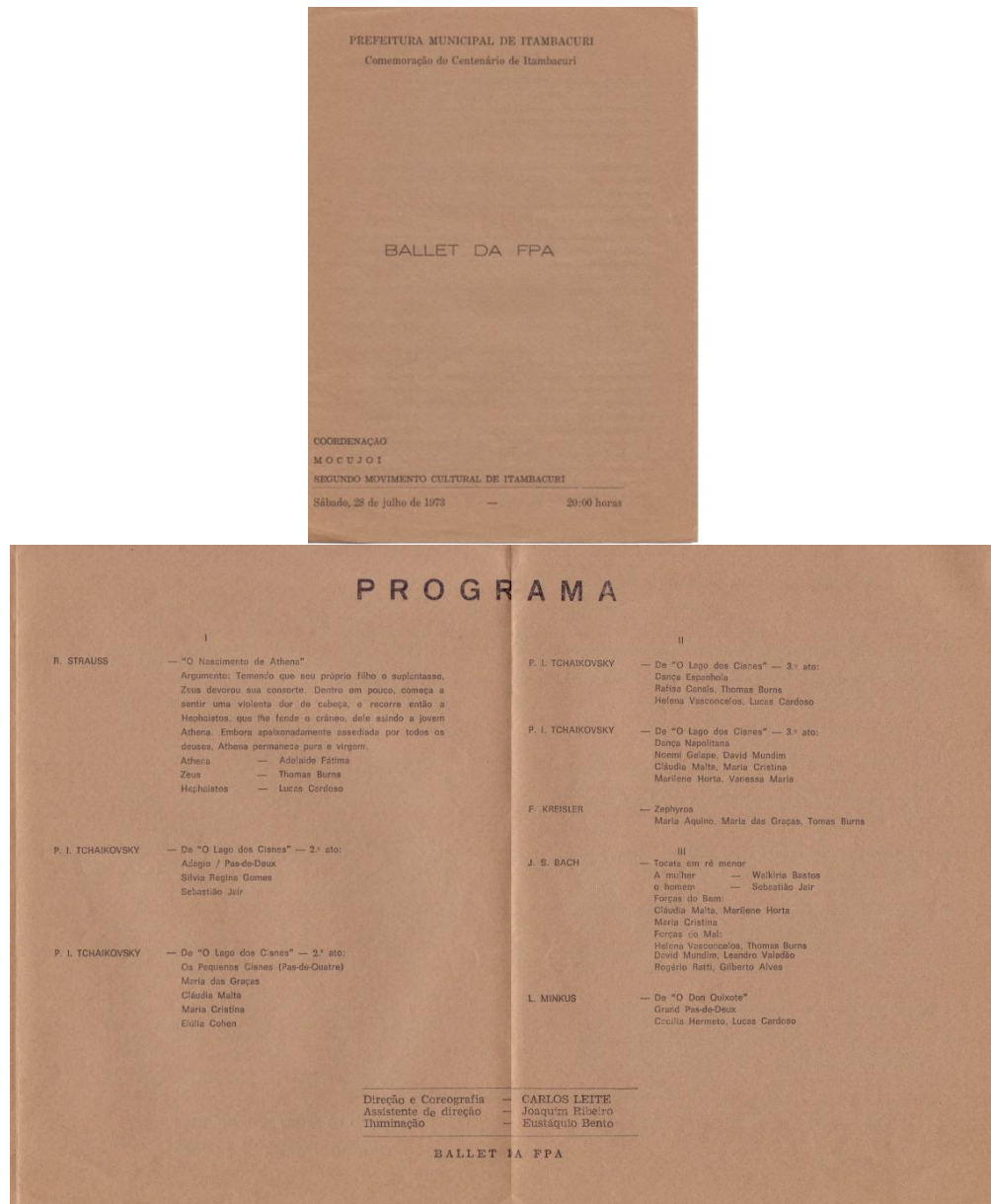


Figura 45: Programa do Balé da FPA, Capa, p. 4 e 5 – de 1º de maio de 1973. Congonhas (MG).
Acervo: CCIMJEF/FCS.

O *corpoforma* trabalhado na dança clássica pode ser exemplificado nas imagens da CDPA apresentadas em seguida. Nesta, o *corpoforma* incorporado revela formas equilibradas, em que se privilegia a simetria dos segmentos corporais dos Bailarinos, apresentando um visível alinhamento desses segmentos, verticalidade da coluna vertebral, como também se percebe uma harmonia emocional facial coerente com a forma/ação proposta, transmitindo a sensação de leveza e extensão. A ambiência na qual esse *corpoforma* se inseriu constitui-se de certa pompa e grandeza, com sua estrutura idealizada para um ponto de vista específico e frontal – o palco italiano. (Figuras 46 e 47)



Figura 46: *Sonata nº1 em lá menor, Balé da FPA, 1974* – Emil Dotti e Walquíria Lúcia, Lucas Cardoso e Maria Cecília, Thomas Burns e Silvia Regina (Gomes).
Acervo: Helena Vasconcellos.



Figura 47: *Concerto Barroco* (s/d, autor desconhecido). Programa de 1974.
Fernando Foscarini, Silvia Gomes, Patrícia Galvão, Caio Marcelo, Helena Vasconcellos.
Acervo: Helena Vasconcellos.

Segundo Vasconcellos, a Figura 47 corresponde ao ensaio de *Concerto Barroco* (movimento Primavera), coreografia de Hugo Delavalle (música de Glazunov), apresentado no “Teatro Municipal”, Associação Carlos Gomes (Vitória/ES), em 12 de outubro de 1978. A Bailarina Fátima Cerqueira não chega a ser vista nessa foto, que compõe o *pas de six* (e de quem se supõe ser a mão que aparece à esquerda da imagem).

Constam do Repertório do então *Ballet da Fundação Clóvis Salgado* dois balés do gênero, os quais são montados e apresentados no período dos *Movimentos I*, quando Leite se encontrava afastamento do trabalho junto à CDPA, dedicando-se à Escola de Dança da Fundação. Os únicos Balés de Repertório completos inseridos em toda a trajetória da CDPA foram, dessa forma, *Romeu e Julieta* (Coreografia original, Leonid Lavrovski; Música, Sergei Prokofiev), em 1979¹²⁹, e *Giselle* (Coreografia original, Jean Coralli e Jules Perrot, revisada por Nicolai Sergueyev), em 1983, em destaque a seguir. Ambas as montagens foram constituídas por bailarinos da companhia Estatal, convidados nacionais e internacionais e/ou bailarinos contratados oriundos de outros centros de formação profissional do Estado. Elas comprovam as evoluções do trabalho técnico, artístico e de produção alcançadas ao longo dos anos da CDPA, iniciadas e desenvolvidas por Leite e passadas às mãos dos que o herdaram e a este deram continuidade.

Hugo Delavalle assina como Coreógrafo da versão apresentada de *Romeu e Julieta* em solo mineiro, assumindo também a função de Maître de Ballet junto à Cia, ao lado do Assistente de Professor e de Coreógrafo, Hugo Travers (Diretor da Cia, não consta; Diretor Artístico, Graça Sales). Por sua vez, Eduardo Helling assina a Montagem de *Giselle* (Direção Artística, Marcio Antônio Machado; Diretor da Cia, não consta), balé que tem o argumento criado pelo poeta francês Théophile Gautier, inspirado pelo “grande amor (platônico) de sua vida”, a Bailarina Carlotta Grisi¹³⁰, a quem dedicou o papel principal em 1841. (HOFMANN, 1991, p.39) Os Programas das montagens de *Romeu e Julieta* e *Giselle* são possuidores de um padrão digno de uma grande companhia de balé, nos quais constam textos de caráter informativo (e de formação), inclusão de fotos, *layout*, arte final e ficha técnica incorporada

¹²⁹ A obra *Romeu e Julieta* tem como enredo de estilo romântico a primeira grande tragédia homônima de Shakespeare e partitura composta especialmente para bailado por Prokofiev, sendo a obra musical conhecida muito antes em apresentações sinfônicas pela demora nos ajustes musicais que se fizeram necessários para adaptação bailada. Embora sua estreia mundial registra-se em 1939 (Teatro de Brno, então, Tchecoslováquia e atual República Tcheca), sua estreia em solo russo se deu no Teatro Kirov, em Leningrado em 1941. Pela primeira vez produzido no Brasil, o Ballet em 3 Atos (e 13 quadros) conta com o elenco brasileiro e o Bailarino Convidado italiano Emilio Gritti (como Romeu, filho de Montecchio). (Programa *Romeu e Julieta*, 1997, Acervo CCIMJEF – FCS) Ressalta-se que, para a produção dessa obra em solo mineiro, contou-se com solistas, os quais têm cunhados em sua formação profissional (dentre outros formadores na Capital) o mestre Carlos Leite. Destacam-se: a solista mineira Graça Salles, no papel de Julieta (Julieta, filha de Capuletto), que iniciou seus estudos no *Studio Anna Pavlova*, de Belo Horizonte (em 1965); Helena Vasconcellos (mineira), iniciando seus estudos no “Ballet de Minas Gerais” com Carlos Leite (em 1964), no papel de Lady Capuletto; os Bailarinos Emil Dotti (mineiro), como Páris (parente do príncipe), Lucas Cardoso, como Tebaldo (sobrinho de Capuletto), Rubens Reis (maranhense), como Mercutio (parente de Montecchio), e David Múndin (mineiro), como Benvolio (primo e amigo de Romeu), os quais iniciaram seus estudos profissionais com Carlos Leite no final da década de 1960 e/ou na Escola de Ballet da FCS na década seguinte.

¹³⁰ Grisi é esposa de Perrot, coreógrafo que auxiliou Coralli na criação de *Giselle*, sendo “responsável pelos solos da protagonista”. (CAMINADA, 1999, p.140)

de funções que atendem às especificidades de uma Cia de Dança Estatal. Estes se encontram na íntegra no DVD que acompanha a tese. A seguir, o Programa parcial de *Romeu e Julieta*. (Figuras de 48 a 50)

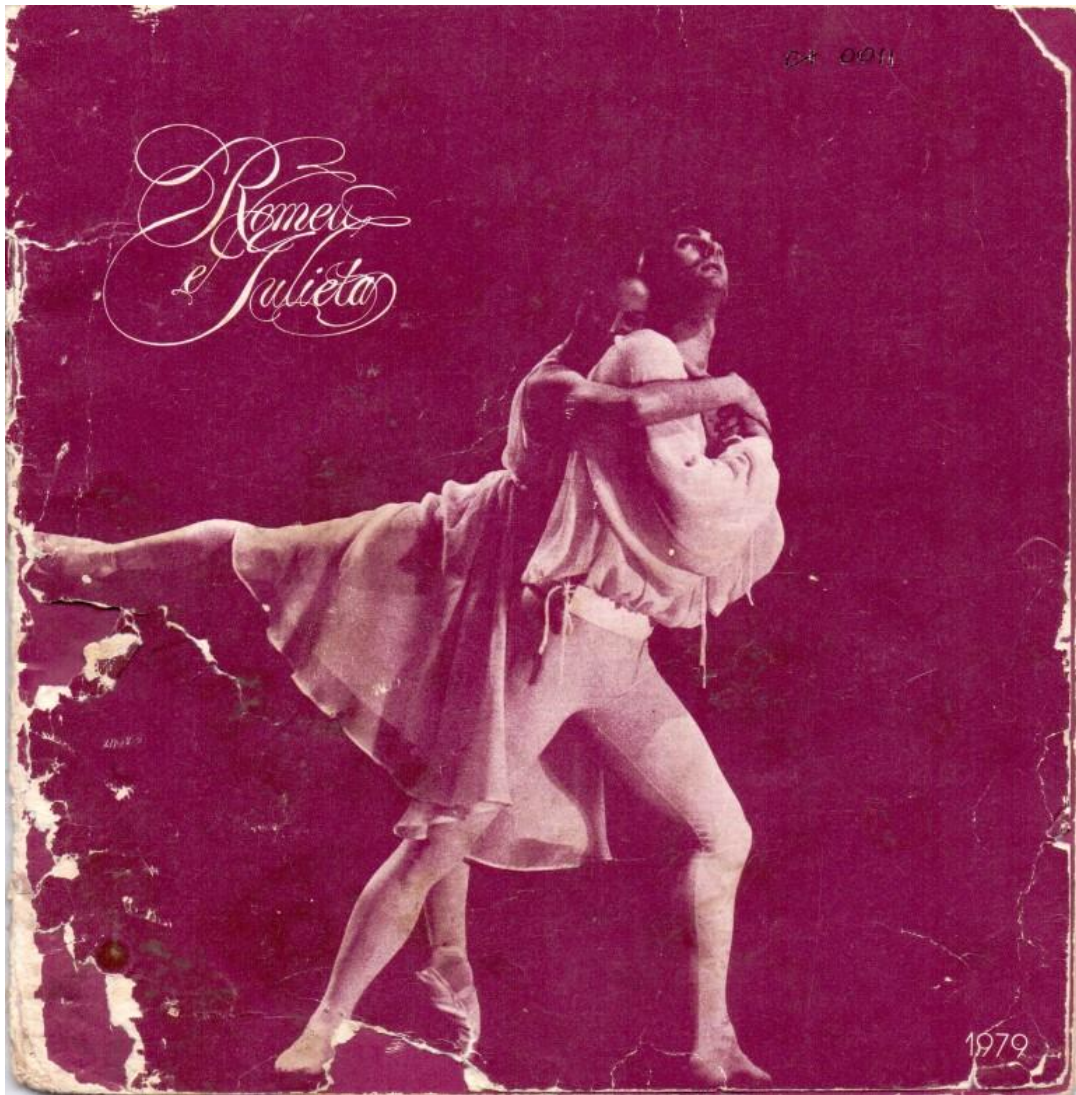


Figura 48: Capa Programa *Romeu e Julieta*, Graça Salles e Emilio Gritti.
Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1979.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Há que se destacar a importância que envolve a produção de *Giselle* para o Balé da FCS e para o estado de Minas Gerais. A obra em si vem imbuída de um valor intrínseco por ser considerada a obra prima do *ballet blanc* (*balé branco*, como também chamado) do período Romântico, o qual “sintetiza de forma admirável todas as aspirações técnicas, dramáticas, constituindo-se no ponto principal do repertório das companhias clássicas até nossos dias”(CAMINADA,1999, p.139). Mesmo passados 175 anos de sua criação, continua sendo um “ponto de partida para aprimoramento cultural, técnico e artístico dos bailarinos envolvidos”, tornando-se “o supremo exemplo do mais elevado símbolo do ‘ballet’”. (HELLING, 1983)¹³¹

Nesse sentido, pode-se entender o movimento de proximidade-distância (1979-1983) em *Giselle* como causa de seu encantamento ainda hoje. Em *Giselle*, enraíza-se uma tradição que a identifica nos dias atuais e, nessa ótica, esta nos remete ao entendimento de *aura*¹³² em Benjamin (2012), caráter transcendente da obra de arte capaz de nos maravilhar pela riqueza contida no peso da tradição de sua experiência estética. O entendimento de aura em Benjamin está relacionado com a questão da autenticidade e da tradição nelas contida, uma vez que a obra original é possuidora de toda uma autoridade, que se perde com sua reprodutibilidade no mundo moderno.

Segundo Benjamin (2012), o conceito tradicional vinculado à origem da obra de arte se dá pela expressão essencial do culto. Contudo, a partir da Renascença, há mudanças significativas em relação à obra de arte e, com ela, mudanças na percepção sensorial das sociedades. A obra de arte desvincula-se de seu valor ritualístico, assumindo as funções de deleite pessoal ou coletivo, sendo exposta em museus e em outros ambientes sociais. Benjamin traça sua reflexão sobre a transformação dessa percepção sensorial do homem, observando que ela passa por grande alteração com as novas técnicas de reprodutibilidade da arte na modernidade, a exemplo da retrospectiva analítica feita por ele sobre as transformações técnicas ocorridas pelas artes da Xilogravura, da Litografia, da Fotografia e do Cinema. Nestas, processa-se uma crescente revolução técnica capaz de alterar também o entendimento da reprodução da realidade, o que interfere no entendimento de “aura”, uma vez vinculada à obra original. No entanto, Benjamin percebe que a marca da autenticidade da obra

¹³¹ Programa de *Giselle*, p.6, 1983. (Acervo CCIMJEF/FCS)

¹³² Cf.: A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Texto inédito no Brasil de Benjamin. Disponível em: <www.mariosantiago.net/.../A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20d>. Acesso em: 27 nov. 2014. Cf. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v.1),

– sua existência única, sempre idêntica a si mesma –, o “aqui e agora” (BENJAMIN, 2014, p.19), continua pelo prazer estético, pela percepção sensorial de encantamento que ela é capaz de provocar.

No Programa da Obra *Giselle* se averíguam os avanços no projeto de arte final. Este é rico em imagens, contém os resumos do currículo dos principais artistas, textos informativos sobre a obra e ficha técnica. (Figuras de 51 a 58)

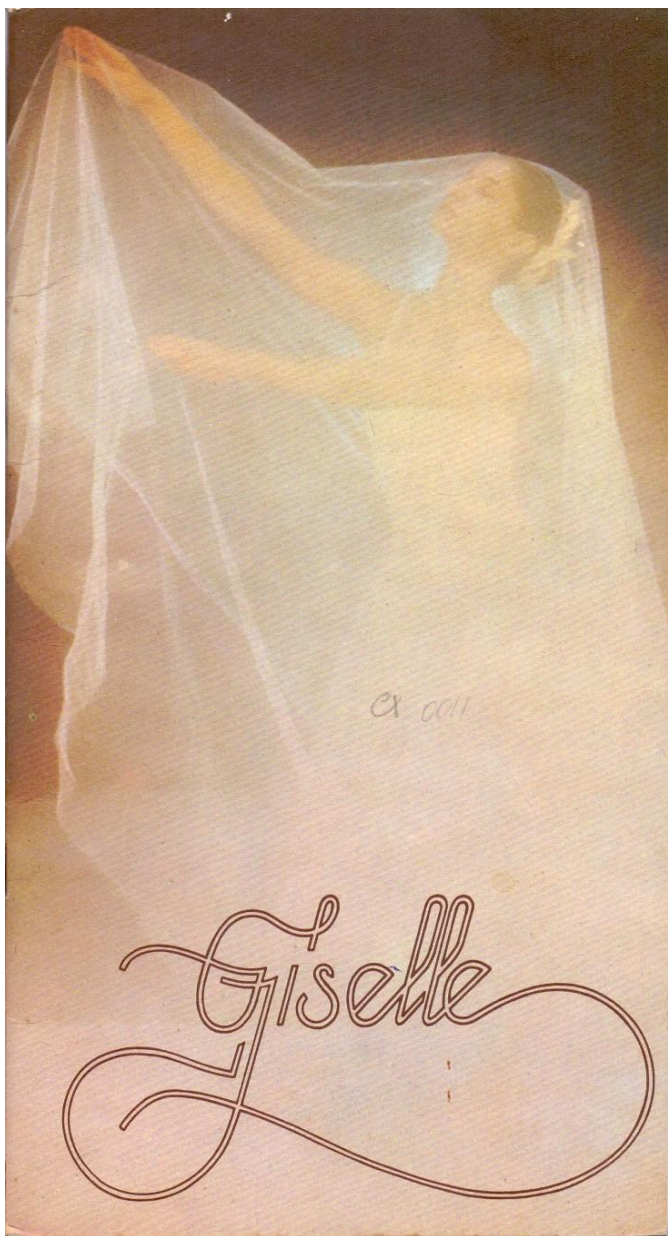


Figura 51: Programa Giselle. Capa – Lina Lapertosa. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.



APRESENTAÇÃO

A importância da montagem de um clássico como "Giselle" ultrapassa a própria característica de ser este ballet uma super produção capaz de fascinar todo aquele que se sensibiliza com a arte máxima do corpo.

No presente estágio de desenvolvimento em que se encontra o ballet em Minas Gerais, a apresentação de "Giselle" torna-se, sobretudo, elemento incentivador de maior motivação e integração das academias mineiras, uma vez que, em complementação ao Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado, foram contratados seus principais valores através de rigorosa seleção feita entre duzentos e quarenta candidatas que se apresentaram para os testes.

É este, portanto, um momento de integração. Não apenas para o público, mas certamente para todos os profissionais que participarão desta montagem de "Giselle", a mais importante até hoje na história da dança em Minas, trazendo até nós, como convidados, as grandes estrelas do ballet nacional: Ana Maria Botafogo, Jair Moraes, Maria Luíza Noronha, Heliana Pantaja, e a mineira Lina Lapertosa, além do consagrado bailarino inglês Graham Bart, mais o talento de Eduardo Helling, responsável pela montagem, com "mise-en-scène" de Bertha Rosanova, sensibilidade rara do ballet brasileiro.

Merece destaque a participação da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a direção do maestro convidado Henrique Marelbaum, que já regeu "Giselle" dançado por Margot Fonteyn e Nureiev.

Em nome da Fundação Clóvis Salgado, queremos deixar aqui registrado nosso mais vivo agradecimento a Dalal Achar, Diretora do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que prestou-nos inestimável ajuda para a realização deste evento.

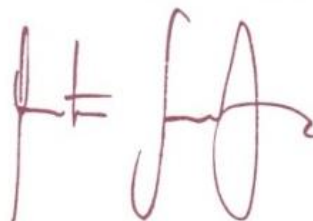


Figura 52: Programa Giselle, 2ª e 3ª páginas (recortada). Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.

Giselle

ballet em dois atos

Música	Adolphe Adam
Coreografia	Marius Petipa d'après Jean Coralli e Jules Perrot; revisada por Nicolai Sergueyev
Libreto	Theophile Gauthier e Vernoy de Saint Georges, baseada em tema de Heinrich Heine
Montagem	Eduardo Helling
Mise-en-scène e Assessoria Geral	Bertha Rosanova
Cenários	Aldo Calvo
Confecção de cenários	Ari Caetano
Figurinos	Marcella Beckwith
Iluminação	Jorge Luiz da Silva

BALLET DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS

Regente convidado:
MAESTRO HENRIQUE MORELENBAUM

IMPORTÂNCIA DE GISELLE

Giselle é sobretudo um ballet inspirado no amor. Esquecendo todas as suas teorias, Teophile Gautier compôs um verdadeiro drama romântico. Inspirando-se na "Voyage en Allemagne" de Henrique Heine, ele desejou evocar as "deliciosas aparições" que o poeta alemão havia encontrado na "bruma aveludada do luar". No primeiro ato Gautier havia pensado introduzir na ação a deliciosa "Orientale de Victor Hugo".

"Ela amava demais dançar, foi isso que a matou".

Embora esse relato se apresente com um sentimento poético, a verdadeira importância de Giselle é transcendente, pois é através das apresentações de Giselle que a Fundação Clóvis Salgado abriu a temporada de 83, e proporcionará aos jovens uma ocasião duplamente oportuna de conhecer a mais pura lenda de amor que a morte não pode vencer: a união eterna; e aos bailarinos a ocasião de reviverem nesta paisagem romântica de Benois-Coralli esta canção de amor simples e envolvente: "Giselle", mais do que um espetáculo de repertório clássico romântico, constitui-se num evento múltiplo, ou seja, é um ponto de partida para o aprimoramento cultural, técnico e artístico dos bailarinos envolvidos, e uma contribuição para que o público tome cada vez mais contato com este tipo de montagem, básica para toda dança.

Passados os cento e quarenta e dois anos de sua estréia, Giselle tornou-se o supremo exemplo do mais elevado símbolo do "ballet".

Eduardo Helling

Figura 53: Programa Giselle, 4ª e 5ª páginas. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.

IMPORTÂNCIA DE GISELLE

Giselle é sobretudo um ballet inspirado no amor. Esquecendo todas as suas teorias, Teophile Gautier compôs um verdadeiro drama romântico. Inspirando-se na "Voyage en Allemagne" de Henrique Heine, ele desejou evocar as "deliciosas aparições" que o poeta alemão havia encontrado na "bruma aveludada do luar". No primeiro ato Gautier havia pensado introduzir na ação a deliciosa "Orientale de Victor Hugo".

"Ela amava demais dançar, foi isso que a matou".

Embora esse relato se apresente com um sentimento poético, a verdadeira importância de Giselle é transcendente, pois é através das apresentações de Giselle que a Fundação Clóvis Salgado abriu a temporada de 83, e proporcionará aos jovens uma ocasião duplamente oportuna: de conhecer a mais pura lenda de amor que a morte não pode vencer: a união eterna; e aos bailarinos a ocasião de reviverem nesta paisagem romântica de Benois-Coralli esta canção de amor simples e envolvente: "Giselle", mais do que um espetáculo de repertório clássico romântico, constitui-se num evento múltiplo, ou seja, é um ponto de partida para o aprimoramento cultural, técnico e artístico dos bailarinos envolvidos, e uma contribuição para que o público tome cada vez mais contato com este tipo de montagem, básica para toda dança.

Passados os cento e quarenta e dois anos de sua estréia, Giselle tornou-se o supremo exemplo do mais elevado símbolo do "ballet".

Eduardo Helling

FICHA TÉCNICA

Diretor Artístico	Márcio Antônio Machado
Coordenador Geral	Wilson Simão
Coreógrafo e Maître	Eduardo Helling
Mise-en-scène e assessoria geral	Bertha Rosanova
Assistente de maître e coreógrafo	Helena Vasconcelos
Assistente de Produção	Antônio José de Queiroz Reis
Coordenação de Palco	Maximiliano Hermeto
Iluminação	Jorge Luiz da Silva
Cenários	Aldo Calvo
Execução de Cenários	Ari Coetano
Figurinos	Marcella Beckwith
Execução de figurinas	Genira Bezerra
Guarda-Roupa	Marily Antunes, Vero Caiô, Dalva Marta Rezende, Ana Campos Abdalla
Som	Ivan Correa e Túlio Márcio
Máquinas	José Garcia Tirodentes, Joaquim Agostinho Pereira, Danilo Ferreira, Argemiro Pereira, Roberto Diniz, Luiz Alberto Dutra, Vicente dos Santos
Contra-Regras	Henrique Natal Vieira e Amauri Batista dos Reis
Eletricistas	Sebastião Acácio dos Reis, Franklin Amâncio, Marco Antônio Martins
Pianista	Mario Pompêio de Melo Sant'Anna
Partituras	Fundação Clóvis Salgado
Chefe de Palco	Higino Carneiro
Promoção	Hiram Firmino, Angela Santoro, Maza de Palermo, Joyce Mourão, Sônia Salles, Virgínia Costa Val
Projeto Gráfico	Leonardo Leal Santana e Osmar Resende
Fotografia	Waldir Simões Lau e Paulo França

AGRADECIMENTOS

Escola de Ballet da Fundação Clóvis Salgado
Centro Mineiro de Danças Clássicas (Maria Clara Sales),
Studio Joaquim Ribeiro,
Academia Internacional de Ballet (Dayse Gomes Faria),
Maurício Tobias Jazz e Cia,
Tante-Forme Academia de Ballet

**REDE GLOBO
MINAS**

Apelo:
SERVIÇO BRASILEIRO DE DANÇA
INSTITUTO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS
SECRETARIA DA CULTURA
Órgãos do Ministério da Educação e Cultura

Figura 54: Programa Giselle, 4ª e 5ª páginas (recortadas). Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.

Giselle

PRIMEIRO ATO

O Conde Albrecht, apaixonado por Giselle, uma compe-
so que acredita ser ele apenas um rapaz da vila chamada Loys,
chega de seu castelo para cortejá-la e esconde sua capa e espada
em uma cabana, sabendo que estas podem revelar sua ver-
dadeira identidade. A mãe de Giselle, Berthe, deseja ver a sua fi-
lha casada com um amigo da vila, Hilarion, que está loucamente
apaixonado por ela. Hilarion interrompe o idílio de Giselle e Al-
brecht, lembrando a ela o seu amor e avisando-o que não confie
em Loys. Mas Giselle, acreditando no amor e devoção de Loys,
não se convence das suspeitas de Hilarion nem do desgosto de
sua mãe para com Loys, juntando-se alegremente a seus com-
panheiros, que comemoram o fim da colheita das uvas. Ouve-se
à distância as trompas e Wilfrid aparece para avisar a seu senhor,
Albrecht, que um grupo de caçadores se aproxima. Hilarion ob-
serva o encontro e na primeira oportunidade entra na cabana de
Loys a fim de desvendar o mistério acerca de sua identidade. O
grupo de caça chega, junto com o Duque de Courland e sua filha
Bathilde, noiva de Albrecht, que está hospedada no castelo para
a cerimônia do noivado. Eles pedem para descansar na casa de
Berthe. Bathilde se encanta com a dança de Giselle e, desco-
brindo que ela também está apaixonada e comprometida, dá-
lhe um colar de presente. Antes de entrar na cabana, o Duque
ordena que deixem uma trompa do lado de fora, para chamá-
los em caso de necessidade. Isso oferece a Hilarion a oportuni-
dade de comparar os broches da trompa e da espada de Loys, que
ele encontrou na cabana. Finalmente, tendo em mãos a prova
que procurava para desmascarar Loys, Hilarion escolhe o mo-
mento em que Giselle é coroada rainha da colheita para contar-
lhe a verdade. A princípio, Giselle não acredita mas, quando Ba-
thilde declara que Albrecht é seu noivo o choque tira a razão de
Giselle que, em sua loucura, revive seu amor por Loys e, torman-
do a espada, crava-a em seu corpo.

CONDE ALBRECHT - Graham Bart - Jair Moraes
WILFRID - Lucas Cardoso
BERTHE (mãe de Giselle) - Maria Luísa Noronha
HILARION - Antônio Maurício Cabral
GISELLE - Ana Maria Botafogo - Lina Lapertosa
AMIGAS DE GISELLE - Rita Campos - Maristela Campos -
Cláudia Malta - Helena Maura Bahia - Cristina Rangel
Valéria Guimarães - Carmen Pajaro
DUQUE DE COURLAND - Eduardo Helling
BATHILDE (sua filha) - Sônia Pedrosa
DAMAS DA CORTE - Luiza Alencar - Sandra Toledo - Lena Lapertosa -
Marlene Tanus - Hélvia Vidigal - Márcia Dayrell - Silvana
França - Flávia Correa - Cinthya Torres - Andréa Fiuza
Márcia Junqueira - Kátia Gontijo
CORTESÃOS - Sérgio Mazon - Francisco Faria - Robson Freire - Átila Toledo
CAÇADORES - Mário Veloso - Francisco Guerra - Carlos Alberto Machado -
Marcos Araújo - Charles Porto - Rodrigo Roberto - Marcos Tú
Jeanete Guenka - Tércia Cançado - Monique Looman -
Alessandra Papini - Andréa Faria - Marta Guerra - Márcia
Cruzeiro - Sônia Katherin - Eliana Salles - Carla Buononato
- Patrícia Lodi - Márcia Pedrosa - Cláudia Rothéia - Antônio
Cabral - Ricardo de Oliveira - Maurício Tobias - Eduardo
Acuri - Juan Castiglioni - Oscar de Souza -
Leandro Quintão - Alexandre Vasconcelos - Heitor
Pinheiro - Saulo Seno - Vicente Lano - Marcos Lima - Hilton
Rodarte

SEGUNDO ATO

Hilarion está de vigília na tumba de Giselle, quando soa a meio-
noite. Esta é a hora em que os Willis se materializam - alma de jovens
que foram enganadas e morreram antes do dia do seu casamento. Elas
se vingam fazendo dançar até a morte qualquer homem que encon-
trem na estrada aquelas horas da noite. Myrtha, sua rainha, aparece e
chama as Willis. Neste momento, elas tiram Giselle da sepultura, para
iniciá-la em seus ritos. Quando Albrecht aparece, trazendo flores, Giselle
surge para ele. Logo, as Willis retornam, perseguindo Hilarion, a quem
levam à morte, dançando até a exaustão. Em seguida, elas se voltam
para Albrecht e Myrtha a condena a dançar até morrer. Giselle, porém,
leva-o à proteção da cruz em seu túmulo, mas Myrtha usa seu poder so-
bre Giselle para forçá-lo a dançar. Na luta de Giselle, tentando susten-
tá-lo e ajudá-lo, à medida em que a noite passa, ele dança até a exaus-
tão. Quando parece estar quase à morte, surge a aurora e a luz do dia,
quebrando o poder das Willis. Giselle também desaparece e Albrecht é
deixado sozinho e abandonado em sua dor.

MYRTHA (Rainha dos Willis) - Heliana Pantoja - Jônia Batista
DUAS WILLIS - Cláudia Malta - Márcia Cruzeiro - Monique Looman - Rita Campos
WILLIS - Jeanete Guenka - Rita Campos - Maristela Campos
- Helena Maura Bahia - Alessandra Papini - Monique Looman
- Tércia Cançado - Sônia Katherin - Márcia Junqueira - Andréa
Dias - Mônica Soares - Andréa Faria - Carmen Pajaro - Fátua
Gustin - Márcia Pedrosa - Carla Buononato - Cristina Vaz de Melo -
Eliana Salles - Cintia Torres - Kátia Gontijo - Valéria Guimarães -
Cristina Rangel - Patrícia Lodi - Silvana França - Cláudia Rothéia -
Marta Guerra - Sandra Toledo - Lena Lapertosa - Luiza Alencar -
Márcia Cruzeiro

Figura 55: Programa Giselle, 8ª e 9ª páginas (recortadas). Teatro Palácio das Artes.
Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.



EDUARDO HELLING

Mestre de ballet e coreógrafo da Fundação Clóvis Salgado. Eduardo Helling começou seus estudos de dança aos 15 anos, na Escola de Danças Clássicas e Estudos Coreográficos de Bahia Blanca, na Argentina, sob a direção da coreógrafa Alba Lutetia. Dançou no Ballet del Sur, ingressando posteriormente no Teatro Argentino, da cidade de La Plata, onde passou de bailarino de fila o solista e o primeiro bailarino, atuando em todos os ballets do repertório clássico. Sob a direção de coreógrafos como Milos, Jack Carter, Serge Galovin, Tamara Grigorieva, Michael Dorosly, Maria Ruanova, Jerome Robbins, Bob Fosse e outros, deu continuidade à sua preparação técnica. Eduardo Helling é também professor no Centro Mineiro de Danças e atua como professor de técnica clássica na Escola de Ballet Corpo.

MÁRCIO MACHADO

Diretor de Produção Artística da Fundação Clóvis Salgado, diretor de cinema e teatro, crítico de cinema e autor de trilhas sonoras, dirigiu diversas peças infantis, inclusive "Maria Buçu", espetáculo que mereceu o Grande Prêmio na Iugoslávia, no Festival da Criança, de Sibêrik. Destacou-se também como um dos melhores diretores teatrais mineiros e ganhou, com "Mario Mandrake", o prêmio "Melhor Espetáculo Experimental do Ano". No cinema dirigiu "Praça Branca", premiado com "Melhor Direção", no Salão Global de Inverno e, com o título sonoro para o filme "Festa no Céu", foi premiado no Festival do Filme Mágico, em Londres. Na FCS, dirige, desde 1975, as grandes produções da Casa, dentre elas, as óperas "Tosca", "Pagliacci", "La Bohème", "Madame Butterfly", os musicais "John Lennon Remember" e "Vinícius: Se Todos Fossem Iguais a Você", e o espetáculo "O Padre, a Moça", apresentado no evento múltiplo "Carlos Drummond de Andrade".



BERTHA ROSANOVA

Um dos maiores nomes do ballet nacional, hoje contando mais de quarenta anos de vida artística, Rosanova ingressou no Ballet Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro aos treze anos de idade. Grande entusiasta de sua arte, explica a dança como o teatro: "para mim o gesto não existe pelo gesto, mas como resultado de uma intenção, de um querer". Primeira bailarina do Municipal do Rio já aos 15 anos, Rosanova interpretou praticamente todos os mais importantes ballets do repertório clássico, em viagens por todo o Brasil e também pelo exterior, tendo recebido inúmeros prêmios por sua virtuosidade como artista. Convidada pela FUNARJ, exerce desde 1980 o cargo de "repetidora" de primeiras bailarinas e solistas e professora de "variações" para o Corpo de Ballet do Municipal.

HELENA VASCONCELLOS

Iniciou-se no ballet em 1964, com Carlos Leite e Ana Lúcia de Carvalho. Tez cursos com Klaus Viana, Tatiana Leskiva, Décio Otero, Joaquim Ribeiro e outros professores de Minas e do Rio de Janeiro. Em Londres, trabalhou com John O'Brien e Ruth Silk no Dance Center. Em Paris, com Raymond Franchetti e, em Buenos Aires, com Norma Binaghi e Rodolfo Fontan. Pereneceu ao Ballet Minas sob a direção de Carlos Leite e ingressou no Corpo de Ballet da Fundação Clóvis Salgado em 1971, como solista. Em 1977, passa a 1ª bailarina do Palácio das Artes, através de concurso. Em 1980 assume o cargo de Assistente de Maître e Coreógrafa, lugar que ocupa até hoje.

MARCELLA BECKWITH

Desenhista, cenógrafa, figurinista e iluminadora, Marcella Beckwith formou-se pela Indiana University, em Bloomington, considerada a maior escola de ópera, ballet e teatro musical dos Estados Unidos. Em atuação na FCS desde 1979, vem desenvolvendo elogiado trabalho, tanto na produção de óperas, com destaque para "Cavaleiro Russo", "Pagliacci", "Tosca", "La Bohème" e "Butterfly", como também em seu trabalho na montagem de musicais - "Vinícius - Se Todos Fossem Iguais a Você", nos ballets "Motivos Brasileiros", "Vidas Secas", "O Padre, a Moça" e nas peças "A Margem da Vida" e "Que Venha a Senhora Dona", dentre outras produções.



ANA MARIA BOTAFOGO

Primeira bailarina do Municipal do Rio, foi descoberta pelo coreógrafo Roland Petit, um dos grandes nomes da França, que convidou-a para integrar "Les Ballets de Marseille", quando a bailarina encontrava-se em Paris, aperfeiçoando-se na Academia Goubié. Fé em sua arte e extraordinária capacidade para trabalhar, além de uma técnica sólida e segura, dão a dimensão do que representa Ana Botafogo no panorama da dança clássica brasileira de hoje. Seu repertório é prova disso, incluindo clássicos como Coppélia, Sylphides, Lago das Cínes, Giselle, O Quebra-Nozes, Romeu e Julieta, Sagração da Primavera, Don Quixote e outros, dançados com os mais importantes partners do ballet mundial: Fernando Bujones, David Wall, Hugo Delavalle, Aldo Latufa, Andrew Levinson, Stephen Jefferies, Alain Leroy, Graham Bart, Mark Silver, Desmond Kelly e Jean Yves Lormeau.



LINA LAPERTOSA

Primeira bailarina do Palácio das Artes e melhor bailarina mineira, Lina Lapertosa iniciou seus estudos de dança com a professora Natália Lessa. Em 1973 foi admitida como estagiária do Corpo de Ballet e no ano seguinte contratada como instrutora da Escola de Balé da FCS, sob a direção do professor Carlos Leite. Lina Lapertosa vem desenvolvendo um constante refinamento de sua arte, tendo se destacado em balés como "Passaros Tristes", "Clair de Lune", "Noite de Walsburg", "Vidas Secas", "Lago das Cínes", "Quebra-Nozes", "Cosìme", Sylphides e "Motivos Brasileiros" - este último criado especialmente para sua interpretação.

Figura 56: Programa Giselle, 10ª e 11ª páginas. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.



GRAHAM BART

Inglês, de Gloucester. Graham Bart iniciou seus estudos de ballet aos cinco anos de idade, intensificando-os a partir dos nove anos na Rambert School of Ballet. Mudou-se depois para a Royal Ballet School, sendo promovido para a Companhia Itinerante do Royal Ballet, com a qual permaneceu por cinco anos. Suas apresentações como bailarino principal começaram com o New London Ballet, dirigido por Andre Prokofsky. Excursionou com esta Companhia pelo Reino Unido e vários países europeus, bem como pela América do Sul, antes de assinar contrato como bailarino principal do Scottish Ballet, em 1972. De 1975 até agosto de 1978, Graham Bart dançou todos os principais papéis nas mais importantes produções da Companhia. Além de se apresentar com todas as primeiras bailarinas do Scottish Ballet, dançou com importantes artistas convidadas, especialmente Margot Fonteyn, que o convidou para tocar o papel de Sir-Brereton.

Após um curto período de afastamento, Graham Bart retornou ao Scottish Ballet para a excursão de 1981, interpretando papéis principais em Les Sylphides, O Quebra Nozes, Giselle, bem como em Papillon, novo pas-de-deux coreografado para Elaine Mac Donald e ele por Tony Hulbert. Ainda com o Scottish Ballet, em 1981, apresentou-se em "Contos de Hoffmann" e no papel do Príncipe em "O Quebra Nozes" no Theatre Royal de Glasgow. Neste mesmo ano, apresentou-se no Festival Internacional de Dança em Veneza, e seguiu em excursão para o Norte da Espanha, França e Escócia. Nesta ocasião, Graham Bart dançou papéis principais em "The Waters Edge", "Ursprung", "Five Rudek Songs", "Belong" e "Príncipe Romiro Dandri" em Ginebra. Dançou o famoso pas-de-deux "Belong" de Norbert Vesak. Giselle, na versão de Peter Wright, Coppelia e a versão completa de Don Quixote, coreografado por Dalal Achcar. Em Novembro de 1982, dançou Giselle, na versão russa de Lavrovsky, sendo como partner o estrolo japonês Nioko Ohira. Neste mesmo ano foi contratado como bailarino principal do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para a temporada oficial do ano, sendo recontratado para a temporada atual.



JAIR MORAES

Bailarino brasileiro. Iniciou seus estudos no Rio de Janeiro com Carijó, Zarospe, Leskiowa e, em Curitiba, com Shabeliewski. Fez parte sucessivamente do "Corpo de Baile do Teatro Guaiara" 70/72, solista do Corpo de Baile do Municipal de São Paulo - 72/73 e no "Ballet Gulbenkian" em Lisboa de 73/79, onde como solista e principal, dançou em vários países europeus, aclamado pelo público e pela crítica como um dos seus melhores valores. Bailista da Fundação Gulbenkian, participou do Ballet do Século XX de Maurice Béjart em Bruxelas. Em Portugal trabalhou com os Mestres Jorge Gargio e Carlos Trindheiras. Dançou variados repertório clássico de Petipa, Fokine, Dolin, Boumville até as mais inovadoras coreografias de Lar Lubovitch, Paul Sanasardo, Jack Carter, John Butler, Maurice Béjart, Birgit Culberg, Van Manen, Christopher Guse e Carlos Trindheiras. Coreografou em Lisboa, nos ateliês coreográficos Gulbenkian, os bailados "IMAGENS", "PANAMBI" e "HAIKAI". Criou no Brasil "MICROCOSMOS" para o Ballet Guaiara em 1981. Colaborou em várias Academias de Londrina, Caixa do Sul, Curitiba e Porto Alegre como coreógrafo, mestre e intérprete. Colaborou recentemente no Gala 82 em São Paulo e na abertura do Festival da UNICEF no Rio de Janeiro, criando e dançando o Pas de Deux do bailado "La File Mail Gardie". Fez estagios anuais de reciclagem desde 1974 em Bruxelas no "Ballet du XX^{ème} Siecle" de Maurice Béjart, em Londres no "Dance Centre" com MD, Du Buisson e MD, Messerer e em Paris nos "Studios Du Marais" com Yves Casati. É bailarino principal, ensaiador do "Ballet Guaiara" e Professor do Curso de Formação Acelerada de Ballet para Rapazes do Teatro Guaiara, desde 1979. Vice-diretor e Conselheiro Pedagógico do "Ballet Londrina Country Club" desde 1982.



Heliana Pantaja



Jania Dattos



Sônia Pedrosa



Cláudia Malta



Márcia Cruzeiro



Rita Campos



Monique Looman




Lucas Cardoso



Antônio Maurício Cabral

Figura 57: Programa Giselle, 12ª e 13ª páginas. Teatro Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJET/FCS.



HENRIQUE MORELENBAUM

Vivamente interessado pela música contemporânea, Morelenbaum tem participado de inúmeros festivais latino-americanos e dirigido, em primeira audição, importantes obras musicais deste século, tais como: a ópera de Peter Grimes, de Britten; o bailado Le Noce, de Stravinsky; o cantata Kol Nidrei, de Schoenberg, bem como composições inéditas de autores nacionais.

Muitas vezes agraciado com prêmios e distinções, o Maestro Morelenbaum, que já gravou quase dez LPs, com músicas de Villa-Lobos, D. Pedro I, Leopoldo Miguez, Marcos Nobre e outros, regeu, com grande sucesso de crítica e público, o balé Coppélia, de Leo Delibes.

Graduado em violino, viola, composição e regência pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde atualmente é professor titular, Henrique Morelenbaum iniciou sua carreira como solista de violino e integrante de importantes conjuntos de câmara brasileiros, com os quais excursionou pelo Brasil e exterior.

Em 1960 revelou-se como maestro e foi convidado pela Família Real da Inglaterra para dirigir, em Londres, "The Royal Theatre Orchestra", exercendo, a partir daí, contínua atividade como condutor de orquestra, em concertos sinfônicos, espetáculos de ópera e bailado. Dentre suas atuações, vale destacar sua regência do ópera "Il Guarany", no Teatro San Carlo, de Nápoles, bem como sua atuação à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, na Austria e na Espanha, e também como regente da Orquestra Nacional da Ópera de Monte Carlo, em Mônaco, da Orquestra Sinfônica Nacional de Santo Domingo, na República Dominicana, e ainda da Orquestra Filarmônica de Santiago, no Chile, onde após o sucesso obtido na sua estréia, dirige até hoje, consuetudinariamente, espetáculos internacionais de ópera.

Em 1982, regeu "Coppélia", no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e já regeu também "Giselle" na montagem que teve como estrelas Margot Fonteyn e Nureyev.

ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS

Regente Titular:
Maestro CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA

PRIMEIROS VIOLINOS: Mário Durek Milton Ismael de Miranda Alycio José de Mattos Paulo Ângelo Sampaio Florência Adolfo Gomes Tavares Filho Fridtjof Olaf Rafael Gerrets Ramon Cláudio Silveira Garcia Marcus Vianna Adão de Oliveira Edson Queiroz de Andrade José Martins de Mattos	SEGUNDOS VIOLINOS José Maurício Guimarães Hortensick Chaves Nascimento Flávio Gontijo José Ramos Moreira Kleber Câmara Rafaela Carlos Pereira Padilla Sandra Abdo Neves Edson Sidirley Teixeira Hélio dos Santos e Silva	VIOLAS José Eustáquio Babeta José Maria Florença Júnior Diógenes de Araújo Neves Edith Paiva Gouveia	VIOLONCELOS Hélio Magalhães de Oliveira Marco Antônio Guimarães Milton Antônio da Cunha Nelson Marques Mauro Lúcio Aguiar José Maria Lages Duarte Antônio Maria Pompeu Viola Marco Antônio Penna Araújo	CONTRABAIXOS Afonso Guimarães Hector Manoel Espinosa Nuñez Maurity Costa Verônica Luri M. Popoff Jorge de Souza Coutinho	FLAUTAS Expedito Vianna Juvenal Dias da Silva Pedro de Castro Ribeiro Arthur Andrés Ribeiro	OBOÉS Afrânio Lacerda Carlos Ernest Dias	CORNE INGLÊS Gustavo Anibal Nápoli Villaiba	CLARINETES Walter Alves de Souza Cláudia Martins Simões	CLARINETE BAIXO Jupiaírac Dagna	FAGOTES Stanislaw Durek Joaquim Gonçalves Bosco	CONTRA-FAGOTE Washington Luis Vitalino	TROMPAS Sérgio Silva Gomes Roberto Crispim da Silva Abílio Diogo Nascimento Gouveia Daniel Wellington de Araújo	TROMPETES José Geraldo Fernandes Joaquim Carlos Raimundo dos Santos Antônio Efraim Magalhães Bento Waldyr Américo da Silva	TROMBONES Dietmar Wiedemann Hélio Pereira Dalimária Pinto Oliveira	TUBA Douglas Van Camp	TÍMPANO Weber Vespasiano de Aguiar	PERCUSSÃO Décio de Souza Ramos Filho Emílio Augusto Gama José de Oliveira	HARPA Mirian Ruganni Vianna	TECLADO Isolda Garcia de Paiva
--	--	---	--	--	--	---	---	--	---	--	--	--	---	--	---------------------------------	--	---	---------------------------------------	--

Coordenador: Francisco de Assis Mayrink
Auxiliar de Administração: Jussan Fernandes dos Santos
Secretária: Maria Fátima Monteiro de Castro Pimenta
Arquivista: Marlene Soares Caldeira
Copistas: Isolda Garcia de Paiva
Antônio Claret Hannas Hipólito

REGENTE CONVIDADO:
Maestro Henrique Morelenbaum

Figura 58: Programa *Giselle*, da 14ª à 15ª páginas. Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Outra importante razão para se ressaltar a Obra *Giselle* da CDPA reside no fato de esta ter sido dançada com música ao vivo; ou seja, contar com o acompanhamento musical da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a Regência do Maestro Convidado Henrique Morelenbaum, o qual traz consigo sua *camada de experiência* ao ter regido em outra ocasião a Obra *Giselle* na montagem em que estiveram as estrelas mundiais do balé, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev.

E completando este quadro de fatores que fazem da montagem de *Giselle* uma obra emblemática para o Estado, representando a síntese de todo o esforço pioneiro e ideário artístico há muito iniciados por Leite, tem-se o *movimento dinâmico* integrador dos centros de formação profissional de dança do estado de Minas Gerais, os quais participaram dessa

montagem, sabendo-se que Leite continuava a exercer sua função de Mestre formador entre elas. Cerca de 240 candidatos atenderam à rigorosa seleção de Bailarinos realizada para compor o elenco do Corpo de Baile da Companhia, número expressivo e sinalizador do envolvimento e do estágio em que se encontravam os artistas dedicados a essa arte no Estado.

É este, portanto, um momento de integração. Não apenas para o público, mas certamente para todos os profissionais que participaram desta montagem de ‘Giselle’[sic], a mais importante até hoje na história da dança em Minas, trazendo até nós, como convidados, as grandes estrelas do ballet nacional: Ana Maria Botafogo, Jair Morais, Maria Luíza Noronha, Heliana Pantoja e a mineira Lina Lapertosa, além do consagrado bailarino inglês Graham Bart, mais o talento de Eduardo Helling, responsável pela montagem, com ‘mise-en-scène’ de Bertha Rosanova, sensibilidade rara do ballet brasileiro. (Programa de *Giselle*, p.3, 1983 – Acervo CCIMJEF/FCS)

Contudo, se existe uma integração por parte da sociedade da dança no Estado, o mesmo não acontece em outras instâncias da sociedade brasileira. Helling, há “quatro anos trabalhando junto ao Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado”, reivindicou um maior apoio político na arte da dança, outrora reivindicado por Leite. Segundo a matéria do *Jornal do Estado de Minas*, de 03 de março de 1983, o Coreógrafo reivindica um maior apoio do governo para a área artística, dado o descompasso entre as produções brasileiras nos campos da ciência, tecnologia, indústria etc. e as manifestações culturais. “Somos um grande País, de grandes obras e grandes conquistas. O movimento cultural não pode estar à margem deste processo, mas, antes, integrado.” Ainda na mesma matéria, Helling revela como os efeitos da experiência vêm à tona e todo o conhecimento acumulado que “adquiriu em suas vivências como espectador, aluno, bailarino de fila [corpo de baile], solista, primeiro bailarino e, também, um estudioso do assunto” se manifestam e são atualizados na montagem de *Giselle*. O coreógrafo destaca que essa obra contribui para acabar com a *falsa ideia* de que *o balé clássico é uma coisa dura e fria*, ressaltando a “vitalidade desse movimento” (*Giselle*) ocorrida pela mobilização do grande número de bailarinos inscritos para a audição da montagem (os já citados 240 candidatos), como também considera ser assustador o número crescente das escolas de dança na Capital nos últimos anos.

A seguir, algumas fotos do Ballet *Giselle* executado pelo então Ballet da Fundação Clóvis Salgado, cedidas pela Bailarina Lina Lapertosa (de autor não identificado). (Figuras de 59 e 60)



Figura 59: Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado. Solistas do Ballet *Giselle* (1º Ato).
Lina Lapertosa e Jair Morais. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983.
Acervo: Lina Lapertosa.



Figura 60: *Pas de Deux* de *Giselle* (2º Ato) – Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado.
Lina Lapertosa e Jair Moraes. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983.
Acervo: Lina Lapertosa.

A matéria do jornal *Estado de Minas*, de 26 de março de 1983, intitulada *Giselle, a romântica*, destaca a imagem de Lina Lapertosa – o grande nome mineiro de “Giselle” –, Primeira Bailarina do Palácio das Artes. Esta se apresenta ao lado das Estrelas do Balé nacional, Ana Botafogo e Graham Bart (Teatro Municipal do Rio de Janeiro), e Jair Moraes (Teatro Guaíra). (Figura 61)



Figura 61: Programa *Giselle*. Matéria do Jornal *Estado de Minas*, de 26/03/83. Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1983. Acervo: CCIMJEF/FCS.

O Jornal *Estado de Minas*, de 16 de março de 1983 (s/p), registra que cerca de mil pessoas assistiram ao espetáculo em Belo Horizonte, temporada de 09 a 13 de março de 1983, considerado a maior montagem de balé feita em Minas, na qual se viram “Filas e mais filas na bilheteria do Palácio das Artes”, finalizando com as palavras: “Uma produção enfim que serviu para delinear os novos caminhos da dança em Minas, ou seja, que dança também dá certo em Minas. É só investir – e acreditar nos valores da casa”.

Mas nem tudo ocorre em um clima de romantismo dentro da trajetória artística da CDPA. Destacam-se alguns *movimentos eruptivos* marcantes nesse período, provocadores de abalos propiciadores de questionamentos, inquietações e transformações no percurso artístico e conceitual da Companhia, como a experiência com Baryshnikov em 1980, *Tribana* em 1983 e *Dubrul* em 1985, sendo esses dois últimos apontados por esta tese como elementos de transição, assinalando a incorporação de elementos novos, de transformação e que apontam mudanças mais definidas e determinantes na CDPA.

O primeiro *movimento erupção* foi causado pelos desdobramentos da turnê das estrelas internacionais da dança, o russo Mikhail Baryshnikov e a venezuelana Zhandra Rodríguez, ao ser a CDPA a companhia nacional escolhida pelo empresário do Baryshnikov, Marcos Lázaro, para acompanhá-lo¹³³, quando a CDPA teve sua primeira projeção nacional; suscitação de elogios e de críticas por parte da crítica jornalística do País; apoio e incentivo do próprio Baryshnikov em defesa da CDPA, registrado em reportagens jornalísticas; descontentamento de alguns bailarinos da CDPA, registrado em entrevista à crítica do *Jornal do Brasil*, Suzana Braga; e demissões voluntárias e institucionais de bailarinos da CDPA – resultando em uma reestruturação da CDPA. Destacam-se algumas páginas do longo Programa de 20 páginas, o qual se encontra na íntegra no DVD que acompanha o texto.

Sublinha-se que esse Programa foi produzido pela produtora Show Mar, encarregada do evento turnê dos artistas internacionais, e, portanto, não esteve sob a responsabilidade da FCS, apresentando, sem dúvida, uma qualidade discutível. Este não apresenta uma arte final elaborada, inclusive, usa um sistema não comumente empregado em programas desta natureza, grifando palavras. O referido Programa não se encontrava dentre os oficiais do CCIMJET/FCS, mas junto aos arquivos da CDPA. (Figuras 62 e 63)

¹³³ A turnê nacional da CDPA acompanhando Baryshnikov teve como roteiro seis Capitais – Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte e Brasília –, tendo como programação dançada: dois *Grand Pas-de-deux* de *Romeu e Julieta*, de Kenneth MacMillan, e o *Corsário*, de Joseph Maziller, intercalados com *Les Sylphides* de Fokine e o *Concerto de Mozart*, “baseado em um original de George Balanchine, uma remontagem de Eduardo Helling”. (ALVARENGA *et al.*, 2006, p.78)

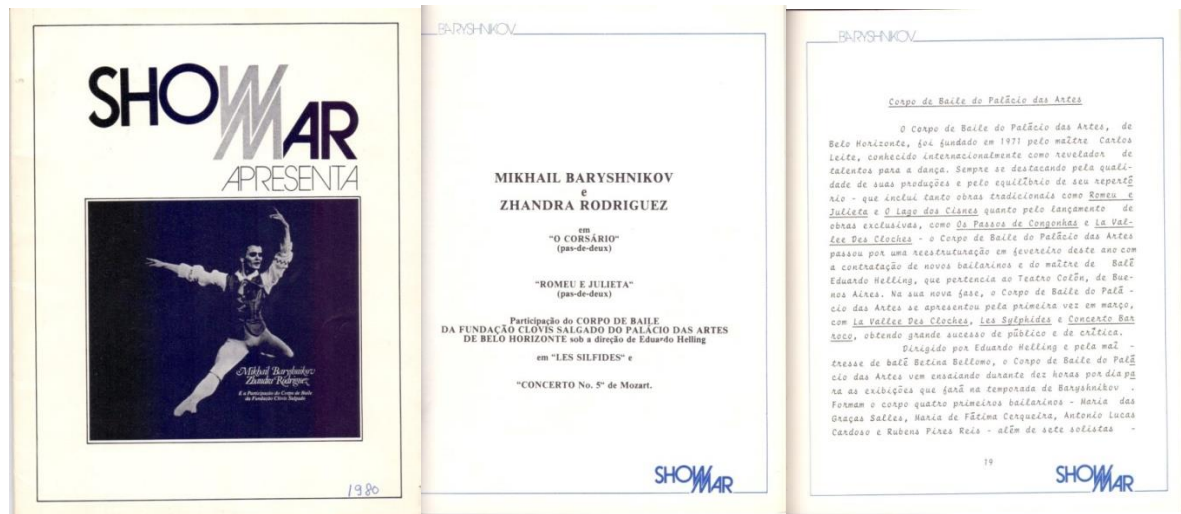


Figura 62: Capa, p.3,19 – Programa da turnê nacional Mikhaïl Baryshnikov e Zhandra Rodriguez com o *Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado do Palácio das Artes*, em 1980.
Arquivo: CDPA/FCS.

CORPO DE BAILE DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO

Maitre do Corpo de Baile: Eduardo Helling - Assistente de Coreógrafo: Helena Vasconcelos - Maitresse de Ballet: Betina Bellomo - Pianista: Maria Pompêia de Melo Sant'anna - Primeiros Bailarinos: Maria das Graças Salles, Maria de Fátima Cerqueira, Antonio Lucas Cardoso, Rubens Pires Reis. - Solistas: Patrícia Galvão, Sílvia Regina Gomes, Vanessa Góes, Lina Hercília Lapertosa, Roger Nunes Caldeira, Tindaro Silvano, David Mundin. - Corifeus: Liege Fin, Maria Cecília Hermeto, Beth Hermeto. - Corpo de Baile: Rosângela Costa Ferreira, Raquel Junqueira, Rosemary Fátima Moreira, Adriana Borzagli Castro, Maria Sílvia Cronemberger, Lucia Vieira, Rita Alves Campos, Monique Looman, Marjorie Ann Quast, Eliane Salles Barbosa, Andréia Galvão, Heloisa Corradi, Maristela Campos, Antonio Cabral Moreira, Celso Antonio Fonseca, José Maurício Tobias, Helton de Freitas, Pedro Paulo Rosa, Marcos Teixeira de Carvalho, Mário Enio Jardim Jarry, Ricardo de Oliveira.

SHOWMAR

Figura 63: Programa da turnê nacional do Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado com Mikhaïl Baryshnikov e Zhandra Rodriguez em 1980 (p.19).
Arquivo: CDPA/FCS.

Esse Programa apresenta uma numeração de páginas irregular, constando o número de umas e de outras não. A digitalização nº 19 desse Programa apresenta a hierarquia contida no formado “Balé de Repertório” – Primeiros Bailarinos, Solistas, Corifeus e Corpo de Baile. Observam-se, também, os tradicionais atos falhos na ortografia dos nomes pessoais dos artistas da dança, inferindo-se a ausência de um trabalho de revisão final neste material.

A seguir, destacam-se algumas reportagens jornalísticas referentes aos *movimentos erupção* do episódio com Baryshnikov. Nota-se uma precariedade na forma como o material foi arquivado da hemeroteca do CCIMJEF/FCS, que interferem no fator *fonte*. Por vezes, constata-se ausência de dados referenciais indispensáveis à identificação do fato, como ausência de número de página ou data incompleta ou recortes e colagens inadequados, inclusive matérias assinaladas de caneta colorida ou lápis. (Figuras 64 e 65)

O Globo, 1980

Para acompanhar Baryshnikov, balé mineiro dançará de graça

BELO HORIZONTE (O GLOBO) — Quem vai acompanhar o famoso bailarino russo Mikhail Baryshnikov em sua primeira turnê pelo Brasil não é, como se poderiam pensar, um balé do Rio ou de São Paulo, mas, surpreendentemente, o Corpo de Baile do Palácio das Artes, de Belo Horizonte. A escolha foi feita pelo empresário de Baryshnikov no Brasil, Marcos Lázaro, que considera esse balé um dos mais bem estruturados do país e assim propiciará aos mineiros suas primeiras apresentações fora do Estado. Baryshnikov chega ao Brasil em maio e estréia dia 19 em São Paulo, no Teatro Municipal, seguindo-se um mês de apresentações em várias capitais. O Palácio das Artes não vai cobrar nada pelo trabalho dos seus bailarinos e, em contrapartida, Baryshnikov dançará em Belo Horizonte pela metade do preço que nas outras cidades.

Carlos Leite, maître e revelador de talentos: "Será uma experiência maravilhosa!"

O bailarino russo vai se apresentar em pas-de-deux com Sandra Rodriguez, a venezuelana que é a primeira bailarina do Ballet Theatre de Nova York, alternando-se com números de dança do Corpo de Baile do Palácio das Artes, que abre o programa com "Les sylphides", de Chopin/Folkine. Baryshnikov aparece a seguir, com a cena do balcão de "Romeu e Julieta". Depois de um intervalo, ele volta ao palco para dançar "Le corsaire" e o corpo de baile faz o encerramento interpretando o Concerto n.º 5 em lá maior, de Mozart.

O balé do Palácio das Artes foi fundado em 1971 pelo maître Carlos Leite, conhecido internacionalmente como revelador de talentos para a dança. Em 1965, ele fundara o Balé de Minas Gerais.

Bailarinas ouvem o coreógrafo Eduardo Helling

Figura 64: Jornal *O Globo*, 1980. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Destaca-se a afirmativa de Leite, referindo-se à turnê da CDPA com as estrelas internacionais Baryshnikov e Rodríguez: “Será uma experiência maravilhosa”. Leite tinha consciência da importância que tal experiência significaria na vida profissional dos bailarinos. Entretanto, mostrou-se “temeroso” por conta do *Corpo de Baile do Palácio das Artes* ser uma companhia constituída por jovens de pouca vivência de palco fora do Estado, quando a experiência da companhia não ultrapassava o estado de Minas Gerais.



Ensaios diários duram às vezes mais de dez horas

origem do corpo atual. Aluno de Coelho Neto e Iduvaldo Viana, da antiga Escola Dramática do Distrito Federal no Rio de Janeiro, Carlos Leite foi considerado em 1964 o primeiro bailarino do Brasil e descobriu talentos como Décio Otero (atual diretor do Balé Stagium), Lúcia Tristão (que trabalha em Nova York), Klaus Viana, Dulce Beltrão e Rosana Ziller, entre outros. Atualmente, o mestre é coordenador do Centro de Formação Artística do Palácio das Artes e é inegável que seu nome pesou na balança para que o corpo de baile fosse escolhido entre os outros balés do Brasil. Modesto, Carlos Leite acha que a escolha também foi feita porque os corpos de baile dos Teatros Municipais do Rio e de São Paulo estão um tanto desestruturados.

Ele se sente um tanto temeroso, apesar dos intensos ensaios que os dançarinos têm realizado desde a assinatura do contrato com a Fundação Clóvis Salgado, mantenedor do Palácio das Artes, mas não deixa de mostrar entusiasmo geral:

— Nós os bailarinos são jovens — diz Carlos, — não têm aquela vivência de palco, pois, fora de Belo Horizonte, só se apresentaram em outras cidades mineiras. Mas se há uma experiência maravilhosa tanto para os bailarinos como para o Palácio das Artes e Minas Gerais, pois o balé mineiro ficará conhecido nacionalmente.

Essa também é a opinião do superintendente da Fundação, Celso Renato Gilberti, que assinou o contrato para a temporada.

Ele conta que o repertório clássico do corpo de baile foi imediatamente reconhecido pela empresária do balé, Miss Saunder, que esteve em Belo Horizonte e assistiu a alguns ensaios.

— Eles necessitavam de um corpo de baile profissional, e o nosso está com um ano de reestruturação — afirma Gilberti, que se lembra do sucesso de público

alcançado pelas apresentações de “Romeu e Julieta” no ano passado.

O coreógrafo titular do corpo de baile, Eduardo Helling — que pertence ao Teatro Colón de Buenos Aires — e a *maîtresse* de balé, Betina Bellomo, estão dirigindo ensaios de mais de dez horas por dia. Formam o corpo cinco primeiros bailarinos — Maria de Fátima Cerqueira, Maria das Graças Sales, Antônio Lucas Cardoso, David Mundim e Tindaro Silviano — além de seis solistas e outros 23 dançarinos.

As apresentações do bailarino russo já estão marcadas, embora sujeitas a alterações, segundo o empresário Marcos Lázaro. A estréia nacional será em São Paulo, no Teatro Municipal, de 19 a 25 de maio. Logo depois o espetáculo vai para o Teatro do Hotel Nacional do Rio, onde se apresenta de

28 a 30 de maio. Nos dias 1 e 2 de junho, as apresentações serão em Porto Alegre, no ginásio Gigantinho, e nos dias 4 e 5 em Curitiba, no ginásio Tarumã. Dias 7 e 8 de junho, novamente no Rio de Janeiro, desta vez no Maracanãzinho. Em Belo Horizonte, a estréia está marcada para o dia 11, ficando o espetáculo também dois dias em cartaz, no Palácio das Artes, voltando em seguida a São Paulo para duas apresentações, dias 14 e 15, no ginásio Presidente Médici, em Brasília, dia 17 de junho.

Os ingressos em Belo Horizonte custarão Cr\$ 2,5 mil e nas outras capitais, Cr\$ 5 mil. As vendas começarão na primeira semana de maio, quando terá início a divulgação nacional do espetáculo, que dará finalmente aos brasileiros a oportunidade de conhecer um dos maiores nomes do balé na atualidade.

Figura 65: Jornal *O Globo*, 1980 (continuação). Acervo: CCIMJEF/FCS.

A matéria a seguir, assinada pelo Jornalista Ricardo Teixeira de Salles, do *Estado de Minas* (31/05/1980), ao abordar a turnê nacional de Baryshnikov com o Balé da Fundação, vai além de simplesmente relatar os fatos do episódio e traz uma discussão sobre as possíveis causas das críticas depreciativas, resgatando alguns fatos artístico-históricos, contextualizando-os e apresentando encaminhamentos para a dança nacional, “[p]ois nem tudo o que é bom para os cisnes poderá ser bom para as araras.” (Figura 66)

Estado de Minas, 31/05/80



EST. MG. - 31/5/80

O Ballet da Fundação Clóvis Salgado nas apresentações de Baryshnikov

Estado de Minas, 31 de Maio de 1980.

Ricardo Teixeira de SALLES

Mikhail Baryshnikov no Brasil. Elétrizante, soberbo, excepcional, maravilhoso. Assim tem sido saudado o bailarino que é considerado, mundialmente e sem discussões, o melhor da atualidade, e que dançará em Belo Horizonte no próximo dia 11.

Mas entre esse maremoto adjetivo de elogios, provocado pela imprensa do Rio e São Paulo, onde o artista já se apresentou, a crítica especializada tem reservado, invariavelmente, algumas poucas palavras para o ballet da Fundação Clóvis Salgado, que participa das apresentações de Baryshnikov no País.

Palavras revestidas de tal deprecição, determinismo e certeza irrefutável que, aos menos avisados, será dado pensar numa opinião de infalível onisciência, própria dos deuses. Ou ditadores.

Entretanto, achamos que tudo não passa de um velho e grande equívoco. Ao mesmo tempo, nunca será demais lembrarmos que toda observação crítica deve contribuir para o enriquecimento de qualquer manifestação artística ou humana. E, apesar do óbvio deste pressuposto, não acreditamos, e não achamos de qualquer procedência e validade, taxarmos simplesmente que isto é bom e aquilo não presta, sobrepondo-nos a um espírito elucidativo de fatos, o que é um fundamento básico para a análise e interpretação, inerente ao dever do esclarecimento.

E quando dizemos trata-se de um velho equívoco, referimo-nos a este eterno estado de dominação cultural ao nos submetemos a tudo o que é estranho a nossos costumes, através de uma enfiada mentalidade, e que ultimamente tem sido discutida na imprensa. Trata-se do surrado jargão, cunhado sobre a falsa ideia de que “o que é bom para eles é bom para nós”. Não é não.

Com a dança clássica ocorre o mesmo coisa, a partir da época de sua implantação no País, através de Maria Olesewa, em 1927.

Desde então, nossa postura tem sido a de pensarmos na maioridade, em termos de dança, pela realização de *Sylphides* (1909), *Giseles* (1841), *Cisnes* (1877) e semelhantes. Balés que, exclusivamente por tradição, pertencem aos repertórios das grandes companhias européias, tais como L’Opera de Paris, Royal Ballet, Bolshoi, etc.

Maurice Bejart, reconhecido e admirado no mundo inteiro exatamente por suas concepções e realizações coreográficas inovadoras, expressou opinião a respeito desse conjunto, em entrevista concedida à imprensa carioca, no ano passado. Bejart diz o seguinte:

“Considero montar balés tradicionais em países jovens a última forma colonialista. Isto é uma besteira, uma grande besteira... Balés tradicionais têm de ser feitos por velhas companhias e normalmente são também as antigas bailarinas que os executam bem”.

Ao mesmo tempo, discutindo essa premissa, é necessário esclarecer que não pretendemos uma atitude iconoclasta em relação à dança clássica. Pelo contrário. Sabemos que somente após um abnegado e constante esforço para a absorção e domínio da técnica da dança clássica será possível estabelecer uma linguagem que expresse, verdadeiramente, o gesto e o corpo através da estética do movimento. Mas que, a partir daí, a dança deveria ser orientada para assumir e interpretar a abrangência e a complexidade do mundo brasileiro. Riquíssimo por suas justaposições culturais, decorrentes das características geográficas e da formação de nosso povo.

Esta questão, aliás, deveria ser tema de constante discussão entre aqueles que realmente pretendem realizar um trabalho sério e consequente no campo do ensino de dança e criação coreográfica. Como tem sido as coreografias do Ballet Stagium de S. Paulo e do coreógrafo Klaus Vianna, o qual, há cerca de vinte anos, já realizava balés como *Marília de Dirceu*, *Cobra Norato*, *O Caso do Vestido* (baseado em poema de Drummond), etc. Trabalhos que, por um total alheamento das pessoas presas a um atávico dogmatismo das imitações tu-

piníquias, não encontraram campo para uma justa divulgação e merecido desenvolvimento.

Quanto ao desempenho da companhia mineira nesta *tournee* do bailarino russo, pelas principais cidades do país, são necessárias algumas considerações.

O fato do grupo de dança da Fundação Clóvis Salgado ser jovem e inexperiente, por se tratar de uma companhia ainda em formação, não nos parece a justificativa correta para suas más apresentações, conforme tem sido propagado pelos jornais do Rio.

Les Sylphides e o *Concerto n.º 5 de Mozart*, dançados pelos bailarinos da Fundação, e componentes do espetáculo de Baryshnikov, foram escolhidos pelo próprio bailarino para fazer parte do programa. Tais balés integram o repertório do Corpo de Baile do Palácio das Artes, submetido ao empresário, para que fosse feita uma seleção pelo artista russo.

Este, significativamente, já se expressou sobre as críticas a que nos referimos no início, dizendo que a mesma foi extremamente rigorosa e que já havia tido oportunidade de dançar com grupos profissionalmente inferiores.

Por tudo isto, acreditamos que não cabe culpa alguma aos bailarinos de Minas, ao se exporem dançando os referidos balés quando, ao procurar a dança, como forma de expressão artística, se vêem guiados a interpretar obras inteiramente inadequadas ao temperamento, cultura e forma de ser do brasileiro.

Exemplo vivo disto, independente de regionalismos piegas, foi a última encenação de *Gisele*, feita pelo Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando público e crítica foram unânimes em sua opinião, desfavorável ao espetáculo.

Como somos um povo obstinado em desprezar a memória, lembramos também o *Ballet do IV Centenário de S. Paulo*, criado em 1954 para comemorar aquele evento, e que ilustra incisivamente nossas considerações.

Os governantes de S. Paulo, daquele tempo, reuniram um grupo homogêneo de bailarinos e contrataram o coreógrafo Aurélio Milloos, uma espécie de Bejart da época. Milloos, inteligente e sensível a nossa cultura, utilizou-se de uma vasta gama de temas, músicas e cenários brasileiros para a realização de seus balés, criando, em consequência, uma companhia de dança com qualidades artísticas autênticas e, por isso, de repercussão internacional.

Por último, nunca será demais repetir que, se uma das definições de clássico é toda obra de arte que se universaliza, nada mais certo e inequívoco do que a busca de um balé com idioma brasileiro, para o diálogo mundial com a dança. Pois nem tudo o que é bom para os cisnes poderá ser bom para as araras.

Hoje e amanhã, no Teatro Marília, os últimos dias de *Confidências Mineiras* — *Onde tem Brasa tem Fada*, espetáculo do Balletteatro de Minas, com direção e coreografia de Klaus Vianna.

Trata-se de uma representação que por seu alto nível profissional, concepção e abordagens apresentadas, revela uma qualidade e brilhantismo sem precedentes em relação às últimas encenações teatrais realizadas na cidade.

Figura 66: Jornal *Estado de Minas*, Jornalista Ricardo Teixeira de Salles. Belo Horizonte, 31/05/1980. Acervo: CCIMJEF/FCS.

O Jornalista aponta a recorrência de “um velho equívoco” entre os brasileiros, “este eterno estado de dominação cultural” de pensar que “o que é bom para eles é bom para nós”. E antecipando por cerca de duas décadas o rumo a ser tomado pela Cia, Salles sinaliza o que pode ser o caminho fértil para a dança nacional, o desenvolvimento de uma linguagem própria, plasticidade artística que tem mais a ver com *araras* do que com *cisnes*.

Mediante tais reportagens destacadas, percebe-se a busca por um trabalho que respaldasse a Cia tanto no sentido técnico quanto estético. Surgiu, assim, uma programação que tendia tanto para o Balé de Repertório quanto para os motivos brasileiros. Em março de 1981, o *Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado* compôs sua programação: Ana Botafogo e Luiz Carlos Nogueira (dois solistas brasileiros convidados) em dois *Pas de deux* – *Quebra Nozes* (remontado por Dalal Achcar) e *Sonho de uma noite de carnaval* (coreografia de Achcar), juntamente com *Sequências* (de Graça Salles), obra de caráter moderno. Em abril, teve-se a Obra *Vidas Secas* (de Rhormens), baseada na obra de Graciliano Ramos. Em ambas as programações, percebe-se uma tensão entre obras clássicas (*Pas de Deux* de *Quebra Nozes*; *Pas de Deux* de *Pas de Paysans*) e contemporâneas (*Sequências*; *Vidas Secas*). De acordo com as palavras do Programa *Vidas Secas*, a programação apresenta, por um lado, “solos mais dançados do ballet (os quais exigem) dos bailarinos não apenas a precisão técnica, mas também grande intensidade na interpretação”; e, por outro lado, propostas coreográficas “de criar uma arquitetura dançante, moderna e livre” ou que focalize “um aspecto da realidade brasileira: o drama do retirante nordestino”.

A Obra *Vidas Secas* tem Helling como Coreógrafo Maître, e Vasconcellos como Assistente de Coreógrafo. (Figuras 67 e 68)

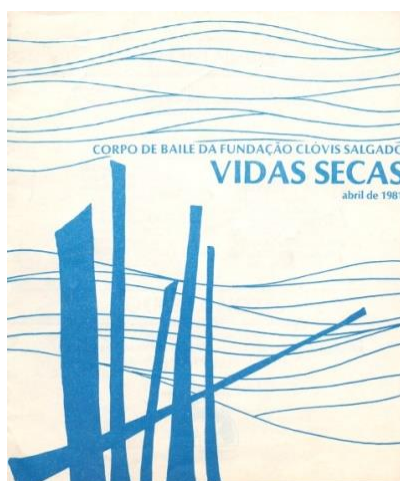


Figura 67: Programa *Vidas Secas* – Capa. Belo Horizonte, abril de 1981. Acervo: CCIMJEF/FCS.

SEQUÊNCIAS

Música (adaptação e arranjos): MARCO ANTÔNIO ARAÚJO
Figurinos e Coreografia: GRAÇA SALLES
Iluminação: GEORGE LUIZ

A intenção conjunta, proposta por este trabalho, foi a de criar uma arquitetura dançante, moderna e livre.

SÍLVIA GOMES,
LINA LAPERTOSA,
ROSÂNGELA COSTA,
RITA CAMPOS,
INÊS CORREA,
JANETE GUENKA,
CLÁUDIA MALTA,
ANDRÉA GALVÃO,
ADRIANA MOTTA COSTA e
MARISTELA CAMPOS.

LUCAS CARDOSO,
DAVID MUNDIM,
MAURÍCIO TOBIAS,
MÁRIO ÊNIO JARRY,
ANTÔNIO CABRAL,
FERNANDO FOSCARINI,
CLÁUDIO RIBEIRO e
MIGUEL MARQUES.

QUEBRA NOZES

Música: TCHAIKOVSKY
Coreografia: MARIUS PETIPA, segundo ISABEL SANTA ROSA
Figurinos: MARCELLA BECKWITH

(pas de deux)

Um dos solos mais dançados do Ballet, o pas de deux da Suíte Quebra Nozes exige dos bailarinos não apenas a precisão técnica, mas também grande intensidade na interpretação.

LINA LAPERTOSA e LUCAS CARDOSO.

UIRAPURU

Música: HEITOR VILLA-LOBOS
Coreografia: DAVID MUNDIM
Figurinos e Iluminação: MARCELLA BECKWITH

Baseado numa das mais inspiradas lendas do folclore brasileiro, este balé cria todo um clima de magia e misticismo, inspirado pelo pássaro Uirapuru, que caia a imensa floresta quando canta.

SÍLVIA GOMES,
LINA LAPERTOSA,
ROSÂNGELA COSTA,
RITA CAMPOS,
ADRIANA MOTTA COSTA,
CLÁUDIA MALTA,
JANETE GUENKA,
ANDRÉA GALVÃO,
MARISTELA CAMPOS.

MÁRIO ÊNIO JARRY,
ANTÔNIO CABRAL,
MAURÍCIO TOBIAS,
FERNANDO FOSCARINI,
MIGUEL MARQUES,
CLÁUDIO RIBEIRO e
CELSO DAUN.

PAS DE PAYSANS

Música: A. ADAM
Coreografia: FRIEDRICH BURGMULLER
Montagem: MARIA CLARA S. ALMEIDA

(pas de deux)

Este pas de deux é um fragmento do balé "Giselle", coreografado por Jean Coralli e Jules Perrot. No 1º ato, em gozijo à colheita da uva, os camponeses dançam, externando sua alegria.

JANETE GUENKA e CELSO DAUN.

(baseado na obra de Graciliano Ramos)

VIDAS SECAS

Música: LUIZ GONZAGA, GUSTAV HOLST e MARIUS CLEMENT
Arranjo: GUERRA PEIXE
Coreografia e Iluminação: CLÁUDIO GOECKLER
Coreografia: JACY RHORMENS
Figurinos: MARCELLA BECKWITH

Vidas Secas focaliza um aspecto da realidade brasileira: o drama do retirante nordestino, que luta contra a aridez do clima, enfrentando o grande fantasma da fome. A coreografia mostra: o prenúncio da seca, a expectativa. A retirada. O sol e a morte em perseguição ao retirante. O inverno, a tormenta, a chuva e a esperança. O trabalho na fazenda, a exploração, o esquecimento das agruras, a alegria. A volta da seca.

Fábiano: LUCAS CARDOSO
Sinhá Vitória: SÍLVIA GOMES
Os filhos: CAROLINA BEZERRA e
JULIANA HENRIQUES DE SOUZA

O sol: LINA LAPERTOSA
A morte: CECÍLIA HERMETO
A tormenta: ROSÂNGELA COSTA
A chuva: RITA CAMPOS e MÁRIO ÊNIO JARRY
Retirantes: ROSÂNGELA COSTA, DAVID MUNDIM,
INÊS CORREA, MÁRIO ÊNIO JARRY,
RITA CAMPOS, FERNANDO FOSCARINI,
CLÁUDIA MALTA, ANTÔNIO CABRAL,
ADRIANA MOTTA COSTA, MAURÍCIO TOBIAS,
ANDRÉA GALVÃO, CLÁUDIO RIBEIRO e
MARISTELA CAMPOS. CELSO DAUN.

Figura 68: Programa *Vidas Secas* – p. 3,4 e 5.
Belo Horizonte, abril de 1981. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Em 1982, registraram-se quatro Programas no CCIMJEF: Ballet da Fundação Clóvis Salgado (outubro), dentro das comemorações em homenagem aos funcionários, professores e aposentados da Associação dos Funcionários Aposentados do Estado de Minas Gerais – AFEMG; Temporada 82; e dois Programas de DRUMOND, O Padre e a Moça (outubro e dezembro). Todos eles com obras neoclássicas. No ano de 1983, persistiram as experiências de um repertório mesclado da Cia. A Obra *Giselle* pode ser entendida como mais uma reação referente ao episódio ocorrido há três anos referente à turnê com Baryshnikov e com o *Corpo de Baile do Palácio das Artes*. A Cia buscava desenvolver um trabalho dentro dos moldes clássicos e tradicionais de Balé de Repertório, ao mesmo tempo em que dava sinais de que uma mudança maior já se fazia mover entre os bailarinos, direcionando-os não mais para um perfil de Balé de Repertório, mas para uma Companhia de Dança Contemporânea.

Sublinha-se que, assim como o ano de “1985”, estabeleceu-se como término dos *Movimentos I*, já justificado por ser o ano que encerra o registro institucional de Leite diretamente vinculado à Companhia de Dança do Palácio das Artes, assim também o ano de “1983” poderia sê-lo. Essa condição se deu em decorrência do impacto ocorrido com a Obra *Tribana* junto à Cia e as reverberações decorrentes desta. Assinam a coreografia o trio de Artistas Dulce Beltrão (convidada) e os Bailarinos da Cia, David Mundim e Lucas Cardoso, temporada em que ambos não dançaram, participando do elenco como criadores (Direção Artística e Cenografia, Raul Belém Machado; Direção de Balé, Carlos Leite).

Em que sentido *Tribana* significou quebra de paradigmas junto à Companhia? Guardada a devida distância temporal de cerca de três décadas e corroborada pelo relato atualizado das experiências de alguns dos envolvidos (Direção, Coreógrafos, Bailarinos, Imprensa), pode-se traçar uma análise sobre (aquela que parecia ser) mais uma dentre outras obras da Cia, não fosse o impacto causado, inicialmente entre os próprios Bailarinos, e em seguida, entre o público. Existia um anseio por parte da Direção tanto quanto da Cia na busca por mudanças, por investir na possibilidade de um repertório contemporâneo, diversificado da estética do balé clássico basicamente empregado até então.

Nesse sentido, a reportagem do Jornalista Álvaro Fraga do Jornal *Diário da Tarde*, de 06 de junho de 1984 (s/p), intitulada “‘Aquarius’ – ficou a desejar”, pode ajudar a situar o estado de questionamento no qual a Cia se encontrava nos últimos anos. Lembra-se a ocasião na qual “o balé da Fundação Clóvis Salgado” foi bastante criticado pela imprensa do Rio e de São Paulo, gerando questionamentos sobre quais critérios teriam levado à escolha da Cia para acompanhar “o mais famoso bailarino da atualidade”:

Este fato aconteceu há dois ou três anos atrás, e as ferrenhas críticas, além de trazer uma tristeza muito grande para os bailarinos mineiros, provocaram um questionamento entre os próprios integrantes do balé. Preocupados com as opiniões desfavoráveis, todos partiram para um trabalho de recuperação do grupo, procurando uma nova postura e maior aprimoramento técnico.

Depois de muitos meses de trabalho, o balé da Fundação Clovis Salgado mostrou ao público mineiro o espetáculo 'Tribana', o primeiro depois do episódio com Baryshnikov. Isto foi no ano passado, e quem assistiu 'Tribana' teve certeza pelo menos de uma coisa: as críticas quanto à pouca preparação técnica e à qualidade dos bailarinos eram infundadas.

Lina Lapertosa, Jeanete Quenka, Lucas Cardoso e outros integrantes do grupo demonstraram que talento e condição de se apresentar em qualquer [sic] espetáculo são coisas que não lhes faltavam. Com muita garra, os artistas mineiros deram a volta por cima, e 'Tribana', se não foi um espetáculo impecável, teve pelo menos o mérito de demonstrar a qualidade e criatividade de coreógrafos e bailarinos da Fundação Clóvis Salgado. (Jornal *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 06/06/84)

Observa-se nessa reportagem a ausência de um entendimento especializado em dança profissional pela imprensa jornalística, fato percebido em geral ao longo do período dos Movimentos I, quando suas matérias se limitaram mais a anunciar datas, locais e programação das apresentações da Companhia e, em boa parte, não se encontravam assinadas. Neste caso, a matéria equipara dois trabalhos distintos da Cia (com Baryshnikov e com *Tribana*), não levando em consideração as especificidades estéticas e estilísticas de cada uma das obras.

O Programa deixa transparecer em suas palavras o desejo de encontrar uma linha de trabalho que identifique a Cia – *disperso; tateiam; em busca; sua identidade; procuram; separa do outro; NASCE O GRUPO* (destaque da autora); *estar juntos; conflito; liberdade; renasce; vir a ser*.

Nasce, assim, a Obra *Tribana*, trazendo em sua gênese o desejo de renovação da Companhia. A experiência constituída nesse processo surgiu em meio a um contexto no qual o Brasil respirava seus últimos anos de uma Ditadura Militar enfraquecida (1964-1985) voltado para a abertura política, preparando-se para um governo democrático, quando já se percebia uma organização para o *Movimento Pelas Diretas Já* de 1984.¹³⁴ Em consonância com seu tempo, a Cia encontrava-se em seu próprio *movimento interno* de abertura na busca por uma identidade própria para o “grupo”. (Figuras 69 e 70)

¹³⁴ “A Anistia Internacional e o Brasil: o princípio da não violência e a defesa de presos políticos”. Renata Meirelles. *Revista Tempo e Argumento*, v.6, n.11, 2014.



TRIBANA

balé em 1 ato

Dispersos em meio à multidão, os corpos ouvem um chamamento e tateiam o espaço em busca de seu chão, sua identidade. Livres de todas as máscaras, procuram-se no espelho e se reconhecem.

Identificado, cada corpo projeta-se para o vão que o separa do outro. Nasce o grupo: o impulso de estar junto e de ser lúdico. Num contraponto, surge o conflito gerado pela convivência, o desejo, a posse, o medo.

A natureza lança sobre os corpos a purificação, através da garra do fogo, da fluidez das águas, da liberdade dos ventos. Com as energias renovadas, renasce o sentimento de comunhão e os corpos se harmonizam na dança dos pulsares, emoções à mostra.

O caminho continua, os corpos se lançam a novos espaços em sua busca constante de vir a ser.

Figura 69: Programa Tribana, Capa e 5ª página – Temporada Palácio das Artes 83. Belo Horizonte. Acervo: CCIMJEF/FCS.

participantes

Alessandra Papini, Andréia Faria, Cláudia Malta, Dea Caetano, Helena Maura Bahia, Jeanete Guenka, Lina Lapertosa, Maristela Campos, Marlene Tãnus, Márcia Cruzelero, Sílvia Gomes, Sônia Pedrosa, Vivien Brandt, Alexandre Murta, Antônio Cabral, Eduardo Arcury, Fernando Pioscarini, Gerson Berr, Heitor Pinheiro, Lucas Cardoso, Marcos Lima, Maurício Tobias, Ricardo Oliveira.

coreografia

Dulce Beltrão, David Mundim e Lucas Cardoso

música

Marcus Viana - "Abertura"
"Pulsars"
"Fogo"
"Dança de Shiva"
J. Dowland - "Earl of Derby's Galliard"
J. S. Bach - "Sarabande"
"Courrent" (de "Suite 3 para cello")
Cesar Franck - "Les Djinns"

ficha técnica

Direção Artística e Coreografia Raul Belém Machado
Direção de Balé Carlos Leite
Figurinos Marcella Beckwith
Assistente de Coreografia Helena Vasconcelos
Professora de balé Bettina Bellomo
Violão Né Lourenço
Percussão e voz Gil Amâncio
Voz Cynthia Martins
Sintetizadores, cordas e voz Marcus Viana
Ensaio com percussão Welerson de Castro
Pianista Maria Pompéia de Melo
Sant'Anna
Gravação J.G. Studio
Execução de cenários Nilo Pereira e Antônio Jorge
Execução de figurinos Lourdes Ventura
Aderecistas Henrique Natal Vieira
Eliana Abreu e Silva
Assistentes de Produção Antônio Queiroz Reis
Valentim Andreazzi
Chefe de Palco José Maria de Amorim
Iluminador Jorge Luis
Técnicos de som Ivan Correa e Túlio Márcio
Operador Eduardo Ribeiro
Elettricistas Marco Antônio e Sebastião dos Reis
Maquinistas José Garcia Thradentes
Argemiro Pereira
Danilo Ferreira
Joaquim Magalhães
Luis Alberto Dutra
Roberto Diniz
Vicente dos Santos
Guarda Roupas Marly Antunes
Vera Caió
Daiva Marta Rezende
Ana Campos Abdala
Promoção & Divulgação Divisão de Comunicação Social da FCS
Fotografia Waldir Sirnões Lau e Paulo França
Projeto Gráfico Osmar Rezende e Léo Santana

Figura 70: Programa Tribana, p. 6 e 7 – Temporada Palácio das Artes 83. Belo Horizonte. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Beltrão foi a Coreógrafa convidada a desenvolver junto à CDPA sua experiência artística, lembrando que ela iniciou sua formação e profissionalização de dança com Carlos Leite, quando também foi contemporânea de Klauss Vianna e com quem estabeleceu algumas afinidades, experiências e trocas – ele se torna seu primeiro *partner* no *Ballet de Minas Gerais*. Veio a fazer aulas posteriormente em sua escola de dança em Belo Horizonte e convidou-o a coreografar para o *Baletatro Minas* (1980) –, desenvolvendo ao longo de sua própria trajetória profissional uma visão que suporta seu trabalho coreográfico, estabelecendo um diálogo entre Tradição e Modernidade.

Na matéria da Revista *Debulha*, de Patos de Minas, MG (s/p), de 1984, intitulada “TRIBANA – Espírito e Corpo unidos a serviço da beleza”, Carlos Leite e Raul Belém Machado são entrevistados a respeito do “Balé Tribana (Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado de Belo Horizonte)”, quando estes falam dessa obra e de sua proposta inovadora para a Companhia, a partir de “um laboratório de um tempo determinado de pesquisa, quando quisemos mudar a linha do nosso repertório. [...] Procuramos uma linha bem vanguarda”.

Beltrão introduziu na CDPA propostas provocativas ao propiciar um conjunto de experiências expandidas para além da zona de conforto dos bailarinos, ou seja, o Balé Clássico e o espaço convencional da Sala de Aula. A Coreógrafa iniciou um jogo preliminar de proposições por ações, atitudes e abertura para experiências de *movimentos autorais*, num processo de laboratório inédito, até então, à CDPA. Mediante as experiências promovidas pela Direção de Beltrão, surgiram entre alguns bailarinos atitudes de resistência, como também surgiram bailarinos com posturas propositivas, que se arriscaram no jogo criativo. Foi o caso de David Mundim e de Lucas Cardoso, os quais Beltrão incentivou a coreografarem conjuntamente. Segundo a Diretora, foram estes os mais motivados e movidos à criação, assim também como outros tiveram verdadeira dificuldade dentro da mesma proposição.¹³⁵

Por sua vez, Mundim (2014)¹³⁶, ao falar de sua experiência na Obra *Tribana*, considera: “Naquela época foi assim um divisor de águas [...]. E aquilo ali veio [...] dar uma injeção de ânimo nas pessoas e mudou o rumo da companhia”. A respeito do processo, Beltrão esclarece que “a coreografia não é imposta, mas criada em parceria com os próprios bailarinos”. Em relação ao referido processo, acrescenta-se:

¹³⁵ Entrevista concedida à autora em 13/11/2014.

¹³⁶ Mundim revela que o êxito de *Tribana* lhe rendeu um convite para coreografar fora da Cia. (Entrevista concedida à autora em 09/09/2014)

Beltrão, como que estabelecendo uma ponte entre a tradição e os ventos da modernidade na arte da dança, convida os bailarinos a saírem da sala de aula e percorrerem as dependências do teatro do Palácio das Artes. A diretora assinala (2014) que, tal proposta constitui-se em ‘uma loucura’ para eles, uma situação ‘inusitada’ e, a princípio, desconfortante – caminhar pelas dependências do Grande Teatro, ao invés de fazer uma boa aula de balé! Aos poucos, as resistências por parte dos bailarinos vão sendo vencidas. E, pela simples ação de andar pelos espaços da Instituição, algo se transforma, mesmo passando por lugares antes já percorridos: o *foyer*, as escadas, o balcão da plateia, os nichos nas paredes... Promove-se uma nova postura, um novo olhar, sensações ampliadas se configuram. O todo se faz convidativo para ser apropriado como espaços performáticos. Se, no princípio, alguns bailarinos se recusam a sair da sala de aula, aos poucos se entregam e experimentam a emoção de participarem como coautores no processo criativo. A Cia. construirá, assim, um campo performático de interação com o público desde o *foyer*, passando pelo balcão, pela plateia, até chegar à caixa preta. Sabemos o quanto essa prática se tornou comum e ainda hoje é utilizada, mas imaginemos sua aplicabilidade há 31 anos. (MEIRELES, 2014, p.4)

Segundo Beltrão, a perspectiva do trabalho se completou, de fato, com a estreia da obra, Isto é, os bailarinos que antes tinham pânico de estar entre o público só entenderam o significado dessa dinâmica após passarem pela experiência da estreia do espetáculo e, com ela, formarem uma nova percepção do que significa estar próximo (e entre) o público e sentir sua reação. A Coreógrafa ainda avalia ter tal experiência favorecido os Bailarinos deixarem de ser apenas executantes, para se encontrarem mais ativos na Companhia.¹³⁷

Em *Tribana*, “a ideia trazida por Dulce Beltrão mostrava-se muito arrojada para os padrões da companhia até aquele momento” (ALVARENGA, 2006, p.83), não encontrando continuidade efetiva nos anos que se seguiram. Entretanto, seu processo prestou-se a adubar uma terra que se preparava para receber novas sementes, as quais seriam colhidas por outros, causando, contudo, transformações que não mais possibilitaram voltar atrás.

Sendo assim, em 1984, o *Corpo de Baile do Palácio das Arte* retornou preponderantemente ao forte apelo estético da Dança Clássica, visualmente comprovado pelos quatro Programas arquivados no CCIMJEF/FCS desse ano. Nestes, constam obras de Coreógrafos convidados, como Dariusz Hoshmann, com *Gitanerias* ou *Poemas Dançantes*. A Direção da Cia é de Carlos Leite, Assistente, Helena Vasconcellos e a Direção Artística a cargo de Raul Belém Machado. (Figura 71)

¹³⁷ *Tribana* tinha uma proposta coreográfica que começava no *foyer*, onde os bailarinos iniciavam suas ações performáticas perto do público que entrava. O elenco estava caracterizado com máscaras (estas confeccionadas por eles próprios) e uma maquiagem semelhante a barro por todo o figurino. Os bailarinos moviam-se em direção ao interior do Grande Teatro, seguindo o fluxo do público, sendo que alguns deles desciam pelo balcão, dependurando-se, outros se moviam pela plateia entre os presentes, até todos alcançarem o palco, desenvolvendo um trabalho coreográfico distinto do tradicional estilo da Companhia.



Figura 71: Programas ACESITA 40 anos – 6p.
Belo Horizonte, 1984. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Em 1985, na proposta coreográfica de Dubrul, *Sintonia – Quando a Arte do Silêncio se Transforma em Alquimia Corporal*, havia o desejo de mudança, com as palavras “ESTUDO PARA UMA NOVA COMPANHIA” (Programa *Sintonia*, 1985, p.2), no intuito de se implantar uma mudança não só conceitual como também estética na Companhia, ou seja, de uma companhia composta de “Corpo de Baile” para “Companhia de Dança”, em uma proposta de trabalho que envolvia artistas “adultos”, os quais participariam com a personalidade de cada um, entendendo a arte da dança como “uma forma de linguagem que não deve ser associada às palavras, mas à emoção”. (Matéria do Jornal *Estado de Minas*, intitulada “*Sintonia*”: *eis uma nova dança*, de 05/12/1985) Tal proposta transforma-se em mais uma erupção interna, a qual ainda não iria encontrar total receptividade por parte dos Bailarinos. “Durou o tempo de sua explosão, talvez súbita demais, de liberdade.” (ALVARENGA, 2006, p.89)

Destaca-se um texto que se encontra na capa posterior do Programa *Sintonia* (Figuras 72 e 73), no qual, de acordo com a visão institucional, registra-se oficialmente a *Missão da Fundação Clóvis Salgado*.

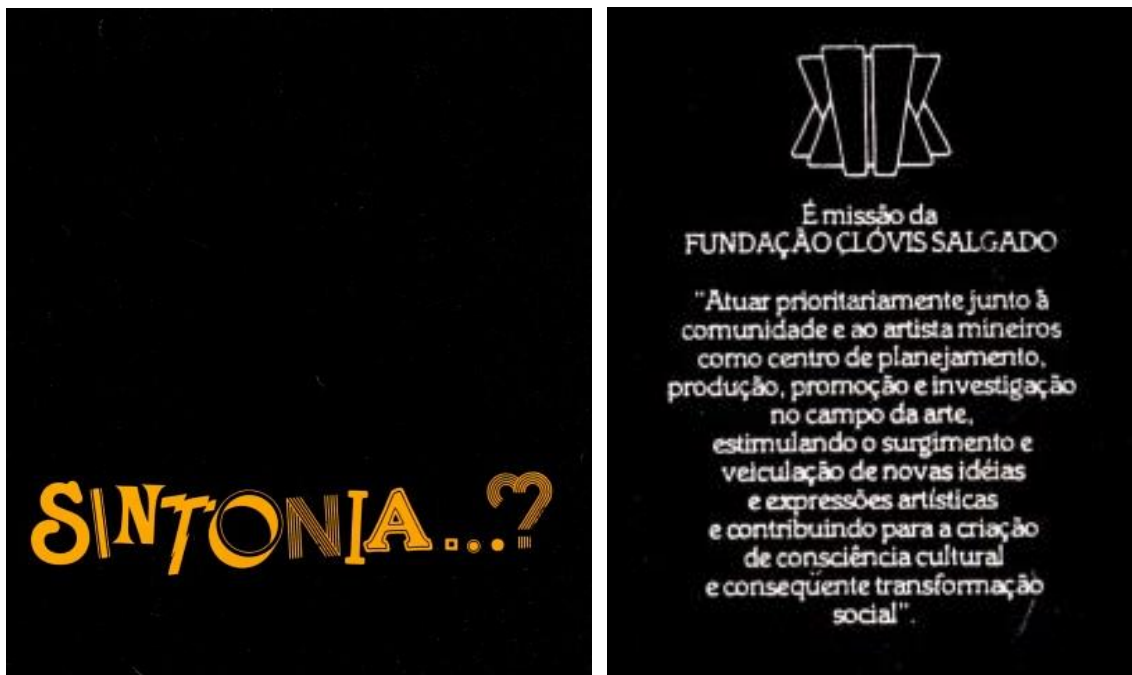


Figura 72: Programa *Sinfonia*, Capa – anterior e posterior (recorte).
Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1985. Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 73: *Sinfonia* – Bailarina Lina Lapertosa. Foto: Waldir Lau.
Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1985. Acervo pessoal: Lina Lapertosa.

A experiência profissional da Cia da Dança Contemporânea ampliou-se e foi retomada pela artista mineira Dudude Herrmann na obra *Balada Para Matraga* de 1985, “espetáculo com características operísticas, contemporâneo e sob inspiração de uma dramaturgia tipicamente mineira.” Mauro Werkema era o então Superintendente da FCS – Programa *Balada para Matraga*, temporada 85, de 17 a 24 de novembro de 1985. Herrmann, que havia composto o quadro de bailarinos da Cia em *Sintonia* (de Dubrul) naquele mesmo ano, assumiu as funções de Assistente, Professora e Coreógrafa, propiciando à Cia uma nova maneira de trabalhar e de se expressar artisticamente na dança teatral.

A sensibilidade artística de Herrmann encontrava-se, de certa forma, em consonância com as últimas inquietações que já se faziam presentes entre os integrantes da Cia, uma vez ser a artista reconhecida por seus questionamentos e irreverência bem humorada na cena da dança mineira. São delas as palavras poéticas que transparecem seu entendimento em relação à busca de códigos expressivos que não só provenientes de *outros* vindos de espaços distantes, mas que ressoem as reflexões que vêm de cada artista, conectando-se com o *mundo fora do espaço de dança*:

Há pouco meu corpo se enche de códigos achados por outros que vinham de muito longe
o ‘bem feito’ sempre teve uma tendência de direita
os movimentos em sala de aula de dança começam primeiramente pela direita.
Estranho!
Aprendi a queda do coração de Martha Graham e ela só fazia do lado esquerdo
Minhas vísceras prestaram atenção
De um pequeno movimento a outros grandes movimentos.
Comecei a fazer conexões com o mundo fora de espaço de dança.
Para que serve o dançar? (HERRMANN, 2011, p.14)

Os questionamentos da Artista vêm de longe, de uma trajetória assinalada por processos de criação iniciados e desenvolvidos no Grupo de Dança *Trans-Forma*, na capital mineira, no qual chegou a ser Diretora Artística, ao lado da Diretora e sua Mestre, Marilene Martins, espaço de ideário mais próximo da liberdade típica da contracultura (de seu tempo), na constituição de um corpo “rebelde”, construído na contramão e que “não se preocupa mais com a reta postura de seus pais e mestres, representantes de um formalismo” característico da Dança Clássica. (ALVARENGA, 2002, p.185) Sua inserção, dessa forma, na CDPA, sinalizou o desejo subjacente de mudanças e de uma forma além da clássica e tradicional para se expressar artisticamente. Em sequência ao trabalho de *Matraga*, a Artista voltou a coreografar para a CDPA no ano seguinte (Obra *Diadorim*/1986).

O núcleo expressivo do Repertório da Cia referente aos *Movimentos I* reside, assim, em uma não unidade na concepção coreográfica. Como exemplo, citam-se: trechos de balé de

repertório, como do 2º e 3º Atos de *Lago dos Cisnes* (1972) ou do Grand Pas-de-deux de *Dom Quixote* (1973), remontados por Leite; números coreográficos que lembram alguns fragmentos ou lampejos dos balés de ideais nacionalistas do início do século passado, como *Uirapuru* (1972) ou *Batuque* (1974), coreografado por Carlos Leite; coreografias neoclássicas, como *La Vallé des Cloches* (1976) ou *Brejeiro – Ele e Ela* (1977), de autoria de Carlos Leite; coreografias abstratas, como *Concerto Barroco* (1980), de Jacy Rhormens, ou *Estudo Para Dois* (1980), de Eduardo Helling; outras poucas tentativas coreográficas de alguns dos integrantes da própria companhia, como *Beco (estória de um Amor)* (1977), de Lucas Cardoso, ou *Romance* (1984), de Fernando Foscarini; coreógrafos convidados, como Clyde Morgan, com *Cristo no Jardim das Oliveiras* (1976), e Dariusz Hochman, com *Poemas Dançantes* (1984), além de obras de cunho regional mineiro (produções encomendadas pela Fundação envolvendo, por vezes, os Corpos Artísticos ou Artistas Convidados) como *Drummond – A Palavra Minas e O Padre, A Moça* (1982), coreografias de Eduardo Helling e Gilberto Motta, respectivamente, e *Matraga* (1985), espetáculo cênico musical baseado no conto de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de Guimarães Rosa, com coreografia de Dudude Herrmann.

Todas essas experiências reunidas e em lenta sedimentação foram compondo a trajetória da Cia e o que está próximo com o que está longe vibraram em uma estreita ligação que foi percebida posteriormente, pois, na época, não houve tempo de se estreitar conhecimento que poderia vir a se tornar hábito na Cia – a estética da Dança Contemporânea. “Ainda não se fizeram sentir o efeito do hábito. [...] Ainda não ganhou preponderância através da constante exploração, transformada em hábito”. (BENJAMIN, 2013, p.40) Lembra-se, de certa forma, as palavras de Benjamin em seu texto *Perdidos e Achados*¹³⁸, quando este parte de temas poucos tradicionais, criando filosofia a partir de caminhos da lembrança e do pensamento. Observando coisas do cotidiano, o autor reflete sobre a primeira visão ao longe de uma vila, ainda não explorada, impressão inédita que se perde, uma vez que se aproxima da vila, nela se adentra e isto se torna um hábito.

De forma geral, portanto, o Repertório da Cia caracterizou-se por uma composição de obras múltiplas endossadas por seus Diretores e Coreógrafos, em que se vê (em sua maioria) números isolados que não promovem uma unidade de propósitos criativos ou estéticos, a não ser pela estética do balé, seja ele de repertório, neoclássico ou abstrato. O Repertório da Cia

¹³⁸ Walter Benjamin em *Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

não deixa transparecer um núcleo expressivo de identificação com uma visão de mundo por meio do trabalho de criação coreográfica, uma vez que o perfil europeu ainda prevalece no “jeito de se fazer” dança. Jeito que sinaliza sua origem pelo uso do tradicional palco italiano, constituição do Grande Teatro do Palácio das Artes. Não constam, nesses *movimentos*, outras formas de apropriação do espaço cênico ou da relação artista/público, além dos ocorridos no processo desenvolvido na Obra *Tribana*, de 1983, quando se configurou outro jeito de fazer dança.

Durante os *Movimentos I* (1971-1985), evidenciam-se dificuldades diversas enfrentadas pela CDPA, como também pelas demais companhias profissionais de dança teatral, oficiais ou não, a exemplo das reportagens dos jornais da época, e de bibliografia relacionadas às companhias de dança do gênero dança teatral no País¹³⁹, sobretudo dificuldades relacionadas aos preconceitos, ao financeiro e ao apoio político ou de manutenção estrutural. Viu-se que companhias oficiais como a CDPA funcionam pela dinâmica de forças políticas superiores, que se alteram ciclicamente com a mudança de governo (de quatro em quatro anos), as quais não têm como prioridade o diálogo sincronizado com a dinâmica anteriormente estabelecida nos Corpos Artísticos no ciclo anterior, desconsiderando o já constituído e dificultando a continuidade de trabalho, de grande importância na estabilidade e amadurecimento do trabalho de qualquer que seja a companhia profissional de dança, oficial ou não.

Informa-se que as fotos da CDPA apresentadas até aqui e outras mais correspondentes ao período dos *Movimentos I* encontram-se no DVD que acompanha a tese. Infelizmente, quanto mais retrocedentes no tempo cronológico, maior a dificuldade de se localizarem com precisão os dados sobre a foto: Fotógrafo, dada, local, etc.

1.6 Movimentos Conclusivos I

Movimentos I referem-se à trajetória artística da CDPA no período de 1971 a 1985, que marca a fundação da companhia de dança oficial do Estado, primeiro dos três Corpos Artísticos a ser institucionalizado pela então Fundação Palácio das Artes, seguida pela OSMG e o CLMG. São vistos os primeiros anos da constituição da estatal de dança e as ações

¹³⁹ Reportagens de jornal, tais como: Jornal *Estado de Minas*: de 04/06/80, assinada por Wilson Frade; 27/04/80 – Feminino – 7; 02/06/85; ou Jornal *O Globo*, de 10/06/80. Bibliografia específica de companhias de dança nacionais, tais como: Balé Teatro Castro Alves (2010), Corpos Artísticos do Palácio das Artes (2006), Balé da Cidade de São Paulo (2003) e Grupo Corpo (1995).

movidas por seu mentor artístico e intelectual, Carlos Leite, prosseguindo até a data da última aparição oficial do seu nome nos Programas da Cia. Leite foi responsável por dar o *tom* às ações e aos desdobramentos da CDPA nos anos de sua constituição, formação e estabelecimento. Sua presença e realizações foram decisivas para a profissionalização de Dança em Minas Gerais e para a CDPA. Seu espírito pioneiro, seu determinismo e suas experiências propiciaram os primeiros passos, giros e saltos profissionais da dança teatral na sociedade local e no interior do Estado, alterando a percepção dessa coletividade humana. Seu trabalho foi, assim, construindo e transformando a história da dança *de e em* Minas Gerais. Com a Companhia, fica fortalecida a tradição de Minas no cenário artístico e cultural do País, que se mostra eclético em seu repertório.

Deliniou-se um contraponto entre os Programas da CDPA e os relatos orais dos Entrevistados, tecendo um fio invisível e estruturante para a abordagem da trajetória artística da CDPA no período abordado (1971-1985). Os Programas foram entendidos como fragmentos de um corpo maior – o *iceberg*, tomado de Benjamin (2012) –, da história material e do discurso institucional da CDPA. Com isso, articulou-se um elemento de mediação entre passado e presente, entre a ação dançada no passado e o conhecimento gerado por essa experiência, que se fez presente na materialidade do objeto – o Programa. O relato oral, composto de memórias e esquecimentos naturais do cérebro, abriu espaços para considerações, propiciando reformulações de sensações outrora vividas, ressignificando tais experiências e produzindo um entrelaçamento entre experiência e memória, entre conhecimento e história na composição da trajetória artística da CDPA.

Vários movimentos foram percebidos e analisados em *Movimentos 1: movimentos pioneiros; movimentos profissionalizantes – movimentos Balé de Minas Gerais; movimentos Carlos Leite – movimentos fragmento/totalidade; movimentos intercâmbio: Festival de Inverno; movimentos argentinos; movimentos internos; movimentos eruptivos*.

Nos *movimentos pioneiros*, surgiram os primeiros passos do ensino da dança que se tem notícia em Belo Horizonte, a partir do pioneirismo da mineira Natália Lessa, na terceira década do século XX. Esse início ocorreu em meio a um ambiente de tensão social entre tradição e modernidade, ou seja, entre os bons costumes da tradicional família mineira e um entendimento de progresso almejado pela sociedade da Capital. O trabalho de dança de Natália Lessa iniciou-se nos grupos escolares e clubes de Belo Horizonte, visando à diversão e ao entretenimento, e possibilitando às alunas um contato com o movimento expressivo do corpo pela dança livre, de caráter amador. Essa atividade era socialmente praticada por crianças e moças, e não apropriada aos meninos e rapazes. Além do objetivo de divulgar a

dança como ação educacional e de expressão do movimento humano dançado, em seus 50 anos de atividade de dança em Belo Horizonte, Lessa alcançou sua principal intenção – despertar o gosto pela dança.

Em sequência, foram analisados os *movimentos profissionalizantes* na Capital com a chegada do gaúcho Carlos Leite em meados da década de 1940, bailarino profissional e ex-integrante do Teatro Municipal do Rio, a primeira Companhia Oficial de Dança do País, dirigida pela russa, naturalizada brasileira, Maria Olenewa. Leite foi o responsável pela criação da primeira escola de dança de caráter profissional na capital mineira, criando e dirigindo o *Balé de Minas Gerais*, a primeira companhia profissional de dança do Estado. Leite está para Belo Horizonte (e interior do Estado), assim como Olenewa está para a Capital do País (e demais regiões nacionais). Como consequência, o *Ballet de Minas Gerais* está para a sociedade mineira, assim como o *Ballet da Juventude* está para o Rio de Janeiro, o que significa um avanço na concepção artístico-cultural local. O primeiro deu origem e consubstanciou a primeira companhia oficial de dança do Estado – *O Balé da FPA* (atual CDPA).

Em *movimentos Ballet da Juventude* – BJ teve-se a presença, a atuação e a circulação deste, dirigido e coreografado por Leite. A partir do mesmo a profissão de bailarino(a) passou a fazer parte do imaginário da sociedade mineira, assim como aconteceu décadas atrás, em decorrência da presença de turnês de companhias profissionais estrangeiras de balé pelo Brasil. Pôde-se, então, compartilhar de experiências práticas e teóricas: à organização estrutural interna das companhias profissionais de dança teatral; ao incremento técnico, teórico e artístico; à elaboração de programas impressos de dança; à legitimação da figura masculina no processo de instituição da dança como atividade profissional, entre outras experiências. O *Ballet de Minas Gerais* produziu a primeira geração de profissionais de dança mineiros, originando efetivos desdobramentos liderados por alguns de seus ex-integrantes, destacando-se, entre eles: Klauss e Angel Vianna, responsáveis por introduzir uma forma própria de trabalhar com a arte da dança em Minas Gerais e pelo Brasil, quebrando a hegemonia do balé; Décio Otero, que desenvolveu um trabalho profissional, juntamente com Marika Gidali, ambos criadores de uma das mais significativas companhias de dança teatral do País, o *Ballet Stagium*; Marilene Martins, Diretora do *Trans-Forma Grupo Experimental de Dança*, fundou a primeira escola de Dança Moderna do Estado, desenvolvendo um estudo didático-pedagógico próprio; e Dulce Beltrão, a única desse grupo a permanecer em Belo Horizonte e desenvolver na Capital seu trabalho artístico. A Artista iniciou sua trajetória como Bailarina e Assistente de Carlos Leite no *Ballet de Minas*, na TV Itacolomi, tornando-

se, em sequência, a primeira Coreógrafa das apresentações de dança dessa emissora pioneira no Estado. Posteriormente, como Diretora do Studio Anna Pavlova, juntamente com Sylvia Calvo, Beltrão se dedicou ao ensino da dança na Capital. Ressaltam-se seu entrelaçamento com a CDPA em duas ocasiões distintas: no derradeiro desdobramento do *Ballet de Minas Gerais*, deu suporte para a origem do Balé da FPA; ao assumiu a função de Coreógrafa Convidada junto com a Obra *Tribana*, em 1983; e, a função de Diretora Artística da Fundação Clóvis Salgado no período de 1991 a 1993, a convite de Bartolomeu Campos Queiros, então Presidente da Fundação Clóvis Salgado.

Em *movimentos Carlos Leite*, concretizou-se a oficialização do Balé da Fundação Palácio das Artes, primeiro dos três Corpos Artísticos a ser institucionalizado em 1971. Em sequência, oficializaram-se a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, em 1976, e o Coral Lírico de Minas Gerais, em 1979. Esses foram tempos de grandes desafios para a Companhia de Dança, quando todos os envolvidos estavam, literalmente, aprendendo o que significava *ser e se constituir* em uma Companhia Estatal de Dança, com suas respectivas demandas e responsabilidades. Mesclaram-se as esferas “Companhia” e “Escola de Dança”, uma vez coordenadas pela mesma linha de diretrizes de Carlos Leite, e composta por um quadro de Bailarinos ainda bastante heterogêneo tecnicamente.

Seriam sentidos, assim, alguns *movimentos*: os *movimentos fragmento/totalidade*, relacionados ao lento e contínuo processo da incorporação dos pressupostos técnicos da dança que se pretendia apresentar, o que se constituiu de camadas e mais camadas de experiências transmitidas de geração em geração, a exemplos de ícones dessa área do conhecimento; *movimentos intercâmbio: movimentos argentinos e Festival de Inverno*, nos quais se tem a presença de artistas argentinos em Minas Gerais, desenvolvendo um trabalho efetivamente profissionalizante junto ao Festival de Inverno (UFMG), Escolas de Dança, Grupos e Companhias do Estado.

Percebe-se, nesse período, a abertura de Carlos Leite por propor e incentivar os *movimentos de criação coreográfica*, desenvolvidos pelos membros da própria Cia. Sublinha-se, como exemplo dessa abertura, a singularidade do feito demonstrada pela obra *Sequências* (1980), coreografada pela Bailarina da Cia, Graça Salles, acompanhada pela música inédita criada especialmente para o balé do então músico da OSMG, Marco Antônio Araújo, intitulado *Bailado*, primeiro trabalho nesse gênero não só para ambos, mas para a Cia.

Em *movimentos internos*, viram-se as primeiras significativas inquietações da Companhia por mudanças internas em seu *jeito de fazer dança*, pela busca por uma identidade e um repertório que os representasse. Esses *movimentos* também podem ser identificados

como *movimentos eruptivos*, experiências constituídas durante três processos vivenciados pela Companhia Estatal: a turnê nacional com a estrela internacional do balé, o bailarino russo Mikhail Baryshnikov, em 1980; o processo de criação e estreia da obra *Tribana*, em 1983, quando se viu uma quebra de paradigmas nos processos artísticos da Companhia; e os questionamentos conceituais trazidos em cena pelo Diretor e Coreógrafo Jean Marie Dubrul em 1985.

Nos primeiros seis anos (1971-1976), Carlos Leite teve grande autonomia na Direção Artística da Companhia. A partir de então, instaurou-se a dinâmica de uma permanência menor dos Diretores e Coreógrafos em suas funções. Contudo, já se evidenciava a difícil situação das Companhias Oficiais do País, que funcionavam à mercê de forças políticas superiores, que se alteravam ciclicamente conforme as mudanças de governo (de quatro em quatro anos). A cada novo governo, desconsiderava-se a prioridade de um diálogo sincronizado com a dinâmica dos Corpos Artísticos já estabelecidos no o ciclo anterior.

O trabalho de aprimoramento técnico em *Movimentos I* busca por um *corpoforma* estruturado nos princípios da Dança Clássica, apresentando uma lógica geométrica e de estrutura idealizada para um ponto de vista frontal, característico do palco italiano. Houve um interesse da Companhia em buscar uma identidade própria, transitando entre constituir-se num efetivo Corpo de Baile ou se transformar em uma Companhia Contemporânea, dialogando com outras estéticas além do balé. Optou-se por um *corpoforma* moldado segundo uma estética de origem europeia, experienciando, todavia, tentativas de se buscar outra maneira de se expressar artisticamente que se aproximasse mais da plasticidade e realidade brasileiras. Esse processo de busca se fez perceber também no fato de a Cia apresentar variada denominação historiada. Constam desse período sete denominações diferentes em seus Programas, a saber: *Ballet da FPA*, *Balé do Palácio das Artes*, *Balé da Fundação Palácio das Artes*, *Companhia de Dança do Palácio das Artes*, *Grupo de Dança da Fundação Clóvis Salgado*, *Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado* e *Ballet da Fundação Clóvis Salgado*. Podem-se inferir, dessa multiplicidade de nomes, algumas suposições: ausência de atenção direcionada ao segmento Corpo Artístico de Dança por parte da Presidência do Palácio das Artes; ou falta de uma reflexão diretiva de caráter artístico e conceitual pela Direção Artística da Cia; ou pela combinação dessas duas suposições; ou mesmo a ausência de consenso entre a Direção Geral e a Direção Artística da Companhia.

A Companhia constituiu seu repertório com destacadas obras de exigência técnico-artísticas nacionais, perpassando por obras de estéticas variadas: balés de repertório (trechos ou completos) como *Grand Pas de Deux classique*, de *Don Quixote* (Montagem, Leite/1974)

e *Zephyros* (Montagem, Leite/1974), ou *Romeu e Julieta* (Montagem, Delavalle/1979) e *Giselle* (Montagem, Helling/1983); obras neoclássicas como *La Vallée des Cloches* (Leite/1975); abstratas como *Sequências* (Salles/1980); ou de cunho regional mineiro (produções encomendadas pela Fundação) envolvendo, por vezes, os Corpos Artísticos em espetáculos cênicos musicais como *Balada Para Matraga* (Herrmann/1985); ou ainda coreografias criadas por bailarinos da própria Companhia, como *História de Um Amor* (Cardoso/1977) ou por coreógrafos convidados, como *Gitaneiras* (Hochman/1984).

Em *Movimentos I* destacou-se a Obra *Giselle* (1983), pela importância que sua produção significou para a CDPA: a obra em si vem imbuída de um valor intrínseco por ser considerada a obra prima do *ballet blanc*, representando a síntese de todo o esforço e ideário artístico há muito iniciado por Carlos Leite, ou seja, transformar a Cia em um “Corpo de Baile”; a obra foi dançada com música ao vivo, acompanhada pela OSMG e regida pelo Maestro Convidado, Henrique Morelenbaum; a produção de *Giselle* mobilizou também o *movimento* integrador de outros centros de formação profissional da Capital e interior do estado de Minas Gerais, ao mobilizar mais de 200 artista da dança, destacando-se a solista mineira e integrante da CDPA no papel de *Giselle*, a Bailarina Lina Lapertosa.

O núcleo expressivo da CDPA residiu desse modo, em um repertório eclético, composto de obras de repertórios clássico, neoclássico e contemporâneo. Por esse ecletismo, a Cia manteve um padrão artístico em consonância com outras companhias de dança oficiais brasileiras. De maneira geral, a trajetória artística da CDPA pautou-se numa Direção Artística hierárquica, responsável pela linha de trabalho adotada. A Direção responsabilizou-se por determinar ações relativas ao aprimoramento técnico e desenvolvido dos Bailarinos, como também estabeleceram as demais ações que dão forma ao repertório da Cia.

No período recortado, não se evidencia nos meios de comunicação jornalística ou culturais, uma crítica de dança especializada. Wilson Simão, Cantor Lírico e Jornalista do jornal *Estado de Minas*, tratava das matérias culturais usualmente com palavras de apoio e reconhecimento à Companhia da Fundação Palácio das Artes e ao seu Coreógrafo Maître de Ballet, Carlos Leite.

A CDPA seguiu sua trajetória, construindo, aos poucos, camadas e mais camadas de experiências. Outros *movimentos* se processaram, gerando novas dinâmicas e questionamentos na Companhia Estatal.



Figura 74: Tânia Mara Silva – *Movimentos II*
Nanquim s/ Entretela, 29/21 cm – 2016.

2 MOVIMENTOS II

CONSOLIDAÇÃO E MATURIDADE ARTÍSTICA – 1986-1999

Cabe a ele [Tíndaro Silvano], com dinamismo e sensibilidade artística, a condução da companhia no mais longo e equilibrado percurso estético de sua trajetória até então.
Arnaldo Alvarenga¹⁴⁰

Passados 15 anos de existência, entendemos que a *Companhia de Dança do Palácio das Artes* deu continuidade ao seu trabalho, iniciando um novo ciclo assinalado por tempos dinâmicos de experiências artísticas férteis, em uma conjuntura política caracterizada pelo fim da repressão política e pelo processo de redemocratização do País, quando se efetuou um trabalho amadurecido entre Diretor, Coreógrafo e Bailarinos. Esse trabalho estava afinado com o contexto artístico cultural, voltando-se, cada vez mais, para uma linha contemporânea de dança.

Se a estrutura da Cia inicialmente se restringia ao Maître Coreógrafo, a um Assistente e a um Secretário, além da existência de um pianista, ela iniciou o que nomeio de *Movimentos II* com uma realidade bem diferente. O Programa *Rex*, por exemplo, apresenta elementos da estrutura da Cia, como Professores distintos para Ballet Clássico e Ballet Moderno, Assistente de Coreógrafo, como também Pianista. Constam da Ficha Técnica as funções determinadas no trabalho direto com a Companhia, além dos funcionários ligados à realização do Espetáculo do Grande Teatro do Palácio das Artes: Diretor Artístico; Diretor Administrativo da Cia; Auxiliar de Administração; Chefe do Setor de Adereçaria e Figurinos; Guarda-Roupa; Execução de Figurinos; Sonoplastia; Chefe de Palco; Contrarregra; Operador Técnico; Eletricista; Maquinistas; Auxiliares de Apoio e Camareiras.¹⁴¹ Sublinha-se também a

¹⁴⁰ Arnaldo Alvarenga. *A Companhia de Dança Palácio das Artes – Os Primeiros Tempos: Carlos Leite e o Ballet de Minas Gerais (1948-1971)*. In: *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos*. Belo Horizonte, 2005, p.93.

¹⁴¹ De maneira geral, pode-se encontrar as seguintes funções nos Programas da CDPA nesse período: as funções ligadas diretamente à CDPA – Maître Diretor da Cia, Gerente da Cia, Coreógrafo, Professores (por vezes, de mais de uma técnica), Assistentes ensaiadores (no plural), Correpetidores (no plural), Inspetor de Ballet e secretárias (no plural), e Massagista; ligadas à estrutura administrativa da FCS – Diretor Artístico da FCS, Diretor de Produção, Diretor Administrativo; e ligados à estrutura cênica – Coordenação de Cena, Assistências diversas (Produção, Figurino, Cenografia), Departamento de Produção Artística, Assistentes (no plural), Divisão de Figurino, Confecção de Figurinos, Guarda-roupa, Adereços, Cenotécnicos (no plural), Divisão de Mecânica de Placo, Assistente de Palco; Eletricista; Iluminação, Técnico de Luz; Técnico de Som, Maquinistas (no plural) e Camareira.

qualidade dos Programas, com arte final cuidada, além da inserção, por vezes, de imagens, de textos e argumento relativos à obra apresentada.

Durante os *Movimentos I*, a Cia se desenvolveu na dinâmica de uma Direção¹⁴² mais duradoura, como foi o caso de seu primeiro Diretor, Carlos Leite, alterando-se com as Direções de Artistas de menor duração, como Hugo Delavalle, Eduardo Helling e Jean Marie Dubrul, todos estes pautados na linha de trabalho neoclássica e suportados, portanto, pela estética da Dança Clássica. Viu-se também a institucionalização das primeiras experiências de Dança Contemporânea junto à Cia por intermédio das Coreógrafas Dulce Beltrão e Dudude Herrmann e seus respectivos processos de criação. O repertório da Cia estava composto por várias obras correspondentes ao trabalho construído pela experiência de seus Diretores e Maîtres, evidenciando-se o Clássico, o Neoclássico e o Contemporâneo, composto por programas de espetáculo, em sua maioria, de números isolados (de menor duração), não constituídos por uma obra única no programa, e que lhes propiciasse uma configuração singular de identidade artística.

Assim como em todo o País, durante esses *movimentos*, Belo Horizonte viu o término da política nacional de abertura controlada, com a saída do governo da presidência nacional do último presidente militar (João Figueiredo) em 1985, e testemunhou a eleição do primeiro presidente civil (Tancredo Neves), dando o País continuidade ao movimento de transição rumo à redemocratização da Nação. A nova Constituição, a mais extensa do Brasil e batizada de “Constituição Cidadã” (SCHWARCT; MORITZ, 2015, p.488), foi promulgada no governo de José Sarney, em 1º de fevereiro de 1988, tendo como missão encerrar a ditadura e estabelecer as bases de sustentação de uma democracia nacional.¹⁴³ Neste espírito de retomada da democracia e de maior liberdade de expressão, a década de 1980 mostrou-se plena de incrementos para a dança profissional da capital mineira com o amadurecimento artístico de cias ou grupos já constituídos (*Grupo Corpo, Trans-Forma Grupo Experimental*

¹⁴² Ressalta-se que a denominação *Direção da Cia*, evidenciada no período de Leite, não foi explicitada nos anos que se seguiram. Dessa maneira, entende-se que tal função esteja incorporada na de *Maître e Coreógrafo da Cia*, como aconteceu no período de Delavalle, Helling e Dubrul. A denominação de “Diretor” (ou “Direção”) voltou a constar na Ficha Técnica do Programa do ano de 1989.

¹⁴³ “Tancredo Neves encerrou o governo dos generais”, eleito presidente do Brasil em 15 de janeiro de 1985, embora nunca tenha assumido, devido a problemas de falta de saúde, vindo a falecer antes mesmo da posse oficial, assumindo seu vice, José Sarney. Dentro do período *dos Movimentos 2*, o País passou, dentre outros fatos marcantes: por sua 1ª eleição presidencial pelo voto popular em 1989, fato que não ocorria desde 1961; por mudanças na moeda nacional (de 1980 a 1993, o País passou por quatro tipos de moeda), sendo a moeda nacional estabilizada pelo Plano Real (projeto de Fernando Henrique Cardoso, em 1994); situações políticas paradoxais na lenta conquista pela democracia, onde está (a democracia) convive com a injustiça social. (SCHWARCZ; MORITZ, 2015, p.486, 497)

de Dança, *Baletatro Minas*), como também o surgimento de novos (*Elo – Ballet de Câmara Contemporâneo*, Gerais Companhia de Dança, Grupo Camaleão). Contudo, os desafios continuavam os mesmos, em geral relacionados ao financeiro e à manutenção da estrutura e apoio político efetivo para políticas culturais de Estado. A profissão de Dança, como qualquer outra, estava sujeita a avanços e a regressos.

Diante do material jornalístico relacionado à CDPA, arquivado na hemeroteca da FCS, destacamos algumas matérias, as quais sinalizam parcialmente o contexto sociocultural no qual a dança profissional do Estado estava inserida nos *Movimentos II*.

Como exemplo de um olhar sobre o profissional de dança na Capital e no Estado e mediante a experiência artística e cultural de Luís Eguinoa, então Diretor de Programação Artística da FCS¹⁴⁴. Mesmo que sua visão da cena de dança fosse parcial, como costuma ser todo ponto de vista, ela se legitima pela sua experiência na área e inserção institucional com a CDPA/FCS. Esta se encontra na reportagem do *Jornal Estado de Minas*, de 22 de fevereiro de 1986, intitulada “A dança em Minas”. Eguinoa se refere ao “mercado caótico” do trabalho do profissional de dança em Minas Gerais, mesmo passados pouco mais de quarenta anos do início de sua história “construídos com esforço e talento de nomes significativos do Estado”, já sinalizando a limitada presença nacional de Minas Gerais no cenário nacional, tanto quanto a dificuldade de permanência no mercado de trabalho dos grupos profissionais da Capital.

[...] há que se fazer uma análise realista do momento, hoje, contundente e angustiante, pois percebe-se uma situação caótica, onde profissionais do mais elevado padrão, tanto os que fizeram e ainda fazem a história como as gerações recentes, não conseguem projetar um futuro imediato que lhes permita exercer com segurança e dignidade a profissão de artista.

O mercado de dança, de marginal em certo aspecto e em certa época [*sic*] [época], passou a constituir-se em um mercado caótico, que não assumiu ainda, por injunções várias, a sua verdadeira destinação, o seu valor, a sua massa crítica. Ainda à cata de definição de sua identidade. Não sabe se joga com o lazer e entretenimento ou se joga com arte e cultura comprometida com um passado, uma história e os valores culturais do Estado e do País, ou se, ainda, se identifica com as duas situações [...]. (*Jornal Estado de Minas*, s/p, 22/02/1986. Acervo CCIMJEF/FCS)

A partir de sua experiência, Eguinoa continuou situando seu entendimento em relação às dificuldades na qual se encontram os grupos profissionais, na média de “6 ou 7 em todo o Estado, enfrentando todo o tipo de incertezas”, com exceção da “Companhia Estatal” – CDPA –, que, por ser oficial, tinha garantido os recursos de sua manutenção. As demais

¹⁴⁴ Eguinoa, citado no Prefácio, exercia as funções de Bailarino e também de Produtor no grupo *Baletatro Minas* na década de 1970.

“batem em uma peregrinação insana entre os gabinetes dos órgãos de cultura e as salas dos executivos das empresas privadas”, na busca por recursos mínimos para sua permanência no mercado. É bem provável que aí resida uma séria questão geradora de insegurança, desgaste e impotência dos grupos profissionais, ou seja, a falta de condição estrutural de permanência no mercado. Tal fato, segundo o Produtor, não permite com que eles se planejem além de uma produção anual, realizada em um misto de idealismo e um “quase nada” de planejamento empresarial, comprometendo, assim, o trabalho e esforço dos envolvidos. A não ser a exceção à regra por ele destacada, o *Grupo Corpo*. Este conseguiu manter patrocínios que asseguraram a continuidade de seu trabalho, o qual apresenta uma agenda ativada e planejada para mais de um ano de antecedência, vivendo uma situação única no Estado, com turnês internacionais geradoras de dólares, produção anual de uma nova obra e precisando, assim, de poucos recursos oficiais.

Não há como deixar de inferir também que este estado de *permanência* relaciona-se, entre outros fatores, à existência de um trabalho em rede continuado e afinado entre Direção, Produção, Artistas da estética da cena – Cenógrafo, Figurinista, Iluminista –, Ensaiaadores e Professores, Bailarinos, além da condição financeira de manter essa estrutura. Inferimos também que a qualidade e o potencial artístico não se constituem no problema dos profissionais, e sim o apoio financeiro e político.

Em meio a esse quadro nada favorável e de aparente retrocesso para o artista profissional de dança no (e do) Estado, menciona-se a matéria jornalística referente ao surgimento de um significativo avanço no contexto da dança no Estado, a oficialização de seu primeiro Curso Técnico das artes da cena. Referimo-nos à “grande notícia do ano para os setores artísticos mineiros” (Jornal *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 25/11/1986), a aprovação pelo Conselho Estadual de Educação/MEC (Portaria 1.807) do projeto concluído há mais de um ano, na constituição da primeira escola profissionalizante do Palácio das Artes em suas três instâncias – Dança, Música (instrumento e canto) e Teatro, em 07 de novembro de 1986, ação efetivada em 1987. Sobre essa notícia, destaca-se a reportagem do jornal *Estado de Minas* (s/p) de quinta feira, de 07 de dezembro de 1989, assinada por Mauro Werkema, o qual assumiu a Superintendência da FCS por mais de três ocasiões diferentes ao longo da trajetória artística da CDPA. Ele revela como a autorização do MEC foi uma “luta de quase um ano de efetivo trabalho [contando com a] atuação decisiva de pessoas” do meio artístico cultural do Estado, como Elvécio Guimarães, Albertina Salazar, Carlos Leite, Pedro Paulo Cava, Raul Belém Machado, Paulo César Bicalho, Helena Vasconcellos, Danilo Moreira Medeiros, Vicente Roque Dutra, Agostinho Viera Neto e Cristina Lima, dentre outros

do Conselho Estadual de Educação (MEC), como Maria Fernandes, Lourival Vilela, Edgar da Matta Machado e Layrton Borges Martins.

Ainda segundo Werkema, as escolas profissionalizantes da FCS – Dança, Música e Teatro –, “representam uma das mais importantes ocorrências de toda a história cultural mineira contemporânea”, realizada em função de três objetivos:

[...] aproveitamento do rico e diversificado universo de produção e exibição artística, local privilegiado e raro para o aprendizado teórico e prático de profundo valor cultural; formação de recursos humanos mais generalistas, procurando-se preparar o artista cênico, qualificado como ator, cantor, bailarino e habilidades afins, profissional altamente carente no cenário artístico mineiro e brasileiro; e, finalmente, dar expressão real e modernidade pedagógica a preceito estatutário introduzido em julho de 1984, que dava à FCS a missão de centro de ensino e investigação no campo da arte, estimulando o surgimento e a vinculação de novas idéias (*sic*) e expressões artísticas. (*Estado de Minas* – Quinta feira, 7 de dezembro de 1989. Acervo, H. Vasconcellos.)

Faz-se necessário salientar a importância, para além da Escola Profissionalizante da FCS, a relevância das demais Escolas ou dos Cursos Livres de Dança no processo de profissionalização do Dançarino de Minas Gerais, uma vez que estes têm sido os espaços responsáveis pelo processo de formação profissional, constituição estrutural e prática do artista da dança teatral. Tal como a “narrativa, que tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 2012, p.221), também os são tais espaços de dança, onde a marca do *narrador mestre* imprime-se no todo de seu *aprendiz bailarino*, “como a mão do oleiro na argila do vaso”. As experiências passadas e aí desenvolvidas propiciam a capacitação e acesso de seus egressos às companhias ou grupos profissionais de dança nacionais e internacionais. Assim ocorreu, como visto, com os integrantes da *Escola de Dança*, de Leite (a qual deu origem à Escola Profissionalizante da FCS), e continua ocorrendo até a data da elaboração deste texto.

A *Cia de Dança do Palácio das Artes* passou, na década de 1980, por uma grande reformulação em seu perfil artístico em busca de uma identidade comum e por uma triagem objetivando buscar elementos que se identificassem com a nova filosofia, o estilo contemporâneo. Pelos movimentos realizados pela Cia nessa década, entende-se que essa passagem foi a mais longa transição por ela enfrentada – 1984-1988 –, quando se vê uma busca e experimentações entre seus Diretores e Coreógrafos até que esta encontra um caminho ético e estético de fazer dança que lhe conferirá um ritmo e uma dinâmica propícios a alcançar uma maturidade artística.

Tal busca pode ser percebida nas mudanças sistemáticas da denominação empregadas pela Cia e registradas historicamente em seus Programas. No último ano dos *Movimentos I*, a Companhia registrou a denominação de *Corpo de Baile da Fundação Clóvis Salgado* (Programa *Matraga*, novembro/85), entrando para os *Movimentos II* com duas denominações no mesmo ano – *Companhia de Dança da Fundação Clóvis Salgado* (Programa *Diadorim*, agosto/86) e *Cia de Dança do Palácio das Artes* (Programa *Rex*, novembro/86). Este se alterou em 1994 para *Cia de Dança Minas Gerais* (Programa *Serenata*, Temporada Maio/94), permanecendo até o final dos *Movimentos II* (1999), quando mais uma vez o nome foi alterado (melhor dizendo, retomado) para *Cia de Dança do Palácio das Artes*. (Figuras 75)



Figura 75: *Serenata*. CDPA, 1995. Teatro Guaíra (PR).
André Valadão e Beatriz Kuguimiya. Foto: Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.

Nesse período, a CDPA passou pela experiência de trabalhar coreografias de alto nível técnico e artístico, com Coreógrafos como Luis Arrieta, Tíndaro Silvano e Pedro Pederneiras, além de se apresentar regularmente em festivais tradicionais de dança pelo Brasil, como o de Inverno, de Joinville, Uberlândia e Bento Rodrigues. Sob a Direção de Tíndaro Silvano e Patrícia Avellar, viu-se a inserção continuada da CDPA no roteiro de dança do País, recebendo prêmios e convites, em uma construção efetiva e produtiva de outras camadas de experiências artísticas. A Cia cresceu em organização interna e em amadurecimento profissional, sinalizando, já no final desse período, o desinteresse pelo formato que não fosse participativo na criação artística. Ou seja, cresceu o interesse da CDPA pelo formato de coautoria coreográfica, aumentando gradualmente seu posicionamento como artista sujeito, como também sua capacidade de argumentação frente à sua Direção e à Instituição. Na

tentativa de superar insatisfações internas e buscar por mudanças, assumiu a Direção da Cia nesse período de transição para os *Movimentos III* a ex-bailarina da Cia, Cristina Machado. Sua gestão será caracterizada, como veremos, pelo diálogo entre Direção e Bailarinos, desejado pelos Bailarinos, como também mantendo uma boa relação entre Direção da Cia e Presidência da FCS.

As Óperas montadas com a participação da CDPA em *Movimentos II* correspondem, de acordo com o CCIMJEF/FCS às: *O Messias* (Oratório de Haendel na versão de Mozart); *Aída* (Verdi); *Don Giovanni* (Mozart); *La Traviata* (Verdi); *A Viúva Alegre* (Lehár); e *Carmen* (Bizet).

Nesta altura do texto, retomando-se o entendimento da constituição dos Programas da Cia como fragmentos da sua trajetória e como um recurso concreto para operar com sua memória e sua história, têm-se, a seguir, as tantas pontas do *iceberg*, que se constitui a CDPA nos *Movimentos II*. Observa-se que em *Movimentos II* cresceu a presença do Crítico de Dança na figura do Jornalista Marcello Castilho Avellar (1961-2011) do jornal *Estado de Minas*, personalidade da cultura mineira que deu atenção especial à arte da dança profissional no Estado.

2.1 Pontas de um *Iceberg* – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 1986-1998

Os selos são os cartões de visita que os grandes Estados deixam no quarto da criança.
Walter Benjamin¹⁴⁵

Uma vez considerados os Programas da CDPA como fragmentos de um conjunto de informações – o *iceberg* –, propõe-se agora mais uma forma de apreciá-los – como *cartões de visita* da CDPA, ou ainda como *selos* aos olhos de colecionadores. Esse entendimento inspira-se em Benjamin, em seu texto *Rua de Mão Única* (1928). Neste, o autor parte de temas pouco convencionais, fragmentados e descontínuos, objetivando lançar um olhar crítico sobre a alienação do homem moderno mediante o domínio da indústria cultural e do fascismo (sistema em ascensão no contexto entre guerras no qual viveu Benjamin). Benjamin parte da observação das coisas simples do cotidiano do homem moderno, promovendo uma dialética entre estética e história. Em um desses temas, Benjamin lançou seu olhar crítico e observador sobre os “selos”, estes pequeninos *tecidos celulares gráficos*, os quais podem atrair olhares

¹⁴⁵ Walter Benjamin em *Filatelia*. In: *Rua de mão única: Infância berlinense*. (2012, p.55)

mais cuidadosos e dizer mais do que palavras (BENJAMIN, 2013, p.53). “Muitas vezes um selo há muito tempo fora de circulação, colocado num sobrescrito já amarrotado, diz mais a quem se põe a examinar maços de velhas cartas do que dezenas de páginas lidas” (BENJAMIN, 2013, p.53). Dentro desse espírito os “selos [Programas] são obras de consulta mágicas”, neles estão inscritos nomes, imagens e textos referentes à Cia e permitem com que os olhos de observadores (cuidadosos) percorram fragmentos que marcam a trajetória da CDPA.

Colocam-se, destarte, “em circulação” os Programas da CDPA referentes aos *Movimentos II* (1986-1999). Adverte-se, mais uma vez, que esses Programas podem ser acessados na íntegra no DVD que acompanha esta tese.

A seguir, apresentam-se as ilustrações das capas dos Programas da CDPA, referentes aos *Movimentos I* (1971-1985), arquivados no CCIMJEF/FCS, sublinhando-se que, para efeito de registro, as ilustrações, embora mantenham suas proporções, têm suas dimensões alteradas.

PROGRAMAS CDPA 1986-1999 (CCIMJEF/FCS)

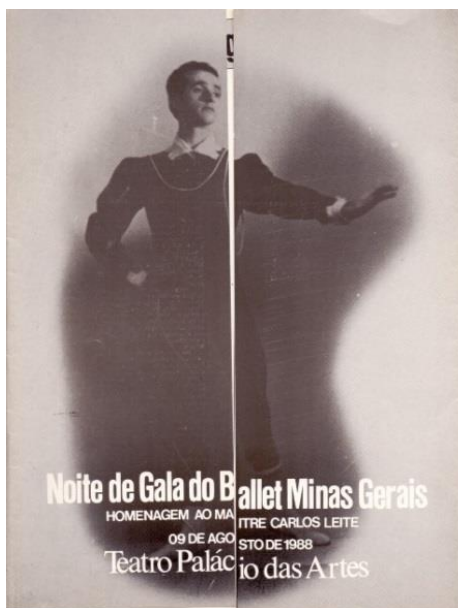
Programas de 1986 (CCIMJEF/FCS)



Programas de 1987 (CCIMJEF/FCS)



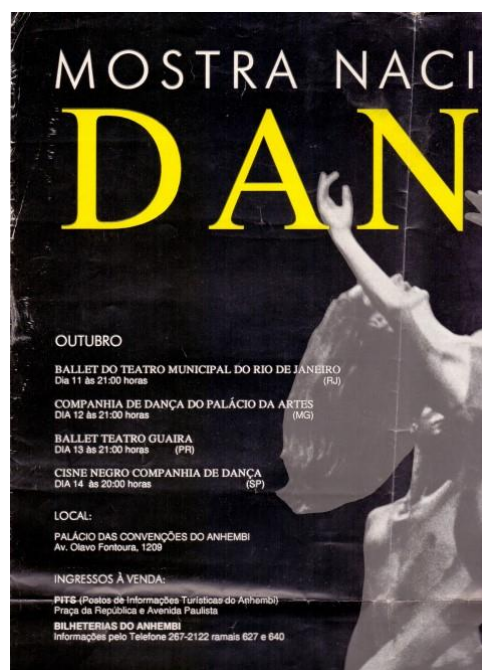
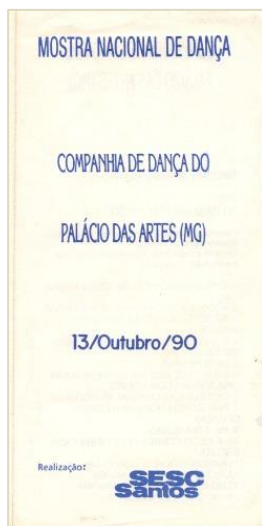
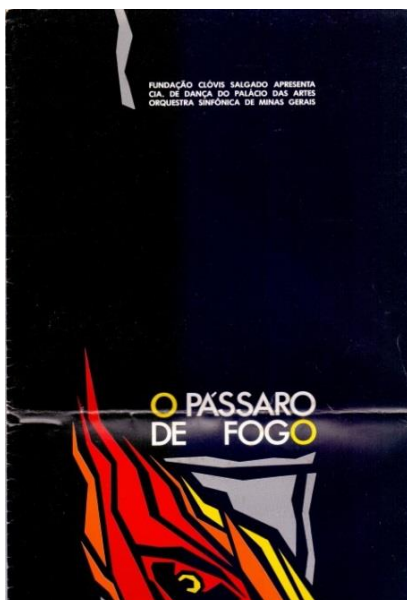
Programas de 1988 (CCIMJEF/FCS)



Programas de 1989 (CCIMJEF/FCS)

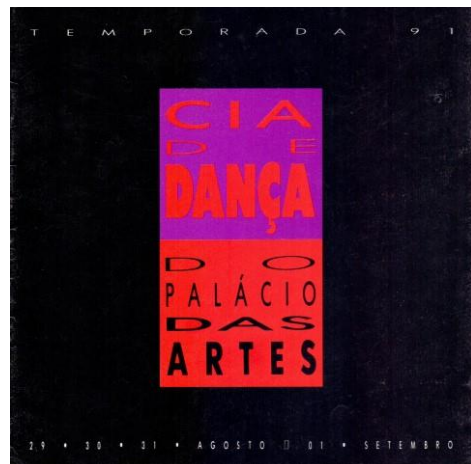


Programa de 1990 (CCIMJEF/FCS)

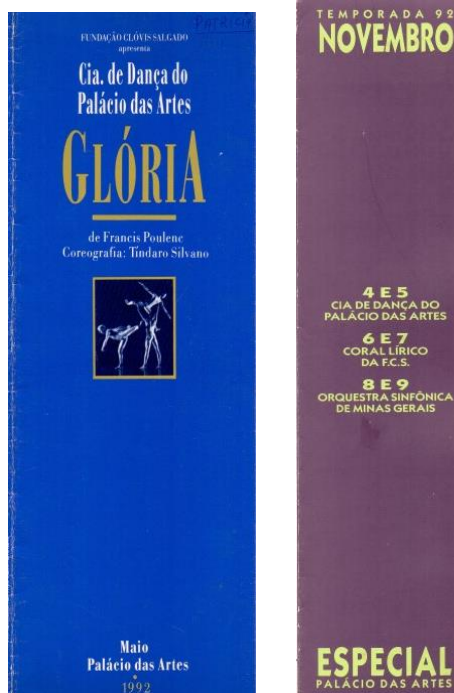




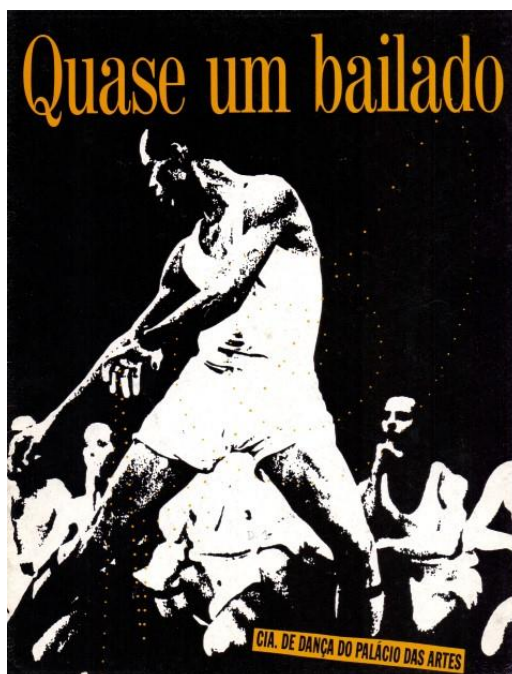
Programas de 1991 (CCIMJEF/FCS)



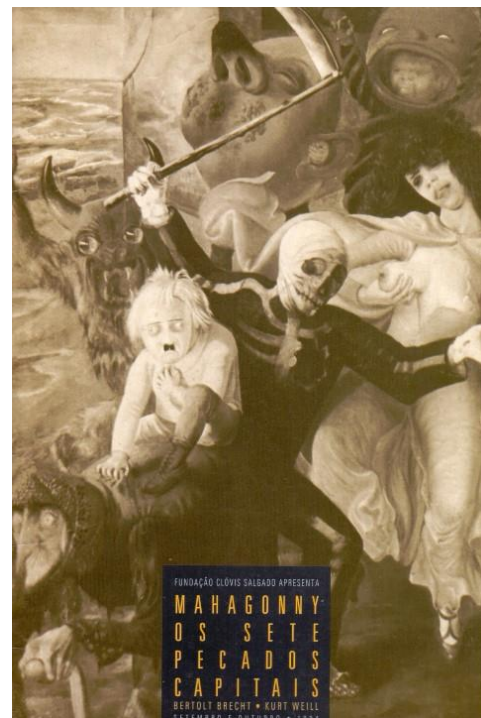
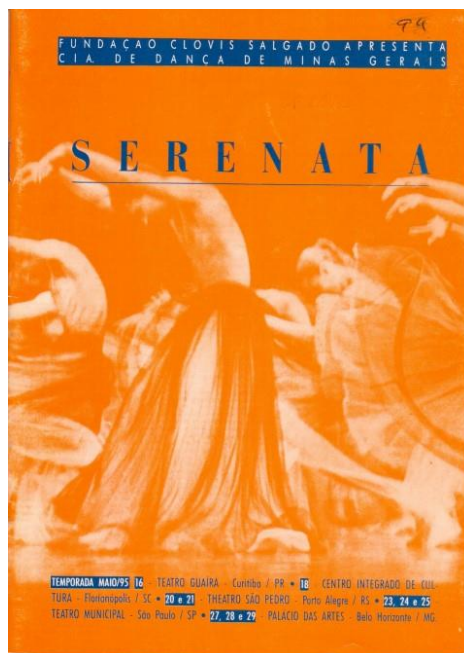
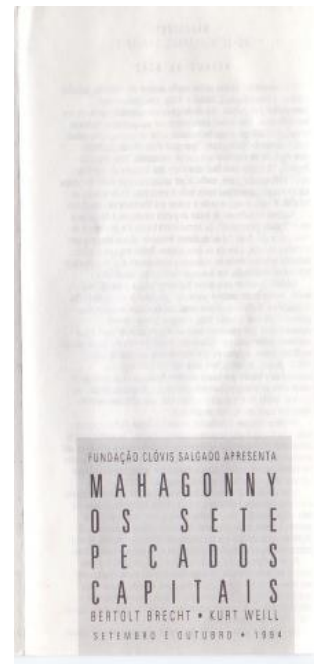
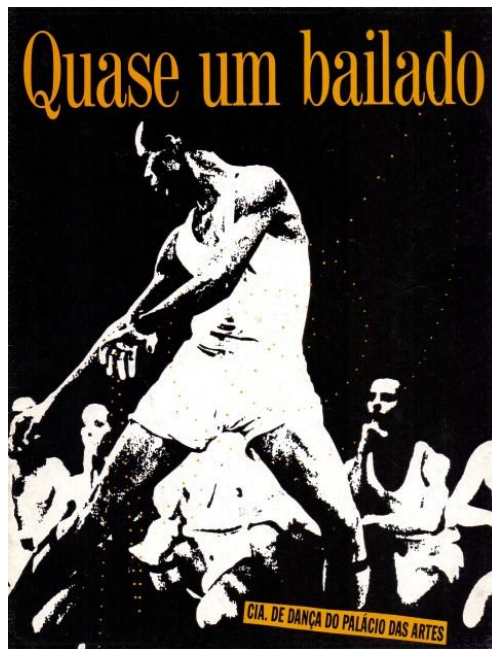
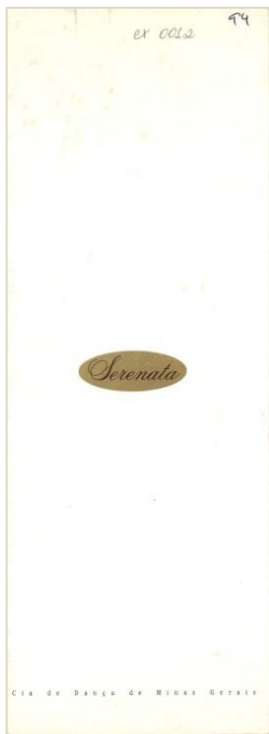
Programa de 1992 (CCIMJEF/FCS)

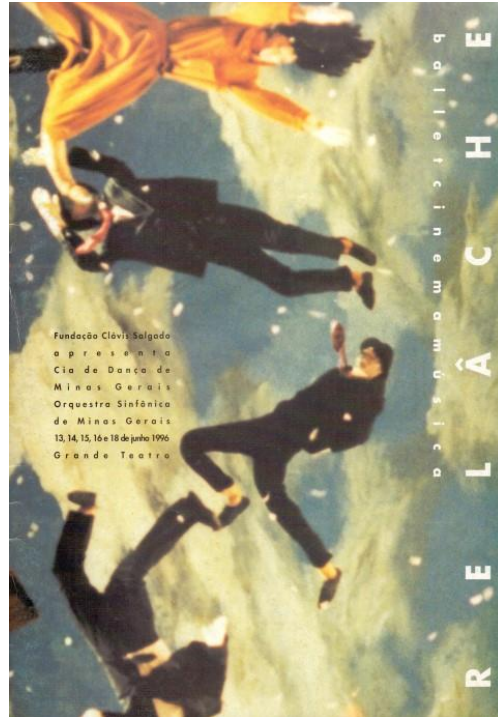


Programas de 1993 (CCIMJEF/FCS)

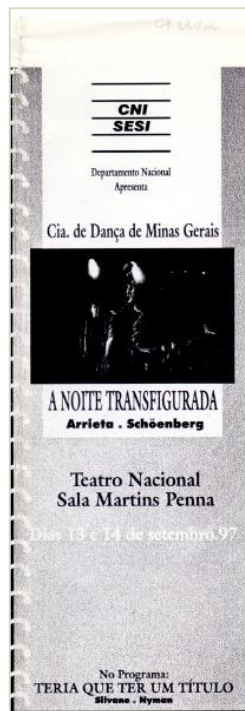
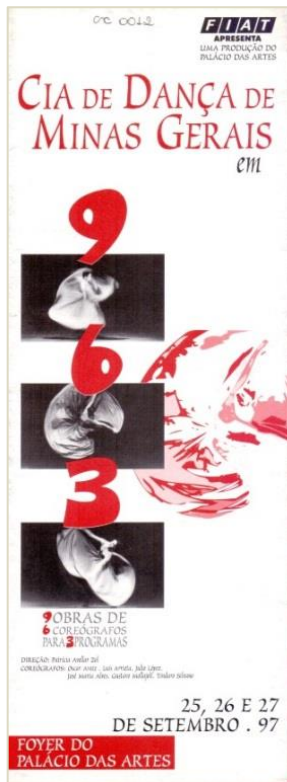


Programas de 1994 (CCIMJEF/FCS)





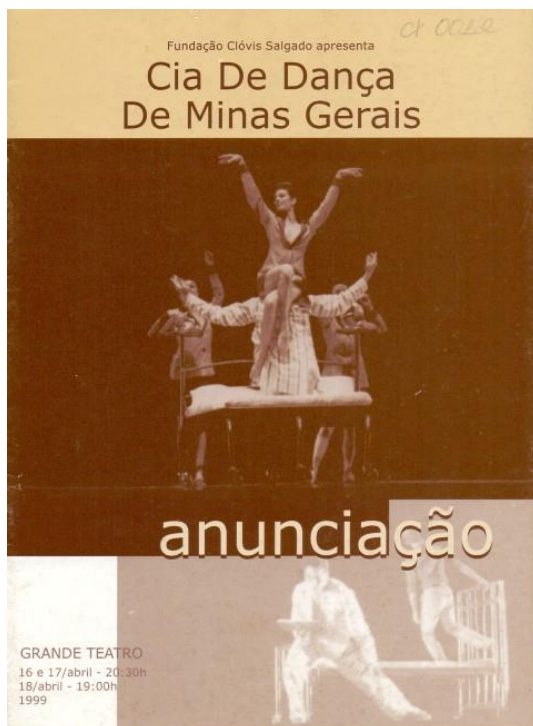
Programas de 1997 (CCIMJEF/FCS)



Programas de 1998 (CCIMJEF/FCS)



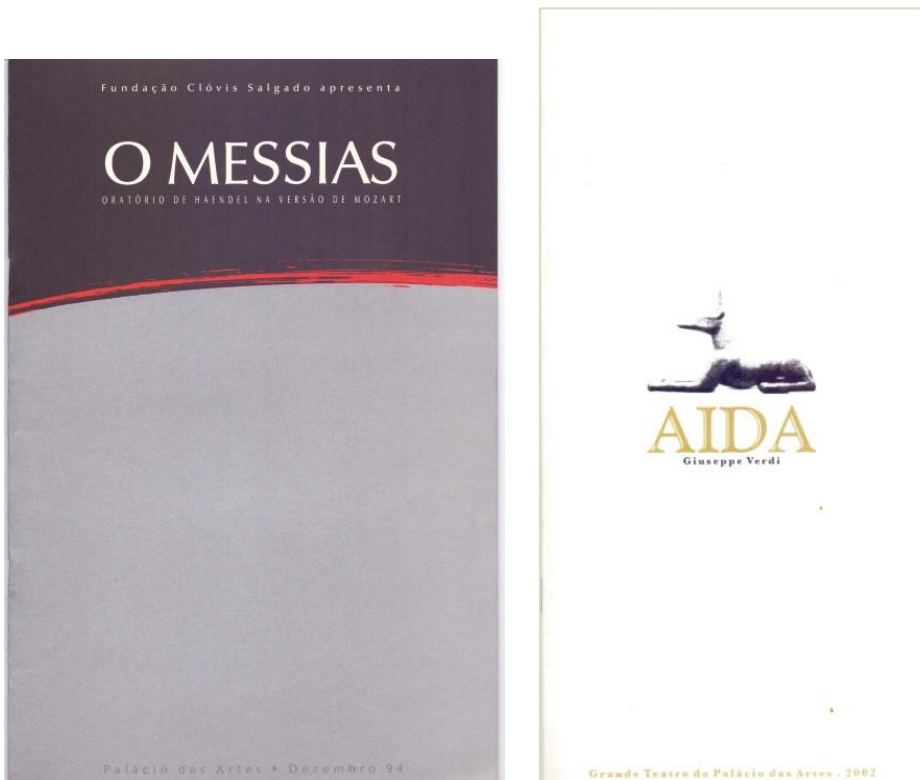
Programas de 1999 (CCIMJEF/FCS)

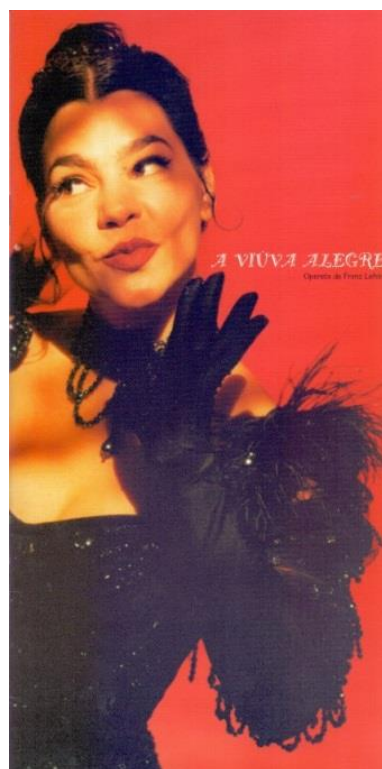
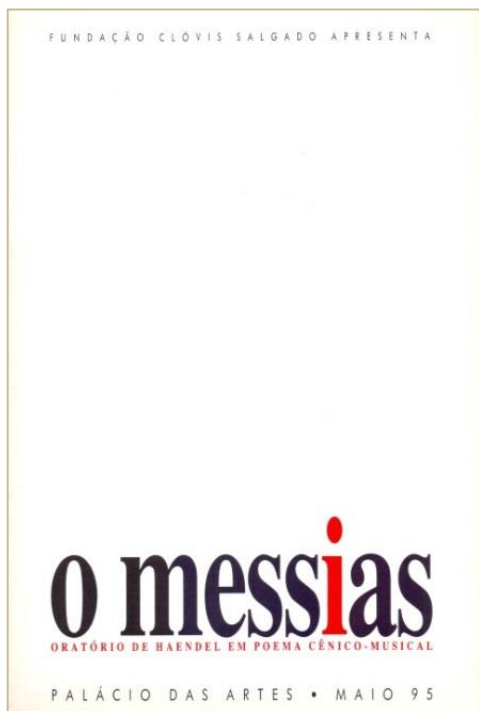


Programas não identificados – década de 1990 (CCIMJEF/FCS)



Programas das Óperas 1986-1999 (CDPA/FCS)





Uma vez apresentado os Programas, passemos aos três elementos eleitos para de análise da CDPA referentes aos *Movimentos II* (1986-1999) – a Direção Artística, o Trabalho de Manutenção Técnica e o Repertório.

2.2 Direção Artística

E os festivais [em] que a gente estava sempre presente com uma obra nova. Fosse minha ou do Arrieta ou de outro coreógrafo, a companhia estava dizendo: - Presente! Nós estamos aqui, nós existimos, nós representamos Minas Gerais.
Tíndaro Silvano¹⁴⁶

Durante os *Movimentos II*, a CDPA passou por diferentes Diretores, encontrando, em seguida, o mais extenso e estável percurso estético de sua trajetória até então. Trabalhou técnicas de dança que não só a Clássica e ampliou significativamente tanto o seu Repertório artístico quanto seu âmbito de apresentação interestadual, nacional e internacional. Seus Diretores Artísticos foram: Raul Belém Machado (ao lado de Leite na Direção de Balé, transição para *Movimentos II*); Hugo Travers, Marjorie Quast e Gerência de Heloisa Couto; Tíndaro Silvano; Patrícia Avellar; Lina Lapertosa (interinamente) e Cristina Machado (transição para os *Movimentos III*).

Relembra-se que a Direção anterior de Dubrul (1985) trouxe muitos conflitos à CDPA pela forma como a Dança Contemporânea foi por ele introduzida, gerando dificuldades de entendimento de sua metodologia de trabalho, de seus processos de criação, bem como desentendimentos entre Direção e Bailarinos. Ele se retirou, uma vez que não conseguiu o apoio desses últimos e, em sequência, a Cia passou por cerca de três anos de direções de curta duração, tentando caminhos que não mais o de *Corpo de Baile*. Em 1986, Raul Belém Machado esteve como Diretor Artístico e Elvécio Guimarães assumiu a Direção Administrativa da Cia, ainda motivados em investir no perfil contemporâneo para a Companhia. Em 1987, Hugo Travers retornou à CDPA como Diretor, ao lado da Gerência de Heloisa Couto, investindo no repertório contemporâneo, quando a Cia passou pelas mãos e experiências de coreógrafos contemporâneos como Sônia Mota, Luis Arrieta, Júlio Lopes e Susana Yamauchi. Travers ficou pouco tempo, assim também como Quast, que o sucedeu. Tais experiências com a Dança Contemporânea foram bem-sucedidas, como também houve boa receptividade pelos Bailarinos, período em que a Cia efetivou turnês pelo País.

Com a saída inesperada de Quast e de Couto, a Companhia ficou sem Diretor em meados de 1988. De acordo com Sônia Pedroso (2016), foi então que os Bailarinos consultaram Tíndaro Silvano, que já estava como professor residente da Cia, se ele assumiria a Direção. Este se mostrou receptivo, respondendo afirmativamente, desde que não precisasse

¹⁴⁶ Entrevista concedida à autora em 01/12/2015.

“mexer com papéis” (PEDROSO, 2016). Silvano trabalhou com Patrícia Avellar como Gerente por cerca de sete anos consecutivos, quando se retirou como Diretor e continuou sua carreira de Coreógrafo na CDPA e de outras companhias pelo País e exterior. Avellar, que já estava como Diretora da Cia ao lado de Silvano, assumiu sozinha a Direção até meados de 1999. Passados quatro anos, a relação entre Avellar e a CDPA mostrou-se desgastada em termos de falta de um entendimento comum, entre outros, de qual deveria ser o perfil da CDPA. Após uma carta abaixo-assinada por mais de 60% dos Bailarinos, Avellar foi afastada de sua função como Diretora, assumindo, interinamente, Lina Lapertosa, que não desejou assumir a Direção, mas sim permanecer na função de Bailarina. Em sequência, Cristina Machado, que havia sido Assistente de Produção de Avellar, foi indicada pela CDPA para assumir a Direção, sendo esta a última Direção da Cia referente aos *Movimentos II*.

Sublinha-se, contudo, a parceria profícua de três artistas junto à CDPA, a partir do ano de 1989, a qual permaneceu bastante ativa e concisa em suas ações até os Programas de 1998 (meados de 1999). Os artistas e suas respectivas funções assumidas nessa ocasião (1989-1999) foram: Tíndaro Silvano – Direção/Coreografia/Maître; Patrícia Avellar – Assistente de Maître/Gerente/Direção de Produção/Direção; e Lydia Del Picchia – Assistentes de Maître/Bailarina/Coreógrafa/Gerente Interina/Gerente Substituta. As ações conjuntas destes caracterizaram-se por uma equipe bem ajustada pelo entendimento entre si junto à CDPA, permanecendo juntos por cerca de sete anos consecutivos de trabalho, estabilizando e efetivando realizações (de criação e de produção artísticas). Mesmo quando Silvano não mais se colocou na posição de Coreógrafo Residente, tendo saído ao encontro de novos campos de trabalho a partir de meados de 1996, suas obras continuaram sendo remontadas na gestão Avellar, com assistência de Del Picchia até meados do ano de 1998, quando então teve início a gestão de Cristina Machado, sendo esse o último ano em que seus trabalhos apareceram nos Programas da Companhia. E assim tem sido até a presente data.

Paralelamente a estes, registram-se três outros nomes integrantes desse processo e que corroboram para a sua justa realização e êxito das produções da Cia nesse período: Bettina Bellomo, Maître de Ballet; Jorge Luiz, Divisão de Mecânica de Palco/Iluminação; e Luis Arrieta, Coreógrafo Convidado a trabalhar por mais vezes junto à CDPA e na trajetória artística da mesma Cia (até a presente data).

Sublinha-se que, apesar da presença do Arquiteto e Cenógrafo Raul Belém Machado (1942-2012), singular personalidade artística de Minas Gerais, ligada indiscutivelmente à Fundação Clóvis Salgado e por vezes à Cia de Dança em todo o recorte diacrônico desta tese, este não se encaixa totalmente na referida equipe por ocupar distintos cargos e funções não só

ligados à CDPA durante o tempo recortado do referido trio. Destaca-se, contudo, que Raul Belém Machado desenvolveu seu trabalho artístico-profissional em diversas funções dentro da Fundação Clóvis Salgado – Diretor Artístico, Cenógrafo, Figurinista, Coordenador Artístico do Centro Técnico de Produção (Marzagão) e Professor do Curso Profissionalizante do então CEFAR e dos Cursos Técnicos realizados pela FCS –, diretamente envolvido em várias das produções de Dança, Teatro e (especialmente) Ópera. Registram-se, por parte da autora, a admiração e o respeito pelo trabalho artístico de Raul Belém Machado, com quem ela teve a oportunidade de se relacionar, de aprender e de viver experiências artísticas, fossem esses referentes aos tempos de Bailarina integrante do *Baletatro Minas* ou como integrante da equipe de professores do CEFAR.

A seguir, apresenta-se o Programa Inconfidência, que simboliza o encontro fértil de trabalho dos artistas mencionados anteriormente – Tíndaro Silvano, Lydia Del Picchia, Patrícia Avellar, Bettina Bellomo, Luis Arrieta e Jorge Luiz. (Figuras de 76 a 81)

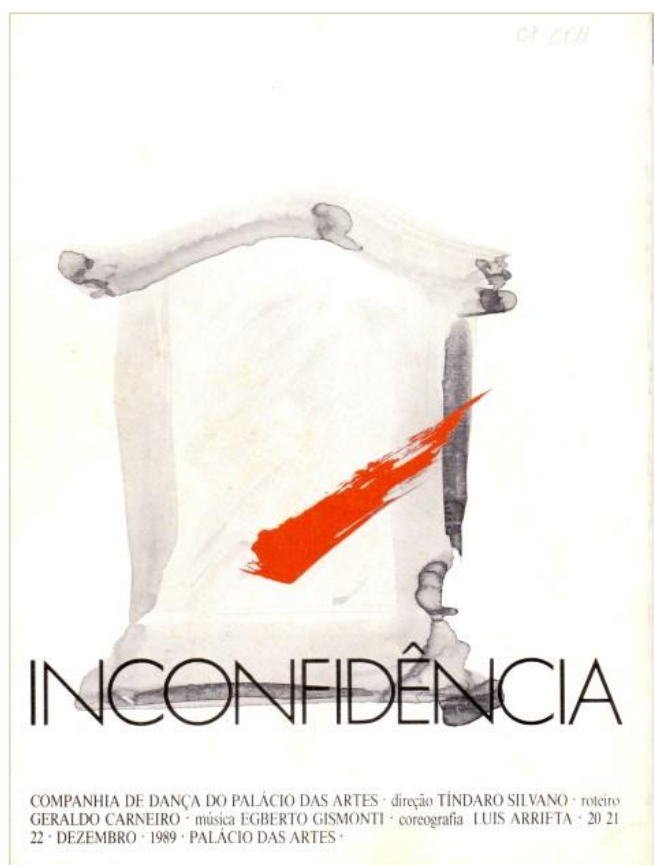


Figura 76: Programa *Inconfidência*, Capa – Palácio das Artes. Belo Horizonte, de 20 a 22 de dezembro de 1989. Acervo: CCIMJEF/FCS.

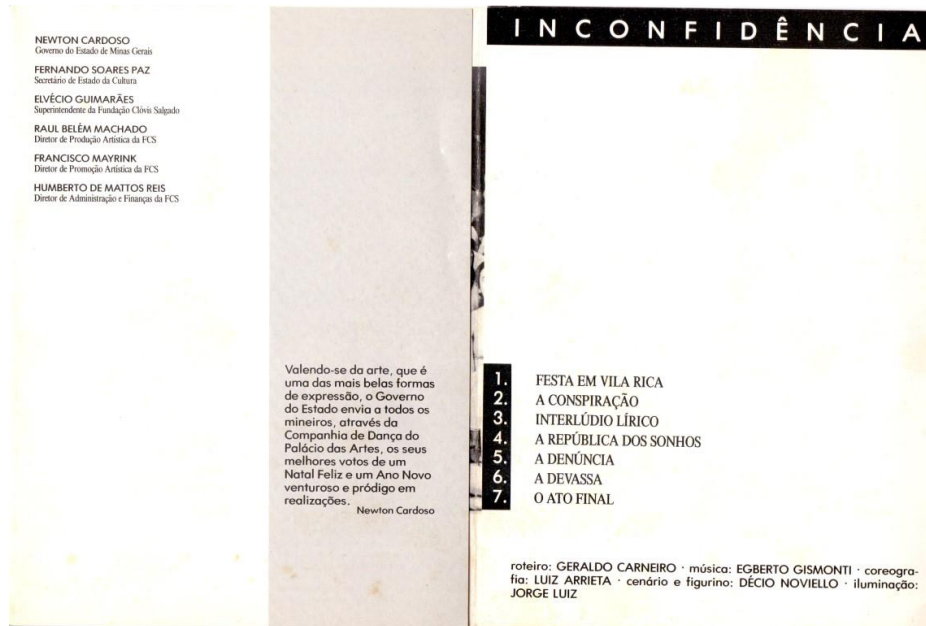


Figura 77: Programa *Inconfidência*, 1989 – primeira dobra interna. Palácio das Artes. Acervo: CCIMJEF/FCS.

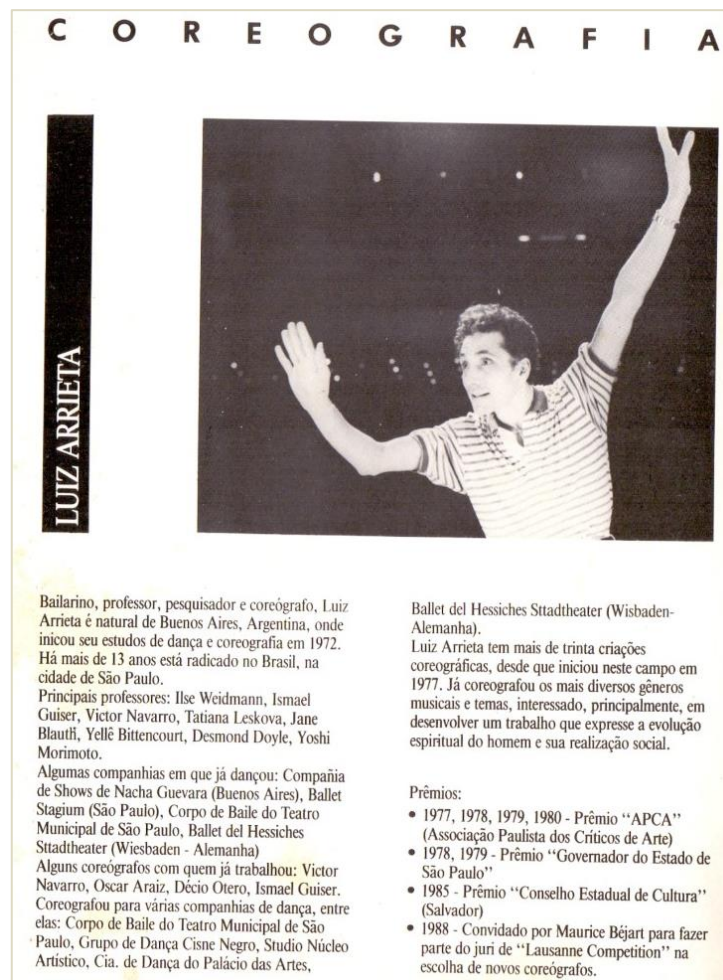


Figura 78: Programa *Inconfidência* – parte interna, aba da esquerda. Palácio das Artes, 1989. Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 79: Programa Inconfidência, 1989 – Parte interna central. Palácio das Artes.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

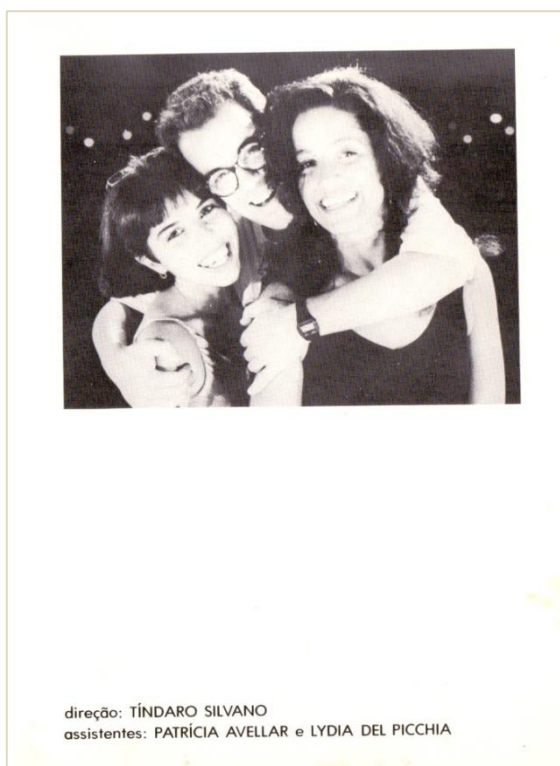


Figura 80: Programa Inconfidência, 1989 – Parte interna, aba da direita. Lydia Del Picchia,
Tíndaro Silvano e Patrícia Avellar. Acervo: CCIMJEF/FCS.

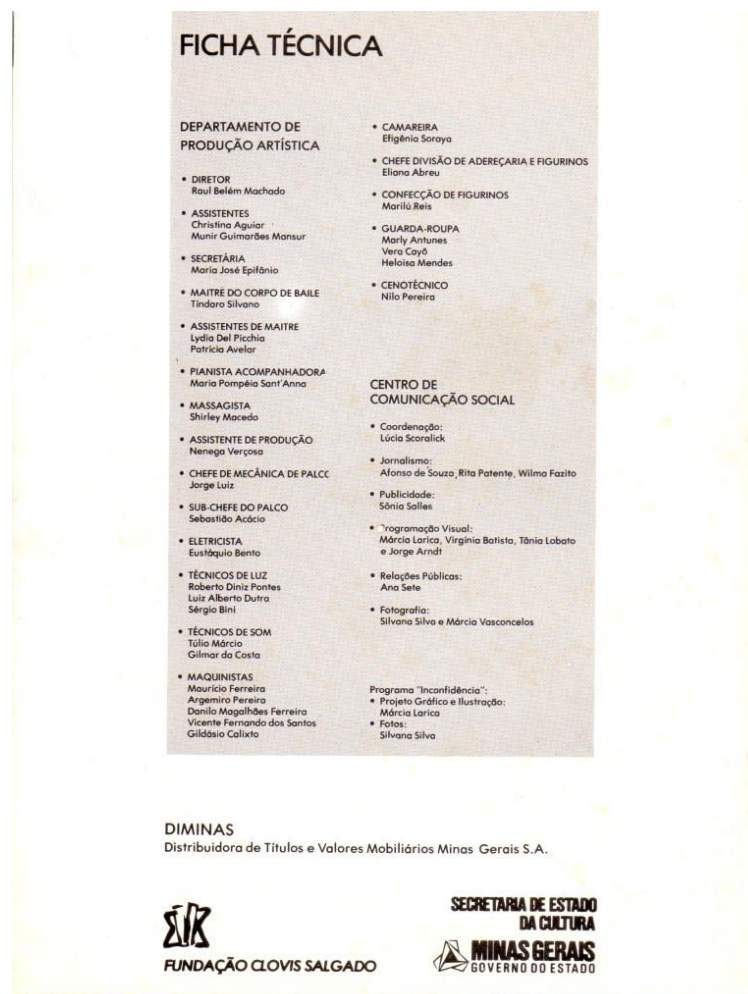


Figura 81: Programa *Inconfidência*, 1989 – Ficha Técnica.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Antes de abordar-se o tempo de atividades do trio mineiro e com o propósito de se observar a importância de uma equipe bem ajustada para o ofício de uma companhia de dança teatral, profissional e contemporânea como a CDPA, abre-se um parêntese para trazer à memória uma equipe de outrora ajustada em seus propósitos e suportada politicamente pelo Estado, a qual está inserida em um tempo-espaco das primeiras narrativas do gênero dança teatral profissional. Rememorar essa equipe justifica-se por favorecer o entendimento de como a arte da Dança constitui-se de um trabalho artesanal, lento, que vem passando de geração em geração, na qual se sublinha ser o Artista Cênico a matéria-prima, no qual e pelo qual as camadas de experiências e o conhecimento delas provenientes vão se sedimentando. “A memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro.” (LE GOFF, 2003, p.471)

Reporta-se, dessa forma, aos tempos da corte de Luís XIV, o qual entrou em cena “colocando definitivamente o ballet como uma arte, e arte de profissionais” (CAMINADA, 1999, p.93). Se Catarina de Médici abriu as portas para a dança espetacular ser apreciada e

integrada à vida social de seu tempo, Luís XIV a transformou em experiência corpórea, praticando-a com dedicação e habilidade, e propiciando a elevação de uma prática cultural cortesã ao *status* de área de conhecimento. Rememora-se, destarte, o trio de talentosos Artistas contemporâneos entre si e vinculados à Corte de Luís XIV – um Encenador, um Coreógrafo e um Compositor –, trabalhando juntos em uma parceria bem-sucedida (até certo ponto)¹⁴⁷. São eles: Charles-Louis-Pierre de Beauchamps (1631-1719)¹⁴⁸, Jean-Baptiste Poquelin, conhecido pelo nome francês Molière (1622-1673)¹⁴⁹, e Jean-Baptiste Lully (1632-1687)¹⁵⁰. O célebre trio participou de todas as comédias-balé de Molière, com exceção da última, quando, por essa ocasião, desenvolveu-se uma desavença entre Molière e Lully. Esse último retirou todos os direitos de apresentação de todas as suas músicas de Molière (em 1672). Com essa manobra política, Lully promoveu a ruína do repertório de Molière, uma vez que o dramaturgo ficou impedido de apresentar 11 de suas próprias obras¹⁵¹.

¹⁴⁷ De acordo com Bourcier (2006, p.133), é possível que a briga entre Lully e Molière tenha ocorrido pelo sucesso que o segundo vinha alcançando com suas criações. Lully realizou manobras políticas para conseguir o monopólio do gênero ópera – música e dança –, dentre elas comprou o privilégio exclusivo de abrir a Academia Real de Música e Dança, a qual teve a primeira denominação de ópera (e futuramente conhecida por Ópera de Paris).

¹⁴⁸ Beauchamps descende de uma família italiana de dupla qualificação (Música e Dança). Como costume da época, tinha como intenção trabalhar para que a organização da dança fosse reconhecida universalmente. Como compositor dos balés de Sua Majestade e professor do Rei, tornou-se o primeiro mestre de balé da Academia. O século XVII foi, assim, o da escrita da dança por Beauchamps, levando cerca de 30 anos de elaboração. Data desse período o tratado de um dos alunos de Beauchamps, Raoul Auger Le Feuillet, intitulado *Choregraphie ou L'Art de décrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs* (A Arte de descrever a dança por caracteres, figuras e signos demonstrativos), de 1699, o qual tratava objetivamente a dança no espaço cênico (e não mais em salões). Embora outros autores já estivessem escrevendo obras relativas à codificação da dança, Beauchamps fez valer seu lugar de acadêmico e oficial do Rei e apresentou uma queixa, reivindicando para si a autoria e invenção dos caracteres apresentados por Feuillet, quando foi atendido em todas as suas exigências e reparo de danos. (BOURCIER, 2006; CAMINADA, 1999)

¹⁴⁹ De acordo com Bourcier (2006, p.124-135), o francês Molière não veio de uma família de artista, mas estudou em renomado colégio jesuítico, provavelmente recebendo aí suas primeiras influências teatrais. Foi a figura de transição para a dança artística dramática por antecipar (com um século de antecedência) o formato do “balé de ação”, segundo Noverre. À Molière, é conferida a invenção do gênero “comédia-balé”, em que acontecem tentativas iniciais de o balé ser *costurado* ao assunto da peça, quando o artista atuante é levado a integrar as ações de cantar, falar e dançar ao mesmo tempo. Segundo Caminada (1999, p.105), há autores que consideram que o gênero surgiu por idealização da dupla Lully-Molière, quando pode ser vista em cena a junção dos elementos da *Commedia dell'Arte* – canção, coro, dança – à farsa italiana. Com Molière, o balé ganhou mais destaque ao ser inserido na ação dramática do espetáculo.

¹⁵⁰ Artista italiano, naturalizado francês, Lully desenvolveu suas funções de Compositor musical, Instrumentista, Compositor de versos cantados e de Dançarino. Mesmo não sendo maestro de balé, Lully soube dançar e exigir dos bailarinos e coreógrafos que realizassem o que ele tinha em mente. Tornou-se o Compositor da corte de Luís XIV, com quem dançou e coreografou no famoso *Ballet Royal de la Nuit* (O Balé Real da Noite). A ele, é atribuída a criação da ópera-balé, como também a responsabilidade da transição do balé de corte, realizado nos salões dos palácios, para os teatros, ativando irreversivelmente a formação profissional de dança

¹⁵¹ Bourcier (2006, p.124) analisa o curioso esquecimento por parte dos historiadores da literatura sobre a importância da dança na produção artística de Molière, uma vez que entre as 28 obras conhecidas do artista, 12 delas são comédias-balé.

Aponta-se aqui a importância da tríade Beauchamps-Molière-Lully por esboçar o potencial de um trabalho em equipe mesmo que isso ainda não acontecesse em sua totalidade. Ou seja, cada profissional trabalhava com excelência, mas isoladamente, sem compartilhar suas ideias entre si, como viria a acontecer dois séculos depois nos *Ballets Russes* com a equipe constituída pelo empresário Diaghilev¹⁵². Os três profissionais desempenharam conjuntamente uma significativa produção artística nos primeiros tempos da dança profissional teatral, quando começou a existir uma intenção explícita de escuta e diálogo entre os profissionais que compõem a equipe artística de Diaghilev. Escuta e diálogo efetivados no trabalho em equipe do trio da CDPA.

Fechando o parêntese e retomando o referido trio, Silvano-DelPicchia-Avellar, observa-se como suas experiências se interligam e se incorporam ao trabalho da CDPA. As narrativas de cada um deles, e dos demais integrantes da Cia, estabelecem um contraponto aos Programas e fornecem significativo sentido às ideias, ações e experiências que dão corpo à trajetória artística da CDPA nos *Movimentos II*. Essas narrativas continuam a sublinhar que, para além do *glamour* da dança artística, existe um trabalho árduo, contínuo e diário, que depende de vários esforços individuais na construção de um todo coletivo. Este se constitui em um trabalho visivelmente artesanal, realizado corpo a corpo e transmitido boca a boca nos moldes benjaminianos.

Tíndaro Silvano¹⁵³ é natural de Luz (MG) e, quando ainda adolescente, mudou-se com a família (pai, mãe e mais cinco irmãos) para a Capital na década de 1960 em busca de melhores oportunidades de estudo. De acordo com Silvano, seus pais, ao contrário da tradição da época, da qual não se esperava incentivar um rapaz a fazer dança, antes reprimia a prática dessa arte, Silvano teve liberdade de escolher o que quisesse estudar *desde que estudasse*. O jovem passou a estudar no Colégio Estadual (Governador Milton Campos) no início da década de 1970. Por volta de seus 15 anos de idade, Silvano trabalhava durante o dia e estudava à noite. Foi quando conheceu uma turma participante de um movimento artístico de teatro, muitos dos quais se encontram no mercado de trabalho até hoje, inclusive artistas globais, (referindo-se à Rede Globo de TV). A turma e ele tinham o costume de descer para o

¹⁵² Diaghilev providenciou a formação de uma equipe muito bem montada e articulada nos *Ballets Russes* na época da criação da controversa obra *Sagração da Primavera*, de 1913, na qual o empresário reuniu uma equipe composta por singulares artistas: Roteiro, Cenários e Figurinos de Nikolai Roerich (1874-1947); Coreografia de Vaslav Nijinsky (1890-1950); Composição Musical e Argumento de Igor Stravinsky (1882-1971); e Assistente de Coreógrafo, Marie Rambert (1888-1982).

¹⁵³ Entrevista concedida à autora em 01/12/2015.

Parque Municipal (todo aberto na época) e ficarem lendo textos, roteiros de peças, cantando até altas horas, muitos deles do teatro infantil. E nesse ritmo, Silvano acabou por aproximar-se de pessoas do Teatro, tendo “a sorte de cair em mãos de pessoas muito talentosas, tais como”: Ronaldo Brandão, Luiz Otávio Brandão, Fernando Mendonça, Júlio Mackenzie, Telmo Ribeiro, Ronaldo Boschi, José Mayer e Antônio Grassi. Como havia o projeto de se fazer um Musical, alguns deles recomendaram a Silvano que fizesse dança e que, nesse sentido, procurasse por *Carlos Leite no Palácio das Artes*.

Silvano se considera um Diretor da Cia que tentou cumprir a solicitação do então Superintendente da FCS, Elvécio Guimarães, o qual pediu que fizesse da CDPA “a melhor companhia de dança do Brasil”, quando a Cia estava com poucos integrantes (1989). Nessa perspectiva, Silvano (2015) relata que trabalhou muito por esse ideal, fosse coreografando, fosse chamando para trabalhar junto à Cia os melhores coreógrafos, os melhores ensaiadores, os melhores professores em seu entendimento. “Quando eu criei, eu tentei sintonizá-los com o que havia de mais moderno na época, de mais contemporâneo”.

Relembrando sua trajetória e seu início na arte da Dança, destacam-se algumas narrativas de Silvano (2015), das quais se percebe muito do contexto da época e de como os fatos foram se desenrolando, as relações interpessoais foram se estabelecendo e as experiências foram sendo *tecidas*.

A minha vida era outra. Eu trabalhava e estudava. Então, assim, eu fui e quando eu cheguei no Palácio das Artes [...], não tinha portão, não tinha nada. O Palácio das Artes você chegava e entrava. [...] Perguntei: - Aonde é a escola de dança? Me falaram: - É ali embaixo. Cheguei na secretaria e dei a sorte de estar o professor e ele logo, não sei, me viu e, na época, tinham poucos rapazes, não é? Então, eu cheguei querendo fazer umas aulas de balé porque eu era amigo do Ronaldo. Ele conhecia o Ronaldo... O professor Carlos Leite também era professor no TU. Teatro Universitário. Que também era um centro forte de pensadores e artistas e de rebeldes em Belo Horizonte. É outro núcleo. Mas o Carlos Leite também pertencia a esse grupo e ele logo sabia que eu era, que eu vinha do teatro e ele me olhou com outros olhos. Enfim, marquei no outro dia fui fazer uma aula com ele, era uma aula assim meio nível intermediário e eu nunca me esqueço, eu fui com uma roupa de uma peça que eu tinha feito anteriormente, que era uma coisa assim, uma malha vermelha, com sapatilha dourada. Eu nem sabia. Ele falou assim: - Você tem sapatilha? Tinha. - Você tem uma malha? Tenho. E vem com uma camiseta. Lá foi. Lá fui eu. Uma malha vermelha, uma sapatilha dourada. Sabe Deus. E fiz a aula. E daí a pouco quando eu vi ele começou a falar as palavras em francês e falar sobre música. (Entrevista concedida à autora em 01/12/2015)

Destaca-se a fala na qual Silvano coloca Carlos Leite como Professor do Teatro Universitário, participando do ambiente concentrado de *pensadores, artistas e rebeldes de Belo Horizonte*, o que colabora para entender, de certa forma, a abertura de Leite em relação à

criação artística dentro de sua gestão junto à Cia mesmo sendo ele fruto de uma rígida formação erudita.¹⁵⁴

Silvano saiu da Escola profissionalizante de Leite, passando a integrar o então *Corpo de Baile da Fundação Palácio das Artes*, no qual teve a chance de ter experiências transformadoras ao conhecer muitos artistas e companhias nacionais e internacionais que passaram pelo Teatro do Palácio das Artes, com os quais estava ávido a interagir. Dentre estes, Silvano relembrou: da Companhia do Bolshoi, do Balé Nacional da Holanda, da Cia americana de Eliot Feld, do Ballet Stagium e do Teatro Municipal de São Paulo. Estes se relacionam com o perfil do *marinheiro comerciante* em Benjamin (2012, p.214), imagem arcaica do *narrador* que se faz tangível, pois se refere a alguém que *vem de longe* e “[q]uem viaja tem muito a contar”.

Em sequência, o jovem Bailarino seguiu suas experiências profissionais no Teatro Guaíra, a convite de Delavalle, depois seguiu para a Europa, estudando com John O’Brien, em Londres, e, em Paris, com Raymond Franchetti. De volta ao Brasil, trabalhou no Municipal do Rio de Janeiro por cinco anos, tempo privilegiado pelos contatos de Dalal Aschar e seu trânsito nacional e internacional com importantes estrelas e Companhias do Balé de Repertório e Obras Neoclássicas. “A Dalal era muito amiga na época de Margot Fonteyn. Então, elas tinham uma ponte.” *Ponte* que pode ser entendida como o ir e vir dos narradores da dança profissional, nos seus desdobramentos geográficos, no compartilhamento de suas experiências artísticas e no fazer artesanal corpo a corpo. Silvano complementa sublinhando que foi assim que acabou por aprender Balé de Repertório, com grandes mestres (Carlos Leite, Carlos Trincheiras e Hugo Delavalle) e Remontadores de balés que vinham do Royal Ballet de Londres ou da Ópera de Paris. E, após dez anos de trabalhos como Bailarino, partiu para a Europa em busca de outras coisas, experiências que também colaboraram para sua criação artística. “A gente tem que buscar é estar lá na frente.”

Ao ser perguntado sobre quais elementos seriam determinantes na formação profissional de dança, Silvano deixou transparecer seu próprio jeito profissional de ser.

¹⁵⁴ Silvano (2015) continua sua narrativa de constituição profissional dizendo que, em vista da escassez do gênero masculino no mercado profissional da dança teatral, em questão de quatro meses ele já foi requisitado por Leite para dançar por conta de um “importante convite para se apresentar em São Paulo no Teatro Bandeirantes”. E, diferentemente do ritmo que levava com a turma do Teatro, Silvano se identificou com a disciplina dispensada na prática da dança, uma vez ser ele “muito disciplinado” por natureza. “Aí, a dança me reforçou essa coisa da disciplina.” Mais uma vez, Silvano se considerou privilegiado, dessa vez por cair direto nas mãos do professor Leite. Ambos desenvolveram uma “ótima ligação” entre si. Silvano, apesar de ser “mais ator do que bailarino” usou toda a sua “bagagem” nessa tal ocasião, toda sua experiência, ou seja, “cantava, dançava e representava”.

Segundo ele, há a importância de se passar por boas escolas profissionalizantes, como as nacionais “Bolshoi” e “Maria Olenewa”. Contudo,

[... fará toda] diferença aquele que for o mais curioso, aquele que se interessar por metodologias, que se interessar por arte em geral, gostar de ouvir uma boa música clássica, de ter o hábito de frequentar concertos, assistir peças de teatro, procurar conhecer os grandes artistas, tanto os da nossa época, quanto os artistas do passado. Porque ele vai ter um parâmetro para também trabalhar a sua parte artística, não somente a parte técnica. E também obviamente que ele tem a sorte de cair em mãos de professores competentes que lhe deem a ferramenta correta dele trabalhar o corpo dele. (SILVANO, 2015)

Este perfil investigativo e dinâmico constituído por experiências várias permitiu a Silvano se tornar o profissional proativo daquele tempo – a imprimir suas marcas (de oleiro no barro) junto à CDPA – e dos tempos que se seguiram, Bailarino, Diretor e Coreógrafo.¹⁵⁵

Com a mudança da superintendente da FCS, Couto se retirou e, com ela, Quast. Silvano foi convidado para trabalhar junto à Cia quando Raul Belém Machado assumiu a Direção de Produção Artística da FCS (1988). Nas palavras de Silvano, Elvécio Guimarães (Superintendente da FCS, já emocionado), “homem de pulso forte”, lhe deu “carta branca” para agir na Direção da Cia. Sublinha-se que boa parte da companhia havia saído na mesma época que Quast, como os citados (por ele) Suzana Mafra, Andrea Maia e Mauricio Marques (Carneiro), ex-integrantes do Grupo Camaleão (de Marjorie Quast). De acordo com a reportagem do jornal *Tribuna de Minas* (sessão *Nossa Gente*), de 05/11/89, dos 22 Bailarinos, ficaram 14. E uma das razões, apontada pela reportagem, relaciona-se com a insatisfação salarial. “Os baixos salários foram os responsáveis pela evasão de profissionais para outras companhias de dança e para outros estados” (Acervo, T. Silvano).

Silvano começou a trabalhar junto à CDPA ao fazer a assistência ao Coreógrafo Eleo Pomare¹⁵⁶, na *Obra Amanhecer Sem o Nascer do Sol* (1988), quando veio a conhecer Lydia Del Picchia. (Figura 82) Silvano ressalta a parceria bem-sucedida com Del Picchia, “uma artista incrível”, considerada por ele “inteligentíssima”, “cultura” e uma “pessoa também

¹⁵⁵ Silvano acabou lembrando de que, na verdade, quando ainda criança, fazia experimentos no quintal de sua casa, estendendo um lençol e dirigindo suas irmãs para apresentações em festas familiares. Ele reconhece que já amava fazer espetáculos, criar coreografias e ensinar, só ainda não tinha consciência do que fazia. (Entrevista concedida à autora em 01/12/2015)

¹⁵⁶ Silvano sempre chamou a atenção de seus alunos para a importância de o bailarino saber falar outras línguas. Esse fator é significativo para o trânsito entre artistas, a comunicação e a troca de experiências entre estes. Esse foi o caso, no contato de Silvano com o Coreógrafo Eleo Pomare, quando o saber da língua inglesa foi determinante. Ou seja, Silvano relembra ter sido a pessoa (*ponte*) que intermediou a vinda do Coreógrafo americano para trabalhar junto à Cia em 1988. Pomare havia conhecido Silvano em Nova York, quando esse último era professor da Cia Cisne Negro, em apresentação no *City Center* (Nova York/EUA) algum anos antes.

articulada, vinda dessa matriz do Trans-Forma” (de Marilene Martins), atualmente “integrante do Grupo Galpão”¹⁵⁷, de Belo Horizonte, companhia teatral mineira criada em 1982 e ligada à tradição do teatro popular de rua, a qual teve sua trajetória artística transpassada pela experiência com a CDPA na Obra *Triunfo – Um Delírio Barroco*, de Carmen Paternostro, em 1986, ocasião em que Del Picchia se aproximou da CDPA. Silvano continua dizendo ainda ser Del Picchia uma “pessoa competente, com uma qualidade de movimento, com uma memória, com uma sensibilidade assim cativante.”



Figura 82: *Amanhecer Sem o Nascer do Sol* – Companhia de Dança do Palácio das Artes. Belo Horizonte, 1988. Arquivo: CDPA/FCS.

Silvano conheceu Patrícia Avellar pouco tempo depois. Isso se deu por ocasião da montagem de *Inconfidência* (1989) por Arrieta. Uma vez que o Coreógrafo solicitava uma grande produção, Del Picchia se encontrava sozinha e Silvano “assoberbado” nessa montagem, buscou-se mais uma pessoa para compor essa equipe. Segundo Silvano, Patrícia assumiu a limpeza do balé de Arrieta com a jovem Companhia e trabalhou muito e com eficiência. Aos poucos, ela foi crescendo na Cia, “pela expressão, pelo temperamento dela”; depois, “mostrando competência para estar ali, ela foi tomando mais conta dessa parte, primeiramente

¹⁵⁷ De acordo com Sônia Pedroso, o Grupo Galpão era, então, constituindo ainda de quatro artistas, quando este ainda não contava com Del Picchia como integrante nem sede, ensaiando por vezes nos jardins do Parque Municipal e abaixo da Sala do 4º Andar da Cia, ocasião em que Paternostro (ouvindo-os) teve a ideia de convidá-los para participar de sua Obra. (Entrevista concedida à autora em 18/02/2016)

administrativa, e, quando eu saí, ela ficou com a parte artística também.” Esse foi um “trabalho de equipe que deu muito certo”. (SILVANO, 2015)

A primeira resposta ao trabalho de Tíndaro veio com o Prêmio Fundacen: “Melhor Montagem de Coreografia”, para *Mais Um Com Cadeiras*; “Melhor Coreógrafo”, para Tíndaro Silvano; “Melhor Bailarino”, para Rodrigo Giése; “Melhor Bailarina”, para Lina Lapertosa (*Confinamento e Areia Movediça*). (Jornal *Hoje Em Dia*, 23/03/1989. Acervo de T. Silvano). Na ocasião, Silvano declarou, em entrevista ao Jornal *Hoje Em Dia*, de 23/03/1989 e intitulada “No Brasil, a dança não é coisa de homem”, a ausência no País da “tradição da presença do homem na dança”. Silvano cita o exemplo de outro país latino-americano, Cuba, onde a dança é uma atividade como outra qualquer. Ele mesmo presenciou aulas de dança nesse país com 25 alunos (homens) em sala de aula. Silvano analisa objetivamente a situação do Bailarino na dança no Brasil, dizendo: “o homem começa a dançar tarde, quando já tem 18, 20 anos, e alguma independência financeira que permita optar pela dança. É uma questão de preconceito.”

Silvano retomou o Projeto de Quast, *Inconfidência*, iniciado em 1988, ocasião em que o Coreógrafo e o Compositor já haviam recebido pela Obra, respectivamente Luis Arrieta e Egberto Gismonti, com Iluminação de Jorge Luiz, Cenários e Figurinos de Décio Noviello, e Roteiro de Geraldo Carneiro. O Diretor promoveu, então, uma Audição para recompor a Companhia. Enfim, a temporada nacional de *Inconfidências* “foi um sucesso”. A cada nova Obra criada ou organizada para a CDPA, o trabalho de Silvano foi ganhando confiança da Cia e reconhecimento nacional. Contudo, as dificuldades caminhavam juntas à trajetória da Cia, como se percebe pela reportagem do jornal *Diário de da Tarde*, de 16 de junho de 1989 (s/p), retirada do acervo pessoal de Silvano. Ela se intitula “A LUTA PELO PALCO” (não está assinada). Esta se refere à Cia. de Dança do Palácio das Arte, que, após “passar por algumas mudanças estruturais e ficar afastada do palco por algum tempo, volta à cena sob a nova direção de Silvano”.

Mesmo com o tradicional problema de *patrocínio* para as companhias de dança nacionais, a reportagem destaca Minas Gerais como “caso à parte na dança” por possuir um grupo particular “encabeçando a lista nacional entre as companhias independentes”, referindo-se ao Grupo Corpo e à sua recente conquista de um patrocínio com “uma multinacional e a promessa [que o tempo mostrou ter sido muito bem cumprida] de carreira internacional”.

No ano seguinte, foi a vez da Obra *O Pássaro de Fogo* (1990). (Figuras 83)



Figura 83: *O Pássaro de Fogo* – Cia de Dança do Palácio das Artes, Belo Horizonte, 1990.
Foto: de Carlos Ernesto Falci. Arquivo: CDPA/FCS.

E sobre a experiência desta “tabelinha” *Inconfidência/Pássaro de Fogo*, Silvano reflete sobre o amadurecimento no qual a Cia foi se forjando, crescendo em maturidade profissional:

Uma obra muito forte, com música ao vivo, fizemos uma coisa forte. Cenário e figurino do Raul Belém Machado. E, que foi aqui em Belo Horizonte, foi um grande sucesso. Fomos para São Paulo. Foi um sucesso razoável. As pessoas foram um pouco... Como era Arrieta, o Arrieta fazia muitos balés na época e ele tinha uma escrita muito pessoal. Então, assim, não foi tanto sucesso igual foi em Belo Horizonte. Fomos ao Rio também, ao Teatro Municipal do Rio com essa obra. Foi muito bom. Foi consagrador esse espetáculo. Realmente, foi uma consagração para a companhia de dança. Então, assim, ficamos mais... Isso amadureceu muito. Eu gosto muito do Luis Arrieta. Não somente como artista, mas como pessoa. Ele é um grande criador. Ele é um grande pensador. Uma coisa que ele tem, ele sabe enxergar um grupo de pessoas ainda bem inexperiente, ele tem uma maneira de chegar e fazer que essas pessoas sejam convincentes em cena. Não importa o método. Se sofre, se chora, se desiste, se, enfim, ele tem o jeito dele. Ele era muito jovem também. Na verdade, esse balé, essa tabelinha *Inconfidência/Pássaro de Fogo* forjou uma companhia que eu pude ter nas mãos anos mais tarde e trabalhar como coreógrafo também. (SILVANO, 2015)

Percebe-se que o respeito e a admiração pelo colega de profissão cooperaram para a harmonia e estabilidade de trabalho da CDPA nesse período. Muito trabalho, muito esforço, muita produção. Silvano se lembra com entusiasmo como a CDPA, sumida “do mapa”, ressurgiu forte no “cenário nacional” em 1990 por conta da abertura do Festival de Joinville,

em Curitiba, vitrine de divulgação, trânsito e notoriedade em âmbito nacional para os artistas da dança e suas obras. Participação à que Patrícia Avellar soube dar continuidade (como abordado mais adiante).

De acordo com os Programas da CDPA, a Obra de Arrieta mais remontada pela Cia durante sua trajetória artística corresponde à *Trindade*. (Figura 84)



Figura 84: *Trindade* – CDPA, 1987 – Mariângela Caramati, Lair Assis e Beatriz Kuguimiya.
Foto: Paulo Lacerda. Arquivo: CDPA/FCS.

Lydia Martins Del Picchia (Lydia Del Picchia)¹⁵⁸, elo intermediário do referido trio, mostrou-se um elemento importante na harmonização da estrutura artística e de produção da Cia, sendo esta sublinhada por todos os artistas entrevistados que com ela trabalharam como sendo uma pessoa muito competente e equilibrada emocionalmente nas diversas funções assumidas junto à companhia.

Del Picchia é natural de Belo Horizonte e veio de uma família de artistas musicistas (pai, violinista; mãe e tia, pianistas), tendo estudado (quando criança) música na Fundação São Caetano do Sul (SP). A Bailarina completou dizendo que desde cedo conviveu com a *tia Nena*, Marilene Martins, a qual foi aluna de Klauss e Angel Vianna e Rolf Gelewski, recebendo deles influência direta, e (como já mencionada) Diretora da “Escola de Dança

¹⁵⁸ Entrevista concedida à autora em 31/03/2016.

Moderna Marilene Martins” e do “Trans-Forma Grupo de Experimental de Dança” (BH/MG), com quem estudou, trabalhou e iniciou sua profissionalização em dança. “[Escola de Dança Moderna Marilene Martins] era um lugar que recebia professores de música, de rítmica, de consciência corporal, de dança clássica, de dança contemporânea, de teatro, diretores de teatro. A gente trabalhava com artistas diversos”. Del Piccha cita alguns nomes de Artistas Professores que passaram pela Escola de Dança Moderna Marilene Martins: da Dança, suas contemporâneas¹⁵⁹ Dorinha Baeta (Auxiliadora Baeta), Dudude Herrmann, Bonny Figueiredo; os Artistas Freddy Romero e Jairo Sette (M. Graham), Graziela Figueiroa (Contemporâneo), Klauss e Angel Vianna, Rolf Gelewski (na área da Consciência Corporal), Denilto Gomes (Laban); na técnica clássica, as Professoras Bettina Bellomo, Kátia Rabello, Beth Bastos e Tânia Mara Silva; da Música, Rufo Herrera, José Adolfo Moura e Rafael Anderson; do Teatro, Carlos Rocha, Paulo César Bicalho e Heide Ribeiro. Sublinha-se que esta base de formação *multidisciplinar*, tanto na Fundação quanto no grupo “Trans-Forma”, estabeleceu um diálogo ativo entre Música, Teatro, Artes Plásticas e Literatura, que cooperaram para que as experiências aí acumuladas se sedimentassem, substanciando sua vida profissional. A Bailarina complementou sua formação profissional no exterior, ocasião em que passou pela experiência da técnica de Limon (dança moderna), em Nova York, como também, de volta ao Brasil, dançou por três anos com o “Primeiro Ato Grupo de Dança”. Então, migrou para o teatro.¹⁶⁰

Del Picchia chegou à CDPA pelas mãos do Coreógrafo Jairo Sette, com quem já havia trabalhado no “Trans-Forma”, para assumir a função de Assistente na Obra *Rex* (1986), sob a Direção Artística de Raul Belém Machado e Direção Administrativa de Dança de Elvécio

¹⁵⁹ De acordo com o Programa *Festival de Dança – Homenagem a Klauss Vianna*, ocorrido no Palácio das Artes em 13 de dezembro de 1972 e promovida pela Direção Artística da FPA, com a Colaboração da “Sociedade Amigas da Cultura”, teve-se uma programação composta pelo *Balé da Fundação Palácio das Artes* e pelo *Trans-Forma – Grupo Experimental de Dança Moderna*, no qual consta o elenco de artistas contemporâneos a Del Piccha, pela Coreografia RHYTHMETRON, de Marilene Martins: Alcione de Castro, Bonny Maria de Figueiredo, Cláudio Salomé, Denise Stutz, Eliana Andrés, Fernanda Tavares, Hugo Salomé, Isabel Costa, José Luiz Pederneiras, Laura Porto, Marco Cavalcanti de Paula, Marilene Martins, Myriam Lyslie, Miriam Pederneira, Maria de Lourdes Tacares, Mariângela Prates, Pedro Pederneiras, Rodrigo Pederneiras, Silvana de Freitas e Viet.

¹⁶⁰ Del Picchia fala de como as coisas acabam acontecendo em sua vida, ou seja, foi convidada para quatro meses de trabalho no Palácio das Artes, acabou ficando quase 20 anos (entre idas e vindas). No Galpão, foi convidada para substituir uma atriz grávida (Simone) por seis meses e acabou ficando 22 anos. Sua atual função: Atriz do Grupo Galpão e Coordenadora Pedagógica do Galpão Cine Horto. Tem sido convidada com regularidade para atuar na área das Artes Cênicas, como há dois anos quando dirigiu o espetáculo de dança *Horas Possíveis*, do Grupo *Camaleão*, ou, como irá trabalhar junto ao Palácio das Artes em 2016, dirigindo a CDPA na montagem da Ópera *Romeu e Julieta*, de Gounod (Direção Cênica de Jorge Takla e Direção Musical e Regência de Silvio Viegas). (Entrevista concedida à autora em 31/03/2016)

Guimarães (um pouco antes de Marjorie Quast assumir a Direção da Cia). Segundo a Artista, houve grande afinidade entre ela, Bailarinos e Direção Artística, ocasião em que a Artista considerou ter sido uma fase bem transitória de “cargos” de “hierarquias” e divisões internas da “própria Fundação Clóvis Salgado”. Ela ainda complementou dizendo ter “chegado para ajudar” por *quatro meses*, ficando por *dez anos*, consecutivos. Antes dessa experiência, Del Picchia havia também trabalhado como Professora de Dança do CEFAR e por vezes voltou a fazer a função de Assistência de Coreografia junto à CDPA, como no caso da remontagem, em *Entre o Céu e as Serras* (2000), ou como ocorreu na montagem da Ópera *Romeu e Julieta* (2016). Pelo compartilhamento de anos de experiências construídas e compartilhadas entre si, a Artista reconheceu ter uma relação de afeto, respeito e admiração pela CDPA. “Eu me sinto em casa, sempre!”

Patrícia Avellar Zol¹⁶¹ foi a terceira Artista a entrar no referido trio, quando Silvano dirigia a Cia, tendo ao seu lado Del Picchia como Assistente. Avellar relatou que começou a fazer dança com Judis Grimberg – antes de essa última se mudar para São Paulo e passar o Studio para – Dulce Beltrão e Sylvia Calvo, estudando também com Marilene Martins e chegando à Bettina Bellomo, ao Freddy Romero e a outros que passaram por Belo Horizonte. Estudou Educação Física e ainda completou seus estudos na Argentina, Cuba e Alemanha. Em 1978, abriu sua própria escola de dança, o Estúdio de Balé Dançar. No ritmo crescente de interessados por dança na década de 1980 em Belo Horizontes, ampliou-se, então, o seu número de alunos. Avellar passou a dirigir o seu grupo de dança, *Gerais Companhia de Dança* (1982-1985), e em um ritmo crescente e “vertiginoso” – Grupo, agenda e Escola –, ela se viu impossibilitada de manter sozinha tantos encargos trabalhistas, encerrando tudo em 1985. Mas a ação de gerenciar lhe rendeu experiências subsequentes, quando, então, foi trabalhar para terceiros. Trabalhou em algumas escolas de dança da Capital, dando “aula o dia inteiro”, como no *Grupo Síntese*, de Nora Azevedo (no Colégio Izabela Hendrix), com o *Grupo Aruanda*, no Balé Movimento (Nora Vaz de Mello), continuando a fazer aulas no Studio Anna Pavlova e no Trans-Forma (referindo-se à Escola de Dança Moderna Marilene Martins).

Sua primeira participação no Palácio das Artes foi como professora da Escola de Dança, substituindo Dudude Herrmann, que saiu da Escola de Dança por volta de 1987.¹⁶²

¹⁶¹ Entrevista concedida à autora em 10/12/2015.

¹⁶² Avellar se lembra dessa época, relatando que sua experiência com Freddy Romero e Paulo Babreck (Paulo Buarque), “que foi discípulo dele” (AVELLAR, 2015), lhe rendeu aprender a tocar o pandeiro, como era

Após algum tempo, Avellar foi convidada para trabalhar com a Cia, que passava por modificações internas estruturais, sem um Diretor (da Cia) e com a saída (já mencionada) de vários Bailarinos. Sua primeira atuação com a Cia encontra-se no Programa Oito Danças Para Seis Cordas de 1988. “E esse foi o primeiro espetáculo com esse trio, que foi uma alavanca grande para essa companhia.” (AVELLAR, 2015) Em 1989, assumiu, assim, a função de Assistente de Coreografia dentro da sala de aula, mas, por sua experiência de Direção de grupo (Gerais Companhia de Dança), em poucos meses, estava cooperando na produção.

Segundo Avellar (2015), nessa época, houve um “acordo governamental” e a DIMINAS (então patrocinadora da OSMG) passou a patrocinar a CDPA e a CEMIG se tornou a responsável pela OSMG.

Então, foi um momento que a gente tinha verba para a produção, verba para viagem, verba para fazer publicidade, verba para poder fazer anúncio, é... A gente tinha verba para tudo. [...] Eu não tinha dinheiro em minhas mãos, eu não via dinheiro. Mas os papéis, não é? E as negociações e os pedidos, tal. Tudo eram os diretores financeiros da Fundação que faziam. Mas eu começava, eu comecei a ser o, a inteligência financeira da Companhia. Nesse meio tempo, nós estreamos *Inconfidência*, que já era, era um projeto, acho, que do Fernando Paz mesmo, que ele andou pela, pela, pelo interior todo. *Inconfidência* foi a várias cidades de Minas Gerais, o espetáculo chegava e era assim, em ginásios, em praças, para muita gente. A Companhia começou a ficar conhecida e por que, não é? Foi sendo vista. E de um tema que as pessoas interessavam, não é? Todo mundo se interessava por esse tema. E aí na, já na execução do projeto *Inconfidência*, nós já começamos a fazer *O Pássaro de Fogo*. Aí, o *Pássaro de Fogo* já foi um projeto nosso. Então, a *Inconfidência* é [19]89. Você vê que [19]89 foi *Oito Danças [Para Seis Cadeiras]* no meio do ano, *Inconfidência* estreou no final do ano. E já em [19]90, entramos com *O Pássaro de Fogo*. (Entrevista concedida à autora em 12/12/2015)

A justa participação de Patrícia no que ela chamou de *inteligência financeira da Companhia* mostrou-se bem ajustada às demandas que se constituíam na época. Interessante observar três pontos de sua fala, que também colaboraram para uma justa visibilidade e apreciação da CDPA: ter em sua programação um tema que interessasse ao público; acessibilidade do público aos seus espetáculos, pelo Projeto de Interiorização Estadual, e a criação e efetivação de projetos, acrescidas da continuidade de apresentações artísticas da Cia.

costume na execução das aulas de Dança Moderna – Graham. Segundo Avellar, este seu jeito vivo de dar aula mais parecia um “espetáculo”. “Porque as portas ficavam lotadas”, referindo-se às suas aulas nos estúdios do CEFAR/FCS. Aos poucos, foi solicitando à Coordenadora de Dança da Escola, Helena Vasconcellos, se ela poderia criar umas coreografias para concorrer em concursos de dança da Capital, como foi o caso do “Concurso Mineiro de Danças Clássicas” (aos cuidados de Maria Clara Salles). Seus trabalhos com o CEFAR começaram a ganhar os primeiros lugares e o “Palácio começou a sair de lá para fora assim”.

Destaca-se o Programa por ela mencionado, primeiro já com a constituição da equipe Silvano-Del Piccha-Avellar.

Destaca-se, portanto, a valiosa parceria registrada nos Programas da *Distribuidora de Títulos e Valores Mobiliários Minas Gerais S.A.* – DIMINAS-DTVM, responsável pelo patrocínio financeiro investido na CDPA, o qual viabilizou o desenvolvimento e manutenção da estrutura de trabalho profissional continuado de dança, estrutura a qual se faz fundamental às companhias do gênero. Ver-se-ia como esses dois fatores juntos – Equipe ajustada e Patrocínio – cooperam entre si e compõem uma fórmula efetiva de êxito no cenário artístico cultural da dança teatral da CDPA pelos relatos de seus Diretores Silvano e Avellar.

As produções continuaram, outros Coreógrafos vieram sob a Direção de Tíndaro – Antônio Carlos Cardoso e Marcelo Moacir –, mas, após alguns insucessos de crítica, Silvano relata sua decisão de, ele mesmo, coreografar para a Cia no ano seguinte. E, nessa sucessão, tanto Silvano, Del Picchia e Avellar quanto a CDPA foram estabelecendo suas *camadas e mais camadas* de experiência profissional.

Em 1991, aconteceu mais uma mudança de governo, saindo Elvécio Guimarães e entrando Bartolomeu Campos de Queirós, assumindo Dulce Beltrão na Direção Artística no lugar de Raul Belém Machado. Silvano relembra a lastimável perda do patrocínio da DIMINAS, que apadrinhava a Companhia. Ele se remete à época do Plano Collor¹⁶³, gerador de um conjunto de reformas econômicas no governo de Fernando Collor de Mello (1990-1992), o qual gerou consequências desastrosas e uma reviravolta na vida de muitos brasileiros. “Ninguém podia comprar, o consumo caiu e milhares de trabalhadores ficaram desempregados. Empresas quebraram, o País perdeu a capacidade de poupar”, quando se viu o bloqueio de boa parte “das contas correntes, das aplicações financeiras e das cadernetas de poupança”. (SCHARCZ; STARLING, 2015, p.493) Os desdobramentos de tais reformas econômicas se fizeram sentir na Cia. Foi um corte geral e a informação que chegava dos dirigentes acima da Cia era de que não havia como pagar nada. Contudo, o patrocínio da DIMINAS referente à Cia que estava retido em uma “Caderneta de Poupança” pôde ser utilizado por alguns anos ainda. “E esse valor foi devagarinho sendo usado para os anos a seguir.” (SILVANO, 2015)

¹⁶³ De acordo Scharcz e Starling (2015, p.561, nota 65), outras informações sobre Plano Collor e suas consequências podem ser buscadas em *Saga brasileira: A longa luta de um povo por sua moeda*, de Miriam Leitão.

Mas essa situação teve seu lado positivo. “Mas tudo deu uma química interessante”. Silvano, uma vez não satisfeito em cruzar os braços e ficar apenas dando aulas para a Cia e em seguida dispensá-los para suas casas, tomou uma atitude e criou pequenos números de dança – duos, trios, quartetos, quintetos –, tudo na “surdina”, compondo aos poucos um repertório de obras curtas (de pouca duração) e isoladas, dentre elas a Obra *Exsultate Jubilate* (1991). Um dia, o Diretor da Cia resolveu chamar Queirós e Beltrão e apresentou essa sua última obra, no que os dois gostaram muito, sobretudo Beltrão. Ao perguntar a eles se ele poderia colocar esse balé em cena, ouviu a resposta: “Sim, mas não temos um tostão.” Em uma ação proativa de sua parte, Silvano (2015) relembra como resolveu esta situação:

Saí eu, nunca me esqueço, eu e Lydia, Lydia Del Picchia, que era minha assistente, saímos e fomos procurar tecido, fomos procurar uma costureira, tinha as costureiras do teatro e eu fiz uma coisa bem... Uma malha, sabe? Uma coisa bem simples. Tínhamos na época um grande iluminador, o Jorge Silva, fez muitos trabalhos comigo e fizemos o *Exsultate Jubilate*, você deve ter assistido, e na época fez muito sucesso. E ganhamos muitos prêmios. Essa história de ganhar prêmio parece bobagem, parece leviandade, talvez hoje em dia, ou seja, porque hoje em dia ficou tudo muito político, mas naquela época nós éramos apontados pelos críticos, pelos jornalistas e pelos artistas.

Percebe-se o trabalho em equipe por detrás de suas palavras, sendo lembrado nessa fala de Silvano o importante *iluminador* Jorge Luiz. Dessa obra, surgiu o primeiro prêmio registrado nos arquivos do CCIMJEF: PRÊMIO CAUÊ, a Obra *Exsultate Jubilate* conquistou “Encenação Coreográfica”; “Melhor Bailarina”, Karla Couto; e “Melhor Iluminação”, Jorge Luiz. Esse trabalho coreográfico foi criado para homenagear os 200 anos de morte do Compositor alemão Wolfgang Amadeus Mozart, sendo descrito pelas palavras do Coreógrafo como “um ballet sem história sem referência dramática, onde a única preocupação foi traduzir – através dos bailarinos e sua dinâmica – sentimentos de exaltação e júbilo” (Jornal *Estado de Minas*, 29/08/1991). (Figura 85)

Silvano conseguiu concretizar seu projeto inicial de apresentar *Exsultate Jubilate* em um formato de Cantata, ou seja, com a participação simultânea da OSMG e do CLMG na Temporada sinfônica de 91 no Palácio das Artes, sabendo não ser “simples colocar os três corpos estáveis juntos”. O Coreógrafo continuou explicando a importância e necessidade de haver “uma integração que depende muito da coordenação geral, que fica a cargo do maestro. Nessa experiência, por exemplo, o maestro teve, no fosso, a orquestra; à frente, no palco, os bailarinos, e, do lado esquerdo, a solista Adélia Issa” (Jornal *Estado de Minas*, 11/12/1991, acervo de T. Silvano).



Figura 85: Jornal *Estado de Minas*, 29, de agosto e 1991 (s/p).
Acervo: CCIMJEF/FCS.

De acordo com a mesma fonte (Jornal *Estado de Minas*), a regência da OSMG ficou a cargo do Maestro Afrânio Lacerda e do CLMG aos cuidados da Maestrina Ângela Pinto Coelho. Situações como esta do encontro cênico dos três Corpos Artísticos da FCS se transformaram em uma significativa experiência, muitas vezes possível de ser incorporada à bagagem artística somente por bailarinos pertencentes a uma companhia oficial inserida em uma estrutura como a do Palácio das Artes, como é o caso da CDPA.

Segue a reportagem do jornal *Hoje Em Dia*, (s/d), anunciando “SÁBADO, 14, DOMINGO, 15/12/1991” o encerramento da *Temporada 91* da Fundação Clóvis Salgado, com “um concerto com a presença da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coral Lírico e Companhia de Dança, em homenagem aos 200 anos de Mozart”. (Figura 86)

Força dos gestos

A dança moderna da Cia. do Palácio das Artes

Beleza, sincronia, técnica e emoção. Com esses elementos, utilizados com muito talento, os vinte bailarinos da Cia. de Dança do Palácio das Artes enchem de movimentos modernos a noite de segunda-feira no teatro do Palácio. O espetáculo junta quatro das doze coreografias do repertório do grupo. Em *Karadá*, de Suzana Yamauchi, os bailarinos imprimem aos gestos vigor, força e energia. Os movimentos precisos são executados no ritmo da música de Jean Michel Jarre e Kraftwerk. *Lágrimas*, do diretor do grupo, Tindaro Silvano, reúne três mulheres para interpretar o som pop de Nina Hagen. A premiada *Mais uma com Cadeiras*, também de Silvano, ganhou algumas inovações. Com som relaxante de Ryuichi Sakamoto, essa coreografia enfoca a relação do ser humano com esse objeto prosaico do cotidiano. No programa, ainda, *Pavana Para uma Princesa Morta*, um belo pas de deux de Luís Arrieta.



CARLOS ERNESTO FALCI

Cia. do Palácio das Artes: técnica e emoção

CIA. DE DANÇA DO PALÁCIO DAS ARTES. Palácio das Artes, Avenida Afonso Pena, 1537, tel. 201-8900. Segunda (19), às 19h. Ingressos Cr\$ 4 000,00.

- Veja - M.G. - 21.10.92

Figura: 86. Revista Veja – MG, 21/10/1992. Regina Amaral, Mariângela Caramati, Lair Assis e Cristina Rangel. Acervo: CCIMJEF/FCS.

De acordo com a reportagem do jornal *Estado de Minas*, de 14 de dezembro de 1991, esse e os demais esforços renderam à CDPA prêmios de variadas entidades além do Prêmio CAUÊ (FIEMG, SATED), sendo a Cia constantemente indicada ou premiada. E nesse processo, Silvano, sua equipe e o trabalho da Cia foram “se azeitando ao longo dos anos”.

Como Coreógrafo, Silvano usou o recurso de aproveitar o talento de cada Bailarino ou Bailarina e criou obras especiais para atender às demandas da agenda artística da CDPA, que crescia em convites e oportunidades de se apresentar fora de Minas Gerais. Por vezes, não se podia levar toda a Cia, então duos, trios ou grupos menores representavam a Cia em eventos diversos. Destaca-se, nessa altura, a significativa participação da então *Cia de Dança de Minas Gerais* nos tradicionais Festivais de Dança no País.

Segundo Avellar, o apoio da DIMINAS permitiu que a Cia vivesse “uma época assim áurea mesmo. Ter recurso para fazer, para realizar um sonho.” (AVELLAR, 2015) Dessa forma, planos para próximas obras podiam ser realizados com antecedência, quando se podia fazer “essa direção atrelada ao recurso”:

E aí realmente você consegue, porque a pergunta que todo mundo faz é: - Como que em tão pouco tempo vocês conseguiram fazer tanta coisa? Essa pergunta eu ouvi mil vezes e respondi por ela mil vezes. Por conta disso. Porque tinha um planejamento que nos permitia estar fazendo uma coisa, estar fazendo uma turnê e já estar preparando a outra que vai estrear daqui um ano e já estar testando um figurino, já está... E aí a coisa realmente acontecia. Plano Collor... Não. Joinville. (Entrevista concedida à autora em 10/12/2015)

De acordo com Silvano (2015), as Companhias Oficiais do Brasil faziam a abertura dos Festivais de Joinville. “Na minha época, a gente abria Joinville e Uberlândia”. A importância da participação da Cia nos Festivais de Joinville, mostras ou similares pode ser percebida pela fala de Avellar ao relatar o esquema no qual os Bailarinos se encontravam; ou seja, dançavam muito. Abriam um Festival, fechavam outro, porque estes costumavam ser em uma mesma época. Dançavam em lugares diversos e, assim, a Cia “em pouco tempo também cresceu muito artística e tecnicamente, [...] estava em cena, estava em cena.”

Assinala-se a reportagem assinada por Marcello Castilho do jornal *Estado de Minas* (Segunda Seção, de 18/10/1995), ocasião em que o Jornalista assevera a característica de Belo Horizonte estar se tornando uma “cidade dos festivais” (citando o “Festival Internacional de Curtas-Metragens”, o “FórumBHZvídeo”), destacando que a dança entrava para a lista destes. C. Avellar se refere à “I Mostra Klauss Vianna”, promovida pela Fundação Clóvis Salgado e organizada por Lúcia Ferreira e Fernando de Castro, na gestão do Presidente da FCS, Eduardo José Guimarães Álvares. Essa mostra, não competitiva, tinha como objetivo “a realização de um vasto painel sobre a dança, permitindo um debate sobre os caminhos desta arte no mundo contemporâneo”. Dentre os Artistas Convidados nesse ano, listam-se: *Companhia de Dança de Minas Gerais* (MG); *Grupo de Dança 1º Ato* (MG); Dudude Herrmann (MG); Svetlana Kubasova e Andrei Koudelim (Rússia); *Corpo Teatro do Movimento* (RJ); *Lia Rodrigues*

Companhia de Danças (RJ); *Balé da Cidade de São Paulo* (SP); *Companhia Márcia Rubin* (RJ); *Endança* (DF); e *Cássia Navas* (SP), teórica convidada para mediar reflexões sobre a dança contemporânea e seus artistas, citada nessa reportagem como uma “das mais importantes pesquisadoras de dança e sua história no Brasil, [...] investigadora dos elementos que marcam a modernidade e a especificidade que adquiriram em sua existência no Brasil.” A “Mostra Klauss Vianna” voltou a acontecer nos anos seguintes, aglutinando artistas nacionais e internacionais, valorizando a diversidade e promovendo a mostra de trabalhos que investiam na pesquisa e em modos próprios de fazer dança.

De acordo com o acervo de Avellar, destacam-se *movimentos* de participação da então *Cia de Dança Minas Gerais* nos tradicionais Festivais de Dança do Brasil, Festivais de Inverno ou Mostras de Dança, sob a Direção de Silvano ou de Avellar¹⁶⁴, dos anos de 1990 a 1998:

- Mostra Nacional de Dança (outubro/90), com a participação do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Companhia de Dança do Palácio das Artes, Ballet do Teatro Guaíra e Cisne Negro Companhia de Dança;

- IV Festival do Triângulo Mineiro (julho/90);

- X Festival de Dança de Joinville (julho/92);

- Festival Nacional de Dança do Recife (sem data). Além destes, consta ainda a participação da então *Cia de Dança de Minas Gerais* em: Festivais de Inverno da UFMG, a exemplo do ocorrido no (estacionamento do) Minas Shopping, no 24º Festival de Inverno da UFMG (em julho/1992);

- Bento em Dança – Festival Regional de Dança do Mercosul, Concurso Internacional de Dança (outubro/93);

- III Encontro do Cone Sul (janeiro/1993)¹⁶⁵;

- V FESTIDANÇA, 5º Festival de Dança Teatro Municipal (com Participação Especial da CI de Dança de Minas Gerais), realizado pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo, São José dos Campos, SP (MAIO/94);

¹⁶⁴ Os Programas dos Festivais constam do arquivo do DVD, seção Acervo Patrícia Avellar, que acompanha o texto. Estes não estão digitalizados na íntegra pelo excesso de páginas, mas destacam-se as capas e as páginas, as quais se referem à CDPA.

¹⁶⁵ Destacam-se alguns dados significativos do *III Encontro do Cone Sul/1993*, no qual se pode perceber o perfil do encontro pela frase que consta na primeira página da programação *SEMINÁRIO PRÁTICO DE DANÇA*: “Num seminário de dança nada substitui o verbo dançar”. O saldo registrado do *Porto Alegre, Hoje: Dança ... 1993*: “Este encontro contou com 135 peças coreográficas diferentes interpretadas por 45 grupos reunindo 500 bailarinos e 70 coreógrafos em 24 horas de espetáculos, mais de 90 horas de estudo e discussão com profissionais de 10 países”.

- VIII Festival de Dança do Triângulo (Cia Convidada, Cia de Dança de Minas Gérias);
- XII Festival de Dança de Joinville, para o “Espetáculo de Abertura”, dividindo o Programa com o *Balé da Cidade de São Paulo* e a Participação Especial com *pas-de deux* de *Étoiles* nacional e internacional da dança como Ana Botafogo e Lienz Chang, e Cecília Kerche e Marcelo Misailidis (julho/94);
- Bento em Dança – 2º Festival de Dança do Mercosul (outubro/94); 1º Festival Internacional de Danças na Amazônia (novembro/94);
- XX Festival de Campina Grande – Encontro Internacional de Dança (julho/95);
- IX Festival do Triângulo (julho/95); II Festival Internacional de Dança na Amazônia – FIDA (agosto/95);
- Bento em Dança – III Festival de Dança do Mercosul (outubro/95);
- X Festival do Triângulo (julho/1996);
- Mostra Klauss Vianna ciclo de dança contemporânea (agosto/96);
- Festival Olhar a Dança (associação entre Sesc e Secretaria Municipal de Cultura de São José do Rio Preto, SP – julho/97);
- IV FIDA – IV Festival de Dança na Amazônia (outubro/97);
- VI Mostra Nacional de Dança de Florianópolis (junho/98);
- XVI Festival de Dança de Joinville (julho/s/d);
- III Festival Nacional de Dança do Recife (julho/98);
- III Encontro de Dança do Vale do Aço – EnDança (maio e junho/s/d);
- XXIV Festival de Inverno, Itabira, MG (agosto/98).

Infere-se que tais encontros temáticos da dança teatral no País, como também tal ritmo e continuidade de ações dessa natureza, favoreceram, para além da projeção nacional da CDPA, a constituição de *camadas de experiências* que aos poucos se transformaram em uma crescente maturidade artística. Para além da parte prática da dança, entende-se que esses encontros favoreceram também outro nível de experiência (as quais foram percebidas anos depois) junto aos membros da CDPA, Diretores e Bailarinos, os quais se envolveram em ações, tais como: relacionar, participar, assistir às apresentações de seus pares pelo Brasil, atender aos seminários de dança, produzir ou ter acesso a trabalhos no formato de textos,

comunicações, discussões e reflexões sobre questões concernentes à área.¹⁶⁶ Isto é, essas ações sinalizam as transformações pelas quais a área de dança teatral tem passado desde a década de 1990, quando se percebe que, para além do ato de se apresentar ou de se exhibir artisticamente, há algo a mais acontecendo, em que estes artistas estão sendo estimulados e se deixando estimular reflexivamente – física e intelectualmente – sobre a arte que processam, mesmo tendo-se consciência de que essas transformações levam algum tempo para serem processadas e efetivadas pelo artista e, conseqüentemente, pela sociedade na qual ele se insere. (Figuras 87 e 88)

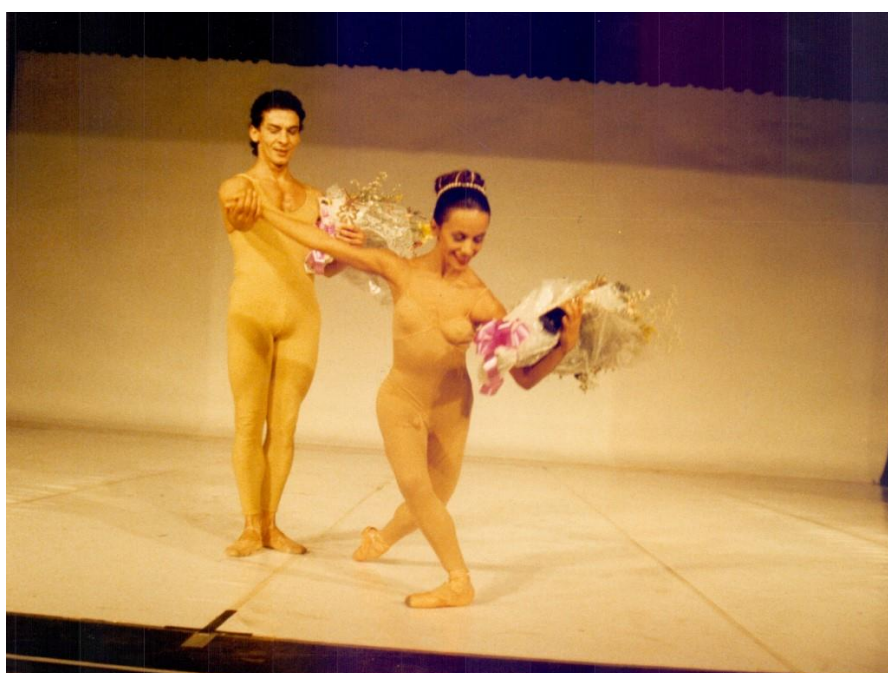


Figura 87: *Pavana Para Uma Princesa Morta* – Jair Morais e Karla Couto. Festival de Joinville (PR), julho/1993. Acervo: CDPA/FCS.

¹⁶⁶ Como exemplo de alguns tipos de textos e publicações produzidas nos ambientes dos Festivais e seus Seminários, citam-se: *A Dança Clássica: dobras e extensões* – “Seminários de Dança”, organizado pelo Instituto Festival de Dança de Periódico “Você e a DANÇA”, Ano II – Nº 15, ago./set. 98 (Diretoria: Jacy Rhomens e Cláudio Vinhos; Publicação: RV Promoções), com o texto *Metamorfose: CIA de dança de Minas Gerais*, por Valério César; Joinville 2013, publicados no ano seguinte (Joinville: Nova Letra, 2014), com textos de Luis Arrieta (*Técnica e Arte*, p.81-84) e de Patrícia Avellar (*Formação: movimento do meu, do outro, do nosso Projeto* “Ballet Jovem Palácio das Artes –Poesia – Relato”, p.101-104).



Figura 88: *Grand Pas de Deux* de *O Corsário* (s/d) – Karla Couto e André Valadão.
Arquivo: CDPA/FCS.

A cada época, correspondem uma forma de percepção, uma inquietação e uma reação a essas que se configuram em forma de arte. Na época de Leite na Direção da Cia, havia o desejo de se ter um “corpo de baile” e, nesse sentido, ações foram realizadas. Na época de Silvano, este buscou trabalhar a Cia em uma dinâmica na qual viveu durante sua atuação como profissional, voltada evidentemente para o ato da apresentação artística. Tal dinâmica pode ser percebida pela fala de Silvano (2015) lembrando seu ritmo de trabalho como bailarino profissional, cerca de três décadas atrás, aparentemente pouco tempo atrás, mas que, todavia, se mostra suficiente para se evidenciarem diferenças das percepções atuais da CDPA. Ou seja, com Tíndaro, tem-se um modelo constituído pelo teor da prática artística da dança, sem ainda efetivas evidências de um estímulo à reflexão do fazer artístico, a não ser aquele vindo de casos isolados provenientes de ações isoladas vindas de professores específicos:

Eu trabalhei para o Cisne Negro dois, três anos, nunca um bailarino deixou de dançar uma noite. E nós dançávamos assim: um dia em Londres, pegava o avião, vinha, dançava em Belém, pegava o avião, dançava em Porto Alegre, depois ia para São Paulo fazer uma nova produção. Uma companhia funciona é assim. Por isso é que precisa ser jovem. É. Quando se é jovem e se vive essa vida, quando você chega aos 40, você quer parar. Deu. Entendeu? A não ser que você vá fazer um projeto especial como tem o Studio3¹⁶⁷ em São Paulo.

¹⁶⁷ Segundo Silvano (2015), o *Studio3 Cia de Dança* é uma companhia de São Paulo administrada pela multimilionária e excêntrica Vera Lafer, a qual ama a Dança e produz espetáculos de alta produção, nos quais ela é a estrela ao lado de artistas consagrados.

Infere-se que, partindo de sua experiência pessoal, Silvano se refere à dança clássica e seus desdobramentos (neoclássica e contemporânea). A partir desse ponto de vista, o Diretor fala como deveria ser o ritmo de uma companhia de dança teatral profissional. Ele cita exemplos:

Uma companhia que se preze faz no mínimo 50 espetáculos [por ano]. Isso é por baixo. Uma companhia de médio porte faz 50 espetáculos por ano. Espetáculos repetindo, não é? Funções. Médio. Porque o [Grupo] Corpo faz 80. A Ópera de Paris faz 350. Porque eles têm dois teatros. Deborah Colker faz 120. Cisne Negro faz 150.

Silvano evidencia, assim, a sua experiência profissional de trabalho, perfil o qual imprimiu junto à CDPA durante o contexto dos *Movimentos II*. É o Diretor que nos fala também das experiências compartilhadas na relação com Arrieta, de perfil similar ao seu, com quem sempre teve um “diálogo artístico muito bom”, quando, em seu entendimento, um completava o trabalho do outro junto à CDPA.

Ele tem uma maneira de trabalhar e eu tenho outra. Então, a gente meio que um completa o outro nas obras, no temperamento. Eu, por exemplo, nunca tive problema com o temperamento dele dentro da companhia. Ele é uma pessoa notoriamente conhecida como temperamental. Nunca tive problema com ele. E eu, enquanto estava ao lado dele com os bailarinos, eu nunca vi nada dele que ou que fosse, ou que pressionasse, ou que criasse uma *situação de constrangimento*. Naquela época, a gente não usava a palavra *bullying*, não é? Então, assim, nunca teve nada disso na minha frente. Foi um profissional exemplar. Aprendi muito com ele, aprendo com o Arrieta [estala os dedos] a vida inteira, não é? (SILVANO, 2015, grifo meu)

Subentende-se, pelas palavras do Diretor, que acontecimentos de *situação de constrangimento* ou temperamentais ocorreram junto aos Bailarinos da Cia por parte de Arrieta em seu processo de trabalho mesmo que Silvano diga não ter presenciado.

Por sua vez, Arrieta¹⁶⁸ refere-se a Silvano com palavras de apreciação profissional por Silvano, considerando tanto este quanto Avellar em condições de levar “a Companhia a um nível altíssimo”, dizendo ser o período Silvano-Avellar como a “época áurea da Companhia”. (ARRIETA, 2016)

Segundo Silvano (2015), ele aprendeu muito com os artistas com quem trabalhou, como também aprendeu a trabalhar com a instituição pública, ou seja, a Fundação Clóvis Salgado. “É saber pular etapas.” (SILVANO, 2015) Foram construídas experiências de saber

¹⁶⁸ Entrevista concedida à autora em 24/03/2016.

lidar com (e enfrentar) a burocracia, ter paciência para enfrentar muitas reuniões, buscar a assinatura da Direção da FCS na papelada da Cia autorizando ações da Cia, intermediar decisões, estabelecer diálogos, filtrar pressões administrativas, lidar com egos e conseguir resultados apesar das circunstâncias. Ele encontrou seu jeito de dirigir a Cia e de conseguir resultados. “Um pouco autoral, se você quiser dizer assim, e um pouco ditatorial do ponto de vista dos bailarinos. Mas tem que ser assim.” (SILVANO, 2015) Tanto Silvano quanto Avellar trabalharam nesse sentido em uma mesma linha de Direção – autoritária, de muita produção e de visibilidade nacional da CDPA.

Em sua gestão, Avellar deu continuidade à gestão anterior levando à frente seu entendimento de manter a Cia presente em várias frentes, com um repertório diversificado entre a linha clássica e a contemporânea. A Diretora expôs algumas das situações por ela vivenciada nessa posição, quando se percebe um jogo de equilíbrio de forças entre Presidência da Instituição, Corpos Artísticos e Bailarinos da Cia. “Nós estamos falando de Estado e a gente está falando de gestões. E quando a gente fala de gestões, a gente fala de visões. Ou de linhas. Ou de prioridades.” (AVELLAR, 2015) Ela se referiu à amplitude de setores, funções e demandas dentro de uma Fundação como a Clóvis Salgado, quando a Presidência em exercício dita os direcionamentos, estipula as prioridades e lança suas propostas de sua gestão.

[...] vamos supor, se o presidente chegou lá e fala assim: - Olha, senhores diretores, a prioridade máxima é recompor o teatro hoje. Então, nós vamos diminuir as temporadas, nós vamos não sei o que, e vocês vão me apresentar isso. O presidente pode te propor isso. Então, os diretores da casa vão apresentar para ele as suas propostas e ainda vai... Dialogar uma com a outra porque: - Olha, essa sua dá para eu fazer parte dela. Essa sua não dá para fazer nada. Isso aqui nós vamos deixar para o ano que vem. Ou não. Então, os diretores... Mas esses diretores também foram procurar os seus outros, é, colegas. [...] O diretor artístico vai procurar a Companhia, o Coro e a Orquestra, que são os três corpos estáveis que ele administra. O diretor de programação tem que olhar a Serraria Souza Pinto, as casas todas lá. Então, qual que vai estar reformando, que não vai estar funcionando [com] a programação... - Não conte com a sala Ceschiatti. Ou: - Não conte com a galeria tal. Há todo um diálogo entre as diretorias para poder atender às demandas daquele momento. Às vezes, também, não tem nada disso. Alguém pode aparecer com um projeto e apresentar para o outro. E a pessoa se interessar muito por aquilo. Como foi o *Relâche*, que foi um projeto que foi do Eduardo Álvares [Presidente da FCS], junto com Cem Anos de Cinema, ele é quem apresentou para o Tíndaro. Quer dizer, veio de outro lugar. (AVELLAR, 2015)

Evidencia-se a estrutura de hierarquia existente na FCS que envolve a CDPA. Inclusive, sujeita à Secretária de Cultura, e esta, ao Governo do Estado. Ou seja, essa é uma estrutura composta por vários fatores que se interligam. Hierarquia que envolve burocracia.

Segundo Avellar, tal burocracia chegou a impedir que, por vezes em sua gestão, a Cia pudesse aceitar convites externos para se apresentar em eventos nacionais, inclusive com estadia paga.

Em sua gestão, Avellar colocou em prática o que entendia ser um modelo de companhia profissional significativa, ou seja, uma Cia com um repertório diversificado. E a maneira mais viável para tal foi manter, por vezes, o formato de apresentações (e deslocamentos) com grupos menores, uma vez que viajar com toda a companhia ficava muito difícil e dispendioso. Ela relata que essa situação acabou gerando um desconforto entre os Bailarinos que não participavam desses pequenos grupos. “Mas isso assim, essas pessoas talvez naquele momento não estivessem preparadas para poder saber que os pequenos grupos levavam o grande grupo a vários lugares” (AVELLAR, 2015).

Ao ser perguntado por “pontos de tensão” em sua gestão, Avellar (2015) afirmou a dificuldade apontada anteriormente; isto é, manter um repertório variado na CDPA, referindo-se ao estado físico e emocional no qual o integrante da Cia teria que se inserir para dar conta dessa diversidade de “linguagens” de dança:

[...] veja bem, essa, esta diversidade é muito boa, muito gratificante, ela faz todo mundo crescer, abrir sua cabeça, seus passos, seus poros. Mas muscularmente ela te cansa também para caramba. Ela te detona. Ela te detona emocionalmente, ela te detona muscularmente porque se você faz um trabalho de um mesmo coreógrafo, você entende aquilo, você flui naquilo com os seus ganhos, com seus bônus e os ônus, porque também pode você trabalhar demais um lado ou o outro, um tipo de salto que vai te machucar ou uma coisa que vai te deixar enfadado. Não sei. Tudo tem ônus e bônus. Mas o que é diverso, muito alternado, uma hora você está dançando, ah, um Kylián, outra hora você está dançando a Dudude. São diferentes as propostas. As respirações, os eixos, as dinâmicas, as velocidades. Elas são diferentes. Então, você se exaure para poder aprender um, aprender outro. Um te exige muita flexibilidade, outro não. Um faz que você tenha, trabalhe com volumes enormes ou com pesos, com cargas ou é com densidades dramáticas que te acabam, que você não está preparado para aquilo, todo dia. Então, é pesado mesmo e a companhia trabalhava com essa diferenciação. E aí inevitavelmente há comparação também. – Gostei mais do trabalho do fulano ou do beltrano. – Esse é mais prazeroso. E aí tem também a resposta do público ou a resposta dos patrocínios que você consegue, porque inevitavelmente você está, fica na mão das pessoas. Porque fala assim: - Ah, qual que é a crítica? Gostei, não gostei. Gostei, tem dinheiro. Não gostei, não tem dinheiro. Será que é isso? Não é isso. É claro que não é isso. Então, essas tensões elas eram diárias também. (AVELLAR, 2015)

Avellar acrescentou dizendo que a CDPA tinha essa diversidade e transitava entre “tantas linguagens”, citando o “clássico”, o “contemporâneo”, a “encenação teatral” ou a “ópera”, com “bailarinos lindos, poderosíssimos, bailarinos muito capazes”, chegando a desenvolver “workshops, mostra de trabalhos deles mesmos”, abrindo espaços para mais condições de atuação da Cia. “Então, este sonho era possível naquela época. Mas eu fui muito criticada por isso. Fui muito criticada.” Segundo Avellar, esse formato ainda é possível:

E por isso que eu falo com tranquilidade hoje. A Inês Bogéa fez isso maravilhosamente bem, e está à frente desse projeto. Ela acredita nele e quem entra já acredita também. Então, nesse momento, às vezes, é uma porta de entrada que é só para quem acredita, não é para quem está. (AVELLAR, 2015)

Avellar entende que quem tentou isso pela primeira vez foram os mineiros, referindo-se à CDPA, sendo que hoje a *São Paulo Companhia de Dança – SPCD*¹⁶⁹ tem “este desenho muito claro” e definido.

Destaca-se um artigo referente à CDPA, o qual se encontra na revista *Você e a DANÇA* (Ano II, nº 15, ago./set. 1998, p.23), periódico voltado para o público de dança no Brasil. Nesse artigo intitulado “Metamorphose: CIA de dança de Minas Gerais”, assinado por Valério Césio, Patrícia Avellar é reconhecida como a diretora de “um bom pulso para salvaguardar o agrupamento das múltiplas dispersões desagregadoras que o poder público implica, quando vinculado a um ente de produção artística.” (Figura 89 e 90)

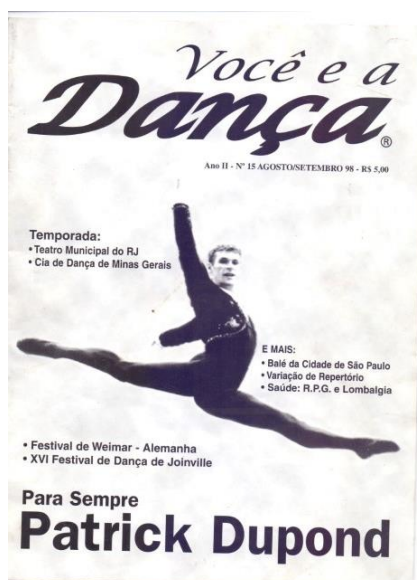


Figura 89: Capa da Revista *Você e a DANÇA*. Ano II – Nº15 ago./set. 1998, p.23. Acervo: Patrícia Avellar.

¹⁶⁹ A SPCD, criada pelo Governo do Estado de São Paulo em 2008, tem como Diretora Inês Bogéa, ex-Bailarina da CDPA (*Movimentos I*) e do Grupo Corpo quando em Minas Gerais, Doutora em Arte pela Unicamp/SP (2007), Escritora e Documentarista.

Artigo

Metamorfose: CIA de dança de Minas Gerais

Valério Césio

A Companhia de Dança de Minas Gerais está percorrendo um curioso caminho estilístico. Velha conhecida do público brasileiro, a Companhia que apareceu nacionalmente acompanhando a turnê nacional de Mikhail Baryshnikov e Zandra Rodríguez no finalzinho dos anos 70, achou em Patrícia Avellar Zol, sua diretora há quase uma década, um bom pulso para salvaguardar o agrupamento da múltiplas dispersões desagregadoras que o poder público implica, quando vinculado a um ente de produção artística.

A Companhia que se caracterizou

nos últimos anos por executar com qualidade obras de Luis Arrieta como "*Pássaro de Fogo*", "*La Valse*", "*Pavana para uma Princesa Morta*", "*Trindade*" e a recente "*Noite Transfigurada*", agora ampliou seu ângulo de ação e, acredite se quiser, incluiu obras de repertório tradicional do ballet clássico na sua bagagem; uma decisão no mínimo, ousada. Um novo modelo de itinerário artístico.

Já faz uns cinco anos que Patrícia começou a soltar alguns pas-de-deux de repertório nos grandes festivais nacionais, gerando polêmica e um bom

caudal de comentários alentadores. O público massivo dos festivais teve assim a oportunidade de conhecer mais de perto o fôlego técnico e qualidade artística de bailarinos como Lina Lapertosa, Karla Couto, André Valadão, Fernando Maciel, Lair Assis, Beatriz Kuguimiya, Rodrigo Giése e Marcos Elias. O "grupo" virou, aos olhos do país, uma série de ricas individualidades administradas com criteriosidade pela direção.

Dançar obras de "ontem" não é negar o "amanhã", é simplesmente estender o "hoje".



O elenco da Cia de Minas Gerais em "*Raymonda*".

Você e a Dança - Agosto/Setembro 98 - 23

Figura 90: Revista *Você e a DANÇA*, Ano II – nº 15 ago./set. 1998, p.23.
Acervo: Patrícia Avellar.

O artigo refere-se ainda ao perfil artístico adotado, com qualidade, pela então *Cia de Dança de Minas Gerais*, a mesma Cia – *Velha companhia conhecida pelo público brasileiro* – que *apareceu* nacionalmente por acompanhar a turnê nacional de Mikhail Baryshnikov e Zandra Rodriguez (1980). De acordo com o artigo, ela se caracterizou nos últimos anos por “executar com qualidade” obras de Luis Arrieta, vindo a ampliar “seu ângulo de ação, acredite se quiser”, incluindo obras de “repertório tradicional do ballet clássico na sua bagagem”. Em tal oportunidade, o público teve a oportunidade de conhecer “o fôlego técnico e qualidade artística de bailarinos”, como: Lina Lapertosa, Karla Couto, André Valadão, Fernando Maciel, Lair Assis, Beatriz Kuguimiya, Rodrigo Giése e Marcos Elias.

Apesar do destaque de página inteira reservada à Cia mineira, a matéria deixa transparecer certo tom de ironia, a começar pelo título, como se fosse impossível àquela Companhia da fadada turnê com as estrelas internacionais (que se apresentaram, não nos fins de 1970, mas no início dos 1980) ter se transformado em uma Companhia que pudesse “executar com qualidade obras” de coreógrafos de renome nacional. Por outro lado, comprova-se o nível técnico artístico da Cia e sua projeção nacional no ambiente dos Festivais de Dança tradicionais do País, tanto quanto na publicação referente a esses *métier*, no período da Diretoria de Avellar.

E foi muito por esta *ousadia* na manutenção deste *perfil de repertório artístico* que a relação entre Direção e Bailarinos se desgastou, levando à retirada e substituição da Diretora Avellar¹⁷⁰ por um movimento interno organizado pela maioria desses Bailarinos, que resultou em um documento encaminhado às instâncias superiores à Cia na FCS.

¹⁷⁰ Avellar seguiu seu trabalho, assumindo a Diretoria de Ensino e Extensão – DIREX, da Fundação Clóvis Salgado, setor encarregado de promover a educação continuada, a formação, a qualificação e a profissionalização artística da Fundação, ação realizada em quatro eixos: Formação, Grupo Jovens Profissionalizantes, Extensão Cultural e Produção de Eventos. Surgiu, assim, o projeto *Balé Jovem* – BJ. Este teve intensa atividade artística, projeção nacional, conquistando também prêmios. Atendendo à autora deste texto, Avellar expressou-se sobre o projeto. O *Balé Jovem* foi criado em 2007 e ficou sob sua Direção desde então até dezembro de 2014. “Este é um projeto com foco no desenvolvimento e habilitação de bailarinos, visando sua profissionalização e inserção como artistas no mercado de trabalho. O elenco é formado por até 30 bailarinos, com idade entre 15 e 25 anos. No repertório do BJPA, encontram-se trabalhos de vários coreógrafos (Tíndaro Silvano, Rogério Giése, Cassilene Abranches, Rui Moreira, Igor Pitangui, Peter Lavratti, Tânia Nadine e Patrícia Avellar, todos do Brasil; Luis Arrieta e Oscar Araiz da Argentina; Adriaan Luteijn, da Holanda; André Mesquita, de Portugal; e, Alessandro Pereira, da Dinamarca), com o propósito de fornecer ao grupo uma vasta bagagem de experiência mediante uma formação que investe na diversidade de linguagens e tendências da dança. Inúmeros intercâmbios acadêmicos e artísticos, nacionais e internacionais, potencializaram a proposta do projeto. O Grupo Jovem cumpriu agenda de apresentações na programação da FCS, em eventos e espaços diversos de Belo Horizonte, do interior de Minas Gerais e de festivais, no Brasil e no exterior (Dinamarca e Suécia), valorizando o protagonismo juvenil”. Como exemplo, cita-se que, de 2011 a 2014, dos 78 bailarinos do projeto, 33 foram contratados por Cias no Brasil e no exterior [CDPA, Cia Mário Nascimento, Grupo Corpo, Camaleão Grupo de Dança, Cia de Dança SESC PALLADIUM, todas estas em Belo Horizonte (MG); Balé

2.3 Trabalho de Aprimoramento Técnico

O que acontece com a técnica é que ela nos confronta muitas e muitas vezes com experiências difíceis de assimilar e superar, e por esse motivo, como na vida, achamos que ela nos tolhe, quando na realidade vem para estimular-nos a superar a nós mesmos e, conseqüentemente, a libertar os caminhos internos da nossa genuína expressão.
Luis Arrieta¹⁷¹

O trabalho técnico desenvolvido nos *Movimentos II* pauta-se basicamente nas aulas da técnica de Dança Clássica, não mais com o objetivo anterior de compor um *Corpo de Baile*, mas técnica como *meio* de se alcançarem possibilidades outras que permitam corporificar novas criações coreográficas. Muitos anos se passaram desde a constituição da CDPA e muitas experiências e diferentes oportunidades profissionais tomaram corpo e ampliaram o seu repertório de movimentação.

Relacionadas ao trabalho de aprimoramento técnico, apresentam-se algumas palavras de Del Picchia (2016), Artista muito atuante junto à Cia, especialmente em *Movimentos II*, quando ela expressa seu entendimento sobre a realidade prática ao qual o dia a dia do Bailarino Profissional está vinculado, como acontece com a CDPA: “[...] para um artista e fundamentalmente para um bailarino [este] precisa estar em movimento constante porque esse é o trabalho do bailarino, não é? É a coisa muscular. É celular. Se o bailarino para o trabalho retrocede. Não tem jeito”.

Nesta altura, destacam-se algumas reflexões suscitadas no cenário da dança teatral nacionais, que, à sua maneira, alcançaram a CDPA. Em especial, destaca-se a fala reflexiva do Coreógrafo Luis Arrieta, profissional com quem a CDPA trabalhou por vezes nos *Movimentos II*, desenvolvendo significativa experiência artística (prática e narrativa) e dele recebendo influências e conhecimentos provenientes desta (experiência). “Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 2012, p.239), o que não dizer, então, da potência de todo o corpo presente. As reflexões sobre a área da Dança foram desenvolvidas durante o Seminário de Dança de Joinville, em sua 31ª edição (2013),

Teatro Guaíra (PA); Balé da Cidade de São Paulo e Cia de Diadema (SP); Cia de Dança de Caxias do Sul (RS); Teatro Municipal Trianon (RJ); em Salvador (BA), além de Cias na Inglaterra, Alemanha e Polônia). (Informações enviadas por e-mail por Avellar em 05/04/2016)

¹⁷¹ *Técnica e Arte*, de Luis Arrieta. In: *Dança Clássica: dobras e extensões/Org.:* Instituto Festival de Dança de Joinville. 7. ed. Joinville: Nova Letra, 2014, p.81-84.

edição organizada pelo Instituto Festival de Dança Joinville (Joinville: Nova Letra, 2014, p.75-90). Discutiu-se a importância da “técnica clássica” para a criação em dança, constituindo-se para tal uma mesa temática sobre a *Técnica clássica como ferramenta de criação: mediações possíveis*, composta pelos artistas Antônio Nóbrega, Rui Moreira e Luis Arrieta, mediada por Carlos Alberto Pereira dos Santos – Historiador (Universidade de Passo Fundo/UPF), Jornalista (Unisinos) e Mestre em Educação (Universidade de Caxias do Sul/UCS). Destacam-se trechos das considerações do mediador da mesa, Pereira dos Santos, sobre a exposição de Arrieta, o qual discutiu sobre a evolução qualitativa na construção de uma assinatura em dança: “Ele [Arrieta] também salientou que a técnica clássica, no decorrer da história, é a que mais teve oportunidade de se desenvolver, tornando-se, portanto, um legado de indiscutível importância para todo o conjunto de danças que coexistem na contemporaneidade”. (SANTOS, 2013, p.79) Redes de relatos, informações e experiências relativas à dança teatral se cruzaram nessa mesa temática, destacando-se, a seguir, trechos das narrativas dos três Artistas, os quais revelam distintos olhares impregnados pelas experiências constituídas pela trajetória artística de cada um deles, sendo que o terceiro destes, Arrieta, teve a oportunidade de compartilhar muitas dessas experiências com a CDPA na década de 1990.

Apresenta-se, primeiramente, o pernambucano Nobrega – artista brincante, violinista e tocador de rabeça –, o qual tem investido na pesquisa de ritmos, sons e movimentos na busca do que se pode chamar de uma “dança brasileira”. Para tal, Nobrega não se furta às contaminações, percebendo no *en dehor* da Dança Clássica, que significa “para fora” (ROSAY, 1980, p. 70) ou rotação externa das pernas, um elemento fundamental presente em muitas variações de dança no mundo (como no samba carioca, ou no kathakali indiano, ou no cavalo-marinho pernambucano), um potencial de energia e vigor, sendo otimista e proativo em relação aos diálogos estabelecidos entre essas danças. Em segundo, o paulista radicado em Minas, Moreira – Bailarino, Coreógrafo e Gestor Cultural –, por sua vez, refere-se às diversas rupturas provocadas pelos criadores de dança no mundo ao longo do século XX, como no caso por ele citado de Isadora Duncan¹⁷² ou dos artistas de pós-guerra. Na busca por novos

¹⁷² A americana Isadora Duncan (1878-1927) recebeu influências, por parte da mãe, das artes da música, poesia e artes plásticas, e, por parte de pai, um poeta agnóstico, influências que promoveram experiências de uma vida voltada a certo hedonismo pagão, ambas as influências direcionando-a para uma liberdade corporal e busca pela plenitude dos sentimentos. Com ela, nasceu uma “nova era” de uma dança livre de artificialidade e de configurações, buscando movimentos relacionados com “estados interiores” (AZEVEDO, 2004, p.62) e compartilhando com seu público, como ele mesma fala no prefácio de seu livro, “os impulsos mais secretos de minha alma” (DUNCAN, 1989, p.xi).

valores na expressão da dança, viram-se novas apropriações da Dança Clássica no sentido de uma organização provisória para outras possibilidades de movimento. Em terceiro e fechando o trio de Artistas da mesa, tem-se o argentino radicado no Brasil, Arrieta – Bailarino, Coreógrafo e Diretor –, o qual faz questão de distinguir “técnica clássica” de “balé clássico” e o constante dilema das vantagens ou desvantagens a respeito dessa última para o artista da dança. Arrieta ressalta ser privilegiado por não ter recebido preconceitos referentes a essa técnica. Pelo contrário, seus professores apresentaram-na de uma forma “aberta e inteligente”, de maneira a fazer dela uma aliada na expressão de sua dança. Nesse sentido, entendendo a técnica como meio de “ajuda a materializar de forma graciosa e transcendente todo o meu saber inato sobre movimento e expressão”, Arrieta complementou, dizendo: “não estou querendo dizer que a técnica tenha como única função auxiliar-me na realização da minha arte. Ela é também a própria arte.” (ARRIETA, 2014, p.83)

De fato, ao Balé interessa explicitamente a técnica de Dança Clássica, mas essa última não se oferece somente ao Balé, atendendo a outras expressões da dança teatral, como assim o foi nos *Movimentos (I e) II* junto à CDPA, com trabalhos de uma linha mais teatral (como *Triunfo, um delírio barroco/1986*), ou neoclássica (*O Pássaro de Fogo/1990*), ou operística (*O Messias/1994*). O mundo não é mais o mesmo dos tempos de criação e desenvolvimento do Balé e seus desdobramentos, literalmente contaminados pela experiência de duas grandes guerras mundiais. É fato também ser a técnica da dança clássica mantida até os dias atuais por boa parte das companhias de dança teatral (privadas ou oficiais), passando por influências e transformações mediante a diversidade existente do “conjunto de danças” contemporâneas.

Iniciou-se uma prática nova de técnica de dança dentro dos *Movimentos II – A Dança Moderna*. Se antes houve experimentos com expressões artísticas que não eram suportadas pela técnica clássica, como os experimentos introduzidos por Beltrão (*Tribana/83*) ou Dubrul (*Sintonia/85*), estes não prepararam a Companhia anteriormente para receber tal tipo de técnica ou trabalho diversificado do dia a dia da CDPA, restringindo-se mais a experimentos. Sobretudo na Direção de Dubrul, segundo Pedrosa (2016), a qual não implantou uma preparação metodológica ou técnica de Dança Moderna ou Contemporânea.

Contudo, a Dança Moderna foi introduzida por uma de suas técnicas – Martha Graham. Esta chegou à Cia pelas mãos (e todo o corpo) da professora Dudude Herrmann, que, como aquele *fio invisível* mencionado anteriormente, foi tecendo uma rede de *camadas* de suas *narrativas* de experiências atreladas a Freddy Romero – quem introduz essa técnica entre os mineiros (década de 1970) –, que, por sua vez, as recebeu de suas experiências anteriores como integrante da companhia americana de Dança Moderna de Alvin Ailey (*Alvin Ailey*

American Dance Theater), o qual estudou com as damas da Dança Moderna Americana, ou seja, Doris Humphrey e Martha Graham, procedentes da Escola Denishawn (Denishawnschool), a qual pode dar sequência a essa regressão com outros nomes. Esses últimos pertencem a gerações de artistas que promoveram rupturas de paradigmas na dança de seu tempo (especialmente estabelecidas na primeira metade do século XX), quando se buscava por formas e temas que se ajustassem a uma identidade própria à dança teatral dos Estados Unidos, uma vez que eles já não se inspiravam tanto nos moldes europeus após o declínio percebido do Balé Romântico a partir da segunda metade do século XIX.

Em relação à técnica como *meio* de viabilizar a expressão da dança teatral e sobre a *técnica moderna*, o próprio Arrieta considera-se inserido “em uma *linha moderna* que ao mesmo tempo pode utilizar e transformar todos os estilos, do *jazz* ao clássico, passando pela mímica e outras tendências possíveis de coexistência” (Jornal *Hoje em Dia*, 10/03/1989, grifo meu), considerações feitas na época da montagem de *Inconfidência* (1989). O Coreógrafo completa dizendo que “[i]ndependente da técnica, o que vale, o que faz sentir um espetáculo melhor, é sua qualidade, onde se cumpre a função artística.”

Dessa maneira, a CDPA foi entrando em contato com uma lógica distinta da técnica clássica, fazendo uso de um *corpoforma* que rompeu com a estabilidade característica dessa última. A técnica de dança moderna, diferentemente da clássica, que emprega um caminho de verticalidade e expansão de suas linhas corporais, utiliza um *corpoforma* que se move com uma intenção plástica que sugere uma ação em um sentido de dentro para fora, sujeito a quedas e contrações, espirais e outros movimentos propiciadores de uma intenção interior e subjetividade de investigação do artista. Estando sobre as pontas ou não, descalços ou de sapatilhas, em movimentos fluentes ou subitamente cortados, no chão ou fora dele, saltando ou correndo, tem-se um *corpoforma* que perpassa movimentos codificados e aparentemente descodificados, que usa toda energia corporal em cena, inclusive o verbo. (Figura 91)



Figura 91: *La Boutique Fantasque* – CDPA, 1996. Foto: Carlos Ernesto Falci.
Acervo: CDPA/FCS.

Andrea Faria¹⁷³, sobrinha da Bailarina Dayse Faria e integrante do Balé da FPA, fala da sua experiência profissional, de sua rotina de trabalho na Cia, que, como outros colegas da Cia, também buscou uma complementação técnica fora dos limites do Palácio das Artes. Ou seja, uma vez que tinha consciência de suas limitações físicas comparadas ao nível técnico superior de muitos dos integrantes da Cia, buscou aprimoramento a mais da praticada na Cia.

Todo mundo com a perna na mesma altura, o *en dehor* [...] Não tive isso, não é? E aí eu tinha que correr atrás, porque eu não tinha muito assim, não tive muito aquele passo a passo. Então, eu sentia essa carência, assim, na minha técnica, não é? Não tinha muita técnica. Aí, eu buscava fazer aulas fora, eu acho que na intenção de tentar aprender mais, entender melhor como que meu corpo funcionava, como que ele podia render melhor, se machucar menos. Eu tinha muito problema, não é? [...] Então, assim, eu ficava, sabe? Naquela peleja, assim, para tentar, não é? Dar um pouquinho mais de... Não é? Um melhor trato com meu corpo para eu também não me machucar tanto. Então, eu acho que por isso que eu fui buscando fazer essas outras atividades, não é? E aí, quando Belo Horizonte foi agraciada com técnicas

¹⁷³ Andrea Gomes de Faria (Andrea Faria) teve o apoio e o exemplo da família para seguir sua carreira profissional. Iniciou seus estudos dentro da Escola Academia Internacional da própria tia, Dayse Faria, por onde transitavam muitos artistas locais dando aulas ou cursos livres, inclusive Bailarinos da CDPA (como Lucas Cardos, David Mundim e Tíndaro Silvano), nacionais e internacionais, começando, assim, suas experiências de formação profissional. Entrou para a Cia na época da seleção do elenco para *Giselle* (1983), ficando nesta como Estagiária (sem remuneração) por alguns anos (1983-1985/1987-1988), período em que teve que dar muitas aulas para se manter. Descobriu nos métodos de condicionamento físico, como o Pilates, o Gyrotonic e a Gyrokinesis, um caminho paralelo e alternativo para continuar o trabalho com o Bailarino profissional ou com pessoas interessadas em se manterem harmoniosas fisicamente. (Entrevista concedida à autora em 28/01/2015)

como o pilates, não é? Que a gente começou a ouvir falar de pilates, não é? E foi fazer uma aula, falei: - Gente, isso aqui tem tudo a ver. Não é? Isso é um carinho, uma coisa que você dá para o seu corpo. É um presente. Aí, eu falei: - Eu vou investir nisso. (Entrevista concedida à autora em 28/01/2015)

Faria encontrou no método de condicionamento físico Pilates um meio para colaborar com o trabalho técnico de dança. Aos poucos, o Pilates foi introduzido na Cia, e outras o foram anos depois (Gyrotonic e Gyrokinesis, já em *Movimentos III*). Até que essas experiências perpassassem seu corpo, Andreia passou por *tristeza* e por *penosos anos* nas mãos de professores da Cia por conta de suas dificuldades físicas em relação à técnica de dança clássica. Relatam-se dois acontecimentos com duas professoras da Cia, que marcaram o percurso da Bailarina. Quando se perguntou sobre quais professores foram mais significativos em sua trajetória artística, a Bailarina citou em primeiro lugar Bettina Bellomo, entre outros.

Acho a Bettina uma grande mestra. Uma pessoa que eu tenho maior respeito, maior admiração. *Eu passei anos, assim, penosos, sofri demais porque na Companhia passei anos e anos assim fazendo aula e ela nem olhava, sabe? Aí, isso me dava, assim, uma tristeza. Aí, ela voltou ano passado a dar aula para a gente e, assim, mudou. A relação mudou assim. Hoje, eu, mais madura, eu acho que a gente conseguiu colocar as diferenças, eu consegui entender melhor também. Mas, assim eu aprendi demais com ela. Demais. Demais. Dulce, eu acho que foi, assim, fantástica para mim. Não é? Descobri coisas, assim, que eu não imaginava. Ela foi uma grande mestra. Não é? Um astral! Eu acho, assim, me encantava. Acho que Helena Vasconcellos, mais durona do jeito dela, assim, não é? Que virava para mim e falava coisa que eu ficava assim: - Meu Deus do céu. Eu fujo dessa aula. – *Você não dá. Isso aí não vai adiantar nunca. Você pode fazer dez horas de aula por dia, você não vai adiantar isso nunca. [...] Esse en dehor* aí, minha filha, isso aí é sua bacia que é fechada. Mas ela falava numa boa assim. Tipo assim: - Andrea, você não vai conseguir mudar isso. Você tem que trabalhar... Eu, eu não entendia na época. Hoje, eu entendo. Tipo assim: trabalhe com o que você tem. Não fica querendo, entendeu? É, inventar aquilo que você não tem. [...] Mas, hoje, eu entendo, não é, de outra forma aquilo que ela falava. Mas ela foi uma grande professora também. (Entrevista concedida à autora em 28/01/2015, grifo meu)*

Três professoras, três metodologias diferentes: uma causando sofrimento por deixar de dar a devida atenção à Bailarina, gerando a sensação de ser ela invisível, sendo, por vezes ignorada em sala de aula; outra mais comunicativa, estimulando descobertas por parte da Artista; e outra, embora bem intencionada, acabou não fazendo uso das melhores palavras para orientar a Bailarina, desestimulando-a. Contudo, Faria, que também é professora, entende que esse tempo serviu para que ela também amadurecesse, sabendo que, quando uma pessoa tem uma dificuldade, fica mais fácil de se entender e orientar o outro, que também tem suas dificuldades. Cada uma delas, à sua maneira, entendia fazer o que era melhor para aquele(a) profissional. Faria completa sua fala dizendo o que entende por um *grande mestre*:

Eu acho que os grandes mestres são aqueles que vão para além da técnica. Eles te trazem uma bagagem artística. Eles te trazem um outro colorido para a dança que não é aquela coisa mecânica só de você colocar a perna em determinado lugar, não é? Acionar determinada musculatura. Eles trazem um colorido diferente. Fascinam, não é? Acho que o Luis Arrieta não foi um professor, mas foi um mestre. Eu acho que ter trabalhado com ele como coreógrafo, uma pessoa, assim, fabulosa, não é? A gente morria de ódio, não é? Quando ele mandava repetir pela enésima vez aquilo, não é? Que você... Solo ou aquela parte. Mas, assim, não é, conseguir entender, sorver cada palavra. Você vê, assim, sabedoria da pessoa. Então, pessoas, assim, sábias, não é? Que têm, assim, uma bagagem artística. (FARIAS, 2015)

É interessante observar como a *experiência* em forma de *bagagem artística* transforma-se em sabedoria e dá forma e legitimidade a um Mestre, observando-se também como, por vezes, o “ódio” e a “admiração”, a “exigência” e o “êxito” caminham lado a lado em questões que se entrelaçam na arte da dança teatral profissional.

De acordo com os Programas da CDPA nos *Movimentos II*, o trabalho de aprimoramento técnico teve os seguintes Professores ou Mestres: Bettina Bellomo, Tony Abbott, Dudude Herrmann, Tíndaro Silvano, Mercedes Beltrán, Ismael Guiser, Graça Salles e Bill Martin Viscount.

Cita-se a Pianista Acompanhante nesse período, de acordo com os Programas da Cia arquivados no CCIMJEF/FCS: Maria Pompéia Sant’Ana (Maria Pompéia Dutra).

A seguir, alguns registros de ensaios na grande sala da CDPA no 4º andar no Palácio das Artes da FCS. (Figura 92 e 93)



Figura 92: Ensaio de *Quase Um Bailado*, 1993. Foto Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.



Figura 93: Ensaio de *Quase Um Bailado*, 1993 – CDPA. Foto Paulo Lacerda.
Acervo: CDPA/FCS.

2.4 Repertório

Relâche, trabalho de Tíndaro Silvano para a Cia. de Dança de Minas Gerais, é a melhor piada coreográfica que apareceu nos últimos anos, um daqueles trabalhos em que se imagina que a diversão no próprio palco seja tamanha que o prazer dos bailarinos em dançá-lo é, provavelmente, tão grande quanto o prazer dos espectadores em assisti-lo.

Marcello Castilho¹⁷⁴

O Repertório dos *Movimentos II* deu continuidade ao trabalho desenvolvido nos primeiros 14 para 15 anos da CDPA, constituído, em sua maioria, de obras de menor duração de tempo, que, juntas, compõem uma programação. Até então, a CDPA não havia passado pela experiência de ter um coreógrafo residente, situação vivida a partir da presença de Silvano como o Diretor Coreógrafo. Seguiu-se, entretanto, um período intenso de trabalho, com a criação especial de obras para a Cia, na qual esta apresentou sua conquistada maturidade artística, projeção e trânsito em âmbito nacional, atravessando seu mais longo e estável percurso estético até então.

¹⁷⁴ Matéria do Jornalista e Crítico do jornal *Estado de Minas*, Segunda Seção, de 26/09/1995, intitulada “‘Relâche’ realça o prazer da dança”.

Inicialmente, tem-se a Obra *Diadorim*, de Guimarães Rosa, do Grande Sertão Veredas, ocasião em que a Coreógrafa Dudude Herrmann, recém-contratada como Professora de Dança Contemporânea pela Fundação, assim se manifestou em uma reportagem do Jornal *Diário da Tarde* (19/07/1985): “É desafiante trabalhar um corpo de baile como o da Fundação Clóvis Salgado, de formação essencialmente clássica”, acrescentando ser essa a primeira vez que eles realizam um Balé Moderno. Na mesma reportagem, os integrantes da Cia, Lina Lapertosa, Gerson Berr e Lucas Cardoso, expressaram as expectativas desenvolvidas nesse processo. Lapertosa falou do grande desafio de interpretar *Diadorim* por ser uma forma nova em seu corpo – a Dança Moderna, após mais de 20 anos seguidos com o trabalho da Dança Clássica e apenas dois meses de Moderno. Berr (quem reveza com Lapertosa no papel de *Diadorim*) se expressou em relação ao trabalho novo de interpretar um homem e uma mulher ao mesmo tempo, sendo aí que se encontra a *universalidade de Guimarães Rosa*. Já Cardoso encontra-se mais confortável no estilo e confiante no trabalho, uma vez estar familiarizado com “a linha do Balé Contemporâneo”, prática por ele buscada paralelamente ao trabalho da Cia. (Acervo CCIMJEF/FCS)

Em segundo, tem-se a Obra *Rex*, inspirada na peça de *Macbeth*, de Shakespeare, e com o Coreógrafo Jairo Sette¹⁷⁵. Por fim, surgiu a Obra *Triunfo, um Delírio Barroco* (1986), de Carmen Paternostro, trabalho que dialoga com aspectos da identidade mineira, em suas tradições e manifestações culturais, sociais e políticas.¹⁷⁶ Esta contou com a participação do grupo de pesquisa e arte de Minas Gerais, o *Grupo Galpão*, que na época era formado por quatro integrantes, “Wandinha [Wanda Fernandes], Eduardo (Carioca) [Eduardo Moreira], Teuda [Teuda Bara] e Toninho [Antônio Edson]” –, e “ainda não tinham uma sede” (PEDROSO, 2016). Eles ensaiavam pelos jardins do parque, próximo à sala de aula da Companhia. O som por eles produzido despertou a atenção de Paternostro, que os convidou a integrar *Triunfo*. Observa-se que, de acordo com o *Projeto Cultural de 1988* da Cia (p.6) arquivado no CCIMJEF, no ano de 1986, aconteceu a consagração da Companhia, que passou a se chamar *Companhia de Dança do Palácio das Artes* após o prêmio Troféu Ceschiatti

¹⁷⁵ Jairo Sette esteve em Belo Horizonte anteriormente como integrante do grupo de dança Elo, Ballet de Câmara Contemporâneo em 1981-1982, integrando anteriormente a Cia Cisne Negro e o Ballet da Cidade de São Paulo, como também a Cia de Salvador, Bahia. Em 1986, foi convidado pelo Palácio das Artes a coreografar *Rex*, baseado na “tragédia do teatro clássico que enfoca a ganância pelo poder”. (Programa *Rex* de novembro de 1986)

¹⁷⁶ A baiana Carmen Paternostro desenvolveu seus estudos e pesquisas sobre dança na Escola de Dança e, posteriormente, e na 1ª Universidade de Dança do País – a UFBA. Foi convidada a coreografar a Obra *Triunfo*, que é baseada no “Triunfo Eucarístico”, que ocorreu em Ouro Preto, então Vila Rica, no século XVIII (1733), por ocasião do traslado do Altíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a Matriz do Pilar, acontecimento, que se transformou em uma grande festa popular, a maior da cristandade ocidental nas Américas.

recebido pela Obra *Triunfo, um Delírio Barroco*, concedido pela Associação Mineira de Críticos de Teatro, nas categorias Melhor Direção, Carmen Paternostro, e, Melhor Figurino, Raul Belém Machado. A mesma Obra conquista também o Troféu Inacen – MinC pela Melhor Trilha Sonora, Roland Schaffer e Carmen Paternostro.

Em 1987, foi a vez da remontagem de algumas obras que estrearam na Companhia (como é o caso de *Trindade*, de 1982). De acordo com a matéria do *Jornal de Minas*, de 1º de dezembro de 1987, intitulada “Um grande espetáculo presente no palácio”, conta com “a criatividade de Luiz Arrieta, a energia de Suzana Yamauchi, a sensibilidade de Sônia Mota e o apelo sensual de Júlio Lopez”, respectivamente com as Obras *Trindade*, *Karadá* (remontado por Suzana Mafra), *Tudo Bem, Meu Bem?* e *Tango Concierto*. (Acervo do CCIMJEF). Nesse mesmo ano, registram-se as passagens (novamente) de Hugo Travers pela Companhia, agora como Diretor Artístico convidado, assim também como a de sua sucessora, Marjorie Quast, e, Heloisa Couto, como Gerente. (Figuras de 94 a 96)



Figura 94: *Karadá* – CDPA. Referência Programa de 1987 e 1990.
Foto: Carlos Ernesto Falci. Acervo: CDPA/FCS.



Figura 95: *Tudo Bem Meu Bem* (s/d), Referência Programa de 1987 – CDPA.
Acervo: CDPA/FCS.

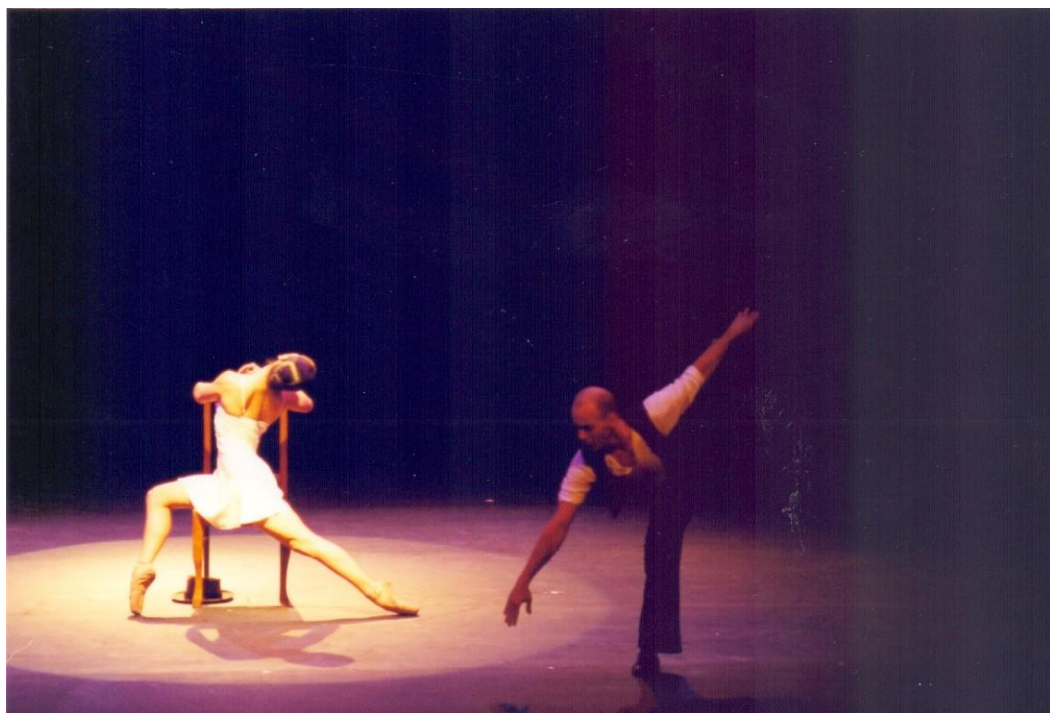


Figura 96: *Tango Concierto*, 1987 – CDPA. Beatriz Kuguimiya e Lair Assis.

Ressaltam-se algumas peculiaridades do ano de 1988. Para começar, não há um registro de Programas desse ano no CCIMJEF, havendo apenas recortes de jornais que literalmente dão notícias da Cia de Dança. O que se encontrou, então, foram dois arquivos, o *Projeto Cultural de 1988* (de 15 páginas) da Cia e a (já citada) *Noite de Gala do Ballet Minas Gerais*, em homenagem ao maître Carlos Leite, no Teatro Palácio das Artes, em 09 de agosto

de 1988. No *Projeto Cultural*, planejou-se a montagem da Obra *A Sagração da Primavera*, sendo que esta não se concretizou por motivos desconhecidos a esta pesquisa, a não ser pela menção de “períodos de crise por que passaram [...] alguns setores da Fundação Clóvis Salgado”, crise que resvala na Companhia e anunciada em matéria de jornal que integra a hemeroteca do CCIMJEF, a exemplo do jornal *Tribuna de Minas*, de 04 de maio de 1988:

Sem dúvida, 1988 tem sido um ano de vitalidade para a dança no Brasil. Não bastante a passagem por aqui das mais importantes companhias contemporâneas do mundo, via Carlton Dance e outros festivais, a própria produção tupiniquim demonstra força, muito das vezes revelando talentos até então desconhecidos. Superando o período de crise por que passaram (e ainda passam) alguns setores da Fundação Clóvis Salgado, a Companhia de Dança do Palácio das Artes, dá a volta por cima e estréia (*sic*) novo espetáculo que deve percorrer os principais centros brasileiros, depois da curta temporada em Belo Horizonte. Amanhecer sem o nascer do sol”, do coreógrafo norte-americano Eleo Pomare, estréia (*sic*) nesta quinta-feira, às 21 horas, no Grande Teatro do PA, [...], com ingressos a Cz\$800.

A Obra *Amanhecer Sem o Nascer do Sol*, de Eleo Pomare, fez uma homenagem ao líder negro sul-africano Néelson Mandela, retratando a luta dos negros contra as formas de opressão. A estreia em Belo Horizonte ocorreu no mês de abril e seguiu em turnê pelo Brasil passando por São Paulo, Brasília, Salvador e Recife. Foi necessário consultar outras fontes, como Alvarenga (2006), e acervos pessoais, como os de Silvano e Avellar, para se esclarecer o ocorrido no ano de 1988. Encontrou-se, assim, o Programa *COMPANHIA.DE.DANÇA.DO.PALÁCIO.DAS.ARTES*, dias 17 e 18 (s/mês), 21h, Palácio das Artes (de 1988), “8 Danças Para 6 Cordas”, no qual consta um texto resumido sobre Tíndaro Silvano, no qual se lê que neste “mesmo ano [1988] ele volta ao Brasil e é convidado para ser maître de ballet da Cia. de Dança do Palácio das Artes”, sendo premiado com o troféu FUNDACEN pela coreografia do espetáculo “Mais Um Com Cadeiras”, com o prêmio de Melhor Montagem 1988.

Em 1989, registra-se a Obra *Inconfidência*, trabalho artístico em comemoração ao “Bicentenário da Inconfidência e o Centenário da República”, o qual foi o primeiro trabalho coreográfico completo (que fecha um só programa) encomendado para a CDPA, assinado por Arrieta. Este relata à autora que existem dois trabalhos com o tema da Inconfidência Mineira no Brasil, ambos de sua autoria, *Libertas Quase Sera Tamen*¹⁷⁷ (1981), com o Balé da Cidade de São Paulo, e *Inconfidência*, com a CDPA (1989). O Roteiro da primeira ficou a cargo de Iacov Hillel e o da segunda, a cargo de Geraldo Carneiro, e ambos com músicas inéditas e

¹⁷⁷ *Liberta quae sera tamen* foi uma produção comemorativa dos 70 anos do Theatro Municipal do de São Paulo, livremente inspirado no poema de Cecília Meireles, *Romanceiro da Inconfidência*. Sua estreia ocorreu em 21 de abril de 1981, com a Direção Artística de Antônio Carlos Cardoso.

distintas de autoria de Egberto Gismonti. O Coreógrafo lembra que essa montagem partiu do convite da Diretora da CDPA na época, Marjorie Quast, com que já havia trabalhado antes em Minas Gerais.¹⁷⁸ Em reportagem ao jornal “Tribuna de Minas”, de 01 de março de 1989, assinada por Ailton Magioli e intitulada “Inconfidência, dança com alma e talento – Luiz Arrieta, a superação, sempre”, o Coreógrafo fala de seu entendimento sobre o significado do tema “liberdade” e da história da “Inconfidência”, tema “bastante universal”:

Trata-se de uma história que toca a todos, principalmente a nós, latino-americanos. De uma maneira ou de outra, ela já ocorreu em todos os países sul-americanos, com nomes datas e outros aspectos diferentes. Agora, o importante mesmo é que a Inconfidência continua acontecendo, simbolicamente. E isto é o que me atrai no tema. Não importa os dados precisos: o que nos ensinaram na escola ou o que nos mentiram. Importa sim é o simbolismo vivo que envolve a história. Principalmente porque talvez ainda não conseguimos efetivar o sonho. Ou seja, a independência profunda ainda não realizamos.

Liberdade que, de uma maneira plástica ou filosófica, alcançou a CDPA, promovendo (e provocando) *camadas de experiências* singulares pelo processo da montagem de Inconfidência.

Constam dois programas diferentes sobre a Obra *Inconfidência* no CCIMJEF. A estreia aconteceu em uma data sugestiva – 07 (a 10 de) de setembro –, no Grande Teatro do Palácio das Artes. No acervo de Patrícia Avellar encontra-se mais um terceiro Programa de Inconfidências¹⁷⁹. (Figura 97)

¹⁷⁸ A matéria “Liberdade para dançar a Inconfidência no palco”, do jornal *Hoje Em Dia*, de 10/03/89, cita ocasiões em que Arrieta, “argentino radicado há 13 anos em São Paulo”, havia coreografado em Minas Gerais: “Nascer ou Algumas Profecias Cotidianas e Eternas”, com o Elo – Ballet de Câmara Contemporâneo (1982); “Signos”, com o Grupo Núcleo Artístico; e “Encontro no Espaço”, com o Camaleão (1986).

¹⁷⁹ Existe ainda um terceiro Programa colorido, que apresenta a Programação Geral de CAMINHOS DA LIBERDADE, com informações sobre Data, Evento, Local e Horário de cada programação ampla e variada, ou seja: Teatro Infantil; Exposição de Artes Plásticas; Exposição de documentos históricos do Arquivo Público Mineiro; Teatro; Ballet (Inconfidência); VII Enduro da Independência; Cinema; Recital de Câmara; 16º Churrascando Nacional; Encontro de Bandas; Show Popular; Gincana Caminhos da Liberdade; Grande Banda Sinfônica da PMMG. Show Pirotécnico; Ciclo de Conferências sobre o Bicentenário da Inconfidência; Recital Lírico; Coro Contemporâneo de Belo Horizonte; Show Arrumação; Recital de Piano; Missa solene; e, Grupo Folclórico Aruanda. Cf.: CD. (Acervo de P. Avellar)

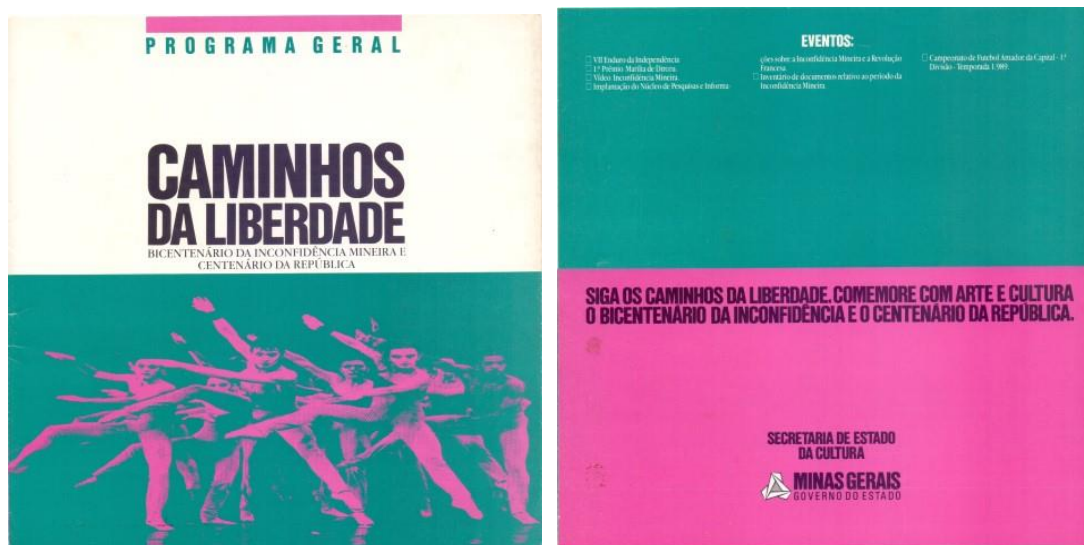


Figura 97: *Caminhos da Liberdade* – CDPA, com a Obra *Inconfidência* 1989. Foto. Acervo: P. Avellar.

Em 1990, a CDPA retomou suas apresentações para além da Capital e interior do Estado, sob a Direção de Tíndaro Silvano, voltando a se inserir no cenário artístico nacional de dança. É o caso da estreia da Obra *O Pássaro de Fogo*¹⁸⁰, versão livre de Arrieta, a qual conta com acompanhamento da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a Regência Titular do Maestro Emílio de César. Arrieta assinou, assim, sua segunda obra completa para a Companhia, com a Direção de Silvano, Gerência de Avellar e Assistência de Del Picchia (e Lulude Rossi). Ainda em 1990, teve-se a participação da Companhia na temporada “Mostra Nacional de Dança”, realizada no Palácio das Convenções do Anhembi, São Paulo, juntamente com outras companhias como: Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (RJ), Regente de Ballet, Dennis Gray; Ballet do Teatro Guaíra (PR), Direção Artística de Carlos Trincadeiras; e Cisne Negro Companhia de Dança (SP), Direção Artística de Hulda Bittencourt. O Programa de novembro/90 traz duas remontagens no Palácio das Artes, *Karadá* e *Inconfidências*.

Sublinham-se algumas lembranças significativas de Arrieta sobre impressões e experiências relativas ao processo da CDPA na montagem de *O Pássaro de Fogo*. “Foi uma experiência muito rica, muito profunda e por muitos motivos” (ARRIETA, 2016). O

¹⁸⁰ *O Pássaro de Fogo* (*L'Oiseau de feu*) tem libreto e coreografia de Michel Fokine, música de Igor Stravinsky e teve sua estreia mundial no Théâtre National de l'Opéra de Paris, em 25 de junho de 1910, constando nos papéis principais o próprio Fokine (Ivan Czarevich) e Tamar Karsavina (O Pássaro de Fogo), Enrico Cecchetti (Köstchei, o Imortal) e Vera Fokina (A Bela Czarevena). No Brasil, essa obra estreou em 1946, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com os protagonistas Roman Jasinsky (Ivan Czarevich) e Olga Morosova (O Pássaro de Fogo), Vânia Psota (o Imortal) e Nina Stroganova (A Bela Czarevena), com cenários e figurinos de N. Gontcharova. (BEAUMONT, 1953 p. 639)

Coreógrafo inicia mencionando o fato, o qual julga ser raro, falando da atitude do Maestro Emílio de César, então Regente Titular da OSMG (1990). O Maestro, o qual estava responsável por acompanhar (ao vivo) a CDPA nessa obra, esteve sempre presente aos ensaios da Cia no 4º andar, na Sala Klauss Vianna. Arrieta se refere também ao fato inédito e “maravilhoso” conseguido pelo Maestro, quando da ocasião de a Cia passar um dos seus *ensaios corridos* (passagem direta do balé, do princípio ao fim) no palco: a CDPA teve toda a orquestra presente, assentada na plateia para assisti-los.

Em seguida, ressalta-se mais um fato citado por Arrieta, que colabora para o entendimento da existência de um lado de fora da cena, em *off*, o qual o público não vê (mas sente o resultado) da Arte, da Dança e da Música.

E poderia te contar outras histórias, por exemplo, dentro da obra de Stravinsky, que, aliás, sempre se tocou no Brasil, a suíte do *Pássaro de Fogo*. E nessa oportunidade foi a primeira vez que se tocou no Brasil a obra completa *Pássaro de Fogo*. Cada vez que uma orquestra toca pela primeira vez em um país a versão completa existe o registro na Suíça onde se diz que tal orquestra em tal ano tocou pela primeira vez completa a obra X. E você sabe que tem uma parte da música de Stravinsky donde se solicita um contrafagote. Um contrafagote foi um instrumento muito pouco usado. É um fagote muito mais grave que o fagote comum. Esse contrafagote tinha, tem que tocar em um determinado momento nas três, quatro notas. E o maestro não conseguia em nenhum lugar do Brasil um contrafagote. Eu acho que só tinha no Rio de Janeiro e estava sendo ocupado. Então, os músicos, os dois fagotistas que tinha na orquestra, eles descobriram um método completamente artesanal. Cortaram uns pedacinhos de papelão e colocaram no fim do tubo do fagote para produzir as quatro notas graves e se revezavam para trocar o papelzinho do fagote e poder produzir as quatro notas. Eu acho que isso demonstra um carinho e um interesse imenso do que eles estavam fazendo que poucas vezes eu tenho visto em orquestra. (Entrevista concedida à autora em 24/03/2016)¹⁸¹

De fato, os Artistas Tíndaro Silvano, Patrícia Avellar, Lydia Del Picchia e Luis Arrieta ressaltam a experiência significativa ocorrida pelo acontecimento de dedicação do Maestro Regente do balé *Pássaro de Fogo* junto à OSMG, Emilio de Cesar. Del Picchia se lembra de que, guardadas as distintas especificações tanto da arte da Dança quanto da Música, o Maestro foi de uma grande generosidade em querer assimilar o entendimento da dança. Como exemplo, Del Picchia cita o acontecimento por ela presenciado. Havia um trecho especial do

¹⁸¹ De acordo com a matéria do jornal *Folha de São Paulo*, de 13 de junho de 1990, assinada por Erika Palomino (Editora-assistente da *Ilustrada*) e intitulada “Palácio das Artes faz “O Pássaro de Fogo” de Arrieta”, a referida obra foi montada pelo mundo afora por artistas ilustres do universo da dança, tais como “Fokine, Balanchine, Lifar, Cranko, Jerome Robbins, John Neumeier e Béjart (apenas a suíte)”. A matéria completa ainda informando que, para dançar a versão integral da peça musical de 50 minutos, a Direção da FCS “comprou os direitos autorais e alugou partituras da Shott, empresa norte-americana especializada em música moderna, pagando também pelo frete do material”, ainda existindo uma “taxa de 12%” sobre o total, a cada performance dela. (Acervo do CCIMJEF)

balé, no qual ocorria uma “pausa” na música enquanto a bailarina solista realizava uma ação – colocava-se de pé, olhava para frente, respirava, e então corria em direção a uma das paredes do cenário (de plástico, que simulava uma gaiola), chocando-se contra ela e caindo. Como havia dois *castings* para o balé, ou seja, duas bailarinas diferentes para fazer o mesmo papel dependendo da apresentação, Emilio de Cesar foi sensível em manter tempos distintos de “pausa” musical, mesmo sendo questionado pela Orquestra por que não manter o mesmo tempo de pausa para ambas, ao que o Maestro respondeu: – São duas bailarinas, dois tempos diferentes.

Retomando os programas, em 1991, foram catalogados quatro deles. Tem-se o Memorial América Latina, São Paulo, no qual consta um texto que resume os 18 anos da Cia, com referência a alguns de seus trabalhos, como do gênero repertório clássico (*Giselle* e *Romeu e Julieta*), espetáculos feitos especialmente para ela (*O Padre e a Moça* ou *Diadorim*), ou ainda trabalhos temáticos como *Amanhecer sem o nascer do Sol*. O texto destaca o trabalho premiado de Silvano, *Mais Um Com Cadeiras*, situando-o como o atual Diretor e Coreógrafo da Cia, com um trabalho mais contemporâneo e de uma “linguagem própria”. Acrescenta-se ainda o perfil que a Estatal está sustentando: “Composto por dezesseis bailarinos, o novo grupo não tem solistas. Todos se revezam no palco, oferecendo ao público um magnífico espetáculo de dança moderna.” (Programa Memorial da América Latina, julho/1991) Na programação, constam: 8 *Danças para 6 cordas*, de Silvano; *Tango Concierto*, de Lopez; *Chóreo-Rythmes*, de Lydia Del Picchia; e *Mais um com cadeiras*, de Silvano. Em agosto e setembro, tem-se o Programa *Temporada 91*, com trabalhos de coreógrafos variados: *De Busca e Solidão*, Concepção e Coreografia de Antônio Carlos Cardoso; *Aquelarre*, de Araiz (criada em 1988 para o Ch-Tanztheater de Zurich, Suíça); e *Exsultate Jubilate*. Existe o Programa *Work Shop-Dez/91*, intitulado *A Bailarina de Cristal*, balé infantil adaptado do livro homônimo de Rita de Blass, produzido, executado e coreografado pelos Bailarinos da Cia de Dança do Palácio das Artes. A seguir, foto da Obra *Aquelarre*, de Araiz, de 1991 e *Exsultate Jubilate*, de Silvano. (Figuras 98 e 99)



Figura 98: *Aquelarre* – CDPA, 1991. Foto: Carlos Ernesto Falci.
Acervo: CDPA/FCS.

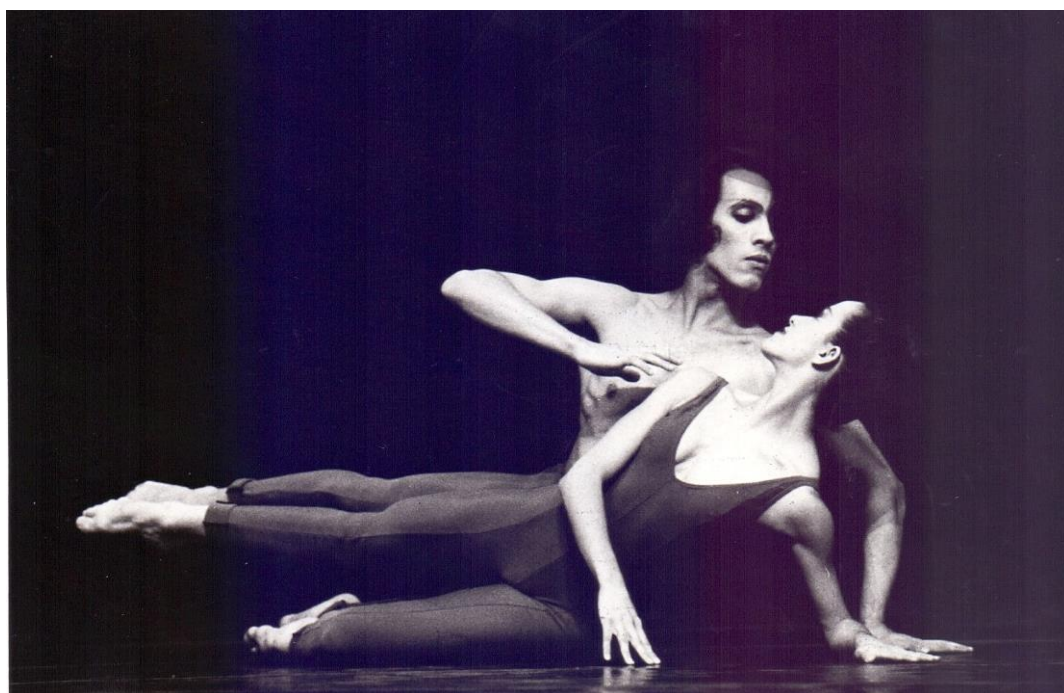


Figura 99: *Exsultate Jubilate* – Cia de Dançado Palácio das Artes (s/d).
Referência, Programa 1991. Foto: Carlos Ernesto Falci. Acervo: CDPA/FCS.

Por fim, consta um Programa colorido, sem data, com a mesma programação levada ao Memorial da América Latina em julho desse mesmo ano. Atenta-se para a ausência do Programa referente à Obra premiada *Exsultate Jubilate* de 1991, a qual aparece no Programa do ano seguinte, junto à estreia de outro balé (*Glória*). *Exsultate Jubilate* foi uma Obra criada

especialmente para a Cia, “como parte das homenagens da Fundação Clóvis Salgado aos 200 anos de morte do compositor Wolfgang Amadeus Mozart.” Esta recebeu sete indicações ao PRÊMIO CAUÊ das Artes Cênicas/SATED-Minas e recebeu três deles: Encenação e Coreografia, Cia de Dança do Palácio das Artes; Bailarina, Karla Couto; e Iluminação, Jorge Luiz. (Programa de 1992, CCIMJEF/FCS)

Em 1992, constam dois Programas: em maio, a Obra *Glória*, criada especialmente para a Cia, “inspirada em esculturas barrocas mineiras, [...], retratando em suas formas e movimentos a alegria e exultação dos anjos do nascimento de Cristo”, além de outras (Obras) já dançadas como *Exultate Jubilate*, de Silvano, e *Aquelarre*, de Araiz (Programa Glória, 1992 – CCIMJEF/FCS); em novembro, tem-se a *Temporada 92 – ESPECIAL Palácio das Artes*, com a participação de distintas programações do Coral Lírico, da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e da Cia de Dança, a qual apresentou a Obra *Pavana Para Uma Princesa Morta*, de Arrieta, e *Lágrimas* (ambas constando pela primeira vez no acervo dos Programas do CCIMJEF), e remontagens como as de *Karadá* e *Mais Um Com Cadeiras*. (Figura 100)



Figura 100: Programa (parcial) KARADÁ INCONFIDÊNCIA – CDPA, 1990.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Em 1993, os arquivos do CCIMJEF apresentam apenas um Programa (com duas programações parecidas): em junho, *Quase um Bailado* – dez números diferentes de dança harmonizados entre si pela concepção coreográfica de Arrieta (*O Cisne* e *Tango*, interpretados pelo próprio Arrieta, além de *La Valse*, *Trindade* e *De Mar e Areia*), e as de Silvano (*Mais Um Com Cadeiras*, *Exsultate Jubilate* e *Quase Um Bailado*).¹⁸²

Em 1994, o acervo da então *Cia de Dança de Minas Gerais* conta com quatro Programas distintos: a Obra Musical de *Mahagonny*, com a participação da OSMG, com o CLMG e a CDPA com Silvano como Coreógrafo; a remontagem de *Quase Um Bailado*, com obras de Arrieta, Silvano e Araiz; e o encontro único, curiosamente não mais apresentado, de dois coreógrafos mineiros renomados – Rodrigo Pederneiras, com a Obra *Serenata*, criada para a Companhia; e, Tíndaro Silvano, com a Obra *Teria Que Ter Um Título*. (Figuras 101 e 102)



Figura 101: *Serenata*. CDPA (s/d). CDPA. Referência, 1994. Foto: Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.

¹⁸² De acordo com o acervo de Avellar, o PRÊMIO APCA, Associação Paulista de Críticos de Artes, dentre os Melhores de 1993 referentes à dança profissional de Minas Gerais, votados por Cássia Navas, Marcos Bragato e Vania Alves, estão: Grupo: Companhia do Palácio das Artes (Belo Horizonte) – Tíndaro Silvano; Grande Prêmio da Crítica: Nazareth – Rodrigo Pederneiras – Grupo Corpo; Música: José Wisnik – Nazareth – Grupo Corpo; Figurinista: Freusa Zechmeister – Grupo Corpo.



Figura 102: *Teria Que Ter Um Título* (s/d). Referência, programa 1994.
Arquivo: CDPA/FCS.

Em 1995, ocorreram dois Programas distintos: *Teria que Ter Um Título*, quando, dessa vez, Silvano dividiu a programação com Arrieta, ressaltando-se a estreia da Obra completa *Relâche*, uma nova interpretação de uma Obra de mesmo nome, um marco artístico realizado por vanguardistas dadaístas em Paris, em 1924. Este contou com a participação da OSMG.

Em 1996, constam no acervo: o Programa Terça EnCena, com obras de Arrieta, Julio Lopez e Silvano, remontagem de *Relâche*, e a estreia de *La Boutique Fantasque*.

Em 1997, têm-se: *Workshop97* – Mostra de novos Coreógrafos; o Programa 963 – 9 Obras, 6 Coreógrafos, 3 Programas, com remontagens; a terceira e última obra de Arrieta criada especialmente para a Cia de Dança de Minas Gerais, *A Noite Transfigurada*. A propósito dessa obra, assim como ocorrido no processo de *O Pássaro de Fogo*, há que sublinhar certas lembranças de Arrieta e Avellar sobre as impressões e experiências marcantes relativas ao processo da CDPA na montagem de *Noite Transfigurada*. O Coreógrafo explica que, a cada dia de montagem da obra, acrescentava-se mais um trecho de coreografia e, como de costume, terminava-se o ensaio passando uma geral corrida de todo o trabalho até o ponto já desenvolvido. E como o horário de trabalho da Cia iniciava-se à tarde, por volta das 13 horas, estendendo-se até o final da tarde, início da noite (como ainda acontece atualmente), “a gente começou a descobrir que era muito interessante fazer essa passagem sem acender a luz

da sala; só com os reflexos (do Sol) que vinham do parque para a sala” (ARRIETA, 2016), informando-se que a referida sala tem a quarta parede toda de vidro, voltada para o poente e para a paisagem arborizada do Parque Municipal Américo Renné Gianetti. Tal ambiência favoreceu “ensaios muito bonitos”, com uma qualidade de experimento nomeada por Arrieta como *uma experiência maravilhosa*. “Você, Tânia, conhece o tipo de trabalho que eu faço e você sabe que eu faço, nos grupos, labirintos realmente. E as pessoas conseguiam dançar como se fossem cegas, com uma qualidade maravilhosa!”

Por sua vez, Avellar (2015), ao revelar à autora sua peça mais significativa durante seu período junto à CDPA, referiu-se também à experiência vivida em *A Noite Transfigurada* (1997). A Diretora relembra que Arrieta, assim também como ocorrido no processo de *O Pássaro de Fogo*, ao final do expediente do dia, passava-se o espetáculo direto e sem interrupção.

Ele [Arrieta] corria do começo ao fim sem respirar. E ele apagava todas as luzes e deixava só aquele pôr do sol virando noite com aquele vidro todo da companhia de dança com o parque municipal e aquilo era um, era tão mágico, mas era tão mágico! E as pessoas faziam... Ia ficando escuro e eles tinham que fazer o espetáculo. Um dia clareava mais cedo, outro mais... Ele tinha esse momento dele. E era tão sensorial e tão molhado, tão exaustivo. E eles chegavam assim ao máximo da exaustão e às vezes ele falava assim: - De novo. Quando eles achavam que tinham feito tudo, aí ele falava assim: - Agora, nós vamos fazer com as luzes acesas. E faltavam tantos minutos. – Uai, mas só faltam dez minutos para ir embora! Então, nós vamos fazer só dez minutos de novo já no lugar. Foi um processo assim. (AVELLAR, 2015)

Avellar se lembrou da estreia em Joinville e do impacto causado na época. Cinco mil pessoas no ginásio, e a atenção da plateia ao balé era tão intensa que se podia ouvir “um mosquito voando”! O balé acabou e houve um silêncio... “E parece que as pessoas respiraram e vieram todas ao mesmo tempo assim: – Uaoh!” (Figuras 103 e 104)



Figura 103: *Noite Transfigurada* – CDPA, Florianópolis (SC), junho/1998.
Foto: Haroldo P. Xavier. Acervo: CDPA/FCS.



Figura 104: *Noite Transfigurada* – CDPA. Patrícia Avellar e a Cia.
Florianópolis (SC), junho/1998. Foto: Haroldo P. Xavier. Acervo: CDPA/FCS.

O processo vivenciado em *A Noite Transfigurada* revela uma interação entre as partes, Coreógrafo-Companhia-Direção, gerando experiências significativas, definindo práticas, sedimentando conhecimento, as quais nos remetem, de certa forma, a algumas reflexões de Benjamin, evidenciando que “a narrativa [de Arrieta], em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz” (BENJAMIN, 2012, p. 239), envolvendo a capacidade global de expressão do corpo (da CDPA que dança e) que narra:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos num mesmo contexto. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupa durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)¹⁸³.

Benjamin, prossegue, perguntando “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal”, quando se trabalharia a experiência humana (a própria e a alheia), transformando-a em um produto “sólido, útil e único” (BENJAMIN, 2012, p. 239)? Nesse sentido, a experiência em *a Noite transfigurada* parece transformar seu processo em um produto útil e real de amadurecimento artístico junto à CDPA, transmitindo àqueles que dela desfrutam a sua mensagem essencial em favor da qual tanto se trabalhou.

Avellar rememorou também que essa obra não estreou no Palácio das Artes por conta do incidente infeliz ocorrido no Teatro Palácio das Artes em 1997. De acordo com a matéria intitulada “Incêndio destrói Palácio das Artes em Belo Horizonte”, a “Agência Folha”, de 07 de abril de 1997, anunciou:

O teatro do Palácio das Artes, a principal casa de espetáculos de Belo Horizonte, foi destruído nesta segunda-feira por um incêndio, cujas causas ainda são desconhecidas. Toda a área reservada para o público (1.644 lugares) foi destruída. Os danos aumentaram com a queda do teto. Apenas o palco e a mesa de computador, que controla o sistema de som e a iluminação, foram preservados.¹⁸⁴

De acordo com o *site* da FCS, após o incêndio de 1997, o conjunto arquitetônico incorporou características novas que o qualificam como um dos mais modernos e avançados espaços culturais do País.

Os anos de 1998/1999 são considerados como de transição da CDPA. Em 1998, constam dois arquivos distintos: a remontagem de *Noite Transfigurada*, no segundo semestre e já sob a Direção de Cristina Machado; e a Obra *Anunciação*, do Coreógrafo Roberto de Oliveira, composta ainda com duas coreografias de Arrieta e uma do Bailarino Rodrigo Giese, *Imago* (Workshop/97). A Cia já se encontrava em um momento de transição, saindo o nome de Avellar e entrando o de Cristina Machado na função de Assistente de Produção. Em 1999,

¹⁸³ Cf.: nota 52, *O Narrador*.

¹⁸⁴ Folha online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fof/geral/gx019588.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

encerrando-se esse período, assumindo Machado a Direção da Cia de Dança de Minas Gerais e remontando *Anunciação*, mas agora composto com a Obra *Masquerade*, de Silvano, ocasião esta da última montagem de obras suas (Silvano) pela CDPA. (Figuras de 105)

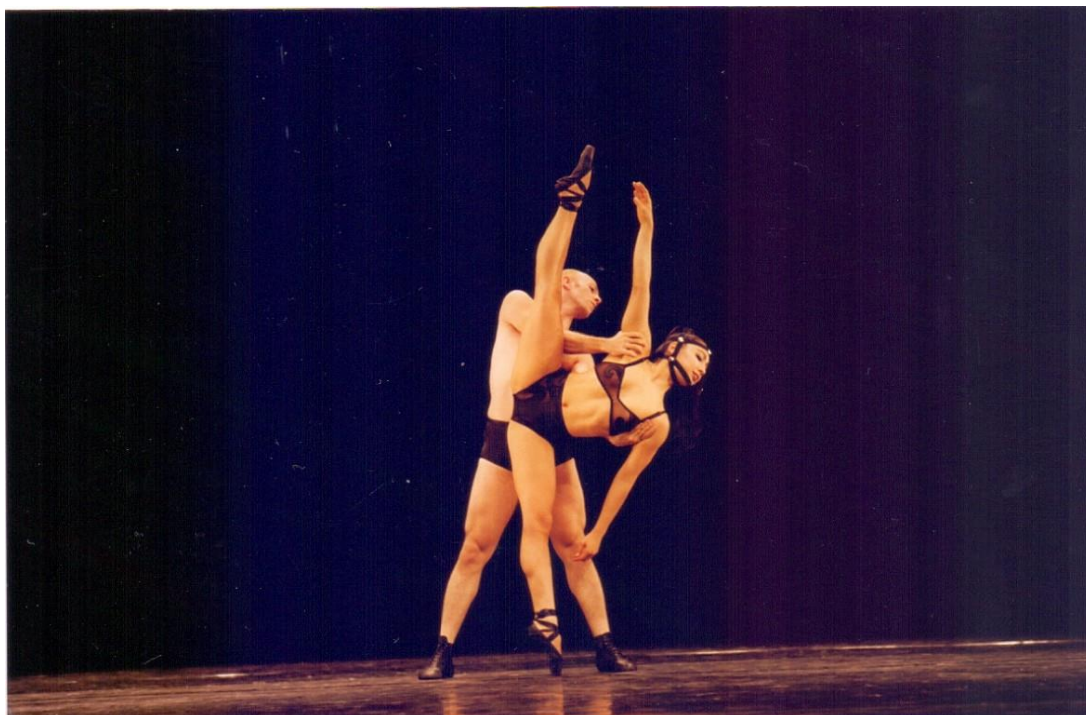


Figura 105: *Suíte Masquerade*, 1998 – CDPA. Lair Assis e Beatriz Kuguimiya.
Foto: Carlos Ernesto Falci. Acervo: CDPA/FCS.

Ressalta-se a seguir uma dentre as obras inseridas nos *Movimentos II – Relâche*. Tal escolha se justifica inicialmente pelo entendimento de *Relâche* constituir-se em um espetáculo pleno em mais de um sentido, ao promover um diálogo de integração entre outras esferas das artes – Cinema, Artes Plásticas, Música e História da Arte –, sendo, por isso mesmo, uma produção ousada e bem-sucedida em seus objetivos, além de dialogar interessantemente com o próprio teórico da narrativa da autora, Walter Benjamin, como abordado a seguir. Pode-se considerar o Programa da CDPA como um dos mais bem executados não só pela dimensão e número de páginas, mas pela cuidadosa programação visual, contendo também imagens, trechos de textos originais inseridos na partitura e outros esclarecedores do contexto da obra de 1924 e da atual montagem mineira (1995). (Figuras de 106 a 112)

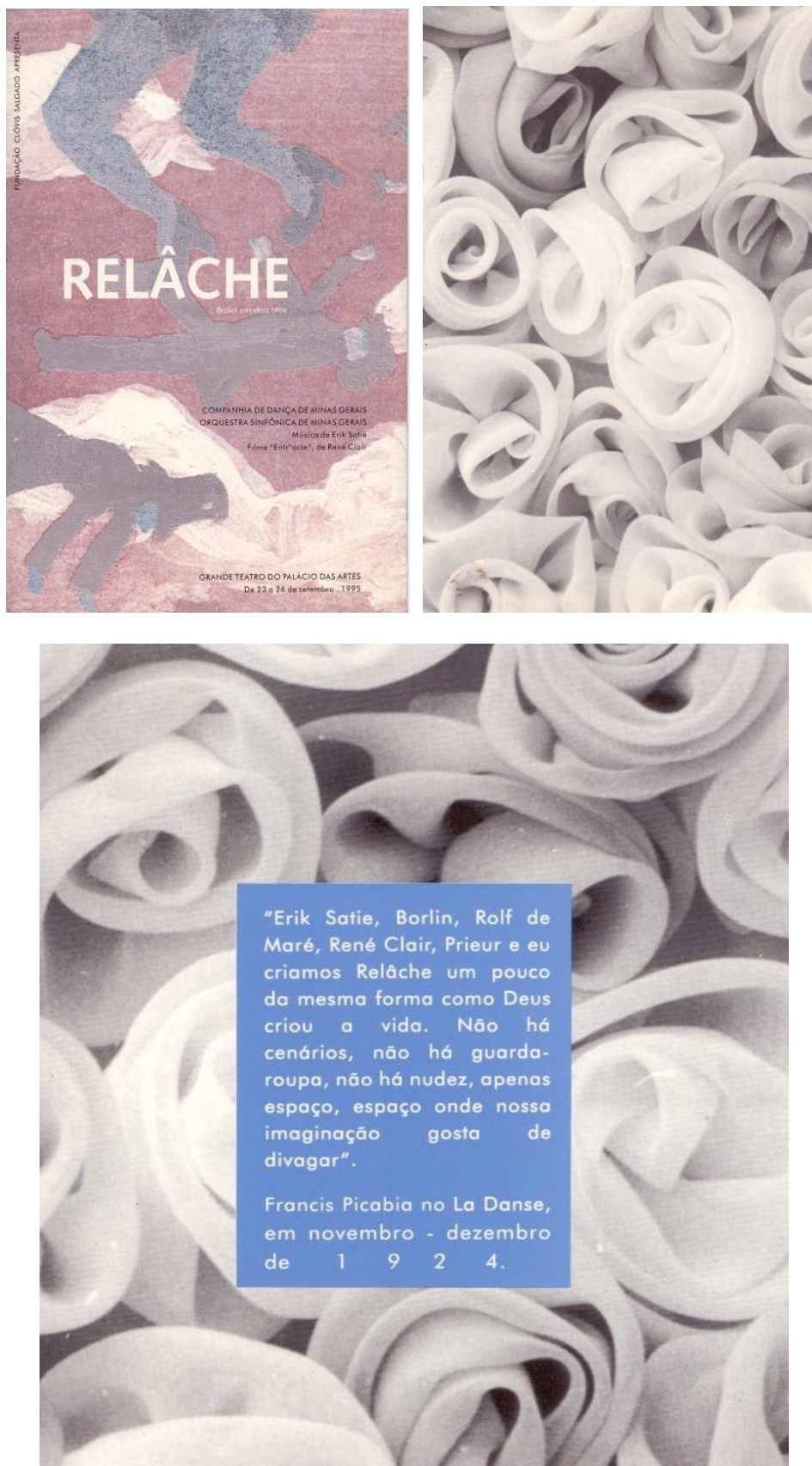
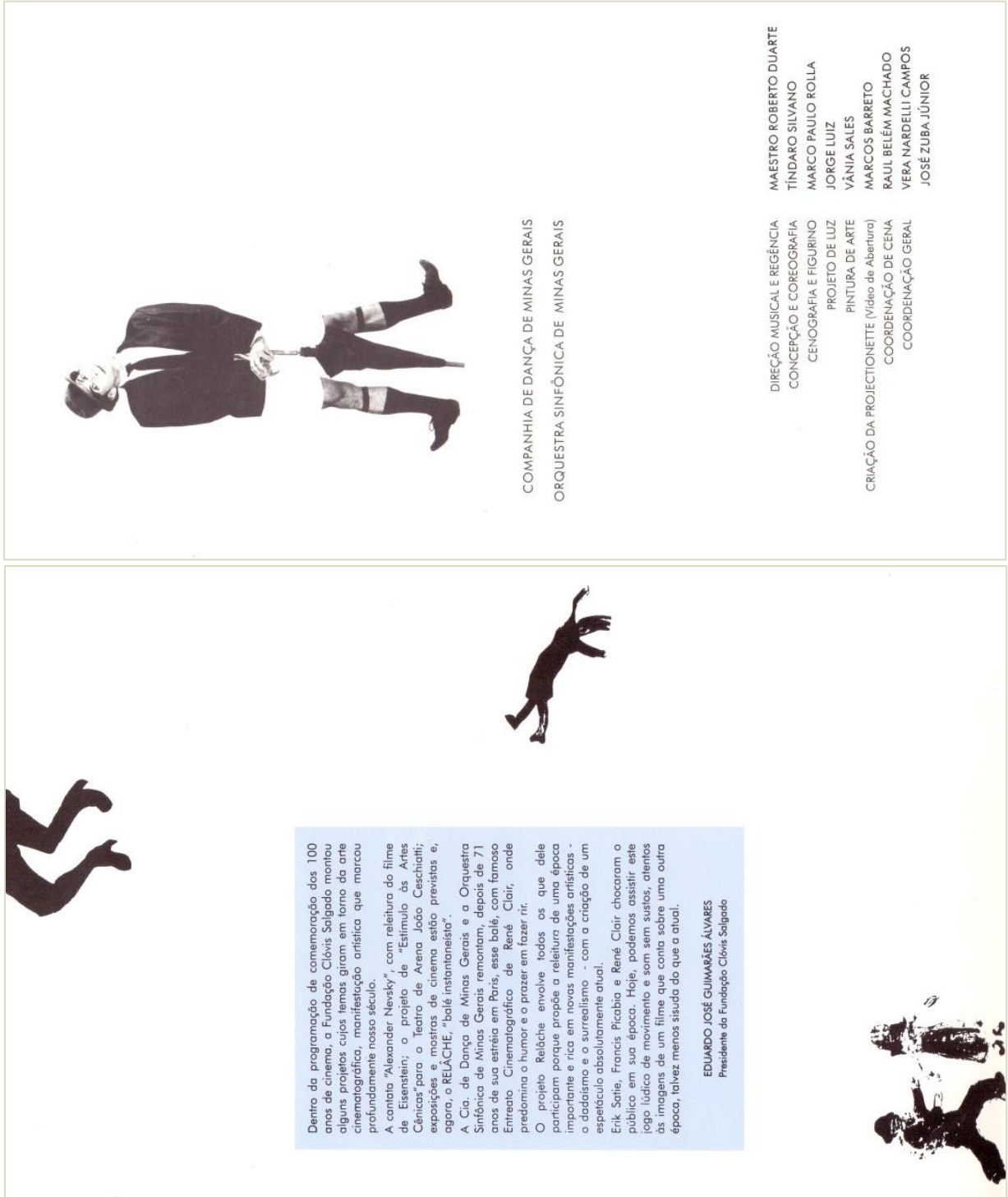


Figura 106: Programa *Relâche*, Capa, p.2, e 3 (recortada) – Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.



Dentro da programação de comemoração dos 100 anos de cinema, a Fundação Clóvis Salgado montou alguns projetos cujos temas giram em torno da arte cinematográfica, manifestação artística que marcou profundamente nosso século.

A cantora "Alexander Nevsky", com releitura do filme de Eisenstein; o projeto de "Estímulo às Artes Cênicas" para o teatro de Arena João Ceschiari; exposições e mostras de cinema estão previstas e, agora, o RELACHE, "balé instantâneo".

A Cia. de Dança de Minas Gerais e a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais remontam, depois de 71 anos de sua estréia em Paris, esse balé, com famoso Enredo: Cinematográfico de René Clair, onde predomina o humor e o prazer em fazer rir.

O projeto Relâche envolve todos os que participam porque propõe a releitura de uma época importante e rica em novas manifestações artísticas - o dadaísmo e o surrealismo - com a criação de um espetáculo absolutamente atual.

Erik Satie, Francis Picabia e René Clair chocaram o público em sua época. Hoje, podemos assistir este jogo lúdico de movimento e som sem sustos, atentos às imagens de um filme que conta sobre uma outra época, talvez menos sisuda do que a atual.

EDUARDO JOSÉ GUIMARÃES ÁLVARES
Presidente da Fundação Clóvis Salgado

COMPANHIA DE DANÇA DE MINAS GERAIS
ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS

DIREÇÃO MUSICAL E REGÊNCIA
CONCEPÇÃO E COREOGRAFIA
CENOGRAFIA E FIGURINO
PROJETO DE LUZ
PINTURA DE ARTE
CRIAÇÃO DA PROJECTIONETTE (Ídeo de Abertura)
COORDENAÇÃO DE CENA
COORDENAÇÃO GERAL

MAESTRO ROBERTO DUARTE
TÍNDARO SILVANO
MARCO PAULO ROLLA
JORGE LUIZ
VÂNIA SALES
MARCOS BARRETO
RAUL BELÉM MACHADO
VERA NARDELLI CAMPOS
JOSÉ ZUBA JÚNIOR

Figura 107: Programa *Relâche* – Capa, p.4 (recortada). Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 108: Programa *Relâche* – Capa, p.6 e7 (recortadas). Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.



RENÉ CLAIR (1898-1981)

O mais importante parisiense das cinastas, o único a pertencer à Academia Francesa. Nasceu em 11 de novembro de 1898, em Paris. Em 1917, alistou-se na Guerra, e mais tarde tornou-se repórter do "L'Intransigeant", escreveu vários livros teóricos e aceitou ser galã de um balé cinematográfico. Não gosta da experiência frente às câmaras e assume a função de assistente de direção de Louis Feuillade e depois de Jacques de Baroncelli. Em 1923, rodou o primeiro filme, "Paris Que Dorme". Seu segundo filme, "Entr'acte" (1924), com 22 minutos, feito em colaboração com Francis Picabia, concentra-se nos temas preferidos da "avant-garde" e constitui uma introdução à sua obra futura. É o que chamavam na época de "cinema automático", a própria essência do espírito dadaísta, cheio de disparates e corridos, provocante e escandaloso. Na definição de Picabia, o filme era um entretejo para as imbecilidades cotidianas e a vida monótona. Clair foi um dos precursores da boa utilização do cinema falado e criador de uma obra com raízes populares e de sentimentos humanos reconhecíveis. Seus filmes - muito franceses, alegres e sempre poéticos - resistiram melhor ao tempo do que o de seus contemporâneos. Fez uma série de triunfos, entre eles: "A História de um Chapéu de Palha" (1927), "O Milhão" (1931), "Casei-me com uma Feticheira" (1942), "O Silêncio é de Ouro" (1947) e "As Grandes Manobras" (1955). Mas sua maior obra-prima foi "A Nós, a Liberdade" (1931), que viria a servir mais tarde de inspiração para "Tempos Modernos" de Chaplin. René Clair sempre procurou divertir o público, certo de que as "frivolidades" tinham maior chance de sobreviver do que as "peças sérias". Morreu em 1981, deixando para a posteridade uma safra de filmes de inalterável frescor.

ERIK SATIE (1866-1925)

Foi um dos mais influentes compositores franceses do início do século. Depois de concluir seus estudos no Conservatório de Paris, escreveu seus três primeiros ciclos importantes de músicas para piano: "Sarabandes", "Gymnopédies" e "Gnossiennes". Nessas obras já estão presentes os principais elementos idiomáticos do compositor: harmonia modal despojada, desprezando a riqueza cromática, característica do pós-romantismo; a pureza das linhas melódicas de caráter ingênuo e o absoluto desprezo pelo virtuosismo na escrita instrumental. No século XIX, Satie tomou a frequência a vida boêmia de Montmartre, passando a tocar piano no Café Le Chat Noir, e envolvendo-se com seitas espíriticas cristãs; nesse mesmo período conheceu Debussy. A partir de 1911, sua música passou a atrair especialmente a atenção dos artistas intelectuais ligados ao movimento surrealista e ao dadaísmo, com os quais colaborou em algumas obras, como os balés "Parade", "Mercury" e "Relâche", e a cantata "Socrate", porém, a essência de sua obra se encontra nas singelas obras para piano e seus títulos estranhos como "Peças Frias", "Embrêas Dissecadas", "Sonatina Burocrática", "Esportes e Divertimento", etc. Sua obra, baseada em estruturas formais simples, influenciou diversos compositores, de Debussy à John Cage, passando por Ravel, Milhaud e Poulenc.

Figura 109: Programa *Relâche* – Capa, p 8 e 9 (recortadas). Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.



ROBERTO DUARTE

Roberto Duarte vem desenvolvendo suas atividades como regente no País e no exterior. Já fez quase uma centena de obras em primeira audição mundial e a revisão integral das obras para orquestra de Villa-Lobos. Foi também discípulo e assistente de dois dos maiores mestres brasileiros: Francisco Mignone e Eliazar de Carvalho.

Mais tarde aperfeiçoou-se na Itália. Sua carreira internacional começou logo depois de ter sido laureado com o "Prêmio Serge Koussevitzky" no Concurso Internacional de Regência do Festival Villa-Lobos (1975), no Rio de Janeiro. Entre as principais orquestras que tem dirigido estão: a Tonhalle Orchestra Zurich, a Orchestra de la Radio Suisse Romande, a Slovak Symphony Orchestra, a Moscow Chamber Orchestra, a Bruckner-Orchestra Linz, a Orchestra Sinfonica Marchigiana e a Orchestra Sinfonica Abbruzzese. Desde 1991, Cds, sob sua regência, com obras de Villa-Lobos, enriquecem a discografia internacional.

TINDARO SILVANO

Tindaro Silvano dirige desde 88 a Cia. de Dança de Minas Gerais, onde ocupa o cargo de coreógrafo-residente. Estudou técnica clássica com Carlos Leite, Betina Bellomo e Hugo Dellavalle e dançou em consagradas companhias de Curitiba, Rio de Janeiro e Lisboa. Ministrou aulas de técnica clássica e coreografia para as companhias Studio D (de Curitiba), Grupo Cisne Negro (de São Paulo), Grupo Camaleão, Compasso (de Belo Horizonte), Mantra e ballet do Teatro Castro Alves (de Salvador).

Seus trabalhos já foram dançados em diversas cidades do Brasil. É convidado frequentemente como jurado e professor dos mais importantes festivais de dança da América do Sul. Entre os prêmios que recebeu estão o Troféu Fundacem em 1988 como melhor coreógrafo e melhor montagem por "Mais um com Cadeiras" e o de melhor coreógrafo de 93 com o espetáculo "Quase um Bailado", ambos com a Cia. de Dança de Minas Gerais.

Em 94, foi agraciado com a medalha Santos Dumont, concedida pelo Governo de Minas Gerais aos que prestaram relevantes serviços ao Estado. De janeiro a março de 95, ministrou aulas e coreografou em Portugal, no ballet Gulbenkian e na Escola Superior de Dança, na Itália (Teatro Nuovo di Torino).

Figura 110: Programa *Relâche* – Capa, p.10 e 11 (recortadas). Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.



Foto: André Buren

MARCO PAULO ROLLA

Natural de São Domingos da Praia (MG), Marco Paulo Rolla já participou de inúmeras exposições coletivas, entre elas, na "Fag-O-Site", na Galeria 400, na University of Illinois at Chicago (EUA, 1995), no Marjatta Oja Open Studio e Miury Gallery, de Helsinki (Finlândia, 1994), no XII Salão Nacional de Artes Plásticas-FUNARTE (Rio de Janeiro, 1993) e em diversas outras no Brasil e no exterior. Entre os principais prêmios recebidos pelo artista estão o Prêmio Aquisição, no Salão Nacional de Artes Plásticas, do FUNARTE, em 1989 e 1994, o Prêmio Edgard Guinher de Pintura, do MACISP, em 1993, e o Prêmio Concorrência Fiat, em 1990. Fez cenários e figurinos para as peças "Joselina, a Cantora" (1989), "A Casa do Grasso Vermelho" (1990), "Sera Tentativas Natalinas" (1990) e "Contos Eróticos de Decamerot" (1992), e para espetáculos de dança do Grupo Ia. Aio ("Carne Viva", "Isto Aqui não é Gotham City" e "Tigarigar!").



RAUL BELÉM MACHADO

Arquiteto e cenógrafo atuando nos campos da arquitetura cênica, cenográfica e cenográfica. É responsável pela construção, reformulação e concepção de teatros, tais como, Sesi Minas Alencar, Teatros da Cidade da Praça, São Juvenal Dias, Caracari, Municipal de Ouro Preto e o projeto de reformulação do Teatro Maria, e na construção dos teatros Dom Siverina, na Misericórdia e de Congelém. Coordenador pelo BAC do projeto de Organização Temática do Cenográfico - nomenclatura brasileira e consultor para OCA do projeto de Regate e Desenvolvimento de Técnicas Cênicas dentro do projeto Multinacional de Artes - oficina cenográfica - que resultou no glossário bilingue português/espanhol, já publicado. É coordenador da oficina e cenográfica do projeto Formação e Capacitação de Recursos Humanos, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Na cenografia tem assinado importantes obras no teatro, no ópera e na dança. Os dois últimos trabalhos de direção foram "As Troianas", nos jardins interiores do Palácio das Artes e "Louco Circo do Desejo", em temporada no Teatro da Cidade.



TROMPAS

Sergio Silva Gomes
Sergio Romão
Maurício
Abilio Diego N. Cavêdo
Rita de Cassia Oliveira

TROMPETES

Antonio Etchimi M. Barbo
Cláudio Siqueira Duarte
Heider Prado

TROMBONES

Wagner Siqueira Mayer

TÍMBALOS

Aluisio Ernesto Campos

PERCUSSÃO

Eduardo Campos
Luis Carlos
Erica Márcia Siqueira
Emílio Gama

HARPA

Myriam Rajgani Viana

TECLADO

Daniela Finkiel

GERENTE DO ORG

Flávia Figueiredo

SECRETARIA

Helena de Castro Babo

INSPECTOR

Flávio Tadeu dos Santos

MONITOR

Alamanda Romas

ARQUIVISTA

Rogério Alves

CONCEÇÃO E MONTAGEM DE BONECOS

Ana Cristina Sales Garcia

EQUIPE ESCULTIVA

Vera Nazareth Campos
Nálio Kumari Mendes
Raul Belém Machado
Mário José Epifânio

REQUISA BILINGÜE

Regina Vieira

ASSESSORA DE PRODUÇÃO

Alicia Emma

SUPERINTENDÊNCIA DE PRODUÇÃO

Nálio Kumari Mendes

SUPERINTENDÊNCIA DE DESENVOLVIMENTO ARTÍSTICO

Sandra M. Rachele Xavier

DESENVOLVIMENTO DE PUBLICIDADE

Sergio Amoral

RESON GRÁFICO

Mônica Anacleto
Virginia Brito
Giselle Dias

FOTOGRAFIA

Carlos Ernani Falcão
Paulo Eduardo Izard

REDAÇÃO

Paulo Campos

DESENVOLVIMENTO DE IMPRENSA

Regina Vieira
João Maurício Gomes de Castro

ORQUESTRA SINFÔNICA DE MINAS GERAIS

REGENTE CONVITADO

Maestro Roberto Duarte

PRIMEIROS VIOLINS

Paulo Angelo S. Fiodoris - SPALLA

SEGUNDOS VIOLINS

Christiana Pereira
Mônica Anacleto
Mônica Anacleto
Betz R. de Oliveira
Maurício Moreira Martins
Eliete Martins de Barros

VIOLAS

Jose Estevão Babato
Dagoberto de Araujo Helbas
Edin Pizar Covaca
Ronaldo Machado Araújo
Hélio do Carmo Calvão

VIOLONCELOS

Antonio Alberto Gonçalves
Demétrio F. Júnior
Maurício Lúcio de Aguiar

VIOLÃO

Jorge Bulhões
Isabelle Alves da Silva
Cristina de Sá
Cid Moraes

CONTRABASSOS

Hector Manoel Nunes
Maurício Magalhães Couto
Jorge de Souza Guimarães
Carlos Roberto Avastillo
Rafael de Souza Ferraz

FLAUTAS

Fernando Ruffalo
Helio Domingues
Pedro de Castro Ribeiro
Marcelo das Dores Pereira

FLAUTIM

Pedro de Castro Ribeiro

OBOES

Guatavo Napoli Vilalobos
Vito Duarte de Oliveira
Alamanda Romas

CLARINETES

Walter Alves de Souza
Jupioyoy Bagno
Cláudio Moreira Simões
Rafael Inês Cavallini

CLARONE

Jupioyoy Bagno

FAGOTES

Joaquim Gonçalves Bócio
Washington L. Viana

SECRETARIA

Alamanda Romas



Figura 111: Programa *Relâche* – Capa, p. 12 e 13 (recortadas). Companhia de Dança de Minas Gerais Belo Horizonte, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.

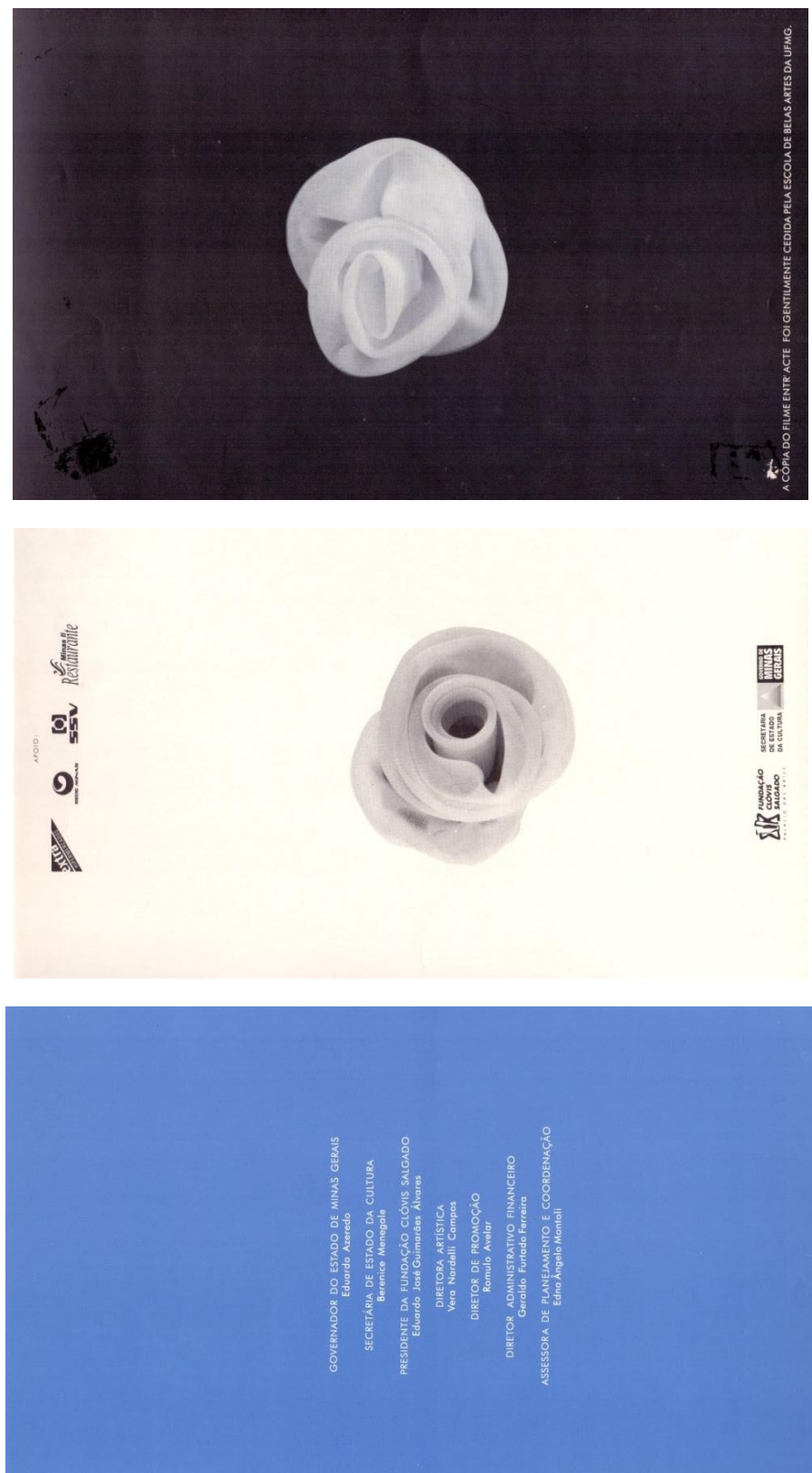


Figura 112: Programa *Relâche* – Capa, p. 14 a 16 (recortadas).
Companhia de Dança de Minas Gerais, 1995. Acervo: CCIMJEF/FCS.

A ideia de se criar *Relâche* (1995) partiu do então Diretor da FCS, o Compositor Eduardo Álvares, e do Diretor da *Companhia de Dança de Minas Gerais*, Silvano, para homenagear os 100 anos da arte do Cinema. Essa releitura mineira foi inspirada em um balé homônimo¹⁸⁵ criado há 71 anos, quando houve a reunião de expressivos artistas vanguardistas líderes do movimento Dadaísta encabeçado pelo Pintor e Poeta francês Francis Picabia (1879-1953) e o Bailarino e Coreógrafo sueco Jean Borlin (1893-1930). *Relâche* (que pode significar descanso, folga) teve sua estreia no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, em 04 de dezembro de 1924. Essa Obra se constituiu em um dos marcos do Movimento Dadaísta da década de 1920, causando reações diversas de estranhamento e admiração e consequente escândalo na sociedade parisiense, ao estilo de alguns balés produzidos anteriormente por Diaghilev (*Ballets Russes*), o qual reuniu talentos artísticos vanguardistas (coreógrafos, cenógrafos, compositores, bailarinos e libretista) em um mesmo trabalho cênico. Porém, *Relâche* contém uma dose a mais de ousadia e crítica ao consumismo, característicos ao Movimento Dadaísta que tomou corpo durante o período entre guerras. Obras como *Relâche* deixaram um irreversível movimento de experimentação plástica, introduzindo elementos de características performáticas, de leitura não linear, dando sentido ao acaso ou aos efeitos acidentais na arte, abrindo o campo para a arte conceitual na cena da dança teatral. (Figura 113 e 114)

¹⁸⁵ *Relâche* foi criado especialmente para o *Balé Sueco*, de Rolf de Maré, que na época alugava o Teatro Champs-Élysées, dedicando-se à experimentação. O Balé incluía a exibição do filme mudo do Cineasta francês, René Clair, intitulado *Entr'Acte* (PITTAU, 2013, p.42). O roteiro ficou sob a responsabilidade de Picabia (a quem correspondia a maior parte da coreografia original) e, no elenco, um grupo de artistas vanguardistas do início do século XX, entre eles: o Fotógrafo e Pintor americano Man Ray (1890-1976), Escultor, Pintor e Poeta francês, Marcel Duchamp (1887-1968), o Pianista e Compositor francês, Eric Satie (1884-1925), Picabia e Borlin. (PITTAU, 2013, p.31-50)

Balé recria escândalo de Francis Picabia

Para homenagear os 100 anos do cinema, a Cia. de Dança de Minas Gerais recria a coreografia 'Relâche', apresentada em 1924 no Théâtre des Champs-Élysées

HELENA KATZ
Especial para o Estado

A Cia. de Dança de Minas Gerais não vai deixar passar a data dos 100 anos do cinema. Vai comemorá-la com uma idéia genial de Eduardo Álvares, o presidente da Fundação Clóvis Salgado, da qual a companhia é um dos corpos estáveis: recreará *Relâche*, balé em dois atos de Francis Picabia, que escandalizou o Théâtre des Champs-Élysées em 4 de dezembro de 1924.

Em Belo Horizonte, este *Relâche* terá a coreografia de Tindaro Silvano. A música de Satie será ouvida ao vivo, com a Orquestra Sinfônica local, e o filme de René Clair, ou melhor, os quadros de 15 minutos que restaram dos 22 minutos originais de *Entr'acte* também serão projetados. O empenho é tal que

está sendo construído o projetor necessário para rodar o filme, que é minúsculo e em 16 mm, e tra, por exemplo, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie e Georges Auric entre seus atores. A estréia está prometida para novembro. Figurinos e cenários são de Marco Paulo Bolla e a luz, de Jorge Luiz.

Silvano está explorando as duas partes do balé de maneiras diversas: "Os primeiros 15 minutos são totalmente de balé, nas pontas mesmo, e começam com algumas citações do original, depois em o filme e quando o público voltar para a obra, encontrará, com o que dialogar."

O *Relâche* de 1924 foi exibido pela primeira vez pelo Balé Sueco, companhia criada por Rolf de Maré alicôada a produzir sempre novos trabalhos e que existiu entre 1920 e 1925. *Relâche*

foi sua última produção.

Embora a coreografia seja atribuída a Jean Borlin, a obra é quase toda de Picabia, pois Bodi, que estava em tur-
ne com o Balé Sueco, voltou a Paris a tempo apenas de contribuir com algumas coisinhas. Picabia já havia dado forma a um dos primeiros manifestos dadaístas, cuja recepção, é claro, dou-
sou vaias e aplausos.

Imagine-se o seguinte: a cortina se abre para apresentar os nomes dos colaboradores escritos em letras transparentes, ritmicamente iluminadas como os sinais de trânsito das cidades modernas. Então, muitos faróis de carro, apontados para a platéia, começam a piscar em intensidade que varia com a música. Numa tela, são projetadas imagens rápidas dos bailarinos, acompanhadas por um parafalho, aparentemente sem nada que justifique a presença de ninguém na mesma cena.

Um bombeiro fiscaliza o palco. Pela platéia, entra uma moça com roupa de gala, que sobe ao palco fumando. Dança com oito homens de fraque, antes de sair com o deles. O primeiro ato acaba com o strip-tease dos bailarinos que usam figurinos barulhentos de antepulgas de cascos de espelhos.

■ Mais informações na pág. 14



Cia. de Dança de Minas Gerais: os dois atos de 'Relâche' serão adaptados por Tindaro Silvano

Figura 113: Relâche – Matéria de Helena Katz sobre a Obra *Relâche* (s/d).
Jornal *Folha de São Paulo*, 2º Caderno, 1995. Companhia de Dança de Minas Gerais.
Acervo pessoal: Tindaro Silvano.

REPORTAGEM DE CAPA

Mineiros refazem nonsense criado há 71 anos

O coreógrafo Tindaro Silvano procura em Magritte a identidade visual para o espetáculo

HELENA KATZ
Especial para o Estado

Visões incomuns de pés, um jogo de xadrez entre Duchamp e Man Ray interrompido por Picabia, a dança de uma bailarina barbada, Jean Borlin assassinado por um tiro. Estas são algumas das imagens do filme *Entr'acte*, de René Clair e com roteiro também de Francis Picabia, criador do balé há 71 anos, a ser exibido no intervalo de *Relâche*, que está sendo preparado pela Cia. de Dança de Minas Gerais.

Tem mais: o caixão é carregado num carro funerário enfeitado com presentes e puxado por um dromedário. Os covetores estão comendo presunto. O carro funerário se solta do dromedário e começa a rolar sozinho, ganhando cada vez mais velocidade. Os covetores perseguem o carro funerário solto. O dromedário se interessa pela grama e um sorridente Jean Borlin salta de dentro do caixão, vestido de fraque. Com gestos de um truque mágico, faz tudo desaparecer, inclusive ele mesmo. Aparece a palavra "end", mas é imediatamente perfurada por um homem, que salta através dela, como se estivesse no circo.

Insultos — "Tive ideia de associar Satie, o nonsense, e toda essa questão do claro-escuro das texturas dessa obra a Magritte e é em cima dele que estamos trabalhando a identidade visual do nosso *Relâche*", explica o coreógrafo Tindaro Silvano, que é também o diretor da companhia mineira.

O segundo ato do filme traz de volta o teatro. Na montagem original, os bailarinos desfilam, insultando a platéia. Gritam, por exemplo, frases como estas: "Quem não gostar disso, que vá para o inferno!" "Incrível! Tem quem prefira os balés da Ópera, pobres coltados". Ao final, se despedem dos figurinos e vestem suas roupas pessoais, enquanto o bombeiro, ainda fumando, asperge água de várias tintas, incessantemente.



Cia. de Dança de Minas Gerais: homenagem a vanguarda artística



Tindaro Silvano: coreógrafo que prepara adaptação de 'Relâche'



René Clair fazia nos anos 20 o que chamava "cinema automático"; espírito dadaísta e iconeclasta

Tudo isso era feito ao som um tanto jazzístico da partitura de Erik Satie, que tem como prelúdio um arranjo seu para uma velha canção estudantil, *Le Marchand de Nœrets*. O próprio Satie vinha dar uma voltinha, num pequeno Citroën 5 CV, com o qual atravessava o palco, acenando com seu chapéu.

Relâche, no entanto, não teve vida longa. Foi desprezado pelos tradicionalistas e pelos vanguardistas.

Com a homenagem que a Cia. de Dança de Minas Gerais prepara, poderemos descobrir o porquê.

ERIK SATIE
APARECIA
ACENANDO
CHAPÉU NUM
CITRÔEN, NA
MONTAGEM
ORIGINAL

Figura 114: Matéria de Helena Katz sobre a Obra *Relâche* (s/d ou fonte). Cia de Dança de Minas Gerais. *Jornal Folha de São Paulo*, 2º Caderno, 1995.

Acervo pessoal: Tindaro Silvano.

A montagem de Silvano, todavia, não busca uma remontagem da obra original, partindo para sua criação coreográfica, sobretudo, dos estímulos provocados pela música de Satie e pelo sentido da irreverência do grupo de artistas criadores desta (1924). Silvano compôs, assim, uma ambiência de estímulos sensoriais na qual: o público adentra ao teatro ao som das músicas de Satie, executadas ao vivo pelas mãos do pianista Eduardo Hazan; assiste a dois atos de dança (o primeiro de 12 minutos e o segundo de 13), em um jogo de movimentos entre uma dança clássica sob as pontas e um *nonsense* de movimentação não convencional; esses dois atos são entrecortados pelo filme *Entr'Acte* (de Clair, outrora com 22 minutos de projeção, mas chegando aos tempos atuais reduzido a 15 minutos); os cenários e figurinos são do Artista Plástico Marcos Paulo Rolla, nos quais se destacam os inusitados

bonecos suspensos acima dos bailarinos e vestidos, harmonizados ao fundo pelo grande cenário, pintura de arte por Vânia Sales, fechando essa ambiência cênica.

Além do projeto ousado e bem-sucedido de se unirem variadas artes em um mesmo espetáculo, outros motivos justificam destacar a Obra *Relâche*, alguns deles transparecendo nas reportagens jornalísticas referentes à montagem mineira. Pode-se iniciar destacando a presença da OSMG, a qual, para além de sua justa execução, fazia parte da dramaturgia do espetáculo em uma participação artística especial na abertura do trabalho cênico. Sublinha-se que, em um espaço oficial como a Fundação Clóvis Salgado, torna-se significativa a parceria artística entre seus Corpos Artísticos, o que vem reforçar sua função social no espaço cultural do Estado. Em segundo, essa é uma Obra que proporciona muitos estímulos sensoriais e de imediata conexão com o público, não mais ousada como a intenção provocativa inicial de Picardia-Satie, que buscava uma ruptura com as convenções de espetáculo tradicionais da época, ao apresentar uma dança bizarra sem o modelo tradicional de bailarina principal ou movimentos e música harmonizados entre si. Em terceiro, *Relâche* encontra a CDPA em um ajustado nível técnico e artístico, há sete anos caminhando com a presença do trio Silvano-Avellar-Picchia, contando também com B.Bellomo-J.Luiz.

Por fim, a Obra *Relâche* tem um peso de tradição, um peso histórico, que muito nos conecta com as reflexões de Benjamin, contemporâneo de uma sociedade que viveu os horrores da Primeira Guerra Mundial e, conseqüentemente, do Movimento Dadaísta. De fato, Benjamin conheceu muitos deles pessoalmente, como demonstram as notas de número 77 e 78 de pé de página e trechos de seu ensaio intitulado *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica* (BENJAMIN, 2012, p.103-109).¹⁸⁶

Nesse ensaio, Benjamin discorre sobre as mudanças operadas no contexto das artes referentes à reprodução técnica, mudanças que vinham se impondo na história de modo intermitente, todavia com intensidade crescente nos últimos tempos, como já mencionado anteriormente (em relação às técnicas referentes às artes da Xilogravura, da Litografia, da Fotografia e, finalmente, do Cinema). O autor vai tecendo suas considerações sobre as mudanças que se dão da função da arte, à medida que esta cresce em suas condições técnicas segundo as exigências de uma sociedade: se antes a primeira técnica estava misturada ao

¹⁸⁶ De acordo com Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado, autor das palavras da “Apresentação” da publicação desse ensaio, Benjamin trabalhou em sua elaboração entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936, tendo sido considerada inicialmente como desaparecida por muito tempo, encontrada anos depois (1980) e publicada pela primeira vez em 1989. Sublinha-se que Machado menciona ter sido esse o primeiro ensaio considerado por Benjamin pronto para publicação (BENJAMIN, 2012, p.3).

ritual a serviço da magia, agora a segunda se presta à tecnologia; se utilizava ao máximo do homem, hoje o utiliza ao mínimo; se antes o grande ato técnico da primeira, em certo sentido, era sacrificial, a segunda dispensa a presença de tripulação humana, encontrando-se na linha de aviões teleguiados; se a primeira técnica objetivava dominar a natureza, a segunda lida com as várias possibilidades de experimentalismo no jogo entre natureza e humanidade. “A função social decisiva da arte de hoje é o exercício nesse jogo conjunto (natureza-humanidade). Isso vale principalmente para o cinema” (BENJAMIN, 2014, p.45).

Em outras palavras, Benjamin entende que o definhamento da “bela aparência”, fundamentada no tempo da percepção aurática da obra de arte ganha agora em capacidade de jogo. E, assim, retoma-se a peça *Relâche*, obra fruto do experimentalismo. Este reflete o espírito grotesco e a abordagem bizarra que se contrapositiona ao valor de culto no cinema, replicando-o na arte da cena teatral da dança, em um momento de jogo e paródia dadaístas vistos em *Relâche* de 1924. Referindo-se ao Dadaísmo, Benjamin, assim, se expressa:

A história de cada forma de arte contém épocas críticas, nas quais essa forma aspira por efeitos que serão alcançados sem esforço, somente com um padrão técnico transformado, ou seja, em uma nova forma de arte. As extravagâncias e cruezas da arte que, sobretudo nas assim chamadas épocas de decadência, resultam disso, decorrem, na verdade, de seu centro de força histórico mais rico. [...] Toda geração de uma demanda fundamentalmente nova e que abre caminhos irá atirar para além de seu alvo. O Dadaísmo faz isso na medida em que sacrifica os valores de mercado, que, em tão grande escala, são próprios do cinema. (BENJAMIN, 2014, p.105)

A livre versão de Silvano de *Relâche* não causa o abalo conceitual e estético como ocorrido em sua estreia, preservando, porém, seu frescor, valor histórico e marco do movimento modernista a partir de então. Com o passar dos anos, as formas dadaístas da arte tornaram-se familiares, assemelhando-se ao entendimento benjaminiano relativo à *história da arte* e de como seus *efeitos são alcançados sem esforço* na contemporaneidade. Nesse sentido, a versão de Silvano dialoga sem dificuldades com o público, com o efeito *nonsense* e com as disparidades que na época foram desconcertantes. “De fato, as manifestações dadaístas garantiram uma distração muito veemente, ao transformarem a obra de arte no centro de escândalo. Tinha, sobretudo, uma exigência a satisfazer: provocar a indignação pública” (BENJAMIN, 2014, p.107).

Avellar fala de suas impressões sobre *Relâche*, dizendo que este, como ocorrido há 12 anos em *Tribana*, começava também no *foyer* do Grande Teatro, mas interagindo mais com o público, uma vez que os Bailarinos traziam consigo os registros de tal experiência (*Tribana*) em seus corpos. E sublinha uma significativa experiência ocorrida na época: o convite para

apresentar *Relâche* no Festival de São Bernardo do Campo (Grande São Paulo), nos estúdios da extinta *Companhia Vera Cruz* (como atesta o jornal *Folha de São Paulo*, de 01/07/1996). Avellar se lembra da sensação daquele lugar. “Aquele lugar era energia pura. Era cinema puro. [...] Mas foi assim, um presente. Um presente para nossos artistas, para nosso trabalho. Estar dentro dos Estúdios da Vera Cruz, o maior estúdio de cinema do País.”

Destacam-se, dessa forma, algumas matérias de Jornal que se referem à CDPA e à produção de *Relâche* com críticas e considerações favoráveis na época. Tem-se o Jornal *Folha de São Paulo*, de 26 de setembro de 1995, assinado por Ana Francisca Ponzio, Jornalista e Crítica de Dança, que veio a Belo Horizonte a convite da FCS, a qual deixou suas considerações dizendo estar a “Companhia de Dança de Minas Gerais em sua melhor fase” em “uma primorosa produção”. (Figura 115)



BH ressuscita espetáculo dadaísta

ANA FRANCISCA PONZIO

Especial para a Folha, em Belo Horizonte

A Companhia de Dança de Minas Gerais, em sua melhor fase, estreou uma primorosa produção inspirada no balé "Relache", dança dadaísta lançada pelo artista francês Picabia em 1924.

Em cartaz até hoje, no Palácio das Artes de Belo Horizonte, "Relache" poderá ser apreciada, em outras capitais brasileiras. Produzida para comemorar os 100 anos do cinema, sua execução comprova que a Companhia de Minas Gerais é hoje um dos melhores grupos teatrais do país.

Em 1996, a companhia vai comemorar 25 anos de atividades. Desde 1988 é dirigida por Tindaro Silvano, autor da coreografia desta versão de "Relache".

A ideia de encenar "Relache" foi de Silvano e do compositor Ednardo Alvares, diretor da Fundação Clóvis Salgado, entidade do Governo do Estado de Minas que, além da Companhia de Dança, mantém uma orquestra, um coral lírico, grupos experimentais e um centro de formação artística.

"Tudo começou a partir da música original de 'Relache', criada por Erik Satie", explica Silvano. "Quanto à coreografia, partimos do zero. Não funcionaríamos com um balé sobre o qual restam apenas registros escritos".

Conservada a música de Satie, Silvano criou uma nova coreografia, que apenas faz alusão ao que pode ter sido o balé de Picabia, na Peabia sobre a concepção geral do espetáculo e a coreografia.

A partitura marcada por fragmentações é que determinou a estrutura da coreografia. De comum com o original, acredita estar assegurando o nonsense, a irreverência e a alegria de se mover ao sabor das notas tão bem conduzidas por Satie", acrescenta Silvano.

Outro elemento mantido na produção é o filme "Entr'acte", de René Clair, projetado durante o espetáculo. Dos 22 minutos originais desta jóia do cinema mudo, res-surgem 15, cuja cópia foi cedida à Companhia de Dança pela Escola de Belas Artes da Universidade

Federal de Minas Gerais. Ao som das gentiais "dessincronias" musicais de Satie, bem executadas pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob regência de Roberto Duarte, o filme de Clair é uma paródia surreal e divertida sobre os tempos da guerra.

Projetado entre os dois atos da coreografia, serve de contraponto para as cenas do balé, cujos personagens, Silvano preferiu envolver num visual mais para os quadros de René Magritte do que para as irreverências visuais de Picabia.

Os bons resultados obtidos na integração da música com coreografia e filme, se completam na coreografia do artista plástico Marcelo Paulo Kolla, que criou bonecos que estão no teto do palco.

"Procuramos reunir profissionais com abertura suficiente para interpretar 'Relache', que integra a

dadaísta

programação voltada para o século 20 que quero implantar em corpos estáveis do Palácio das Artes", diz Ednardo Alvares.

Disposto a ampliar o intercâmbio entre artistas de diferentes formações, Alvares também pretende estimular a troca de experiências com artistas estrangeiros.

ANA FRANCISCA PONZIO viajou a Belo Horizonte a convite da Fundação Clóvis Salgado



Cena da montagem mineira do balé dadaísta "Relache"

No ano seguinte, *Relâche* voltou em cena para comemorar os 25 anos da Fundação Clóvis Salgado, da qual faz parte, detentora de significativos prêmios da área: Prêmio Sesc-Sated-MG de melhor encenação coreográfica, Cenário, com Marco Paula Rolla; Iluminação, Jorge Luís; e Bailarino, Rodrigo Giése. (Figura 116)

D.T. 02107

Grupo mineiro abre festival em SP

Foto: divulgação

Uma apresentação única e inédita. Pela primeira vez, o público de São Paulo poderá ver o trabalho da premiada Cia. de Dança de Minas Gerais, que vai abrir, amanhã, às 20h30, o IV Passo de Arte do Grande ABC, no Conjunto Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, com o espetáculo *Relâche*. A entrada é franca, neste evento que vai até 12 de julho.

Relâche é a recriação de um balé em dois atos que escandalizou Paris, em dezembro de 1924, transformando-se em um dos marcos dos movimentos dadaísta e surrealista franceses daquela década. Inédito entre os brasileiros, "o balé é uma das poucas peças de qualidade que fazem fusão entre o cinema e a dança", segundo o coreógrafo e diretor do espetáculo, Tíndaro Silvano.

Relâche foi criada especialmente para o balé sueco, concebido por Francis Picabia e Jean Borlin. O balé, nos anos 20, se dedicava a experimentar novos trabalhos, inspirada em música de Erik Satie.

A montagem, incluía, ainda, a exibição do filme mudo *Entr'acte*, de René Clair, com roteiro de Picabia. No elenco, entre outros, Man Ray, Marcel Duchamp, Inge Fries, além dos próprios criadores do espetáculo. Na tela e no palco, a crítica surrealista ao absurdo da guerra.

Estilo

Tíndaro Silvano, em sua versão do balé, manteve a música de Satie, o filme de Clair, o humor e o *nonsense* coreográfico de Picabia. Com 20 bailarinos em cena, tem uma hora de duração. "É um espetáculo rápido, bem de acordo com os tempos modernos, que não comportam discursos grandes e prolixos", afirma.

O primeiro ato, de 12 minutos,



O balé 'Relâche' é a montagem mais recente da Cia. de Danças de MG

é totalmente de balé, nas pontas, com algumas citações do espetáculo original. Em seguida, é a vez do filme, com 15 minutos. "Quando o público voltar para a obra, contagiado pelo humor de *Entr'acte*, encontrará com o que dialogar", diz o coreógrafo.

A montagem de *Relâche*, no ano passado, em Belo Horizonte, comemorou dois eventos simultaneamente: 100 anos do cinema e 25 da Fundação Clóvis Salgado de Minas Gerais, da qual a Cia. de Dança faz parte.

Pelo IV Passo de Arte do Grande ABC, passarão quase três mil bailarinos de 10 Estados brasileiros, que concorrerão ao Troféu Passo de Arte e a prêmios em dinheiro. Eles se apresentam nas categorias *jazz*, balé de repertório, clássico, contemporâneo, moderno, sapateado, *street dance*, danças populares e estilo livre.

Cursos

A cada noite, um grupo profissional fechará o espetáculo. No dia 4, será o Grupo Raça; dia 5, Ballet Toshie Kobayashi; dia 6, Cia. de Dança de Salão Jayme Aroxa; dia 7, Grupo Cosmos; dia 8, Cisne Negro; dia 9, Ballet da Cidade de São Paulo; dia 10, Dança de Rua do Brasil; dia 11, Ballet da Cidade de São Paulo; e no dia 12, apresentação dos classificados nas noites anteriores e dos grupos *Extravange*, *Iron Gym* e *Ballet Beth Dorca*, vencedores do festival no ano passado.

Realizado pela Star's Dance, paralelamente ao IV Passo de Arte do Grande ABC, também vai acontecer a I Expo da Qualidade de Vida, que mobilizará adeptos da dança, *fitness* e outros esportes em torno de uma feira de produtos, moda, equipamentos e serviços. São esperadas mais de 50 mil pessoas.

Para animar os visitantes, a feira terá palco exclusivo, com exibições diárias de campeões nacionais e internacionais de aeróbica, ginástica rítmica e acrobática, intercaladas por *shows* de capoeira, *street dance*, fisioculturismo, artes marciais e balé. E para completar o "pacote de atrações", serão oferecidos cursos e *workshops*, ministrados por professores de Educação Física e Dança.

Diário da Tarde 02/07/196

Figura 116: (p.12) "Grupo Mineiro abre festival em SP" [IV Passo de Arte]. Jornal *Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 02/07/1996. Acervo: CCIMJEF.

Por fim, destaca-se a crítica positiva de Marcello Castilho sobre a Obra *Relâche*, a qual se supõe pertencer ao jornal *Estado de Minas*. (Figura 117)



Figura 117: Jornal *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 02/07/1996.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

A CDPA ainda apresenta diferentes nomes em *Movimentos II: Companhia de Dança da Fundação Clóvis Salgado* (aparecendo também *Cia de Dança da FCS*, 1986), *Companhia de Dança do Palácio das Artes* (1986-1994) e *Companhia de Dança de Minas Gerais* (1994-1999).

Sublinha-se que as imagens da CDPA correspondentes ao período dos *Movimentos II* podem ser apreciadas no DVD que acompanha a tese. Como ocorrido com boa parte das imagens anteriormente, muitas destas não trazem a fonte, com o nome do Fotógrafo ou a data, colocando-se a data de referência dos Programas da CDPA de acordo com o CCIMJEF/FCS.

2.5 Movimentos Conclusivos II

Movimentos II referem-se à trajetória artística da CDPA no período de 1986 a 1999, dando continuidade aos 15 anos de existência do Corpo Artístico estável da Fundação Clóvis Salgado. Esse período caracterizou-se por *movimentos* de consolidação e maturidade artística, ocorrendo a fase de maior estabilidade de seu percurso estético. Em boa parte isso aconteceu pela ação do primeiro Coreógrafo Residente da Cia ser originário da “própria casa”, a saber,

Tíndaro Silvano. Este iniciou sua experiência de formação profissional de dança com o Professor Carlos Leite, pertencendo à primeira geração de alunos da Escola de Dança do Palácio das Artes e, em seguida, integrando a CDPA como Bailarino.

A estrutura da CDPA aprimorou-se com o passar dos anos, distinguindo-se bastante dos tempos pioneiros de Leite. Em *Movimentos II*, a Cia alcançou uma estrutura operacional digna de uma Estatal, atestada pelos seus Programas e respectivas fichas técnicas com funções variadas. A cidade de Belo Horizonte viu, nesse período, um significativo *movimento* de ampliação de seus centros de formação e profissionalização de dança e de seus respectivos grupos, como consta em muitas das matérias jornalísticas da hemeroteca do CCIMJEF/FCS. Todavia, as dificuldades se mantiveram: em relação a apoios políticos ou de instituições públicas e privadas; referentes ao preconceito em relação à profissão, em especial ao gênero masculino; ou ainda dificuldades relativas à manutenção de projetos de dança e respectivos planejamento futuros. Nesse contexto, surgiu a primeira Escola Profissionalizante de Dança, Teatro e Música na Capital; ou seja, curso de nível técnico reconhecido pelo Ministério da Educação – MEC, vinculado à Fundação Clóvis Salgado e localizado dentro das instalações do Palácio das Artes.

A CDPA passou, na década de 1980, por uma reformulação do seu perfil artístico, buscando maior identificação com a dança contemporânea. As primeiras Direções Artísticas da CDPA nos *Movimentos II* mantiveram o entendimento da Direção anterior, pautando-se na procura por um repertório que a vinculasse a uma companhia contemporânea de dança. Essa postura visava também o aprimoramento técnico e artístico da Cia no seu tempo e lugar, sem, contudo, abandonar totalmente o repertório das danças clássica e neoclássica. Assim, em curto espaço de tempo (cerca de quatro anos), a CDPA passou pela experiência de diferentes Diretores e alguns Coreógrafos até que encontrou uma forma de fazer dança que lhe conferiu ritmo e dinâmica na busca maturidade artística. De acordo com os Programas da CDPA, os Diretores Artísticos nos *Movimentos II* foram estes: Hugo Travers, Heloisa Couto, Marjorie Quast, Tíndaro Silvano, Patrícia Avellar e Cristina Machado.

Após esse período de permanência variada de diretores, foi possível um estado de atuação e equilíbrio produtivos até então não vivenciado pela Cia, quando se efetivou a presença atuante de uma equipe bem ajustada, ou seja, o trio Tíndaro Silvano, Lydia Del Piccha e Patrícia Avellar. O primeiro elemento desse trio se tornou o Coreógrafo Residente da CDPA por cerca de oito anos consecutivos, propiciando que a CDPA e sua equipe, bem entrosada, recebessem vários prêmios estaduais e extraestaduais. Tíndaro Silvano, Artista considerado “prata da casa”, foi o único dessa procedência a ocupar o lugar de Diretor Maître

da Cia e Coreógrafo. Lydia del Picchia, por sua eficiência e personalidade, mostrou-se a pessoa certa, conquistando todos com quem trabalhou. Por sua vez, Patrícia Avellar ajustou-se aos dois outros colegas, completando a equipe para a eficiência da Direção de produção. Tem-se, portanto, um trio de inteligência(s) – criativa-corporal-financeira –, mostrando-se eficaz e bem-sucedido para o cenário artístico da CDPA nos *Movimentos II*.

O trabalho de aprimoramento técnico da Cia transitou entre as aulas de técnica clássica, introdução da técnica de danças moderna (Graham) e contemporânea, com um fluxo cada vez maior de professores convidados, conforme a demanda do repertório a ser apresentado. O *corpoforma* constituído em *Movimentos II* rompeu com a estabilidade previsível da dança clássica embora esta estivesse subjacente àquele (*corpoforma*), ampliando a sua capacidade de movimentação pelo uso de técnicas oriundas da Dança Moderna. Além da expansão e verticalidade, buscou-se o recolhimento e planos variados, atrevendo-se às contrações, espirais e quedas súbitas, utilizando o chão não só como apoio, mas como espaço de ocupação de significação. Estando sobre as pontas ou descalços, em movimentos fluentes ou subitamente cortados, no chão ou fora dele, saltando ou correndo, tem-se um *corpoforma* que perpassa movimentos codificados e aparentemente descodificados, propiciando o uso de toda uma energia corporal em cena, inclusive o verbo. A rotina de trabalho da Cia, quando não em cartaz ou viajando, estabeleceu-se em seis horas diárias de trabalho, de segunda à sexta-feira.

O Repertório da CDPA constiuia-se de obras neoclássicas, contemporâneas e de trechos de Balé de Repertório, trechos especialmente montados para os diversos Festivais e Mostras nos quais a CDPA participou, por vezes, como Cia convidada. A Obra destacada em *Movimentos II* foi *Relâche*, inspirada na obra homônima que reuniu em Paris no ano de 1924, artistas vanguardistas do *Movimento Dadaísta*. A releitura do Coreógrafo Tíndaro Silvano mostrou-se ousada, com a proposição de integração das Artes – Cinema, Artes Plásticas, Música e História da Arte –, em um mesmo espetáculo, além de possibilitar o estabelecimento de um diálogo atemporal com Walter Benjamin, teórico utilizado pela autora da tese.

No entanto, se tudo que está em *movimento* não permanece, mas passa e se transforma, a CDPA seguiu sua trajetória, amadurecendo e consolidando o seu fazer artístico, efetivando um acúmulo de experiências diversas. Ao se aproximar o terceiro milênio, novos movimentos passam pela Cia, provocando transformações e redefinindo também outro formato estético e conceitual de fazer dança. Dessa forma, sinaliza-se uma diferente sensibilidade, geradora de novos procedimentos e técnicas, que se prefiguram entre os Bailarinos – a coparticipação no processo de criação.



Figura 118: Tânia Mara Silva – *Movimentos III*
Nanquim s/ Entretela, 29/21 cm – 2016.

3 MOVIMENTOS III

REFLEXÃO-PESQUISA – TRAJETÓRIA CONSUBSTANCIADA – 2000-2013

No interior de grandes períodos históricos, transforma-se com a totalidade do modo de existência das coletividades humanas também o modo de sua percepção.
Walter Benjamin¹⁸⁷

Praticamente três décadas de trajetória artística se passaram e a CDPA segue seu trabalho profissional de dança teatral dando continuidade ao seu fluxo ininterrupto de ações artísticas propositivas de naturezas prática e reflexiva, propiciando a lenta superposição de camadas de uma trajetória fértil em diversificadas experiências. Se considerado o período em que a atividade da dança como conteúdo de civilidade no rol da educação nobre se transformou em dança teatral profissional (século XVII) até os dias atuais, três décadas de trajetória artísticas não parecem apresentar mudanças significativas nas percepções formais da CDPA. Contudo, não é o que acontece com a Cia, uma vez que, de década para década, são percebidas mudanças formais importantes com a incorporação de ideias e princípios, os quais são aceitos por cada geração de bailarinos como forma possível de expressão do ato de dançar. Viu-se, até então, a busca da CDPA por um perfil que a identificasse esteticamente, de forma a atender às suas aspirações expressivas de visão de mundo, na relação indivíduo/sociedade, artista/público, encontrando um período mais estável de criação e produção artísticas nos *Movimentos II*, quando esta se encontrou inserida no circuito nacional da dança teatral.

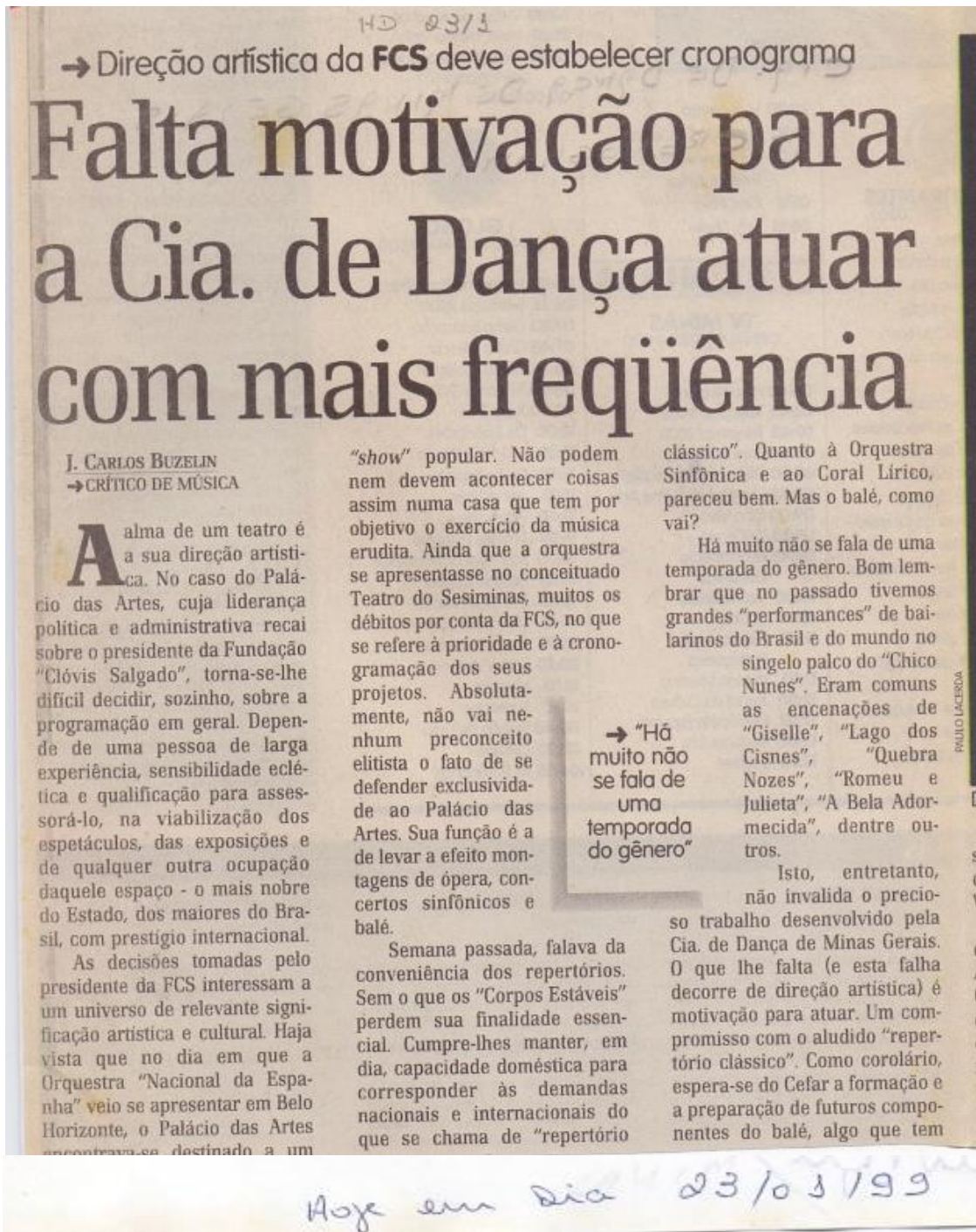
A partir de uma tomada de decisão oriunda da própria CDPA em fins da década de 1990, viu-se um movimento no qual esta buscou por reformulações em suas relações internas – Direção-Bailarinos –, na busca por um diálogo nivelado entre essas partes, como também se moveu na busca por transformações na maneira de expressar suas motivações formais de representação, com seus respectivos pressupostos estéticos.

Em *Movimentos III*, dessa maneira, a CDPA encontrou-se em um processo de experimentação constante, o qual pode ser nomeado como *reflexão-pesquisa* (expressão retirada do Programa *Coreografia de Cordel*, de 2004), no qual se veem obras de características contemporâneas no formato de coautoria, na criação coreográfica compartilhada, nas quais a Cia afirma sua linha de trabalho e, portanto, seu perfil artístico. Do

¹⁸⁷ Walter Benjamin (2014, p.25). *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*.

período de transição entre os *Movimentos II e III* (1999) em diante, desenvolveu-se um diálogo mais efetivo de negociações e de troca entre Direção da Cia e Bailarinos, diálogo que se constituiu paralelamente ao início da gestão do então Presidente da FCS, Mauro Werkema (em sua segunda gestão junto à FCS), quando este abriu espaço para discussões e reflexões entre Direção da Cia e Presidência, inquirindo sobre quais rumos esta desejava seguir.

Duas reportagens do ano de transição (1999) descrevem de certa forma o contexto da então Companhia de Dança de Minas Gerais. A primeira refere-se à matéria do jornal *Hoje Em Dia*, de 23 de janeiro de 1999, assinada pelo Crítico de Música J. Carlos Buzelin e intitulada “Falta motivação para a Cia. de Dança atuar com mais frequência”. Embora esse título sinalize alguma insatisfação por parte da Dança, o que se percebe, ao contrário, é uma insatisfação por parte do autor da matéria pela falta de uma Direção Artística da Fundação Clóvis Salgado capaz de preservar-lhe “tradição e qualidade”, levando-se em conta as importâncias sociocultural e artística referentes à “música erudita, ao balé e ao teatro”. (Figuras 119 e 120)



Figura, 119: Jornal *Hoje Em Dia*, 23/01/99. Belo Horizonte (MG).
Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura, 120: Jornal *Hoje Em Dia*, 23/01/99 (continuação). Belo Horizonte (MG). Acervo: CCIMJEF/FCS.

Embora a falta de maior espaço na agenda da FCS para a apresentação de seus próprios Corpos Artísticos – CDPA, OSMG e CLMG – parecer ser uma justificativa plausível de insatisfação, infere-se que haja uma possível desinformação do autor da matéria sobre as aspirações artísticas da CDPA não serem mais pautadas em um “repertório clássico”.

A segunda reportagem é assinada pela redatora Michele Borges da Costa, do jornal *O Tempo*, de 11 de fevereiro 1999, e se intitula “Cia. de Dança define programa de ação”. Esta se refere à reunião acontecida com o então Presidente da FCS, Mauro Werkema, o qual expôs à companhia quais eram seus planos para ela. (Figura 121)



Figura 121: Jornal *O Tempo*, 11/02/99 . Belo Horizonte (MG).
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Segundo a reportagem, essa reunião ocorreu em um clima de diálogo, quando foi dada à CDPA a oportunidade de se colocar e apresentar sua proposta de trabalho para os próximos cinco anos. Werkema, por sua vez, apresentou seus planos para a Cia, esperando com que esta desenvolvesse um projeto de trabalho que espelhasse a cultura mineira por meio da dança, como também apresentasse um trabalho de cunho didático. Segundo Cristina Rocha, então Supervisora Artística da Cia, tal postura da Presidência foi acolhida com esperanças pela Cia, que precisava ter “tranquilidade” para desenvolver sua “produção artística” e estar “em cena”. Constava dos planos de Werkema o projeto de apresentações regulares como “missão didática do grupo”, quando a Cia se apresentaria em alguns sábados do mês no Parque Municipal.

Apoio e planejamento por parte da Presidência, além da atenção de não se desconsiderar o trabalho já realizado pela Cia jogando-se este “por água abaixo” é fundamental para a continuidade do trabalho artístico-profissional da CDPA.

Sublinha-se que o período de abrangência dos *Movimentos III* marcou um fato especial para o estado de Minas Gerais na área da dança, como para toda a sociedade mineira – a abertura do primeiro curso de Licenciatura em Dança na Capital, abrigado pela Escola de Belas Artes – EBA/ UFMG (2010). Este se constituiu no segundo Curso de Dança no Estado (antecedido pelo Curso de Graduação e Licenciatura em Dança de Viçosa, UFV/MG, reconhecido pelo MEC em 2000). Para além dos significativos nomes pertencentes à gênese da dança no Estado, desenvolvida por artistas de relevância nacional e internacional, como Carlos Leite, Klauss e Angel Vianna, e as companhias privadas como *Corpo*, *Primeiro Ato* e *Camaleão*, juntamente com a Estatal CDPA, o Curso de Licenciatura em Dança veio legitimar mais uma vez a Dança como área de conhecimento, permitindo e fomentando a pesquisa *no e do* estado de Minas Gerais, consubstanciando reflexões como as que agora se apresentam neste texto, acolhidas pelo Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. Para além do incremento da pesquisa e do registro da memória da história da dança como elementos constitutivos da atividade da dança, o Curso de Licenciatura em Dança se destina a capacitar os profissionais para o ensino de Dança voltado para a educação formal, seja ela no nível fundamental ou médio, entre outros objetivos. Sobre o Curso de Dança da UFMG, destaca-se a consideração feita por Cristiano Reis, Bailarino e atual Diretor da CDPA, referindo-se às mudanças ocorridas no cenário da dança profissional em Belo Horizonte. “Eu acho que vem caminhando essa interação entre os guetos, entre os grupos de dança, entre a universidade e a comunidade artística, entre a universidade e a comunidade. A criação do curso de Dança foi

um passo importantíssimo. Que vem somar aí para, com a gente”. (REIS, 2015)¹⁸⁸ Este percebe que o intercâmbio entre a Dança, o Teatro e a Música se intensificaram embora haja algumas fragilidade como a “própria dificuldade de fomentar”.¹⁸⁹

Abre-se um parêntese para se destacar um fato ocorrido na FCS, em meados do ano de 2000, o qual causou surpresa à autora deste texto, em especial por perceber nesse ato uma falta de compreensão efetiva sobre a história da dança profissional do Estado, em especial a história da trajetória artística da CDPA. Tal fato refere-se à ideia de dar o nome de Klauss Vianna à sala de ensaios da Cia, localizada no 4º andar do prédio da Fundação. Seguem-se as duas matérias jornalísticas arquivadas no CCIMJEF/FCS a respeito de tal decisão.

A primeira intitula-se “Homenagem a Klauss Vianna”, assinada pela jornalista Mirtes Helena, do jornal *Estado de Minas* (arquivo assinalado à caneta com a data 9 a 15/06/00). Nesta, há a justificativa de nomear a sala de Klauss Vianna pelo “grupo” (a Cia) andar à “volta com a busca de novos caminhos”, quando a nova montagem em processo da Cia (Entre o Céu e as Serras) “prima pelo respeito à individualidade do bailarino”, considerada pela reportagem como um dos “lemas de Klauss”. (Figura 122)

¹⁸⁸ Entrevista concedida à autora em 11/11/2015.

¹⁸⁹ Reis (2015) considerou também que outros acontecimentos ocorreram nos últimos anos no cenário da dança de Belo Horizonte, ou seja, “a quantidade de grupos que surgiram”, citando a Cia Mário Nascimento, o Movasse, pequenos coletivos que surgiram, a Quik Cia de Dança, a Cia Suspensa, “que é um grupo assim entre teatro, dança e circo”, além dos já existentes como o Primeiro Ato, o Corpo, a CDPA. Dentro desse cenário, a autora completa, citando ainda o Camaleão Grupo de Dança e a Mimullus Cia de Dança dentre os já estabelecidos e atuantes.

EM 9 a 15/6

Homenagem a Klaus Vianna

MIRTES HELENA

A idéia de dar o nome de Klaus Vianna à sala de ensaios da Companhia de Dança de Minas Gerais, do Palácio das Artes, tem razão de ser. Atualmente, o grupo anda às voltas com a busca de novos caminhos e vive um momento de efervescência criativa com a preparação do espetáculo "Entre o Céu e as Serras", que prima pelo respeito à individualidade dos bailarinos. Este era um dos lemas de Klaus. A solenidade em sua homenagem será hoje, às 18h.

Localizada no 4º andar do Palácio das Artes, a sala era chamada até então de Grande Estúdio. O batizado será feito com um pequeno coquetel, com a presença do irmão de Klaus, Rui Vianna, e de bailarinos atuais e antigos que, de alguma forma, tiveram ligação com o bailarino. O presidente da Fundação Clóvis Salgado, Mauro Werkema, vai abrir a cerimônia e justificar a escolha do novo nome.

"Não se pode medir a contribuição que Klaus Vianna deu para a dança em todo o Brasil – argumenta Cristina Machado, diretora da Cia. de Dança de Minas Gerais. Tanto que, até hoje, ele tem seguidores. Embora não tenha deixado uma técnica, sua herança maior diz respeito a uma filosofia, uma nova forma de pensar, dançar e ensinar a dança. Ainda hoje ele



é atual e, no País todo, as companhias buscam esta liberdade que ele ensinou".

Klaus Vianna revitalizou os caminhos da dança e da expressão corporal no Brasil. Seus alunos o definem como um homem que falava com plena convicção sobre um método de trabalho centrado na individualidade dos bailarinos e atores. Esta convicção era resultado de sua intensa pesquisa e criteriosa observação do trabalho cotidiano dos que exerciam esta arte.

Nascido em Belo Horizonte, Klaus criou, em 1959, junto com a bailarina Angel Vianna, o balé Klaus Vianna. Foi aluno de Carlos Leite em Belo Horizonte e da bailarina russa Maria Olenewa, em São Paulo. Na década de 60, foi professor na Universidade Federal da Bahia e, diante da repressão política do regime militar, não se omitiu. Costumava dizer que, mais do que dançar, era preciso promover uma relação com o mundo que estava à volta. "Isolar-se – ele dizia – leva a um completo distanciamento da vida".

HOMENAGEM A KLAUSS VIANNA – Hoje, às 18h, no Grande Estúdio da Cia da Dança de Minas Gerais da Fundação Clóvis Salgado, no quarto andar do Palácio das Artes (avenida Afonso Pena, 1.537, Centro, fone 237-7333).

DIVULGAÇÃO/DÁRIO DE FREITAS

O NOME do pesquisador vai ser dado à sala de ensaios da Companhia de Dança de Minas Gerais

Estado de Minas 9 a 15/06/00
 Figura 122: Matéria do jornal *Estado de Minas* – 9 a 15/06/00. Jornalista Mirtes Helena. Belo Horizonte (MG). Acervo: CCIMJEF/FCS.

Já a segunda matéria é assinada pelo jornalista César Macedo, do jornal *Diário da Tarde* (datada de 09/06/00), e intitula-se “UM LUGAR NA HISTÓRIA Sala da Cia. de Dança no Palácio das Artes vai levar o nome de Klaus Vianna”. Ela traz outras informações sobre a inauguração que se deu no dia 9 de junho de 2000, seguindo as diretrizes do Presidente da FCS, Mauro Werkema, o qual deseja nomear cada sala da instituição com o nome de grandes artistas do cenário mineiro. Sublinha-se a presença nessa matéria da imagem de uma caricatura bastante expressiva e bem humorada de Klaus Vianna, assinada por Quinho. (Figuras: de 123 a 125)



Figura 123: Jornal *Diário da Tarde*, de 9 de junho de 2000. Jornalista César Macedo. Belo Horizonte (MG). Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 124: Jornal *Diário da Tarde*, de 9 de junho de 2000 (continuação).

Jornalista César Macedo. Belo Horizonte (MG).

Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 125: Jornal *Diário da Tarde*, de 9 de junho de 2000 (continuação). Jornalista César Macedo. Belo Horizonte (MG). Acervo: CCIMJEF/FCS.

A matéria segue tratando do valor do “pioneirismo desse artista mineiro”, o qual “ultrapassou fronteiras e espalhou sementes por todo o País”, como também ressalta estar seu nome presente em eventos como “mostras” e “festivais” de dança pelo Brasil afora, inclusive dando o nome a um Teatro da Capital (antigo *Teatro da Telemig*)¹⁹⁰. Nesse sentido, a primeira sugestão de nome na intenção de resgatar a memória de pessoas que tiveram algum vínculo com a FCS foi o de Carlos Leite, nome descartado, uma vez que já havia uma sala com seu nome no prédio do CEFAR/FCS. A segunda opção foi, então, de Klauss Vianna, ex-aluno de Leite, que, “apesar de nunca ter trabalhado diretamente na Fundação Clóvis Salgado, é um dos artistas mineiros mais expressivos que Minas já viu nascer” apesar de “nunca ter dançado” nem “ter dado aulas” na FCS. Contudo, ele “ajudou um grande número de pessoas que hoje trabalham no Palácio das Artes”.

A essa altura, a autora coloca seu próprio entendimento diante das justificativas desse ato, entendendo-o indevido e lamentável, não se entrando no mérito de valor do Artista Klauss Vianna, personalidade indiscutivelmente basilar para as artes da cena não só em Minas Geras, mas em âmbito nacional, assim como o foi na trajetória artística pessoal da própria autora (como relatado nas palavras do Prefácio). Pelo entendimento da autora, essa atitude equivale-se à ação como *vestir um santo despindo outro*, de acordo com o provérbio popularmente comum em Minas Gerais. A instituição da CDPA foi um projeto artístico cultural bem-sucedido do Professor Carlos Leite, tornando-se, inclusive, um projeto (seu) de vida. Leite foi o responsável por levar, para além da Capital e das serras mineiras, a primeira geração de Artistas Profissionais de Dança *do e no* Estado para outras regiões do Brasil. Nada mais justo que colocar o nome de Carlos Leite na sala da CDPA, companhia da qual ele foi o Fundador, Diretor, Bailarino e Coreógrafo, para não citar outras funções, sem, contudo, não deixar de homenagear Klauss Vianna. Seu nome poderia constar em outro espaço da FCS especialmente vinculado à dança, como a sala maior do CEFAR (atual CEFART). Observa-se

¹⁹⁰ Ironicamente, viu-se o fechamento do *Teatro Klauss Vianna* no ano de 2015, apesar da mobilização e atos de repúdio realizados pelos artistas mineiros contra a tomada do prédio pelo Tribunal de Justiça de Minas Gerais (TJMG), atual proprietário do prédio onde o teatro está localizado (antiga sede da Oi Futuro e da Telemig Celular). Em um destes, consta o ato realizado por 60 artistas que se deitaram em frente ao referido prédio após o TJMG determinar o término da programação do *Teatro Klauss Vianna* no dia 30 de junho de 2015. Segundo as palavras de um dos fundadores do Grupo Galpão, Eduardo Moreira: “Transformar o Klauss Vianna em auditório de desembargador é um absurdo. [...] É mais um golpe contra a classe teatral.” (Disponível em: <<http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2015/04/artistas-fazem-ato-contrafim-do-teatro-klauss-vianna-em-belo-horizonte.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016). Para outras informações sobre esse processo, consultar a página do TJMG, de 29/02/2016. Disponível em: <<http://www.tjmg.jus.br/portal/imprensa/noticias/desapropriacao-de-predio-para-sede-do-tribunal-e-considerada-regular.htm#.VtXKo30rKzc>>. Acessado em 15/03/2016.

que a segunda reportagem, “Uma lugar na história”, ironicamente, começa dizendo que “já virou lugar comum a frase que classifica o Brasil como um país sem memória. [...] que grandes vultos do meio político, científico, esportivo e artístico são esquecidos rapidamente”, considerando esse fato uma exceção à regra. A autora volta a discordar, percebendo que, por vezes, o País tem, sim, falta de memória de sua própria história. Tal fato revela a falta de entendimento da própria história da dança no estado de Minas Gerais. Nessa ótica, sempre é bom lembrar que vida e memória se interligam. “Não existe vida social sem memória. A própria possibilidade de interação depende de experiência e expectativas culturalmente compartilhadas”. (VELHO, 2001)¹⁹¹

Fechando o parêntese e retomando os *Movimentos III*, constata-se que a CDPA entrou em uma nova etapa de busca conceitual e estética incorporada pelas Direções Artísticas da Cia assumidas a partir de então, mantendo também sua participação em eventos da área como em Festivais, Fóruns e Mostras nos âmbitos nacional e internacional, entre eles o Fórum Internacional de Dança/FID (MG), os Festivais de Dança do Triângulo (MG) ou o XVIII Festival Internacional de Dança do Recife (PE), a Mostra Internacional do SESC (SP) ou a Mostra Klauss Vianna (MG), além da tradicional Campanha de Popularização do Teatro e da Dança de Minas Gerais, reconhecido evento de sucesso de público em Belo Horizonte.

Em *Movimentos III*, viu-se que a CDPA passou por *movimentos investigativos*, nos quais se valorizava o perfil do Bailarino Pesquisador, responsável por assinar a coautoria na criação da obra. Nesse sentido, duas Direções Artísticas cooperaram para esse estágio da Estatal, Cristina Machado (1999-2009)¹⁹² e Sônia Motta (2010-2013). Ambas trabalharam sob o formato preferencialmente de uma *direção coreográfica*, ou seja, quando a Diretor ou o Coreógrafo assume a função da concepção e coordenação da obra, contando com a coparticipação dos Bailarinos no processo criativo.

Percebe-se que Cristina Machado tinha dois propósitos em mente ao dirigir a CDPA: manter um diálogo aberto com os Bailarinos e estabelecer uma interação da sua Direção junto à Presidência da FCS, a qual se pautou em boa parte na ação de desenvolver projetos de forma a traduzir a cultura mineira em dança. Machado colocou, então, o que entendia ser um formato pelo qual a Cia deveria investir e se enveredar, a pesquisa em dança, providenciando para isso convidar Artistas Pesquisadores com experiência para compartilharem seus saberes

¹⁹¹ Gilberto Velho é Antropólogo e Professor Titular do Museu Nacional, Universidade do Rio de Janeiro. (LEIBING; BENNINGHOFF-LÜHL, 2001, p.10)

¹⁹² Cristina Machado retornou e assumiu a Direção Artística da CDPA nos anos de 2014-2015, após a saída de Sônia Mota, sendo sucedida pela Direção de Cristiano Reis em curso durante a escrita deste texto (2016).

junto à Cia. À sua maneira, Mota manteve o formato de concepção artística e coordenação da obra pela coparticipação dos Bailarinos no processo criativo, não mantendo, no entanto, o mesmo nível de interação com a Presidência da FCS.

Com este perfil de Direção Coreográfica, entrou em cena na CDPA, portanto, a experiência com o método para bailarinos intérpretes chamado Bailarino-Pesquisador-Intérprete – BPI, desenvolvido pela Bailarina mineira, Graziela Rodrigues¹⁹³, o qual influenciou significativamente a Cia, promovendo o *tom* do núcleo expressivo da CDPA – Bailarino Intérprete, que pesquisa “como”, “por que” e “aonde” o mover de sua dança o leva.

Como se expressa a Jornalista Michele Borges da Costa, do jornal *O Tempo*, de 24 de setembro de 2004, algo novo aconteceu com a CDPA. O público literalmente foi convidado a sair de sua zona de conforto – plateia – e se integrar ao ambiente dos Artistas Bailarinos. A CDPA levou o público para o palco. (Figuras 126 e 127)

¹⁹³ Graziela Rodrigues é natural de Belo Horizonte e iniciou seus estudos de dança com Dulce Beltrão no “Colégio Pio XII”, e continuando com ela, quando Dulce Beltrão e Sylvia Calvo formaram o *Studio Anna Pavlova*. Nesse período, Graziela Rodrigues se profissionalizou em dança, integrando o *Grupo de Dança Studio Anna Pavlova* (futuro Baletatro Minas) na década de 1970. A Bailarina apresenta uma extensa, diversificada e transdisciplinar formação profissional em dança, passando por significativos e históricos artistas formadores da dança no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de experiências que lhe dão ferramentas para desenvolver seu (futuro) Método BPI. A Bailarina tem formação em Psicologia e desde a década de 1980 é professora Doutora do Curso de Pós-graduação em Artes Corporais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP, SP. O projeto de criação do Curso de Graduação em Dança do IA foi idealizado por Marília Antonieta de Oswald de Andrade em 1985. (Entrevista concedida à autora em 03/11/2014)

TP 24/9

DANÇA NA SALA DE VISITAS

MICHELE BORGES DA COSTA

Pode entrar, a casa é sua. Ou melhor, o palco é seu. Não, você não vai precisar cantar, nem dançar. Isso a Cia. de Dança do Palácio das Artes já está encarregada de fazer. Mas é que, dessa vez, o elenco quer o público mais pertinho, sem aquele distanciamento que as poltronas do Grande Teatro costumam impor. Para a estréia em Belo Horizonte de seu novo espetáculo, "Coreografia de Cordel", o grupo providenciou arquibancadas para serem instaladas junto à cena, o que garante apresentações bem intimistas para não mais que 300 convidados.

Não pense que o deslocamento do público é apenas invencionice. Tudo tem uma razão de ser no projeto da Cia. de Dança, que começou há pouco mais de um ano com uma pesquisa de campo realizada no Vale do Jequitinhonha. No caso das arquibancadas, o diretor coreográfico Tuca Pinheiro afirma haver duas razões. "A primeira delas faz parte do próprio conceito do trabalho. No Vale, as pessoas abrem a porta de suas casas com muita naturalidade, não existia uma maquiagem. Então, quando transformamos o palco em nossa sala de visitas, em nossa casa, queremos devolver um pouco da nossa experiência do Vale", diz Tuca.

O segundo motivo, na verdade, é a representação de uma nova e mais coerente postura que vem sendo adotada pelo grupo, apesar das adversidades. "Levando o espectador para o palco, reforçamos uma questão: a Cia. de Dança precisa estar sempre longe do público? Será que, politicamente, eu preciso de uma estrutura tão fantástica, tão grandiosa para produzir algum tipo de pensamento artístico?", provoca Tuca. Para o coreógrafo, "está na hora de a companhia mostrar o seu perfil e estar perto do público, até espacialmente falando".

E se a hora é agora, é melhor escancarar. Com "Coreo-



Cena de "Coreografia de Cordel", espetáculo da Cia. de Dança do Palácio das Artes

Tempo 24/9, 04

Figura126: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 24 de setembro de 2004.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

MICHELE BORGES DA COSTA

Pode entrar, a casa é sua. Ou melhor, o palco é seu. Não, você não vai precisar cantar, nem dançar. Isso a Cia. de Dança do Palácio das Artes já está encarregada de fazer. Mas é que, dessa vez, o elenco quer o público mais pertinho, sem aquele distanciamento que as poltronas do Grande Teatro costumam impor. Para a estréia em Belo Horizonte de seu novo espetáculo, "Coreografia de Cordel", o grupo providenciou arquibancadas para serem instaladas junto à cena, o que garante apresentações bem intimistas para não mais que 300 convidados.

Não pense que o deslocamento do público é apenas invencionice. Tudo tem uma razão de ser no projeto da Cia. de Dança, que começou há pouco mais de um ano com uma pesquisa de campo realizada no Vale do Jequitinhonha. No caso das arquibancadas, o diretor coreográfico Tuca Pinheiro afirma haver duas razões. "A primeira delas faz parte do próprio conceito do trabalho. No Vale, as pessoas abrem a porta de suas casas com muita naturalidade, não existia uma maquiagem. Então, quando transformamos o palco em nossa sala de visitas, em nossa casa, queremos devolver um pouco da nossa experiência do Vale", diz Tuca.

O segundo motivo, na verdade, é a representação de uma nova e mais coerente postura que vem sendo adotada pelo grupo, apesar das adversidades. "Levando o espectador para o palco, reforçamos uma questão: a Cia. de Dança precisa estar sempre longe do público? Será que, politicamente, eu preciso de uma estrutura tão fantástica, tão grandiosa para produzir algum tipo de pensamento artístico?", provoca Tuca. Para o coreógrafo, "está na hora de a companhia mostrar o seu perfil e estar perto do público, até espacialmente falando".

E se a hora é agora, é melhor escancarar. Com "Coreo-

CIA. DO PALÁCIO DAS ARTES LEVA O PÚBLICO PARA O PALCO NA TEMPORADA DO ESPETÁCULO "COREOGRAFIA DE CORDEL", QUE TERÁ CINCO APRESENTAÇÕES ATÉ DOMINGO

grafia de Cordel", o grupo mantido pela Fundação Clóvis Salgado amadurece de vez a proposta que vem ensaiando desde que Cristina Machado assumiu a direção da companhia, uma proposta que inclui a investigação de linguagem, a ampliação do papel do bailarino que passa a ser também criador e a abordagem de temas que aproximem o repertório coreográfico do pensamento contemporâneo. "Neste processo, o principal elemento de pesquisa era a questão: que corpo é esse? A idéia era perceber o corpo como sujeito político e, não só, artístico".

Então, a exposição foi inevitável. Mesmo tendo todo o material recolhido na pesquisa no Vale do Jequitinhonha como ponto de partida, o que os bailarinos construíram revela muito do que eles são. "A gente não queria pensar um espetáculo que tivesse como preocupação a elaboração da dança em si. Queríamos, sim, organizar as idéias dentro de uma estrutura corporal. E quando a gente faz a opção por trabalhar o ser, toda a pesquisa acaba devolvendo essa pessoa para si mesma", diz Tuca. O resultado em cena costuma ser a total identificação.

AGENDA - "Coreografia de Cordel", com a Cia. de Dança do Palácio das Artes. Hoje, às 20h30; amanhã, às 20h30 e 23h; domingo, às 18h e 20h30, no Grande Teatro do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro; tel. 3237-7399). Ingressos a R\$ 10 (meia-entrada para pessoas que doarem 1 kg de alimento não perecível).

Figura 127: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 24 de setembro de 2004. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Abre-se, a esta altura, um espaço de aproximação com o espírito singular da pesquisadora Graziela Rodrigues, de forma a entender como se origina e no que consiste o método BPI. E, sobretudo, por que este se torna a motivação inicial e impulso determinante para o perfil artístico de identificação adotado pela CDPA a partir do terceiro milênio, processo provocador de desdobramentos artísticos de natureza prática, teórica e de consciência emocional, subjacente à produção estética da Cia até a presente data (2016).

3.1 Graziela Rodrigues – uma experiência artística em dança transpassada pela pesquisa

A gente sabe que você não vai ter uma estrutura corporal se você não se dedica diariamente a isso. [...] Eu acho que é como você não considerar a alfabetização para um curso de línguas.
Graziela Rodrigues¹⁹⁴

Inicialmente, sublinha-se o aspecto de “pesquisadora” característico de Rodrigues, o qual pode ser percebido desde o início de suas buscas pessoais e de suas experiências na área da dança, influências e direcionamentos artísticos adotados durante (e decorrentes de) sua formação profissional em dança, com um espírito aberto à diversidade, à pluralidade de estilos e à interdisciplinaridade. Suas inquietações e perguntas como artista levou-a a buscar por respostas:

A minha formação em dança na área da dança foi marcada pelo rigor da disciplina. Enquanto extremamente seguia todos os passos da formalidade da dança (iniciados em 1967), interiormente meu corpo era uma tormenta, pois os questionamentos galopavam além do que o físico poderia saltar, girar, expressar. Uma grande porção de sensações e sentimentos não cabia naquele corpo que eu construía. Afinal, o que era o meu corpo? O que era o corpo do outro instituído para ser o meu modelo?

A busca foi sem fronteiras: na dança, no teatro e nas minhas atuações como bailarina e coreógrafa, querendo eu crer que as respostas poderiam estar nas técnicas e linguagens. As perguntas não respondidas se agrupavam em uma só: Sou ou não sou uma intérprete? A rota indicava uma procura no interior da bailarina. (RODRIGUES, 2005, p.17)

Seu espírito inquieto de questionamentos e aberto às investigações se mostrou determinante para que ela desenvolvesse seu método – Bailarino-Pesquisador-Intérprete.

Em entrevista concedida à autora (em 11 de novembro de 2014), evidenciam-se as camadas e mais camadas de experiências sobre as quais Rodrigues compõe seu saber, as quais legitimam, inclusive, sua entrada e permanência em um Curso de Graduação em Dança, como

¹⁹⁴ Graziela Rodrigues, em entrevista concedida à autora em 2014.

se apresenta a seguir. A Artista fala de sua formação profissional em dança, relacionando os diversos tipos de técnicas, mestres significativos e experiências pelos quais passou e o conhecimento adquirido a partir destes. Rodrigues recompõe sua trajetória afirmando que seu “pilar” teve início aqui, “[porque] o pilar foi aqui”, iniciando sua experiência profissional junto ao *Grupo de Dança do Studio Anna Pavlova* (Direção, Dulce Beltrão e Sylvia Calvo), no qual fez aula com muitos professores, lembrando-se de Freddy Romero, King da Bahia, Ivaldo Bertazzo, dentre outros. Fora de Belo Horizonte, Rodrigues continuou efetivando uma extensa rede de experiências de formação profissional. A Bailarina explica que já “chegou dando aulas” na escola de dança *Ballet Stagium*, Direção, Décio Otero e Marika Gidali, em São Paulo, sendo convidada a coreografar dois anos depois, tanto para a Escola quanto para o Grupo pelos “idos lá de 77”. Sublinha-se que, na década de 1970, “o *Ballet Stagium* firmava-se como um referencial importante da brasilidade na dança moderna e no teatro em trabalhos coreográficos assinados” por seus diretores (ALVARENGA, 2009, p.206). Graziela buscou praticar estilos variados de dança, considerando julgar ter feito “aula com toda a história da dança” que atravessou o núcleo de dança do País na época – Rio de Janeiro e São Paulo –, citando Nina Verchinina, Klauss Vianna, Rute Rachou e os tantos professores americanos de dança moderna de Martha Graham com os quais essa última fazia *ponte*, “seguindo um pouco esse modelo que o *Studio Anna Pavlova* já fazia”. Ela também buscou por: danças brasileiras: educação somática; técnica circense; experiência de interpretação com o provocativo diretor teatral Ademar Guerra; cinco anos praticando técnicas orientais com um mestre chinês; técnicas vocais; dança folclórica (São Paulo); e experiências profissionais vividas na Europa – Israel, Espanha e França – (1977/1978), dentre outras. Graziela confirmou que fez muita coisa, buscou muito, trabalhou muito.

Todas essas experiências consubstanciaram seu conhecimento pautado na constante disciplina no trabalho corporal. “A gente sabe que você não vai ter uma estrutura corporal se você não se dedica diariamente a isso. Então eu ainda advogo isso. Eu acho que é como você não considerar a alfabetização para um curso de línguas”. Por conta de sua experiência em dança, foi convidada a colaborar com a oficialização do Curso de Dança da UNICAMP, nesse período “ainda sem oficialidade”, passando a integrar o corpo docente do curso do Instituto de Artes, UNICAMP/SP, juntamente com outros artistas na época (citando dois deles, Holly Cavrell e Ângela Nolf), uma vez que ainda não havia artista graduado para isso. A partir de então, ela foi “obrigada a pôr no papel essas experiências”, sendo que sua pesquisa já estava anteriormente estruturada no seu corpo, mas não formalizada em uma linguagem verbal. A Antropóloga, Regina Müller, então Coordenadora do Instituto de Artes, escreveu uma carta

legitimando o *notório saber* de Rodrigues para assumir a Coordenação do Curso, dizendo que tudo que a professora “Graziela” tinha construído em seu próprio corpo e a escrita advinda desse conhecimento eram o que eles queriam para a UNICAMP “não só para a Graduação, mas também para a Pós-graduação”. (RODRIGUES, 2014) Rodrigues foi a primeira Coordenadora do Curso de Dança proveniente da área de Dança, assumindo essa função no período de 1998-2005 (com exceção dos anos de 2002-2003). Orientada por colegas de áreas diversas à sua, buscou pela Graduação e Licenciatura em Psicologia (seis anos de curso noturno, de segunda a sábado), de forma a não colocar em risco a pesquisa por ela já desenvolvida.

Sublinha-se a conclusão a qual Rodrigues chegou após sua Licenciatura em Psicologia:

E eu fiz para valer o curso de Psicologia. Então, eu era aluna e coordenadora do curso. Que foi outra experiência importante, não é? De relativizar as áreas. Era um curso bastante bom esse que eu fiz. Foi criado inclusive pelo Gaiarsa, por uma turma da pesada. Gostei muito de ter feito. [...] Mas eu me via quase tendo um sentimento muito esquizofrênico, porque eu olhava aquilo tudo e falava: - Nossa, mas a formação em Arte é tão mais do que isso. Muito mais do que isso. Tanto é que eu nunca ponho psicólogo em primeiro lugar. Minha pesquisa faz essa conversa com algumas áreas da Psicologia, mas eu fiquei buscando todo tempo do curso o que pudesse servir para a pesquisa em dança. Todos os teóricos, tudo o que eu li, tudo que eu fiz, todos os professores, eu queria saber se esse povo entende de corpo mesmo, não é? *E ficou muito claro para mim que quem entende de corpo é o bailarino. Não é o psicólogo.* Eu não nego isso. Mas a minha formação primeira não é essa. A Psicologia ela veio para fazer um cercadinho da pesquisa que eu estava desenvolvendo. Porque a partir de então ninguém poderia virar para mim e dizer: - Isso é dança? Isso não é dança, isso é Psicologia. Isso não pode vir para cá, aquilo não pode ir para lá, não é? Porque eu acho que tem que ter, pesquisa é uma coisa que você tem que ter liberdade. Pesquisa para mim é igual à liberdade. Liberdade para encontrar a verdade. Se não tiver isso não é. (Entrevista concedida à autora em 13/11/2014, grifo meu)

A importância da conclusão da investigação de Rodrigues lhe fornece argumentos para confirmar suas convicções anteriores e legitimar sua pesquisa em dança como área de conhecimento frente a outras áreas (de conhecimento), necessidade recorrente na sociedade brasileira, acadêmica ou não. Segundo Rodrigues, o método BPI busca atingir “o cerne do corpo da pessoa, no sentido de estabelecer um processo criativo que seja único para cada pessoa”, e propõe um corpo visto em sua totalidade – cultural, social, libidinal, fisiológico, etc.

O método BPI (RODRIGUES, 2014)¹⁹⁵ destina-se ao Bailarino Intérprete pautado na originalidade do Artista, em que o foco é a identidade do corpo. Este se constitui em três eixos que estão em movimento e interagindo entre si constantemente: o “Inventário no Corpo” – corresponde ao contato do intérprete com o desenvolvimento de seu próprio corpo, validando suas sensações e histórias de vida, familiar e cultural, investigando-as e buscando romper com condicionamentos psíquicos; o “Coabitar com a Fonte” – refere-se à experiência de alteridade vivenciada pelo intérprete, quando este tem a condição de estabelecer trocas e de ver o outro com menos idealização e mais aceitação; e a “Estruturação da Personagem” – refere-se à nucleação de imagens, momento de conectar a história do intérprete com a porção social que este fez contato em sua pesquisa de campo, integrando no corpo todo esse processo. A personagem conserva a individualidade e originalidade do artista ao mesmo tempo em que agrega importantes aspectos da realidade experienciada no coabitar. O bailarino tem as ferramentas específicas para lidar com os eixos: técnicas de dança, dispendo de uma vasta pesquisa de campo em diversos segmentos sociais, incluindo-se etnias indígenas e culturas africanas no Brasil; registros e anotações, provenientes da pesquisa de campo e dos laboratórios pessoais, auxiliando o intérprete nas reflexões de seu processo; participação em laboratórios dirigidos, individuais, os quais se fundamentam nas questões da imagem corporal (TAVARES, 2003; SCHILDER, 1994), e onde se prepara o intérprete para a apresentação posterior. É um processo prático de muita consciência que deve estabelecer um diálogo da experiência vivida na pesquisa de campo com as ressonâncias da história de vida pessoal do artista. Segundo Graziela, não se trata de entrar em transe, mas sim de transformação. “O processo do método BPI é trabalhoso e exige por parte do Intérprete, disciplina, coragem e vontade de abrir mão de seus idealismos para se defrontar com as suas realidades e com o mundo do qual ele é parte”. (RODRIGUES, 2012, p.48)

Na entrevista da pesquisadora mineira Graziela Rodrigues concedida ao Jornalista Marcelo Castilho (jornal Estado de Minas, 07/07/2001), intitulada *SUJEITO DA PRÓPRIA DANÇA* (Figura 128 e 129), abordam-se: sua experiência com a CDPA; seu retorno à Belo Horizonte; seu cuidado com o Bailarino da Cia no processo de BPI – mais que uma técnica, este envolve um processo maior de amadurecimento integral do artista, pessoal e artístico.

¹⁹⁵ Cf.: RODRIGUES, G. (1997) *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte. (Reedição 2005); RODRIGUES, G. (2003) *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. Tese (Doutorado)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

TURA

PROCESSO MAIOR em 7/7GRAZIELA RODRIGUES REALIZA OFICINA COM A CIA. DE DANÇA DE MINAS
VALORIZANDO O ENVOLVIMENTO FÍSICO E EMOCIONAL DO BAILARINO

SUJEITO DA PRÓPRIA DANÇA

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

A Cia. de Dança de Minas Gerais está com um reforço importante este fim-de-semana: a professora, coreógrafa e pesquisadora Graziela Rodrigues, que desde ontem está dando uma oficina para o grupo. Ela anda bastante interessada na fase atual da companhia estatal mineira, que tem sido marcada por maior experimentação e reflexão dos bailarinos: "Há muito valor na iniciativa da Fundação Clóvis Salgado", explica. "Ela possibilita ao bailarino possuir seu próprio corpo, assumir o que faz perante o mundo".

A preocupação com o bailarino não é gratuita. É ele o próprio núcleo da dança. A cumplicidade de Graziela é sempre com o bailarino, com sua preparação, aqui compreendida não como aquisição e desenvolvimento de técnicas, mas como um processo maior, de amadurecimento pessoal e artístico: afinal de contas, segundo ela, é o intérprete que se expõe, tanto no sentido físico (em nenhuma outra arte o corpo humano fica tão em evidência) quanto no emocional.

Para Graziela Rodrigues, estaria neste amadurecimento, proporcionado pela reflexão e por uma participação maior na experimentação e na criação artística, a diferença entre os bailarinos no mundo. "Do ponto de vista técnico", diz ela, "o nível dos bailarinos brasileiros não deixa nada a desejar em relação aos profissionais de qualquer outro lugar". A ação da pesquisadora busca interferir exatamente neste processo de crescimento: "Meu trabalho é a busca deste olhar que per-

te e oficinas que marcou o processo de criação do qual o espetáculo "Entre o Céu e as Serras" foi o resultado. O convite para um novo trabalho leva a presumir que o grupo gostou dos métodos pouco ortodoxos que a professora utiliza para levar os bailarinos ao conhecimento sobre corpo e dança (como levá-los a Mariana para atuar nas profundezas de uma velha mina). Graziela acredita que a companhia esteja no ponto certo para uma grande guinada: "Eles adquiriram certa massa crítica. É um processo lindo: chegam a um ponto em que têm a coragem de reconhecer a si mesmos, sua arte, assumir sua identidade".

INFLUÊNCIAS

Mas há um vínculo mais forte entre Graziela e a dança mineira. No topo da lista de suas principais influências estão duas professoras que já formaram gerações inteiras de artistas da dança e do teatro em Minas, Dul-

ce Beltrão e Sylvia Calvo, que na época dividiam a direção do Studio Anna Pavlova e estavam fundando o Baletatro Minas. "As duas eram muito críticas. Indagavam e questionavam o tempo todo. Provocavam os alunos a fazer coisas diferentes das que viam ou estudavam", justifica ela, que como professora dá continuidade a esta postura: "O traço que une meus alunos não está em elementos de técnica ou na construção de um determinado tipo de corpo. Eles, em geral, são artistas muito críticos, têm autonomia tanto no pensamento quanto na criação, e encaram a arte como um desafio. Não são pessoas que engolem qualquer coisa", diz ela com uma bela expressão de orgulho. Outras influências? Décio Otero e Márika Gidáli, do Ballet Stagium ("Não sei se seria possível no Brasil de hoje um grupo ou um movimento como o Stagium, rompendo com tudo"); e Ilo Krugli, muito conhecido por sua ação no teatro.



Figura 128: Jornal *Estado de Minas*, 07/07/2001.
Acervo: CCIMJEF/FCS.



Figura 129: Jornal *Estado de Minas*, 07/07/2001 (continuação).
Acervo: CCIMJEF/FCS.

O método BPI considerado pouco ortodoxo por Rodrigues encontra repercussão entre os desejos de experimentação e pesquisa da CDPA, processo este constituiu seu perfil artístico, reconhecer a si mesmos assumindo sua identidade artística.

Passadas aproximadamente duas décadas de lançamento de suas primeiras proposições teóricas, Rodrigues (2014) reconhece que, após algumas interpretações equivocadas e outras bem-sucedidas, o método parece ainda incomodar a muitos.

Antes de se voltar a abordar a experiência desenvolvida por Rodrigues junto à CDPA, apresentam-se as pontas do *iceberg* configuradas em *Movimentos III*.

3.2 Pontas de um *Iceberg* – Registro das Imagens dos Programas da CDPA – 2000-2013

*Conteúdo e forma são uma só coisa na obra de arte: substância.
Nos documentos domina em absoluto o material.*
Walter Benjamin¹⁹⁶

Como temos visto, os Programas da CDPA são interpretados como pontas de um imenso *iceberg*, instigantes *cartões de visita* ou mesmo como *selos* plenos de informações, elementos que fortalecem esse conjunto de fragmentos como materiais palpáveis da memória

¹⁹⁶ Walter Benjamin (2013, p.29), Tese nº VI do texto *Treze teses contra os snobes*. In: *Rua de Mão Única*.

e história de sua trajetória. Atenta-se, mais uma vez, para uma última colocação, a mais óbvia de todas, e já referida desde o início deste texto, que é o fato de considerá-los como *documentos*, como objetos, matéria sujeita à análise. As proposições *selos* ou *cartões de visita* foram retiradas do texto *Rua de Mão Única*, de Benjamin (1928), ocasião em que o autor lança seu olhar crítico sobre a metrópole moderna, capitalista e alienada, intervindo e apresentando seu texto com uma proposta formal e temática em sintonia com a arte de seu tempo, a Arte Moderna.¹⁹⁷ Seu texto, dessa maneira, de características (aparentemente) fragmentada e descontínua, encontra-se em consonância estética e com o contexto histórico do desenvolvimento do Cubismo¹⁹⁸ – arte que rompe com a tradicional noção de perspectiva e de percepção visual da obra de arte, com características de fragmentação e descontinuidade do plano em mais de um ponto de vista de apreciação (da obra). Neste, Benjamin faz um confronto de definições em forma de teses (máximas, as quais não argumenta) sobre a “obra de arte” e sobre o “documento”, vindo a desenvolver pressupostos literários para uma estética moderna.

Para colaborar no entendimento benjaminiano de *arte* e *documento* e suas interpenetrações entre si e com os Programas da CDPA, busco inicialmente a interlocução de Gomes (2012, p.22-23), quando este analisa o texto *Treze teses contra os snobes*, inserido em *Rua de Mão Única*. Segundo o autor, a definição de obra de arte nesse texto faz eco com definições anteriores de outros textos de Benjamin (particularmente a *Origem do Drama Trágico Alemão*), quando este trata as obras de arte como “auráticas”, caracterizando-as pela conquista de teores factuais e de verdade revelados por meio de uma forma apresentada que cerca a ideia. A obra de arte se torna central de forças pela sua possível condição de revelar ideias repletas de potências de sentido, as quais se intensificam ao serem contempladas. Em contraponto, a tese benjaminiana do *documento* (inserida em *Treze teses contra os snobes*) o entende como um objeto cotidiano desprovido de carga simbólica, sem um sentido para além do objeto. Reina neste a inteireza da matéria, sua função instrumental.

¹⁹⁷ Benjamin se aproxima das teorias marxistas e das ideias vanguardistas no início da década de 20, vindo a se encontrar envolto nas questões interligadas de arte e política efetivamente ao escrever *Rua de Mão Única*. O ambiente é o da República de Weimar, a qual se encontra em um estado de restauração depois do trauma pós 1ª Guerra Mundial, buscando a recuperação política, econômica e cultural alemã. (GOMES, 2012)

¹⁹⁸ Segundo Gomes (2012, p. 25), o texto *Treze teses contra os snobes* de Benjamin (1928) pode ser entendido como uma chave de leitura para *Rua de Mão Única*. Este tem uma abordagem que se relaciona com o estilo de arte Cubista, no qual os Artistas George Braque e Pablo Picasso desenvolveram a técnica da colagem nas primeiras décadas do século XX. “Amplamente utilizada pelas vanguardas modernas, a colagem procura se valer de documentos, passando a integrar as obras por meio de objetos industrializados e cotidianos”, quando, por vezes, há a proposição de troca semântica entre o documento e os objetos pintados” (GOMES, 2012, p.25).

De acordo com Benjamin (*Treze teses contra os snobes*, 2013, p.28-30), ao contrário de sua definição de obra de arte ativa e repleta de sentidos, contrapõe-se o documento, objeto de situação passiva e que atua como forma didática frente a um público, o qual seria educado pela recepção do documento. Nesse sentido, destacam-se três das teses de Benjamin, buscando-se uma dialética entre Arte (Dança) e Documentos (Programas da CDPA).

Sublinha-se que as teses de Benjamin encontram-se sob a forma de colunas paralelas (à esquerda, a frase tese da “obra de arte”, e como uma acareação, à direita, a segunda frase, sua correspondente tese do “documento”), aqui citadas em sequência e grifadas:

- Tese IV – Os artistas aprendem o seu ofício com a obra de arte. O público é educado perante os documentos.

- Tese VIII – Na obra de arte, a matéria é um lastro de que a contemplação se liberta. Quando mais nos perdemos num documento, tanto mais denso ele se torna: matéria.

- Tese X – A obra de arte é sintética: central de energia. A fecundidade do documento pede: análise.

Nessa perspectiva, os Programas da CDPA entendidos como documentos-matéria, nos quais se registra (o que um dia foi) o nome de cada obra – central de forças criativas – de vários coreógrafos, acrescido de outros dados relativos a elas ou à Cia. De uma forma passiva, os documentos (objeto), Programas, se apresentam ao alcance do público, como fragmentos perceptivos, materiais da arte da dança da CDPA, os quais pedem análise.

Recorro, em seguida, à interlocução de Le Goff (2003), o qual apresenta a interpretação constituída da ciência da História vivida das sociedades humanas, lançando sobre esta um novo olhar, ressignificando-o. O historiador analisa que na gênese das sociedades humanas ocidentais a ciência histórica não era “construída” e “observada”, como ocorria na “matemática” ou nas “ciências da vida”, mas sim “indagada” e “testemunhada”. (LE GOFF, 2003, p.9) Contudo, ao longo dos tempos, ela passou por transformações que acabaram por elevar o valor do “documento escrito”, paradoxalmente criticando-se o entendimento inicial de história (indagada e testemunhada), colocando a *explicação* no lugar da *narração*. (LE GOFF, 2003, p.9) Le Goff nos adverte quanto ao fato de o *documento* não ser “um material bruto, objetivo e inocente, mas exprim[ir] o poder da sociedade do passado sobre a matéria e o futuro” (LE GOFF, 2003, p.9), exigindo, portanto, análise e um olhar crítico sobre ele.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operaram no desenvolvimento temporal do

mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 2003, p.525)

O autor constrói uma relação entre “monumento” e “documento”, a qual contribui para a interpretação dos “fatos”, “programas” e “relatos orais” (narrativas) relacionados à construção analítica da trajetória artística da CDPA.

Segundo Le Goff (2003, p.526)¹⁹⁹ e em síntese: o *monumento* “é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação”; o *documento* refere-se ao fato histórico, afirmando-se “essencialmente como testemunho *escrito*”. Estes compõem um jogo de forças que tendem a sentidos distintos. Ou seja, o termo “Monumento” tende a ser entendido como obra arquitetônica, escultura ou mesmo obra funerária, obras destinadas a perpetuar a memória (voluntária ou involuntária) da pessoa. Nesse sentido, estas se constituem em um legado à memória coletiva²⁰⁰. Esse também é marcado pelo signo do patrimônio, estabelecido no direito público, instituindo-se, portanto, em patrimônio cultural. O termo “Documento” aproxima-se do sentido de documento-texto, “papel justificado”, que, por sua vez, é estabelecido pelo signo da ciência. Entretanto, Le Goff nos apresenta as transformações pelas quais esses conceitos passaram ao longo da história da humanidade, quando se viu uma superioridade do “Documento” sobre o “Monumento”, alcançando a contemporaneidade com uma revolução no entendimento de “documento” no sentido mais amplo, isto é, em um sentido expandido ao mesmo tempo quantitativa e qualitativamente – documento escrito, transcrito pelo som, ilustrado, ou de qualquer outra maneira. Nessa ótica, o documento passa por um tratamento em que seu valor relativo torna-se objeto de análise, não existindo por si só.

A concepção do documento/monumento é, pois, independente da revolução documental, e entre os seus objetivos está o de evitar que esta revolução necessária se transforme num derivativo e desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. *O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno reconhecimento de causa.* (LE GOFF, 2003, p.535, grifo meu.)

¹⁹⁹ “Monumento” tem sua origem na palavra latina *monumentum*, de raiz indo-europeia *men*, relacionadas às funções essenciais do espírito, à memória (*memini*). Por sua vez, Documento tem sua origem na palavra latina *docere*, que significa ensinar, que evoluiu para o significado de “prova”. (LE GOFF, 2003, p.526)

²⁰⁰ Segundo Le Goff (2003), memória coletiva é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, constituindo-se do vivido pelas sociedades humanas, em uma relação constante entre o presente e o passado.

Posto isso, e a partir do entendimento de que o *documento é um produto da sociedade que o fabricou segundo as forças que aí detinham o poder*, não se pode ter uma atitude ingênua frente aos Programas da CDPA, tanto quanto seu valor relativo às narrativas e depoimentos oriundos dos Bailarinos desta ou das pessoas a ela relacionados ao longo deste texto. Há que se ter consciência de que o documento não é inócuo e livre de manipulações e montagens, intencionais ou não, por parte do poder da sociedade que o produziu.

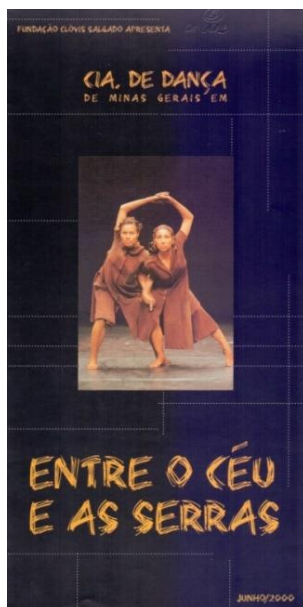
E nesse mesmo sentido, a situação da autora deste texto, sujeita à sua própria posição como pesquisadora e sujeito social envolvido com as circunstâncias do contexto da arte da dança teatral profissional local, deve ser igualmente questionada e analisada por outros olhares, por outros pontos de vista.

Enfim, como disse Le Goff (2003, p.538), “não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer papel de ingênuo.” A pesquisa não se trata de um fenômeno estático, mas dinâmico e contínuo. Como a própria analogia adotada nesta seção do trabalho – *Pontas de Um Iceberg* –, a ponta visível de um *iceberg* (CDPA) foi se revelando à medida que dele se aproximava e, igualmente, a pesquisa progredia. Nesta altura dos *Movimentos III*, retoma-se Le Goff, o que reforça os desafios da autora deste texto ao recolocar a perspectiva do olhar de pesquisadora sobre os documentos da CDPA. É preciso não confundir o discurso oficial com as memórias social e artística dos envolvidos no processo da trajetória da CDPA, mas colocá-las lado a lado e analisar o que resulta da interpretação de significados destas, lembrando que o olhar da autora constitui-se de uma entre outras possíveis versões sobre a CDPA.

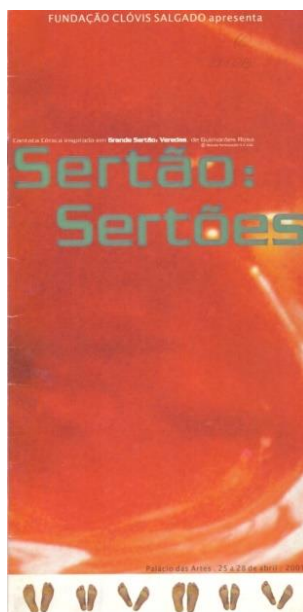
A seguir, apresentam-se as ilustrações das capas dos Programas da CDPA, referentes aos *Movimentos III* (2000-2013), arquivados no CCIMJEF/FCS.

PROGRAMAS CDPA 2000-2013 (CCIMJEF)

Programas de 2000 (CCIMJEF)



Programas de 2001 (CCIMJEF)

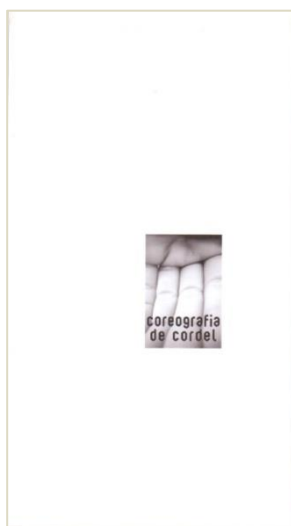


Programas de 2002 (CCIMJEF)



Programas de 2003 (CCIMJEF) Não há registro.

Programa de 2004 (CCIMJEF)



Programas de 2005 (CCIMJEF)

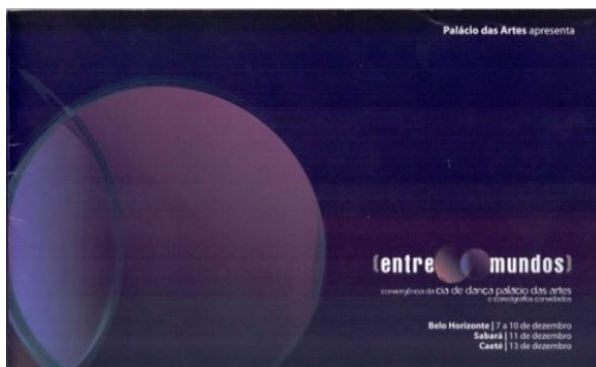


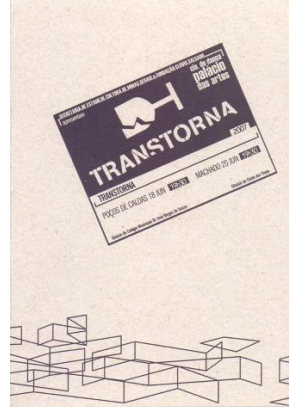
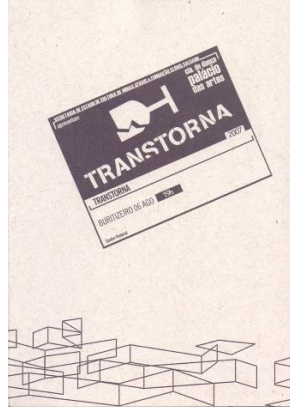
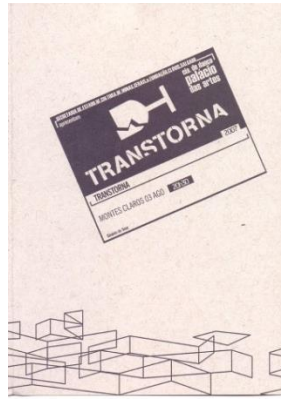
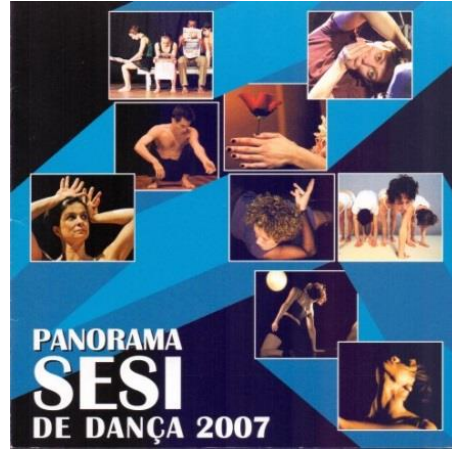
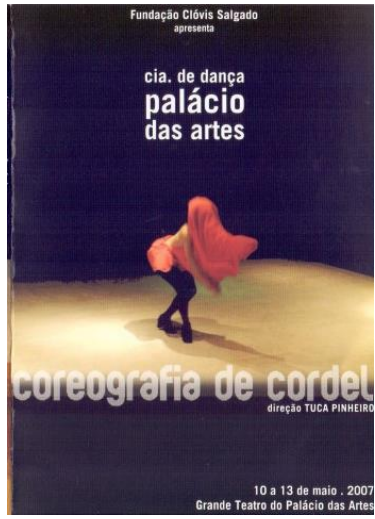


Programa de 2006 (CCIMJEF)



Programas de 2007 (CCIMJEF)







Programas de 2008 (CCIMJEF)

FUNDAÇÃO CLOVIS SALGADO
apresenta

Festival da Criança
PALÁCIO DAS ARTES
outubro de 2008

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO
Fragmentos Amorosos



Cia de Dança Palácio das Artes

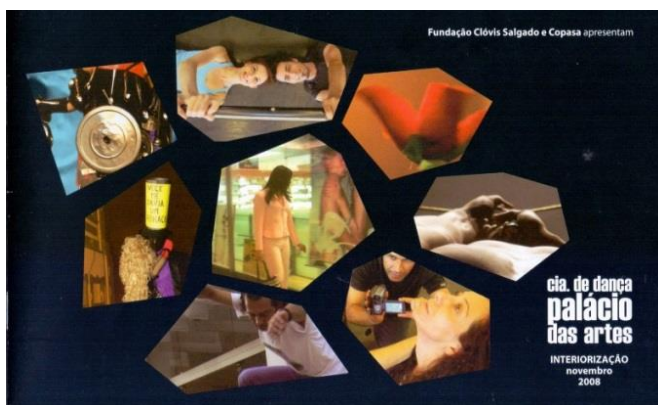
Gabriel Vilela
direção

Christina Machado
direção coreográfica

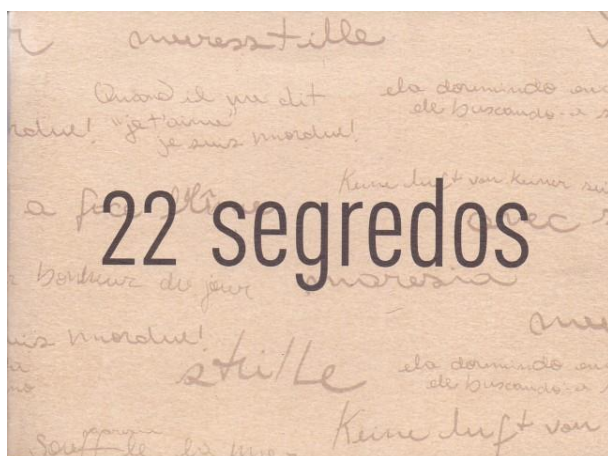
01 e 02/10 de 2008, às 19h30
GRANDE TEATRO
Palácio das Artes
Classificação: livre

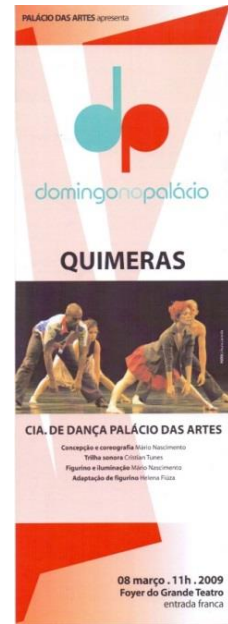
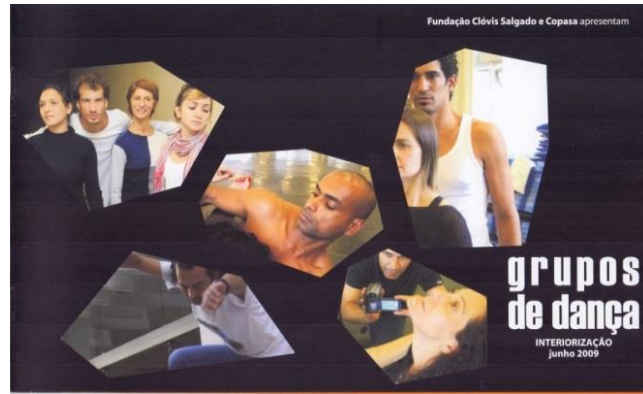
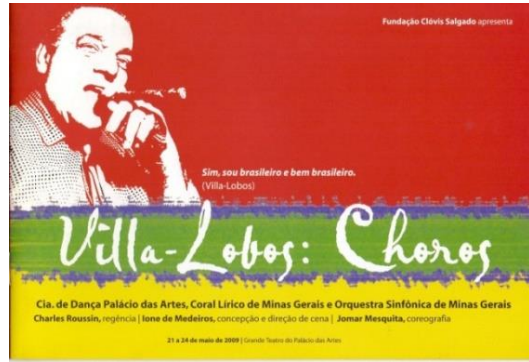
INGRESSOS R\$1,00
(Meia-entrada conforme a lei)



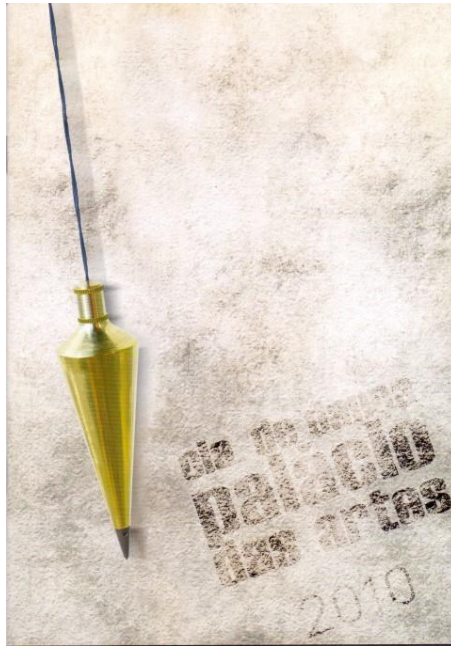


Programas de 2009 (CCIMJEF)





Programas de 2010 (CCIMJEF)



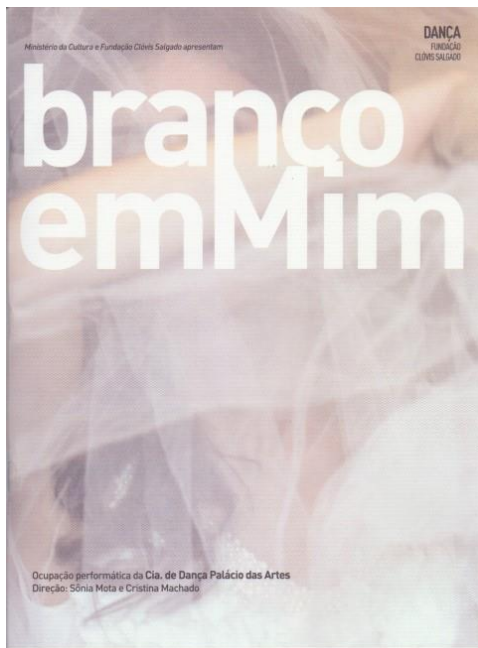
Programas de 2011 (CCIMJEF)

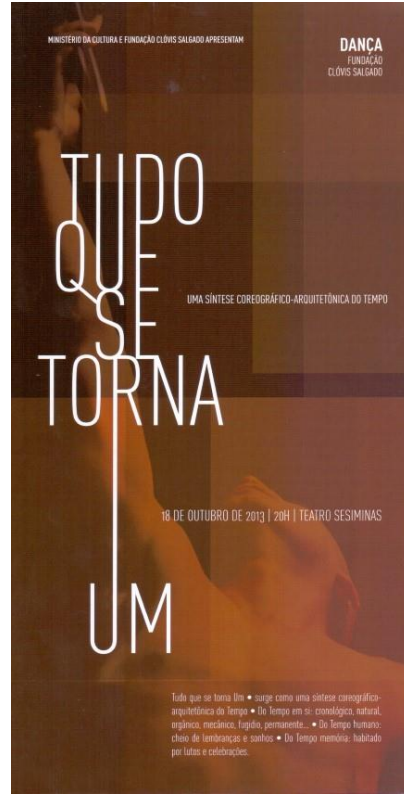
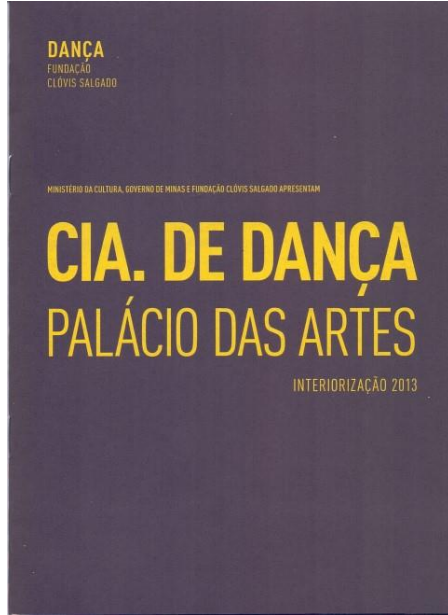


Programas de 2012 (CCIMJEF)



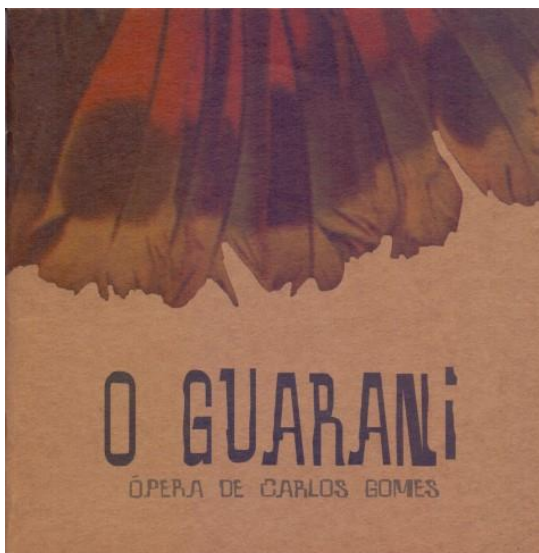
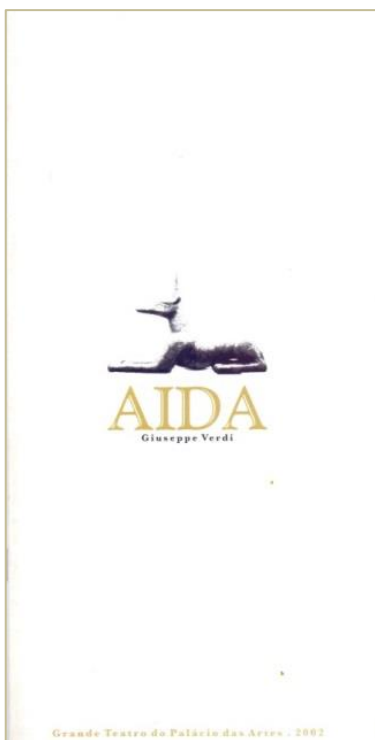
Programas de 2013 (CCIMJEF)



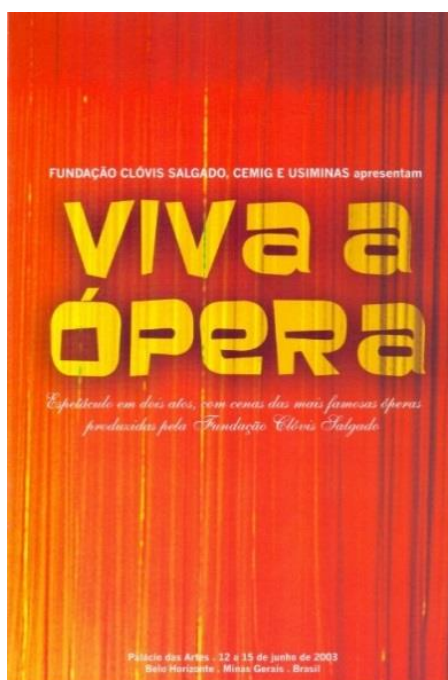


Programas das Óperas 2000-2013 (FCS)

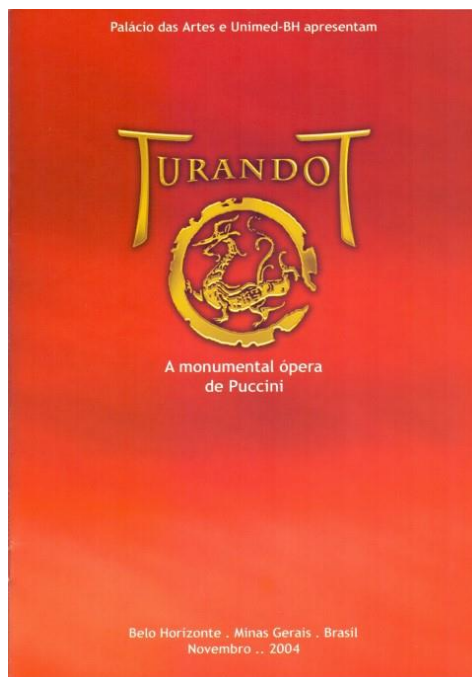
Programas de 2002 (CDPA/FCS)



Programas de 2003 (CDPA/FCS)



Programas de 2004 (CDPA/FCS)



Programas de 2008 (CDPA/FCS)



3.3 Direção Artística

*Pensar a dança, à luz dos gostos e tendências artísticas de hoje, é um desafio.
Exige pesquisa, leitura, conversa, reflexão, criação.*
Mauro Werkema²⁰¹

Os *Movimentos III* constituíram-se em um período singular no que diz respeito aos dois que o antecederam, observando-se certos fatores de distinção. Verifica-se que *Movimentos III* foi o menor período (*Movimentos III*, 13 anos/2000-2013) em relação aos anteriores (*Movimentos I*, 15 anos/1971-1985; *Movimentos II*, 14 anos/1986-1999), sendo o período de menor fluxo de Coreógrafos Convidados, como também de obras criadas. É possível que esses dois fatores se deem em vista do formato de trabalho adotado pela CDPA a partir de então, ou seja, a coparticipação na criação coreográfica nas obras, bem como pelo grau de complexidade que tais processos exigem. Esse também foi o período de menor número de Diretores Artísticos e de Bailarinos compondo o elenco da CDPA. Sua singularidade maior recai, todavia, sobre seu estágio de amadurecimento artístico. Passadas três décadas de trajetória artística, a camada superior que se sobrepõe (sobre as demais depositadas) de experiência não poderia ser outra senão a de uma atitude diferenciada sobre a dança, a qual continua exigindo do Artista muitos desafios, para além de seu constante aprimoramento corporal. Como se expressa o Presidente da FCS, Mauro Werkema, no Programa da Cia de março de 2002, *pensar a dança* hoje (terceiro milênio) é um desafio, exige um processo de “pesquisa, leitura, conversa, reflexão, criação”, encontrando-se a Cia “em pleno processo de transformação/criação”.

Atento ao sentido do “documento” (LE GOFF, 2003) que se tem em mãos, a palavra “desafio” é bem empregada e pode ser entendida como uma moeda de dois lados: por um lado, *desafio* para o Artista que, literalmente, se expõe, revela-se como sujeito de sua própria arte, que incomoda por tocar em questões muitas vezes veladas (e feias) da sociedade (não só mineira, mas) humana (preconceito, discriminação, violência, machismo etc.), como também àquelas que envolvem a singularidade de cada Bailarino, na qual este será instigado ao trabalho visceral que envolve a criação individual e coletiva desse processo; por outro lado, *desafio* para os gestores que se encontram acima da CDPA, em especial Presidência e Direção Artística, em entender e pactuar com que essa arte, nada palatável nem harmoniosa e bela

²⁰¹ Trecho de texto de Presidente da FCS, Mauro Werkema, inserido no Programa de lançamento da Obra *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)* da então Cia de Dança de Minas Gérias, de março de 2002.

como costuma ser a dança teatral tradicional, possa (e deva) ser desenvolvida pela Companhia oficial do Estado de Minas Gerais – Estado não só formado de raízes tradicionais e minérios preciosos, mas também de diversidades e antagonismos. Muitos desses “desafios” foram colocados, na medida do possível, no texto que se segue.

Movimentos III se iniciaram com Cristina Machado dando continuidade à sua Direção Artística assumida no ano anterior. A Bailarina é natural de Belo Horizonte e iniciou seus estudos de dança com a professora Ana Lúcia de Carvalho. Uma vez não se identificando com o balé, buscou pela Escola de Dança Moderna de Marilene Martins, também na capital mineira. Suas primeiras professoras foram “Nena” (Marilene Martins), “Dorinha” (Maria Auxiliadora F. Baeta) e “Dudude” (Herrmann). A Bailarina fala de sua identificação com o estilo de movimentação, com o ambiente e os estímulos ali recebidos:

A gente sentava em uma salinha de espera e tinha ali algumas apostilas, alguns livros, e ali a gente também lia, enquanto esperava, sobre dança. Não era nem uma coisa muito formal, direcionada, pelo menos para a minha turma de balé lá. Mas, assim, ficavam disponíveis coisas que não era só o aprendizado da aula em si, assim, aquilo que você ia fazer fisicamente, não é? Tinham também pensamentos sobre corpo, uma filosofia sobre movimento, que a gente ia pegando aquilo ali assim, um pouco a reverberação dessas situações postas ali na escola, não é? E eu me formei, sinto que eu me formei, assim, a minha ideia de dança, corpo e movimento, eu acho que ela vem, então, plantada nesse lugar. Dessa forma. (Entrevista concedida à autora em 09/03/2015)

Aos poucos, a Bailarina foi se apaixonando pela dança e resolveu fazer mais aulas, passando pelo Corpo Escola de Dança (Direção dos Irmãos Pederneiras/fundada em 1975) e participando do Festival de Dança Contemporânea de Salvador (Bahia), onde teve contato com Lia Rodrigues, Klauss e Angel Vianna, e Graziela Figueroa. Na década de 1980, Machado começou a dar aulas para iniciantes na “Escola Corpo”, no “Studio Núcleo Artístico” (Direção Marjorie Quast/fundada em 1978), na *Gerais Companhia de Dança* (Direção Patrícia Avellar/fundado em 1982) e no *Primeiro Ato Escola de Dança* (Direção Suely Machado e Katia Rabello/fundada em 1982). Saindo dessa última, Machado tentou uma audição na CDPA, quando esta se encontrava em processo de audição para montagem da obra *Inconfidência* (1989) sob a Direção de Quast. Segundo Machado, após uma “batelada de dias de audição” com o Coreógrafo Arrieta, ingressou na Cia, logo se identificando com o repertório da época, citando, sobretudo, a Obra *Tudo Bem, Meu Bem* (1987), de Sônia Mota, seu primeiro trabalho para a CDPA. Esses foram anos “desafiadores”, nos quais Machado buscou por fazer mais aulas de Dança Clássica fora da Cia, uma vez que reconhecia as dificuldades de seu corpo nessa linha de trabalho. Sua formação profissional foi assim,

sempre buscando um curso complementar de dança (inclusive nas Férias da Companhia), “[b]uscando professores, assim, mais do que escolas”. (MACHADO, 2015)

Após atuar como Bailarina da CDPA por dez anos, Machado assumiu a Direção desta por dez anos consecutivos, após um consenso entre Bailarinos e Presidência da FCS. Ao fazê-lo pela primeira vez (porque viria a dirigi-la novamente nos anos de 2014 a 2015), Machado reconheceu que aprendeu a função *fazendo*, uma vez que ninguém ensina como ser uma *Diretora*. “Aprende-se fazendo”. Ela iniciou sua Direção Artística ainda mantendo um padrão tradicional de se convidarem coreógrafos para trabalhar junto à Cia. Foi o caso do Coreógrafo carioca radicado na Alemanha, Roberto Oliveira, com a Obra *Anunciação* (1999). Composto essa programação, remontou-se a Obra *Suíte Masquerade* (1989), de Tíndaro Silvano. Contudo, Machado trouxe consigo algo a mais, a pesquisa em dança e seus desdobramentos – o exercício da autonomia criativa.

A reportagem do jornal *Estado de Minas*, de 24 de maio de 1999, assinada por Mirtes Helena e intitulada “Salto para a democracia”, e como subtítulo “Cia de Dança do PA faz ciclo de debates e decide envolver bailarinos e coreógrafos em todas as etapas de trabalho”, aponta o novo rumo pelo qual a CDPA seguiria em frente. As coreografias, até então, chegaram concebidas e foram transmitidas aos Bailarinos pelos Coreógrafos. Mas, a partir da sugestão de Werkema, esperou-se que a CDPA abordasse mais profundamente as raízes mineiras por meio da dança. “Neste sentido, o ciclo de debates tem sido o primeiro passo na busca de conhecimento e de unificação do grupo”, mobilizando, dessa maneira, artistas, setores da cultura mineira e teóricos para palestrar.²⁰²

Em 2000, seguindo o convite feito pela Presidência da FCS à Cia de refletir sobre sua trajetória e de se aprofundar nas raízes mineiras, teve lugar uma obra inspirada no barroco mineiro, *Entre o Céu e as Serras*. Esta foi a primeira incursão da Bailarina Pesquisadora Graziela Rodrigues junto à Cia. A pesquisadora participou do ciclo de debates e oficinas que marcaram o processo de criação no qual a Obra resultou. Sua oficina junto à Cia tinha a

²⁰² De acordo com a reportagem do *Estado de Minas*, de 24 de maio de 1999, participaram do ciclo de debates, os palestrantes: o Secretário de Cultura do Estado, Angelo Oswaldo de Araújo (Arte e Cultura em Minas Gerais); o Presidente da FCS, Mauro Werkema (Fundamentos da Formação do Homem Mineiro); o Antropólogo Sebastião Rocha (Cultura Mineira: Mineirices e Mineiridades); o Mestre em Educação Ronan Cardozo (Tipologia do Barroco Mineiro: uma Contribuição ao Estudo das Artes Plásticas em Minas Gerais); além de Conferências com Graziela Rodrigues, pesquisadora de dança da Unicamp (Trilhas e Veredas da Dança Brasileira: o Congado em Minas Gerais); Glauro Lucas, musicóloga da USP (ritmos mineiros); e Rafael Anderson, idealizador e coordenador do projeto Cultura Brasil na Internet, com a Oficina de Criação de Música.

preocupação de levar o Bailarino a tomar consciência de seu próprio corpo, assumindo suas ações perante o mundo. A Pesquisa Histórica ficou a cargo do Presidente Mauro Werkema e a Orientação Coreográfica de Luiz Mendonça, Diretor e Coreógrafo do grupo brasiliense Endança. Este contou com a Assistência de Coreografia de Lydia Del Picchia, Márcio Alves e Suzana Mafra. A trilha sonora ficou a cargo da Compositora e Regente Cláudia Cimbleiris e da Musicóloga Glaura Lucas. A Iluminação foi assinada por Ney Matogrosso (sua primeira experiência na área de dança) e Juarez Farinon; o Figurino, por Marcos Paulo Rolla.

A matéria da Jornalista Michele Borges da Costa do jornal *O Tempo*, de 15 de junho de 2000, assinala uma “ruptura na história” da CDPA com a nova mentalidade de criação e ineditismo para uma companhia estatal. (Figuras 130 e 131)



Figura 130: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 15 de junho de 2000.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Cenário de um dos ensaios finais de "Entre o Céu e as Serras", espetáculo que a Cia. de Dança de MG, da Fundação Clóvis Salgado, estreia esta noite; a coreografia de Luis Nis Mendonça tem como tema a atualização da identidade do homem mineiro

A VIRADA DA CIA. DE DANÇA

Percorra os bastidores da produção

Percorrendo os bastidores do espetáculo, as traduções para "Entre o Céu e as Serras" surgem como muitas: colcha de retalhos, a cor da terra, o mistério e o terreno, as imagens do sertão. Essa multiplicidade de conceitos reflete bem o envolvimento da equipe responsável pela materialização da ideia que teve como um dos pontos de partida a pesquisa da musicóloga Gláucia Lucas, intitulada "Os Sons do Rosário: Um Estudo Etnomusicológico do Congado".

Assinando a trilha sonora ao lado de Cláudia Cimberles, Gláucia afirma que "a música criada para o espetáculo traz elementos que sugerem um passado, ao mesmo tempo que recriam o presente". Como se trata de uma interpretação livre do barroco mineiro, a trilha propõe uma referência à estruturação da música do estilo, mas não aos seus conteúdos. "São detalhes muito sutis e profundos da identidade do barroco, que é sobre-carregado de informações", diz Cláudia, que incluiu até mesmo o techno em sua criação.

E não é só a trilha que reúne elementos das culturas tradicional e contemporânea. O cenário, criado por Wanda Sgarbi, substitui alternadamente a esteira de bambu, usada como forro de teto nas casas do interior do Estado, por uma tela de alumínio. Segundo Wanda, "a proposta é mostrar como Minas, mesmo inserida em um mundo globalizado, em que as informações chegam em segundos, ainda te oferece pausas para reflexões". A projeção de imagens de vídeo, produzidas por Francisco de Paula, reafirma a proposta contemporânea da montagem.

"O vídeo não vai ser meramente figurativo. Às vezes, ele aparece para dificultar a percepção do espetáculo, mas, não, para impedi-la", diz.

Pigmentos

De acordo com a concepção do cenário, o palco será tomado pelo tom terra, assim como o figurino. "Ele tirou as pessoas do barro", diz Wanda, ao se referir ao trabalho do artista plástico Marco Paulo Rolla. Além das roupas, que aparecem nas tonalidades de ferrugem e barro, os bailarinos também tiveram suas peles cobertas pelos "pigmentos de Minas", como o figurinista define. "O que estou sugerindo é uma aproximação do homem simples, que se torna aquilo que a terra faz dele". As referências levam à maneira popular e tradicional do mineiro se vestir, mas evitam uma identificação com o folclore.

Poi depois de assistir a um ensaio com figurino, que Ney Matogrosso diz ter tido um entendimento intuitivo da coreografia, tornando mais clara a elaboração da luz do espetáculo. Ele foi o último profissional a embarcar no projeto e ainda experimentava a estrutura técnica do Palácio das Artes na última terça-feira. Acostumado a fazer iluminação de shows musicais, "em que existe um centro e, não, uma massa de corpos em movimento", como define, em sua primeira criação para uma montagem de dança, Ney afirma que entendeu que "a iluminação, nesse caso, se for boa, não deverá chamar muita atenção". (MBC)

TRADUÇÕES

"Entre o Céu e as Serras" segundo...

... Luis Mendonça (coreografia)
"Minas, assim como todo o Brasil, é resultado da miscigenação. A característica que difere é a montanha, que faz o mineiro com um gestual próprio. O espetáculo compartilha desse inconsciente coletivo, mas buscando a individualidade de cada bailarino".

... Cláudia Cimberles (trilha sonora)
"Como o barroco, é uma colcha de retalhos por trazer muita informação. E isso aparece na trilha, que é como se eu tivesse feito uma colcha de vários tecidos diferentes, desde o mais rústico ao mais sofisticado".

... Wanda Sgarbi (cenário)
"O espetáculo, ao mesmo tempo que fala de congado, da terra, dos traços de Minas, está inserido em um contexto global. Além disso, trata da libertação da própria companhia, que está assumindo o comando das casas. O cenário está envolvido nesse conceito".

... Francisco de Paula (vídeo)
"O espetáculo fala de Minas, mas não define Minas. O vídeo aparece para complementar o que está sendo dito através de dois níveis – o sertão e o barroco –, utilizando também o caráter universal da obra de Guimarães Rosa".

... Marco Paulo Rolla (figurino)
"A minha visão do espetáculo leva mais em consideração a terra, o chão onde as pessoas pisam, pois a coreografia fala muito do caráter delas. Por isso, utilizo os pigmentos de Minas".

... Ney Matogrosso (iluminação)
"A minha informação básica sobre o espetáculo é que se trata de uma massa de corpos em movimento. Para mim, a questão da mineiridade é subjetiva".

MICHELE BORGES DA COSTA
 EDITORA-ADJUNTA DO MAGAZINE

"Entre o Céu e as Serras" define uma fase de ruptura na história do grupo mineiro, que renova suas metos criativas

A apresentação de hoje no Grande Teatro do Palácio das Artes poderia ser apenas a estréia de um novo espetáculo da Cia. de Dança de Minas, mas é mais. "Entre o Céu e as Serras" aparece no repertório do grupo da Fundação Clóvis Salgado como a inauguração de uma nova mentalidade de criação – mais próxima da linguagem contemporânea – e de uma postura original dentro da sua trajetória – mais próxima da sua função enquanto corpo estável de uma instituição estatal.

O ineditismo da montagem se sustenta desde seu processo de concepção, que incluiu trabalho de pesquisa e busca de novos vocabulários nunca antes aproveitados pela companhia. Pois foi graças a essa investigação que o tema escolhido, a formação da identidade do homem mineiro, que já aparece encharcado de lugares-comuns, recebeu um tratamento atualizado, que reelabora conceitos como o barroco, a religiosidade e as festas populares.

Esse ambiente de transformação encontrou adeptos em todas as etapas de elaboração do espetáculo, como o coreógrafo Luis Mendonça, que logo sai em defesa da companhia: "Não é tão simples para um grupo ligado ao poder público assumir essa necessidade de ruptura. Arriscar inclui a possibilidade do erro e, no caso de um grupo estatal, existe o compromisso do acerto com o público e com sua história".

Diretor do grupo Eandança, de Brasília, há 14 anos, Mendonça diz ter encontrado no elenco mineiro uma enorme vontade de mudar e uma diversidade artística muito estimulante. "Eu trabalho muito com a ideia do bailarino enquanto indivíduo e, nesse processo, houve uma entrega muito grande do elenco. Não estou pensando no resultado plástico ou conceitual, mas no que surgiu em termos de criação a partir da peculiaridade de cada um deles. Quanto mais se chega à essência dos intérpretes, mais você fica perto desses elementos individuais. Desperdiçar isso é loucura", diz o coreógrafo, que trabalhou durante três meses com a Cia.

AGENDA – "Entre o Céu e as Serras", com a Cia. de Dança de Minas Gerais. De hoje a domingo, às 21h (quinta a sábado) e 19h (domingo), no Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, Centro, 237-7213). Ingressos: setor 1 e 2, R\$ 20 e R\$ 10 (estudantes); balcão, R\$ 10 e R\$ 5 (estudantes).

Figura 131: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 15 de junho de 2000 (continuação).
 Acervo: CCIMJEF/FCS.

Segundo Machado, a obra começou com um roteiro bem teatral, desenvolvido por Walmir José e Cândida Nahjar, sendo depois adaptado para a linguagem da dança pela Diretora (reportagem de Sérgio Rodrigues Reis, Seção Artes Cênicas do jornal *Estado de Minas*, 16/11/01).

A respeito do processo de pesquisa e criação de *Entre o Céu e as Serras*, Rodrigues fez algumas considerações (Reportagem assinada por Castilho Avellar, do jornal *Estado de Minas*, intitulada "Sujeito da Própria Dança", de 07/07/01), quando entende que o bailarino é o próprio núcleo da dança. Mais do que se voltar para a aquisição de uma técnica, a pesquisadora concentrou-se em um processo maior, o do amadurecimento pessoal e artístico do Bailarino, porque, no final, conforme Rodrigues, quem se expõe física e emocionalmente é o Artista. Continuando suas considerações na matéria de Castilho, Rodrigues relata que, na busca por levar os Bailarinos a conhecer o próprio corpo e a dança, propôs levá-los até à cidade de Mariana (MG), ocasião em que todos entraram no ambiente das profundezas de

uma velha mina. “É um processo lindo: chegam a um ponto em que têm a coragem de reconhecer a si mesmos, sua arte, assumir sua identidade”. (Figura 132)

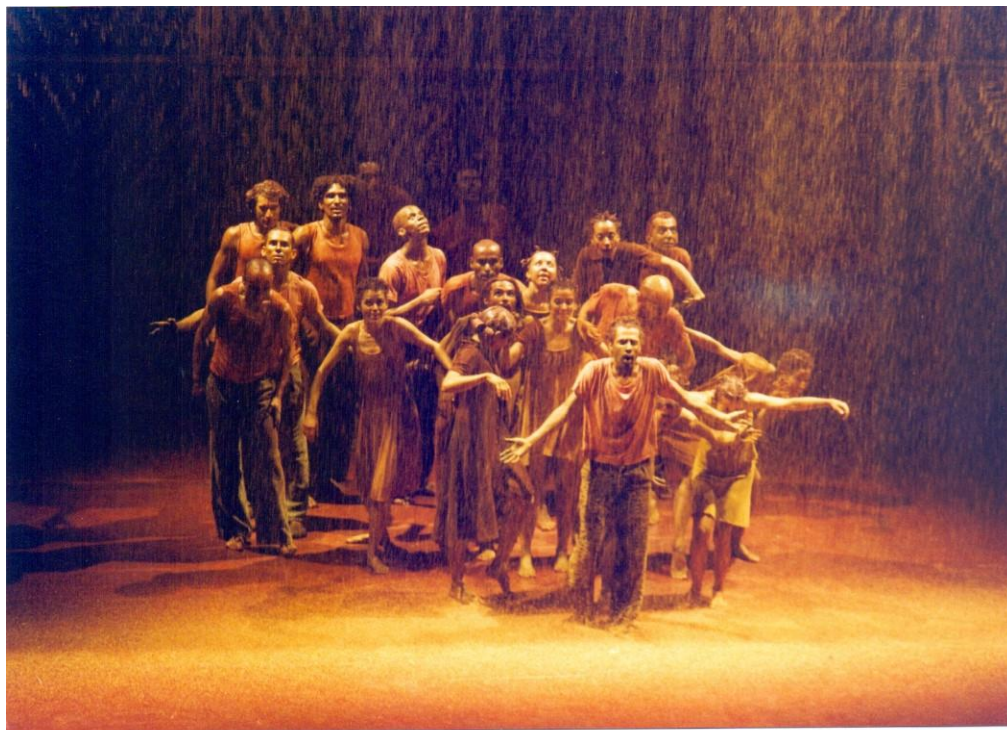


Figura 132: *Entre o Céu e as Serras* – CDPA. Foto: Sérgio Roberto (s/d).
Acervo: CDPA/FCS.

Em entrevista à autora (03/11/2014), Rodrigues expôs mais algumas significativas considerações sobre seu processo junto à CDPA. “Foi muito especial. Como pesquisadora, para mim, foi colocar o método à prova, foi ver outros desdobramentos. Foi talvez o grupo que me deu o maior *feedback* desse método”. E ela relata que esse contato veio por parte de uma professora da Música da UFMG, Glaura Lucas, a qual, como realizado por Rodrigues no ano de 1987, pesquisava sobre as manifestações culturais mineiras, como a Comunidade Quilombola dos Arturos (Contagem/MG).

E aí ele me ligou, eu achei até curioso. – Olha, eu estou te ligando porque você é a pesquisadora de dança, não tem ninguém de dança que tenha pesquisado os congados, as coisas de Minas e tal. Algumas pessoas a tinham indicado para o Palácio das Artes. Aí, eu falei: - Olha, eu acho que meu trabalho, ele é muito inadequado para o Palácio das Artes, não vai dar certo. Porque é uma companhia estatal, não é? Eu estou dentro da universidade, trabalhando com pesquisa, processo criativo. Eu acho que não vai dar certo. Aí, a Cristina Machado entrou em contato me convidando. – Olha, a gente queria te convidar para você apresentar o seu método, não é? O livro e tal. Aí, eu vim. Eu vim e foi uma apresentação bem formal com *powerpoint*, não é? Todo mundo nas cadeiras. Bailarino lá na cadeira meio assim. O Superintendente desceu para assistir à palestra e todo o tempo ele falava com a mulher dele assim: - Eles nunca vão entender nada disso. E alguns risinhos, algumas poses e tal. E lá fui eu. Mandeí bala. E eu fui despertando o interesse de

alguns. Alguns sentiam, não sabiam bem o que, não estavam entendendo muito bem, mas começou a ter uma certa empatia ali do que eu estava colocando. Apresentei algumas imagens, não é? Do congado dos Arturos, do Vale do Jequitinhonha e etc. [...] Então, comecei timidamente com os laboratórios. E aí eu pensei: - Eu tenho que jogar esse pessoal em pesquisa de campo. Porque neste método, a pesquisa de campo, ela é muito reveladora. Ela dá uma mexida, uma bagunçada nessa coisa assim muito limpa da dança, sabe o que eu estou dizendo? (RODRIGUES, 03/11/2014)

Dois fatores se destacam nessa fala: como começou o então estado de arte no qual a CDPA se encontrava em *Movimentos III*, passando de uma maneira formal e teórica, a princípio, para transformar-se em laboratório prático, resultando no primeiro processo do gênero dentro da CDPA; e como o projeto não tinha uma efetiva credibilidade por parte da própria Presidência da FCS que havia sugerido tal busca por *pesquisa, leitura, reflexão*, enfim. Em outras palavras, retomou-se a palavra *desafio* empregada (há pouco) na abertura deste texto, em “Direção Artística”, uma vez que o *Superintendente* ao qual (equivocadamente) Rodrigues se refere, era o Presidente da Fundação Clóvis Salgado, Mauro Werkema, acompanhado de sua esposa, Cláudia Malta, então Superintendente de Produção Artística da FCS (como atesta o Programa de *Entre o Céu e as Serras* da CDPA, junho/2000). Infere-se, portanto, que havia um antagonismo na atitude de se desejar que o Artista Bailarino mudasse de postura, buscando por pesquisar outros olhares sobre a dança que este faz e a sinalização de uma possível incapacidade deste de desenvolver tal pesquisa. A Presidência da Casa pareceu não acompanhar no mesmo ritmo as mudanças que estavam por vir com a criação artística da Cia. “O que se evidencia, quando consideramos a história da arte dos últimos dois séculos, é a mudança no próprio estatuto que a criação artística tem em nossa cultura.” (CHEVITARESE, 2013, p.10). A Dança da CDPA, inserida nos caminhos exploratórios da arte contemporânea, também viveu seu tempo de uma *ruptura* dos padrões do domínio tradicional de se fazer e produzir dança teatral ao introduzir o método de BPI de Rodrigues em um ambiente conservador como o da FCS. Os anos mostraram como a CDPA abraçou tal desafio com hábil maturidade e o transformou em seu perfil de trabalho contemporâneo. Denota-se, assim, a importância do significado do retorno da Artista-Bailarina-Pesquisadora mineira ao solo mineiro.

Rodrigues complementou dizendo que a visão da Presidência da Fundação tendia para uma percepção cognitiva a respeito do tema do Barroco de Minas, podendo-se até dizer mais turística em relação à cultura mineira, quando, na verdade e ao contrário, a Artista Pesquisadora tinha outro olhar sobre esse processo, outra concepção artística, cujo fundamento era o seu método de BPI.

No Programa de junho de 2000 da então *Cia de Dança de Minas Gerais*, consta o seguinte (trecho de) texto sobre a Cia, o qual já define sua motivação artística:

Atualmente, estimulada pela direção da Fundação Clóvis Salgado, através de conferências, debates e *workshops* com especialistas em dança e cultura brasileira e mineira, realiza uma reflexão-pesquisa sobre sua linha de atuação e novos espetáculos, buscando linguagens e temas que permitem inserções nas exigências culturais artísticas contemporâneas.

Segundo a matéria do jornal *Hoje Em Dia* (15/02/2006, Seção Cultura – 3), intitulada “Coreografia premiada volta ao Palácio”, são apresentadas algumas palavras da Diretora sobre a Obra *Entre o Céu e as Serras*, explicando que seu processo parte de uma criação coletiva: “a busca de uma nova linguagem e [a] lapidação da emoção foram perseguid[a]s durante toda a construção da obra”. Machado continuou dizendo que “movimentos vigorosos mostram o desafio da conquista das serras e da exploração das minas, enquanto gestos sutis, carregados de emoção, revelam o conflito entre o sagrado e o profano e a dissimulação para a sobrevivência”. (Figura 133)

cultura@hojeemdia.com.br - HOJE EM DIA, BELO HORIZONTE, QUARTA-FEIRA, 15/2/2006

CULTURA **3**

DANÇA Grupo do Palácio das Artes apresenta hoje “Entre o Céu e as Serras”, pela Campanha de Popularização

Coreografia premiada volta ao Palácio

De hoje a sexta, sempre às 21 horas, no Grande Teatro do Palácio das Artes, a Cia. de Dança apresenta a coreografia “Entre o Céu e as Serras”, um dos espetáculos mais premiados do grupo, pela 32ª Campanha de Popularização do Teatro e da Dança.

“Entre o Céu e as Serras” foi montada em 2000 pela Cia., um dos corpos artísticos da Fundação Clóvis Salgado. A formação do homem mineiro é o tema desenvolvido e transformado em movimento. Figurinos, cenários, coreografia e a trilha sonora, especialmente criados para o espetáculo, utilizam elementos regionais e exploram a relação de resistência entre dominantes e dominados, entre o místico e o real, entre o ouro e a fé.

Para Cristina Machado, diretora da companhia, “a busca de uma nova linguagem e a lapidação da emoção foram perseguidos durante toda a construção da obra”. Ela explica que “movimentos vigorosos mostram o desafio da conquista das serras e da exploração das minas, enquanto gestos sutis, carregados de emoção, revelam o conflito entre o sagrado e o profano e a dissimulação para a sobrevivência. Uma bailarina é o fio individual que tece a construção do coletivo”.

“Entre O Céu e As Serras” foi um dos destaques do VI Sesc/Sated de 2001, conquistando cinco prêmios, dentre as sete categorias em que concorreu: Melhor Maître de Balé (Bettina Bello-mo), Melhor Figurino (Marco Paulo Rolla), Melhor Iluminação (Ney Matogrosso e Juarez Farinon); Melhor Bailarina (Mariângela Caramatti); Melhor Cenário (Wanda Sgarbi). A coreografia recebeu ainda o prêmio Amparc - Bonsucesso/2000, na categoria Melhor Figurino (Marco Paulo Rolla).

“Entre o Céu e As Serras” - Com a Cia. de Dança Palácio das Artes. Hoje, amanhã e sexta-feira, às 21 horas, no Grande Teatro do Palácio das Artes (Avenida Afonso Pena, 1537, Centro, telefone 3237-7399 ou www.palaciодasartes.com.br). Ingressos a R\$ 24 e R\$ 12 (meia-entrada) e R\$ 7 (nos postos da Beloturi).

NO PALÇO: “a busca de uma nova linguagem e a lapidação da emoção foram perseguidos durante toda a construção da obra”



Figura 133: Jornal *Hoje Em Dia*. Belo Horizonte, 15 de fevereiro de 2006.

Acervo: CCIMJEF/FCS.

A mesma matéria lista alguns dos prêmios conquistados pela Cia com a referida obra: Prêmio AMPARC-BONSUCESSO/2000, na categoria “Melhor Figurino”, Marco Paulo Rolla. No ano seguinte, foi um dos destaques do VI SESC/SATED de 2001, conquistando

cinco prêmios dentre os sete que disputou: “Melhor Maître de Balé”, Bettina Bellomo; “Melhor Figurino”, Marcos Paulo Rollo; Melhor Iluminação, Ney Matogrosso e Juarez Farinon; “Melhor Bailarina”, Mariângela Caramati (Figura 134); e “Melhor Cenário”, Wanda Sgarbi.



Figura 134: *Entre o Céu e as Serras* – CDPA. Mariângela Caramati.
Foto: Paulo Lacerda (s/d). Belo Horizonte, 2000. Acervo: CDPA/FCS.

Em 2001, viu-se a remontagem de *Entre o Céu e as Serras* (em cartaz em março) e a estreia da Obra encomendada pela FCS, *Sertão: Sertões*, seguindo a mesma motivação estética e conceitual de trabalho. Esta é uma Cantata Cênica inspirada em “Grande Sertão: Veredas” (1956), do mineiro de Cordisburgo, Guimarães Rosa (1908-1967), “verdadeira ópera mineira”, assim considerada por Werkema no Programa de abril de 2001. A Cantata contou com a concepção geral e composição original de Rufo Herrera, com textos e adaptações de Carlos Rocha, Direção Geral de Carmen Paternostro e Carlos Rocha, além dos três Corpos Artísticos. (Figura 135)



FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO apresenta

Sertão: Sertões

Cartazeta Cênica inspirada em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa
© 1999 Fundação Clóvis Salgado

Palácio das Artes - 25 a 28 de abril - 2001

Equipe Técnica

TEXTO
"Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa
Adaptação: Carlos Rocha

MÚSICA
Composição Original: Rufo Herrera
Direção Musical e Regência: Emílio De Cesar

DIREÇÃO
Carlos Rocha
Carmen Paternostro

COREOGRAFIA
Concepção e direção de oficinas: Carmen Paternostro
Criação e execução: Eder Braz
Rodrigo Cléssé
Repetição e ensaios: Cristina Rangel
Co-criação e interpretação: Cia de Dança de Minas Gerais

CENOGRAFIA, FIGURINO E ADEREÇOS
Criação: André Cortez
Assistência: Osvaldo Piva
Carolina Bucek
Estrajalinos: Eliane Guedes
Fabiola Gabriel

Confecção de Cenário:
Felicio Alves Companhia
Cenográfica

Assistência:
Dalva Lúcia Mattiello
Marco Antônio dos Santos
Marcelo de Oliveira e Silva

Confecção de Figurino:
Maria Castilho
Costurmeiras: Daniela Starling
Mariana Ribeiro da Silva
Marta Nizza de Oliveira
Raimunda Maria da Silva

ILUMINAÇÃO
Concepção: Carlos Rocha

Criação e execução:
Jorge Luiz
Vanir Avelar

MAQUIAGEM
Regina Mahya
Assistente: Romise Andrade

PRODUÇÃO EXECUTIVA DA FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO
Cláudia Malta
Vera Schaper
Francisco Mayrink
Tatiana Cavimato

PRODUÇÃO EXECUTIVA
ESTÚDIO TUC
ESTÚDIO TUC
ESTÚDIO TUC

Assistência:
Regina Cupertino
Rildo Lopes
Estajalinos: Grace Alves
Marco Cicci

CONTRA-REGAGEM
Rildo Lopes
Vânia Lúcia

AGRADECIMENTOS
Sim Imagens
Carla Lobo - Atômica Artes
Estúdio Toc
Silvana Nascimento
Vilma Guimarães Rosa
Agnes Guimarães Rosa do Amaral
Aracy Moebius de Carvalho
(Representada por Nonada Cultural Ltda.)

FOTOS
Guto Muniz

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO
Solanda Steckelberg
Júnia Alvarenga
Luciana Renná
Lina Rocha
Lucian Coutinho
Paulo E. Lacerda
Eduardo Marques
Ricardo Lodi
Márcio Fróis
Virginia Batista
Liana Cideira
Priscila Cirino
Roberta Lessa
Sérgio Lemos

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

REGENTE TITULAR
Emílio De Cesar

GERENTE
Jussan Fernandes

SPALLA
Max Teppich

PRIMEIROS VIOLINOS
Marlene Moreira Martins
Gláucia Borges Scoggin
Marcelo Moraes Alves
Christiana Pereira
Willian Martins de Barros
Hersilia Duarte

SEGUNDOS VIOLINOS
José Maurício Guimarães
Olga Buzá
Elana Maria P. Homem
Rodolfo Padilla
Sérgio Vargas
Gerard Robert Veloso
Boz R. de Oliveira

VIOLAS
José Eustáquio Babeto
José Aristóteles Medeiros
Edith Pfau Gouveia
Marcelo Nébias
Ronaldo Machado Araújo
Hélio da Costa Calixto

VIOLONCELOS
Antônio Maria P. Viola
Antônio Afonso Gonçalves
José Maria Lopes Duarte
Demosthenes F. Júnior
José Julião Júnior

CONTRABAIOS
Hector Espinosa
Marcelo Magalhães Cunha
Fernando César dos Santos
Carlos Roberto Anastácio
Rodsman de Souza Ferreira
Jorge de Souza Coutinho

FLAUTAS
Fernando Pacifico Homem
Pamela Schmitzer

FLAUTIM
Pedro de Castro Ribeiro

OBÓES
Gustavo Napoli Villalba
Vito Duarte

CORNE INGLÊS
Vito Duarte

CLARINETAS
Walter Alves de Souza
Maria Inês de Carvalho

CLARONE
Claudio Martins Simões

FAGOTES
Joquim Gonçalves Bôco
Washington Vitalino

TROMBAS
Sérgio Silva Gomes
Sérgio Ricardo Martins
Abílio Diogo Gouveia
Alton Ramez Ferreira
Rita de Cássia Oliveira

TROMBONES
Wagner Mayer
Hélio Azevedo*

TUBA
Elieton Cruz*

TÍMPANO
Aluizio Brant Campos

PERCUSSÃO
Eduardo Campos
Werner Augusto Silveira*
Sérgio Alucatto*
Emílio Gama*
Max Siqueira*
Júlio César Ponzio*

HARPA
Mirian Rugani Viana

TECLADO
Cenira Schreiber

VIOLÕES
Guilherme Koeppl (suau)*
Guilherme Paolillo*
Cecília Barreto*
Alvimar Liberato*
Weber Lopes*
Claudio Fernandes*
Cristiane Braga*
Alexandre Guimarães*

VIOLAS - CAPRA
Wilson Lopes*
Eugênio Aramuni*
Beto Lopes*
Marcelo Augusto*

ARQUIVISTA
Rogério Alves Vieira

MONTADORES
Warley Dyorman
Wesley Gomes

* Músico Convocado
** Músicos Convocados

Cia. de Dança de Minas Gerais

MAÎTRE DIRETORA
Cristina Machado

MAÎTRE DE BALÉ
Bettina Bellomo

ENSAIADORES
Eder Braz
Renato Augusto

BAILARINOS
Alex Silva
Andrea Faria
Andrea Spolao
Beatriz Kugumiyva
Cristiane de Oliveira
Cristina Rangel
Cristiano Reis
Dadir Aguilera
Eder Braz
Fernando Cordeiro
Fran Mello
Helbert Pimenta
Ivan Sodré
Karla Couto
Lair Assis

Figura 135: Programa Sertão: Sertões de 2001, Capa e p. 7 e 10.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Em março do mesmo ano, estreou *Poderia Ser Rosa*, do Coreógrafo da Cia Quasar de Goiânia, Henrique Rodovalho. Essa obra tem como tema a violência contra a mulher, inspirada na crescente onda de assassinatos de mulheres na região do Anel Rodoviário de Belo Horizonte. Segundo a reportagem assinada por Helena Katz, do jornal *O Estado de S. Paulo* (Caderno 2, 16/04/2001), intitulada “Rodovalho denuncia a violência contra a mulher”, a autora reconhece que a CDPA vem conseguindo manter um perfil próprio, lutando “contra os males que vitimam os grupos oficiais (trocas políticas de direção a cada quatro anos, excesso de burocratização, engessamento administrativo etc.)”. Conforme Katz, essa obra surgiu no contexto em que toda a mídia local estava voltada para os assassinatos e estupros ocorridos em Belo Horizonte, sem que se encontrasse o autor dos crimes. Sendo assim, Rodovalho e Machado concordaram que esse seria o assunto da nova produção. Katz terminou a matéria dizendo: “Na busca de equilíbrio entre ética e estética, *Poderia Ser Rosa* parece exteriorizar as próprias preocupações que estão conduzindo a nova direção a consolidar a rota dessa companhia”, representando “um sólido ganho para todos os envolvidos nesse processo”.

Em 2002, estreou a Obra *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)*, dirigida por Gabriel Vilella. De acordo com o Programa de março de 2000, Vilella diz ser este

o seu segundo encontro com Shakespeare e o primeiro com a dança. (Figura 175) Segundo Machado, “Estamos fazendo oficinas (entre elas, a oficina de *Clown/Palhaço*). A proposta é casar dança e teatro”. O Programa apresenta uma cuidada arte, com um conteúdo plástico que pode ser observado nas imagens seguintes. (Figura 136)



Figura 136: Programa *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)*, 2002 – CDPA. Capa, p. 2, 4 e 6. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Para essa montagem, Machado sugeriu um desafio à Cia, elegendo cinco Coreógrafos do grupo de Bailarinos para desenvolverem seu trabalho criativo nessa obra – Cristina Rangel, Eder Braz, Lair Assis, Rodrigo Giése e Sônia Pedroso –, grupo o qual, segundo a Diretora, viabilizou o projeto de coautoria coreográfica pela sua maturidade artística, criando um trabalho corporal atento ao tempo e ao espaço, e respeitando a dramaturgia de Shakespeare.

Esse grupo recebeu o PRÊMIO SESC/SATED 2002 pela Obra *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)* (Figuras 137 e 138) nas categorias de “Melhor Trilha Sonora”, Daniel Maia, e “Melhor Bailarino”, Dadier Aguilera.



Figura 137: Máscaras adereços *Sonho de Uma Noite de Verão* (fragmentos amorosos), 2002 – CDPA.
Foto: Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.



Figura 138 *Sonho de Uma Noite de Verão* (fragmentos amorosos), 2002 – CDPA.
Foto: Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.

Em 2003, não houve registro de uma nova estreia, mas os Programas dos anos seguintes (2004, 2005), referentes à remontagem, atestam que a Cia estava em processo de pesquisa de campo com Graziela Rodrigues em Medina, Vale do Jequitinhonha, na construção do projeto artístico que estreou em 2004. Em setembro de 2004, surgiu, assim, a Obra *Coreografia de Cordel* mediante um sofisticado processo multidisciplinar de sua equipe (Literatura, Antropologia, Teatro, Dança, Psicologia, Artes Plásticas etc.), como será abordado mais à frente. Antes, porém, a Cia se apresentou em agosto de 2004, com a remontagem da Obra *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)*, apresentado no SESC Santos, em São Paulo.

Sublinha-se que nesse ano a Cia voltou a se chamar *Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA*.

A propósito dessa mudança, expõe-se a opinião da autora deste texto, a qual entende que o nome de *Cia de Dança de Minas Gerais – CDMG* – deveria ter sido mantido. Essa opinião se justifica pelo novo entendimento que a autora desenvolveu a partir de sua pesquisa sobre a Trajetória da CDPA. A partir desta, evidenciou-se o fato de a Companhia levar consigo o nome do Estado ao qual ela pertence: a princípio, pela origem de a dança profissional no Estado ter se originado do pioneirismo do *Balé de Minas Gerais* e, conseqüentemente, Estado de origem da própria Companhia. Minas Gerais; a consonância conceitual entre os nomes adotados pelos demais Corpos Artísticos da Fundação, *Orquestra Sinfônica de Minas Gerais – OSMG* – e *Coral Lírico de Minas Gerais – CLMG*; e, por fim, pela representatividade nacional daquela que se constitui na companhia oficial do estado de Minas Gerais, portanto, apropriado que levasse, assim, seu nome, situação que reafirmaria sua imagem fora do Estado. O nome “Palácio das Artes”, embora sendo “o” espaço cultural de grande tradição da capital mineira, limita de certa forma a força imbuída no próprio nome que conecta a Cia ao do Estado que abriga a Cia, sendo, por isso, de significado menor.

Esse foi o ponto de vista da autora e, como tal, se constitui em uma visão parcial do todo. Contudo, esta se encontra baseada em seu levantamento de dados e investigação a respeito dos muitos *porquês*, muitos *comos* e outros tantos *aondes* a arte da dança trilhou seu *movimento* até alcançar a Companhia Estatal de Minas Gerais. A fala da Diretora da Cia (em *Movimentos II*), Patrícia Avellar, colaborou para o entendimento de a Cia manter sua identidade com o estado de Minas Gerais. Em entrevista à autora, a Diretora colocou o significado de a Cia levar o nome do Estado:

[...] Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coral Lírico da Fundação Clóvis Salgado e Companhia de Dança do Palácio das Artes. E isso era uma coisa, é, estranha dentro da casa. Eram três filhos de um mesmo casal e cada um tinha um sobrenome diferente. Era uma coisa mais ou menos assim. Acho que, eu não me lembro qual foi o presidente que discutiu isso, qual a diretoria. E alguém chegou à conclusão ou foi votado, isso eu não me lembro, porque eu não era dessa diretoria que resolvia exatamente isso, é, porque que não haveria uma unificação dos três corpos estáveis. E eles eram corpos estáveis de qual governo? Do governo de onde? De Minas Gerais. Por que... E era uma coisa também assim dessas, desses poderes, que a gente fala, a orquestra é mais organizada, mas a orquestra tinha o registro e o nome Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Que elas representavam. Então, a Orquestra Sinfônica representava o Estado, o Coral Lírico representava a Fundação, a Companhia de Dança representava, representava o teatro? O Grande Teatro? Entendeu? Ou e tal. E outra coisa que também nessa época era muito engraçado, você falava assim: - Ah, nós somos a Companhia do Palácio das Artes. Aí, as pessoas falam: - Vocês são o *Corpo*?

Porque o *Corpo* dançava muito no Palácio das Artes. Então, eles entendiam que a companhia era o *Corpo* porque dançava... Palácio das Artes era o teatro. Então, era um negócio meio, meio estranho. Dentro de uma visão oficial, institucional, trataram de chamar todos de Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Coral Lírico de Minas Gerais, Companhia de Dança de Minas Gerais. E também se você for analisar Companhia de Dança de Minas Gerais andou muito porque você apresentava: - Aqui, estamos falando da Companhia de Dança de Minas Gerais. Ninguém perguntava de onde que era. Aonde, que Palácio das Artes? Que Palácio das Artes? Você acha que lá na Paraíba todo mundo sabe o que que é Palácio das Artes? Lá em Manaus o povo sabe o que que é Palácio? Você fala assim: - A Companhia de Dança de Minas Gerais. Era mais fácil também. Além de unificar, institucionalizou-se o negócio. Abriu muita porta. (AVELLAR, 2015)

Nesse sentido, e fechando o entendimento da autora, reafirma-se o entendimento de que a Cia deveria manter o nome de *Cia de Dança de Minas Gerais* (CDMG).

Sobre o processo de construção da Obra *Coreografia de Cordel*, apresentam-se a seguir a fala da Bailarina Lina Lapertosa e sua vivência com o método BPI de Rodrigues. É interessante lembrar que foi essa mesma Bailarina que, em *Movimentos I*, relatou seu medo de ser sorteada por Leite para improvisar. Passados anos de experiência e transformações advindas destas, Lapertosa teve outra postura diante do processo de Rodrigues. Referindo-se à “Graziela”, em *Entre o Céu e as Serras*, e à “Graziela e Tuca”, em *Coreografia de Cordel*, Lapertosa disse ter vivenciado um procedimento de cuidado intenso por parte da Pesquisadora.

No caso de *Coreografia de Cordel*, especificamente, a Bailarina explica que Rodrigues os dirigiu em um processo de laboratório (ainda dentro do Palácio das Artes) individual embora realizado em coletivo. Ele se caracterizou por um trabalho denso, demorado, de consciência sensorial, reflexiva, e muito respeitoso com o tempo e a disponibilidade de cada um (dos bailarinos). Quando esse trabalho partiu para a pesquisa de campo em Medina (Vale do Jequitinhonha), Lapertosa se lembrou das recomendações feitas por Rodrigues a eles: “– Vocês vão pesquisar? Vão. Vocês vão interagir com as pessoas.

Vocês não vão chegar lá estrangeiro. Vocês tentem entrar, não é, na vida deles com paciência, com calma, com respeito. É, não força nada.” Dessa forma, a Bailarina revelou que eles não tinham ansiedade e que “Graziela” transmitia calma. E a motivação por registrar os relatos das percepções sensoriais em textos fluía (feitos à noite, depois da pesquisa de campo). De volta a Belo Horizonte, os bailarinos se reuniam com Rodrigues e conversavam sobre suas impressões e sensações, quando esta fazia suas ponderações, percebidas por Lapertosa como pertinentes e orientadoras para o próximo passo. Este se constituía de trabalhar o que ficava das conversas, das ideias, no corpo, o que tocava da experiência do Vale do Jequitinhonha. Essa etapa ocorreu em um ambiente fora daquele onde a Cia estava acostumada, sendo então utilizado o espaço cultural da Funarte, na Capital.

Desse processo, não só saiu material para a *Coreografia de Cordel*, mas fundamentou-se o processo no qual a CDPA investiu nos anos que se seguiram, a dança de pesquisa-reflexão que conta com a participação ativa do Bailarino no processo criativo. Nesse entendimento, introduz-se a fala da Bailarina da CDPA, Mariângela Caramati (2016), que esclareceu um pouco da rotina de trabalho da Cia e seu processo com Rodrigues.

A partir de mais ou menos [o ano de] 2000 até os dias de hoje, iniciamos uma nova trajetória, tanto na forma de se organizar quanto de atuar, pensar e fazer... Os estímulos ao pensamento crítico e reflexivo em torno das questões contemporâneas, o diálogo entre a tradição e [a] inovação. A investigação, inquietação a respeito também da diversidade dos intérpretes, a cocriação e a transdisciplinar na sua produção artística. Abertura ao diálogo, trazendo mais horizontalidade. [...] tive o contato com Graziela, que fez toda a diferença [na] maneira de eu pensar a dança, foi uma experiência marcante e inquietante, a partir desse contato tudo ficou diferente. (CARAMATI, 2016)

Neste processo de um caminho rico em “trocas”, que muito acrescentou à Bailarina, são citados ainda “Tuca Pinheiro, Lydia Del Picchia, Dudude [Herrmann], Gabriel Vilella, Luís Mendonça...” (CARAMATI, 2016)

Em sequência à linha do tempo, teve-se 2005 a remontagem de duas obras recentes de repertório da Cia, sob a Presidência de Chico Pelúcio: *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)* e *Coreografia de Cordel*, com a participação da Campanha de Popularização do Teatro e da Dança/2005, além de um circuito dinâmico de circulação pelas cidades do interior de Minas Gerais: Guaxupé (março); Montes Claros, Pirapora, Brasília de Minas e São Francisco (outubro); e Cataguazes, Juiz de Fora e Leopoldina (novembro). Ela também alcançou Salvador (BA) em setembro de 2005, voltando a se apresentar (em novembro) no Grande Teatro do Palácio das Arte (BH), na Temporada 2005 com ambas as obras.

Sublinha-se a apresentação internacional da CDPA em Paris com a Obra *Coreografia de Cordel*, integrando as atividades do Ano do Brasil na França, no evento “Minas Além das Montanhas”, ocorrido de 15 a 21 de agosto de 2005 e promovido pelo Governo do Estado no Espaço Brasil, e a iniciativa dos governos francês e brasileiro. (Figura 139 e 140)

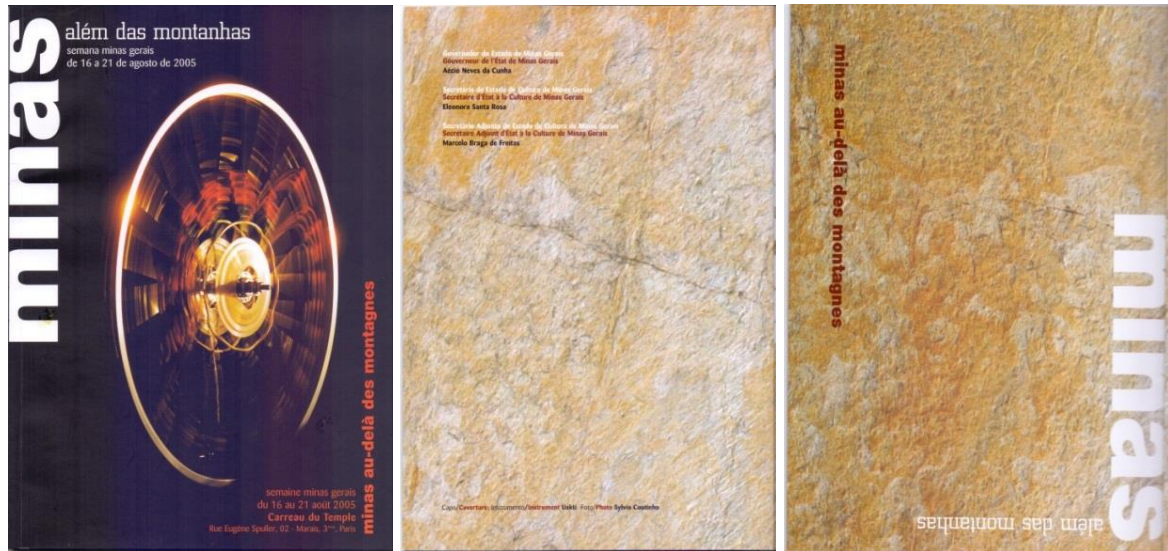


Figura 139: Programa *minas au-delà des montagens, semaine minas gerais* – Carreau du Temple. Paris du 16 au 21 août 2005. Capa, p.2 e 3. Acervo: CDPA/FCS.

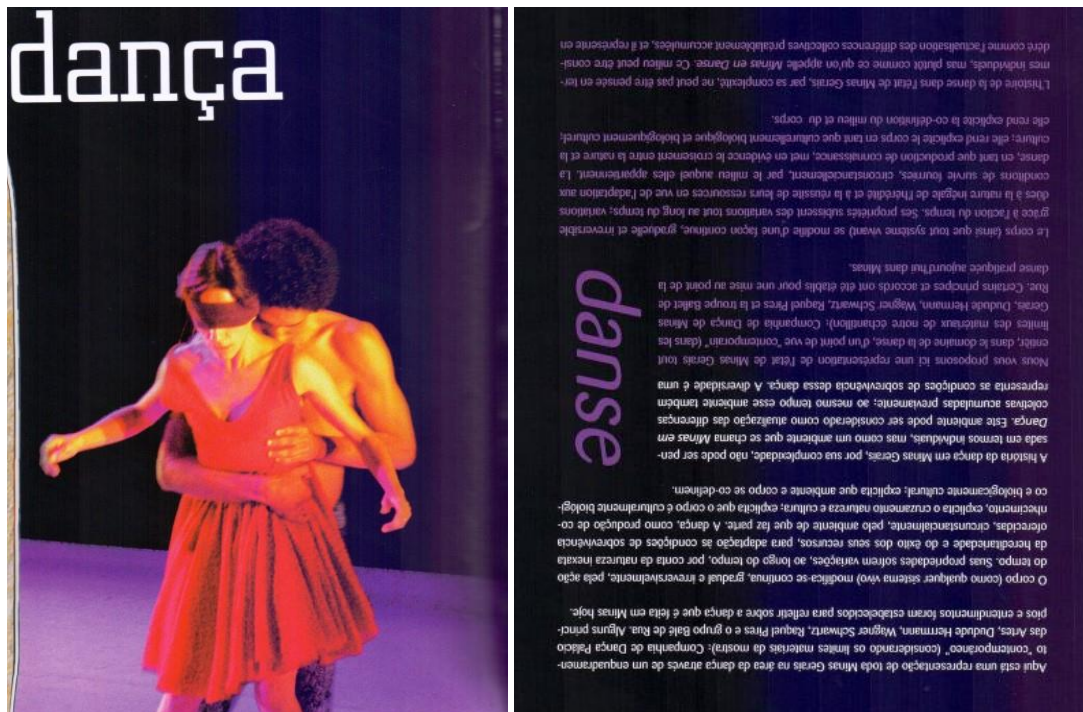


Figura 140: Programa *minas au-delà des montagens, semaine minas gerais* – Carreau du Temple. Paris du 16 au 21 août 2005. Páginas 4 e 5. Acervo: CDPA/FCS.

A Obra *Coreografia de Cordel* recebeu o 10º PRÊMIO SESC/SATED (edição 2005) nas categorias de “Melhor Coreógrafo”, Tuca Pinheiro, “Bailarino Revelação em Artes Cênicas”, Cristiano Reis, e “Melhor Figurino”, Marcos Paula Rolla. Pelo 2º PRÊMIO USIMINAS/SIMPARC DE ARTES CÊNICAS, constam as categorias premiadas de: “Melhor Espetáculo”, “Melhor Concepção Coreográfica”, “Melhor Bailarina”, Cristiane Oliveira, “Melhor Figurino” e “Prêmio Especial Maior Público em Dança / Belo Horizonte”.

Em 2006, os Programas atestam a remontagem de *Entre o Céu e as Serras* (fevereiro) e a estreia (em novembro) da Obra *Transtorna*. Esse projeto partiu de mais um desafio proposto por Machado aos Bailarinos: sair pela cidade em busca de questões que espelhassem o universo urbano. Surgiu, assim, um espetáculo que subverte o jogo de lugares marcados e procura quebrar a estrutura tradicional do teatro, optando-se por levar para o palco a plateia, de apenas 200 pessoas por cada vez, a qual integra a cena. Ele teve uma proposta espacial interessante, quando o palco foi estendido até o segundo setor da plateia, com Cenografia assinada pelo Arquiteto Carlos Teixeira e Iluminação por Guilherme Bonfanti. O Figurinista Léo Piló assinou o guarda-roupa da obra, trabalhando a partir de materiais reciclados, e a trilha sonora ficou a cargo do Músico Daniel Maia. Intitulada “Metáfora do caos urbano”, a matéria assinada por Marcello Castilho (sem data e nome do jornal, provavelmente do *Estado de Minas*) entende ser uma decisão acertada a continuidade do trabalho da CDPA na linha de criadores-intérpretes. Especificamente referindo-se ao uso do espaço, Castilho comentou sobre como o uso do espaço mexeu com o imaginário dos espectadores e transformou conceitos, mostrando-se adequado a ponto de construir “uma cena altamente metafórica do caos urbano que a obra presente apresenta. [...] *Transtorna* é daquelas obras que desafiam as teorias de demarcação da dança.” (Figura 141 e 142)



Figura 141: *Transtorna* – CDPA, 2006. Alex Dias, Fernando Cordeiro e Cristiano Reis.
Acervo: CDPA/FCS.



Figura 142: *Transtorna* – CDPA, 2006. Cristiano Reis, Fernando Cordeiro e Alex Dias.
Acervo: CDPA/FCS.

Em 2007, sob a Presidência de Lúcia Camargo, a CDPA voltou a trabalhar com dois Coreógrafos convidados, os paulistas Sandro Borelli (Diretor da Borelli Cia. de Dança, SP) e Mário Nascimento (Diretor da Cia MN de Dança, MG), os quais, segundo a Diretora da Cia, “têm trajetórias que se cruzam, são pessoas inquietas, que propõem discussões muito pertinentes sobre os modos da dança contemporânea hoje no Brasil” (Matéria intitulada “‘Entremundos’ oferece diálogo coreográfico”, de Daniel Barbosa, do jornal *O Tempo*, de 28/02/2008). Machado percebeu esse retorno ao formato Coreógrafo Convidado como uma possibilidade de respirar um pouco no processo de criação da Cia, “um momento de troca e reflexão sobre os caminhos percorridos pelo grupo ao longo dos últimos anos”. Nesse diálogo criativo, Borelli assinou *Carne Agonizante* e Nascimento, *Quimeras*, quando questões existências serviram de inspiração dos coreógrafos para os Bailarinos da CDPA. Ainda em 2007, a CDPA remontou para o circuito *Interiorização* com a Obra *Transtorna* viajando por várias cidades do Estado (Montes Claros, Poços de Caldas e Machado, Bambuí e Arcos, Buritizeiro, Diamantina e Serro, Divinópolis e Itaúna, Felixlândia e Três Maria, Itajubá e Pouso Alegre, e Jequitaiá), e *Coreografia de Cordel* no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Nesse mesmo ano, na tentativa de não cometer erros passados, e em busca de maior troca entre *gestores* e *diretores*, a Diretora da Cia, Cristina Machado, instituiu o Fórum de Companhias Públicas, realizado de 21 a 23 de setembro de 2007 (“Carta de Belo Horizonte”, Anexo 1), ainda na Presidência de Lúcia Camargo. Segundo Machado, as Cias Públicas deveriam viabilizar encontros nos quais estes seriam espaços de trocas e reflexões. “A gente tem especificidades muito nossas assim. Não tem como você comparar [uma companhia] particular com uma vida de uma companhia pública, com muitos anos de vida. Não tem como. É muito diferente.” Conforme ela, o foco do Fórum acabou se concentrando em questões da aposentadoria. (Figura 143)



Figura 143: 1º Fórum de Dança FCS, 2007.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Antes dele ocorreu, todavia, o Fórum de Salvador intitulado “O Papel das Companhias Oficiais de Dança na Contemporaneidade”, em 2006, proposto pela diretoria de dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia e pelo Teatro Castro Alves.²⁰³ O segundo Encontro das Cias ocorreria em Curitiba em 2014, quando o encontro com as Cias Públicas marcaria os 45 anos do *Balé Teatro Guaíra*.

A esta altura do texto da linha do tempo, há que se abrir um espaço para dar voz aos Bailarinos da CDPA sobre as transformações ocorridas em *Movimentos III*.

Sobre o tema dos Encontros das Companhias Oficiais, têm-se as palavras da (então) Diretora da Cia, Cristina Machado (2015), referindo-se ao 2º Encontro das Companhias Públicas do Brasil:

[...] aquele universo de quem é bailarino de companhia pública, quem dirige companhia pública, de quem está sob verbas e mandos e metas do Estado, sabe? Então, é, a conversa foi muito, muito produtiva. E espero que vá, que continue gerando frutos. Parece que eles já tinham uma promessa de continuidade esse ano. Não conseguiram levar absolutamente todas as companhias, mas viram que é possível também incluir companhias que são aqui da América do Sul, que têm coisas semelhantes também. Então, assim, a situação dessa rede, ela começa a se formar

²⁰³ Entre as comemorações dos 25 Anos de existência do Balé do Teatro Castro Alves – BTCA –, foi promovido o Primeiro Encontro Nacional de Companhias Oficiais. Este tinha o objetivo de “discutir os rumos e a política cultural dos corpos estáveis de dança no País”. Dele, participaram: o BTCA e a Cia Ilimitada; o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; a Cia de Dança Palácio das Artes; o Balé da Cidade de São Paulo; o Balé Teatro Guaíra; a Cia de Dança do Amazonas; a Cia de Danças de Diadema; o Ballet de Londrina; a Cia de São José dos Campos; o Balé da Cidade de Teresina; e o Núcleo de Criação do Dirceu, do Piauí. (SILVA, 2010, p.39)

acho que atualmente de uma forma muito mais bacana. Sabe, assim, mais concreta. A gente também, não é? Com as nossas próprias mãos, não é? Iniciativa de bailarino, de quem está fazendo dança. Não é de nenhum gestor, de nenhum produtor, de nenhuma política pública, que veio, que deu conta disso. Quem está dando conta disso são os ex-bailarinos do Guaíra, junto com bailarinos de uma outra companhia. Bailarinos da Companhia, não é? Eu que fui bailarina ali. Então, somos nós mesmos. Assim, não é, não vem de fora de forma alguma. É sempre a gente tentando encontrar saídas e eu creio que é esse mesmo assim. A gente acaba se tornando um nicho da sociedade civil que vai se articular para conseguir determinadas ações, atitudes e justificar a importância daquilo ali para a sociedade, não é? (Entrevista concedida à autora em 09/03/2015)

São os próprios Artistas Bailarinos que estão se organizando internamente para ganhar força política pelo coletivo. Articulação que vem do “nicho da sociedade civil” – Bailarinos profissionais da dança teatral oficial, uma vez que estes têm suas especificidades estruturais. Machado (2015) aponta a especificidade central que envolve as companhias oficiais. Essas pessoas são servidores públicos, regidos por estatutos do servidor público. Segundo Machado, nesse sentido, todos eles deveriam ser concursados, mas surgem outras formas de contratação que se misturam ao do servidor público não as legitimando como deveriam: contratos temporários, carteira assinada (CLT ou Celetista), organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIP) ou as organizações sociais (OS). Na forma de contratação, concentrou-se a maior parte das discussões desses encontros.

A Bailarina Andrea Faria diz ter sido “fantástico” o Encontro das Companhias Estatais em Salvador (BA), ocasião em que este gerou em si uma sensação de *não se estar sozinho* nesta situação complexa da estrutura das cias oficiais, em que a união poderia fazer a força, vindo a gerar outros encontros, como o de Curitiba. De acordo com Faria, a Cia do BTCA estava em vias de ser extinta e pediu ajuda à Universidade Federal da Bahia – UFBA, a qual respondeu com um levantamento histórico da Companhia, dando origem à significativa produção do livro *Balé Castro Alves 30 Anos – 1981-2011* (2010), assinado pela Bailarina e Pesquisadora Eliana Rodrigues Silva, com ensaios desta e das Pesquisadoras Lia Robatto e Ana Teixeira. Faria acrescentou a importância do então Diretor Jorge Vermelho junto ao BTCA, o qual apostou no projeto posto pelos bailarinos e criou vários núcleos, revitalizando, dessa maneira, a Cia.

Eles têm vários núcleos. Então, ele tem o núcleo de saúde do bailarino, tem o núcleo de criação, tem o núcleo, não é? Que trabalha com produção. É, fizeram vários núcleos para poder potencializar o trabalho, não é? E o conhecimento e o *know-how* desses bailarinos que estão lá. Os bailarinos, assim, tem bailarino lá... [...] Mas a média, eu achei fantástico, porque a média dos bailarinos lá é de quarenta e tantos anos. Cinquenta. Falei: - Gente! Que ótimo. Então, assim, tem o pessoal da Bahia que está com uma equipe lá da UFBA dando um suporte para eles, fazendo pesquisa lá com eles. O pessoal de Curitiba tem uma associação superativa, a associação

deles. Maravilhosa. Nós fomos nesse evento pela associação. Tá. Então, não foi o Teatro Guaíra que nos levou. Não foi o Balé Teatro Guaíra. Foi a associação dos bailarinos, não é? Que levou todas as companhias. Só que a associação, não é, trabalhou em parceria com, tem o apoio do Balé Teatro Guaíra. Da direção do Balé Teatro Guaíra. Coisa que nem sempre aconteceu, mas agora a diretora lá, ela é simpaticante do trabalho deles, não é? Compraram a ideia juntos nesse projeto. Então, muito bacana a forma como eles trabalham lá. O pessoal, que mais? Eles têm a companhia dois também, não é? O G2 lá do Guaíra. Pessoal de São Paulo que passa por uma situação assim tenebrosa. Parecida com a nossa aqui desses contratados de três em três meses, não é? Os contratos lá também são assim de três em três meses. É horrível. É muito precário você... Consegue, não é? Como é que você programa sua vida, planeja sua vida? E o pessoal de Niterói correndo atrás. Eles foram agora, é, alçados à condição de patrimônio histórico, não é? Patrimônio cultural, histórico e cultural da cidade de Niterói ou do Estado. (Entrevista concedida à autora em 28/01/2015)

Em relação a outros formatos de Companhia²⁰⁴, Machado disse não ter acreditado nestes, percebendo mais uma situação de “lugar de escanteio”, parecia mais “uma forma que o diretor achou para tirar aquelas pessoas” e colocar outras mais jovens.

[...] eu não fiz companhia um, dois e três. Mas eu investi em tentar entender o que é bailarino pesquisar. Eu trouxe pessoas que tinham de alguma forma ou um método ou faziam com seus grupos coisas que estavam ligadas à pesquisa de movimento. Mesmo que aquelas pessoas não gostassem de falar que são coreógrafas. Mas elas tinham metodologias de estímulo à criação do bailarino. (MACHADO, 2015)

Antes de adotar o perfil de bailarino pesquisador, a Diretora tinha que negociar por vezes com os Bailarinos mais maduros, às vezes trocando alguns de lugar, alterando a coreografia, promovendo adaptações, e isso tomava muito tempo e fazia cair a produtividade. Nesse sentido, preferiu tentar entender e investir no bailarino pesquisador.

Andrea revelou um pouco mais sobre os acontecimentos concernentes às Cias Oficiais, que envolvem questões salariais, instabilidade no formato das contratações de boa parte dos Bailarinos e capacidade de trabalho entrelaçada à faixa etária bastante heterogenia entre os integrantes das Cias, dentre outras. A Bailarina complementou falando da situação que as demais companhias oficiais do País têm.

²⁰⁴ Tíndaro Silvano esclareceu um pouco como surgiu “esse modelo santo” de companhia 3 instituído por Jirí Kylián. “Quando a esposa dele fez 45 anos, ele criou o Netherlands 3, assim como ele tinha criado alguns anos antes o Netherlands 2 para os jovens. São as nossas companhias jovens. Hoje em dia, tem companhia jovem para todo lado, não é? Kylián criou também o modelo de companhia sênior para colocar a... Mas ele chamava bailarinos especiais, entendeu? Ele colocava bailarinos que tinham uma trajetória muito especial. Ele chamou, chamava cinco, seis especiais e ele levou esse projeto durante muitos anos e ele já acabou com esse projeto. Não existe mais. Ainda existe o 2 e o 1, o 3 já acabou há muito tempo. (Entrevista concedida à autora em 01/12/2015)

[...] os mesmos problemas [...] Por exemplo, o Guaíra tem acho que só três bailarinos efetivos. O resto é comissionado ou contratado. É Niterói... Niterói, não. O Castro Alves tem, a maioria como efetivo, tem alguns contratados. São duas formas de contrato. Tem um tipo de contrato que a pessoa pode ser contratada por dois anos e nunca mais. Então, dança dois anos; depois, nunca mais pode ser contratado. Ou então contratos assim provisórios. O pessoal lá do Amazonas está com uma companhia superbacana. Eles são celetistas. Niterói também. Celetistas. Assim, pessoal superocupado como a gente aqui. A gente está meio engatinhando. O que a gente fez por enquanto foi assim, mandamos a lei da aposentadoria, não é? Eles, trocamos informações a respeito dos valores de salário. (FARIA, 2015)

Infere-se que o 3º Milênio pautou-se por um amadurecimento artístico e social pelo artista da dança no Brasil, que tem buscado por efetivar sua organização estrutural e funcional em âmbito nacional, ação pioneira que sinaliza transformações da percepção da comunidade dos Artistas envolvidos com a arte da dança teatral oficial do País, mesmo sabendo-se que esta demanda muitas outras ações, encontros e reflexões a respeito.

Intencionadamente esperou-se chegar a esta altura do texto para expor o tipo de regimento de contratação e os cargos ocupados pelos Bailarinos da CDPA nos últimos anos, ou seja, adotados em *Movimentos III* (adotados antes mesmo destes). O Bailarino Cristiano Reis (em entrevista concedida à autora em 11/11/2015), Diretor Artístico da CDPA desde março de 2015, esclareceu como se compõem os tipos de contratação desta.

Existem três tipos de vínculo: os Efetivos, os Comissionados e os Contratados. Os Efetivos são os concursados, os quais têm um salário fixo, estabilidade por terem mais direitos, progressões (horizontal e vertical) dentro da carreira, o que implica aumento de salário e titulação para eles, que podem ocupar outros cargos. Eles não podem ser desligados sem justa causa. Os Comissionados não. Estes são aqueles que têm um cargo, mas não tem carreira, sendo de livre nomeação e exoneração. Eles não têm a estabilidade dos primeiros e podem ser dispensados a qualquer momento. Os Contratados, como o próprio nome diz, são contratados por projetos periódicos sem vínculo empregatício. O tempo de contrato tem sido de três meses, podendo ser renovado, o que se torna uma situação de bastante instabilidade para o Bailarino, uma situação “precária”, como disse Reis (2015).

Segundo Faria, desde a década de 1980 não acontece um Concurso Público para ocupar as vagas, mas sim Audições. “E nós temos vagas! Nós temos 40 vagas na Companhia só nove efetivos. São 31 vagas disponíveis, não é? Bastaria eles abrirem concurso”. (FARIA, 2015)

Cristina Machado esclareceu um pouco mais sobre essa situação com suas próprias palavras:

Só para você ter uma ideia que eu acho que é a que é mais complexa. A gente tem bailarinos efetivos, ou seja, servidores públicos que vivem um regime trabalhista estatutário. Efetivos. A gente tem bailarinos que são servidores públicos que ocupam cargos comissionados, ou seja, cargos de chefia. Recrutamento [amplo], que é ilegal. E temos bailarinos contratados por projeto. Que não têm vínculo empregatício algum. Eles são pagos quando a Fundação capta dentro do projeto, dentro de algum projeto que possa pagar bailarino. (MACHADO, 2015)

Pelo visto, a CDPA viveu e vive uma situação delicada em relação ao regime de contratação tanto quanto o Estado que vai prolongando tal situação.

Segundo Reis, que se encontra na situação de Comissionado, se houver um Concurso Público não há garantia que ele irá passar (assim como os demais), uma vez que concorrerá em grau de igualdade com todos que lá estiverem. Nesse sentido, o Bailarino expõe seu ponto de vista, julgando essa situação injusta, quando constata que a Cia tem casos de Bailarinos Comissionados há 23 anos, ou seja, quase em situação de se aposentarem. Ele fala de seu caso específico, com seus 42 anos de idade concorrer com um rapaz de 20? “Não é justo” (REIS, 2015), uma vez que ele já contribuiu com a história da Companhia, participando de sua trajetória por 15 anos consecutivos. A respeito dessa situação, Lapertosa deixou claro o seu ponto de vista sobre o que está acontecendo por parte do Governo e sinalizou haver uma possibilidade, sim, de acordo.

A ideia é essa. Por isso que não abre concurso público. Por isso que não efetiva os outros. Eles têm que abrir concurso público para efetivar. Mas a história é o seguinte: eles falam que se abrir concurso público, qualquer um pode entrar. Não significa que os que estão lá já, tem gente lá há 20 anos. Contratado. [...] Não quer dizer que eles vão entrar. [...] Tem jeito. A gente está conversando com esse deputado, sabe? Ele falou que tem jeito. É só um modo de redigir. [...] Vinte anos trabalhando lá não vai contar ponto? (LAPERTOSA, 2015)

Pode-se inferir a existência de duas atitudes correndo paralelas uma à outra neste caso: há a existência de fala “*eles falam*” de teor vago, coercivo e sem origem definida, mas que tenta desestimular o acontecimento de um Concurso Público, uma vez que este *pode* não consolidar a efetivação dos Bailarinos Comissionados em exercício na Companhia; por outro lado, parece haver uma possibilidade de que os anos já trabalhados pelos Bailarinos Comissionados se transformem em algum tipo de pontuação favorável a estes mediante a formatação ou construção do texto do Edital do Concurso. Entende-se também ser de interesse do Estado manter a atual situação, sem concurso público, demonstrando a falta de interesse da política do Estado para com essas questões. Contudo, tal condição demonstra uma situação irregular e que certamente traz insegurança e instabilidade ao Corpo [In]Estável da Dança do FCS.

Ressalta-se, contudo, a conquista dos Bailarinos da CDPA, que, por iniciativa própria, conseguiram a aposentadoria especial por meio de um projeto de lei aprovado para bailarinos efetivos (25 anos de contribuição para as mulheres, 30 anos de contribuição para os homens). E a meta dos Bailarinos é que esta contemple a CDPA como um todo e se torne uma lei, favorecendo igualmente toda a classe. De acordo com Lapertosa (2015), além dos respectivos anos de contribuição do INSS, é necessário ter exercido a profissão de Bailarino por 20 anos, independente da idade. Entretanto, muito ainda há por ser feito nesse sentido, como aponta Lapertosa a seguir, esclarecendo um pouco sobre como foi o processo, que se fez representar pela Comissão dos Bailarinos composta de três deles, trabalhando fora do horário regular da CDPA, mediante muitas conversações e reuniões junto ao deputado Vanderlei Miranda, do PMDB, o qual os ouviu e os apoiou nesta causa.²⁰⁵

Foi assim: a gente pagou. Nós fizemos uma vaquinha, os bailarinos fizeram uma vaquinha, contratamos um serviço de consultoria de... Consultoria do trabalho. [...] Para ver condições de trabalho lá dentro da nossa sala. É, piso, ar, ventilação, tudo. [...] Segurança do trabalho. Nós rateamos. Pagamos essa consultoria. Fizeram um calhamaço de coisa. Um calhamaço. Daí, um médico do trabalho também fez parte dessa equipe, veio, foi um médico, um engenheiro, um terapeuta ocupacional. É uma equipe bem integrada. Eles fizeram um laudo que era, era... [...] É que o ambiente de trabalho não estava saudável. Então, por causa disso aí, a gente com esse *laudão*, a gente foi [a Comissão] em um deputado e conversou. [...] Precisa ter tempo fora. Precisa. Aí, marca na Assembleia, vai, volta. [...] Nossa! É muito trabalho. Aí, conseguimos que o deputado fizesse a lei, conseguiu que a lei passasse na Assembleia e por quê? Nós bailarinos, Tânia. Nós fizemos isso, sabe? Isso aí é tão bom, não é? Da gente saber que unindo, a gente consegue, não é? Bom, fizemos isso. [...] Essa lei é só para efetivo. Então, agora, a gente está na batalha de que consiga para os outros também. Para os outros também. Eles fazem a mesma função. Eles cumprem os mesmos horários. Por que só nós vamos ganhar e eles não, não é? Então, é uma coisa assim, constante. (LAPERTOSA, 2015)

Lapertosa apresentou outra questão, na qual se verifica não ser tranquila a função pública do profissional da CDPA. Segundo ela, a batalha seguinte da Cia é conquistar o direito de receber o acréscimo salarial de 72% sobre o salário base ao se atingir o número de cinco apresentações da Companhia por ano, fato já conquistado pelos demais Corpos Artísticos da FCS – OSMG e CLMG. A seu ver, não se justifica tal distinção entre os Corpos Artísticos. “Por que esta diferença?” (LAPERTOSA, 2015)

Introduz-se a fala de outro Bailarino da CDPA, Fernando Cordeiro, há 20 anos integrando a CDPA e há dez trabalhando nas questões funcionais dentro da Cia. Ou seja, ele

²⁰⁵ Cf.: para acessar a Lei, Artigo 5º do Diário Oficial de Minas Gerais: <<http://jornal.iof.mg.gov.br/xmlui/handle/123456789/106568>>.

teve participação ativa nas questões da aposentadoria conquistada pela CDPA junto à Assembleia Legislativa de Minas Gerais – ALMG. O Bailarino explicou que dois dos três Corpos Artísticos da FCS – OSMG e CLMG – são compostos por Músicos e Cantores concursados, o que não acontece com a CDPA. A título de entendimento do contexto da Cia, trazem-se as informações de Cordeiro sobre a parte funcional das contratações dentro do quadro de 20 Bailarinos: nove são efetivados e, destes, três estão dançando (2016). Os demais estão exercendo outras funções junto à Cia; comissionados são 12 e cinco ou seis contratados.

Cordeiro trouxe a questão da insegurança em relação ao cargo Comissionado, como é o seu caso.

E agora a gente está na iminência de que haja um concurso público para os três corpos artísticos incluindo a Companhia de Dança. Inclusive, questiona-se muito, é, bailarino em cargo comissionado, porque o cargo comissionado, ele é destinado à chefia e gerenciamento. É um cargo de confiança, não é um cargo de execução como é o que o bailarino faz, o que o músico faz, o que o cantor faz. Então, essas questões estão sendo discutidas e é bem provável que haja, pelo menos é a sinalização que a gente vem tendo, haja um concurso antes do término desse governo que é 2018, não é? A previsão é que, para em 2017, já ocorra esse concurso. E não há uma solução para os bailarinos com cargo comissionado, não é? Veja bem, eu, nesse, esse tempo todo que eu estou aqui, 20 anos, não é? Estou próximo de 50 anos, não faz sentido que eu faça um concurso para bailarino, não é? Isso é uma questão que a gente vem tratando paralelamente aí também, é, têm algumas soluções possíveis, mas nada, nada garantido. É uma interlocução que está acontecendo agora. É, esse encontro que teve na cidade de Curitiba em 2014 foi um encontro de companhias públicas do País inteiro. É, o interessante é que quem custeou isso foi a Associação dos Bailarinos Teatro Guaíra. [...] É Associação de Bailarinos e Apoiadores do BTG [ABABTG]. É. E nesses encontros todas as companhias se apresentaram. Então, a gente teve oportunidade de ver o trabalho de todos eles, o trabalho atual, não é? E a gente participava de conferências durante o dia e nesse período já estava agendada a apresentação de cada grupo com seus trabalhos. É, e o que foi tratado era, eram as condições de cada, de cada grupo, não é? O quadro funcional, como que era a estrutura de cada Companhia, como que eles conseguiam se apresentar, circular, porque é uma batalha também para você poder estar em cena, não é? Além de você ter um trabalho, é, que você tem que estar justificando ele o tempo inteiro, ainda há uma, uma luta para que os grupos estejam em cena, porque é a sua razão de serem, não é? Se não a coisa fica ainda mais complicada. E essas discussões eram, tinham uma moderadora que no final ela ia levantar tudo que havia sido discutido ali, eu não me recordo o nome dela, isso pode ser olhado aí nas... [...] tem a mediadora, no final ela apresentou um, digamos assim, um *resumão* do que cada diretor discursou, nos encontros. (Entrevista concedida à autora em 10/03/2016)

Cordeiro se referiu à mediadora Cristiane Wosniak, Doutora em Comunicação e Linguagem e Historiadora da Dança, a qual redigiu o texto (*resumão*) intitulado “Companhias Oficiais de Dança no Brasil: A Instabilidade dos ‘Corpos Estáveis’” (material disponibilizado

à autora pela Bailarina Andrea Faria), encontro patrocinado pelo patrimônio cultural e histórico do estado do Paraná.²⁰⁶

Retomando a linha do tempo de *Movimentos III*, tem-se o 12º PRÊMIO SESC/SATED (edição 2007), quando a CDPA recebeu o prêmio de “Melhor Espetáculo” pela Obra *Coreografia de Cordel*.

Em 2007, teve-se *Entremundos (Carne Agonizante e Quimeras)*, trabalho composto por dois Coreógrafos paulistas: Carne Agonizante, de Sandro Borelli, e Quimeras, de Mário Nascimento. Segundo o Programa, a motivação para unir os dois Artistas em um mesmo programa foi pela trajetória de ambos ter se cruzado por ocasião do processo de criação de *Dois Perdidos*, interpretada, então, por eles. *Entremundos* trata de questões existenciais, por meio do processo colaborativo adotado pela Cia, refletindo sobre os caminhos percorridos por cada um de seus integrantes nos últimos oito anos. (Figura 144)

²⁰⁶ Este texto encontra-se no DVD que acompanha a tese.

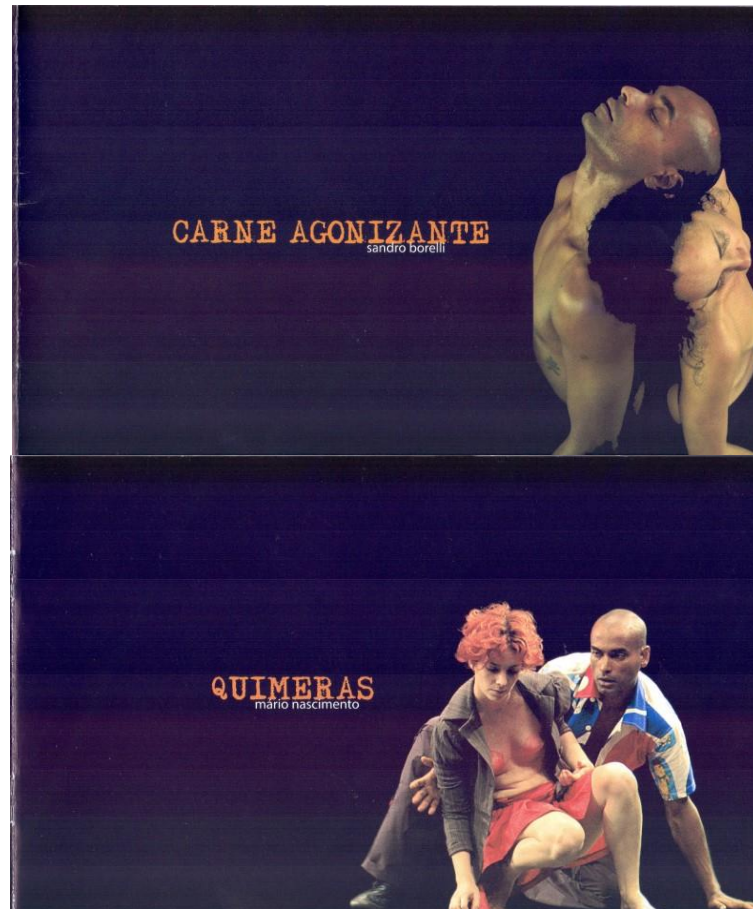


Figura 144: Programa ENTREMUDOS – *Carne Agonizante e Quimeras*, p. 5, 13,17 e 18 – CDPA, 2007. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Em 2008, além das remontagens de *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)* e sua Circulação em Itinga, Medina, Padre Paraíso e Itaobim, a CDPA participou do 4º Dança Ourinhos, Festival de Dança Contemporânea (SP).

Sublinham-se duas dinâmicas empreendidas pela Cia nesse ano, as quais sinalizaram potenciais ações que a CDPA manteve diante da sociedade mineira, sobretudo do interior do Estado: a primeira foi nomeada de *Confluências*, constituindo-se de apresentações no formato de encontros performáticos de dança e música no Foyer do Grande Teatro aos domingos, com entrada franca, ocasião em que a Cia trabalhou com a Bailarina contemporânea e

performática, Dani Lima; a outra se constituiu da programação *Interiorização 2008* da CDPA, apresentada no formato de *Intervenções Urbanas, Performances*, que visavam interferir no cotidiano e na paisagem urbana, como também ofereceu diversas possibilidades de *Oficinas* (dança contemporânea; jazz; contato-improvisação; ginástica artística de solo; pilates; e *lian gong*; consciência corporal; jogos e brincadeira corporais; história da dança e prática do ballet clássico), todas elas ministradas pelos Bailarinos da CDPA. Tais ações sinalizaram ações que reafirmam a diversidade de experiências que a própria Cia possui e os saberes acumulados proveniente destas (experiências), os quais podem ser compartilhados por muitos dos Bailarinos da CDPA no contexto da Interiorização ou, mesmo, na própria Capital. (Figuras 145 e 146)

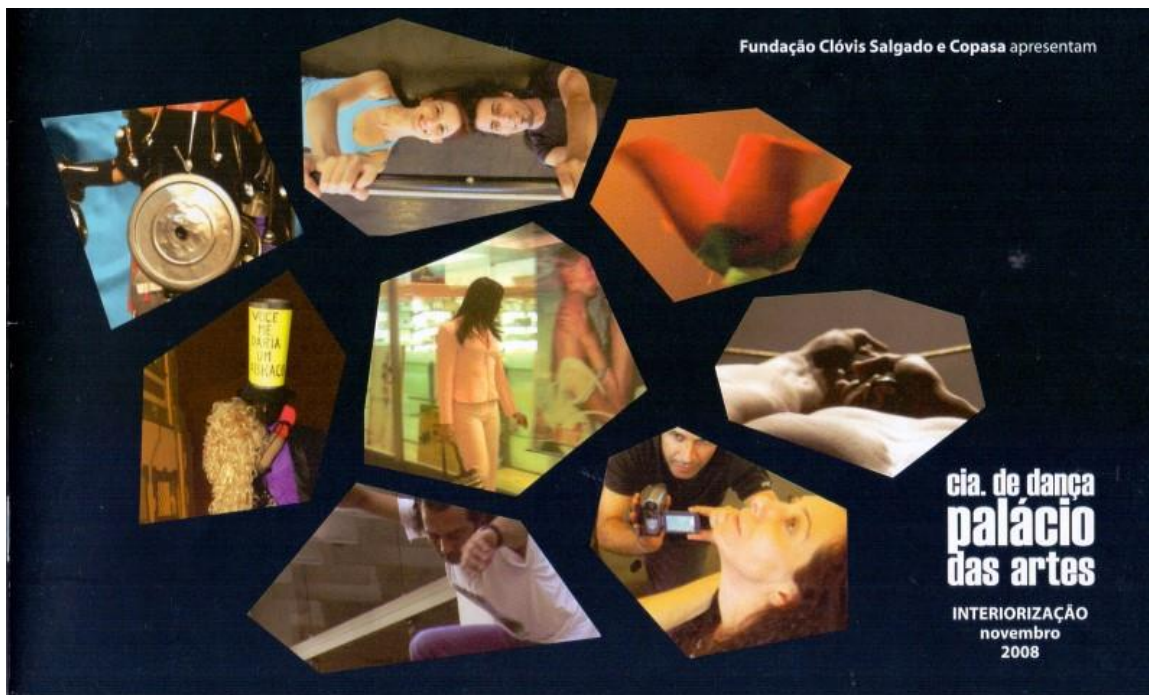


Figura 145: Programa Interiorização 2008 – CDPA.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Várias cidades da Região Sul, Central e Centro Oeste de Minas Gerais receberão a Cia.de Dança Palácio das Artes, com intervenções urbanas e oficinas de dança.

A intervenções urbanas são apresentações instantâneas realizadas por um ou mais bailarinos que pretendem interferir no cotidiano e na paisagem urbana. Estas performances do bailarino em paisagens específicas da cidade geram um encontro poético de imagens que nos levam a refletir sobre o cotidiano local, o tempo e até mesmo sobre o comportamento humano. Seleccionamos performances criadas pelo grupo durante as montagens dos espetáculos: "Transtorna" (2006) e "Coreografia de Cordel" (2004).

Aos professores, educadores, alunos e ao público interessado em conhecer um pouco mais sobre a dança e suas diversas possibilidades, ofereceremos oficinas de dança contemporânea, balé clássico, jazz, contato - improvisação, ginástica artística de solo, pilates e lian gong. Todas elas ministradas por bailarinos da Cia.de Dança Palácio das Artes.

Neste formato de circulação reafirma-se a capacidade multiplicadora deste grupo e amplia-se a exploração dos diversos saberes acumulados por cada um dos bailarinos durante sua formação e como integrante da Cia. de Dança Palácio das Artes.

Cristina Machado
Diretora Artística da Cia. de Dança Palácio das Artes

sul de minas

Guaxupé, Guaraniésia, Muzambinho, Monte Belo, Areado, Alfenas, Serrania, Divisa Nova, Fama, Paraguaçu, Elói Mendes, Três Pontas, Santana da Vargem, Coqueiral, Nepomuceno e Ribeirão Vermelho.

oficinas

Oficina Sargento
Lina Lapertosa

Oficina Soter e Cris
Soter Xavier e Cris Oliveira

Oficina Anane de Frestas
Anane de Frestas

Oficina Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

intervenções

Intervenção Anane de Frestas
Anane de Frestas

Intervenção Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

região central

Florestal, Pará de Minas, Pitangui, Congonhas, Ouro Branco, Conselheiro Lafaiete, Ascensão, Belo Vale, Maravilhas, Queluzito, Cristiano Ottoni, Caraninha, Carandaí, Resende Costa, Prados, Piedade dos Gerais, São João del Rei, Tiradentes, Araçá, Inhaúma, Cachoeira da Prata, Nazareno, Prudente da Moraes, Pegui, Funilândia, Matozinhos, Pedro Leopoldo, Catas Altas da Noruega, São José da Varginha e Sete Lagoas.

oficinas

Oficina Anane de Frestas
Anane de Frestas

Oficina Soter e Cris
Soter Xavier e Cris Oliveira

Oficina Anane de Frestas
Anane de Frestas

Oficina Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

intervenções

Intervenção Anane de Frestas
Anane de Frestas

Intervenção Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

centro-oeste

Conceição do Pará, Ibituruna, Bom Sucesso e Santo Antônio do Amparo.

oficinas

Oficina Anane de Frestas
Anane de Frestas

Oficina Soter e Cris
Soter Xavier e Cris Oliveira

Oficina Anane de Frestas
Anane de Frestas

Oficina Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

intervenções

Intervenção Anane de Frestas
Anane de Frestas

Intervenção Sonia Pedrosa
Sonia Pedrosa

Figura 146: Programa Interiorização 2008, p.2, 6, 7, 8, 9, 10 e 11 – CDDA, 2008. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Nesse ano de 2008, a CDPA recebeu pelo 13º PRÊMIO SESC/SATED os prêmios de “Melhor Coreografia” pela Obra *Entremundos / Carne Agonizante*, Sandro Borelli, e “Melhor Bailarino”, Cristiano Reis. Pelo 5º PRÊMIO SINPARC DE ARTES CÊNICAS, “Melhor Iluminação”, André Prado e Mário Nascimento pela Obra *Entremundos – Carne Agonizante e Quimeras*.

Em 2009, a Cia teve um ano de muitas apresentações, intervenções urbanas, além de duas estreias. Foram remontadas as Obras *Sonho de Uma Noite de Verão (fragmentos amorosos)* e *Entremundos (Carne Agonizante e Quimeras)* e ativou-se o circuito *Interiorização* (Conselheiro Lafaiete, Itaverava, Catas Altas da Noruega, Queluzito, Casa Grande, Cristiano Otoni, Resende Costa, Prados, Tiradentes, Conceição da Barra de Minas, Ibituruna e Bom Sucesso). Quanto às estreias, temos *Villa-Lobos: Choros* e *22 Segredos*.

O primeiro, *Villa-Lobos: Choros* refere-se ao espetáculo cênico que contou com a participação dos Corpos Artísticos: Regência de Charles Roussin, Concepção e Direção de cena de Ione de Medeiros, Diretora do *Grupo Oficcina Multimédia*, e Coreografia de Jomar Mesquita, Diretor Artístico da *Mimulus Cia de Dança*. Sublinha-se, no Programa *Villa-Lobos: Choros*, o retorno às recomendações de comportamento para melhor apreciar o concerto, tão comuns nos primeiros Programas da Cia nos tempos de Leite. (Figuras 147 e 148)

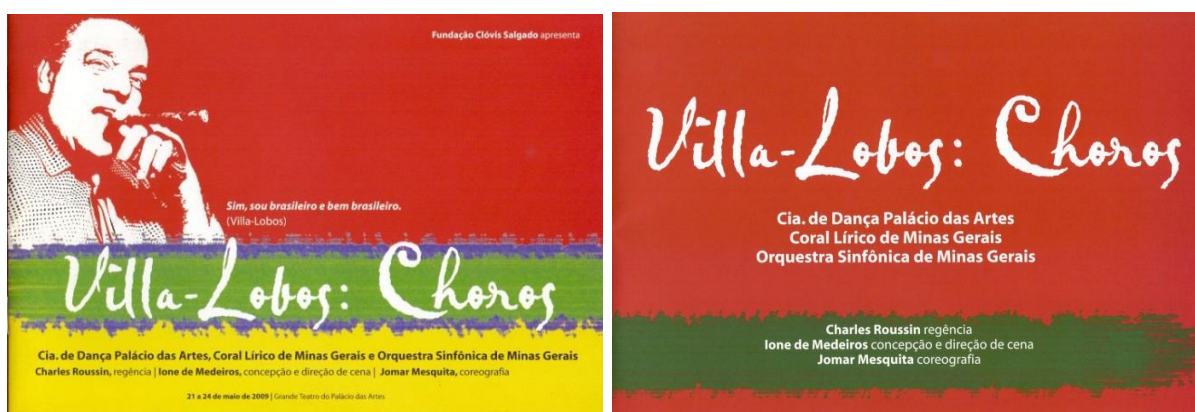


Figura 147: *Villa-Lobos: Choros*, Capa e p.2 – CDPA, CLMG e OSMG, 2009.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

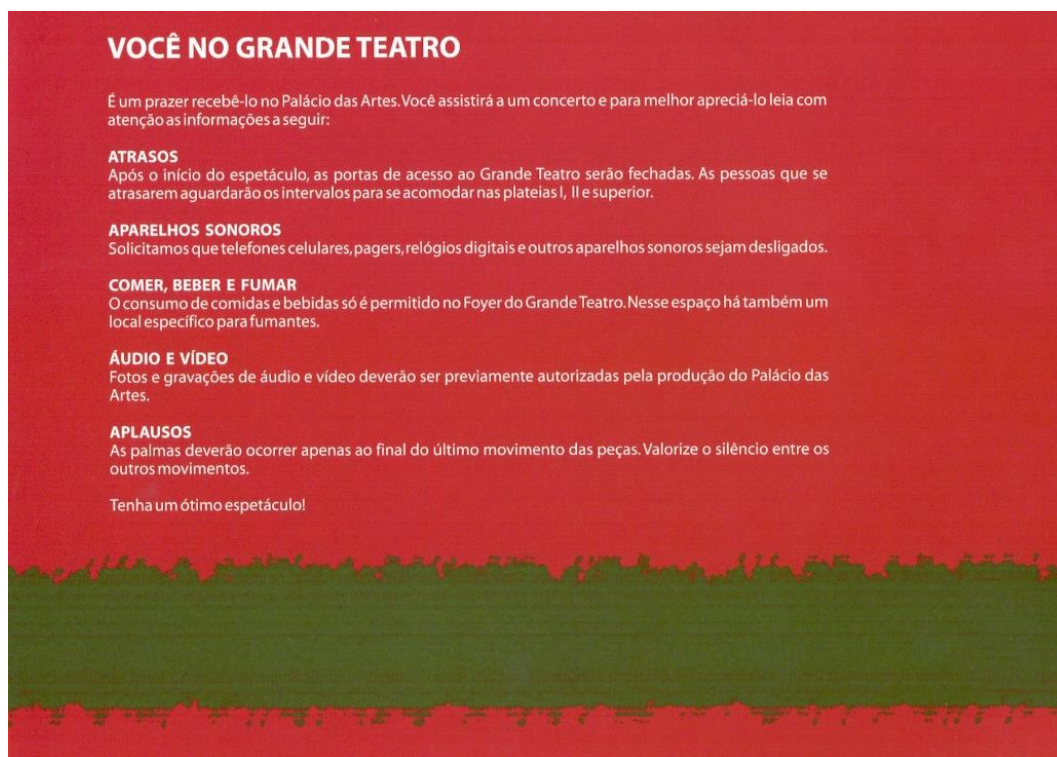
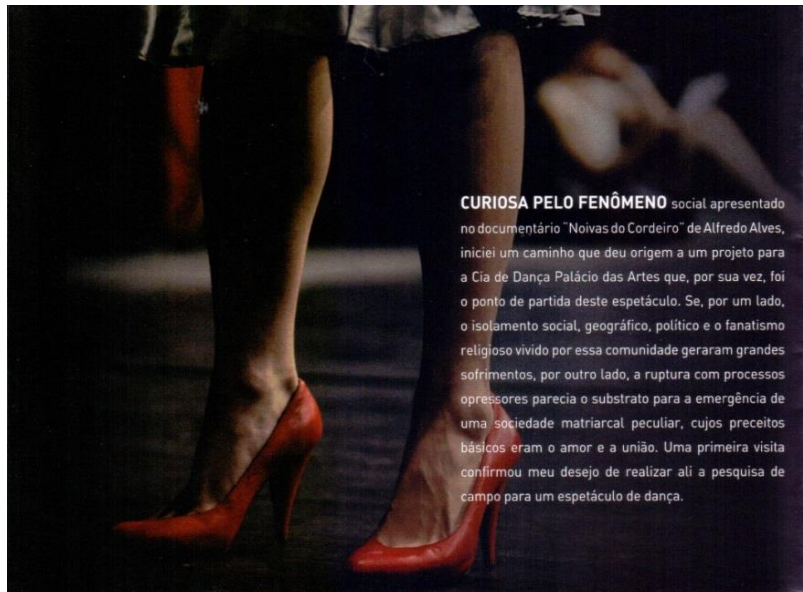


Figura 148: *Villa-Lobos: Choros*, p.2 – CDPA, 2009.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

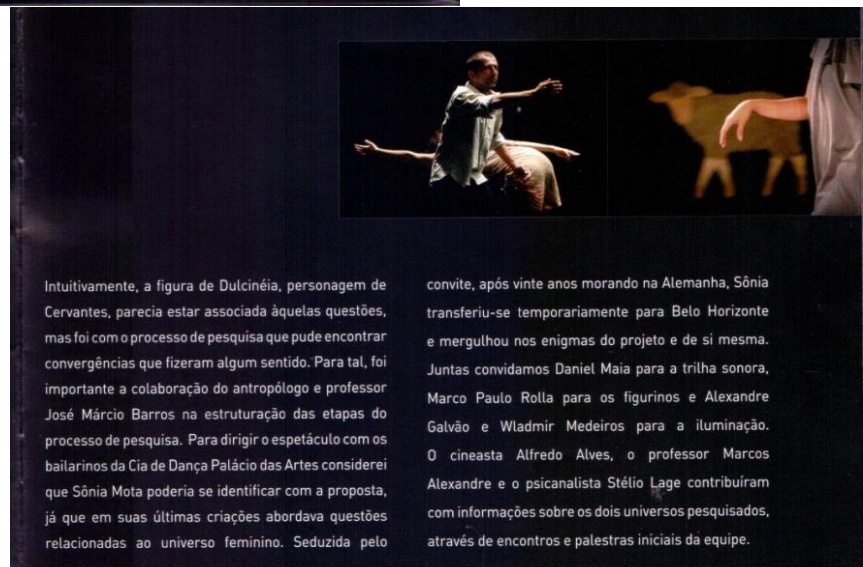
Pelo que se pode ler, a essência das recomendações continua a mesma. Estas costumam se apresentar especialmente quando ocorrem acontecimentos com a participação de orquestra sinfônica.

E, encerrando a Direção de Machado, apresentou-se a Obra *22 Segredos*, com Concepção, Direção e Coreografia de Sônia Mota, obra que deu continuidade à investigação do processo de criação colaborativa, no qual o Bailarino Intérprete participa na elaboração do conceito e da coreografia. Coube a Mota transformar as pesquisas de campo ocorridas na Comunidade localizada há 100 km de Belo Horizonte em um espetáculo. A proposição inicial do espetáculo partiu de Machado, inspirada no documentário “Noivas do Cordeiro” (2008), do cineasta mineiro Alfredo Alves, o qual “narra a vida de mulheres que vivem a 100 km de Belo Horizonte numa comunidade rural em total isolamento social, geográfico e político” (Programa de março de 2010, SESC/Vila Mariana, Santos/SP). A comunidade mineira Noiva do Cordeiro, no distrito de Belo Vale, mostrou ser um ambiente marcado pelo machismo da sociedade rural, da opressão religiosa e do preconceito; uma superação desse contexto.

Em seguida, algumas imagens da Obra *22 Segredos*, incluindo-se a fala da Diretora da Cia, Cristina Machado, sobre o processo dessa montagem. (Figuras de 149 a 151)



CURIOSA PELO FENÔMENO social apresentado no documentário "Noivas do Cordeiro" de Alfredo Alves, iniciei um caminho que deu origem a um projeto para a Cia de Dança Palácio das Artes que, por sua vez, foi o ponto de partida deste espetáculo. Se, por um lado, o isolamento social, geográfico, político e o fanatismo religioso vivido por essa comunidade geraram grandes sofrimentos, por outro lado, a ruptura com processos opressores parecia o substrato para a emergência de uma sociedade matriarcal peculiar, cujos preceitos básicos eram o amor e a união. Uma primeira visita confirmou meu desejo de realizar ali a pesquisa de campo para um espetáculo de dança.



Intuitivamente, a figura de Dulcinéia, personagem de Cervantes, parecia estar associada àquelas questões, mas foi com o processo de pesquisa que pude encontrar convergências que fizeram algum sentido. Para tal, foi importante a colaboração do antropólogo e professor José Márcio Barros na estruturação das etapas do processo de pesquisa. Para dirigir o espetáculo com os bailarinos da Cia de Dança Palácio das Artes considerei que Sônia Mota poderia se identificar com a proposta, já que em suas últimas criações abordava questões relacionadas ao universo feminino. Seduzida pelo

convite, após vinte anos morando na Alemanha, Sônia transferiu-se temporariamente para Belo Horizonte e mergulhou nos enigmas do projeto e de si mesma. Juntas convidamos Daniel Maia para a trilha sonora, Marco Paulo Rolla para os figurinos e Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros para a iluminação. O cineasta Alfredo Alves, o professor Marcos Alexandre e o psicanalista Stélio Lage contribuíram com informações sobre os dois universos pesquisados, através de encontros e palestras iniciais da equipe.

Antes de partirmos para a pesquisa de campo houve uma dinâmica fundamental conduzida por Sônia. Ela solicitou que cada um dos bailarinos criasse uma dança sobre o que haviam assimilado até aquele momento.

E HOJE, NA ESSÊNCIA DESTA OBRA, VEJO QUE OS CORPOS EXPRESSAM SITUAÇÕES QUE TODOS NÓS JÁ VIVENCIAMOS, MOMENTOS EM QUE NOS SENTIMOS REPLETOS DE VAZIOS, INUTILIDADES E, SOBRETUDO, ANSIOSOS POR NOS RECONNECTARMOS A NÓS MESMOS.

A dedicação dos bailarinos, a cumplicidade dos assistentes Cláudia Lobo e Joaquim Elias, a fidelidade e profissionalismo da equipe de produção da CDPA e a confiança da direção da Fundação Clóvis Salgado foram ingredientes importantes para a concretização desta obra/ revolução que, curiosamente, nasceu de um precioso silêncio. A todos eles e, especialmente, aos moradores da comunidade Noiva do Cordeiro, que nos receberam em sua intimidade, agradeço a revelação que se faz nestes 22 segredos.

Cristina Machado



Figura 149: Programa 22 *Segredos*, 2009, p.6, 7 e 9 – CDPA. Acervo: CCIMJEF/FCS.

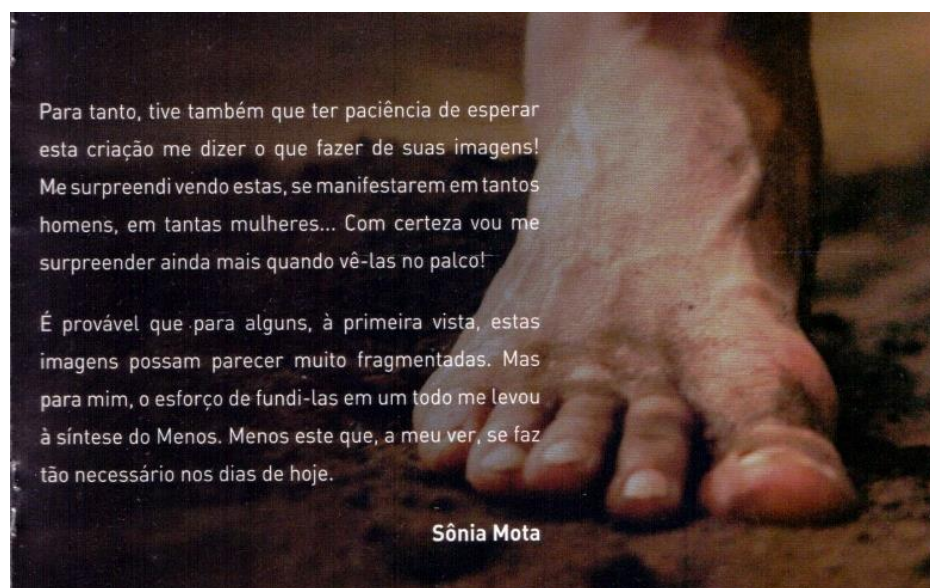
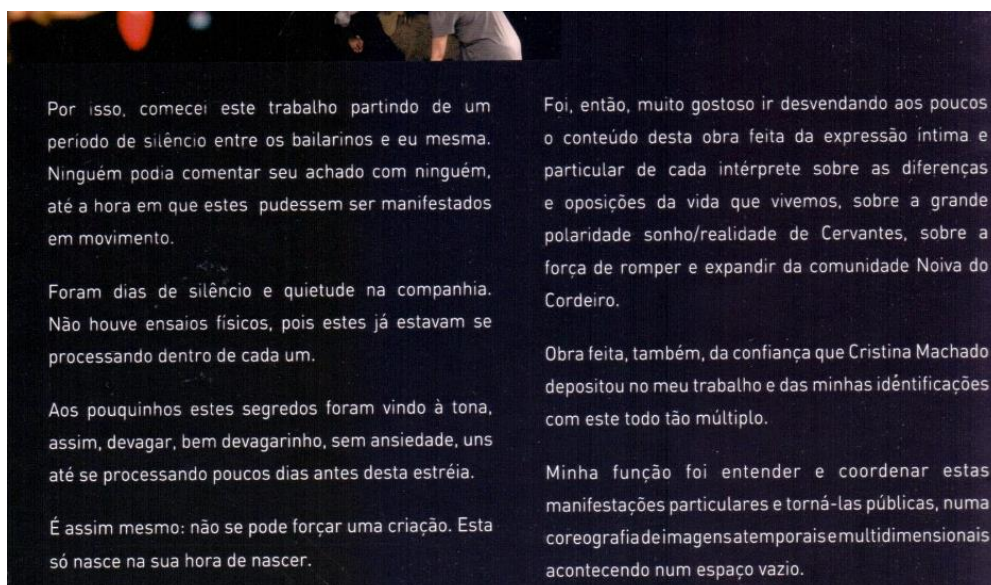


Figura 150: Programa 22 *Segredos*, 2009, p.12 e 13 (recortadas) – CDPA. Acervo: CCIMJEF/FCS.

De acordo com as palavras de Sônia Mota contidas no Programa 22 *Segredo* (2009, p. 11): “Criação para mim não é resultado de uma busca, e sim de um achado! Achado este que só se encontra na quietude. É preciso muito silêncio para que se possa ouvir aquilo que se manifesta nas profundezas do nosso ser criador”.



Figura 151: *22 Segredos* – CDPA, 2009. Foto: Paulo Lacerda.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

De acordo com a matéria assinada por Soraya Belusi, do jornal *O Tempo* (14/11/2009), intitulada “Uma vida que se faz de opostos”, a proposição de Machado partiu também da personagem feminina de Dulcineia, amada idealizada de “Don Quixote de la Mancha”, de Miguel de Cervantes, quando Machado percebeu uma “ligação intuitiva” entre esse dois universos (histórias do vilarejo e Dulcineia), em uma idealização que não corresponde à realidade, relação construída a partir dos estudos realizados com pesquisadores convidados. Não houve, da parte de Mota, todavia, uma preocupação em realizar uma transposição literal, mas coordenar e dirigir aquilo que resultou no essencial. “O que se vê em cena são estados em construção nos corpos dos intérpretes, momentos em que nada parece efetivamente acontecer, mas, nem por isso, o vazio se faz presente”. (Matéria assinada por Soraya Belusi, intitulada “O essencial e os postos no palco do Grande Teatro”, do jornal *O Tempo*, de 08/12/2009). Conforme ainda o Programa do SESC/SP (2010), a função de Mota em *22 Segredos* “foi entender e coordenar estas manifestações, tornando-as públicas numa coreografia de imagens atemporais e multidimensionais que acontecem num espaço vazio”.

Destaca-se a reportagem assinada por Castilho Avellar (jornal *Estado de Minas*, 13/11/2009) por entender que seu conteúdo sinaliza algo do contexto da dança no País e na capital mineira, citando a presença na cidade de Cias internacionais e nacionais, como a *São Paulo Companhia de Dança* em Belo Horizonte, “o maior investimento público do setor nos últimos tempos”, como também enfoca o contexto pelo qual a CDPA se encontra: viagens de ações descentralizadoras; esforço constante de pesquisa e criação, que gera espetáculos de

qualidade e de obras únicas; agenda intensa de oficinas; e atento ao formato das apresentações no Foyer do Grande Teatro, em um “intenso corpo a corpo” com o público. Castilho Avellar está atento ao trabalho da CDPA. Ele entende um aparente paradoxo, a Cia produziu poucos espetáculos na última década (2000), porém as apresentações são intensas. Outro paradoxo levantado pelo Jornalista, muita criação para pouca estreia. E nesta altura, Avellar tece suas considerações sobre o trabalho artístico da Cia – a CDPA vem oferecendo ao público obras únicas diferentes de tudo que está sendo produzido contemporaneamente no Brasil.

(Figura 152)



Em cartaz amanhã e domingo, *22 segredos* tem coreografia de Sônia Motta

PRATA DA CASA

MARCELLO CASTILHO AVELLAR

Em novembro, o Grande Teatro do Palácio das Artes parece haver se tornado uma espécie de casa da dança. Nos últimos dois fins de semana, ele esteve ocupado por companhias estrangeiras (França e Rússia). No próximo, o público mineiro finalmente poderá conhecer o trabalho da São Paulo Companhia de Dança, o maior investimento público do setor nos últimos anos. Este fim de semana, contudo, é dedicado à prata da casa: a Cia. de Dança Palácio das Artes estreia seu novo espetáculo, *22 segredos*.

A Cia. de Dança Palácio das Artes vem vivendo um paradoxo ao longo das últimas temporadas. Se pensarmos em termos de espetáculos, produziu relativamente pouco nesta década – *22 segredos* é apenas seu sétimo espetáculo no período. Se o foco estiver nas apresentações, o cotidiano vem sendo intenso: o grupo apresenta obras de seu repertório não apenas no Palácio das Artes, mas em viagens que tentam realizar o objetivo de descentralização de ações que norteia boa parte das políticas da Fundação Clovis Salgado (a entidade estatal mantenedora do teatro e da companhia). Entre os dois extremos, o trabalho que legitima tanto a escassez de estréias quanto a abundância de apresentações, um esforço constante de pesquisa e criação.

Alguém pode se perguntar de que serve tanta criação para tão pouca estreia. Quem acompanha a programação de dança em Belo Horizonte vai perceber que não há qualquer contradição no processo. Primeiro, porque a qualidade dos espetáculos recentes é fator direto do esforço de pesquisa – é graças a ele, que a Cia. de Dança Palácio das Artes vem oferecendo ao público obras únicas, diferentes de tudo o mais que é produzido contemporaneamente no Brasil – quem duvidar, que confira *Coreografia de cordel* ou *Transtorna*, os dois pontos mais altos do grupo neste início de século.

E o melhor é que a pesquisa não se fechou em si mesma. Há algum tempo a companhia começou a promover uma agenda intensa de oficinas para seus intérpretes-criadores (eles não são mais bailarinos “comuns”, mas artistas que criam seu próprio trabalho, ou colaboram de maneira decisiva e pessoal com a criação dos coreógrafos). O público teve acesso ao resultado de cada uma dessas oficinas, em apresentações que, se não chegaram a constituir espetáculos acabados, representaram experiências frequentemente poéticas. De todos os corpos estáveis do

Cia. de Dança do Palácio das Artes estreia este fim de semana o espetáculo *22 segredos* ^{EM} 13/11

Palácio das Artes, foi a companhia de dança quem mais se beneficiou da abertura da casa aos domingos de manhã: usou as sessões no foyer do Grande Teatro para mostrar os “relatórios” daquelas oficinas, muitas vezes investindo na improvisação, na criação instantânea.

E aproveitou para suprir uma carência grave da comunidade artística nestes tempos em que as políticas de incentivo à cultura acabam por transformar patrocinadores e gestores de recursos em prioridades dos produtores – quando o lugar deveria estar ocupado pela comunidade. Graças às apresentações no foyer, os profissionais da Cia. de Dança Palácio das Artes vêm tendo a chance de um intenso corpo-a-corpo com gente comum, que não é “público de dança” mas pode se tornar, se devidamente provocado. É sintomático que, na temporada de estreia de *22 segredos*, um dos horários do espetáculo seja exatamente o das 11h de domingo. Com ingressos a preços quase populares, há boa chance de atrair o público que frequenta a feira da Avenida Afonso Pena – exatamente aquele com quem a companhia aprendeu a dialogar de maneira intensa nos últimos anos.

CIA. DE DANÇA PALÁCIO DAS ARTES
Apresentação de *22 segredos*, com coreografia de Sônia Motta. Grande Teatro do Palácio das Artes (Avenida Afonso Pena, 1537, Centro), amanhã (10h30) e domingo (11h). Ingressos a R\$ 10. Classificação: 8h. Informações: (31) 3236-7400.

Est. de Minas - 13/11/2009

Figura 152: Jornal *Estado de Minas* 13/11/2009.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Com a Direção da Cia assumida por Sônia Mota de 2010 a 2013, encerrou-se o período diacrônico recortado por este texto sobre a trajetória artística da CDPA. A Artista é natural da cidade de São Paulo (SP) e se formou no balé na Escola de Bailados da Prefeitura Municipal de São Paulo em oito anos, seguindo seu aperfeiçoamento por mais seis anos na “Escola de Halina Biernacka” (polonesa), vindo a se dedicar à dança moderna. Mota sublinha a importância de sua formação profissional ter passado pela experiência do trabalho assumido na TV Record. Neste, a Bailarina disse ter sua formação artística subsidiada, “pois nada como aprender uma coreografia de tarde pra já dançá-la à noite, ou vice-versa”, ressaltando também que a necessidade de dançar vários estilos, desde rumba e samba até valsa e música contemporânea, mostrou-se como uma maneira eficiente de unir o estudo imediatamente com a prática. (Entrevista concedida à autora em 19/03/2015)

A trajetória artística de Mota perpassa a *Sociedade de Ballet de São Paulo*, a *Royal Ballet Flanders* de Antuérpia (Bélgica) e o *Balé da Cidade de São Paulo*, construindo uma carreira nacional e internacional, vindo a se mudar para a Alemanha em 1989 e vivendo lá por 22 anos. Nesse período, começou a dar aulas e colocar em prática sua pesquisa pessoal, desenvolvendo seu sistema intitulado *Arte da Presença*. Este surgiu a partir do “questionamento de certas posturas das técnicas clássica e moderna”, das “ideias e conceitos de Alexander Rowen, Ana Rolf, Fritjof Capra e Ken Dichtwald”, como também da “empatia pela filosofia Zen” em seu profundo desejo de entender o processo de integração corpo, mente e espírito, e, por fim, das dicas amorosas de amigos. (Programa *Mostra Klauss Vianna*, 2011)

Sônia Mota²⁰⁷ assim se expressa sobre seu trabalho em dança: “[e]m vez de criar nova linguagem, procurei mais em transformar, restaurar, readaptar, reorganizar os códigos clássicos e modernos da dança”. Pelo acervo Programas e nas matérias jornalísticas sobre a CDPA no CCIMJEF/FCS, é possível encontrar mais de uma denominação para a “Arte da Presença”, isto é, método, pesquisa, sistema. Sendo assim, apresenta-se a voz da própria Diretora Sônia Mota sobre tal.

Arte da Presença lida com o confronto de duas realidades: a realidade constante dos valores da dança no tempo e a realidade imprevisível e indomável do ser humano que faz essa dança. Respeita mais a dinâmica, textura e individualidade do movimento do que a forma em si. Sem ser meditação, acentua a maneira individual de dançar do dançarino. Sem ser uma técnica da improvisação, *Arte da Presença* improvisa com as regras do dançar. Hoje em dia, considero a Arte da Presença como um método. Um método de ensino e um método de dançar. Mas não pensei em criar

²⁰⁷ Entrevista concedida à autora por e-mail em 23/04/2016.

um método. Ele surgiu por si só, ou melhor, surgiu da minha necessidade imperiosa de existir num mundo regido por regras sem exceção. (MOTA, 2016)

Em síntese e de acordo com os arquivos do CCIMJEF/FCS, o método de Mota, “Arte da Presença”, se caracteriza por desenvolver certos estados do corpo do intérprete, investigando: a eliminação do eixo central em favor dos eixos laterais; o jogo entre polaridades do corpo; as possíveis qualidades de projeção e absorção do movimento; o emprego de imagem na condução, como também da execução dos movimentos; o desenvolvimento da consciência da força da gravidade; a busca pelo relaxamento muscular para facilitar a liberdade das articulações ósseas; a não existência do compromisso de acerto; e o estado de não ação na ação.

Observa-se que as quatro últimas características se assemelham ao entendimento de consciência corporal em Vianna (1990) e Alvarenga (2009), o que reafirma o entendimento do significado da *experiência* em Benjamin (2012) e na vida do artista que, assim como Mota, aluna de Vianna, bebeu da sua fonte, pelas suas influências, colocou em prática, reformulou e deu prosseguimento aos conhecimentos acumulados, compartilhando-os com outros, como ocorrido junto à CDPA.

Mota teve consciência de que a CDPA constituía-se em um fato governamental, que funcionava hierarquicamente, atendendo às diretrizes que vêm de estâncias superiores. Nesse sentido, não houve uma efetiva sintonia entre a visão de como se fazer arte por parte da Presidência da FCS e a Diretora da CDPA, havendo, assim, diferenças de ponto de vista.

Eu queria seguir desenvolvendo o potencial criador de cada integrante da Cia, já instaurado por Cristina Machado, e acrescentar o exercício da autonomia criativa, incentivando os bailarinos a assinarem a autoria de seus próprios trabalhos, estabelecendo, assim, um repertório ‘autoral’. Também, quis, sobretudo, respeitar e manter as diferenças de idade e de tipo físico de seus integrantes. *Dessa forma, a Cia de Dança Palácio das Artes teria um perfil totalmente diferente de todas as outras Cias de Dança existentes no País.* Já a Presidência e a Direção Artística queriam manter a Cia dentro dos padrões tradicionais das Cias de Dança: com um repertório de obras feitas por ‘renomados coreógrafos’ (inclusive do exterior!) e com um elenco de bailarinos jovens, sarados, todos mais ou menos iguais, cheios de energia e vigor da juventude. Ressalvo, aqui, o curto período que pude vivenciar sob a gestão de Edilane Carneiro. Com Edilane, tive um diálogo bastante construtivo e não me senti desentendida nas minhas ideias, visões, ações. (MOTA, 2016, grifo meu)

Sublinham-se duas observações por parte da autora a partir da fala de Mota. Em primeiro, percebe-se a consciência e sensibilidade artística de Mota em relação ao material humano que ela tinha em mãos, imprimindo sobre este *barro* feito de carne e espírito sua marca, como as *mãos do oleiro* (BENJAMIN, 2012), em pleno trabalho artesanal junto à

CDPA. Cia que acabou por manter um perfil diferenciado das demais Cias de dança existentes no País. Em segundo, nota-se que Mota fala com clareza de exposição sobre as diferenças ocorridas entre ela e a Cia ou instâncias superiores à sua Direção Artística (2010-2013), sem as possíveis ressalvas ou falas encobertas de quem ainda trabalha junto à FCS e, compreensivelmente, tem que medir as palavras e resguardar-se profissionalmente.

No sentido de se buscar maior transparência a respeito dos possíveis embates ou dificuldades vivenciados pela Direção Artística de Mota junto a uma estrutura oficial como a da FCS, apresenta-se seu ponto de vista a partir de sua experiência:

Tive que lidar com as diferenças do meu jeito de ser ‘paulista/alemão’ com o jeito de ser dos mineiros. Como essas diferenças se manifestaram? Na diferença de ritmo e velocidade nas ações corriqueiras e no cuidado que tinha que aplicar com as palavras ao me dirigir às pessoas na hora de resolver problemas urgentes. Percebi que não podia falar diretamente sobre um desagrado. O pessoal entra na frente do assunto e por isso não pude tratar dos problemas de forma pragmática. Tive que ouvir longas explicações dos porquês dos não acertos em vez de usar esse tempo em busca de soluções. A burocracia da FCS é infinitamente lenta, complexa e pesada. A meu ver, quase dinossáurica! Que me deixou muitas vezes sem ação. Falta de eficiência na parte da divulgação dos trabalhos. Falta de um produtor para organizar a agenda de apresentações da Cia. Tive que sair muito da direção artística dos trabalhos e ensaios, para resolver questões de busca de teatro e de pautas de apresentação. Eu sigo achando que esse é um cargo essencial dentro de qualquer Cia de Arte. Me desapontei muito com a falta de cuidado com o acervo da Cia. Tanto no que se refere à manutenção dos figurinos, requisitos, cenários etc. até a falta de iniciativas de se cuidar do acervo de registro histórico da Cia (digitalização dos vídeos, arquivo de fotos, matérias e reportagens da Cia). (MOTA, 2016)

As funções entrelaçadas de “Diretora da Cia”, função administrativa, e Direção da Cia, como “Coordenadora de criação coletiva da Cia”, mostraram-se um fator complicador para o bom êxito tanto de uma função quanto da outra, como apontado também por outros trechos de entrevistas, como o da Diretora Cristina Machado, da Bailarina Lina Lapertosa ou do Diretor atual da Cia, Cristiano Reis. Quanto à burocracia da FCS, esta pôde ser percebida pela autora deste texto durante sua pesquisa de campo, quando teve que enfrentar inevitavelmente tal burocracia. A autora tem que concordar com Mota em relação ao desapontamento também sentido quanto à condição do acervo da CDPA encontrado no CCIMJEF, dando a impressão de estar apenas colocado em pastas ou gavetas sem uma devida catalogação ou arquivamento. Nessa observação, não vai qualquer crítica aos funcionários dessa seção, os quais foram muito atenciosos e atenderam à autora no que lhes foi possível. Desapontamento também ocorrido quando a autora tomou conhecimento do arquivo da Cia localizado no 4º andar da FCS, onde se guarda o material *oficioso* e ainda não *oficial* da CDPA. Contudo, a autora tem consciência que esta pesquisa sobre a CDPA veio para impulsionar este estado de desatenção pela história

e trajetória artística da Companhia, a começar dentro da própria Fundação. Ou seja, entre idas e vindas à FCS e à CDPA, a autora percebeu um sentimento por parte dos próprios integrantes da Cia., cada um à sua maneira, movendo-se para mudar esse quadro.

Como Diretora da CDPA em 2010, Mota trabalhou com sua experiência artística, interligando sua pesquisa em dança com a Cia, a qual percorreu as temáticas relacionadas à condição da mulher na sociedade e às questões de gênero e da inserção social. Nesse ano, a CDPA circulou com a Obra *22 Segredos*, participando também do “24º Encontro de Dança do Vale do Aço – ENDANÇA”, realização de Salette Olguin. Na ocasião, estiveram presentes: a CDPA; a Flux Cia de Dança, Direção Gustavo Arantes (Ipatinga, MG); e os Bailarinos da EnDança do Vale do Aço. No mesmo ano, teve-se a Obra *Segredos Masculinos, Segredos Femininos*, Concepção de Sônia Mota, e Coreografia, CDPA. Sobre esta, destaca-se a reportagem do Jornalista Castilho Avellar, o qual acompanhou a trajetória da Cia por anos, apresentando um entendimento claro de seus objetivos estéticos de seu trabalho artístico.

Nessa, Castilho Avellar está atento ao fato de que a Cia, desde a *Coreografia de Cordel*, não se limita a fazer uma obra que passe pelo formato “ensaios, produção e apresentação”. Destaca-se sua percepção sobre como a Cia trabalha o que o Jornalista chama de “estratégia de maximização de benefícios”, pela sua experiência adquirida pelos anos de trabalho, em um “caminho de pesquisa que nenhum outro grupo do Brasil percorre”. Em outras palavras, a CDPA tem se dedicado ao formato de performance corporal, agregando às suas pesquisas e aos seus espetáculos “o fato de que seus integrantes envelheceram dentro dela.” (Figura 153)



Figura 153: Jornal *Estado de Minas*, 26/07/2010.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

Infere-se que, mais do que *estratégias*, a CDPA tem usado o fator *experiência* (adquirida ao longo de sua trajetória artística) com *sabedoria*, adaptando-se não só ao seu estado fisiológico, como também estando atenta ao seu próprio contexto artístico e cultural.

Há que se apresentar, a esta altura do texto, a fala de uma das Bailarinas integrantes da Cia desde 1983, Andrea Faria, a qual se expressa de uma forma clara (e poética) a respeito do passar do *tempo*, do *envelhecer* com a *arte da dança*, como também inspira, suscita e convida aos que venham a ler suas palavras a um novo olhar e a uma nova percepção dos “possíveis”

modos de existência desta – a arte da dança. Ao ser perguntada sobre seus planos futuros, a Artista respondeu:

Eu acho que ainda quero dançar bastante. [...] Eu não sei quanto tempo, mas eu me desencanei agora dessa coisa de quanto tempo mais, sabe? Não é, para os outros. – Ah, você ainda... Não é? Porque as pessoas, eu já estou, vou fazer 50 anos. As pessoas: – Você ainda dança? Agora, vem a pergunta: – Você só dança. Agora: – Você ainda dança? Aí, começou a vir o *ainda*, não é? Sim, ainda danço. E ainda alguns assim: – Quanto tempo mais? Não é? Os mais atrevidos. Aí, eu penso, não é, em um Tadashi Endo... [...] Eu fico vendo assim, fico maravilhada e eu vou assistir aos espetáculos hoje e o que me encanta são coisas diferentes, não é? De repente, é aquele corpo que está, aquele artista que está fazendo um mínimo ali, no canto ali, quase no escuro. Eu fico mais interessada. Às vezes, eu vou assistir a um espetáculo de dança, é tanta coisa acontecendo. Eu falo assim: – Meu Deus do céu. Tem coisa demais ali. Deixa eu ver aquele que está sentadinho ali. Começo a me interessar pelo mínimo. Eu fico vendo, graças a Deus, a população brasileira está envelhecendo, não é, a expectativa de vida cada vez mais longa, não é? E à medida que eu vou envelhecendo e me interessando por ver corpos maduros dançando, quem sabe, não é? Também. *Com a população envelhecendo, talvez as pessoas não mudem o olhar delas para esses tipos de arte, que antes eram tidas como perecíveis, não é? De pouca longevidade do bailarino, uma carreira curta, não é? Quem sabe as pessoas olhem isto de outra maneira. De ver que todo corpo pode ser expressivo.* Então, é isso. (Entrevista concedida à autora em 28/01/2015, grifos meus)

Faria revela como *ainda* se sente e é possuidora de um corpo que pode se expressar com toda potência de quem sabe como fazê-lo, como entendido por Benjamin (2012), pela *experiência acumulada*. Ela complementou relatando a experiência vivida junto à CDPA com o mestre chinês e Bailarino de Butoh, Tadashi Endo²⁰⁸. Essa experiência, Faria diz reveladora, levando-a a pensar o que a dança significa para ela, em seus 50 anos incompletos de idade, onde essa arte a toca, a transpassa, a move, para que possa se entender como Artista. Tadashi Endo esteve em Belo Horizonte e, a convite da CDPA, desenvolveu uma oficina para seus Bailarinos em março de 2011. Dessa experiência, brotaram reflexões e Andrea relatou à autora uma das constatações à qual chegou: fazendo aula desde os 15 anos de idade com “Bettina”, há 35 anos nessa situação e, aí, “vem um Tadashi, em uma semana, você faz uma oficina com aquela pessoa e fala: – Meu Deus! Não é? Ensino para uma vida assim”, inteira, quando se trabalham não só as coisas pessoais, mas do “ser humano”, existenciais.

²⁰⁸ O multifacetado Bailarino chinês (com 64 anos, então), entende que sua função é fazer arte mais do que tudo, e como artista é tocar na alma das pessoas, “porque só assim elas poderão pensar diferente. As almas já estão automatizadas dentro do sistema, e não param pra ouvir sua própria vontade”. O Diretor diz acreditar no formato adotado pela Cia mineira, ou seja, de se concentrar mais nas pesquisas corporais e artísticas, evitando o padrão mercadológico. “O fato da Companhia fazer essa pesquisa e de buscar dentro de sua própria identidade o resultado do seu trabalho é essencial”. (Entrevista assinada por Yany Mabel, Cia de Dança Palácio das Artes, em março de 2011. Disponível em: <<http://www.caleidoscopio.art.br/entrevistas/tadashi-endo.html>>. Acesso em: 21 mar. 2016)

“Então, eu acho isso assim muito rico, eu acho que por isso *ainda* que eu danço. Para conseguir manter a minha sanidade, não é? A sanidade mesmo, a minha saúde”.

Hoje, eu consigo revelar a minha sombra, esse meu lado escuro, o grotesco, o torto, o esquisito, não é? Viver um valor nisso. Não só naquela coisa da beleza linda, a leveza, da harmonia. Mas também o caos, a desarmonia. Um corpo já envelhecendo. Já perdendo sua, o seu viço, não é? Também, tem uma beleza. Acho que todo corpo tem uma expressividade, tem sua expressividade. *Por isso que eu não consigo entender como é que um bailarino, como é que pode haver essa visão, não é? Que o bailarino tem um prazo de validade.* Porque, para mim, todo corpo que se move, que tem algo a expressar, que está expressando alguma coisa, ele tem, não é? Ele está ali falando. Todo corpo é expressivo. Então, eu não consigo botar assim: – Ah, predeterminada idade aquele bailarino pode dançar. Não é? Porque antigamente, eu pensava assim. Eu falava assim: – Eu vou dançar até os 30. Não é? A gente... Menina boboca com 15 anos. Falava assim: – Ah, até os 30. A gente ouvia: – Ah, você tem que ter uma outra profissão porque o que que você vai fazer depois? Você: É... Chegar aos 30... Aí, você chegou aos 30. Aí, você fala assim: – É, eu acho que eu vou aguentar mais um pouquinho. Quem sabe até os 40? Aí, você chega aos 40: – Bom, talvez mais um pouquinho. Aí, você vai... E, hoje, eu já consigo ver, sabe? Eu vejo, assim, pessoas fantásticas dançando e eu não quero saber que idade elas têm. Para mim, me interessa aquele corpo que ela está trazendo, que ela está emanando independente da idade, da forma, da técnica que está por trás, não é? (FARIA, 2015, grifo meu)

Torna-se importante entender o lado do bailarino nesse relato/documento, no qual, mais que ler as palavras, é se deixar levar pelas entrelinhas constituídas de revelações, inquietações, batalhas pessoais e diárias, como também conquistas, nem que aparentemente pequenas, mas significativas. Pode-se analisar por tais níveis de experiência que estas têm consubstanciado o fazer artístico da CDPA, favorecendo sua maturidade artística e permitindo com que ela continuasse *ainda* dançando, criando, produzindo, desenvolvendo sua trajetória artística, inclusive, atestando que há outros formatos de se fazer dança e que bailarino não precisa ter data de validade.

Retomando a linha do tempo, em 2010, foi a vez do projeto performático da Cia, intitulado *Zona 4 Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida*, Direção de Mota e Concepção Coreográfica da CDPA. Nesse mesmo ano, a Cia conquistou mais um prêmio pelo 7º PRÊMIO USIMINAS SINPARC com a Obra *22 Segredos*, nas categorias de “Melhor Trilha Sonora”, Daniel Maia e Sônia Mota, e de “Melhor Público”. Nesta altura, a autora deste texto coloca um questionamento relativo ao prêmio de “Melhor Público”. Com o devido respeito à CDPA e sem juízo de valor ao prêmio a ela destinado, mas com a postura de pesquisadora que não deve ser *ingênua*, mas sim de analisar o “documento” sem perder de vista sua relação com os demais documentos do contexto (LE GOFF, 2003), a autora apresenta seu questionamento a respeito deste (Prêmio Melhor Público). Há que se considerarem dois fatores intrínsecos à CDPA: a Companhia ter como palco de suas apresentações o Grande

Teatro do Palácio das Artes, com seus 1.705 lugares²⁰⁹, tanto quanto a contabilização do número do público da Cia estar imbricado ao número de alunos e professores oriundos das Escolas Públicas da Capital que atendem ao convite feito pelos Projetos de Extensão da FCS. E, nesse sentido, intui-se ser muito difícil superar a cifra de público da CDPA por qualquer outra Cia ou Grupo profissional da cidade.

Em 2011, a Obra *Tudo Que Se Torna Um (uma síntese coreográfico-arquitetônica do tempo)*, tema, concepção e Direção Geral de Sônia Mota, “chega para celebrar a importância desse legado e comemorar os 40 anos de existência da Companhia” (STECKELBERG, 2011). (Figura 154)



Figura 154: *Tudo Que se Torna Um* – CDPA, 2011. Foto: Paulo Lacerda. Acervo: CDPA/FCS.

Há que se destacar tal Programa por mais de um motivo embora a autora entenda ser este de difícil leitura: por sua cor de um café escuro contrastando (na medida do possível) com o texto em pequeninas letras brancas; e sua forma de Programa/Cartaz (tipo tamanho A/3) em uma sofisticada dobradura em várias partes (folder de quatro dobras), estando o texto ora em um sentido, ora em outro sentido de leitura, fazendo-se necessário girar o Programa (para lê-lo). Contudo, percebe-se, nesse formato do Programa, uma intenção estrutural de traçar uma trajetória *coreográfico-arquitetônica do tempo* da própria Cia. Ele contém textos sínteses sobre a trajetória de 40 anos da CDPA, entre eles os tradicionais textos da Presidência

²⁰⁹ Cf.: <http://fcs.mg.gov.br/espacos-culturais/palacio-das-artes/grande-teatro/>.

da FCS e da Direção da CDPA, o Argumento da Obra, além da Ficha Técnica. No entanto, esse Programa é singularmente especial por trazer um fato inédito dentre todos os Programas da Cia analisados até então – conter a *Voz* de cada um dos Bailarinos da CDPA –, nem que seja pela opção de expressá-la em uma única frase. Têm-se, dessa maneira, a “Voz da Companhia”, nas palavras de seus integrantes, somando-se a estas, a “Voz dos Criadores” e a “Voz dos Amigos”. Pela dificuldade já assinalada de leitura, ele não foi reproduzido no corpo do texto, mas pode ser visualizado no DVD que acompanha a tese. (Figura 155)



Figura 155: *Tudo Que Se Torna Um* (parcial) – CDPA, 2011. Acervo: CCIMJEF/FCS.

Mota reflete sobre o *TEMPO* de passagem dele pela vida de Cia e pela vida de todos nós. Tempo de luto e de celebrações. CDPA – 40 Anos de lembranças, de sonhos e de criação.

Sublinham-se, a seguir, as palavras da então Presidente da FCS, Solanda Steckelberg, no Programa de 2011:

A Cia. de Dança Palácio das Artes, nos últimos 40 anos, trilhou vários caminhos estéticos, simbólicos, gestuais e temáticos no mundo da dança até chegar à atualidade com um repertório vasto de possibilidades. Tudo que se torna Um, coreografia síntese do processo, chega ao público para celebrar a importância desse legado e comemorar os 40 anos de existência da Companhia. Na trajetória da Fundação Clóvis Salgado, a dança cumpre um papel fundamental na reflexão sobre os rumos da arte contemporânea. Testemunhamos isso ao longo do tempo e hoje, mais do que nunca, a Cia. de Dança Palácio das Artes busca pensar e reinventar o corpo e o mundo que está dentro e fora de todos nós. A Fundação Clóvis Salgado agradece aos seus mantenedores e apoiadores, entes fundamentais que colaboram efetivamente para a execução de uma política pública para a dança e, também, à Unimed-BH, parceira indispensável para esta realização. Ao público, o espetáculo!

Destaca-se um trecho do texto da Diretora da Cia, no qual ela diz estar orgulhosa de dirigir a CDPA por dois motivos neste momento de sua vida.

Primeiro, pela oportunidade de exercitar com o grupo minha longa *experiência* em dança. Segundo, por assumir os desafios da contemporaneidade, apostando na potencialidade autônomo-criativa dos bailarinos, incentivando e promovendo a pesquisa nas mais diversas áreas da dança e das artes em geral, assumindo igualmente os potenciais da juventude e maturidade e seus integrantes e realizando projetos artísticos, educacionais e sociais, baseados no confronto, trânsito e diálogo entre tradição e inovação. (MOTA, 2011, grifo meu)

Mota, como tantos outros Artistas que também tiveram a oportunidade de *exercitar* suas *experiências* junto à CDPA, corrobora o entendimento benjaminiano (de experiência), na ação de realizar seu ofício de esfera artesanal, no qual a experiência se constitui em um produto precioso transmitido de geração em geração, consubstanciando uma trajetória de décadas de existência. Nessa Obra, a Diretora trabalhou com a memória coletiva construída a partir de lembranças individuais de cada Bailarino, dando contorno ao *tempo*, à *memória* e às *experiências* provenientes destes.

Percebe-se que Mota tratou com habilidade e sensibilidade de quem sabe com o que está lidando, as questões que envolvem uma companhia que percorreu 40 anos e, com ela, também sentiu o tempo passar, não em um sentido nostálgico, mas com celebrações de quem muito viveu e vive a arte da dança. Algumas reportagens do acervo CCIMJEF/FCS abordam com clareza essas questões.

A primeira intitula-se “Entre o luto e a celebração” e é assinada pela Jornalista Júlia Guimarães do jornal *O Tempo*, de 27 de agosto de 2011. A Jornalista fala da síntese impressionista dos 40 anos da CDPA, processo de experiências composto de lutos e

celebrações, do trânsito do clássico ao contemporâneo e à performance, de lembranças de memórias. (Figuras de 156 a 158)

MAGAZINE

Lupa
PRÊMIO
Criolo e Marcelo Jeneci (foto) lideram lista de indicados ao VMB. Página 12

www.otempo.com.br
OT 27/08/2011
O TEMPO DE B. HORIZONTE, SÁBADO, 27 DE AGOSTO DE 2011

Artes cênicas

Cia. de Dança Palácio das Artes estreia "Tudo que se Torna Um", uma reflexão sobre os 40 anos do grupo

Entre o luto e a celebração

■ JULIA GUIMARÃES

Desde o ano passado, a Cia. de Dança Palácio das Artes tem se empenhado em revisitar a própria história. Na iminência de completar quatro décadas de trabalho contínuo – fato bastante raro para um coletivo brasileiro de dança –, o grupo explorou em suas duas coreografias mais recentes uma reflexão sobre a trajetória trilhada, com o objetivo de traçar seus passos futuros.

Mas se a última criação da cia., "Se Eu Pudessem Entrar na sua Vida", propunha uma perspectiva mais literal de visita à própria história – com a inserção de fragmentos de espetáculos anteriores –, a nova montagem busca uma reflexão mais impressionista sobre a trajetória do grupo.

Com direção de Sonia Mota e criações cênico-coreográficas assinadas pelos 22 bailarinos, o espetáculo "Tudo que se Torna Um" estreia hoje no Grande Teatro do Palácio das Artes, numa curta temporada que já se encerra amanhã.

"Enquanto o trabalho anterior era uma ocupação performática de caráter mais expansivo e barroco, que retratava nossa história de forma quase literal, desta vez, o público verá, na caixa preta do teatro convencional, uma espécie de síntese desses 40 anos traduzida na questão do tempo e da memória", observa Sônia Mota, diretora artística da companhia.

Para iniciar a criação de "Tudo que se Torna Um", os bailarinos pesquisaram vídeos e antigos programas de espetáculos do grupo que, nesses 40 anos, já transitou do clássico ao contemporâneo. No entanto, Sônia evitou referências diretas e pediu aos bailarinos para criar coreografias impressionistas de três minutos sobre os temas do luto e da celebração.

Posteriormente, as pequenas peças foram recosturadas pela diretora, que percebeu uma linha comum entre todas as propostas: a pergunta sobre a passagem do tempo e a relação com a memória. "A experiência do luto diz respeito a esse tempo que não volta e pode estar ligada tanto à saudade em si, mas também ao amargor e ao trauma. Já a celebração dialoga com os desejos da companhia para o futuro", adianta Sonia Mota.

O nome "Tudo que se Torna Um" também deriva desse delicado exercício de síntese das 22 visões dos bailarinos. Segundo Sônia, um dos grandes desafios da montagem foi conseguir criar uma voz única para tantas visões. "Foi bom perceber que os bailarinos já se apropriam muito mais dessa concepção final".

EXPERIÊNCIAS. A reflexão sobre o tempo ganha ainda outros contornos por se tratar de uma companhia que mantém bailarinos de quase 40 anos de diferença entre si. Enquanto o mais novo, Lucas Medeiros, tem 20, a mais velha, Lina Lapertosa, tem 58. "Acho que os mais velhos trouxeram profundidade aos temas e possuem um sentimento de saudade maior. Já entre os jovens, o vigor físico impera mais", declara Sonia.

Em algumas passagens, o caráter biográfico dos intérpretes também é explorado, como na cena em que todos ocupam o proscênio do palco e mostram ao público partes do corpo que não gostam ou que possuem 'defeitos', como cicatrizes.

"Sinto que ainda podemos explorar muito mais esse caráter biográfico, até mesmo pelas diversas idades. Mas percebo que os bailarinos ainda tratam a arte mais como sonho, beleza e poesia".

CONTINUA NA PÁGINA 2

Figura 156: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 27/08/2011.

Acervo: CCIMJEF/FCS.



uma reflexão sobre a trajetória trilhada, com o objetivo de traçar seus passos futuros.

Mas se a última criação da cia., "Se Eu Pudessem Entrar na sua Vida", propunha uma perspectiva mais literal de visita à própria história – com a inserção de fragmentos de espetáculos anteriores –, a nova montagem busca uma reflexão mais impressionista sobre a

criação performática de caráter mais expansivo e barroco, que retratava nossa história de forma quase literal, desta vez, o público verá, na caixa preta do teatro convencional, uma espécie de síntese desses 40 anos traduzida na questão do tempo e da memória", observa Sônia Mota, diretora artística da companhia.

Para iniciar a criação de "Tudo que se Torna

peças foram reconstituídas pela diretora, que percebeu uma linha comum entre todas as propostas: a pergunta sobre a passagem do tempo e a relação com a memória. "A experiência do luto diz respeito a esse tempo que não volta e pode estar ligada tanto à saudade em si, mas também ao amargor e ao trauma. Já a celebração dialoga

se apropriam muito mais dessa concepção final".

EXPERIÊNCIAS. A reflexão sobre o tempo ganha ainda outros contornos por se tratar de uma companhia que mantém bailarinos de quase 40 anos de diferença entre si. Enquanto o mais novo, Lucas Medeiros, tem 20, a mais velha, Lina Lapertosa, tem 58. "Acho que os

tes do corpo que não gostam ou que possuem 'defeitos', como cicatrizes.

"Sinto que ainda podemos explorar muito mais esse caráter biográfico, até mesmo pelas diversas idades. Mas percebo que os bailarinos ainda tratam a arte mais como sonho, beleza e poesia".

CONTINUA NA PÁGINA 2



Além dos 22 bailarinos da Cia. de Dança, o convidado Rodrigo Antero, do Ballet Jovem, também integra o elenco.

Figura 157: Jornal *O Tempo*. Belo Horizonte, 27/08/2011 (continuação).
Acervo: CCIMJEF/FCS.



Intervenção feita próximo à Praça da Assembléia na última quarta

A busca pela aproximação entre a arte e a vida

■ **JULIA GUIMARÃES**

O caráter camaleônico da Cia. de Dança Palácio das Artes é uma de suas características mais presentes ao longo desses 40 anos. Se em seus primórdios, o rigor do lendário coreógrafo Carlos Leite resultava na exploração do balé em sua vertente mais clássica, as pesquisas recentes do grupo apontam para uma dilatação dos limites da arte, na busca de uma aproximação com a própria vida.

Exemplo disso é a intervenção urbana com cenas do espetáculo "Tudo que se Torna Um", realizada pela Cia. de Dança na última quarta-feira, próximo à praça da Assembléia, na região centro-sul de Belo Horizonte. Embora o espetáculo tenha sido criado para o palco, o grupo realizou uma espécie de pré-estreia na rua, na tentativa de se aproximar do público comum. "Temos buscado essa expansão espacial desde 2008, quando começamos a realizar intervenções em espaços públicos. Sentimos necessidade de estar mais perto do público no dia-a-dia da cidade e mostrar que a dança não se limita ao enquadramento do palco", explica a bailarina Lina Lapertosa, que está na companhia há mais de 30 anos.

Outro caminho apontado no aniversário de quatro décadas do grupo é a busca por criações mais autorais, que mostrem o grupo com menos pompa e de forma mais exposta. Segundo Lapertosa, o próprio figurino do espetáculo

Equipe

Cenografia: Felipe Crescenti
Desenho de Luz: Paulo Pederneiras
Figurinos: Fabio Namatame
Trilha sonora: Daniel Maia
Roteiro dramaturgico: Claudia Lobo e Sônia Mota
Vídeo: Rodrigo Campos

lo "Tudo que se Torna Um" já reflete essa transição, pois alterna a sofisticação e opacidade do preto com transparências que expõem a própria pele dos bailarinos. "A ideia é nos desnudar e mostrar o grupo de forma mais crua".

Para Lucas Medeiros, o mais jovem integrante da cia., com 20 anos, a própria diferença de idade entre os bailarinos também suscita criações atuais que primam menos pela pompa e o vigor e mais por questões essenciais à dança. "O contato com integrantes mais experientes me fez buscar uma dança que vá além da técnica e do físico, na busca por uma dança mais verdadeira que encontre a alma do espectador".

Agenda

O QUÊ. Espetáculo "Tudo que se Torna Um".
QUANDO. Hoje, às 20h30, e amanhã, às 19h.
ONDE. Grande Teatro do Palácio das Artes (Av. Afonso Pena, 1537, Centro, 3236-7400).
QUANTO. R\$ 20 e R\$ 10 (meia).

Figura 158: Jornal *O Tempo* (continuação). Belo Horizonte, 27/08/2011.
 Acervo: CCIMJEF/FCS.

A Jornalista Guimarães aponta o caráter que julga ter a CDPA, ser camaleônico, mostrando características de um repertório diversificado em seus 40 anos de existência.

A segunda é assinada pelo Jornalista Castilho Avellar, do jornal *Estado de Minas*, de 29 de agosto de 2011, na qual aborda o momento de comemoração dos 40 anos da CDPA, atento ao sentido central da obra, que não trata de um retorno ao passado, mas de um ato presente, "no tempo presente e do tempo presente, [...], mas que só chega à mente com o pensamento e a imaginação de hoje". (Figura 159)


Estado de Minas 29/08/2011

REFLEXÕES

Companhia de Dança do Palácio das Artes fala sobre o pr em geral, mostrando o que se esconde por trás delas, com

Sobre o tempo e bolhas de sabão

MARCELLO CASTILHO AVELLAR



Tudo que se torna um, novo espetáculo da Companhia de Dança Palácio das Artes, que estreou no fim de semana, é daquelas criações que terão significados nitidamente distintos para grupos distintos de espectadores. Haverá um espetáculo para os que acompanham regularmente as apresentações da companhia, outro para quem o faz apenas eventualmente. E, acima de tudo, haverá um sentido para aqueles a quem a idade já obrigou a uma inexorável sensação da passagem de tempo, outro para aqueles cuja juventude lhes produz a impressão de que viverão eternamente.

A intenção é comemorativa. O grupo celebra seus 40 anos (idade oficial, de sua incorporação à estrutura do estado, porque ele já existia antes mesmo da inauguração do Palácio das Artes). É explicação objetiva para a inserção de seqüências como a abertura ao som de *Hello goodbye*, clássico dos Beatles, ou o brinde no fim. Mas não se trata apenas de autorreferência. *Tudo que se torna um* vai além disso, e as duas cenas são bons exemplos desse fato. Ao falar de si mesma, a Companhia de Dança Palácio das Artes parece dizer, na verdade, de todas as celebrações. E daquilo que se esconde por trás delas, o tempo e sua fugacidade, as maneiras como tentamos apreender o instante para, na própria tentativa, perdê-lo.

Nesse sentido, podemos ver *Tudo que se torna um* como a construção coletiva de uma memória. Esta não é um retorno ao passado, nem ao menos uma reconstrução do passado. É ato presente, no tempo presente e do tempo presente, construção nova inspirada por algo que pode até ter ocorrido, mas que só chega à mente com o pensamento e a imaginação de hoje. Podemos encontrar, nessa maneira como a memória finge evocar o passado mas situa-se, realmente, no aqui e no agora, as próprias bases de *Tudo que se torna um*. É espetáculo fragmentário porque a memória coletiva foi construída a partir de lembranças individuais. É onírico porque a evocação, como o sonho, é hostil a qualquer ordem lógica ou cronológica. É fluido porque a reinvenção da lembrança é líquida, o contrário da história, da crônica, do registro, cristalizados mesmo quando podem ter inúmeras versões – todas cristalizadas, definitivas. Se a história dá conta dos fatos do passado, a memória, em seu caráter de criação sobre o passado no tempo presente, talvez só possa se expressar plenamente na obra de arte.

ESSÊNCIA A complexidade da proposta impõe seu preço. *Tudo que se torna um* é espetáculo irregular. Propõe dinâmicas intensas nas passagens de grupo, enfrenta, às vezes, dificuldades com o ritmo quando tem menos bailarinos em cena. Deixará em muita gente a impressão de que, como quase todos os filmes, mereceria mais uma sessão na mesa de edição. Mesmo assim, é elogiável na maneira como inventa sua unidade. O processo de criação exigiu de cada bailarino que tentasse sintetizar, em criação individual, seu próprio olhar sobre o grupo, a vida, a passagem do tempo. Essa pluralidade de matrizes criativas se apresenta ao espectador como unidade. Estamos diante de um espetáculo que nos conta histórias individuais, e não diante de um agendamento de microespetáculos.

A unidade é garantida por uma série de pequenas estratégias. Uma delas fica clara na maneira como o figurino é usado, do excesso na abertura rumo à nudez – se a revelação da memória é processo análogo ao desnudamento, outras dimensões de *Tudo que se torna um*, do gesto à trilha sonora, também produzem a impressão de que se despem, que vão se livrando de falsas peles para, em algum lugar, revelar uma essência.

SIGNOS Outra delas fica clara nas mesmas roupas daquela cena-síntese que é a abertura: são trajes festivos, mas todos negros, nada branco ou colorido como usualmente associaríamos a trajes festivos. É como se na celebração estivesse implícito o luto. Em outro lugar, encontraremos o exato oposto: a bailarina fala em dançar seu luto, mas a coreografia que se segue é sensual, ágil, o oposto do que esperaríamos de uma representação do tema que ela acaba de afirmar. Ao longo do espetáculo, encontraremos outros conjuntos de signos que julgamos conhecer atravessados por elementos que produzem o estranhamento – se a matriz é o passado, tudo já é conhecido, mas se a organização da memória está no presente, algo novo está sendo inventado a qualquer momento.

Essas estratégias permitem que

Figura 159: Jornal *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 29/08/2011.
Acervo: CCIMJEF/FCS.

No pensamento de hoje, com as sensações de hoje, apresenta-se mais uma fala de Lapertosa, que com sua fala nos auxilia a perceber que um mesmo bailarino pode apresentar transformações em seu modo de conceber e processar a dança de seu tempo histórico. Sobre o trabalho dirigido por Mota, *Tudo Que Se Torna Um*, o qual lida com “luto e celebração”, “[p]erdas e alegrias, comemorações e ganhos”, a Bailarina se expressou:

Cada um dançou seu luto. Cada um dançou a sua alegria. E foi isso. Daí, a gente começou a montar. [...] E eu... Tinha uma parte que o palco estava todo vazio, e ela queria que eu fizesse... E eu queria essa parte toda de improviso. Eram cinco minutos só, Tânia. Só cinco minutos de improviso?! Você acredita? [...] Em um palco daquele. Sabe? Ia ser no palco do Palácio das Artes. Eu queria improvisar. Ô Tânia, olha como são as coisas. Quando eu estava no professor Carlos Leite, ele sorteava para eu improvisar e eu dava para o Tobias, não é? Olha que legal. No mesmo palco. [...] E aí, ela não topou. Ela não comprou essa minha vontade. E, aí, eu chorava. Eu chorei, chorei, chorei. (LAPERTOSA, 2015)

Segundo Lapertosa, Mota não se arriscava com cenas improvisadas na hora, mas sim trabalhadas antes e codificadas para, a partir delas, montar o espetáculo, ação na qual Lapertosa estava resistente, querendo, curiosamente, se arriscar em cena, improvisando mesmo.

Ainda em 2011, realizou-se o projeto “ZONA 04”, que teve início com a Obra *Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida*, espetáculo pensado para o formato de uma ocupação performática da CDPA. Essa ocupação “convida o público a transitar com os Bailarinos pelo espaço cultural, seus nichos, seus vazios, sua arquitetura, seus vãos livres e suas salas, revelando no trajeto as memórias físico-emocionais do repertório do grupo”. (Programa *Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida*, Ocupação Performática no “CentoeQuatro”, 2013) Três espaços culturais de Belo Horizonte foram ocupados e *transpassados* pelo movimento performático da CDPA: o Grande Teatro do Palácio das Artes e imediações (ocasião em que o público acompanhou os Bailarinos do *foyer*, ao palco do Grande Teatro, pelas passagens internas, nichos e corredores de trânsito usualmente não permitido ao público, desceram escadas e acessaram espaços da galeria de arte da FCS, dentre outros); o multiuso espaço de ocupação artística e cultural CentoeQuatro; e o museu interativo caracterizado como o *museu de experiência*, “Memorial Minas Gerais Vale”. (Figuras 160 e 161)

ZONA 04 : Se Eu Pudesse Entrar na Sua Vida



Fundação Clóvis Salgado

Foto © Paulo Lacerda

Figura 160: Se Eu Pudesse Entrar Em Sua Vida, CDPA. Foto: Paulo Lacerda.
Acervo: CDPA/FCS.



Figura 161 *Se eu pudesse entrar em sua vida* (s/d) – CDPA, 2011. Lair Assis e Lívia Espírito Santo.
Acervo, CDPA/FCS.

A obra *Tudo Que Se Torna Um* recebeu os prêmios em 2011: pelo 16º PRÊMIO SESC/SATES, nas categorias de “Melhor Trilha Sonora”, Daniel Maia, e “Melhor Figurino”, Fábio Namatame; e pelo 8º PRÊMIO USIMINAS SINPARC, nas categorias de “Melhor Espetáculo”, Melhor Concepção Cenográfica e Melhor Iluminação.

Em 2012, a Cia seguiu remontando *Tudo Que Se Torna Um, Coreografia de Cordel e Se Eu Pudesse Entrar Em Sua Vida*, além do projeto Interiorização 2013, com esse trio de repertório pelas cidades mineiras de Uberlândia, Uberaba, Ouro Branco, Poços de Caldas, Ouro Preto e Brumadinho. De acordo com o Programa Interiorização 2013, Mota manteve os projetos “Encontros com a Cia de Dança” e “Ocupações Performáticas” e criou os projetos “5^{as} da Dança”, “Aula Aberta” e “Ateliers Corográficos”.

Em 2012, constam os prêmios pela Obra *Tudo Que Se Torna Um*, no 9º PRÊMIO USIMINAS/SINPARC, nas categorias “Melhor Iluminação” e “Melhor Figurino”.

Em 2013, foi a vez da obra *brancoemMim*, “criação filha”, como disse Mota, ao explicar que esta foi gerada espontaneamente a partir da dramaturgia que integrou a ocupação performática *Se Eu Pudesse Entrar Em Sua Vida* e das visões ao visitar o “Memorial Minas Gerais Vale”, propondo ocupá-lo com as devidas adaptações estéticas e dramáticas do novo local. Como explicou a própria Diretora:

Ao visitar o Memorial Minas Gerais Vale, junto com Cristina Machado, para avaliar as possibilidades de uma quarta adaptação no local, encontrei a princípio certa dificuldade, devido ao intenso caráter informativo deste Museu. Mas, logo em seguida e quase ao mesmo tempo, Cristina e eu tivemos uma visão muito clara de como ocupar este espaço tão colorido e tão expressivo: deveria ser uma ocupação em branco! O branco, para se destacar e ao mesmo tempo trazer um traço de quietude e fluência entre as tantas imagens deste grande memorial mineiro. (Programa *brancoemMim*, novembro/2013)

Mota convidou Machado para uma nova parceria e esta acabou criando o nome (*brancoemMim*) e o fio condutor da criação. Mota, assim, se expressou no Programa *brancoemMim* (novembro de 2013): “Tenho certeza de que a triangulação entre mim, Cristina e os bailarinos/criadores vem fechar mais um ciclo desta Companhia que, após revisitar os arquétipos da dança habitantes deste *brancoemMim*, parece anunciar uma nova página de sua história.” (Figuras de 162 a 164)



Figura 162: brancoemMim – CDPA, 2011. Andrea Faria. Foto de Paulo Lacerda (detalhe).
Acervo: CDPA/FCS.



Figura 163: brancoemMim – CDPA, 2011. Dadier Aguilera. Foto de Paulo Lacerda (detalhe).
Acervo: CDPA/FCS.



Figura 164: brancoemMim – CDPA, 2013. Foto de Paulo Lacerda (recortada).
Acervo: CDPA/FCS.

Viu-se, em *Movimentos III*, um trabalho de Direção Artística pautado na pesquisa que não se fechou em si mesma, mas promoveu outras ações culturais da CDPA: resultou em obras secundárias como vídeos e registros preciosos para desdobramentos coreográficos que se sucederam, como também para futuros pesquisadores; oficinas com os Bailarinos-Intérpretes; encontros com as Escolas Municipais ou Estaduais promovidos pelos Projetos de Extensão da FCS, ocasião de diálogo entre o Artista da Dança e plateia após o espetáculo; apresentações sistemáticas da CDPA no *foyer* do Grande Teatro, como aquelas ocorridas aos domingos pela manhã, apresentações gratuitas e inclusivas; a Cia ocupou espaços que ultrapassaram os limites do Palácio das Artes, fazendo-se, desse modo, presente. Mais do que tudo, a CDPA demonstrou sua versatilidade em se adaptar à sua atual condição e aspiração artística, Cia mesclada de Bailarinos de faixas etárias variadas (por vezes, com a diferença de 40 anos entre seus integrantes), como também sua versatilidade em se transformar, estando atenta ao contexto da arte contemporânea de criação coletiva, o qual tem demonstrado um contínuo e denso interesse pelas questões existencialistas do fazer artístico.

3.4 Trabalho de Aprimoramento Técnico

*É maravilhoso o que o corpo é capaz de fazer quando o deixamos livre
– após o aprendizado técnico.*
Klauss Vianna²¹⁰

Passadas três décadas de trabalho técnico, a CDPA seguiu buscando por novas formas de se manter ativa, trabalhando com aulas de técnica da dança clássica alternadas com a técnica de dança contemporânea e explorando técnicas corporais antes não tão acessíveis²¹¹. Todo esse aprimoramento técnico desenvolveu-se paralelamente ao mergulho da Cia no processo da experiência de bailarino intérprete, pesquisador de sua própria forma de se expressar pelo movimento corporal. Para tal, a metodologia usada foi intensificar o trânsito entre Cia e professores e pesquisadores que trabalhavam com esse sistema, além de promover encontros, seminários ou fóruns, em um diálogo interdisciplinar e colaborativo com profissionais das áreas de Dança, Teatro, Antropologia, Artes Visuais, Literatura e Gestão Cultural.

²¹⁰ A Dança. Klauss Vianna, 1990, p. 27.

²¹¹ Técnicas como Pilates e Gyrotonic.

Com uma intensidade nunca antes percebida, as atitudes e pensamentos ocorridos em *Movimentos III* deixam transparecer com maior intensidade os desdobramentos de ideias e atitudes de um mineiro paradoxal e inquieto em seu próprio tempo, Klauss Vianna. Esses desdobramentos (alguns abordados mais adiante), de alguma forma, alcançam a atualidade pelas gerações de artistas (e seus sucessores), os quais tiveram suas experiências de dança construídas diretamente com Vianna, resultando-se destas (experiências) a configuração de um *corpoforma* cada vez mais organizado física e emocionalmente.

Remete-se às palavras de Vianna, quando este se refere à consciência do Bailarino Profissional e ao uso da técnica em seu fazer artístico:

O gesto no balé não deve ser apenas um gesto *do* balé: é um gesto trabalhado do ser humano, especialista, e que envolve não apenas a memória daquele corpo, mas o corpo de todos os homens. É claro que tudo isso exige uma técnica e somente o aperfeiçoamento dessa técnica vai permitir ao bailarino chegar a essa memória e a essa emoção comum a todos os seres humanos. É milagroso o que o corpo é capaz de fazer quando o deixamos livre – após o aprendizado técnico. (VIANNA, 1990, p.27, grifo meu)

A técnica, segundo Vianna, é entendida, dessa forma, como *meio*, e não como *fim*; meio de cada Bailarino encontrar seu próprio movimento, sua própria forma. “A forma, repito, é consequência: são os espaços internos que devem criar o movimento de cada um”. (VIANNA, 1990, p.27)

O *corpoforma* constituído neste processo de intérprete-pesquisador revela um artista despido, por vezes literalmente, de movimentos aparentemente codificados embora estes estejam subjacentes à sua interpretação. Esse corpo parece suportar múltiplos sentimentos-forma – dobra-se, retorce, desestabiliza-se, cai e subitamente retoma a instabilidade vertical –, “exige firmeza obstinada para permanecer ereto. Ao mesmo tempo acolhe, recebe”, troca e experimenta (palavras de T. Pinheiro, Programa *Coreografia de Cordel*, 2004). Este *corpoforma* desconsidera o eixo central em “favor dos eixos laterais” (MOTA, 2015), e mais do que fazer uso da força ou contração muscular, investiga o relaxamento muscular para facilitar a liberdade das articulações e do fluxo do movimento, livre ou conduzido. (VIANNA, 1990; MOTA, 2015) O estado de investigação não se pauta no acerto, mas arrisca-se no acaso e aprende com o erro. Muito mais do que mover-se todo o tempo, ele se encontra em um estado de não ação, consciente de que *menos* pode significar *mais*. (VIANNA, 1990; MOTA, 2015) De certa forma, o *corpoforma* dos *Movimentos III* presta-se menos à representação de

um corpo simbólico por investigar a identidade do interprete dialogando com o sujeito social²¹². Só depois de chegar às profundezas de um corpo nu, sem máscaras, alcança-se uma transformação, um amadurecimento emocional tal que o *corpoforma* novo se encontra pronto a assumir um corpo representativo, um corpo artístico (VIANNA, 1990; RODRIGUES, 2014). (Figura 165)

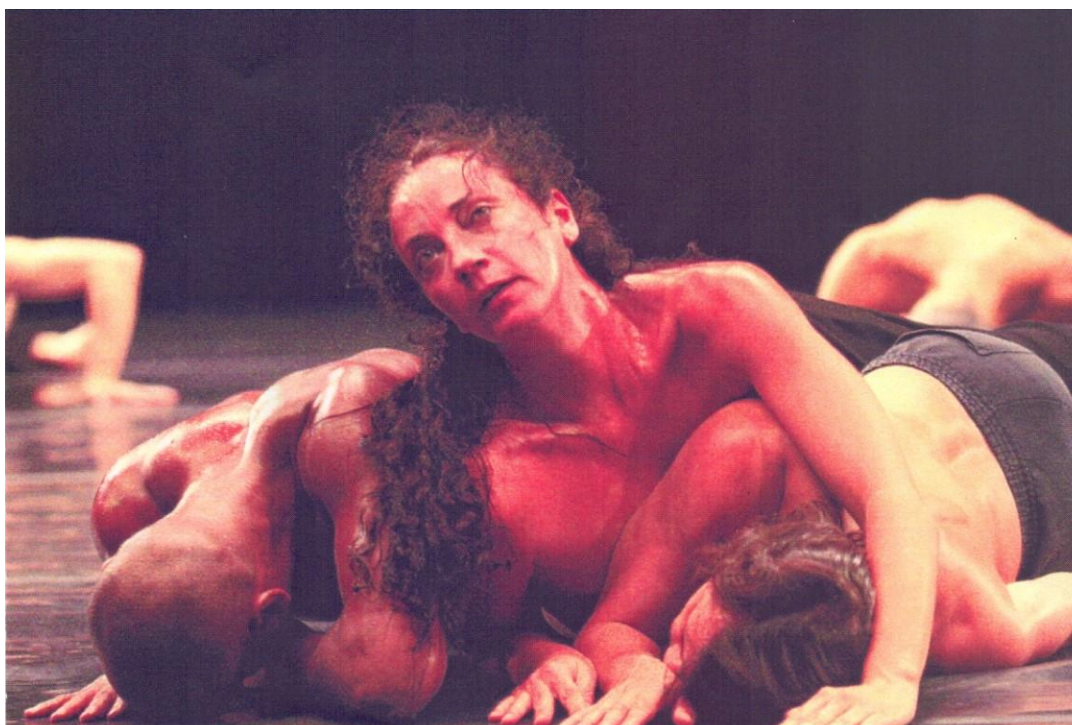


Figura 165: ENTREMUNDOS/*Carne Agonizante* – CDPA, 2007.
Acervo: CDPA/FCS.

A autora tende a concordar com o entendimento de um dos Bailarinos da CDPA, Paulo Chamone, quando este fala sobre as possíveis mudanças que teriam acontecido na rotina de trabalho desenvolvida pela CDPA. “Nesses 30 anos, o que mudou foi a *forma* de criar, a preparação é muito parecida até hoje. (CHAMONE, 2016, grifo meu) A rotina de aprimoramento técnico do Bailarino de dança teatral, como é o caso da Cia, tradicionalmente se mantém constituída pelas aulas de clássico, acrescidas de aulas contemporâneas, e colaboradas pelas aulas de condicionamento físico como pilates, gyrokinesis e heiki, dentre outras.

No sentido da *forma* empregada pela CDPA em *Movimentos III*, apresenta-se a fala do Bailarino Gustavo Silvestre (2016).

²¹² Sujeito social. Cf.: nota 43.

O que mais sinto de diferença atualmente na minha rotina é uma busca cada vez maior por uma conscientização do que eu realmente preciso, poder escutar meu corpo e sentir qual atividade paralela é mais adequada pra cada momento ou até mesmo a hora de descansar, de me alongar, me sentir, perceber quais minhas necessidades.

Forma pautada pela investigação consciente dos limites e potencialidades de cada corpo. O Bailarino Alex Dias (2016) também se expressou sobre a rotina de trabalho da Cia, que, para além das aulas de clássico, e de técnicas complementares já citadas, busca pela “preparação física direcionada preventivamente e às vezes dependendo do momento [recorre] à prática da musculação direcionada”. Dias apontou o que percebeu de mudanças no funcionamento dela com a dinâmica que inclui a experiência de trânsito com outras áreas.

[...] já alguns anos buscamos uma horizontalidade nas relações de trabalho, foram anos de exercícios neste sentido, pautados principalmente nos processos de criação, onde sempre teve outros profissionais envolvidos como psicólogo, antropólogos, artistas de outros seguimentos, entre outros, discutindo em seminários sobre processo criativo, colaborativo, relações humanas e de trabalho. Isto a meu ver modifica a relação de trabalho, dilui os conflitos e angústias que nem sempre têm a ver com o ambiente de trabalho. (DIAS, 26/03/2016)

É pertinente sublinhar que, de fato, o contexto no qual os bailarinos das últimas gerações se encontram é de um crescente interesse pelo conhecimento e estímulos possíveis em outras áreas que complementem o seu fazer artístico, distinguindo-os das demais (gerações passadas). Não se pode deixar de frisar que esse incremento de possibilidades e acessos a eles é fato mais recente e que tem a ver também com uma crescente organização da área de da Dança.

Nesse sentido, destaca-se a fala da Bailarina da CDPA, Lívia Espírito Santo, estabelecendo-se como uma dessas referências às últimas gerações.

Agora, no mestrado, estudo poéticas e processos de criação na cena contemporânea e meu objetivo inicial é investigar testemunhos de artistas da dança sobre seus processos de criação e tecer etnografias. Enfim, a arte, sobretudo a dança, o artista, o corpo, são os fios condutores de minha atuação. Penso que esta formação acadêmica alimentou e ainda alimenta muito o meu fazer artístico. O como penso a dança, o corpo, a arte, a criação, o debate político sobre as políticas culturais e seus mecanismos de financiamento, entre outros, sem dúvida estão atravessados por uma sensibilidade também do saber acadêmico. Muitas vezes, eu brinco, sou bailarina formada em ciências sociais. Piadas à parte, mas é verdade, *todo esse percurso acadêmico modifica minha atuação em dança. E claro, o meu interesse pela academia é marcado por esta atuação artística.* [...] Estudar a prática artística e

praticar o estudo formal da academia é a tentativa e o que me alimenta. (ESPIRITO SANTO, 2016)²¹³

Esta fala remeteu a autora às reflexões de Vianna (1990, p.57), que entendia que não se pode deixar a vida do lado de fora da sala de aula, e vice-versa, ou mesmo que a “observação e o questionamento são importantes em todo lugar, em toda a vida”, ativando-se, assim, um fluxo de mão dupla de mútuas reconfigurações de significados – vida, dança, academia, vida... Tal via de mão dupla entrelaça-se ao seu fazer artístico junto à CDPA, e Espírito Santo tratou de uma questão instigante em sua pesquisa de Graduação, ou seja,

[...] minha pesquisa recaiu sobre o ‘envelhecimento na dança’. Minhas reflexões permearam o processo de envelhecimento como possibilidade de transformar, continuar e/ou questionar um pensamento sobre a dança, o corpo, a profissão e as atuações possíveis de um bailarino que muda constantemente e de modo singular. Meu ponto de partida veio da premissa do envelhecer como ‘condição de possibilidade’ de renovar e afrouxar os padrões sociais cristalizados, implicando em novas estéticas, novas apreciações e, conseqüentemente, em novos métodos e abordagens de ensino. Na licenciatura em sociologia, meus trabalhos abordaram a temática do ‘corpo’. Assim, com base na Lei de Diretrizes e Bases (Lei nº 9.394/96) e a partir dos Parâmetros Nacionais Curriculares (PNC) e do Currículo Básico Comum (CBC), amparei uma experiência docente, uma prática laboratorial em educação no ensino médio acerca do tema transversal ‘corpo e saúde’. A partir disso, para o planejamento dessa temática, articulei discussões conceituais, como, por exemplo: papéis sociais, socialização, identidade e gênero. (ESPIRITO SANTO, 2016)

Percebe-se como a Bailarina encontra-se atenta ao seu contexto, tratando o envelhecimento na dança como uma possibilidade de transformação, sem perder de vista seu processo profissional, que, como instância de pesquisa, abarca todas essas questões, de forma objetiva e reflexiva, não velada e subjetivamente como de costume.

Apresentam-se aqui, de um modo muito sintético, os dois sistemas de trabalho pelos quais os Bailarinos da CDPA vivenciaram experiências – as experiências com o método de “Bailarino-Pesquisador-Intérprete” e com o sistema “Arte da Presença”. Ambos são provenientes de Bailarinas Pesquisadoras inquietas com o fazer artístico, insatisfeitas apenas com a formação tradicional da dança (sobretudo a clássica), buscando em outras áreas (Antropologia, Psicanálise e Filosofia Oriental) a complementação para ativar uma presença autêntica e total do Bailarino na dança. E, cada uma a sua maneira, deixa revelar os traços (modelados no barro de sua consciência artística) da experiência construída pelas mãos do Artista (oleiro) Klauss Vianna.

²¹³ Entrevista concedida à autora em 27/04/2016.

O primeiro sistema de trabalho foi desenvolvido por Rodrigues, baseada em seu método BPI. Em sua fase de pesquisa de campo, os integrantes da Cia vivenciaram três ambientes distintos. Na primeira fase, a pesquisa de campo, eles iniciaram pelas profundezas de uma mina próxima à Mariana (MG), ocasião em que desceram de carrinho em direção ao centro da mina e começaram a despertar a atenção do corpo para aquele ambiente – “a barriga da terra”, entrando para “dentro da serra”. (RODRIGUES, 2014). Em outros desdobramentos, o ambiente da pesquisa de campo constituiu-se em Medina, no Vale do Jequitinhonha (MG), construindo novos olhares, conhecendo outras pessoas em seu ambiente natural. Houve ainda mais uma experiência de campo orientada por Rodrigues, quando os Bailarinos se deslocaram para um casarão vazio tombado pelo patrimônio (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico, IEPHA/MG) localizado às margens do Rio das Velhas, em Marzagânia (Município de Sabará, Região Metropolitana de Belo Horizonte), recebendo e construindo novos estímulos e novas vivências. Na segunda fase, os Bailarinos retornaram ao Vale do Jequitinhonha com seus ensaios abertos. E a terceira fase constituiu-se das Oficinas, nas quais as experiências anteriores somaram-se a outras produzidas a partir de encontros com outros artistas, em especial: as oficinas com a Bailarina Performática Paola Rettore, a qual acompanhou Rodrigues em Medina e veio a propor as *Intervenções Urbanas*, executadas pelos próprios Bailarinos em outras ocasiões depois desse processo; e o Bailarino Criador Tuca Pinheiro, que atuava como Assistente de Coreógrafo na Cia, também presente no processo de Medina. Dentre os projetos originários da experiência com Rodrigues, Pinheiro foi quem teve seu projeto aprovado. Esse projeto chama-se inicialmente *as coisa e o tempo das coisa*, frase que o Bailarino ouviu de um morador de Medina, e que veio se transformar no trabalho *Coreografia de Cordel*. A propósito, esse nome surgiu em referência à paródia da literatura de cordel, relacionado ao trabalho solo de cada Bailarino, no qual, efetivamente, foram empregados cordas, elásticos, linhas e barbantes, curiosamente entrelaçando-se à ideia de um *cordel* de solos coreografados – uma *Coreografia de Cordel*. Vianna se revelou, assim, pela busca de os Coreógrafos Pesquisadores estarem atentos à questão do estado de consciência corporal do Bailarino, atento a seu meio ambiente, integrando arte e vida, de forma que esse Bailarino se expresse por meio de uma movimentação personalizada, tal como buscam Rodrigues e Mota em seus sistemas de trabalho com a dança.

Já o sistema da *Arte da Presença* desenvolvido pela Diretora Sônia Mota, pelo qual a CDPA entrou em contato direto pela experiência compartilhada pela autora. Em síntese, para dançar, faz-se necessário se conhecer primeiro, estar consigo mesmo, estar presente de uma forma inteira, para ativar sua presença cênica. E esse sistema busca antes a “intenção”, mais

do que a “forma”, respeitando-se as individualidades e características do Bailarino. “Sem ser uma técnica da improvisação, *Arte da Presença* improvisa com as regras do dançar. Sem ser meditação ou terapia, busca a maneira individual de dançar”. (MOTA, Programa Mostra Klauss Vianna/2011).

Movimentos III movem-se, em muito, nos caminhos do espírito investigativo e de pesquisa de Vianna (1990, p.65), que, de certa forma, encontra-se sintetizado nas (suas) palavras: “Sem seguir um programa convencional de aulas, mas me guiando pela minha necessidade de respostas, acho que consigo revelar caminhos aos alunos, para que cada um busque as próprias verdades de seu corpo”.

De acordo com os Programas do CCIMJEF, compõem o trabalho de aprimoramento técnico dos *Movimentos III* os seguintes Mestres e Professores da CDPA 2000-2013: Bettina Bellomo (Clássico); Patrícia Werneck (Clássico, Tai Chi); Suzana Mafra (Clássico); Tuca Pinheiro (Contemporâneo); Tíndaro Silvano (Clássico); Mário Nascimento (Contemporâneo); Maria Clara Salles (Clássico); Marise Diniz (Contemporâneo); Dadier Aguilera (Clássico); Karina Collaço (Contemporâneo); Helô Pinheiro ([Contato] Improvisação); Lars Van Cauwenbergh (Clássico); Marcos Elias (Clássico); Fátima Cerqueira (Clássico); Márcia Cruzeiro (Clássico) Lavínia Bizzotto (Contemporâneo); Gabriela Christófaro (Contemporâneo); Tuca Pinheiro (Contemporâneo); Kénia Dias (Improvisação); Sônia Mota (Arte da Presença); Andrea Faria (Gyrokinesis); Maíra Cesário (Capoeira); Henrique Pavan (Ioga); Waneska Cézár e Ana Paula Braga (Pilates e Girotonic); e Ichitami Shikanai (Aikido).

Como Pianistas, constam: Robson Carlos; Pompéia Sant’Anna Dutra; Maria Helena Andrade; e Angela Wieliczko.

3.5 Repertório

*Coreografia de Cordel é uma reflexão sobre o conhecimento, experimentalismo e troca.
Por isso é tão humano!
Mônica Cerqueira²¹⁴*

Movimentos III marcam uma distinção no repertório da Cia de Dança Palácio das Artes. Esta entrou no século XXI incorporando os novos paradigmas da contemporaneidade a partir das danças moderna e contemporânea – criação coletiva; pesquisa em dança;

²¹⁴ Palavras de Mônica Cerqueira, Gestora Cultural. Programa *Entre o Céu e as Serras*, de 10 a 13 de maio de 2007.

interdisciplinaridade; quebra de hierarquia dentro da estrutura de uma companhia oficial etc. A obra *Entre o Céu e as Serras* estabelece o rumo, o qual será adotado e explorado pela Cia a partir de então, a pesquisa-reflexão. Integrando-se à política pública da instituição que a abriga, a Fundação Clóvis Salgado, a CDPA desenvolve um trabalho de criação, fomento e difusão da dança contemporânea, alcançando uma maturidade artística e uma troca interdisciplinar consubstanciada por toda sua fértil e versátil trajetória.

Analisando-se o Repertório da CDPA desenvolvido em *Movimentos III*, elegeu-se a obra *Coreografia de Cordel* (Figura 166) como síntese de seu último processo de estado de arte, com a presença e a participação de cada um de seus Bailarinos comprometidos com as questões de seu tempo.



Figura 166: *Coreografia de Cordel* (s/d) – CDPA, 2004.
Acervo: CDPA/FCS.

As obras desse período mostram-se tão coerentes e plasticamente harmoniosas entre si, que muitas outras poderiam muito bem representar o Repertório 2000-2013 da Companhia. Contudo, substancialmente, *Coreografia de Cordel* foi destacada por trazer em sua gênese o método de Bailarino-Pesquisador-Intérprete, no qual a Cia trabalhou o desapego à forma, aos estilos e às técnicas definidas, intensificando um corpo consciente do seu tempo aqui e agora. O processo de criação (o mais longo e embasado de todos eles) estruturou-se em etapas, havendo um tempo necessário de sedimentação da experiência ali vivida, marcando, enfim,

um momento culminante da CDPA com o público e consigo mesma, propiciando o encontro com a sua busca (desde sempre) almejada – a identidade da Companhia. Outro motivo para a escolha de *Coreografia de Cordel* foi sua capacidade de dialogar com o passado e o presente, com a tradição mineira do interior e com a contemporaneidade da Capital. Cordel foi construindo por muitos fios e cordas que se entrelaçaram. E pelo fio da corda que aos poucos ligou o Bailarino à sua criação, um “solo” a outro, fio por fio, revelou memórias, compartilhou experiências e, assim, uma Minas Gerais, antes tradição, transforma-se em uma Minas Gerais contemporânea e universal pela arte da dança. (Figura 167)



Figura 167: *Coreografia de Cordel* (s/d), Sônia Pedroso – CDPA, 2004.
Acervo: CDPA/FCS.

Coreografia de Cordel foi também a Obra escolhida, dentre o vasto repertório da Cia para a comemoração de seus 40 anos de existência. De acordo com a Ficha Técnica do Programa de setembro de 2005, têm-se: Tuca Pinheiro, Direção Coreográfica; Assistência de Coreografia e Ensaios, Mônica Tavares; Música Original de Daniel Maia; Desenho de Luz e Criação de Luminárias, Jamile Tormann; e Figurinos de Marco Paulo Rolla.

O mineiro Tuca Pinheiro²¹⁵ compartilhou um pouco de sua experiência e deixou transparecer sua relação afetiva e profissional junto à CDPA. Tuca Pinheiro é natural de Patos de Minas (MG) e começou sua formação profissional em dança na própria Escola do Palácio das Artes, com os professores Carlos Leite, Emil Dotti e Helena Vasconcellos, época em que também cursava o Curso de Artes da Guignard, então localizado no ambiente do Palácio das Artes. Paralelamente, Pinheiro construiu sua formação profissional de dança no Studio Anna Pavlova, onde teve aulas com Sylvia Calvo, Dulce Beltrão e Bettina Bellomo, sendo a primeira experiência profissional sua participação no Grupo de Dança *Baletatro Minas* (segunda geração/década de 1980). Pinheiro participou da montagem de *Tribana/83*, integrando a CDPA por um ano. Por meio de audição, no ano seguinte, passou a integrar por cinco anos o elenco do Balé Guaíra (Curitiba), com um trabalho intenso com Carlos Trincheiras, Izabel Santa Rosa, Marta Neves e Jair Morais (dentre outros), quando desenvolveu, além da dança clássica, a dança moderna. Pinheiro ainda voltou a trabalhar em Belo Horizonte, como Professor de Dança do CEFAR/FSC, no Centro Mineiro de Danças Clássicas, dirigido pelas irmãs Maria Clara e Eliana Salles, e como “Artista” do Primeiro Ato.

Pinheiro falou também do bom tempo em que passou na Europa, quando teve a oportunidade de fazer oficinas e de *entrar em contato* com Cias e artistas antes vistos no Brasil, por algum tempo, durante a época dos Festivais *Carlton Dance*, ocasião em que naturalmente começou a desenvolver o perfil de Diretor Coreógrafo. Retornou ao Brasil e voltou ao Teatro Guaíra, então como Professor Residente, como também trabalhou com o Balé do Teatro Castro Alves por cinco meses (2014). O Artista sublinhou o processo vivido por nove anos no *Primeiro Ato Grupo de Dança*, os quais também contribuíram para esta formação de Diretor Coreógrafo, espaço de experimentações e construção de parâmetros de uma forma informal e pessoal, “porque no Brasil nós não temos escola para formação de coreógrafos”. Entre idas e vindas à Europa, o *Primeiro Ato* constituiu-se em um espaço no qual Pinheiro encontrou “abertura para outros entendimentos de corpo”, onde existiu a

²¹⁵ Entrevista concedida à autora em 15/02/2016.

possibilidade de uma *assinatura conjunta*.²¹⁶ Pinheiro teve, então, seu significativo *encontro* com a *Mestra* Dudude Herrmann, quando se lembrou de que, mais importante do que repetir sua movimentação, era muito “escutar o que ela falava”. Pinheiro também se considera da *geração FID*, ocasião em que se alimentou muito do processo de “todas” as residências artísticas e espetáculos do FID (o qual antes de se transformar em Fórum foi um Festival Internacional de Dança).

Ao dar voz ao entendimento de dança do Diretor Coreógrafo Tuca Pinheiro, de *Coreografia de Cordel*, é possível perceber de que substância se constitui a experiência artística do Artista Profissional da Dança, substância composta de afetividade, emoção, coragem, encontros, conhecimento compartilhado artesanalmente de pessoa a pessoa.

A minha relação, primeiro, com a Companhia de Dança Palácio das Artes, ela se dá num plano em que, sem fazer uso de uma coisa muito piegas, mas ela se dá no plano da *afetividade*. Porque foi aqui que eu comecei, então já existe essa *história*, ela já começa... Para mim, ela já começa aí. Inclusive, recentemente o... O projeto de residência em dança, que antigamente chamava, não é, o ‘Balé Jovem’, eles estavam promovendo uma série de seminários, e eu fui um... Em um dos dias, eu fui convidado a falar dessa questão do bailarino-intérprete-criador. E eu comecei lendo uma carta, uma carta que foi escrita em [19]83, que foi no ano quando eu fui para... [19]84 quando eu fui para o Guaíra. E essa carta quem me escreveu foi o *professor Carlos Leite*, falando justamente disso, dessa *coragem*, que ele me chamava de filho, isso foi *emocionante*, porque o que eu falava era o seguinte: primeiro, essa questão de ser intérprete-criador, isso é uma escolha artística, então não é uma imposição. É você quem faz a escolha. Não é? É você quem escolhe, porque também isso começa a virar uma... Parece que todo mundo agora tem que ser intérprete-criador. Não é? E na verdade, primeiro, não é todo mundo que é e não é todo mundo que dá conta. E não é todo mundo que tem que ser, porque existe uma demanda desse lugar, desse profissional, que ela é muito árdua, ela é muito difícil, porque primeiro, você tem que ter essa disciplina de... além de ser um artista autônomo, de trabalhar sozinho, não é? De estar pesquisando, de estar lendo, de estar visitando coisa, de estar indo assistir espetáculo, de estar participando de seminários, porque, além de ser esse diretor coreográfico que eu sou hoje, eu tenho o meu trabalho autoral, não é? Como bailarino. Então, assim, acho que todas essas experiências, esses *encontros*... Que eu tive, e que eu continuo promovendo até hoje, elas me servem como *experiência* e como uma... Elas me dão uma base para eu poder vir para cá e tentar fazer esse diálogo com a companhia. (PINHEIRO, 2016, grifos meus)

Para além da afetividade e respeito entre Artistas de gerações diferentes (Leite e Pinheiro), percebe-se um nível de maturidade artística favorável ao profissional de dança em *Movimentos III*, pela possibilidade de coexistência de mais de uma forma de se pensar, criar e

²¹⁶ Pinheiro citou três trabalhos de criação, os quais ele nomeia de “processo de criação coletiva”, junto ao *Primeiro Ato Grupo de Dança: Desiderium*, de 1996; *Beijo nos olhos, na alma e na carne*, de 1999; e *Sem lugar*, de 2002.

fazer dança, como os formatos incorporados pelo trabalho profissional da dança teatral contemporânea da CDPA.

Pinheiro expressou o que entende ser fundamental para o artista de dança. “Formação” e “informação” devem caminhar juntas, quando fazer dança é participar, “é construir sua visão de mundo dentro desse lugar”, uma vez que dança não é só entretenimento. “Acho que produzir dança é produzir um pensamento que caminha junto com o que a gente chama dessa contemporaneidade. [...] É o pensamento de quem a faz”. Sublinha-se aqui que “informação” para Pinheiro não tem o mesmo sentido abordado por Benjamin (2012), ou seja, excesso de estímulos recebidos no mundo moderno que não chegam a produzir uma significação assimilada pelo artista, mas no sentido de conhecimento, aquilo que nos toca e nos transforma em algum sentido ou forma.

Outro entendimento colocado por Pinheiro vai sinalizando quem é esse Diretor Criador de *Coreografia de Cordel*, Artista que em mais de uma ocasião imprimirá sua marca de artista artesão (oleiro) do corpo no corpo (vaso de barro) do Artista da CDPA. Uma coisa importante para o Coreógrafo é ter “abertura”, ser aberto para o mundo, colocar-se neste mundo, exercitando sua visão de mundo, não se desconectando de sua cidadania e de ter uma visão política. “Política não quer dizer partidária, de jeito nenhum”, uma vez que a arte vai muito além disso. Nesse sentido, Pinheiro entende ser fundamental que a dança dialogue com outras áreas, não para que estas justifiquem ou legitimem a dança. “A dança tem que se legitimar por si mesma. Ela tem que ter essa autonomia.”

Ao falar de seu processo de criação, Pinheiro considera que a “dança não é o melhor lugar para se contar uma história”, de *princípio meio e fim*. Contudo, ela é um espaço de possibilidades de criação de mundos. Dessa forma, o Diretor Coreógrafo se coloca como um “provocador” de questões. “Ideias” e “questões” encontram-se inseridas na dramaturgia do corpo. Sendo assim, Pinheiro não se considera um “criador”, mas sim um “mediador”. “Dentro deste lugar, eu sou um mediador de ideias”. (PINHEIRO, 2016) O Artista fala também da importância de se abrir um espaço de problematização. É uma questão de identificar o problema e resolvê-lo, e não fugindo deles. Problematizar é saudável e favorece o exercício da argumentação, que, por sua vez, estabelece um *link* com o espaço da cidadania, da política e do saber falar. Quando Pinheiro abre um espaço de argumentação, “e o espaço sempre existe, isso é um exercício para os bailarinos também saberem falar daquilo que eles fazem”. Nessa ótica, quem se posiciona se *expõe* e se *arrisca*. Como diz Larrosa (2014, p.26), referindo-se do ponto de vista da *experiência*: “O sujeito da experiência é um sujeito ‘exposto’”, sendo incapaz de passar pela experiência (do Bailarino pesquisador coautor da

criação artística que busca responder a questões por ele investigadas) daquele sujeito que não se deixa expor, a quem nada lhe sucede, “nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre”, porque ao se expor este se torna vulnerário e corre riscos.

Torna-se significativo dar espaço para o entendimento de Pinheiro sobre o processo de criação de dança em *Coreografia de Cordel*, uma vez que ele participou de todas as etapas do processo, desde o início do projeto desenvolvido por cerca de dois anos (2003-2004):

[...] tanto o *Coreografia de Cordel* e o próprio *PRIMEIRAPESSOADOPLURAL* [2015]²¹⁷, tem uma coisa que eu acho maravilhosa, que eu falo assim que, antes de tudo, são ‘projetos’. Não é? No caso do Cordel, foi um ‘projeto’... Um prazo muito maior, mas existiu um projeto aqui que foi discutido com a Companhia. É por causa do Cordel, a Cristina Machado na época, ela investiu muito nesse projeto, não é? Ela começa trazendo primeiro a Graziela Rodrigues, depois a Companhia vai para o Vale do Jequitinhonha, não é? A gente fica lá acho que durante 12 dias. Depois, a gente retorna, retoma de novo o contato com a Graziela e com várias outras pessoas que vão fazer toda essa, essa parte da assistência, não é? Então, houve um projeto que foi pensado de uma forma muito inteligente, não é? [...] eles vão escolher [os Bailarinos], são eles que vão escolher quem eles querem que venha trabalhar com a Companhia. Imagina isso! Quem faz isso? Não é? Então, isso é muito bom de ver, que existem... Que são projetos que são pensados, não é? E cada um deles, diferentemente do tempo, tem esses desafios, entende? (Entrevista concedida à autora em 15/02/2016)

Em relação às “várias outras pessoas”, apresenta-se a equipe interdisciplinar de profissionais com quem a CDPA esteve envolta em Oficinas, Palestras, Fóruns e Debates. Como Palestrantes: Chico Pelúcio, Processo Colaborativo; Denise Pedron, Teatro; Fernando Mencarelli, Processo Colaborativo; Marcos Hill, Performance; Paulinho Assunção, O Vale do Jequitinhonha; Pity, Artes Plásticas; Ronaldo Claver, O Vale do Jequitinhonha; e Tadeu Martins, O Vale do Jequitinhonha. Como Professores Convidados: Patrícia Werneck, Técnica Clássica – a escuta do movimento; Suzana Mafra, Técnica Clássica adaptada e Ensaios; e Tuca Pinheiro, Dança Contemporânea. (Programa *Coreografia de Cordel*, setembro de 2004)

Pinheiro completou dizendo que, ao término da primeira fase do projeto de *Coreografia de Cordel*, a Diretora da CDPA deixou em aberto se alguém gostaria de propor alguma coisa a partir da experiência vivida até então. Como Pinheiro já estava em imersão no processo da Cia, inclusive já na função de Assistente de Direção e como Professor da Cia, acabou por apresentar sua proposta, seu projeto coreográfico, o qual, entre outros, foi

²¹⁷ Pinheiro se refere ao seu último trabalho junto à CDPA, *PRIMEIRAPESSOADOPLURAL*, obra assinada também pelo Coreógrafo nordestino, Jorge Garcia. Este estreou, em 12 e 13 de dezembro de 2015, no Grande Teatro do Palácio das Artes (Belo Horizonte), mantendo o perfil estético desenvolvido pela Cia na última década, ou seja, a ampla e incentivada coparticipação criativa dos bailarinos, na abordagem das questões de coletividade e diversidade brasileira, nos cruzamentos das referências dos povos indígena, africano e europeu.

aprovado. Hoje, ele tem uma noção maior do que foi acontecendo, mas na época não havia uma metodologia configurada. Nesse sentido, o que o moveu (como continua a movê-lo) é “a questão do desafio”. Ela é o “tônus”. E em *Coreografia de Cordel*, o desafio já começa por ser com dois Criadores – Tuca Pinheiro e Jorge Garcia –, Criadores de linguagens completamente diferentes, mas com disponibilidade de trabalharem juntos em um fluxo aberto de diálogo entre si e com a CDPA. O “desafio”, a “coragem” de você se “jogar nesse *não saber*”. Pinheiro se recordou, então, das palavras de um filósofo italiano com o qual se identifica muito, (Giorgio) Agamben (autor de obras que discutem sobre questões que vão da estética à política): “*ser contemporâneo é você saber enxergar a solução das coisas na escuridão*”. E a questão não está no que é dado, pois este já se revelou, já está dado, já é conhecido e tem sua solução. “Agora, você partir em busca de alguma coisa que ainda está nas trevas, ainda está no escuro, [segundo Agamben], isso é *ser contemporâneo*”.

Na concepção de Pinheiro, cada projeto seu é único, singular, “eu não repito fórmulas e quando eu faço a opção por trabalhar com várias pessoas na construção de uma única obra, isso é enriquecedor.” Porque cada um deles tem sua visão de mundo sobre o argumento do que vai ser discutido. E no caso da CDPA, são 20 visões singulares, e acaba por ser enriquecedor nesse sentido. “Desafiador”. As oportunidades são dadas a todos da mesma maneira. O trabalho não chega pronto, mas é construído em conjunto. E não são todos que estão “abertos”, e o processo de coparticipação criativa não passa pela imposição, mas sim pela proposição. As entregas são diferentes (não para o Diretor, mas para a Obra). “No processo de criação coletiva, são as pessoas que se escolhem. Não sou eu que escolho”. Embora a condução seja igual para todos, os Bailarinos mesmos delimitam seus próprios territórios. Mas é rico perceber que cada corpo reage de uma forma.

Primeiro, a gente tem que pensar, a gente não constrói nada sozinho. Não é? Então, às vezes, se alguns deles têm uma resposta um pouco mais imediata ou mais próxima daquilo que eu estou pedindo não quer dizer que o outro não tenha também a sua grandeza dentro da obra. Agora, lógico, se alguns deles têm essa resposta mais imediata, porque eles também têm esse comprometimento com esse fazer artístico independente de ser um projeto de uma instituição, não é? Mas eles também, eles estão investindo neles enquanto cidadãos porque um processo de criação, ele não, principalmente processo colaborativo, ele não acontece só no momento que eu estou aqui nessas seis horas de trabalho. Ele é contínuo. Entendeu? Eu acredito muito hoje, tudo que você lê, que você vê, que você ouve se torna corpo. Tudo torna corpo. Isso é maravilhoso. Então, esses que têm esse entendimento, ou que têm esse comprometimento ou que compram esse briga, não é? Ou que conseguem compactuar dessa minha loucura, então para esse trabalho, eles têm esse entendimento. Eles vão muito rápido. E isso não é uma questão simplesmente de linguagem ou de técnica. Porque, por exemplo, na época do *Cordel*, pessoas que em um determinado momento eu tive muita dificuldade porque eles ficavam agoniados, mas que chegaram no final, sabe? Rodrigo Giése. Ele arrasava fazendo o que ele

fazia. Não é? Karla Couto, dentro do processo; Cristina Rangel, fazendo lado direito. Não é? Cristiana Oliveira. Entendeu? Tinha essas pessoas. O próprio Cristiano. O Guilera, que vinha de uma escola cubana e chega no *Cordel* e faz o que ele fez. Entendeu? Mas por quê? Primeiro, porque eles também dividiam isso muito. Eles traziam materiais, eu propunha, eles traziam de volta. A gente sentava, a gente discutia. Então, era uma construção, eles tinham esse comprometimento. [...] A própria Sônia Pedroso carregando, não sei, 40 painéis. Você entende o que eu estou falando? Não é? Agora o bonito é por que o *Cordel*, é o que eu falei, você não separa os materiais mais.²¹⁸ Aquilo se constitui enquanto obra. (PINHEIRO, 2016)

Pinheiro sublinhou o fato relevante de ser a CDPA a única companhia pública estatal brasileira que hoje tem espaço para esse tipo de pesquisa, de investigação. “Isso tende a ser muito importante. Isso tem que ser falado e isso tem que ser registrado historicamente” por acontecer só aqui, em Minas Gerais, apesar de todos os problemas, mas apoiados pela Direção da Cia.

Ressalta-se que a companhia oficial da Bahia, o Balé do Teatro Castro Alves –d BTCA²¹⁹, que também passou por uma grande discussão interna sobre a identidade da sua Companhia (na primeira década do 3º Milênio), vem trabalhando nessa linha de entendimento nos últimos anos, ou seja, do bailarino-intérprete-criador, desenvolvendo, além da experiência da técnica, “uma aproximação com suas verdades interiores, restaurando a experiência de uma nova maneira” (SILVA, 2010, p.44)

Pinheiro, que também já trabalhou junto ao BTCA, também entende o trabalho do mesmo como sendo do formato de criação coletiva. Mas percebe que a CDPA tem essa busca diferenciada, de várias maneiras, ao investir no bailarino como pesquisador intérprete.

Procurando inclusive compor seu elenco com artistas abertos e disponíveis a essa proposta. Procurando inclusive convidar profissionais que estão atuando nessa área para trabalharem junto à Cia fomentando e instigando o elenco dentro dessa linha de trabalho. Não quero, no entanto, afirmar que a Cia como um todo já tem repertório suficiente para tal, delegando muitas das vezes essa provocação aos criadores

²¹⁸ Nesse caso, Pinheiro se refere a outro trecho da entrevista (15/02/16), no qual ele falou que cada trabalho seu é *único*, e quando ele faz a opção de trabalhar com várias pessoas na construção de uma obra isso se torna enriquecedor, uma vez que cada um dos (22) Bailarinos tem uma visão sobre o que está sendo discutido e desenvolvido. Torna-se um *desafio*, que o *instiga*. E neste processo o Coreógrafo entende que há que ter abertura para ouvir e perceber qual rumo aquele roteiro vai tomando: [...] *para você construir, para você fazer um bolo você precisa de farinha, ovos, leite, manteiga, é bicarbonato, enfim, então essas partes, elas constroem um todo. Só que o todo não é a soma das partes, o todo é o todo. Porque quando o bolo está pronto, não é, você não vai conseguir separar a farinha do ovo. É nesse sentido que eu falo.*

²¹⁹ Segundo Eliana Rodrigues Silva, em seu texto “TRANSFORMAR EXPERIÊNCIA EM SIGNIFICADO”, o Balé do Teatro Castro Alves, BTCA, foi a quinta companhia oficial do País (e a primeira da região Nordeste), criada em 1º de abril de 1981, pelo Governo do Estado (BA), quando Theodomiro Queiroz foi o Diretor Artístico do Balé. Em 2006, a BTCA promoveu o Primeiro Encontro Nacional de Companhias Oficiais “com o intuito de discutir os rumos e a política cultural dos corpos estáveis de dança no País”. (Balé Teatro Castro Alves, 30 anos, 1981-2011. Salvador: Teatro Castro Alves, 2010)

convidados. É importante ressaltar que o bailarino intérprete criador não é momentâneo, que só se legitima durante os processos de criação coletiva. *Ele é pesquisador intérprete todo o tempo. E tem a pesquisa como uma escolha de vida;* não somente uma escolha estética ou artística. A continuidade de processos criativos dentro da Cia de Dança do Palácio das Artes é importantíssima para o amadurecimento dessa prática criativa. Por isso essa minha colocação. (PINHEIRO, 2016, grifo meu)²²⁰

Pinheiro não parece estar sozinho em suas considerações sobre a atitude do Artista da Dança Profissional contemporâneo, com age, pensa e sente. Este tem se mostrado um lugar comum dentro da CDPA, especialmente pelo entendimento das últimas gerações que a integraram, como é o caso da Bailarina já citada e a qual se abre espaço para suas percepções artísticas sobre a CDPA.

Penso que hoje a CDPA, como cia pública do Estado de Minas Gerais, faz um trabalho artístico de vanguarda. É uma cia de dança contemporânea que dialoga com outras linguagens artísticas, com diversos artistas, que pesquisa, experimenta, cria e discute a maioria de seus trabalhos e, na contra mão da ‘demanda mercadológica’, não atende a uma estética ‘consagrada’ de mercado. [...] Esta cia, ao englobar a diversidade e uma arte que se refere a processos, fala de tempo, de envelhecimento, de perspectiva de atuação, de corpos, de possibilidades, de desdobramentos, de contradições, de poder, de mudança, de riscos... ela provoca um nó na cabeça dos gestores e daqueles que enquadram o trabalho e o serviço público dentro da lógica tradicional e conservadora (ESPIRITO SANTO, 2016)

Espirito Santo entende ainda que a CDPA, inserida em um contexto do serviço público, “que carrega em suas fundações e em seu imaginário uma ideia de privilégio, *status*”, acaba por fazer “um movimento de resistência importantíssimo”.

Vejo a companhia assim, como espaço de resistência e problematização. Ela flutua pela contradição, no contrafluxo de um universo artístico do não consagrado [...]. Ela questiona sua própria estrutura, sua própria rotina, sua própria fundação. Questiona no sentido do pensamento que sustenta o trabalho artístico. Penso que a força desta cia hoje está justamente em sua possibilidade de transformar essas contradições e questionamentos em objeto de arte e debate, de expandir fronteiras que ainda insistem em enquadrar, julgar, definir, delimitar. (ESPIRITO SANTO, 2016)

A profissão dança como resistência acontece no Brasil, talvez desde sempre, não por falta de competência técnica artística, mas sim pela falta de uma tradição cultural, que, por sua vez, não produziu muitas políticas públicas que desenvolvam mecanismos efetivos de apoio, manutenção e continuidade do trabalho em longo prazo de que a dança profissional

²²⁰ Texto de Tuca Pinheiro enviado por e-mail à autora em 06/04/2016.

necessita, que, por sua vez, não atrai o olhar da sociedade civil que poderia patrociná-la. Mas, como já foi dito, a dança é uma profissão como outra qualquer, sujeita às circunstâncias de seu meio sociocultural. Questionar-se, no sentido de questionamentos em forma de arte, será o melhor caminho, só o tempo dirá. A cada tempo, seus desafios e conquistas.

Diante da postura e consequentes atitudes adotadas pela CDPA, ao longo de sua trajetória artística, pautada na dedicação, buscas e transformações ininterruptas, percebem-se elos entre os Artistas da Cia com o espírito criativo e irrequieto do mineiro Klauss Vianna, (não sendo demais lembrar) Artista proveniente da primeira geração de Bailarinos de Carlos Leite e um dos principais artistas brasileiros da história da dança nacional a propor uma atitude renovadora e precursora diante da dança artística criada e produzida no País. Seu modo de *pensar a dança*, entender e buscar por esse *corpo consciente* que se expressa pela dança que se faz, mostra-se presente, mesmos passados cerca de 60 anos de suas investigações. As ideias e as inquietações de Vianna se reapresentam de uma maneira que reverberam (como pela ação de uma pedra atirada nas águas calmas de um lago a provocar anéis de ondas que se propagam sucessivamente) nas inquietações de alguns de seus alunos artistas, alcançam a CDPA (Herrmann, Rodrigues e Mota) e os desdobramentos provenientes de seus sucessores (p. ex.: Pinheiro).

Essa postura se refere à maturidade do Artista da dança reconhecer sua real condição de se expressar através de um corpo que tem consciência de sua estrutura física e emocional, consciente do contexto social que está inserido. Ser um Artista capaz de romper paradigmas seculares (como ocorrido com a dança clássica europeia), reformulando a hierarquia e austeridade de códigos nela contidos, abrindo-se ao diálogo, propondo outras formas de se fazer uma dança brasileira, para corpos brasileiros, inseridos na cultura brasileira.

Recorrendo a Alvarenga (2009), autor da tese que sintetizou os elementos que dão forma ao que se denominou *experiência educativa* de Klauss Vianna²²¹ ao analisar o percurso de ensino de dança de Klauss Vianna em suas práticas e saberes por Minas Gerais e pelo Brasil. O pesquisador destaca uma expressão singular dita por Vianna, *movimento-ideia*, pela primeira vez durante uma entrevista ao jornal *O Diário*, em Belo Horizonte, no dia 13 de abril de 1958. Segundo Alvarenga (2009, p. 195), Vianna “afirma que para usar um *movimento-ideia* na dança brasileira, dever-se-ia primeiramente”

²²¹ Cf.: AVARENGA, 2009, p.211 – Tese de Doutorado “Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948-1990)”.

[...] deixar de lado a repetição monótona e anticriadora do que se faz na Europa, e particularmente na Rússia, com seus eternos ‘Lagos dos Cisnes’. E, pelo contrário, procurar urgentemente uma adaptação do Ballet às características brasileiras de cultura, tradição e vida. A grandeza do ballet russo se deve a esta participação no próprio viver da Rússia. No Brasil, se não fizermos isto com urgência, nosso ballet morrerá antes mesmo de nascer, ou então se reduzirá a representações para uma elite acadêmica e balofa, sem qualquer sentido artístico e cultural.

Alvarenga continua dizendo que, para reformular o Ballet Brasileiro, Vianna entendia ser necessário “passar por uma ideia de base que a fundamentasse, tal como o movimento iniciado por Isadora Duncan” (ALVARENGA, 2009, p.196), o qual, com seu expressionismo como “ideia”, influenciou a arte da dança, inclusive de uma forma positiva para o próprio estilo com o qual Duncan havia rompido – o balé clássico.

Como disse Del Picchia (2016) ao se referir à CDPA (em *Movimentos III*), “a maturidade desses bailarinos é uma coisa linda assim de se ver”. Ela se refere aos Bailarinos que estão na Cia há mais de 30 anos, muito deles ainda capazes de estar na ativa e criando, fazendo bem e ainda puxando a nova geração para frente. Falando da Cia e da Dança na atualidade, Del Picchia percebe ser este um momento novo de fortalecimento da dança, “porque o profissional da dança está muito forte e aprendeu a utilizar outras linguagens como recursos para a dança”:

A gente caminhou para um lugar, de territórios assim, de fronteiras muito tênues. A dança entra no teatro, a música entra na dança, o teatro entra na música, nas artes plásticas, no cinema. O vídeo, a literatura. Eu acho que essas fronteiras vão ficando cada vez menos limitadas, menos delimitadas, não é? E eu acho que isso é um ganho enorme para o artista, não é? Por mais que, por exemplo, aqui no Cine Horto a gente tenha uma escola, a escola de teatro, de formação, a gente, é um curso livre. Não é exatamente uma escola. É um curso livre de teatro. As pessoas: – Ah, mas e se eu não quiser ser ator? Isso eu acho que é o que menos importa. O nosso foco é a formação da linguagem teatral porque essa é a nossa especialidade. Mas ela vai servir de diversas maneiras, não é? Eu acho que na dança é da mesma forma assim. Cada vez mais você vê o profissional da dança que toca, que trabalha com textos, que trabalha com artes plásticas, que busca outras linguagens, sem se perder e aí vou falar uma coisa assim, bastante perigosa porque eu me afastei realmente da dança do período, mas eu senti que a dança durante um tempo, ela ficou bastante perdida. No lugar de buscar outras linguagens, e eu via muito isso no teatro que foi para onde eu migrei, as pessoas querendo trabalhar com teatro na dança, mas de uma maneira assim, quase que subjugando a dança ao teatro. E eu acho que o momento que eu vejo agora é de novo fortalecimento da dança, porque o profissional da dança está muito forte e aprendeu a utilizar outras linguagens como recursos para a dança. Não é? Não é uma coisa separatista. De maneira nenhuma. Mas aprendeu a se alimentar de outras coisas para fortalecer a dança. E não: – Ah, vamos chegar a dança um pouquinho para lá, porque bacana é o teatro, bacana é a música, bacana é o vídeo, bacana são as artes plásticas, não é? Ela ficava meio de castigo ali esperando na hora de entrar. E agora eu acho que não. Eu sinto, é... E isso não só para o artista, é uma coisa que eu acho que é maravilhosa assim, mas para a sociedade [a arte].

Del Picchia também fala do que percebe do como a sociedade acaba tratando a arte e da difícil situação em ser um artista. *Desde sempre*. Embora a sociedade precise da arte.

Eu acho que o mundo que a gente vê hoje, não é? As artes sempre foram... A gente sempre teve que passar muito pires, não é? Para sobreviver. Desde sempre. A gente sempre precisa de um mecenas. De alguém que olhe pela arte, alguém que cuide da arte, alguém que patrocine, alguém que cultive, alguém que incentive, alguém... *Porque de fato a gente não produz o dinheiro que a gente precisa. A gente não gera esse dinheiro que a gente precisa para produzir os trabalhos artísticos.* Mas eu acho que esse entendimento do artista como uma coisa mais ampla e necessária para uma sociedade, essa consciência do artista num primeiro momento, ela vai contaminar a sociedade, não é? Para a gente ser de fato necessária para uma sociedade, a gente tem que ter essa consciência, porque se não a gente vai ficar sempre pedindo favor e mendigando. E não é isso. Não é? *Eu acho que é uma troca mais do que justa. A sociedade apoiar a arte, porque a sociedade precisa da arte. Ela precisa da dança.* Não é? Então, eu acho que... E eu tenho visto, assim, ainda com um olhar um pouco de fora, mas querendo voltar a me aproximar, esse fortalecimento do bailarino não como essa pessoa que recebe, mas que troca, que pesquisa, não é? Está buscando coisas. É, buscando lugares de inserção, de como se inserir na sociedade, de como, de como ser visto, de como ter voz, não é? De como ter corpo nesse lugar. Então, eu acho que, é, tive muita sorte de ter e não me acho melhor a ninguém por isso, mas a minha formação anterior à formação profissional, minha formação de base, me permitiu isso, não é? De trabalhar com música, com dança, com... Então, eu preciso disso de fato. Então, eu vejo, eu reconheço isso no movimento que está acontecendo agora e fico assim muito feliz. Eu acho que é um momento e eu acho que é a saída, não só para a arte, mas para o mundo. A única saída que eu vejo para o mundo é através da arte. E da cultura e da educação. Acho que a gente realmente não tem outra saída. (DEL PICCHIA, 2016, grifos meus)

O entendimento de Del Picchia de certa forma sintetiza o estado da arte no qual a autora analisou estar a CDPA, ou seja, em um período de maturidade reflexão-pesquisa consubstanciada por seus 45 anos de trajetória artística, apesar das adversidades, 43 destes recortados por este texto. A CDPA constitui-se em uma companhia de dança que aprendeu fazendo, relacionando-se, transformando-se, incorporando características distintas que transitam por ações múltiplas como observar, receber, fazer, trocar, buscar, dialogar, pesquisar e refletir sobre esse fazer, em um processo que pode ser entendido como *experiência artística continuada*.

Há algo de conexão entre a CDPA e as palavras de Lúcia Santaella²²², quando esta apresenta o livro da Artista da ciberarte, Diane Domingues, que, como alguns artistas, tem a sensibilidade de farejar o futuro nas potencialidades do presente, atenta às transformações dos sentidos sensoriais humanos, estando inserida em tempos caracterizados por avanços tecnológicos e de simbiose entre sistemas – *natural e virtual*:

²²² Palavras apresentação de Lúcia Santaella ao livro *Criação e Interatividade na Ciberarte*, de Diana Rodrigues (São Paulo: Experimento, 2002, p.13).

Desde muitos séculos no Ocidente, artista é aquele que viaja para o desconhecido. Não teme a viagem porque, reconhecendo o ponto exato em que os seus predecessores deixaram as linguagens das artes, sabe seguir a direção dos ventos que sopram para o futuro, sabe colher no ar as formas de sensibilidade em gestação, sabe dar corpo [a]o que ainda não é visível. Nenhuma arte, nem a do sonho, se faz só com a imaginação. Para ser arte, a imaginação deve se encarnar, deve se conformar à carne da matéria e do tempo. Dessa união paradoxal entre a imaginação, que não se submete ao tempo, e a matéria, que sofre suas contingências e constrangimentos, nasce a arte. A arte deve ser tão eterna quanto eterno for o ser humano, mas os meios de que o artista dispõe são históricos. Por isso, embora sejam históricas, as artes não envelhecem. São datadas, mas resistem ao desgaste do tempo. Cada período histórico é marcado pelos meios que lhe são próprios. (SANTAELLA, 2002, p.13)

A CDPA, composta por artistas que literalmente *encarnam* suas criações com os *meios* que lhe são próprios de seu *tempo histórico* e, por isso, se renovam a cada tempo, não teme a viagem que produz ao criar sua arte, muitas vezes não palatável aos olhos, mas reveladora de um estado visceral de investigação de inquietações diante de um mundo, muitas vezes, não palatável e instável. A CDPA parece, assim, estar sensível ao fluxo dos ventos que a impelem para o futuro.

Com os olhos focados sobre a trajetória artística da Cia de Dança Palácio das Artes (1971-2013) e parafraseando Jorge Luiz Vermelho (2010)²²³, chega-se à consideração a respeito da trajetória artística da CDPA – 42 anos de existência são como pérolas e, como tal, devem ser cuidadas com o saber de uma joia.

3.6 Movimentos Conclusivos III

Movimentos III referem-se à trajetória artística da CDPA no período de 2000 a 2013, que dá continuidade aos 28 anos de existência da Cia como Corpo Artístico da Fundação Clóvis Salgado. Ao longo de sua trajetória, a CDPA buscou o aprimoramento e desenvolvimento de suas competências artísticas profissionais, conquistando reconhecimento nacional de destacada maturidade técnica e artística. Chegando ao 3º Milênio, após anos de trabalho e dedicação continuada, delimitando um perfil de identidade artística que a distingue das demais companhias oficiais do País, o adotar uma gestão artística compartilhada entre Direção e Cia, conhecida também como processo de criação coletiva, com apoio (em boa

²²³ Palavras de Jorge Luiz Vermelho, então Diretor da BTCA, retirado do texto “Trinta anos são suficientes para ser, estar, existir e permanecer”, inserido no livro intitulado *30 anos do Balé Castro Alves 30 Anos: Trinta anos são pérolas! Devem ser cuidadas com o saber de uma joia.* (2010, p.27)

parte) da própria Fundação Clóvis Salgado. Desse modo, a CDPA seguiu, em *Movimentos III*, a linha do bailarino pesquisador, aberto a múltiplos estímulos formais, fazendo uso de uma aparente desconstrução dos códigos de dança reconhecíveis, embora estes estejam subjacentes e assimilados pelos os bailarinos desse Corpo Artístico. Atenta às questões contemporâneas no seu contexto sociocultural, a CDPA compartilha as responsabilidades no processo de criação artística, numa constante reflexão sobre essas questões.

O *corpoforma* constituído em *Movimentos III* perpassa o entendimento do bailarino-pesquisador-intérprete, por vezes movido a revelar e dar ênfase aos espaços internos, chegando mesmo a movimentos viscerais, retorcendo-se, dobrando-se, caindo e reerguendo-se, desconsiderando o eixo central a favor dos eixos laterais ou mesmo a falta de eixo. O *corpoforma*, mais do que fazer uso da distensão (ou contração) muscular, investiga o relaxamento muscular em prol de abrir espaços articulares. Articulação que busca a conexão com o outro e com o coletivo, em que não se percebe “um” mais “um”, mas uma massa compacta de carnes do coletivo de bailarinos.

Em *movimentos investigativos*, foram compartilhadas duas Direções Artísticas da Cia: Cristina Machado, Bailarina da Cia por dez anos, e Diretora da Cia por outros dez, tendo-se responsabilizado, em boa parte, por abrir a Cia ao diálogo interdisciplinar em arte; e Sônia Mota, que a sucedeu mantendo a linha de trabalho da Cia, dirigindo a CDPA por três anos. Sublinha-se a passagem de duas Bailarinas Pesquisadoras que deixaram suas marcas no perfil da Cia nesse período – Graziela Rodrigues e a própria Sônia Mota.

Graziela Rodrigues é criadora do método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete* – BPI, desenvolvido a partir da experiência por ela construída ao longo de sua trajetória artística e formalizado durante a sua carreira acadêmica como Docente do Curso do Instituto de Arte no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP/SP. O método BPI, destinado ao Bailarino intérprete, propõe-se um processo de criação pautado na identidade do corpo. Com o método BPI, destinado ao bailarino intérprete, promove-se um processo de identidade do corpo. Tal processo possibilita o contato do Artista com seus registros emocionais, suas origens culturais, levando-o a coabitar com outros corpos e a integrar, ao seu projeto de arte, o conteúdo vivenciado, transformando-o num corpo simbólico, representativo de uma dança singular.

Sônia Mota, por sua vez, compartilha da sua pesquisa pessoal como Artista Intérprete, desenvolvendo o método a *Arte da Presença*. Esse método conduz o bailarino à busca de sua própria expressão de dança individual, questionando códigos (literalmente incorporados) de dança adquiridos e quebrando possíveis barreiras formais impostas por esses códigos. Assim,

abre-se espaço para uma dança individual, autoral com características de harmonização entre corpo, mente e espírito subjacentes a essa dança. Sublinha-se que ambas as Artistas beberam da fonte de outro artista mineiro, Klauss Vianna, que, em seu tempo, também questionou e buscou respostas sobre a forma de se expressar pela dança de modo a imbricar vida e arte, atento ao contexto brasileiro, desenvolvendo uma dança para corpos brasileiros, na efetivação de uma dança brasileira.

Em *Movimentos III*, um fato relevante para a área da dança no estado de Minas Gerais é a instituição do primeiro Curso de Licenciatura em Dança da Capital, abrigado pela Escola de Belas Artes da UFMG (antecedido pelo Curso de Licenciatura e Bacharelado da Universidade Federal de Viçosa/UFV e sucedido pelo Curso de Bacharelado da Universidade Federal de Uberlândia/UFU). Esse curso fortaleceu a legitimidade da Dança como área de conhecimento, cooperando para registrar a memória da dança *no* Estado e *do* Estado e permitiu o incremento de reflexões e pesquisas na área, sobretudo no âmbito das Minas Gerais.

Como aprimoramento técnico que sustentasse as novas aspirações e produções artísticas da CDPA, promoveram-se encontros, palestras, oficinas práticas, fóruns e debates na busca por um fluxo permanente de diálogo interdisciplinar com áreas afins, como Antropologia, Artes Plásticas, Literatura, Teatro, Educação Somática, além da prática ativada entre outros Artistas Convidados da dança.

Destacou-se a Obra *Coreografia de Cordel* (2004) porque essa obra representa uma síntese do perfil buscado pela Cia nesse período, o do Bailarino Pesquisador, coautor do processo coreográfico. Seu eixo metodológico fundamenta-se no sistema de Graziela Rodrigues, pelo método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Este deu o *tom* ao núcleo expressivo da CDPA – Bailarino que pesquisa “como”, “por que” e “aonde” o mover de sua dança o leva. Tal obra conquistou muitos prêmios, foi remontada pela Cia pelos anos que se seguiram e cooperou para o amadurecimento de seus bailarinos em uma dinâmica de reflexão-pesquisa. Tuca Pinheiro, o Diretor Coreógrafo de *Coreografia de Cordel*, que participou de todo o processo de criação desde a experiência primeira com Rodrigues, entende que a CDPA encontrou uma identidade própria na atitude artística assumida, atenta às questões de seu tempo, em um estágio de amadurecimento e consciência artística, constituindo-se a única Cia de dança oficial em âmbito nacional que se encontra neste estado de criação compartilhada e em processo colaborativo.

Mais que nunca, os *Movimentos III* apresentam seus Bailarinos por inteiro, senhores da dança que produzem, desnudando uma corporeidade revestida de maturidade artística,

fruto de um processo de lenta e constante sedimentação de camadas e mais camadas de experiência, consubstanciadas pela experiência artística continuada de seus bailarinos.

4 CONTINUIDADES – EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA CONTINUADA

Analisando a trajetória artística da Cia de Dança Palácio das Artes, entrecruzando acontecimentos com experiência e experiência com conhecimento acumulado ao longo dos *Movimentos I, II e III*, procurei levantar aspectos que fortaleceram a Cia como *locus* centralizador de eventos determinantes na capital visando à construção de uma experiência prática, teórica e reflexiva da dança teatral profissional de Belo Horizonte. Nesse sentido, ideias, experiências e atividades da CDPA envolveram processos técnicos, estéticos e de reflexão, os quais, somados ao seu contínuo fazer artístico, levaram a Cia a um estágio de amadurecimento profissional em consonância com o contexto sociocultural em que esteve inserida. Concomitantemente a esse fato, boa parte dos seus membros efetivos também amadureceu com a Cia. Composta por bailarinos com média de idade variando entre 20 a 60 anos, a CDPA tem criado estratégias de articulação entre criação e produção artísticas, com um trabalho eminentemente coletivo, harmonizado com o perfil contemporâneo do processo colaborativo – do bailarino intérprete e coautor –, que interfere tanto no processo de criação como no resultado final da obra.

Ao longo da exposição dos elementos de análise Direção Artística, Trabalho de Aprimoramento Técnico e Repertório da Cia, busquei evidenciar os processos pelos quais a CDPA passou. Tais processos moldaram a estética da Cia, esculpindo o seu trabalho corporal, gerando a sua criação artística e configurando gradualmente uma identidade, proveniente da sua maturidade artística. Esa identidade não se estruturou de um dia para outro, mas foi fruto de um processo de experiências artísticas continuadas. O caminho foi sinuoso, como as formas do corpo humano, que ora compõe-se de subidas íngremes, ora de níveis planos, ou de descidas acentuadas, sem, contudo, jamais sair da estrada, Atenta ao sopro dos ventos que a guiaram para o futuro, a CDPA buscou atingir autenticidade na arte da dança que desejou fazer, sem se deixar acomodar ou perder a sua essência – a expressão humana pelo movimento artístico da dança.

A Direção Artística da CDPA, que costuma dar o *tom* à direção dos pressupostos técnicos e estéticos, foi bem definida em *Movimentos I e II*, seguindo o formato tradicional de trabalho com coreógrafos residentes ou convidados, por meio dos quais a obra ou proposição coreográfica chegava idealizada ou praticamente pronta. No entanto, em *Movimentos III*, observei mudança significativa. Nesses Movimentos, a definição de rumo estético-conceitual que até então partia da Direção Artística em concordância com instâncias superiores da instituição (Direção Artística de Produção e Presidência/Fundação Clóvis Salgado), não mais

se organizou nessa dinâmica, mas tornou-se compartilhada. Dessa forma, houve uma quebra de paradigma hierárquico e instalou-se um diálogo funcional entre Direção e Bailarinos da Cia, efetivando o formato de criação coletiva. Esse processo, originado pela Direção Artística da Cia no 3º milênio, encontrou acolhida inicialmente tímida por parte de alguns bailarinos, mas tomou corpo, força e envolveu todos, vindo a constituir fator singular da CDPA nos últimos 13 anos de análises. O que começou como um *convite* transformou-se em *proposta*, alterando de forma substancial o estado de arte da Cia. Desse modo, receber Coreógrafos que tivessem suas concepções criativas ou coreográficas preconcebidas passou a ser estranho.

O perfil estético da CDPA pautou-se, no final desta análise, no resultado do processo de criação coletivo, quando houve um diálogo democrático entre direção e elenco. Os bailarinos-pesquisadores-intérpretes interessaram-se por entender a dança que faziam e por quê a faziam. E ao fazê-la, não eram movidos somente pela forma e pelo prazer, mas pelas inquietações interiores ou questões existenciais características do seu tempo histórico. Mostraram-se como artistas que não temiam usar o verbo e expor suas motivações, questionar e argumentar, dialogar e se fortalecerem *no* e *pelo* coletivo. A Cia mostrou-se atenta às interfaces entre Tradição e Modernidade, não perdendo o diálogo com as memórias das Minas Gerais e a contemporaneidade dos acontecimentos locais, atualizando-as em propostas ecléticas e diversificadas da dança contemporânea. O perfil artístico da CDPA é, sem dúvida, de uma companhia de vanguarda para o Estado, tanto quanto para o padrão das demais companhias oficiais do País. Como vanguarda, diferencia-se por sua estética contemporânea, causando, por vezes, um estranhamento de muitos e admiração de poucos, até que esse perfil venha a se tornar familiar pela reorganização da percepção social, vindo a se transformar em códigos reconhecíveis, como costuma ocorrer no interior de grandes períodos históricos.

Nessa perspectiva, após várias décadas, há um reconhecimento de que as *ideias* criadas pelo mineiro Klauss Vianna, jogadas no ar (nos corpos, nas mentes, nas vidas de muitos artistas), fossem retomadas anos depois em solo mineiro, também por uma companhia estatal – a CDPA. Não se trata de dizer que as *ideias* de Vianna não estivessem sendo aplicadas ou desenvolvidas ou abrindo e fechando processos de criação e de pesquisa em dança pelas Minas Gerais e pelo Brasil afora. Pelo contrário. Sublinho a relevância contida nesse fato, porque essas *ideias* tomaram corpo e alcançaram uma *companhia oficial*, subordinada, portanto, a uma hierarquia que tem o seu setor superior localizado na Secretaria de Cultura do Governo do Estado. Penso que esta autonomia de expressão criativa sinaliza a maturidade artística e algum progresso institucional na difícil relação entre Arte e Estado, uma vez que o discurso institucionalizado procura voltar-se para o lado tradicional da arte (e,

portanto, não vanguardista), o qual costuma atrair mais público e causar maior retorno sociopolítico e financeiro.

Com base no material analisado sobre a Direção Artística dos três *Movimentos*, pode-se dizer que cada uma delas desenvolveu seu trabalho partindo do mesmo entendimento: pautando-se no conhecimento gerado por suas próprias experiências artísticas. Trata-se do conhecimento construído em encontros, viagens, relações interpessoais, intercâmbios artísticos entre seus pares ou com novos artistas, num fluxo constante e intenso, passando por modelos arcaicos benjaminianos do *marinheiro viajante* e do *camponês sedentário*. Essas Direções Artísticas concretizaram esforços, alguns mais bem-sucedidos que outros, com algo a mais para a Cia, trabalhando para mantê-la no âmbito do cenário artístico-cultural nacional das companhias de dança teatral.

A Rotina de Trabalho do profissional de dança da CDPA, segmento que considero o mais estável e tradicional dos três elementos analisados, revela o quanto essa arte é artesanal, literalmente moldada *sobre* e *sob* o corpo do bailarino, dia após dia, ano após ano. Trata-se de uma rotina que prioriza a ação muscular, em que o elemento *pressa* fica de fora. Desenvolveu-se um diálogo atualizado e permanente entre a tradição e o contemporâneo aprimoramento técnico, o que serviu de *meio* para o bailarino alcançar a sua expressividade corporal pela dança. Com esse trabalho, o esforço individual favoreceu uma ação maior, coletiva. A arte da dança teatral profissional foi sempre coletiva, de mestre para discípulos, de geração para geração, requisitando várias pessoas em boa parte do tempo, dentro e fora de cena, sendo um trabalho, para além de poético, braçal.

A rotina de aprimoramento técnico foi composta de cerca de seis horas diárias de trabalho, de segundas as sextas-feiras, ressaltando-se que esta se alterava quando necessário, de acordo com os pressupostos técnicos e estéticos de uma nova montagem ou remontagem, inserindo-se nesta, portanto, os finais de semana, feriados e horas extras de trabalho. A estrutura da rotina compôs-se de aulas de técnicas variadas, situação em que a dança clássica se manteve como a espinha dorsal desse aprimoramento técnico mesmo que não mais praticada diariamente. Nesse sentido, muitos foram os profissionais que transitaram pela Cia compartilhando seus conhecimentos, vivenciaram tensões e alegrias, e, literalmente, fizeram os bailarinos transpirarem.

Observou-se também o lado teórico dessa rotina, que complementava a formação intelectual e artística desses profissionais, composta por eventos de natureza reflexiva e/ou interdisciplinar, como fóruns, seminários ou palestras, assim também como acontecimentos de interface entre prática e teoria, ou seja, mostras, concursos ou encontros temáticos.

Acrescenta-se ainda que a rotina de trabalho de muitos dos bailarinos da CDPA foi marcada por ações ocorridas fora do seu horário de trabalho regulamentar ao longo de sua trajetória, e que colaboraram paralelamente para o aprimoramento técnico e intelectual, desses artistas, inclusive como complementação financeira para eles.

Nos *Movimentos III*, foram vistos, como nunca antes, outros meios que ativaram o mover dos bailarinos e promoveram reflexões sobre suas existências como sujeitos sociais, que têm na mão a arte da poesia em forma de dança – arte capaz de promover novas percepções de mundo e propiciar reformulações de significado desse mundo.

O Repertório Artístico da CDPA, parte concreta que lhe confere identidade, compôs-se de obras de expressão estética abrangendo desde a linha do balé de repertório, passando pelo neoclássico, até o contemporâneo, e propiciando projeção nacional, além de premiações diversas. Tal diversidade nas linhas de trabalho artístico proporcionou à CDPA uma multiplicidade de experiências significativas, potencializando o lado profissional de seus bailarinos e favorecendo a conquista de uma maturidade artística. Maturidade composta não só de artistas que amadureceram junto com a Cia, entrelaçando experiências de diferentes gerações e faixas etárias, mas também com sábia capacidade de renovação e adaptação, mostrando-se capazes de seguir dançando.

Assim, a CDPA desenvolveu um potencial de expressão corporal que revelou uma sabedoria com o passar do tempo, possibilitando a esses artistas a coragem de se expor física e emocionalmente, ao tratar de assuntos que abalam ou incomodam a sociedade contemporânea. O caminho de inspiração trilhado pela Cia pautou-se em projetos de criação coletiva em busca da formação de um bailarino pesquisador, e por isso autor da sua própria dança que se entrelaça com a dança do seu grupo.

Posto isso, pelo material da CDPA que foi possível acessar, e que foi analisado, pelas tantas falas ditas em entrevistas e por outras tantas observadas nas entrelinhas ou que se calaram, faço algumas considerações e inferências sobre o processo da trajetória artística da CDPA. Trata-se de um exercício consciente da visão singular, e não inocente, de uma pesquisadora procurando verificar possível manipulação de fatos, o que por vezes já ocorreu na constituição do saber histórico e da memória de sociedades humanas. Como um *iceberg*, que de longe só se avista a ponta, mas à medida que dele nos aproximamos percebemos sua poderosa massa subjacente, assim foi este trabalho sobre a trajetória artística da CDPA. Da massa submersa que não se dá a ver inicialmente, mas que lá está, retiro algumas inferências.

A primeira refere-se ao real nível de tensão constatado (especialmente em entrevistas) no âmbito da CDPA, e que constitui seu maior desafio: o sistema de contratação trabalhista. O

quadro de funcionários da Companhia tem cerca de 20 Bailarinos. Cerca de nove deles são Efetivados em regime estatutário (entre estes, alguns não estão mais como bailarinos, mas em outras funções relativas à Cia, ou estão afastados por licença médica). Os Bailarinos Efetivados têm uma estabilidade profissional ideal. Os demais, cerca de 10 Bailarinos Comissionados e 5 Contratados temporariamente, encontram-se em uma situação de instabilidade trabalhista. De certa forma, os Comissionados estão em situação irregular, pois *cargos comissionados* são executivos e não apropriados à função artística do Bailarino do Corpo Estável CDPA. Esses aguardam por um concurso público para regularizar a sua situação, não tendo, contudo, assegurada a sua aprovação no concurso, mesmo sendo integrantes do quadro de funcionários da Cia há mais de uma década e meia (ou mais). Já os Contratados temporariamente são os que têm uma situação bastante desfavorável, uma vez que podem ter, ou não, os seus contratos de trabalhos renovados de três em três meses, podendo ser dispensados a qualquer tempo. Desta forma, torna-se insustentável desenvolver um trabalho quando não se sabe por quantos dias (ou meses) se ficará responsável por ele. Portanto, essa questão mostrou-se a mais forte de todos, inclusive entre os Efetivos, que se sentem solidários com os demais colegas. Apesar das tensões ou dificuldades existentes na estrutura da companhia oficial, sujeita, portanto, às diretrizes oriundas da estrutura hierárquica na qual se insere, a CDPA tem conseguido manter com regularidade uma produção artística, que tem envolvido boa parte de seus integrantes.

Considera-se, aqui, outra questão interna identificada nos últimos anos (*Movimentos III*), que a meu ver pode levar a Cia a uma situação desfavorável de produção. Refiro-me a um entendimento ambíguo aparentemente instalado na relação entre *Direção da Cia e Bailarinos*, havendo uma linha tênue entre o entendimento de *diálogo* e de *não direção hierárquica*, entre *negociação* e *arbitrariedade*. Ou seja, foi manifesto pelos Bailarinos o desejo de se manter o formato de uma relação horizontal ou dialogal entre eles e a Direção, mas que, ao mesmo tempo, passou a impressão subjacente de que, se não for do *jeito* que os Bailarinos querem, a Direção não se sustenta, cai, como ocorrido na transição dos *Movimentos II* para *III*. E essa inferência parte de considerações feitas sobre questões colocadas em boa parte do material investigado por este trabalho, predominantemente originário de relatos dos entrevistados, os próprios Bailarinos. Penso que deva existir a disposição para o *diálogo* e para as *negociações*, mas sem perder o entendimento de que a última palavra há de ser da Direção da Cia, mesmo porque esta subordina-se a outras instâncias superiores (Direção Artística de Produção e Presidência da FCS). E se não houver uma união entre a célula base *Direção-Cia*, esta perde força e representatividade na própria estrutura dos Corpos Artísticos da Fundação Clóvis

Salgado, sobretudo porque há um constante estado de negociação entre os três Corpos Artísticos e a Direção Artística de Produção (e vice-versa), órgão da FCS, que acumula as funções artística e administrativa. Pode-se dizer que há uma disputa interna (velada) pelo recebimento de recursos necessários para cada Corpo Artístico ter seus projetos aprovados e executados. Infere-se que a CDPA encontra-se em uma situação desfavorável em relação à OSMG e aos projetos das Óperas. Nesse sentido, faz-se necessária que a representatividade da Direção da Cia seja executiva, bem estruturada e apoiada de forma ajustada pelos seus Bailarinos. Do contrário, a Cia continuará em situação desfavorável diante, sobretudo, de uma Orquestra Sinfônica, que, infere-se, é mais organizada. Cabe ressaltar que a CDPA é uma companhia oficial gerida e sustentada pelo Estado, no exercício de desenvolver estratégias para que seus pressupostos artísticos resultem em uma efetiva produção e legitimação de sua trajetória artística continuada.

Outra consideração procede da constatação da ineficiência do acervo institucional referente à CDPA, não condizente com o nível e a envergadura de sua trajetória artística. Essa trajetória é marcada por rica diversidade artística e cultural, como o próprio Estado que a abriga. Entendo que está nas mãos dos próprios bailarinos da CDPA a atitude de salvaguardar e preservar a sua Trajetória Artística, registrada na forma de todo o seu *material documental*, arquivado por cada um dos bailarinos e nos respectivos espaços da FCS, transformando-o, de fato, em *acervo oficial* e não *oficioso*. E, nesse caso, eu me refiro ao entendimento de *documento no sentido mais amplo* – programas, fotos, imagens, sons, vídeos, cartazes, *clippings*, figurinos, relatos orais em forma de depoimentos ou entrevistas –, enfim, tudo aquilo que alimenta, legitima e dá novo significado à memória da Trajetória Artística da CDPA. Ninguém melhor do que os sujeitos sociais ou seus próprios artistas, testemunhas oculares e auriculares ou testemunhas encarnadas dessa história, para abraçar essa causa-memória, que urge por ser preservada. Essas testemunhas, os Artistas da Cia, deveriam ser os primeiros a se mobilizar, sobretudo porque têm o acesso irrestrito e o apoio necessário da própria Fundação Clóvis Salgado para efetivarem a preservação e eficiência desse acervo. Mas há que se ter desejo, ação e determinação para isso. Os Bailarinos já mostraram do que são capazes ao se organizarem e para atuarem numa causa comum, coletiva, como ocorrido na questão da aposentadoria para os bailarinos efetivos da CDPA. Assim, quando organizados, eles podem solicitar projetos e impulsionar os órgãos competentes da FCS para buscarem parcerias, produtores, uma equipe multidisciplinar da área de História, de Ciência da Informação, como Pesquisadores, Assistentes e outros tantos profissionais, com o fim de concretizarem essa tarefa nada fácil, mas fundamental. Embora se saiba que a Fundação

Clóvis Salgado tenha iniciado o registro do seu patrimônio artístico-cultural, pode-se inferir que esse trabalho de grande dimensão levará muito tempo para ser totalmente concluído. Penso, também, que a CDPA, por intermédio de seus representantes legítimos, no formato de uma comissão composta por Bailarinos Efetivos, tenha como meta a organização efetiva do acervo da Cia, impulsionando ações, cobrando realizações e acompanhando o andamento do projeto de registro e memória da Estatal de dança. Isso não ocorreria pela primeira vez, lembrando que a Companhia foi a primeira entre os três Corpos Artísticos a se constituir oficialmente, exatamente em razão da sua prévia organização.

Por último, pode-se dizer que, embora a CDPA tenha alcançado uma identidade que se diferencia das demais companhias oficiais do País, pressupondo uma liberdade artística, infere-se que a própria instituição que a gerencia – a Fundação Clóvis Salgado –, não tem conseguido acompanhar no mesmo ritmo as suas expectativas estético-artísticas. Não houve continuidade de proposições durante a organização da Cia inserida na FCS, possivelmente em razão das diferenças entre os valores estéticos adotados pelas pessoas que ocupam (periodicamente) os cargos burocráticos hierarquicamente acima da Cia. É provável que tais diferenças se originem dos pressupostos estéticos e desejos da Cia (e dentro da própria companhia não há unanimidade em relação a esses pressupostos e desejos), ou do tipo de demanda no próprio contexto sociocultural da arte da dança. O que se infere, portanto, é que essa liberdade artística da Cia não existe efetivamente.

Dito isso, pode-se afirmar que a CDPA construiu uma trajetória artística pelo entrelaçamento de vida e arte pautado no fluxo das *experiências* transformadas em significado, as quais, além de *tocar* a própria Cia, alcançam o público, em especial a autora desse texto. Esse movimento em busca de uma liberdade artística abriu espaço para o mover, o sentir, o pensar e o refletir, e o significar por meio da expressão da arte da dança na CDPA.

A combinação da análise dos *documentos* referentes à CDPA me permitiu distinguir certos elementos recorrentes no material analisado, os quais se intercalam com algumas de minhas inferências sobre a profissão do artista da dança teatral na experiência profissional da CDPA, como também na minha própria experiência profissional. Esses elementos apontam para um *modus operandi* do artista da dança teatral profissional (dança a partir de agora representada com “D” maiúsculo) que muito se harmoniza com as reflexões de Benjamin, assim também de Larrosa, sobre *experiência*. Experiência, nesse contexto, é a palavra-chave que literalmente abre a compreensão dos muitos motivos de a experiência ser uma questão tão valiosa para os artistas. Tais elementos, juntos e constantemente em movimento, e inter-relacionados, permitem que o Artista da Dança alcance um estágio de arte favorável à sua

profissão, ou seja, a um estado de *experiência profissional continuada*. Esses elementos foram identificados nos textos dos Programas da CDPA, na fala dos entrevistados e também em parte da minha experiência e que, por vezes, permite entender ou reconhecer os pontos de vista expostos na experiência profissional estudada.

A *experiência profissional continuada* compõe-se dos elementos *paixão, disciplina, movimento, continuidade, refinamento técnico e reflexão*, os quais acompanham o artista da dança ao longo de sua trajetória profissional. Sublinha-se que não há, aqui, juízo de importância na ordem da apresentação desses elementos. Eles sintetizam muito do já visto e dito, mas reforçam, todavia, seu entendimento.

O primeiro elemento é a *paixão*, que se apresenta pelo modo como a Dança acontece na vida do artista. Sendo apoiada, ou não, pela família, iniciada na tenra idade ou na fase adulta, a dança nutre-se pela força da *paixão*. Essa arrebatada não só o coração, mas todo o corpo do indivíduo, transpassando-o. Como sujeito passional, ávido por experimentar, o bailarino suporta muitas dores musculares, cansaços físicos, preconceito ou discriminação, falta de apoio financeiro ou político, ausência de um mecenas, desavenças internas e externas, entre outras circunstâncias desfavoráveis. Não obstante as adversidades encontradas, a *paixão* coopera para que o artista encontre motivação interior que o impulse a prosseguir. A *paixão* não se torna incompatível com a liberdade de expressão, ou autonomia, mas relacionando-se com uma força interior que ultrapassa idealismos e ideologias. Trata-se de uma força real, propulsora do movimento expressivo. *Paixão* – sentimento que precisa caminhar junto com o segundo elemento, a disciplina.

A *disciplina* emerge da *natureza artesanal* da Dança. Isso implica dizer que esta se processa de uma forma lenta e em uma relação presencial entre o mestre e seu discípulo, e, depois, entre o artista e seu público. É um processo que exige tempo para ser devidamente incorporado, e realiza-se com a anuência de quem o pratica. E, por ser um produto artesanal, e não um produto feito em série, ou industrializado, o movimento em forma de Dança é elaborado com *disciplina*. Outro aspecto interessante é que a Dança é volátil, pois desaparece no tempo, assim como uma respiração no espaço. Todavia, deixa uma sensação que toca a quem ela pratica ou presencia. Por sua *natureza artesanal*, o artista da Dança é como o barro nas mãos do oleiro, pronto a ser moldado a cada experiência vivida com outros artistas – seus mestres, professores, coreógrafos e seus pares. Cada um à sua maneira e intensidade, deixa a sua marca no corpo (e na consciência) e ao se transformar, o artista sente-se revigorado e segue compartilhando o conhecimento que provém dessa experiência. Experiência que se forma ao lado da *disciplina* – o fazer diário, repetitivo e constante –, porque esta, em boa

parte, é muscular, e a musculatura se forma para a arte da Dança, como o alfabeto para a linguagem, por meio de muita prática, em uma verdadeira *artesanaria do corpo*.

O terceiro elemento é o *movimento*. Por sua potência, esse elemento pode ser entendido por dois vieses. Um deles é o *Movimento* como o fluxo contínuo de intercâmbio de conhecimento entre os que perseguem a Dança. Nesse fluxo, muitos incorporam as figuras arcaicas do *marinheiro* que vai ou vem de terras distantes ou a figura do *camponês* que nunca saiu da sua terra, mas também compartilha as experiências entre si e com os que nelas têm interesse. Nesse sentido, as *relações*, os *encontros*, as *pontes* são fundamentais para estabelecer diálogo e troca, quando, nesse processo, o *conhecimento* é como uma moeda de valor, bem diferente da moeda *informação*, que não tem valor real. Esse fluxo contínuo permite que haja acréscimos de conhecimento, contaminações, ajustes, rupturas, renovações e criações, as quais propiciam um novo fluxo de *movimento conhecimento*, quando os acontecimentos são processados e a experiência transforma-se em significado.

Um segundo viés é o *Movimento* também entendido como elemento fundamental para o artista da dança, uma vez que a Dança é movimento, e movimento é vida. Movimento é o que substancia a dança desse artista. Movimento entendido como a ação que tira o artista da inércia e o impulsiona para frente, para o futuro. Esse é o trabalho do artista da Dança – muscular, celular, vital. Não há outro caminho. De outra maneira, não seria Dança.

O quarto elemento é a *continuidade*, pois a arte da Dança, sobretudo a dança profissional, dificilmente amadurecerá sem uma lenta e contínua superposição de camadas de experiência. Esse processo amplia-se e intensifica-se pela sedimentação da experiência efetivada no compartilhamento e na troca entre pares. Tal trabalho continuado possibilita a incorporação de técnicas extra cotidianas, interiorizadas de uma forma não verbal, de práticas e de experimentações de processos de criação que conduzem, por sua vez, a transformações seguintes que afetam convenções estabelecidas, gerando novas percepções humanas.

O quinto elemento é o *refinamento técnico* como consequência de um trabalho de qualidade, consciente e continuado, referente à organização de um movimento intencionalmente expressivo do Bailarino – do simples ao elaborado –, tornando-o eficaz e significativo. Esse refinamento relaciona-se intimamente com a *presença cênica* desse artista, capaz de atrair o olhar do espectador, estando ele dançando entre outros, de costas para a plateia, ou simplesmente, parado em cena.

Por fim, tem-se o elemento *reflexão*, permitindo que a experiência se faça significativa, promovendo transformações e desdobramentos. Trata-se de um processo de construção efetivado com o passar do tempo, por vezes tempo consciente, por vezes não.

Noutras palavras, com o elemento *reflexão* o artista passa por dois estados corporais: o estado de tensão corporal no ato de ativação e desativação muscular do corpo que dança; e o estado de distensão psíquica, quando o corpo tem tempo de registrar e assimilar os acontecimentos vividos. É quando os acontecimentos que sucedem ao artista, transpassando-o, são percebidos e começam a fazer sentido.

Posto isso, há que mencionar três fatores que destacam a CDPA entre as demais companhias do Estado, oficiais ou não. O primeiro é o fator *espaço*, onde a Cia desenvolveu suas atividades de aprimoramento e manutenção técnica e de produção artística – a Fundação Clóvis Salgado –, instituição que abriga a companhia e possui o grande e tradicional teatro da capital mineira, o Palácio das Artes. Tendo, ou não, a CDPA uma desejada agenda de datas para se apresentar no Grande Teatro do Palácio das Artes, este faz parte do grande complexo cultural da FCS. Isso significa que existe a viabilização de apresentações (pelo menos) semestrais da Cia, o que constitui uma vantagem que tem garantido à companhia oficial do Estado, apresentar-se com regularidade. Por isso, apesar de a CDPA não ter a agenda anual idealmente desejada por seus Diretores e Bailarinos, há condição de manter uma produção anual nesse espaço privilegiado para as suas produções artísticas.

Outro fator que consolida uma privilegiada e significativa trajetória para a CDPA é o quadro de renomados profissionais do cenário nacional e internacional da Dança que transitaram ou trabalharam na Cia em seus 42 anos de existência. Esse trânsito na Cia deveu-se ao ambiente propício aos relacionamentos, contatos e trocas de experiências, o que se mostrou necessário no processo profissional de seus artistas e por vezes mencionado, por entrevistados na pesquisa para esta tese. Nesse quadro de profissionais, estão, portanto, os Diretores Artísticos, Mestres e Professores, Coreógrafos e Artistas Convidados, havendo ainda o ir e vir dos seus próprios Bailarinos, cujos nomes inserem-se na trajetória da CDPA e também, naturalmente, compartilharam seus saberes.

O terceiro fator refere-se à *equipe* aparentemente *off stage* (o lado invisível da cena), mas igualmente imprescindível para que o espetáculo aconteça. Essa equipe compõe-se de Assistentes (de Direção, de Coreógrafo, de Produção etc.), Costureiras, Técnicos (de Luz, de Som de Palco etc.), Fotógrafos, equipe de Divulgação, Faxineiros, além dos profissionais da Produção Financeira, *Designer* Gráfico, enfim, um conjunto de funcionários dos mais variados cargos, que prestaram um trabalho necessário para que projetos saíssem do papel e, literalmente, tomassem corpo. Como um jogo de quebra-cabeças, muitas peças foram organizadas, acionadas e recolocadas em seus devidos espaços para que uma obra de dança chegasse ao seu clímax – a apresentação cênica. Mesmo quando a Cia se apresentou fora do

Grande Teatro, como foi o caso da Obra *Se Eu Pudessem Entrar Em Sua Vida* –, Projeto ZONA 04, no espaço CentoeQuatro (Belo Horizonte) e em Inhotim (Brumadinho/MG), igualmente foi preciso uma grande equipe de um alto custo, pois demandou a montagem de uma estrutura cênica (inexiste) sem o devido piso e estrutura física fixa ou montável para suportá-la. Limitada ou não, ideal ou apenas satisfatória, a Cia oficial apresentou um aparato, que, presume-se, costuma ser desejado por boa parte das demais companhias profissionais do Estado.

Tais elementos – paixão, disciplina, movimento, continuidade, refinamento técnico e reflexão –, colocados juntos e conectados entre si num estado continuado de acontecimentos, em que o *meio* é o corpo do artista da dança, potencializaram e potencializam um processo, que nomeio de *experiência profissional continuada*.

Por fim, penso ter chegado a uma conclusão satisfatória sobre a questão formulada no início deste texto, referente à análise sobre a trajetória profissional da Dança em Belo Horizonte, mais especificamente sobre a profissão em dança teatral desenvolvida pela Cia de Dança Palácio das Artes – CDPA. Concluo que o trabalho desenvolvido pela Cia mostra uma profissão profícua em dança teatral, além de produtiva e prolongada. Trata-se de uma evolução consubstanciada por vários acontecimentos relacionados direta e indiretamente com acúmulo, sedimentação e compartilhamento de experiências. Destaca-se a importância da *experiência* como vivência propulsora para a efetivação desse processo entre os integrantes da CDPA. Assim, a forma de expressar uma percepção de mundo pela Dança teatral profissional emergiu mais da *experiência* do que do trabalho conceitual e intelectual. Eis a forma como foi analisada a trajetória artística dos 42 anos de existência da CDPA.

Ciente da incompletude existente neste trabalho, mas feliz com as experiências compartilhadas nesse processo, é hora de colocar um *ponto final*. Para isso, recorro à poesia da brasileira Cora Coralina (2001, p.164)²²⁴: *A Estrada da vida é uma reta marcada de encruzilhadas. Caminhos certos e errados, encontros e desencontros do começo ao fim. Feliz aquele que transfere o que sabe e aprende o que ensina.*

Mais do que em qualquer outra profissão, é provável que o artista seja aquele indivíduo particularmente capacitado a viver experiências e delas aprender e tirar proveito para sua existência.

²²⁴ CORA, Coralina. *Vintém de cobre: meias confissões de Aninha*. 7. ed. São Paulo: Global.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2004.

ALENCAR, Cesário Augusto de. Tradução livre e não oficial Cesário Augusto. Periódico The Drama Review, 1987. GROTHOWSKI, Jerzi. (1985). Você é filho de alguém. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade**: Belo Horizonte (1959 – 1975). 2002. Dissertação (Mestrado em Educação)-Programa de Pós-graduação em Educação e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. A Companhia de Dança Palácio das Artes – Os Primeiros Tempos: Carlos Leite e o Ballet de Minas Gerais (1948-1971). In: _____; MENCARELLI, Fernando Antonio; MALETTA, Ernani de Castro; ANDRADE, Maurilio. **Corpos Artísticos do Palácio das Artes: Trajetória e Movimentos**. Belo Horizonte, 2006. p. 58-115.

_____. **Klauss Vianna e o Ensino de Dança**: Uma Experiência Educativa Em Movimento (1948–1990). 2009. Tese (Doutorado em Educação)-Programa de Pós-graduação em Educação e Inclusão Social, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

_____. **O ensino de dança em Klauss Vianna e a renovação do pensamento educacional no século XX**: uma pedagogia em movimento (1956-1990). s/d. Disponível em: <www.face.ufu.br/colubhe06/anais/.../389ArnaldoAlvarenga.pdf>. Acesso em: 9 mar. 2012.

_____. (Org.). **Klauss Vianna**: abrindo caminhos, Livro 3. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte Klauss Vianna para a Dança 2009. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010a.

_____. **Personalidades da Dança em Minas Gerais**: história oral e memória em dança no Brasil. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2010b. Disponível em: <www.portalabrace.org/memoria/>. Acesso em: 7 abr. 2015.

ARANHA, Raquel da Silva. **A Dança na Corte e os Balés nas Óperas de Portugal no século XVIII**: aspectos da presença de elementos franceses no ambiente cultural português. Campinas, SP: [s/p], 2010. Disponível em: <libdigi.unicamp.br>. Acesso em: 18 ago. 2014.

ARRIETA, Luis. Técnica e Arte. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **A Dança Clássica**: dobras e extensões. Joinville: Nova Letra, 2014. p. 81-84.

ASTUTO, Bruno. **Catarina de Médicis**. Mulheres Coroadas; 5. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine. As Interpretações do Sistema Delsarte no Teatro Russo e Soviético dos Anos 1910-1920. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 370-395, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

AVELLAR, Marcello Castilho; REIS, Glória. **Pátio dos milagres: 35 anos do Palácio das Artes, um retrato**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, Fundação Clóvis Salgado, 2006.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

BARROS, Anna Maria. **Nano Arte, a poética metafórica**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANAP. 19 a 23 agosto. Florianópolis, 2008.

_____. A Arte de Percepção na Arte. In: MOMMENSHON, Maria; PETRELLA, Paulo. (Org.). **Reflexões Sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006. P. 61-76.

BARROS, Kauiza Araujo de. Teatro Jesuítico: um instrumento da Pedagogia jesuítica. UNIOESTE – PR: **Periódico Travessias**, v. 2, n. 1, 2008. Disponível em: <revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/2924/2085>. Acesso em: 21 set. 2014.

BEAUMONT, Cyril. **O Livro do Ballet: Um Guia dos Principais Bailados dos Séculos XIX e XX**. Porto Alegre: Globo, POA/SP, 1953.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. 8. ed. rev. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 123-128.

_____. O Narrador. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

_____. A Doutrina das Semelhanças. In: **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 117-122.

_____. Treze teses contra os snobes. In: _____ **Rua de mão única: infância benense: 1900**. Edição e tradução João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 28-30.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. Características da investigação qualitativa. In: _____. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2. ed. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRASIL. **Lei Nº 6.533**. Presidência da República – Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1978. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/16533.htm>. Acesso em: 15 jan. 2016.

BREITBACH, Áurea Corrêa de Miranda. Espaço e Sociedade: Uma Abordagem Teórica. **Ensaio FEE**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 45-61, 1986. Disponível em: <revistas.fee.tche.br/index.php/ensaios/article/viewFile/958/1270>. Acesso em: 27 jan. 2015.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

_____. **Considerações sobre o ensino do ballet clássico**, 2008. Disponível em: <www.elianacaminada.net/doc/Consideracoes.doc>. Acesso em: 13 ago. 2014.

CANTON, Kátia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (2. tiragem 2011).

_____. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (3. tiragem, 2012).

CASIMIRO, Ana Palmira Bittencourt Santos. As categorias pedagógicas no Brasil barroco: um estudo sobre os sermões jesuíticos. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n. 36, p. 38-56, dez. 2009. Disponível em: <www.fe.unicamp.br/revistas/ged/histedbr/article/view/3797/3213>. Acesso em: 21 abr. 2015.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber**: elementos para uma teoria. Porto Alegre: Artmed. 2000.

CHEVITARESE, Leandro. **Arte e Ruptura**. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2000.

COHEN, Selma Jeanne; MATHESON, Katy. **Dance as a Theatre Art: Source readings in dance history from 1581 to the present**. 2. ed. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, Publishers, 1992.

CORA, Coralina. **Vintém de cobre**: meias confissões de Aninha. 7. ed. São Paulo: Global, 2001.

COUTO, Clara Rodrigues. **Dança, etiqueta e distinção social em Espanha (séculos XVI e XVII)** – leitura do tratado *Discursos sobre el arte del dançado* (1642), de Juan de Esquivel Navarro. Anais da IV Semana de Música Antiga da Universidade Federal de Minas Gerais – *bizzarie alegórica*. XXVII. Organização Iara Fricke Matte e Maria Cecília de Miranda N. Coelho. 2013. p. 101-110. Disponível em: <https://semanamusicaantiga.files.wordpress.com/.../cc3b3pia-de-anais_ivse...>. Acesso em: 14 ago. 2014.

DA SILVA, Edna Lúcia; MENEZES, Estela Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.

DOMINGUES, Diana. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

DUNCAN, Isadora. **Minha Vida**. 11. ed. Tradução Gastão Cruls. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **Sociedade de Corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

_____. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. 7. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 3. ed. Lisboa: Passagens, 1992.

FAZENDA, Maria José. **Dança Teatral**: Ideias, Experiências, Ações. 2. ed. Lisboa: Colibri; Instituto Politécnico de Lisboa, 2012.

_____. Técnicas Corporais na Arte da Dança. **Antropologia Portuguesa**, n. esp. Actas do II Colóquio sobre a Investigação da Antropologia em Portugal. v. 7. Coimbra: CIAS – Centro de Investigação em Antropologia e Saúde, 1989. p. 123-126. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316.2/30618>>. Acesso em: 11 maio 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Sabrina Sedlmayer, Jaime Ginzburg (Org.). Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: H34, 2006.

GAMA E SILVA Jr., José Francisco da. **O processo da criação e da composição poética**. 2005. Tese (Doutorado). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7765/7765_1.PDF>. Acesso em: 7 jan. 2015.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. 4. ed. Tradução Glória Mariani e Antônio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEORGEN, Eleanor. **The Delsarte System of Physical Culture**. 1st ed. Metropolitan Culture Series. The Butterick Pub. Co., New York, 1893. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/cu31924100649080>>. Acesso em: 28 jan. 2010.

GERALDI, Silva Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. Tese (Doutorado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GREBLER, S. A. Maria. A dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade. **Cadernos do JIPE – CIT N. 18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica História**. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, p. 114-126, 2008.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: SESC; Perspectiva, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero**: signos de identidade, dominação, desafio e desejo. Tradução Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

HOFMANN, André e Vladimir. **Le ballet**. Paris: Bordas, 1981.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IZQUIERDO, Iván. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JAQUES-DALCROZE, Émile. **Notes Bariolées**. Genève/Paris: Jeheber, 1948.

_____. **La Musique et Nous**: notes sur notre double vie. Genève: Perret-Gentil, 1945.

_____. **Souvenir, Notes et Critiques**. Neuchâtel: Attinger, 1942.

_____. L'Éducation par le Rythme et pour le Rythme. **Le Rythme**. Genève, n. 2, p. 19-31, 1910.

_____. Pour Répondre à Ceux qui Confondent les Exercices Publics de Gymnastique Rythmique de mês Élèves avec des Exercices de Danse. **Le Rythme**, Genève, n. 2, p. 19-31, 1909.

JONES, Stephen. **A Arte do Século XVIII**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

KATZ, Helena. **O Corpo como mídia de seu tempo**. Itaú Cultural São Paulo, 2004. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança.

LAMBERT, Rosemary. **A Arte do Século XX**. História da arte da Universidade de Cambridge. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LANGENDONCK, Rosana van. **A Sagração da primavera: dança gênese & gênese**. São Paulo: Edição do Autor, 1998.

LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. I Seminário Internacional de Educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

_____. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Gerardi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Coleção Educação: Experiência e Sentido).

_____. Nota sobre a experiência e o saber as experiência. *Revista Brasileira de Educação [online]*, Campinas, Departamento de Linguística, Universidade Estadual de Campinas, n.19, p.19-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 5 out. 2014.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

LEIBING, Annette; BENNINGINGHOFF-LÜHL, Sibylle. **Devorando o tempo: Brasil, o país sem memória**. São Paulo: Mandarim, 2001.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

MADUREIRA, José Rafael. Rítmica Dalcroze e a formação de crianças musicistas: uma experiência no Conservatório de Mesquita. **Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas**, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM, Ano 1, n. 2, 2012. Disponível em: <www.ufvjm.edu.br/.../Rítmica-Dalcroze-e-a-formação-de-crianças-musici....>. Acesso em: 12 fev. 2015.

_____. **Émile Jaques-Dalcroze: sobre a experiência poética da Rítmica: uma exposição em nove quadros inacabados**. 2008. Tese (Doutorado em Educação)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. **François Delsarte**: personagem de uma dança (re) descoberta. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MANZINI, E. J. A entrevista na pesquisa social. **Didática**, São Paulo, v. 26/27, p. 149-158, 1990/1991.

MASSERAN, Paulo Roberto. Do Real Theatro de São João às Óperas Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo: Variações de Uma Tipologia Urbana. **SHCU – Anais Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, v. 6, n. 2, 2000. Disponível em: <unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/794>. Acesso em: 6 jun. 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades. In: _____. **Sociedade e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

_____. Le technique du corps. In: MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. Paris: PUF, 1983. p. 363-383.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia)-Programa de Pós-graduação, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/15305>. Acesso em: 9 abr, 2015.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

MEIRELES, Tânia Mara Silva. **Forma Incorporada**: um olhar sobre a relação forma e conteúdos expressivos no corpo cênico. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8B2H5P>. Acesso em: 7 jan. 2015.

MISSIO, Edmir. **O cortesão moral de Baldassare Castiglione e o ordinário de Eustache du Refuge**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/missio02.pdf >. Acesso em: 27 ago. 2014.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: cartas sobre a Dança. 1. ed. São Paulo: Ed. da USP: FAPESP, 2006.

MOTA, Julio. Rudof Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos. **Repertório**, Salvador, n. 18, p. 58-70, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/6786>. Acesso em: 4 mar. 2015.

MURAT, Lúcia. **Olhar Estrangeiro**: Um personagem chamado Brasil. Brasil: Filme Documentário, 2005. *Site* oficial: <http://www.taigafilmes.com/olhar/port.html>.

NADEL, Myron Howard; MILLER, Constance Nadel. **The Dance Experience**: Reading in Dance Appreciation. New York: Universe Books, 1978.

NADEL, Myron Howard; STRAUSS, Marc Rayment. **The Dance Experience**: Insights Into History, Culture and Creativity. 2nd ed. Highstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

NAVAS, Cássia. Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança. In: CALABRE, Lia (OCALABRE, Lia (Org.). **Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa/MINC, 2009. p. 40-61.

_____. A arte da dança na universidade pública contemporânea. **Arte Contemporânea e suas interfaces**, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea/Universidade de São Paulo, v. 1, p. 99-105, 2006.

_____. Dança Brasileira, no final do século XX. **Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dança e Mundialização** – políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 1999.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NORBERT-SCHULZ, Cristian. **Architecture occidental: Architecture come storia di forma significative**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, SA, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**: edição comemorativa Fayga Ostrower. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2003.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com os alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. 2007. Tese (Doutorado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PITTAU, Verónica Patricia. El ballet como campo de experiências vanguardistas: dos casos paradigmáticos con música de Satie. **Revista del Instituto Superior de Música**, Santa Fe, Argentina, UNL, n. 14, p. 31-50, 2013.

PORTINARI, Maribel. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Natália Lessa: desejo e prazer de dançar**, Livro 1. Série Personalidades da Dança em Minas Gerais – Prêmio Funarte. Belo Horizonte: Instituto Cidades Criativas, 2010. (Personalidades da Dança em Minas Gerais).

REYNOLDS, Donald. **A Arte do Século XIX**. História da arte da Universidade de Cambridge. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

ROBATTO, Lia; MASACARENHAS, Lúcia. **Passos da Dança** – Bahia. Salvador: FJCA, 2002.

RODRIGUES, Graziela Estela. **Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

_____. O Lugar da Pesquisa. **Conceição/Conception**, v. 1, n. 1, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgac/article/view/51/81>>. Acesso em: 17 mar. 2016.

_____. COSTA, Elisa Massariolli da. A experiência do método BPI na criação em dança: o corpo como lugar de encontro. In: Moringa, Arte do Espetáculo: João Pessoa, Vol. 1, n.1, 25-33, janeiro de 2010. Disponível em: periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/4794/3621. Acessado em: 12/08/2015.

ROPA, Eugenia Casini (Org.). **Alle Origine dela Danza Moderna**. Bolonha: Il Mulino, 1990.

_____. Alemanha-Rússia no Início do Século XX: a Arte do Movimento entre Libertação e Mecanização do Corpo. In: CAVALIERI, Arlete, VÁSSINA, Elina (Org.). **Teatro russo: literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 117-125.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de Ballet**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

ROSSINI, Elcio Gimenez. **Tarefas: Uma estratégia para a criação de performances**. 2011. Tese (Poéticas Visuais)-Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

RUYTER, Nancy Lee Chalfia. **The cultivation of body and mind in nineteenth-century American Delsartism**. Londres: Greenwood Press, 1999.

SACHS, Curt. **História universal de la danza**. Buenos Aires: Centurión, 1943.

SALAZAR, Adolfo. **História da dança e do ballet**. Tradução Tomaz Ribas. México: Artis (copyright 1949), 1962.

_____. **La Danza Y El Ballet**. México: Fundo de Cultura Económica, 1992.

SANTOS, Carlos Alberto do. Técnica clássica como ferramenta de criação: mediações possíveis. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **A Dança Clássica: dobras e extensões**. Joinville: Nova Letra, 2014. p. 75-80.

SANTOS, Eleonora. François Delsarte, Um Ponto Para a Dança. **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 181-190, 2011. Disponível em: <www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5403/3900>. Acesso em: 20 dez. 2014.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernidade?** São Paulo: Brasiliense, 2008.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção primeiros passos; 110).

SANTOS, Milton. Espaço e Sociedade: A Formação Social como Teoria e como Método (Society and Space: The Social Formation as Theory and Method). Sobre Teoria e Método, número especial, São Paulo. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo: Ed. da Associação dos Geógrafos Brasileiros, n. 54, p. 81-99, jun. 1977. Disponível em: <miltosantos.com.br/.../sociedade-e-espaco-a-formacao-social-como-teor...>. Acesso em: 27 jan. 2015.

SASPORTES, José. **Trajectória da dança teatral em Portugal**. Portugal: Bertrand Venda Nova – Amadora, 1979.

_____. **Pensar a dança**: reflexão estética de Mallarmé e Cocteau. Vila de Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

SCHMIDT, Mario. **Nova história crítica moderna e contemporânea**. Cajamar, SP: Nova Geração, 2000.

SHAWN, Ted. **Every Little Movement**: a book about François Delsarte. [Copyright 1910 by M. Witmark & Sons] Pittsfield, Massachussets: Eagle Printing and Binding Company, 1954.

SILVA, Antônio C. de Araújo. **A Gênese da Vertigem**. 2002. O Processo de Criação do Paraíso Perdido. Dissertação (Mestrado em Artes)-Departamento de Artes Cênicas, ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

SILVA, Edson Santos. De arribanas a teatros: espaços teatrais em São Paulo no século XIX. **Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais**, Departamento de Artes Cênicas: UNICAMP, v. 2, p. 83-95, abr. 2012.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Balé Teatro Castro Alves 30 anos 1981-2011**. Salvador: Teatro Castro Alves; Lunagraf, 2010.

_____. **Dança e pós-modernidade**. Bahia: EDUFBA, 2005.

_____. **Dança Teatro**: percepção como experiência única. Porto Alegre: VI Reunião Científica da ABRACE, 2011.

SILVA JÚNIOR, José Francisco. Forma e conteúdo: a noção de forma viva na arte e na psicanálise. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 32, n. 3, 1998.

SILVERMAN, D. **Interpretação de dados qualitativos**. Métodos para análise de entrevistas, textos e interações. Porto Alegre: Artmed; Bookman. 2009.

SIMÕES JUNIOR, J. G. **Cenários de Modernidade**: os projetos urbanos das capitais brasileiras no início da República. In: Encontro Nacional da Anpur, 2007, Belém, Pará. Anais do XII ENA, v. 1, 2007.

SKIDMORE, Thomas E. **Brazil – five centuries of change**. New York: Oxford University Press, 1999.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **O Sistema Delsarte, o Método de Émile Jaques-Dalcroze e Suas Relações Com as Origens da Dança Moderna**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília, 2011.

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas – MINCFUNDACEN, 1988. (Coleção Memória, v. 5).

TAVARES, Enéias Farias; WERNER, Juliana de Abreu. A arte poética como dança: a imagem da dançarina nos escritos de Mallarmé e na poesia de Cabral. **Itinerários – Revista de Literatura do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários**, Araraquara, n. 31, p. 145-160, jul./dez. UNESP, 2010. Disponível em: <seer.fclar.unesp.br>. n. 31, 2010. Acesso em: 17 fev. 2015.

TAYLOR, George; WHYMAN, Rose. François Delsarte, Prince Sergei Volkonsky and Mikhail Chekhov. **Mime Journal**, Academic Research Library, p. 96-111, 2004/2005.

THOMAS, Helen. **Dance, modernity & culture: explorations in the sociology of dance**. New York: Routledge, 1995.

VEIGA, Cynthia Greive. Educação estética para o povo. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira Lopes; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Org.). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 339-422.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antônio de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VILELA, Lucila. **Loïe Fuller: Movimento e Captura**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisa em Crítica Genética, X Edição. Universidade de Barcelona, Espanha, 2012. Disponível em: <ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/educacao10/Lucila.vilela.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2015.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 2. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

ZUQUETE, Afonso. **Nobreza de Portugal e do Brasil**. Lisboa: Zairol, 2000.

ZURBRUGG, Nicholas. **Art, performance, media: 31 interviews**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALVARENGA, Arnaldo. **Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento**. Disponível em: <www.encontro2010.historiaoral.org.br/.../1290440091_ARQUIVO_ArtigoKlaussVian>. Acesso em: 12 set. 2013.

_____. **Os anos 1980 e a explosão da dança cênica brasileira**. VI Reunião Científica da ABRACE – Porto Alegre. 2011. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../pesquisadanca/ALVARENGA,%20Arnaldo%20Leite%20de>. Acesso em: 2 jan. 2013.

_____. **O sujeito social e o objeto da arte na contemporaneidade.** Disponível em: <www.portalabrace.org/.../Arnaldo%20Leite%20de%20Alvarenga%20-%20%20O%20>. Acesso em: 2 jan. 2013.

_____. **Personalidade da dança em Minas Gerais:** história oral e memória em dança no Brasil. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../pesquisadanca/Arnaldo%20Leite%20de%20Alvarenga%20->>. Acesso em: 25 mar. 2013.

BALÉ DA CIDADE DE SÃO PAULO. **Curadoria Cássia Navas.** São Paulo: Formarte, 2003.

BARROS, Anna; SANTAELLA, Lucia (Org.). **Mídia e arte no início do século XXI.** São Paulo: Unimarco, 2002.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação.** 2. ed. São Paulo: 34 Ltda., 2002. (2. ed. reimp. 2014).

BOGÉA, Inês Vieira. **Ivaldo Bertazzo:** Dançar para aprender o Brasil. Campinas: Instituto de Arte, 2007.

CERBINO, Beatriz. **Os programas do Ballet da Juventude:** imagens impressas da dança. XIII Encontro de História Anpuh-Rio. Disponível em: <www.encontro2008.rj.anpuh.org/.../anais/1212981037_ARQUIVO_TextoANPUH2008.pdf>. Acesso em: 14 set. 2014.

_____. **Jaques Corseuil e o jornalismo de dança no Rio de Janeiro.** Disponível em: <www.seer.unirio.br > Capa > v. 3, n. 1 (2011)>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. **Imagens da dança:** Jaques Coreuil e a invenção do bailarino nacional. Disponível em: <www.encontro2010.rj.anpuh.org/.../1276734380_ARQUIVO_TEXTOANPUHRIO20>. Acesso em: 29 set. 2014.

CHAVES, Elisângela. **Uma escola de graça, saúde e beleza:** Natália Lessa, a dança e a educação da feminilidade. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2013.

_____; SILVA, Luciano Pereira da. **Aproximações sobre prescrições e práticas corporais nos Grupos escolares de Pirapora, Januária e Salinas:** a educação dos corpos sertanejos – (1906-1927). Disponível em: <www.periodicos.franca.unesp.br/ojs/index.php/historiaecultura/article/download/568/580>. Acesso em: 1 ago. 2014.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VICARELLO, Georges. **História do Corpo.** 3 As mutações do olhar: o século XX. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COSTA, Elisa Massariolli da; RODRIGUES, Graziela. **A experiência do método BPI na criação em dança: o corpo como lugar de encontro.** Disponível em: <www.periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/viewFile/4794/3621>. Acesso em: 20 jun. 2015.

COSTA, Marco Antonio F. da. **Metodologia de pesquisa: conceitos e técnicas.** Rio de Janeiro: Interciências, 2001.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. Klauss Vianna e a expressividade como devir dramaturgico da dança. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../Ana%20MRC%20-%20ANA%20TERRA%20-%20KLAUSS>. Acesso em: 11 set. 2013.

DUTRA, Eliana de Freitas. **O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FARGUELL, Roger w. Müller. **Figuras da dança.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

FAZENDA, Maria José. Técnicas Corporais na Arte da Dança. **Antropologia Portuguesa**, Portugal: Museu e Laboratório Antropológico Universidade de Coimbra, v. 7, p. 123-126, 1989. Disponível em: <<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=30618>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

FRANÇA, Júnia Lessa. **Manual para normalização de publicações técnico-científicas.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer.** São Paulo: H34, 2006.

GAVIRIA, Ricardo Cano. **O passageiro Walter Benjamin.** Tradução Jorge Fallorca. Lisboa, Portugal: Antígona, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Coleção Debates. Direção J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GRUPO CORPO COMPANHIA DE DANÇA. **Helena Katz.** Belo Horizonte: Salamandra, 1995.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOBIM, Solange; KRAMER, Sonia. **Política, cidade, educação: itinerário de Walter Benjamin.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. da PUC-Rio, 2009.

LANGER, Susanne. **Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

NADEL, Myron Howard; STRAUSS, Mare Raymond. **The dance experience: Insights into History, Culture and Creativity.** – 2nd ed. Highstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

_____. **The Dance Experience: readings in dance appreciation.** New York: Universe Books, 1978.

NAVAS, Cássia. **Dança brasileira, no final do século XX**. Disponível em: <www.cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo_da_danca_danca_brasileira.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

_____. **Centro de formação: o que há para além das academias?** Disponível em: <www.cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/universidade_centros.pdf>. Acesso em: 15 set. 2014.

BOGÉA, Inês, FONTES, Flávia. NAVAS, Cássia (Org.). **Na Dança**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, pp. 66-67.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; D'ANGELO, Martha. **Walter Benjamin: arte e experiência**. Niterói, RJ: Nau, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

OSSANA. **A educação pela dança**. São Paulo: Summus, 1988.

PASI, Mario Agostini Alfio. **El Ballet: Enciclopedia del Arte Coreográfico**. Madri: Aguilar, 1979.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PEREIRA, Ana Cristina C. **Aspectos da referência espacial do gesto**. VI Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../Ana%20Cristina%20C.%20Pereira%20-%20Aspectos%20his>. Acesso em: 24 fev. 2013.

_____. **A importância da linguagem analógico-metafórica na formação inicial do artista cênico de dança clássica**. Disponível em: <www.portalabrace.org/.../Ana%20Cristina%20Carvalho%20Pereira%20-%20A%20IM>. Acesso em: 25 mar. 2013.

_____. **As analogias e metáforas no ensino de ciências à luz da epistemologia de Gaston Bachelard**. Disponível em: <www.portal.fae.ufmg.br/seer/index.php/ensaio/article/viewFile/25/57>. Acesso em: 17 maio 2013.

PESSOA, Fernando; CANTON Katia (Org.). **Sentidos e arte contemporânea**. Seminários Internacionais. Museu Vale do Rio Doce II, 2007.

PITTAU, Verónica Patricia. **El ballet como experiência vanguardistas: Dos casos paradigmáticos con música de Satie**. Disponível em: <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ISM/.../4248>>. Acesso em: 22 jul. 2014.

QUEVEDO, Wagner de Avila. **Notas sobre narração e experiência em Walter Benjamin.** Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/download/2175-7917.../8827>>. Acesso em: 20 out. 2013.

RABÊLO, José Maria. **Belo Horizonte: do arraial á metrópole – 300 anos de história.** Belo Horizonte: Graphar, 2013.

RAFAEL, Mara Cecília; TOLEDO, Cezar de Alencar Arnaut de. **A dança na sociedade de corte: contribuições de Norbert Elias.** Disponível em: <www.uel.br/grupo-estudo/.../portugues/.../Mara_Rafael_e_Cezar_Alencar.pdf>. Acesso em: 5 maio 2014.

REIS, Maria da Glória Ferreira. **Cidade e palco: experimentação, transformação e permanências.** Belo Horizonte: Cuatiara, 2005.

ROBATTO, Lia. **A dança como via privilegiada de educação.** Salvador: EDUFBA, 2012.

RODRIGUES, Graziela E. F. **As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)In:** Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal. UNICAMP. Campinas, SP. 2010.

SCHWARCZ, Lilia. **Brasil: uma biografia.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Transformar memória e experiência em significado.** Disponível em: <www.portalabrace.org/.../Eliana_Rodrigues_SILVA_TRANSFORMAR_EXPERI_NC>. Acesso em: 25 maio 2013.

_____. **Memória em ilha de edição: arte, pesquisa e experiência.** Disponível em: <www.portalabrace.org/viireuniao/pesquisadanca/SILVA_Eliana_Rodrigues.pdf>. Acesso em: 28 maio 2013.

_____. **Olhar dança-teatro: uma proposta em movimento.** Disponível em: <www.portalabrace.org/.../pesquisadanca/Eliana%20Rodrigues%20Silva%20-%20Olha>. Acesso em: 4 set. 2013.

SKIDMORE, Thomas E. **O Brasil visto de fora.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

STRAUSS, Marc Raymont; NADEL, Myron Howard. **Looking at Contemporary Dance: a guide for the internet age.** Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2012.

TELLES, Narciso. **A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro.** Disponível em: <www.portalabrace.org/.../A%20experiencia%20como%20atitude%20metodologica%2>. Acesso em: 22 out. 2013.

TROTTA, Mariana de Rosa. **O discurso da dança: uma perspectiva semiótica.** 1. ed. Curitiba, PR: CRV, 2011.

VAZ, José de Oliveira. **TV Itacolomi sempre na liderança: a história de uma telemissora.** 2. ed. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2008.

VEIGA, Cynthia Greive. **A cidade como experiência feminina: o cotidiano da construção de Belo Horizonte em fins do século XIX.** Disponível em: <www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/viewFile/2508/2004>. Acesso em: 14 jan. 2015.

VISCADI, Cláudia M. R. (Org.). **História oral: teoria, educação e sociedade.** Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2006.

DISSERTAÇÕES

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança Teatral: Reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaçamentos.** Instituto de Artes, Campinas, 2011.

CHRISTÓFARO, Gabriela Córdova. **Movimento expandido: Confluências entre a dança e o teatro na criação do bailarino.** Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin.** Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

TESES

BOGÉA, Inês Vieira. **Ivaldo Bertazzo: Dançar para aprender o Brasil.** Instituto de Arte, Campinas, 2007.

CHAVES, Elisângela. **Uma escola de graça, saúde e beleza: Natália Lessa, a dança e a educação da feminilidade.** Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2013.

GERALDI, Silvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana.** Instituto de Artes, Campinas, 2009.

MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze Sobre a experiência poética da rítmica – uma exposição em 9 quadros inacabados.** Faculdade de Educação, UNICAMP, 2008.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. **Corpo, afeto e cognição na Rítmica Corporal de Ione de Medeiros.** EBA/UFMG, 2012.

XAVIER, Renata Ferreira. **O (não) lugar da dança na imprensa e nos acervos públicos da cidade de São Paulo: um estudo sobre as ambivalências da memória e da documentação.** Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2009.

ENTREVISTAS FEITAS PELA AUTORA

Alex Dias – Belo Horizonte. Material encaminhado por *e-mail*.

Amanda Dias – Belo Horizonte. Material encaminhado por escrito.

Andrea Faria – Belo Horizonte.

Beatriz Kuguimiya – Belo Horizonte. Material enviado por escrito.

Cláudia Malta – Belo Horizonte.
 Cristina Machado – Belo Horizonte.
 Cristiano de Castro – Belo Horizonte. Material encaminhado por *e-mail*.
 Cristiano Reis– Belo Horizonte.
 David Mundim – Belo Horizonte.
 Dulce Beltrão – Belo Horizonte.
 Eder Braz – Belo Horizonte. Material encaminhado por escrito.
 Eurico Justino – Belo Horizonte.
 Fernando Cordeiro – Belo Horizonte.
 Graziela Rodrigues – Belo Horizonte.
 Gustavo Silvestre – Belo Horizonte. Material encaminhado por *e-mail*.
 Helena Vasconcellos – Belo Horizonte.
 Karla Couto – Belo Horizonte. Material encaminhado por *e-mail*.
 Lina Lapertosa – Belo Horizonte.
 Lívia Espirito Santo – Belo Horizonte.
 Luis Arrieta – Entrevista realizada por telefone (Belo Horizonte /São Paulo)
 Lydia Del Picchia – Belo Horizonte.
 Mariângela Caramati – Belo Horizonte. Material encaminhado por escrito.
 Maurício Tobias – Belo Horizonte.
 Patrícia Avellar – Belo Horizonte.
 Paulo Chamone – Belo Horizonte. Material encaminhado por escrito.
 Sônia Mota – Belo Horizonte. Material encaminhado por *e-mail*.
 Sônia Pedroso– Belo Horizonte.
 Suzana Mafra – Belo Horizonte.
 Tíndaro Silvano – Belo Horizonte.
 Tuca Pinheiros – Belo Horizonte.

DEPOIMENTOS CONCEDIDOS À AUTORA

Silvia Gomes – Belo Horizonte. Depoimento encaminhado por *e-mail*.
 Sylvia Calvo – Belo Horizonte. Depoimento encaminhado por *e-mail*.

JORNAIS

Suplemento VAGÃO – Jornalista Eliane Faicion, Ano 1, n.6, mar.1978, Belo Horizonte/MG. (p.16)
Correio da Bahia, Ano 1, n.90, 03 de maio de 1979. Salvador/ BA. (p.17)
Jornal do Brasil, 04 de novembro de 1978. Coluna de Suzana Braga. (p.17)
O Globo, 16/10/78. Coluna de Maribel Portinari. (p.17)
Diário da Tarde (s/d). “Povo Vibrou Com a Jornada de Arte”. (p.66)
Estado de Minas (s/d). “Ballet Flutuante no Parque”. (p.66)
ars media – Publicação semanal Fundação Palácio das Artes. Belo Horizonte, 14 de agosto de 1977 – Nº 226 – ano V. (p.119)
 _____. Publicação semanal Fundação Palácio das Artes. Belo Horizonte, 4 de dezembro de 1977 – Nº 242 – ano V. (p.121)
Estado de Minas, 14/12/1980. (p.127)
 _____. “Giselle, a romântica”, 26/03/1983. (p.174)
Diário da Tarde, de 16 de junho de 1989 (s/p) – “A Luta Pelo Palco” (p.129)

- O Globo*, 1980 (p.177)
- Estado de Minas*, 31/05/1980 – “O Ballet da Fundação Salgado nas apresentações de Baryshnikov”, de Ricardo Teixeira de Salles. (179)
- Diário da Tarde*, 06 de junho de 1984 – “‘Aquarius’ – ficou a desejar”, de Álvaro Fraga do Jornal. (p.179)
- Estado de Minas*, 29/08/1991 – “Balé tem pré-estréia para as crianças”. (p. 237)
- _____. 11 de dezembro de 1991 (p. 238)
- Tribuna de Minas* de 4 de maio de 1988 (p.261)
- Hoje Em Dia*, de 10/03/1989 – “Liberdade para dançar a Inconfidência no palco” (p.262)
- Folha de São Paulo*, de 13 de junho de 1990, - “Palácio das Artes faz ‘O Pássaro de Fogo’ de Arrieta”, de Erika Palomino. (p.264)
- Agencia Folha*, de 07 de abril de 1997 – “Incêndio destrói Palácio das Artes em Belo Horizonte”. (p.272)
- Folha de São Paulo*, 2º Caderno, 1995 – Balé recria escândalo de Francis Picabia, de Helena Katz. (p.282)
- _____. “BH ressuscitou espetáculo dadaísta”, 26 de setembro de 1995, de Ana Francisca Ponzio. (p.286)
- Diário da Tarde*, 02/07/96 – “Grupo Mineiro abre festival em SP”. (p.288)
- Estado de Minas*, 26/09/95 “‘Relâche’ realça o prazer de dançar”, de Marcello C. Avellar. (p.289)
- Hoje Em Dia*, de 23 de janeiro de 1999 – “Falta motivação para a Cia. de Dança atuar com mais frequência”, de Carlos Buzelin. (p; 294)
- O Tempo*, de 11 de fevereiro de 1999 – “Cia de Danla define programa de ação”, de Michele Borges. (p. 297)
- Estado de Minas*, de 9 a 15/06/00 – “Homenagem a Klauss Vianna”, de Mirtes Helena. (p.300)
- Diário da Tarde*, de 9 de junho de 2000, “Um Lugar na História”, de César Macedo. (p.301)
- O Tempo*, de 24/09/2004 – “Dança na sala de visitas”, de Michele Borges da Costa. (p.307)
- Estado de Minas*, de 07/07/2001 – “Sujeito da própria dança”, de Marcello C. Avellar. (p.312)
- _____. 24 de maio de 1999 – “Salto para a democracia”, de Mirtes Helena. (p.334)
- O Tempo*, de 15 de junho de 2000 – “A Virada da Cia de Dança”, de Michele Borges da Costa. (p.335)
- Hoje Em Dia*, de 15/02/2006, Seção Cultura 3 – “Coreografia premiada volta ao Palácio”. (p.339)
- O Estado de São Paulo* (Caderno 2), de 16/04/2001 – “Rodovalho denuncia a violência contra a mulher”, de Helena Katz. (p.341)
- Estado de Minas*, de 13/11/2009 – “Prata da casa”, de Marcello C. Avellar. (p.368)
- _____. de 27/07/2012 – Parece que é mas não é”, de Marcello C. Avellar. (p.372).
- O Tempo*, de 27 de agosto de 2011 – “Entre o luto e a celebração”, de Júlia Guimarães. (p.378)
- Estado de Minas*, de 29/08/2011 – “Sobre o tempo e bolhas de sabão”, de Marcello C. Avellar. (p.381)
- O Diário*, de 13 de abril de 1958. (p.402)

REVISTAS

- Ensaio Geral*, Belém, v.1, n.1. jan-jun-2009. (p.31).
- Filosóficas Princípios*, v.20, nº3, p.449-484, 2013 (p. 45)

Silhueta (s.n., 1954) “Arte à Sombra de Ruínas”, de Marcos Prado, fotos, Haroldo Fanabella. (p.63)

Diversa – Universidade Federal de Minas Gerais. Ano 2. n.6 – mar.2005 (p.124)

Diversa/UFMG, Ano 2, n.6, mar.2005, (p. 125)

Debulha, de Patos de Minas, MG (s/p), 1984 – “TRIBANA – Espírito e Corpo a serviço da beleza”. (p.185)

Veja, MG, 21-10-92 – Força dos gestos A dança moderna da Cia. do Palácio das Artes. (p.238)

Você e a DANÇA, Ano II – Nº 15, ago/set 98 – Metamorfose: CIA de dança de Minas Gerais, de Valério Césio, Joinville, 2013. (p.242)

APÊNDICE A

Cia de Dança Palácio das Artes de Belo Horizonte: movimentos de uma experiência artístico-profissional continuada [1971-2013]

Obras Dançadas pela CDPA (1971-2013)

1971 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

Não foram encontrados documentos sobre as estréias desse ano.

1972 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- O Nascimento de Athena (Carlos Leite)
- Os Quatro Pequenos Cisnes (Marius Petipa/Lev Ivanov)
- A Grande Valsa (Carlos Leite)
- A Noite de Walpurgis (Carlos Leite)
- Uirapuru (Carlos Leite)
- O Lago dos Cisnes (Marius Petipa/Lev Ivanov)
- O Lago dos Cisnes - 2º Ato (Marius Petipa/Lev Ivanov)
- Don Quixote: grand pas-de-deux classique (Marius Petipa)

1973 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- Zephyrus (Carlos Leite)
- Tocata em Ré Menor (Carlos Leite)
- O Espectro da Rosa (Fokine)
- O Lago dos Cisnes – 3º Ato (Marius Petipa/Lev Ivanov)

1974 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- Visão Fugitiva (Carlos Leite)
- Tocata e Fuga em Ré Menor (Carlos Leite)
- Pas-de-deux de O Quebra-Nozes (Lev Ivanov)
- Sonata n. 1 em lá menor (Carlos Leite)
- Volata (Carlos Leite)
- Batuque (Carlos Leite)

1975 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- Grand pas-de-deux de O Corsário (Mazilier)
- Ma Mère l’Oie (Maryla Gremo)
- La Vallée des Cloches (Carlos Leite)
- La Valse (Carlos Leite)
- Poema sem Estória (Carlos Leite)

1976 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- Venusberg (Carlos Leite)
- El Amor Brujo (Clotilde Gomes Ferreira)
- Cristo no Jardim das Oliveiras (Clyde Morgan)
- El Rodeo (Clyde Morgan)
- Suíte de O Quebra-Nozes (Marius Petipa)
- Pas de Trois (Carlos Leite)
- Águas Primavera (Carlos Leite)

1977 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

- Modinha (Lucas Cardoso)
- Brejeiro – Ele e Ela (Carlos Leite)
- L’Après-Midi d’un Faune (David Mundin/Hugo Travers)
- Pássaros Tristes (Carlos Leite)
- Salomé (Carlos Leite)
- Clair de Lune (David Mundin)
- Beco (Lucas Cardoso)

1978 – Diretor/*maître* de ballet: Hugo Delavalle

Professores Assistentes: Emil Dotti e Hugo Travers

- Jeu de Cartes (Hugo Delavalle)
- História do Soldado (Hugo Delavalle)
- Os Passos de Congonhas (Clyde Morgan)
- As Estações (Hugo Delavalle)
- Danças Sacras e Profanas (David Mundin)
- Leda e o Cisne (Lucas Cardoso)
- Les Petits Riens (Carlos Leite)

1979 – Assessor Artístico e Coordenador da Escola de Balé: Carlos Leite

Diretor/*maître*: Hugo Delavalle

Professor e Assistente de Coreógrafo: Hugo Travers

- Romeu e Julieta (Hugo Delavalle)

1980 – Diretor/*maître*: Eduardo Helling

Professora convidada: Bettina Bellomo

- Les Sylphides (Michel Fokine/Montagem Eduardo Helling)
- Concerto Barroco (Jacy Rhormens)
- Concerto de Mozart (Balanchine/Montagem Eduardo Helling)
- Estudo para Dois (Eduardo Helling)
- Uirapuru (David Mundin)
- Seqüências (Graça Salles)
- Grand pas-de-deux das Bodas de Aurora (Eduardo Helling)

1981 – Diretor/*maître*: Eduardo Helling

- Vidas Secas (Jacy Rhormens)
- Pas de Paysans (Friederich Burgmüller/Montagem Maria Clara Sales)

- Sonho de uma Noite de Carnaval (Dalal Achcar)
- Quebra Nozes Pas-de-deux (Marius Petipa/Montagem Dalal Achcar)

1982 – Diretor/*maître*: Eduardo Helling

- Tangos 2000 (Eduardo Helling)
- Navio Negreiro (Jacy Rhormens)
- Motivos Brasileiros (Eduardo Helling/Carlos Leite)
- Equinoxius (Darius Hoshman/Montagem Eduardo Helling)
- Musical: Vinicius, se Todos Fossem Iguais a Você (Lucas Cardoso)
- O Padre e a Moça (Gilberto Motta)
- A Palavra Minas (Eduardo Helling)

1983 – Diretor/*maître*: Eduardo Helling

- Giselle (Marius Petipa d’après Jean Coralli e Jules Perrot, revisada por Nicolai Sergueyev/Montagem Eduardo Helling)
- Tribana (Dulce Beltrão, David Mundim, Lucas Cardoso)
- Coreografias para a opereta A Viúva Alegre, de Franz Lehár (Carlos Leite)
- Esquinas (David Mundim)

1984 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

Professores: Dariusz Hochman e Joaquim Ribeiro

- Romance (Fernando Foscarini)
- Dom Quixote (Marius Petipa/Lev Ivanov)
- Águas Primaveris (Asaf M. Messeger)
- Gitanerias (Dariusz Hochman)
- Aquarius (Dariusz Hochman)
- Bittersweet Memories (Dariusz Hochman)
- Poemas Dançantes (Dariusz Hochman)
- Coreografias para a ópera Carmen de Georges Bizet (Carlos Leite)
- Quebra-Nozes (Marius Petipa)
- Corsário (Marius Petipa/Montagem Eduardo Helling)
- Corsário Grand Pas-de-deux (Mazilier)

1985 – Diretor/*maître*: Carlos Leite

***Maître*: Jean-Marie Dubrul**

Professores: Dariusz Hochman e Dudude Herrmann

- Sentimental (Lucas Cardoso)
- Desejo (Lucas Cardoso)
- Terpsícore (Lucas Cardoso)
- Fundo de Quintal (Fernando Foscarini)
- Do Outro Lado – O Boto (Fernando Foscarini)
- Nós Mulheres (Cláudia Malta)
- Noturna (Gerson Beer)
- Momento (Tíndaro Silvano)
- Vivace (Jeannete Guenka/Armando Aurich)
- Ópera Lucia de Lammermoor (Carlos Leite)

- Balada para Matraga (Dudude Herrmann)
- Sintonia (Jean Marie Dubrul)

1986 – Professores: Dudude Herrmann e Bettina Bellomo

- Passagem (Lucas Cardoso)
- Burrico de Pau (Robson Dayrell)
- Lenear (Robson Dayrell)
- Gênese (Gerson Beer)
- Rex (Jairo Sette)
- Triunfo, um Delírio Barroco (Carmem Paternostro, Dudude Herrmann e Cia. de Dança)
- Diadorim (Dudude Herrmann)

1987 – Diretor: Hugo Travers

Gerente: Heloisa Couto

Professoras: Bettina Bellomo e Dudude Herrmann

- Karadá (Suzana Yamauchi)
- Tudo Bem, Meu Bem? (Sônia Mota)
- Tango Concierto (Júlio Lopes)
- Trindade (Luís Arrieta)

1988 – Diretora: Marjorie Quäst

Gerente: Heloisa Couto

***Maître* e professor de clássico: Tíndaro Silvano**

- Amanhecer Sem Um Dia de Sol (Eleo Pomares)
- Confinamento em Areia Movediça (Eleo Pomares)

1989 – Diretor: Marjorie Quäst

Diretor/*maître*: Tíndaro Silvano

- Inconfidência (Luis Arrieta)

1990 – Diretor/*maître*: Tíndaro Silvano

Gerente de produção: Patrícia Avellar

- Pássaro de Fogo (Luis Arrieta)

1991 – Diretor/*maître*: Tíndaro Silvano

Gerente: Patrícia Avellar

- Exsultate Jubilate (Tíndaro Silvano)
- De Buscas e Solidão (Antônio Carlos Cardoso)
- Aquelarre (Oscar Araiz)
- Mozart (Marcelo Moacir)
- A Bailarina de Cristal (Lair Assis)
- 8 Danças para 6 Cordas (Tíndaro Silvano)
- Choréo Rythmes (Lydia Del Picchia)
- Mais um com Cadeiras (Tíndaro Silvano)

1992 – Gerente: Patrícia Avellar

***Maître:* Tíndaro Silvano**

Professores de balé: Tíndaro Silvano/ Convidados: Bettina Bellomo, Mercedes Beltrán, Ismael Guiser, Graça Salles, Bill Martin Viscount.

- Glória (Tíndaro Silvano)
- Lágrimas (Tíndaro Silvano)
- Pavana para uma Princesa Morta (Luís Arrieta)

1993 – Gerente: Patrícia Avellar

***Maître:* Tíndaro Silvano**

Professores de balé: Bettina Bellomo e Tíndaro Silvano

- Quase um Bailado (Tíndaro Silvano)
- De Mar e Areia (Luís Arrieta)
- Tango Solo (Luís Arrieta)
- La Valse (Luís Arrieta)
- O Cisne (Luís Arrieta)

1994 – Diretores: Patrícia Avellar e Tíndaro Silvano

***Maîtresse:* Bettina Bellomo**

- Teria que Ter um Título (Tíndaro Silvano)
- Serenata (Rodrigo Pederneiras)
- Mahagonny Os Sete Pecados Capitais (Tíndaro Silvano)

1995 – Diretores: Patrícia Avellar e Tíndaro Silvano

***Maîtresse:* Bettina Bellomo**

- Relâche (Tíndaro Silvano)
- Coreografia para o oratório O Messias, de Haendel (Tíndaro Silvano)
- Cisne Negro (Marius Petipa/Remontagem Bettina Bellomo)

1996 – Diretora/*maître:* Patrícia Avellar

***Maître:* Tíndaro Silvano**

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Boutique Fantasque (Tíndaro Silvano)

1997 – Diretora: Patrícia Avellar

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Noite Transfigurada (Luís Arrieta)
- O Pássaro (Gustavo Mollajoli)
- Sobre Todas as Coisas (Eder Braz)
- Desejo (Eder Braz)
- Gestos para uma Alma Só (Rodrigo Giése)
- Imago (Rodrigo Giése)
- Tire o Piquet do Chaîne, que Eles Querem é Breu (Rodrigo Giése)
- Evoluções (Cristina Machado)

- Invocação (Lair Assis)
- Três Vezes Um Duo (Lair Assis)
- Dois no Espaço (Lair Assis)
- Des...Equilíbrios (Cristina Rangel)
- Trinômine (Sônia Pedroso)
- Beco (José Maria Alves)

1998 – Diretora/*maître*: Cristina Machado

Diretora interina: Lina Lapertosa

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Buenos Aires (Gustavo Mollajoli)
- Suíte Masquerade (Tíndaro Silvano)
- Anunciação (Roberto Oliveira)
- Coreografia para a ópera Don Giovanni, de Mozart (Eder Braz)

1999 – Diretora/*maître*: Cristina Machado

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Coreografia para a opereta A Viúva Alegre, de Franz Lehár (Sônia Pedroso)
- Coreografia para a ópera Carmen, de Georges Bizet (Fátima Carretero)

2000 – Diretora: Cristina Machado

Colaboração Coreográfica: Assistentes e Bailarinos

- Entre o Céu e as Serras (Orientação Coreográfica: Luís Mendonça)

2001 – Diretora: Cristina Machado

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Sertão: sertões – Cantata cênica (Carmem Paternostro/ Éder Braz/Rodrigo Giése/CDMG)
- Poderia Ser Rosa (Henrique Rodovalho)

2002 – Diretora: Cristina Machado

Professora de balé: Bettina Bellomo

- Coreografia para a ópera Aida, de Giuseppe Verdi (Lair Assis)
- Sonho de uma Noite de Verão (Gabriel Villela/Cristina Machado)
- Coreografia para a ópera O Guarani, de Carlos Gomes (Arnaldo Alvarenga)

2003 – Diretora: Cristina Machado

Professora de balé: Bettina Bellomo

Técnica contemporânea: Tuca Pinheiro

- Viva a Ópera (Tuca Pinheiro)

2004 – Diretora: Cristina Machado

***Maître*: Tuca Pinheiro**

- Mira (Cristina Machado)
- Coreografia de Cordel (Tuca Pinheiro)
- Coreografia para a ópera Turandot, de Puccini (Antonio Gaspar)

2005 – Diretora: Cristina Machado

Professores de balé: Dadier Aguilera, Marcos Elias e Paulo Chamone

Técnica contemporânea: Marise Dinis

Jogos de improvisação: Mônica Tavares

Não houve nenhuma estréia nesse ano.

2006 – Diretora: Cristina Machado

- Transtorna (Cristina Machado)

2007 – Diretora: Cristina Machado

Assistentes de ensaios: Marise Dinis, Mônica Tavares e Claudia Lobo

Professores de balé: Tíndaro Silvano, André Valadão, Suzana Mafra

Pilates: Waneska Cezar, Ana Paula Braga Castro

Técnica Contemporânea: Dudude Herrmann, Mário Nascimento.

Oficinas: Luiz Garrocho, Ana Maria Fernandes, Mônica Tavares

- Entremundos - Carne Agonizante (Sandro Borelli) e Quimeras (Mário Nascimento)

2008 – Diretora: Cristina Machado

Assistentes de ensaios: Claudia Lobo e Lars Van Cauwenbergh

Professores de balé: Lars Van Cauwenbergh, Tíndaro Silvano, Andréia Anhaia.

Pilates: Waneska Cezar, Alexandre Algodoal

Técnica contemporânea: Mario Nascimento, Dudude Herrmann, Carlos Arão, Peter Lavratti, Khosro Adibi, Marise Dinis, Giovane Aguiar.

Yoga: Henrique Pavan

- Coreografia para a ópera Aida, de Giuseppe Verdi (Lair Assis)
- Programa Domingo no Palácio:
 - Encontro de improvisação (Marise Dinis)
 - Confluências (Cristina Machado e Lars Van Cauwenbergh)
 - Cia. de Dança convida Dani Lima (Dani Lima)

2009 – Diretora: Cristina Machado

Assistentes de ensaios: Claudia Lobo, Lars van Cauwenbergh e Joaquim Elias

Professores de balé: Beatriz Fonseca, Bettina Bellomo, Fátima Cerqueira, Lars Van Cauwenbergh

Pilates: Waneska Cezar e Ana Paula Braga

Técnica contemporânea: Mario Nascimento, Sônia Mota, Lavínia Bizzoto, Rosa Antuña

Yoga: Henrique Pavan

Oficinas: Jomar Mesquita

- 22 Segredos (concepção Sônia Mota – coreografia elenco CDPA)
- Villa lobos: choros (Direção: Ione de Medeiros / Coreografia: Jomar Mesquita)

2010 – Diretora: Cristina Machado (até fevereiro) e Sônia Mota (a partir de março)
Assistentes de ensaios: Claudia Lobo, Joaquim Elias (até maio) e Rodrigo Campos (a partir de junho)

Professores de balé: Beatriz Fonseca e Marcia Cruzeiro

Pilates e Gyrokinesis: Waneska Cezar

Yoga: Henrique Pavan

Técnica contemporânea: Gabriela Christóforo e Andrea Anhaia

Técnicas de Improvisação: Marise Dinis e Kenia Dias

Oficinas: Juliana Pautilla, Tica Lemos, Christiana Cavalcanti, Regina Advento e Mara Borba.

- Coreografia para a ópera La Traviata, de Giuseppe Verdi (coreografia de Rodrigo Gièse), com participação de parte do elenco de bailarinos da CDPA
- Segredos Masculinos (concepção Sônia Mota – coreografia elenco CDPA)
- Segredos Femininos (concepção Sônia Mota – coreografia elenco CDPA)
- Zona 04 Se eu pudesse entrar na sua vida - Ocupação performática (concepção e coreografia CDPA – direção geral Sônia Mota)

2011 – Diretora: Sônia Mota

Professora de Técnica Clássica: Márcia Cruzeiro

Pilates: Waneska César

Técnica contemporânea: Tuca Pinheiro e Sônia Mota

Técnica de improvisação: Kenia Dias

Yoga: Henrique Pavan

Professor de Aikido: Ichitami Shikanai

Pianista acompanhador: Robson Lopes

- Tudo que se torna Um (Concepção Sônia Mota – coreografia elenco CDPA)

2012 – Diretora: Sônia Mota

Professora de Técnica Clássica: Márcia Cruzeiro

Pilates: Waneska César

Técnica contemporânea: Tuca Pinheiro

Técnica de contato e improvisação: Heloísa Pinheiro

Não houve nenhuma estreia neste ano.

2013 – Diretora: Sônia Mota

Assistentes de ensaios: Claudia Lobo e Rodrigo Giése

Professor de Técnica Clássica: Dadier Aguilera

Pilates: Waneska César

Técnica contemporânea: Karina Collaço

Técnica de contato e improvisação: Heloísa Pinheiro

Capoeira: Maíra Soares

- brancoemMim (Sônia Mota e Cristina Machado)

APÊNDICE B

Lista de Bailarinos Integrantes da CDPA (1971-2013)

Movimentos I

Bailarinos CDPA - <i>Movimento I</i> 1971-1985 (Nome Artístico)		
*Ana Maria Botafogo	Helena Vasconcellos	Maurício Tobias
*Luiz Carlos Nogueira	Helenice Maia	Miguel Marques
Adelaide Fátima	Hélio Vorcaro	Miguel Vorcaro
Adelina Móris	Heloísa Corradi	Míriam Gisela
Adriana Borsagli	Heloisa Pelucci	Monique Looman
Adriana Brandão	Helton de Freitas	Murilo César
Adriana Motta Costa	Inês Corrêa	Noemi Gelape
Adriana Vilela	Jane Dickie	Oldrado Gomes
Alessandra Papini	Jane Elúlia	Paola Rettore
Alexandre Murta	Jeanete Guenka	Patrícia Galvão
Andrea Galvão	João Carlos Aur	Pedro Paulo Rosa
Andréa Faria	Josefina Maia	Possidio Bresolim
Antônio Cabral	Juliana Henriques de Souza	Rafisa Canals
Armando Aurich	Karla Couto	Raquel Assunção
Beatriz (Bete) Hermeto	Leandro Lopes	Raquel Junqueira
Caio Marcelo	Leandro Reis	Ricardo de Oliveira
Carolina Bezerra	Leandro Valadão	Rita Campos
Cecília Hermeto	Lecy Ferreira	Robson Dayrell
Celso Daun	Leonardo Quintão	Roger Caldeira
Celso Fonseca	Leonardo Reis	Roger Nunes
Cláudia Malta	Lídice Tristão	Rogério Lieuthier
Cláudio Ribeiro	Liége Fin	Rogério Ratti
Cristina Vieira	Lina Hercília Lapertosa	Rosângela Costa
Daisy Faria	Lucas Cardoso	Rosângela Ferreira
David Mundim	Lúcia Maria	Rosemary Fátima
Déia Caetano	Lúcia Paiva	Rubens Reis
Dudude Herrmann	Lúcia Vieira	Sebastião Jair de Freitas
Eduardo Arcury	Luiz Couto	Sérgio Rotemberg
Eliana Durães	Márcia Castelo Branco	Silmar Birro
Eliane Gabrich	Márcia Cruzeiro	Silvia Cronemberger
Eline Rennó	Marcos Lima	Sílvia Foscarini
Elizabeth Ribeiro	Marcos Teixeira	Sílvia Gomes
Elúlia Cohen	Marcos Valério Elias	Sílvia Regina

Emil Dotti	Maria Aquino	Sônia Pedroso
Fábio Chaves	Maria Cecília	Sormani Sérgio
Fátima Carretero	Maria Cristina	Thomas Burns
Fátima Cerqueira	Maria das Graças	Tíndaro Silvano
*Fernando Bujones	Maria Inês Brasil	Valéria Bhering
Fernando Foscarini	Maria Inês Corrêa	Vanessa Góes
Geraldo Lachini	Maria Victória	Vanessa Maria
Gerson Berr	Marilene Horta	Vitória Alvim
Gilberto Alves	Mário Énio Jarry	Vivien Brandt
Graça Salles	Mario Veloso	Walkiria Lúcia
Heitor Pinheiro	Maristela Campos	Wilma Negromonte
Helena Maura Bahia	Marlene Tânus	Wynderks Perez
[*Bailarinos Convidados]		

Lista de Bailarinos Integrantes da CDPA

Movimentos II

Bailarinos CDPA – Movimento II – 1986-1999 (Nome Artístico)		
*Márcia Guerra	Eder Braz	Luiz Augusto
Adriana Vilela	Emerson de Mattos	Lydia Del Picchia
Alessandra Mattana	Everson Botelho	Marcelo Cordeiro
Alessandra Papini	Fernando Cordeiro	Marcelo Mello
Alexandre Rittmann	Fernando Maciel	Márcia Cruzeiro
Ana Paula Oliveira	Flávia Couret	Márcio Bertuani
Ana Paula Ribeiro	Fran Mello	Marcos Valério Elias
Anderson Aleixo	Gerson Berr	Mariângela Caramati
Anderson Barbosa	Helena Maura Bahia	Mariângela Toledo
André Valadão	Helenice Maia	Mário Veloso
Andrea Faria	Heloisa Domingues	Maurício Christian
Angela Romani	Heloisa Pinheiro	Maurício Marques (Carneiro)
Antônio Cabral	Helton Freitas	Maurício Ribeiro
Antônio Vasconcelos	Icleiber Klaus	Osmar Zampieri
Ariel Cisneros	Inês Bogéa	Paola Rettore
Armando Aurich	Ivan Tex	Paulo Chamone
Beatriz Kuguimiya	Janaína Castro	Paulo Fernando Sales
Beka Botelho	Jane Vasconcelos	Paulo Vigário
Cibelle Pádua	Jeanete Guenka	Pedro Paulo Rosa
Cláudia Assunção	José Raimundo	Regina Amaral
Cláudia Daronch	Juarez Bonfim	Renato Jones
Cláudia Munhoz	Karla Couto	Robson Dayrell
Cláudia Paiva	Lair Assis	Rodrigo Giése
Cristina Machado	Leandro Reis	Sandra Santos
Cristina Rangel	Lídia Lana	Sílvia Gaspar
Dadier Aguilera	Lina Lapertosa	Sônia Pedroso
Danielle Pavam	Lívia Rangel	Soter Xavier
Déia Caetano	Lucas Cardoso	Suzana Mafra
Denizard Dennis	Luciana Rampazzo	Verônica Saraiva
Edemir Antunes	Luciana Reolon	
*Bailarino Convidado		

Lista de Bailarinos Integrantes da CDPA

Movimentos III

Bailarinos CDPA – Movimento III – 2000-2013 (Nome Artístico)		
*Cristiano Bacelar	Dadier Aguilera	Lucas Roque
Alex Silva	Danielle Pavam	Marcelo Cordeiro
Ana Paula Oliveira	Eder Braz	Marcos Valério Elias
André Costa	Elias Souza	Maria Alina Corsi
Andrea Faria	Fernando Cordeiro	Mariângela Caramati
Andrea Spolaor	Fran Mello	Mônica Tavares
Ariane de Freitas	Helbert Pimenta	Naline Ferraz
Beatriz Kuguimiya	Igor Pitanguí	Otávio Portela
Camila Oliveira	Ivan Sodré	Paty Nunes
Caroline Moreira	Jacqueline Gimenes	Paulo Chamone
Christiano Castro	Janaína Castro	Peter Lavratti
Cláudia Lobo	Karla Couto	Rodrigo Antero
Cristiane de Oliveira	Lair Assis	Rodrigo Giése
Cristiano Reis	Lina Lapertosa	Sônia Pedroso
Cristina Rangel	Lívia Espírito Santo	Soter Xavier
Cyntia Reyder	Lucas Medeiros	
*Bailarino Convidado		

APÊNDICE C

Cia de Dança Palácio das Artes – A Voz Primeira é a voz do Artista Bailarino (1971-2016)

A função das artes é desenvolver a capacidade de compreensão de outro centro de percepção que existe no ser humano que não seja o intelecto.
Luis Arrieta²²⁵

A Cia de Dança Palácio das Artes, companhia oficial que representa o estado de Minas Gérias, completa no presente ano da escrita deste trabalho 45 anos de Trajetória Artística. Ela tem como Diretor Artístico um de seus Bailarinos, Cristiano Reis, que integra a Cia desde o ano de 2000, tendo como Direção de Produção Artística, Cláudia Malta. Integram a CDPA os Bailarinos, Alex Dia, Amanda Sant'ana, Andrea Faria, Ariane de Freitas, Beatriz Kuguimiya, Carlos Gomes, Christiano Castro, Cláudia Lobo, Cristiano Reis, Cristina Ranchel, Eder Braz, Fernando Cordeiro, Gustavo Silvestre, Igor Pitanguí, Ivan Sodré, Karla Couto, Lair Assis, Lina Lapertosa, Lívia Espirito Santo, Lucas Medeiros, Lucas Roque, Marcos Elias, Mariângela Caramati, Naline Ferraz, Rodrigo Giése e Sônia Pedroso. Bettina Bellomo constitui-se na Maître de Balé Clássico e Waneska Cézár, Professora da técnica de Pilates. A Pianista acompanhadora apresenta-se como Noeme Imaculada de Carvalho.

Consciente do esforço empreendido na construção destas páginas que constituíram este trabalho e ciente da incompletude nelas contidas, destaca-se a voz do Artista Bailarino, sujeito central desta trajetória. Elas foram extraídas do processo de pesquisa da trajetória artística da companhia estatal, entre vários encontros, entrevistas, depoimentos e trocas de mensagens entre a pesquisadora e os Artistas envolvidos neste (processo).

Mais que tudo, trata-se de um espaço não só de agradecimento, mas de homenagem a todos o integrantes da CDPA que, de alguma forma, na *presença* e na *ausência* aqui estabelecidas, colaboraram para o entendimento das diversas facetas que compõem o processo artístico do profissional da dança teatral do Estado. Trajetória Artística continuada de quarenta e dois anos de existência.

A cada um destes, meu carinho e meu respeito.

²²⁵ Entrevista concedida à autora em 24/02/2016.

Apoio Familiar – De uma maneira geral, as mulheres tiveram apoio familiar, os homens não. E, quando esse apoio acontecia, geralmente partia do lado matriarcal, menos patriarcal.

Eu tive apoio da minha mãe quando eu comecei a fazer dança. [...] Mais ninguém da família queria que eu mexesse com dança. (Maurício Tobias, 2015. Bailarino Profissional; Coreógrafo; Professor de Dança; Produtor)

O apoio maior veio de meus pais, sensíveis à minha questão artística. (Silvia Gomes, 2016. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Psicóloga; Psicanalista; Pós-Graduação em Teoria da Psicologia)

Mas eu não tive apoio da família. Nenhum. (Tuca Pinheiro, 2016. Bailarino Profissional; Professor de Dança; Coreógrafo; Produtor)

[...] sempre tive o apoio e estímulo da família [...] pautado [em] um imaginário romantizado, [...] Mas quando decidi dançar profissionalmente, as coisas mudaram um pouco. (Lívia Espírito Santo, 2016. Bailarina Profissional; Graduação em Ciências Sociais; Pós-graduada em Gestão Pública; Mestranda em Artes Cênicas)

Infelizmente, não. Na minha cidade, naquela época, tínhamos muito pouco acesso à cultura, não era comum ver um homem bailarino e se tinha muito preconceito. (Gustavo Silvestre. Bailarino Profissional; Graduação em Artes Cênicas)

A família não interveio. (Fernando Cordeiro, 2016. Bailarino Profissional; Professor de Dança de Pilates; Graduação em Filosofia)

Tive apoio basicamente mais da minha mãe. (Sônia Pedrosa, 2016. Bailarina Profissional; Professora de Dança)

Completamente. (Cláudia Malta, 2015. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Curso Técnico em Administração de Empresa; Produtora)

Sempre tive total apoio de minha família. (Amanda Sant'Ana, 2016. Bailarina Profissional)

Minha família me apoiava, mas sempre achou que não me sustentaria somente pela dança, e sempre falaram para fazer concurso público. (Cristiano Castro, 2016. Bailarino Profissional; Técnico em Nutrição)

Maiores Dificuldades – De uma maneira geral, estas se concentraram na manutenção de um equilíbrio entre a produção e atuação artística e as questões institucionais que transmitem um estado de desinteresse pelo conhecimento das especificidades, das práticas e das necessidades de desenvolvimento artístico da Companhia de Dança.

Manter uma coerência artística a cada mudança de governo. Lidar com a burocracia. (Beatriz Kuguimiya, 2016. Bailarina Profissional; Professora de Pilates; Formada pela Physio Pilates)

O maior desafio talvez seja conviver com as questões burocráticas de uma máquina estatal. A arte não para e faz sempre uma demanda de trabalho. O estado é moroso. Investir em dança é pagar bem, é contratar profissionais competentes e experientes para o exercício da profissão. (Silvia Gomes, 2016)

As desvantagens implicam na questão de planos de salários baixos, problemas com montagem e circulação, já que o Estado nem sempre consegue impulsionar como deveria as produções, e ao mesmo tempo somos sobreviventes da dança e suas políticas culturais internas e externas que regem as coisas. (Alex Dias, 2016. Bailarino Profissional; Professor de Dança; Graduando em Cinema e Audiovisual; Editor de Imagens)

[Relação Trabalhista] *Hoje, é tudo número. Você não tem um cargo. Você tem um número. Então, é DAI-14. Os DAI-14 recebem X. Aí, os DAI-14 têm dez anos que recebem X.* (Andrea Faria, 2015. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Graduação em Letras; Instrutora de Gyrotonic)

O nosso problema na área cultural no Brasil é sempre esse. A gente esbarra no recurso. (Cláudia Malta, 2015)

[...] *os desafios são exatamente a gente a cada gestão entender o que está sendo proposto pela casa, não é? Então, vem um novo governador, um novo secretário de Cultura, um novo presidente, uma nova diretora artística. E, aí, a gente tentar alinhar isso.* (Cristiano Reis, 2015. Bailarino Profissional; Professor de Dança; Licenciatura em Teatro; Gestor Cultural; Mestre em Artes)

Maiores Vantagens – Em geral, relacionadas à estrutura da Fundação Clóvis Salgado.

[...] *Uma Orquestra, um Coro, uma Companhia, uma Escola do Estado [...]. Deveriam ser diamantes da nossa sociedade. Pérolas Negras. Raríssimas.* (Patrícia Avellar, 2015. Bailarina Profissional; Coreógrafa; Professora de Dança; Graduação em Educação Física; Instrutora de Ioga)

Então, nós temos uma sala maravilhosa. [...] Tem um repertório construído. [...] Tem uma história ali dentro com um lastro... (Andrea Faria, 2015)

Hoje em dia, o bailarino tem essa coisa dessa, essa multiplicidade de técnicas que não tinha na nossa época. (Tíndaro Silvano, 2015. Bailarino Profissional; Coreógrafo; Maître de Balé; Diretor)

[...] *a possibilidade de experimentar cada dia uma nova proposta, ter contato com vários profissionais talentosos e estar sempre se reinventando.* (Gustavo Silvestre, 2016)

[...] *liberdade de criação, troca com bailarinos mais jovens, participação nas escolhas artísticas.* (Beatriz Kuguimiya, 2016)

[...] *a grande troca que temos entre nós, a participação atuante na criação de um trabalho junto ao diretor, a diversidade de experiência e corpos atuantes.* (Cristiano Castro, 2016)

O bom é que conseguimos implantar na Cia o BPI de Graziela Rodrigues, que conta com o artista no processo geral de construção da obra. (Paulo Chamone, 2016. Bailarino

Profissional; Professor de Dança; Graduação em Comunicação, com Habilitação em Cinema e Vídeo)

Desafios – Foram muitos e diversificados.

[...] os desafios são vários, desde em estar tentando ficar sempre bem fisicamente, pois são muitas horas de atividade física diariamente [...] estar sempre se reinventando e atualizando é um desafio diário. (Gustavo Silvestre, 2016)

[Luis Arrieta] *Terminar um trabalho com ele era sinônimo de resistência e superação.* (Beatriz Kuguimiya, 2016)

[...] posso dizer que usufruí e acolhi tudo o que me foi oferecido de melhor e mais rico no cultivo de experiência e de conhecimento inerente ao fazer artístico, o que não quer dizer que tudo fosse flores. (Silvia Gomes, 2016)

Pesquisa, para mim, é igual à liberdade. Liberdade para encontrar a verdade. Se não tiver, isso não é. (Graziela Rodrigues, 2014. Bailarina Profissional; Coreógrafa; Doutora em Arte; Escritora; Psicóloga)

[...] o desafio de se integrar a um elenco profissional com muitas décadas de trajetória/desvantagens implicam na questão de planos de salários baixos, problemas com montagem e circulação, já que o Estado nem sempre consegue impulsionar como deveria as produções... (Alex Dias, 2016)

[...] coragem para reconhecer que a dança não envelhece, mas somos nós que envelhecemos, e por isso a dança é outra e sempre outra e para sempre outra, e são muitas (e que é maravilhoso colocar no mundo novas percepções estéticas). (Lívia Espírito Santo, 2016)

[...] as companhias [oficiais] enfrentam esses problemas parecidos, situações de contratação parecida, falta de concurso, renovação do elenco, [...] Precariedade mesmo de produção artística... (Cristiano Reis, 2015)

Sabendo que desempenhamos as mesmas funções, deveríamos receber igual. (Paulo Chamone, 2016)

O maior desafio para mim é estar vinculado ao Estado e sujeito aos interesses políticos de cada gestão e ter que ficar provando para eles a importância de Cia dentro de um órgão público. (Eder Braz, 2016. Bailarino Profissional. Licenciatura e Graduação em Educação Física; Massoterapeuta; Professor de Dança; Instrutor de Pilates; Massoterapeuta)

Preconceito, Discriminação – Atitudes subjacentes percebidas por quem as sofre, dissimulada por quem as pratica.

Profissional de dança estatal? [...] Porque a gente volta e meia tem que ficar provando, não é? Que o que a gente faz tem valor. (Andrea Faria, 2015)

O Carlos Leite sempre ficou atrás de mim, apunhalando. Carlos Leite foi uma pessoa que gritava muito comigo. (Maurício Tobias, 2015)

[A profissão de dança] *era vista assim com bastante preconceito ainda para homens. [...] Até hoje, ainda tem um pouco, não é? Mas naquela época era mais pesado.* (David Mundim, 2014. Bailarino Profissional; Coreógrafo; Professor de Dança e de Língua estrangeira; Licenciatura em Letras)

Não comecei a dançar para ser a bailarina “perfeita” cantada pelo Chico Buarque e Edu Lobo, muito menos a “prima ballerina” cultivada pela imaginação romantizada de muitas mães. (Lívia Espírito Santo, 2016)

O preconceito para as mulheres e para os homens nem se fala, não é? O homem para dançar balé era quase que excluído da família, não é? (Helena Vasconcellos, 2015. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Coordenadora; Professora Normalista)

A cultura depende da política, depende de quem está no poder. (Cláudia Malta, 2015)

Experiência – Foram muitas, haja espaço!

Bettina Bellomo. Me ensinou o refinamento da dança clássica. Me mostrou que o mais importante da dança não é a técnica, e sim a arte que você associa a ela. Sua alma, sua personalidade. (Beatriz Kuguimiya, 2016)

Não posso deixar de citar BrancoemMim, pela sua forma inovadora, trazendo a performance e um formato cênico maravilhoso. Sou grata. (Mariângela Caramati, 2016. Bailarina Profissional)

[Tadashi] *Hoje, eu consigo revelar a minha sombra, esse meu lado escuro, o grotesco, o torto, o esquisito.* (Andreia Faria, 2015)

“Transtorna” tira o bailarino da sala de aula e propõe uma apropriação de corpos urbanizados, pessoas comuns da rua, onde cada bailarino foi atrás de seu foco de interesse, aquele outro corpo possibilitou experimentar um tônus diferenciado do seu, podendo então reelaborar uma proposta a partir de ideias, memórias, sensações e releituras livres. (Alex Dias, 2016)

[...] *minha formação foi desse jeito. Buscando professores, assim, mais do que escolas.* (Cristina Machado, 2015. Bailarina Profissional; Diretora; Graduada em Odontologia; Produtora)

[Triunfo] *Então mesclou a música ao vivo, a dança, o teatro, tudo junto. [...] eu descobri que era isso que eu queria.* (Sônia Pedroso, 2016)

[Gestão S. Mota] *E foram quatro anos assim que, para mim, a meu ver, foram supercriativos, produtivos artisticamente para a Companhia. Eu acho que a Companhia cresceu demais. Uniu, compartilhou.* (Lina Lapertosa, 2015. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Ginecologista; Obstetra)

Às vezes, você não está fazendo nada, mas você fica ali igual um livro que vão te escrevendo as letras vão te entrando assim, você está recebendo, recebendo... (Patrícia Avellar, 2015)

[Coreografia de Cordel] *Mexeu lá nas entranhas, mesmo. [...] Bem visceral.* (Andrea Faria, 2015)

Ser cidadãos através da dança é uma experiência extremamente enriquecedora. (Silva Gomes, 2016)

Não danço menos ou mais que ontem. Eu danço diferente. Viver também é técnica. (Lívia Espírito Santo, 2016)

[Tribana] *Acho que foi daí que nasceu o desejo da dança contemporânea e moderna.* (Sônia Pedroso)

[Alternâncias políticas] [...] *a alternância do poder e das pessoas é fundamental para a nossa sobrevivência.* (Cláudia Malta, 2015)

Relação Arte Estado – Geralmente, relacionados às questões de hierarquia, desinteresse e morosidade do Estado.

O maior desafio talvez seja conviver com as questões burocráticas de uma máquina estatal. A arte não para e faz sempre uma demanda de trabalho. O Estado é moroso. (Silvia Gomes, 2016)

O tempo inteiro você tem que estar em estado de negociação. (Cristina Machado, 2015)

Mas penso que o principal problema dos grupos estatais de dança é que os governantes, secretários e diretores, teatros e tudo isso, eles no fundo não acreditam no poder transformador, profundo e verdadeiro da arte. (Luis Arrieta, 2016. Bailarino Profissional; Coreógrafo; Diretor; Maître de Balé)

[...] *somos sobreviventes da dança e suas políticas culturais internas e externas que regem as coisas.* (Alex Dias, 2016)

O que eu acho é que a política da dança em si é rasa. (Patrícia Avellar, 2015)

Então, eu tenho que obedecer. Mas quando não tem diálogo, fica mais difícil, não é? Porque quando você conversa, você chega em um acordo. (Lina Lapertosa, 2015)

[...] *constatei um profundo desinteresse do Estado e da direção da FCS em relação à Cia de Dança por motivos, a meu ver, tanto políticos como culturais e pessoais.* (Sônia Mota, 2015. Bailarina Profissional; Professora de Dança; Pesquisadora; Produtora)

Os governantes e as pessoas que estão por cima da companhia como secretários e governo, e tudo isso, eles não acreditam no poder, é, de transcendente da arte. E pode ser que alguns até acreditem, mas não tentam desenvolvê-lo porque têm pânico e pavor de que isso realmente aconteça. Porque um povo esclarecido é um povo livre. (Luis Arrieta, 2016)

É a gente ficar na peleja, lá. Entra governo, sai governo, a gente fica: - Meu Deus do céu, será que a gente vai poder continuar trabalhando? [...] A gente tem que ficar justificando a sua existência [da Companhia] ali dentro daquela instituição. (Andrea Faria, 2015)

O Brasil é triste nesse sentido, não é? As companhias oficiais sempre terminam sem saber o que vai acontecer no próximo ano. (Tíndaro Silvano, 2015)

Disputando o parco recurso. Se dizem que a Fundação disputa com os produtores particulares, aqui dentro nós disputamos entre nós também. (Cláudia Malta, 2015)

[Troca de Governo] Isso é complicado aqui dentro. A gente, é um tempo ocioso grande, você não tem uma política de continuidade nos projetos. (Fernando Carneiro, 2016)

Percepções – São muitas, em constante estado de observação.

Já nasci dançando! (Cristiano Castro, 2016)

A única saída que eu vejo para o mundo é através da arte. E da cultura e da educação. Acho que a gente realmente não tem outra saída. (Lydia Del Picchia, 2016. Bailarina Profissional; Atriz; Coordenadora Pedagógica)

[Tribana] [...] acho que aquilo ali para mim foi emoção pura, pura, pura. Foi quando a gente esqueceu técnica, pensou mais assim na forma em si ao invés de técnica. (David Mundim, 2014)

Trabalhar com Luis Arrieta era um desafio de trazer alma, sentido e entrega ao movimento. (Eder Braz, 2016.)

[...] uma montagem nova ou uma remontagem, ela está carregada de significado. [...], era uma experiência junto ao elenco que produzia um crescimento do elenco. (Luis Arrieta, 2016)

[Transtorna] [...] foi um espetáculo que me impressionou muito, é, porque nesses... [...] quase 20 anos que eu saí da companhia, eu vejo o meu pensamento lá dentro até hoje. (Tíndaro Silvano, 2015)

[Trabalhar com Arrieta] Abriu um portal. (Andrea Faria, 2015)

Eu sei que eu nunca ia ser uma bailarina clássica. (Cristina Machado, 2015)

Eu acho que foi uma época [em] que os bailarinos tiveram a grande bênção de ter o Tíndaro e a Patrícia protegendo e cuidando deles como nunca se tinha visto na Companhia. (Luis Arrieta, 2016)

[A rotina] [...] mudou sim, porque o mundo mudou muito. (Tíndaro Silvano, 2015)

Arte sempre esteve atrelada a um consumo de elite que passava longe da minha casa. (Lívia Espírito Santo, 2016)

Aquela época existia uma, um trabalho físico, muscular de uma forma muito mais repetitiva do que consciente. (Sônia Pedroso, 2016)

[...] somos sobreviventes da dança e suas políticas culturais internas e externas que regem as coisas. (Alex Dia, 2016)

E, foi por sustentar o meu desejo que eu abracei e abraço a dança que se inscreve no meu corpo e que até hoje existe e se movimenta em mim. (Silvia Gomes, 2016)

A profissão – Idealizada por alguns, é uma profissão como as demais. Constitui-se uma escolha consciente por parte do Artista.

Eu acho que eu cresci muito como ser humano. (David Mundim, 2014)

[...] profissão tão linda, mas que ainda luta para evidenciar o seu valor. (Karla Couto, 2016. Bailarina Profissional)

Privilégio é ter como profissão o campo da dança. Poder fazer parte do desenvolvimento artístico e cultural das pessoas. (Silvia Gomes, 2016)

A dança tem que se legitimar por si mesma. Ela tem que ter essa autonomia. (Tuca Pinheiro, 2016)

[O profissional de dança] [...] aprendeu a se alimentar de outras coisas para fortalecer a dança. (Lydia Del Picchia, 2016)

[...] eu acho que a pessoa tem que fazer contato. Por exemplo, você tem que fazer aula com outros professores, você tem que ir ver balés. (Helena Vasconcellos, 2015)

[...] sempre quis o lado mais profundo, o lado mais profissional. E o lado do trabalho. Eu sempre trabalhei muito, eu sempre fui muito dedicado. [...] Eu não sei se isso é um defeito, eu não sei se isso é uma qualidade. Mas era uma característica. (Tíndaro Silvano, 2015)

A dança é sempre vista com um olhar tão, tão idealizado [...] A pessoa vê de longe fala: - Nossa, eu queria tanto ser bailarina, não é? Então, é uma coisa assim meio inatingível. Uma coisa assim... Não é? Então, quando você fala que é bailarino, o povo fica todo te olhando, você cresce, não é? Você pensa assim: – Ai, eu sou muito mais, muito chique e tudo. Engorda de tão orgulhosa. E no fundo é tudo igual. É igual a qualquer outra arte, outra profissão. (Lina Lapertosa, 2015)

Alguém tem que ser a pessoa que dá a palavra final. Alguém tem que dizer: – Toca o primeiro sinal, está todo mundo pronto. Segundo sinal, todo mundo no palco. Se coloquem. Blackout. Luz! (Tíndaro Silvano, 2015)

Hoje, eu sei que trabalhar com dança é de fato uma escolha, um investimento (que demanda compromissos) e que faz parte de um processo de construção de mundo e de uma busca de “estar” nele. Isso requer coragem. (Lívia Espírito Santo, 2016)

Quando eu era profissional estatal da área de dança, era uma privilegiada. Eu não tenho a menor dúvida disso. Eu comprei carro com salário de bailarina. [...] Hoje, ser bailarino de uma companhia estatal, eu acho é muito difícil. (Claudia Malta, 2015)

Sugestões e Desejos – Expressão legítima que parte do agente efetivo, o Bailarino da Cia.

Um produtor cultural para divulgar e vender os espetáculos da Cia para o Brasil e o mundo. (Eder Braz, 2016)

Regularizar situação contratual dos bailarinos com melhoria salarial e condição de trabalho, desenvolver plano de carreira digno de acordo com o nosso fazer hoje, e desenvolver discussões a respeito de nossas especificidades. (Mariângela Caramati, 2016.)

Uma parceria com clínicas ou clubes para um trabalho específico voltado para prevenção, reabilitação e condicionamento físico dos bailarinos. Psicólogos para que o artista da dança possa explorar psicologicamente seu potencial dentro das obras. (Eder Braz, 2016)

[...] Trabalhar de uma forma mais harmônica, menos ditatorial, sabe? Mais artística. (Lina Lapertosa, 2015)

[Direção da Cia e Direção Coreográfica] [...] não deveria ocupar o mesmo lugar. E a gente defendia que um dos principais, uma das principais razões para o desgaste nas direções era o diretor dirigir trabalhos artísticos. (Fernando Cordeiro, 2016)

Valorizaria mais a carreira do bailarino, permitindo e ampliando as possibilidades de atuação quando ele não estivesse mais em cena, para que ele pudesse continuar a sua contribuição, agregando mais conhecimento. Incluiria um lugar/função/cargo relacionado ao cuidado com a saúde do bailarino. (Karla Couto, 2016. Bailarina Profissional; Fisioterapeuta; Pós- Graduação em Fisioterapia Ortopédica e Esportista; Instrutora de Pilates)

[Pesquisa reflexiva] [...] processo de envelhecimento como possibilidade de transformação [...] atuações possíveis de um bailarino que muda constantemente e de modo singular. (Lívia Espírito Santo, 2016)

Que a direção dos corpos estáveis de uma Fundação não mudasse a cada novo período político! Eu acredito que, para que se construa um perfil, uma linha de trabalho e a qualidade necessária para tanto, é preciso Tempo! E que a direção não fosse escolhida por apadrinhamento ou escolhas pessoais, e sim pelo resultado conjunto de uma obra, pelo valor artístico comprovado da pessoa em questão ou até pelo investimento numa direção jovem, mas que seja comprovadamente promissora. (Sônia Mota, 2015. Bailarina Profissional; Coreógrafa; Diretora)

A CDPA e a Cidade – Em geral, houve entendimentos diversificados sobre esta relação.

A Cia e a Cidade têm uma relação bastante intensa. Estamos sempre recebendo pessoas e entidades da comunidade para compartilhar nossas experiências. (Paulo Chamone, 2016)

A cidade de BH [Belo Horizonte] não tem a CDPA como cia oficial representativa, e sim o [Grupo] Corpo. (Sônia Pedroso, 2016)

Acredito que a CDPA busca oferecer para a cidade de BH um trabalho de excelência e de qualidade, onde a dança é mostrada e valorizada como campo de conhecimento, permitindo e se preocupando com a educação cultural dos indivíduos. A meu ver, a relação entre a Cidade de Belo Horizonte e a CDPA é de respeito pelo seu trabalho, mas também sente a necessidade de vê-la mais em cena, de ser mais valorizada. (Karla Couto, 2016)

Penso que BH não conhece a Cia e a Cia não conhece BH. (Mariângela Caramati, 2016)

[...] a companhia conquistou ao longo de sua história públicos diferentes. Ela conquistou públicos desde o mais, da mais simples pessoa até o mais erudito, o mais conceituado, o mais culto... (Patrícia Avellar, 2015)

Por ter uma trajetória longa e por ser reconhecida como uma das mais importantes companhias do Brasil, me sinto frustrada ao perceber que a cidade de Belo Horizonte não a valoriza. (Amanda Sant'Ana, 2016)

Para mim, a política, ela deveria ser construída, o princípio dela, ela deveria nascer, partir dos profissionais. Dos artistas. [...] engajamento, esse engajamento, não importa se eu sou da dança clássica, se eu sou da dança contemporânea, se eu sou da dança de salão, ou seja, eu sou um artista da dança. (Cristiano Reis, 2015)

É certo e legítimo que vejo desejos de que a Cia mantivesse ainda um perfil ligado ao universo das Danças Clássicas ou algo nesta direção. Na medida em que houve um caminhar nestas direções mais contemporâneas, refletiu para os dois lados e vejo que a Cia está conseguindo realocar a sua imagem na Cidade como um ponto de referência que produz resultados aliados ao nosso tempo. (Alex Dias, 2016)

[...] a Cia poderia ter mais vivência com a comunidade, uma participação mais atuante. Mas sinto que esse bloqueio é por parte da direção geral, talvez por falta de verba. A Cia sempre é aberta a receber pessoas, convites... (Cristiano Castro, 2016)

Na medida em que houve um caminhar nestas direções mais contemporâneas, refletiu para os dois lados [Dança Clássica e Contemporânea] e vejo que a Cia está conseguindo realocar a sua imagem na Cidade como um ponto de referência que produz resultados aliados ao nosso tempo. (Alex Dias, 2016)

A Paixão Pela Dança – Motivação que move o Artista Bailarino.

Eu busquei a dança e fui arrebatado por ela. (Eder Braz, 2016)

[...] sobretudo a dança clássica que até hoje “amo de paixão” [...] (Silvia Foscarini, 2016)

[...] penso que a Dança me buscou, como ela tem sua lógica própria depois que entrei, tenho que buscá-la o tempo todo, pois a dança sempre me lança desafio. (Alex Dias, 2016)

Mas eu gosto muito de dança e gosto de quem gosta de dança. (Patrícia Avellar, 2015)

Mas eu acho que uma coisa não pode perder como foco que é a paixão por aquilo que faz e o artista ele é um apaixonado [...] sou apaixonada por isso aqui... (Cláudia Malta, 2015)

A dança me buscou inicialmente enquanto formação e depois eu busquei a dança. (Karla Couto, 2016)

Sempre quis dançar, mas não sabia como fazer, enfim a dança me capturou. (Paulo Chamone, 2016)

[...] pois a dança sempre me lança desafios. Gosto da ideia de criar modos e mundos possíveis e a dança me proporciona esta dádiva. (Alex Dias, 2016)

Quando abre a cortina e o espetáculo para o qual você deu a dedicação toda acontece, isso é maravilhoso. (Cláudia Malta, 2015)

Por fim, considero significativo, incluir boa parte de um último depoimento recebido, um pouco antes de colocar o tão desejado, mas difícil “ponto final” neste trabalho. Essa voz representa um *processo intenso*, entre outros possíveis, experienciado pelos Artistas Bailarinos Profissionais da Cia de Dança Palácio das Artes, revelando o estado de arte e visão de mundo contemporânea de uma de suas integrantes, Lívia Espirito Santo.

“Acordei com vontade de escrever para você”:

Sinto que todos os trabalhos que criei até hoje fazem parte de um mesmo processo. Eles se complementam de alguma forma. Por mais que os trabalhos tratem de assuntos específicos e universais, as criações sempre partiram da minha experiência de vida e da minha visão de mundo. Há em cada trabalho muito da minha dor, da minha alegria, da minha fragilidade, da minha coragem, da minha luta, da minha busca. Há sempre o melhor e o pior de mim. Há sempre um desejo de falar dos silêncios O ultimo trabalho da Cia, PRIMEIRAPESSOADOPLURAL, foi um presente para mim (e acredito que para muitos também). Pensar em uma criação tendo como assunto nosso processo brasileiro de colonização, violência, catequização, genocídio, opressão... acionou de algum modo a minha ancestralidade e uma memória corporal que sequer imaginava possuir e sentir. Tive um dos processos mais intensos da minha vida. Como não sentir no corpo a história da nossa terra, do nosso povo, de nossa vida... que surgiram a partir de relações de violência? [...] Comecei esse processo com a seguinte anotação no meu diário: - Não sei quando tudo começou, confesso. Lembro de sair correndo e chorando aos 13 anos. Primeiro, me tiraram a roupa à força. Depois, me impuseram as vestimentas. Hoje, depois das marcas, me desnudo por que quero. (Lívia Espirito Santo, 2016)