

coleção cadernos de pesquisa

**memória de dança  
em são paulo**



*Centro Cultural São Paulo*

Coleção Cadernos de Pesquisa

**memóriadadança**  
**emsãopaulo**

organizadoras  
Maria Cristina Barbosa Lopes Coelho,  
Renata Ferreira Xavier

 *Centro Cultural São Paulo*

São Paulo, 2008

copyright ccsp @ 2008

Fotografia de Capa / *João Mussolin*

Centro Cultural São Paulo

Rua Vergueiro, 1.000

01504-000 - Paraíso - São Paulo - SP

Tel: 11 33833438

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibido qualquer reprodução para fins comerciais.

É obrigatório a citação dos créditos no uso para fins culturais.

---

Prefeitura do Município de São Paulo	<i>Gilberto Kassab</i>
Secretaria Municipal de Cultura	<i>Carlos Augusto Calil</i>
Centro Cultural São Paulo	<i>Martin Grossmann</i>
Divisão de Informação e Comunicação	<i>Durval Lara</i>
Gerência de Projetos	<i>Alessandra Meleiro</i>
Idealização	<i>Divisão de Pesquisas/IDART</i>
Revisão	<i>Luzia Bonifácio</i>
2 Diagramação	<i>Lica Keunecke</i>
Capa	<i>Solange Azevedo</i>
Publicação site	<i>Marcia Marani</i>
Organizadoras	<i>Maria Cristina Barbosa Coelho, Renata Ferreira Xavier</i>

---

M533 Memória da Dança em São Paulo [recurso eletrônico]  
/ organizadoras Maria Cristina Barbosa Lopes Coelho,  
Renata Ferreira Xavier - São Paulo: Centro Cultural São  
Paulo, 2007.  
92 p. em PDF - (cadernos de pesquisa; v. 4)

ISBN 978-85-86196-23-2

Material disponível na Divisão de Acervos:

Documentação e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Dança - História - São Paulo (Estado) I. Coelho, Maria  
Cristina Barbosa Lopes, org. II. Xavier, Renata Ferreira,  
org. III. Série.

CDD 792.8098161

**:: AGRADECIMENTOS**

Agnes Zuliani

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Vera Achatkin

Walter Tadeu Hardt de Siqueira

## :: PREFÁCIO

A “Coleção cadernos de pesquisa” é composta por fascículos produzidos pelos pesquisadores da Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, que sucedeu o Centro de Pesquisas sobre Arte Brasileira Contemporânea do antigo Idart (Departamento de Informação e Documentação Artística). Como parte das comemorações dos 30 anos do Idart, as Equipes Técnicas de Pesquisa e o Arquivo Multimeios elaboraram vinte fascículos, que agora são publicados no site do CCSP. A Coleção apresenta uma rica diversidade temática, de acordo com a especificidade de cada Equipe em sua área de pesquisa – cinema, desenho industrial/artes gráficas, teatro, televisão, fotografia, música – e acaba por refletir a heterogeneidade das fontes documentais armazenadas no Arquivo Multimeios do Idart.

É importante destacar que a atual gestão prioriza a manutenção da tradição de pesquisa que caracteriza o Centro Cultural desde sua criação, ao estimular o espírito de pesquisa nas atividades de todas as divisões. Programação, ação, mediação e acesso cultural, conservação e documentação, tornam-se, assim, vetores indissociáveis.

Alguns fascículos trazem depoimentos de profissionais referenciais nas áreas em que estão inseridos, seguindo um roteiro em que a trajetória pessoal insere-se no contexto histórico. Outros fascículos são estruturados a partir da transcrição de debates que ocorreram no CCSP. Esta forma de registro - que cria uma memória documental a partir de depoimentos pessoais - compunha uma prática do antigo Idart.

Os pesquisadores tiveram a preocupação de registrar e refletir sobre certas vertentes da produção artística brasileira. Tomemos alguns exemplos: o pesquisador André Gatti mapeia e identifica as principais tendências que caracterizaram o desenvolvimento da exibição comercial na cidade de São Paulo em “A exibição cinematográfica: ontem, hoje e amanhã”. Mostra o novo painel da exibição brasileira contemporânea en-

focando o surgimento de alguns novos circuitos e as perspectivas futuras das salas de exibição.

Já “A criação gráfica 70/90: um olhar sobre três décadas”, de Márcia Denser e Márcia Marani traz ênfase na criação gráfica como o setor que realiza a identidade corporativa e o projeto editorial. Há transcrição de depoimentos de 10 significativos designers brasileiros, em que a experiência pessoal é inserida no universo da criação gráfica.

“A evolução do design de mobília no Brasil (mobília brasileira contemporânea)”, de Cláudia Bianchi, Marcos Cartum e Maria Lydia Fiamminqui trata da trajetória do desenho industrial brasileiro a partir da década de 1950, enfocando as particularidades da evolução do design de móvel no Brasil.

A evolução de novos materiais, linguagens e tecnologias também encontra-se em “Novas linguagens, novas tecnologias”, organizado por Andréa Andira Leite, que traça um panorama das tendências do design brasileiro das últimas duas décadas.

“Caderno Seminário Dramaturgia”, de Ana Rebouças traz a transcrição do “Seminário interações, interferências e transformações: a prática da dramaturgia” realizado no CCSP, enfocando questões relacionadas ao desenvolvimento da dramaturgia brasileira contemporânea. Procurando suprir a carência de divulgação do trabalho de grupos de teatro infantil e jovem da década de 80, “Um pouquinho do teatro infantil”, organizado por Maria José de Almeida Battaglia, traz o resultado de uma pesquisa documental realizada no Arquivo Multimeios.

A documentação fotográfica, que constituiu uma prática sistemática das equipes de pesquisa do Idart durante os anos de sua existência, é evidenciada no fascículo organizado por Marta Regina Paolicchi, “Fotografia: Fredi Kleemann”, que registrou importantes momentos da cena teatral brasileira.

Na área de música, um panorama da composição contemporânea e da música nova brasileira é revelado em “Música Contemporânea I” e

“Música Contemporânea II” – que traz depoimentos dos compositores Flô Menezes, Edson Zampronha, Sílvio Ferrraz, Mário Ficarelli e Marcos Câmara. Já “Tributos Música Brasileira” presta homenagem a personalidades que contribuíram para a música paulistana, trazendo transcrições de entrevistas com a folclorista Oneyda Alvarenga, com o compositor Camargo Guarnieri e com a compositora Lina Pires de Campos.

Esperamos com a publicação dos e-books “Coleção cadernos de pesquisa”, no site do CCSP, democratizar o acesso a parte de seu rico acervo, utilizando a mídia digital como um poderoso canal de extroversão, e caminhando no sentido de estruturar um centro virtual de referência cultural e artística. Dessa forma, a iniciativa está em consonância com a atual concepção do CCSP, que prioriza a interdisciplinaridade, a comunicação entre as divisões e equipes, a integração de pesquisa na esfera do trabalho curatorial e a difusão de nosso acervo de forma ampla.

Martin Grossmann  
Diretor

## **:: SUMÁRIO**

Apresentação.....	08
Acacio Vallim Jr.....	09
Helena Katz.....	22
Yolanda Amadei.....	36
Antonio Carlos Cardoso.....	50
Dorothy Lenner .....	55
Marilena Ansaldi .....	63
Janice Vieira .....	73
Iracity Cardoso .....	85

## **:: APRESENTAÇÃO**

O objetivo deste trabalho, iniciado em 2002 com a criação da Sala de Debates do Centro Cultural São Paulo, foi registrar parte da memória da dança, através dos depoimentos de artistas e professores como Dorothy Lenner, Marilena Ansaldi, Yolanda Amadei, Janice Vieira, Acácio Vallim, Helena Katz, Iracity Cardoso e Antonio Carlos Cardoso, personalidades que se destacaram na história das artes cênicas em São Paulo.

Em seus depoimentos os convidados pontuaram o início de suas carreiras, o interesse pela dança como linguagem cênica, a relevância da Escola de Arte Dramática (EAD), do Balé IV Centenário, da Escola de Bailados e do Teatro de Dança / Galpão e, principalmente, a importância dos mestres Maria Duschenes, Yanka Rudzka, Vaslav Veltchek, Marília Franco e Takao Kusuno, presentes na formação de cada um.

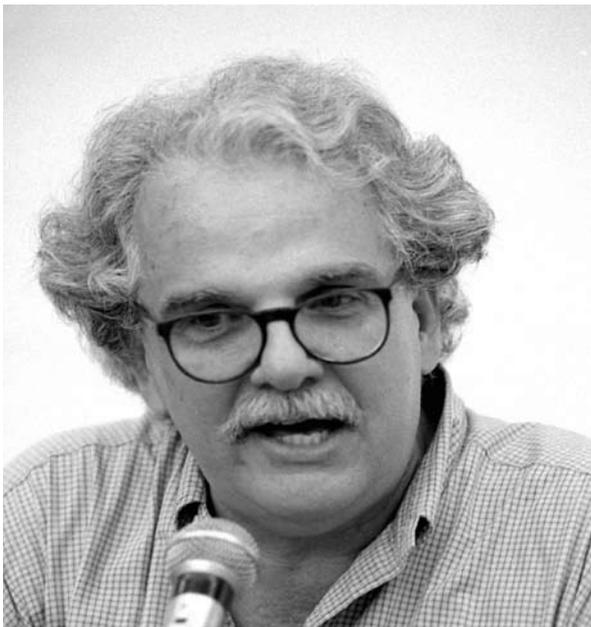


Foto Sônia Parma  
Acervo CCSP

## **:: Acácio Ribeiro Vallim Júnior**

*Bacharel em teatro pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, com habilitação em Dramaturgia e Crítica, o Professor Acácio, santista de nascimento, também coleciona em seu currículo trabalhos como ator, diretor, coreógrafo e preparador corporal, além do título de arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente ocupa o cargo de Coordenador do Curso Superior de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi.*

## :: Formação

10

Começo este depoimento com minha história pessoal. Acredito que a história de um indivíduo só pode ser interessante se for inserida no tempo histórico em que ele viveu. É esse o caminho que vou tentar seguir. Só consigo explicar o que aconteceu na minha trajetória pelas décadas de 50, 60 e 70 se eu relacionar a minha vida com o que ocorria no país naquela época. Nasci em 1948, em Santos, onde morei até os 13 anos. Fui privilegiado com uma infância muito estimulante por conta das pessoas com quem eu convivi. Sou o menor de três irmãos, vivi a vida de um moleque nascido e criado numa cidade pequena, com praia, numa casa grande, num quintal com muitas árvores, numa rua tranqüila. Santos era, nessa época, uma cidade agradável, sem muito movimento. Minhas primeiras influências, na infância, foram meus irmãos, bem mais velhos do que eu. Através deles e de seus amigos, o mundo entrava em nossa casa. A bossa nova, por exemplo, conheci através de uma amiga do meu irmão, que, um dia, entrou em casa e cantou *A Felicidade*. Meu pai gostava de ópera, e eu tinha uma tia que tocava piano. O período de 1948 até 1962 foi glorioso para o Brasil. Fomos, com meus avós, conhecer Brasília no ano da inauguração. Na volta, passamos por Ouro Preto, e eu tenho a memória do barroco, das igrejas. Eu gostava muito de cinema; nas férias, quando vinha a São Paulo, chegava a assistir a três filmes por dia em companhia de uma tia que tinha muita paciência. Eu me lembro dos grandes cinemas da capital: Ipiranga, Marabá, Marrocos. Entrar naqueles espaços já era um tipo de formação. Em 1962, a família toda mudou-se para São Paulo, e meu mundo se ampliou a partir de então: festivais da Record, Elis Regina, Cinemateca, o MASP, ainda instalado no prédio da rua 7 de Abril. Eu transformei a cidade num imenso *playground*. Trabalhei como monitor em várias bienais, num contato muito próximo com os artistas. Com todo esse interesse pela cultura, entrei, aos 17 anos, na Politécnica. O mundo estava em ebulição, e eu estudando engenharia. Não deu certo, é claro. Eu escapava das aulas de tudo o que era jeito e arranjava mil pretextos para não ir à Poli: estudava inglês, francês e italiano. O golpe de 64 já havia acontecido, mas o Brasil vinha no embalo da criatividade dos anos anteriores. Em 68, ano marcante para o Brasil, a França pegou fogo com o movimento dos estudantes, com o slogan “a imaginação no poder”. Eu já

havia assistido a *O Rei da Vela*, aos musicais do Arena, ao show *Opinião*. Foi impossível ficar indiferente àquela ebulição. Para mim, 1968 ficou sendo o ano da transição. Eu desisti da engenharia; como meus amigos faziam arquitetura, resolvi mudar de curso. Prestei novo vestibular e entrei na FAU e na ECA, no curso de teatro. Naquela época, os vestibulares eram separados, e eu passei nos dois. Nesse mesmo ano, em dezembro, a euforia do país acabou com a edição AI-5, o ato institucional número 5. Eu resolvi mudar de vida bem no momento em que a ditadura começava a endurecer, e as aulas na FAU e na ECA iniciaram-se num ambiente de absoluta depressão. Logo nos primeiros dias, Jean-Claude Bernardet, Artigas, Paulo Mendes da Rocha, entre outros professores, foram cassados. Toda minha euforia não encontrou mais campo propício para seguir em frente. A censura era muito forte e agentes do DOPS assistiam às aulas, na mesma sala, para nos vigiar. Nesse contexto, o que o teatro e a arte em geral poderiam fazer?

Em 1970, formou-se na ECA um grupo de pesquisa, com a coordenação do Alberto Guzik, cujo objetivo era investigar uma linguagem corporal para o teatro. Esse trabalho, que chamávamos de laboratório, foi o meu primeiro *click* para uma atividade ligada ao corpo e ao movimento. Era uma pesquisa, mas o que nós queríamos mesmo era ficar juntos, trancados numa sala, fazendo exercícios de sensibilização, de toque corporal, num espírito de comunidade. O que estávamos descobrindo, e só fomos compreender isso tempos depois, era o seguinte: se o clima era de censura, de repressão, de medo, se saíamos à noite e tínhamos medo das batidas policiais, em algum lugar era preciso ser livre. Os espaços de liberdade passaram a ser o corpo e o comportamento. Com essa descoberta, cabelos e barbas cresceram, as roupas ficaram mais coloridas e o comportamento pessoal passou a ser o mais anticonvencional possível. Tínhamos projetos, mas o que queríamos mesmo era ficar fechados numa sala, fazendo os exercícios do laboratório. Éramos um bando de *hippies*, resumindo. Não demorou muito para percebermos o esgotamento do grupo, que durou menos de um ano. Em setembro de 1970, por indicação de um amigo, Iacov Hillel, procurei Maria Duschenes meu primeiro contato com um trabalho de corpo mais formal, ligado à dança expressiva. Após 34 anos, continuamos, num pequeno grupo, a trabalhar os princípios de liberdade de criação que dona Maria nos ensinou. Esse meu grupo ficou com dona Maria até ela não

poder mais trabalhar e hoje ainda se reúne uma vez por semana.

### **:: Mudanças**

O trabalho com dona Maria mudava de objetivo com o tempo. Ele me trouxe, num primeiro momento, o autoconhecimento e a descoberta do corpo como expressão através do movimento, o que transformou a mim e a alguns colegas, num grupo de criação que participou de vários espetáculos no MASP, no MAC e na bienal de Santos, sempre pelas mãos de dona Maria. Hoje, Karen Müller, Cleide Martins, Jéssica Portella e eu nos encontramos uma vez por semana, improvisamos durante uma hora, uma hora e meia. Em primeiro lugar, são importantes, nos nossos encontros, a comunhão, o ato de compartilhar espaços, movimentos, odores, chás e bolachinhas. Para mim é um exercício de percepção cujo objetivo maior é manter meus sentidos em estado de atenção. Quando você está improvisando, você fica com todos os sentidos abertos. A exercitação da sensibilidade eu levo para meu cotidiano, para meu trabalho de professor. Perceber o que está acontecendo numa sala de aula é essencial para meu trabalho. O que descobrimos com dona Maria era uma enorme novidade nos anos 70. Hoje, essas descobertas estão mais diluídas, já incorporadas aos trabalhos de coreógrafos, bailarinos e diretores de teatro.

### **:: O texto escrito**

Eu tenho formação teórica em teatro. Minha habilitação, na ECA, é em dramaturgia e crítica, hoje chamada de teoria teatral, mas nunca pensei em trabalhar como crítico. Em 1974, fui aos Estados Unidos participar do American Dance Festival, no Connecticut College, mais como curioso, com um grupo de alunos da dona Maria e da Renée Gumiel. Passei seis semanas mergulhado em dança, com seis horas de aula por dia além dos espetáculos à noite, bibliotecas, palestras, etc. Quando voltei, fiz a coreografia do espetáculo *Porandubas Populares*, sobre São Paulo, com direção de Mário Masetti, no Studio São Pedro. Porandubas quer dizer notícias. Eu me tornei coreógrafo por insistência de um amigo do Carlos Queiroz Telles, autor do texto. Com esse trabalho, ganhei, em 1975, o prêmio de revelação de coreógrafo pela APCA. Foi uma coreografia profissional em que aproveitei ensinamentos da dona Maria, do festival dos

Estados Unidos, além de brincadeiras de criança. Nessa época, um grande amigo, Linneu Dias, estava deixando sua função de crítico do *Estadão* e me indicou para substituí-lo. O editor me encomendou uma crítica-teste, sem compromisso. Assisti ao espetáculo, escrevi e mandei para a redação. No dia seguinte, a crítica saiu publicada. Fiquei no jornal de 1977 a 1986, escrevendo sempre com muito prazer, uma época fantástica para a dança: Maurice Béjart fazia temporadas de quinze dias com cinco programas diferentes; no Teatro Galpão tínhamos uma programação nova a cada 15 dias: Marilena Ansaldi, Violla, Suzana Yamauchi, Renée Gumiel, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, depois Marilena de novo; grupos estrangeiros, folclóricos e grandes companhias vinham se apresentar em São Paulo. Vivemos, no *Estadão*, uma época privilegiada em termos de jornalismo; tínhamos espaço para escrever, diálogo aberto com os editores. Na época em que Cremilda Medina foi editora de cultura, fazíamos reuniões mensais na redação do jornal, conversávamos, às vezes, uma noite inteira sobre nosso trabalho. Foram dez anos de respeito ao meu texto, sem pressões, cobranças ou censura. Nesse aspecto, o *Estadão* sempre foi um jornal ético. No início do meu trabalho como crítico, a área de cultura fazia parte do corpo do jornal. Tempos depois, foi criado o Caderno 2 separado do resto do jornal. Nesse momento, mudou a diagramação, o jornal ficou mais moderno, e eu fui sendo deixado de lado. Um dia, percebi que estava fora: acho que não era moderno o suficiente para os novos tempos. A vida cultural do país era rica, e o jornal expressava essa riqueza. Hoje, a imagem prevalece sobre o texto. O jornal precisa dar espaço para moda, culinária, colunismo social, horóscopo e palavras cruzadas. Os tempos são outros.

## **:: Censura**

A ditadura militar perseguia as artes, censurava os artistas, mas não havia pressão sobre a crítica de dança. A época mais dura da censura, com os versos de Camões e as receitas, eu não peguei, já havia passado.

## **:: Educação**

Eu sempre tento compreender quem me formou e hoje percebo que algumas pessoas foram fundamentais na minha formação de educador. Aída Tavares, professora de francês e mãe de uma amiga da época de ginásio,

foi a primeira. Na estante perto do sofá de sua casa havia fantásticos livros de arte, e enquanto conversávamos abríamos os livros e ela apontava: Chagall, Monet, Rouault. Um dia, ela me deu de presente um livro, o roteiro de *Oito e Meio*, do Fellini. Depois, Helena Segy, amiga da minha mãe, especialista em arte africana, que mora em Nova York, a primeira pessoa a olhar para mim e dizer: *Você tem uma cabeça interessante, uma visão poética do mundo*. Mantivemos correspondência por muitos anos. Quando ela vinha ao Brasil, eu e meus amigos nos reuníamos num sarau de conversas em que ela falava sobre filosofia e arte. Dona Maria, é lógico, foi fundamental, e dona Ruth Metzner, que alinhou meu corpo porque eu vivia torcendo o pé. Joana Lopes, hoje professora da Unicamp e criadora do Gruparte Teatro-Educação, foi quem me colocou, de fato, em contato com o mundo da educação. Em 1971, algumas pessoas da ECA já estavam envolvidas com o trabalho de teatro-educação da Joana. Eu a conheci num porão do SESC da rua do Carmo, onde ela realizava um trabalho de formação de professores. Eu me lembro de pensar, quando a vi pela primeira vez, que seria para toda a vida. De fato, até hoje trabalho com os princípios do Gruparte. O trabalho de educação aparece, para mim, nesse contexto de muita repressão. Naquele momento, em 1971, não adiantava fazer arte engajada, pois a ditadura estava prendendo e matando; nossa geração queria mudar o mundo, mas não adiantava tentar através da arte, então o campo da educação acabou sendo o caminho natural. Já tínhamos, nessa época, uma oficina de teatro em Pinheiros onde dávamos aulas e montávamos espetáculos. Começamos também a nos inserir em instituições e a trabalhar com grupos. Lecionei numa escola por insistência de uma amiga que queria, porque queria, que eu trabalhasse com ela; a partir daí, não parei mais. Já trabalhei com crianças, adolescentes, adultos, e ministrei aulas nas mais diversas realidades, no projeto Comunidade Solidária, por exemplo, da dona Ruth Cardoso. Já lecionei na PUC e hoje coordeno o curso de teatro da Anhembi-Morumbi, onde também sou professor.

## **:: Escola Municipal de Bailado**

Algumas pessoas têm a vida bem planejada. Quando adolescentes, já sabem que carreira vão seguir. Comigo não foi assim. Cada etapa

aconteceu em função do que a história estava desenhando. Fui diretor da Escola Municipal de Bailado quando Marilena Chaui era secretária da cultura no governo de Luiza Erundina. Eu não era ligado ao partido nem conhecia as pessoas do novo governo. A gestão assumiu, e eu não tinha nada a ver com ninguém, minha vida continuou a mesma, como professor de uma escola particular. Um dia, o telefone de casa tocou; era minha amiga Anna Mantovani, que perguntou se eu aceitava o cargo de diretor da Escola de Bailado. O convite não tinha nada a ver com o que eu fazia no momento, um simples professor. O que eu conhecia da Escola de Bailado? Eu conhecia o nome de Marília Franco, sabia das confusões da gestão do Klauss Vianna com o Jânio Quadros, que tinha fechado a escola e perseguido os homossexuais, e o que me chegava através da imprensa. Resolvi pedir a opinião de uma amiga formada pela escola, e ela me disse para não aceitar o convite porque o ambiente era muito conturbado. Quanto mais eu ouvia sobre a escola, mais motivado eu me sentia. É do meu espírito descascar abacaxis. Não que eu escolha os abacaxis, mas se eles são colocados na minha frente, eu descasco. Marilena Chaui me chamou para uma conversa em fevereiro de 1989 e me apresentou um plano de ação: só dava para enfrentar a escola, segundo ela, com uma equipe de muita força: *Vai você, vai Marilena Ansaldi e vai Ady Addor. Com Marilena e com Ady, ninguém poderá reclamar.* Aceitei. Marilena Ansaldi estava fora da prefeitura, e já havia um movimento para reintegrá-la como professora; Ady era professora do Balé da Cidade e havia sido diretora da escola em outra gestão. Em conversas fora da escola, ela me apresentou um panorama preocupante. Além disso, o esquema não deu certo porque, como funcionária da prefeitura, Ady não podia assumir um segundo cargo; Marilena ainda estava fora, e eu acabei assumindo sozinho. Quando entramos na escola pela primeira vez, Anna Mantovani e eu encontramos um ambiente estarrecedor: batentes comidos por cupins, pianos estragados, chão esburacado, barras caídas, banheiros destruídos. Era período de férias, e começamos a tomar providências. As aulas estavam iniciando, e Marilena Chaui decidiu fechar a escola e só reabrir quando as condições de trabalho estivessem em ordem. Foi uma decisão de profunda coragem. No primeiro dia de aula, colocamos um comunicado na porta da escola avisando do fechamento. As alunas e as mães perguntavam quando recomençariam as aulas. E nós dizíamos que

seria dentro de um mês. Um mês se passou e nada. Na escola, nenhum movimento de reforma. Mais um mês, e nada. Começou, então, um forte movimento de professores, vereadores e imprensa contra mim, contra a direção do departamento de teatros e contra a secretária da cultura. Diz um ditado que Deus protege os inocentes. Eu fui tão ingênuo nessa minha entrada na Escola de Bailado que, acredito, minha atitude acabou contando pontos a meu favor. Seguindo as orientações da secretária, resolvi ser transparente. Toda semana, eu fazia reunião com os professores e dizia que estava difícil, que tudo dependia de licitações, de abertura de concorrências, etc. No dia seguinte, estava tudo nos jornais contra nós. Os próprios professores se encarregavam de divulgar para a imprensa ações contra minha pessoa. A argumentação era que eu não pertencia ao mundo do balé, eu era arquiteto. Eu explicava que eu era, sim, do mundo da dança, mas de outro tipo de dança e que eu sabia administrar lugares, principalmente lugares de educação. Encontrei muita resistência, mas tive também uma enorme felicidade. A Secretaria de Cultura tinha, na época, três escolas. Na EMIA, Escola Municipal de Iniciação Artística, o ambiente estava tranqüilo. A transição havia se efetuado com pessoas da própria escola. A nova diretoria da Escola de Música havia partido para o confronto com os professores e havia perdido. Eu resolvi seguir um caminho oposto com os professores. Como eram todos funcionários com estabilidade, resolvi acolhê-los. Fazia reuniões por período, por série, reunião com pianistas, com a equipe da secretaria da escola. Conversei com cada um individualmente, tentando captar desejos e necessidades. Houve, porém, um momento de confronto total e absoluto. As mães disseram: *A gente quer uma resposta: nossas filhas vão perder o ano?* Resolvemos, então, fazer um plebiscito e colocar em votação a seguinte pergunta: *Vocês aceitam perder o ano? Nós prometíamos um semestre mais compacto, estender as aulas pelo período de férias, mas era junho, e nada tinha acontecido em termos de reforma. O plebiscito deu certo, e elas aceitaram voltar só no ano seguinte. Nesse momento, os ânimos se distenderam, pudemos pensar sem muita pressão, e a reforma começou a andar. A EMURB assumiu a obra, e a reforma deslanchou. Quando da reabertura, em fevereiro de 90, era uma outra escola. A mudança partiu, em primeiro lugar, do ambiente, do espaço físico. Como havia necessidade de conservar a equipe de professores porque todos tinham estabilidade,*

resolvemos diluir um pouco o ambiente contratando novos professores. Deu relativamente certo porque havia cabeças difíceis de trabalhar. Outro ponto que nos ajudou muito foi descobrir no setor jurídico do departamento de teatros pessoas que gostaram de nós e resolveram nos ajudar: o advogado, dr. Paulo, e a famosa dra. Maria de Lourdes, que diziam claramente o que podia e o que não podia ser feito. Nós entramos com muita garra, com muita ingenuidade e um total desconhecimento do serviço público. *Só vale o que está no regimento*, diziam os advogados. Resolvemos, a partir desse comentário, trabalhar uma nova redação. Após um ano, o novo regimento foi publicado no Diário Oficial e está em vigor até hoje. Introduzimos novas disciplinas e organizamos o ensino. Acima de tudo, o que valeu mais a pena, na minha gestão, foi esse regimento, uma grande conquista.

### **:: Reinauguração**

A escola sobreviveu ao período de turbulência porque eu, como diretor, tinha o total apoio da secretária e dos diretores do departamento de teatros. Se eles não tivessem me apoiado, eu teria “dançado”. Entre os diretores, eu gostaria de destacar a Ciça Camargo, fantástica. Ela olhava nos olhos e dizia: *Isso não* e dava broncas quando percebia algo errado. Era muito bom. E o Carlos Miranda, pessoa preciosa. Na questão de chefias, penso sempre que aquilo que interessa são pessoas que nos ouçam enquanto subordinados. De todas que passaram pela direção do departamento de teatros, essas duas pessoas foram especiais.

### **:: Política cultural**

A política cultural da gestão da Marilena Chaui era muito clara com o projeto da cidadania cultural.

### **:: Professores**

Acredito que quando se constrói um corpo se constrói também uma cabeça. O pessoal do balé clássico, mais antigo, tem uma cabeça que não muda; as professoras no máximo me toleravam, torciam para que a gestão acabasse logo e eu fosse embora. Eram polidas no trato, muito afetivas, muito educadas, mas não incorporaram um novo jeito de pensar a dança. Uma ou outra pessoa conseguiu mudar um pouco, melhorar o trato com as

alunas na sala de aula.

### **:: A dança hoje**

Eu perdi o contato com a dança. Pouco tenho acompanhado o que se faz na cidade por um motivo: eu acho a dança, hoje, muito cerebral, muito intelectualizada. É preciso decifrar o que está acontecendo no palco. Gosto muito do Balé da Cidade, do Cisne Negro, do grupo Corpo. Nessa linha mais contemporânea, assisti a muita coisa, mas raramente volto para ver o mesmo grupo. Gosto do trabalho da Maria Mommensohn e da Angela Nolf como coreógrafa. Ir ao teatro hoje é uma tarefa muito difícil: toda a logística, comprar ingresso, estacionar o carro, etc. para uma pessoa de meia-idade é muito complicado. No plano internacional, gosto do grupo Rosas, da Anne Teresa. Pra mim, é o *top*.

### **:: A Escola de Bailado hoje**

Eu não me desliguei da Escola de Bailado. Demorei para entender o balé. Por conta desse processo – da liberdade do corpo – para a nossa geração, balé clássico e ditadura eram sinônimos. Nos anos 70, assistir a uma aula de balé era estar diante de um treinamento militar, o que provocou uma tal cisão que não podíamos nem ouvir falar em balé clássico. O treinamento rígido era diretamente associado à ditadura, como se ela estivesse na sala de aula massacrando aquelas meninas. Estávamos com o trabalho da Maria Duschenes e da Joana Lopes abrindo, abrindo, abrindo, e o balé estava fechando, fechando, fechando. Só descobri o encanto do balé na Escola de Bailado. A pedagogia era toda errada, mas o resultado era deslumbrante. E eu comecei a pensar se era preciso esse treinamento, essa rigidez para produzir um resultado tão bom. Fomos descobrindo que não e, através de algumas pessoas, conseguimos um arredondamento no trato com as alunas e na pedagogia. Com uma técnica diferente, poderíamos chegar ao mesmo resultado. Vou muito à escola; a Esmeralda Monteiro, atual diretora, me convida para bancas de exame, para participar da seleção do Corpo de Baile Jovem. Eu gosto porque, ao entrar na escola, você deixa o caos da cidade do lado de fora e encontra um mundo encantador. Eu me pergunto por que essas meninas vêm de longe, acordam cedo, viajam de metrô, de ônibus, andam um bom pedaço a pé, vestem aquela roupa e penteiam o cabelo daquele jeito. Eu percebi

que para elas o mundo passa a ser outro quando entram na escola. O balé é um mundo de escapismo, sim, mas proporciona esse momento de beleza para essas meninas e suas famílias, que levam uma vida muito difícil. Elas não vêm dos Jardins nem da Vila Madalena, mas da periferia da cidade à procura de um momento de beleza em que possam mergulhar num momento de fantasia. Creio que, depois da minha gestão, a escola ficou mais disciplinada por conta do novo regimento, de um ambiente mais agradável e de algumas pessoas que levaram para o trabalho uma postura diferente.

### **:: APM**

Foi possível também, na minha gestão, introduzir um novo tipo de relacionamento com os pais. Eu ficava à disposição deles, no saguão de entrada, disposto a ouvir o que eles tinham para falar. Isso era novidade. Numa dessas reuniões da época do fechamento da escola, uma das mães, Cecília, chegou para mim e disse que queria ajudar. Ela deu um ordenamento jurídico para a associação de pais e mestres, com eleições, etc. Hoje, os pais assistem mas não participam diretamente dos exames, porém estão dentro da sala para tirar qualquer tipo de fantasia a respeito da avaliação. Esse ordenamento da relação dos pais com a escola também foi muito útil para o trabalho.

19

### **:: O teatro hoje**

Fiquei ligado ao teatro mais para o lado do teatro-educação. Eu e a Joana Lopes desenvolvemos juntos um método de trabalho que uso até hoje nas minhas aulas. Quando preencho uma ficha de hotel, escrevo “profissão: professor”. Minha profissão é professor, apesar de tudo o que já fiz. Trabalhei como ator no espetáculo *A Viagem*, produção da Ruth Escobar. Nós, alunos da ECA, ajudávamos nas montagens da EAD. Trabalhei com Celso Nunes, com José Renato; fiz vários trabalhos como coreógrafo e como preparador corporal. Percebo que dá certo fazer esse tipo de trabalho se existir sintonia entre mim e o diretor. Não dá muito certo tentar fazer, com um elenco, um trabalho de integração de grupo, de percepção corporal. O que eles querem é “dois pra lá, dois pra cá, gira, etc.” Eu já fiz, não faria de novo. Os atores são todos muito individualistas, e o tempo para uma montagem é muito curto. Já dirigi um espetáculo com Umberto

Silva, no Centro Cultural, ele dançando e eu dirigindo. Trabalhei com o cenógrafo José Anchieta numa antiga montagem do Antunes Filho, *Em Família*; ajudei a fazer os bonecos do cenário. O gostoso mesmo, pra mim, é dar aulas de teatro, trabalhar com gente que não pensa em ser ator nem pensa em montar um espetáculo. Elaboramos um projeto em Osasco, com babás de uma creche, fazendo jogos dramáticos, trabalhando percepção, sensibilidade, integração de grupo. Foi uma delícia. Eu coordeno o curso de teatro da Anhembi-Morumbi para formação de atores. Como já havia acontecido na Escola de Bailado, o trabalho na Anhembi-Morumbi só dá certo porque eu tenho uma superequipe na qual eu confio. O importante, em qualquer lugar, é com quem você trabalha. Do movimento teatral eu assisto a muitos espetáculos, mas eu escolho porque não dá pra assistir a tudo. Sempre José Celso, Antunes Filho, o grupo Tapa. Alguns espetáculos a gente não pode deixar escapar.

### **:: Balé do IV Centenário**

Quando assumi a direção da Escola de Bailado, eu sabia muito pouco sobre a mesma. Lá dentro, fui descobrindo que tinha sido fundada em 1940, o que tinha acontecido nos últimos 50 anos, quais foram os diretores, quem eram as grandes bailarinas formadas pela escola, por onde andava essa gente. Quando o SESC Belenzinho foi inaugurado com a exposição sobre o Balé do IV Centenário, fui chamado para ajudar na montagem. Eu conhecia pouco sobre o Balé, havia pouca coisa escrita, apenas o livro do Eduardo Sucena. Quando a equipe viu o material que existe sobre o IV Centenário e descobrimos as fotografias, ficamos fascinados. A documentação é fantástica. A partir dessa exposição, aprofundi meu gosto pela história da dança e pela história do Brasil. Eu pensei: *Já conheço a história da escola, já conheço a história do Balé do IV Centenário. Eu quero mais.* Yolanda Amadei me ajudou nesse gosto pela história quando me falou, pela primeira vez, em Martha Graham. Eu queria saber o que tinha vindo antes, o que veio depois, principalmente na história do Brasil. Dei aulas de história da dança na ECA e também na PUC. História é o que mais me interessa hoje, sobretudo a história da dança, mas também a história do nosso país depois da Mostra dos 500 anos, que me fez redescobrir o Brasil.

## **:: Textos**

Escrevi um texto histórico para o catálogo da exposição do Balé do IV Centenário e um texto para o livro dos 35 anos do Balé da Cidade. Há pessoas sobre as quais pouco se tem de registro escrito. O Klauss Vianna, por exemplo. Eu gostaria de escrever sobre Maria Duschenes, sobre a Joana Lopes e o Gruparte. Essa gente toda merece um livro. Por enquanto, eu só tenho a vontade.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier no Centro Cultural São Paulo em 31/agosto/2004*

*Colaborou Simone Mattos de Alcântara Pinto.*



Foto Carlos Rennó  
Acervo CCSP

## **:: HELENA KATZ**

*Autora de diversos livros e inúmeros artigos sobre dança, Helena Katz nasceu no Rio de Janeiro onde se graduou em filosofia. É professora e coordenadora do Mestrado do Programa em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, por onde se doutorou. É também fundadora e coordenadora do Centro de Estudos do Corpo da mesma Instituição. No jornalismo onde começou, em 1977, atua como crítica de dança e como ensaísta sobre políticas públicas.*

## **:: O começo**

Eu sou talvez a última “dinossaura” da crítica de dança de nosso país. Tenho 54 anos e escrevo há 27, quase três décadas de militância nessa área. Todos os críticos de minha geração pararam ou morreram.

Comecei como jornalista no *Jornal da Tarde*, fui para a *Folha* e depois para o *Estadão*. Era um período em que os órgãos de imprensa do país tinham seus críticos, que acompanhavam a produção, tudo o que estreava, e faziam as críticas também. Tinham os dois papéis: o do jornalista de redação e o do crítico especializado. De cara, era o trabalho de fazer a matéria — reportagens, entrevistas, apresentação de espetáculos — lugar da generalidade. E a crítica, que era o lugar da especialidade. Pertenci a essa geração em que o crítico fazia as duas coisas. Muito tempo depois, retornei à universidade para fazer pós-graduação. Havia cursado filosofia na UERJ, no Rio de Janeiro, e fiz pós-graduação na PUC em São Paulo. Comecei a escrever sobre dança um longo tempo depois de ter sido convidada, pois não me achava capacitada a fazer crítica de dança. Decidi que tinha que estudar, e durante 12 anos ia duas ou três vezes por ano a Nova York estudar na Dance Collection. Depois de quatro anos, achei-me apta a escrever e comecei, sem abandonar meus estudos.

Não foi o jornal que me permitiu essa formação preciosa, mas meu marido, que pagou minhas viagens e minha pesquisa, o que reputo um privilégio. Como fui me afeiçoando ao hábito de estudar e pesquisar no jornalismo cultural, bem mais tarde, foi meio natural o convite para voltar à universidade, onde me tornei mais especialista naquilo que já pesquisava.

## **:: O Centro de Estudos em Dança**

Meus pais sempre me educaram com iniciativas coletivizadoras. Eu fazia tudo com os meus amigos da escola primária, meus amigos do fim de semana, amigos do clube. Era um ambiente muito gregário, e eu cresci assim. Depois de estudar na Dance Collection por alguns anos e ver o tanto de informação que eu tinha reunido, convidei algumas pessoas para formar um pequeno grupo de estudos, em 1986, na minha casa. Até hoje a gente se encontra às sextas-feiras, às cinco e meia, e desde 1994 estamos na PUC-

SP. Começamos com quatro pessoas, e rapidamente o grupo se multiplicou. Tem gente que frequenta desde 86, que continua se encontrando só para estudar. A princípio, foi uma coisa absolutamente natural. Eu simplesmente precisava compartilhar, passar adiante o que estava estudando fora.

## **:: A escolha**

Foi puro acaso. Sem nenhum glamour. Sou carioca e me mudei para São Paulo em 1970; me casei com o jornalista Maurício Kubrusly, que na época trabalhava no *Jornal da Tarde*. A convivência com o chefe de redação, Murilo Felisberto, que me via comentando espetáculos de dança, ópera, música e teatro, resultou num convite para escrever sobre dança. O hábito de ir ao teatro era familiar, vinha da minha infância. *Você não quer? Eu preciso de alguém que escreva no jornal desse jeito que você fala*. Na época, eu participava do projeto de implantação de matemática moderna em São Paulo. *Escrever sobre dança? Você está maluco*, respondi. Foi um longo tempo de maturação. O desejo não partiu de mim; foi um convite. No Rio de Janeiro, nos anos 50, o Teatro Municipal era muito vivo. Assistia as temporadas de dança, ópera, música clássica. Fui ganhando repertório e continuei acompanhando por conta da formação que tinha recebido em casa. Então, o convite foi se impondo, e, já que era sério, teria que estudar. Tenho formação em filosofia, com especial afeição por matemática. Trabalhava na época com matemática moderna e planejava iniciar uma formação em psicanálise. Eram as três coisas que eu estudava: filosofia, psicanálise e matemática. Tudo a ver com dança. Vocês podem dizer que não, mas tinha tudo a ver com dança.

## **:: A crise da crítica**

O jornalismo cultural, hoje, vive o mesmo processo de instabilidade que o jornalismo. Passamos por um período de transformações tão grandes com relação ao jornalismo que não sabemos, ainda, nos posicionar. Durante um longo tempo, reclamamos da diminuição do espaço, esperando que o espaço voltasse. A crise é muito maior. As dívidas das empresas jornalísticas são enormes. Isso não vai mudar. Financeiramente, é impossível, em termos de planejamento econômico de quem produz um jornal, fazer diferente do que está sendo feito.

Se o espaço não vai voltar e se encolhe cada vez mais, como fazê-lo funcionar a contento? A contento de quê? O jornal não vai desaparecer,

como alguns catastrofistas falavam há pouco. A expectativa de longevidade do papel, tanto livro como jornal, é maior do que se anunciava nos anos 90. A maioria das pessoas não escrevia cartas. Hoje escrevemos o dia inteiro. A gente passa não sei quantos e-mails, recebe não sei quantos e-mails. A gente está escrevendo direto; quem não escrevia, voltou a escrever. Parece que não vai desaparecer. Assim que surge um novo meio de comunicação, há uma confusão no pedaço do mercado que lhe cabe, mas, depois de um tempo, ele se especializa no nicho que é só dele. Quando chegou, a televisão começou como um rádio: falava muito, apoiava-se na voz, mais parecia um rádio com imagem. Quando a televisão atinge sua personalidade, ser o que só ela pode ser, o rádio se reespecializa, a televisão se reespecializa, e assim vai. A Internet, que estava “ameaçando” a sobrevivência do jornal porque veiculava as informações rapidamente, se somava à grande crise no jornalismo que o *boom* televisivo, nos anos 70, produziu. Nessa época, surgiu o *US Today*, jornal norte-americano que propôs um outro tipo de jornalismo, o jornalismo vitorioso, manchettato, de leitura rápida. Esse jornalismo de grandes manchetes e pouco texto foi trazido para nós pela *Folha*, que tentou um modelo mais compactado da notícia. O leitor de jornal não quer isso porque ele já tem na televisão e no rádio: a manchete, a notícia curta. No jornal, ele quer alguma coisa que o ajude a entender com mais calma aquilo que a televisão, o rádio e a Internet só contam. O jornal vai precisar, mesmo, se reespecializar, fazer o que só ele pode fazer, que é contribuir com reflexão.

Nós não podemos abrir mão da grande imprensa, da imprensa aberta. Várias revistas eletrônicas especializadas começaram a aparecer não só em dança, mas em todas as áreas, para acolher esse tipo de interesse, o tipo de interesse de pessoas como nós. É um canal que a gente precisa acompanhar, ler as revistas eletrônicas, a discussão especializada, sem abrir mão da discussão na grande imprensa. Tenho a impressão de que já não é possível esperar pelo espaço específico da crítica, mas que ela faça parte da matéria, isto é, que a reportagem seja qualitativa e não descritiva. Para isso, o profissional tem que ter também uma formação de especialista ele não pode continuar só um generalista. Acho que a salvação do jornalismo cultural é se especializar em outras mídias. E para manter o espaço na mídia aberta, o jornal terá que contar com figuras generalistas-especialistas.

## **:: Jornalismo: o especialista e o generalista**

Ao chegar à universidade, comecei a escrever de um jeito muito difícil, pois a gente esquece que o mundo não fala o nosso jargão, que a gente exporta com grande sem-cerimônia. Demorei a entender que era possível disponibilizar o conhecimento de forma simples e interessante. Tentei me livrar dos vícios do jargão acadêmico para continuar a escrever no jornal com o saber do especialista, mas sem hermetismo.

Qual é o problema do generalista e do especialista? O generalista perde o foco porque ele não conhece com profundidade tudo aquilo sobre o que fala, então, é muito possível cometer altas impropriedades.

O problema do especialista é que ele fala como se todo mundo soubesse tanto quanto ele a respeito do assunto, caindo numa informação cifrada. Em jornalismo, é preciso passar a informação do especialista numa linguagem acessível o que se chama linguagem jornalística. Tenho tentado fazer isso ao longo do tempo, às vezes com mais, às vezes com menos sucesso.

## **:: A importância da crítica**

O exercício da crítica é fundamental. O que a gente precisa arranjar é um lugar onde ela possa ser exercida para a comunidade interessada no assunto especificamente, que vai ser esse lugar especializado, porém sem abrir mão do exercício da crítica na grande imprensa, na imprensa aberta, em jornais e revistas. Nos jornais, vão caber a esse repórter especialista as duas coisas: fazer as matérias e as críticas da área. As redações terão que se reconfigurar e, eventualmente, convidar superespecialistas para assuntos mais opacos, ou mais densos, ou mais difíceis, ou tendências, ou balanços, assuntos que precisam de tempo para escrever. Sem o exercício da crítica, perdemos memória. Se não há registro de reflexão, a gente não consegue construir um pensamento que vá nos alimentando ao longo do tempo. Sem saber não o “que” mas o “como”, não adianta um *release* sobre a Marta Graham falando de sua estréia para se entender qual é sua importância, que tipo de dança era aquela, o que tinha de diferente. É preciso que alguém nos ajude a entender todos os significados desse “como”. Sem esse exercício, fica faltando a memória que dá ou tira a relevância da coisa.

Temos que nos arranjar de outras formas. Os grupos de estudo e os cursos universitários que começam a aparecer são locais onde se pratica esse exercício, o exercício da construção de um pensamento crítico, que

precisa ser levado adiante. É tão importante que, evolutivamente, já produziu várias estratégias. Um exemplo é aquele papo depois do espetáculo, em que se convida um especialista para mediar uma discussão. É a abertura de um outro tipo de espaço, para um outro tipo de público, justamente um exercício de pensamento crítico. Sem o exercício crítico, demoraremos muito para chegar aonde precisamos, que é sempre lá na frente.

### **:: Dança e público (platéia)**

Vamos falar mais especificamente porque a dança contemporânea não tem público. Esquecemos que a outra dança, que não a contemporânea, também é elitista, mas por razões diferentes porque filtra seus assistentes pelo preço do ingresso. A estratégia é a seguinte: se você aceita a questão da dança contemporânea não ter público, ser elitista, e começa a explicar, você já compactuou com o inimigo. Você não pode aceitar a acusação de que a dança foi ou é elitista porque a questão deve ser colocada de outra maneira. Se partirmos do entendimento de que a dança nasceu elitista porque ela nasceu no palácio, e entendemos que seu destino era ser da nobreza e, com a substituição da nobreza, ser da burguesia, isso significa que sempre existiu um filtro social para a dança quem ia ao palácio ou quem era da burguesia. Ao lado dessa dança, aquela que se tornou moderna e contemporânea não se relacionou com o palácio. Acho que apontar o problema dessa maneira não é legal.

Se prestarmos atenção na dança moderna e na contemporânea, veremos que a dança moderna nasce como toda a arte moderna: com o discurso de que quer ser uma arte do seu tempo e não mais uma arte como a dança tinha sido até então. É uma discussão do tempo da história, do que é a sua época. Ela não quer falar mais de príncipe, das fantasias dos livros de lendas. Ela quer falar das questões da sociedade na qual ela acontece naquele momento. Essa proposta dos artistas da modernidade, de falar dessas questões, curiosamente, não carregou a *platéia*. O que interessa na arte é o “como”, nunca é o “o que”. Não é o assunto, é a maneira como o assunto é tratado. O assunto, você pode tratar de um jeito a, b, c ou d, ele serve a várias maneiras de tratamento. Você pode olhar para um quadro e não ter condição de leitura porque você não consegue entender a pergunta que ele está fazendo, e alguém lhe contar que o quadro está ali por conta do tipo de disposição de materiais, do tipo de organização espacial, do tipo

do diálogo das cores — e que tudo isso pode estar falando, por exemplo, de luta de classes. Você não conseguiu ver isso sozinho, o que confirma que não é o assunto que mais importa, e sim, como o assunto está mostrado. É o “como”, que importa. E esse “como” precisa ser aprendido. Ele não é auto explicativo. É uma discussão política muito séria, pois essa conversa sobre o elitismo passa pela distribuição da informação.

## **:: A política cultural para a dança**

Vivemos num país pobre onde a cultura almeja, ao final do governo Lula, 1% do orçamento. É a meta sonhada porque a cultura jamais conseguiu 1% do orçamento. É pra daqui a um tempo; daqui a mais três anos nós teremos 1% do orçamento. Vejam só o lugar da cultura hoje no orçamento! É “zero vírgula”. Se nós somos “zero vírgula”, o que podemos atingir com isso? “Zero vírgula” da população. É uma questão absolutamente direta. Se a importância da cultura num orçamento não é sequer 1%, como é que se cobra que a cultura atinja 100% da população? Começa por aí a questão.

Jogemos isso lá para trás, numa sociedade estruturada em torno de um palácio. Se você atinge os habitantes do palácio, não é elite, pois o mundo palaciano era o mundo que existia para aquele tipo de manifestação. O resto era o resto. Do ponto de vista daquela estrutura, os habitantes do palácio eram absolutamente representativos. Não podemos entender a questão do elitismo sem entender a questão social- histórica que tem por baixo da acusação de elitismo. E isso está vinculado à questão do trabalho.

Para olhar mais a sério sobre a questão, precisamos conhecer um pouquinho do que Max Weber falou do trabalho, a noção de trabalho na sociedade e o lugar da arte dialogando com o trabalho depois da revolução industrial, do século XVIII pra cá. Isso muda muito a partir do tempo do palácio, onde os artistas eram empregados e estavam lá para entreter. A noção de arte como entretenimento dos habitantes do palácio passou para a burguesia, e a arte que não consegue continuar essa origem é uma arte que recusa sua associação com o entretenimento porque arte não é entretenimento. A arte faz algumas perguntas, a arte se organiza de outra maneira e só pode falar com quem está interessado nisso. Nesse meio de caminho, da revolução industrial pra cá, a industrialização cresce tanto depois da Segunda Guerra Mundial que as artes que ficam fora da industrialização — como as nossas, as artes que usam a cena viva como

circo, ópera, dança e teatro, artes que não estão nos meios industriais de divulgação — ficam à margem desses processos que conseguem falar com muita gente. São consideradas elitistas porque falam com pouca gente, já que a idéia de elitismo é numérica. A gente não pode comprar essa idéia numa sociedade em que a cultura recebe zero vírgula do orçamento. Acusar a dança de elitismo é uma piada.

Para que a dança não seja acusada de elitismo, de falar com poucos privilegiados, seria necessário criar instrumentos para que ela falasse com mais pessoas menos privilegiadas. A questão precisa ser colocada no contexto político. Não devemos aceitar elitismo como uma questão numérica a não ser confrontando com outros números, como os do orçamento. Precisamos entender a vinculação, desde sempre, dessa arte que foi entretenimento e que chega aos meios de divulgação industrializados, de grande alcance, e separá-la de uma outra arte, que não é industrializada nem divulgada nos meios de comunicação de massa.

Se uma arte, a mais hermética, a mais difícil, música contemporânea eletrônica, for para os meios de comunicação de massa, nós todos passaremos a cantarolar Stockhausen. Se formos massivamente expostos a essa informação, vamos tê-la no nosso corpo. Se toda arte contemporânea tiver acesso aos meios de difusão, de comunicação de massa, a questão do elitismo não será mais discutida. Daí a entender que a arte, para deixar de ser elitista precisa fazer trabalho social, é um viés que nos está sendo imposto, e é, no mínimo, uma cilada fatal. A condição a todos os artistas no Brasil é que, para merecer o dinheiro público da Lei de Incentivo, eles precisam dar uma contrapartida, que é entendida por realizar um trabalho social com a arte. Então, pede-se ao artista que cumpra o papel do Ministério da Cultura, que é levar a arte onde ela não está sendo levada por vícios endêmicos e falta de políticas públicas, etc.

O que temos agora no lugar de políticas públicas são as leis de incentivo, que são do mercado. Isso não é política pública. A lei de incentivo é o dinheiro que a empresa não paga ao governo. Se não paga, o caixa do governo fica baixo, e não pode fazer programa nenhum porque não tem dinheiro. O dinheiro está no caixa da empresa porque ela não pagou imposto, ela tem direito a não pagar imposto e usar o dinheiro como quiser, um dinheiro que não é dela, é dinheiro de incentivo. É o dinheiro do caixa da empresa que não foi para o governo porque ela não pagou o imposto.

Se as empresas tiverem que pagar imposto, o caixa do governo fica de novo com dinheiro e, quem sabe, possa desenvolver programas específicos para a dança. Se é um programa, todas as pessoas podem se aplicar e concorrer, não vai ser escolhido apenas o projeto que o gerente de marketing da empresa gosta ou avalia como melhor para a sua empresa. O governo não faz políticas públicas porque não tem dinheiro, porque deixou o dinheiro todo no caixa das empresas. O dinheiro é público, mas o interesse é privado. Nós financiamos interesses privados com dinheiro público. Então, a empresa põe o dinheiro que não é mais dela, pois é de imposto não pago, onde ela acha que será bom para ela. É legítimo, a lei a protege, dizendo que o dinheiro é dela, e ela põe onde quiser.

As empresas descobriram, agora, um segmento que agrega um valor simbólico muito glamouroso, que é ajudar o Brasil a crescer, ajudar o Brasil a sair do estado de miserabilidade, atingir as populações que a política econômica colocou de fora. Não foram os artistas, foi a política econômica que colocou a maioria da população fora do circuito das artes, sem condições de consumir arte. A política econômica põe para fora a maior parte da população e cobra dos artistas que as incluam? Quem excluiu foi a política econômica, com anos de empobrecimento para a maioria. Cobra-se dos artistas que incluam através de aulas usando arte? Por quê? Os artistas já estão fazendo inclusão social com o seu próprio trabalho artístico. Eles não precisam dar aula de nada. Basta levar seu trabalho às populações que não tem acesso a essa informação. Eles não precisam dar aula. Cabe a eles mostrar o seu trabalho, o trabalho artístico que está no palco. Quem dá aula é professor, é outra coisa. Quem sabe fazer trabalho de inclusão social é agente de organização não governamental com treinamento específico. Dar aula de dança no chão da igreja, na escola, no centro esportivo da cidadezinha durante o final de semana resolve a vida de quem?

Sou a favor da inclusão social desde que ela comece pelos artistas. Precisamos incluí-los. Eles só têm os deveres da cidadania, mas os direitos da cidadania não têm. Formas de aposentadoria específica, de atendimento médico isso já vem sendo discutido em outros países. Nesse contexto, a discussão caminha para outro lado, e a questão do elitismo fica de ponta-cabeça. Quem precisa começar a ser incluído são justamente eles, os artistas. A questão da inclusão social não é responsabilidade do artista.

Se abandonarmos o vocabulário que fala de dança elitista, começamos

a contribuir para politizar a discussão. E entender que precisamos, sim, criar mecanismos para que o dinheiro volte para o caixa do governo a fim de ser aplicado em políticas públicas não elitistas.

## **:: Política cultural: alternativas**

A dança mostrou a solução quando começou a se organizar em coletivos: o *Mobilização Dança*, em São Paulo; em Minas com o *Dança Minas*; no Rio com o *Fórum Rio de Dança* e nacionalmente com o *Fórum Nacional de Dança*. São novos coletivos, com novas formas de atuação, que não existem fisicamente, não têm endereço, não têm telefone, não têm diretor nem presidente, que trabalham com outra forma de organização.

O *Mobilização Dança*, inconformado com a situação, foi atrás de uma Lei de Fomento para a dança e conseguiu uma verba de R\$ 1 milhão destinada a essa circulação que a prefeitura está fazendo. Não foi uma verba obtida pela prefeitura, mas pelo *Mobilização Dança* na câmara dos vereadores. O dinheiro está sendo destinado a uma programação de 35 grupos e 280 espetáculos de dança. É a primeira vez que a Secretaria Municipal de Cultura programa 280 espetáculos de dança fora dos seus teatros e com várias apresentações do mesmo espetáculo. A única programação de dança dentro da Secretaria Municipal de Cultura é a que acontece regularmente no Centro Cultural São Paulo há 10 anos, estabelecida e consolidada porque o Marcos Bragato, coordenador de dança, consegue mantê-la. É a primeira vez que, além dessa programação, acontece outra iniciativa. E isso só ocorreu por causa do *Mobilização Dança*, caso contrário, continuaríamos com a programação anterior eterna. Só coletivos podem fazer os artistas entenderem, de fato, qual é sua situação e qual é o seu papel no momento. No momento, é absolutamente prioritário fazer política pública, obrigar o ministério a entender que ele precisa fazer política pública. Em Londrina, no Paraná, o prefeito estruturou sua gestão em torno da cultura. Por quê? Porque ele tem esse desejo e um secretário de cultura parceiro de suas idéias. Não há Lei de Incentivo municipal em Londrina; todo mundo paga imposto, e o dinheiro está na prefeitura, que faz o PROMIC-Programa Municipal de Incentivo à Cultura. É transparente, tem regras; todo mundo leva seu projeto de arte, música e dança para o PROMIC. A empresa que quer patrocinar um espetáculo só pode fazê-lo pondo dinheiro do seu bolso, não o dinheiro

do imposto. O prefeito e o secretário de cultura estruturaram uma ação conjunta da Secretaria de Cultura com todas as outras secretarias. Londrina é um exemplo e mostra que é absolutamente viável. O próprio prefeito diz que *a cultura atravessa tudo porque cultura é transversalidade*. Como é que você fala em cultura sem chegar à educação, e aos meios de comunicação? Não tem como. Você vai chegando e vai esbarrando aqui e vai esbarrando ali em tudo. Por isso, ele envolve todas as outras Secretarias em ações culturais na cidade. O Balé de Londrina fez dez anos no ano passado, e a cidade inteira usou um cartão telefônico com fotos do Balé durante o ano todo.

A gente tem exemplos de que há possibilidade de outro tipo de entendimento de políticas públicas e também de que a dança está, sim, se organizando em todos os estados. Mobilizações fora dos sindicatos, que juntam artistas para conversar, rompendo a idéia de teoria separada da prática ou a idéia de que artista tem que ficar no palco enquanto outros falam em nome dele. Se o artista não falar de sua própria voz, ninguém falará por ele porque nunca ninguém falou. A noção de que o artista esteja também na câmara dos vereadores é nova. Acho que a dança já está respondendo em termos de políticas públicas, mas precisa ser mais organizada, mais agressiva. É devagar mesmo que a gente vai fazendo isso.

### **:: Entre a permanência e a novidade**

Tento evitar a tirania do novo. O último artigo que escrevi começa com Foucault dizendo que a beleza do novo está sempre na sua volta. Ele imediatamente associa que o novo está na volta. Se é volta, não é inédito. O que a gente imagina sempre é que novo é inédito, nunca existiu, mas é preciso separar as duas palavras: novo e inédito. Inédito é fato nunca acontecido; é a primeira edição, é inédito, não teve nenhuma edição anterior. Não teve nenhuma, é a primeira edição da coisa, e a primeira edição da coisa é sempre o que se entende por novo. Entendo que a gente devia falar “sempre novo” em vez de “novo” porque o que a gente tem são novas possibilidades de reorganização. Quando você tem uma idéia que você não teve antes, você conseguiu juntar de uma maneira que você não tinha conseguido juntar antes, umas coisas que você juntava de outra maneira. A idéia nova pode ter os mesmos componentes num “como” diferente. É só o “como” que é diferente. Organiza de maneira diferenciada. Então, é “sempre novo”. É só o jeito de organizar que vai mudando o sempre velho. É sempre

velho e, por isso, é sempre novo. As maneiras, ou seja, os assuntos que nós temos são sempre velhos, mas a gente sempre os está reorganizando de outra maneira, sempre novos.

A tirania de buscar o diferente, a idéia de buscar uma coisa sempre diferente, ou seja, eu não quero fazer o que todo mundo está fazendo, eu quero fazer uma outra coisa, uma coisa que não está feita, diferente do que já existe, essa proliferação do diferente é artificial porque ninguém começa algo dizendo que quer fazer diferente. Você começa a produzir a partir de uma inquietação a respeito de desejos, repertórios, insatisfações, uma coleção de circunstâncias que impulsionam um criador a querer se dedicar a entender A. Ele produz o seu trabalho porque aquilo o ajuda a entender A. E o próximo o ajuda, também, a entender o que estiver precisando entender. A grande maravilha de um criador é exatamente não largar mão do seu propósito, das suas questões, não aceitar a tirania do mercado que quer que ele faça A, depois faça M e depois faça P, que diz que ele não pode se repetir.

Já olharam os quadros do Kandinski, do Picasso? Picasso não repete Picasso? Em centenas de quadros ele repete Picasso; Kandinski repete Kandinski, Miró repete Miró. Por isso é que você olha e diz Miró e não Picasso. Ele prossegue na sua investigação ao longo de muitas obras. Por isso elas ficam parecidas umas com as outras

A tirania do novo é entendida como a tirania do não feito, do inédito. Ele tem que começar fazendo A, depois tem que fazer W, depois tem que fazer Z, e aí é que ele fica bacana porque não se repete. Precisamos entender que isso é uma tirania do mercado. Entender o novo como inédito: se a gente continuar compactuando com isso, estamos contra o que acontece em todas as outras artes. Quando você lê um livro do Saramago e outro livro do Saramago e mais outro livro do Saramago, é sempre Saramago. Você identifica o jeito que ele tem de escrever. Isso não significa se repetir. Ele precisa ir refazendo as suas idéias, que são as idéias investigativas dele, que ele organiza em um livro, em outro e em outro. Às vezes, ele é mais bem-sucedido, consegue resolver a sua questão.

O que é resolver uma questão? Ter uma inquietação, desenvolver hipóteses e propor um modo de apresentá-las que vai ter um determinado jeito. Às vezes, resolveu mesmo bem no jeito que propôs, às vezes, não resolveu bem, vai precisar de um outro trabalho para continuar a resolver. Em carreiras mais longas, pode-se ver isso com mais facilidade.

No Brasil, Décio Otero tem uma carreira longa, e se vê que ele está dedicado à investigação dele. Um Rodrigo Pederneiras também está em uma investigação própria. São longos anos investigando hipóteses. As do Décio são completamente diferentes das do Rodrigo, que são diferentes das do Luís Arrieta. Acontece que eles terminam “vítimas” da proposta de continuarem fiéis às suas investigações. Essa tirania do novo a gente deveria evitar e lembrar do “sempre novo” porque se a gente entender o “sempre novo” não há por que cobrar de nenhum criador que ele abandone sua hipótese. Ele permanecerá nela e continuará testando tudo o que for necessário até esgotá-la, como qualquer pesquisador.

Na filosofia, por exemplo, área de minha graduação, as pessoas estudam trinta anos um diálogo de Platão. Ninguém diz a elas *“você já estudou Platão, agora estude Aristóteles, agora estude Deleuze...”* Não é assim. A pessoa tem uma investigação a fazer e fica nela anos e anos, e isso é apreciado. Na nossa área, é depreciado. Onde se vai parar com essa proliferação de novidade, novidade, novidade? A gente precisa parar com essa demanda que é simplesmente mercadológica. Não aceitar a demanda mercadológica, e cada um continuar a sua investigação, continuar a sua investigação, continuar a sua investigação. A única possibilidade de fazer alguma coisa que preste é seguir um percurso.

34

## **:: Teoria e prática**

A consolidação da dança com os primeiros manuais, os primeiros livros, ou seja, as primeiras teorias, é feita pelos práticos. Os que ensinam são os que escrevem a teoria. A dança é uma das artes em que teoria e prática estão completamente vinculadas na sua própria história. Os grandes manuais, desde o século XIV, são desses *maîtres*, professores não só do passo, mas da etiqueta do passo. O *maître du ballet* é o indivíduo que cria a obra e que ensina todo o contexto; ele não ensina só o passo; ele ensina o passo, o personagem, a relação com a música e o cenário.

As especializações, como em todas as outras áreas, aparecem do século XIX para o XX. Quando as especializações pós-revolução industrial vão se dando, alguém fica cuidando de um pedaço e outro de outro, mas, historicamente, em dança, são quase 19 séculos de não especialização, de teoria e prática na mesma figura.

A proliferação do ensino formal, que só vai acontecer a partir da metade

do século XX, também tem importância. No Brasil, tivemos a primeira universidade de dança em 56, e durante décadas foi a única, na Universidade Federal da Bahia. Dos anos 80 em diante, surge a graduação de dança na UNICAMP, e, especialmente a partir dos anos 90, começa a proliferação do ensino universitário de dança. Na universidade, os práticos vão ter aulas teóricas, e os teóricos vão ter aulas práticas. Isso põe em circulação um lugar de encontro.

Sob a discussão entre teoria e prática está a questão da reserva de mercado. As pessoas que estão saindo da universidade têm os títulos. As que não entraram na universidade não têm títulos, e a tendência é permitir a ação profissional somente para quem é titulado. A discussão entre teoria e prática, portanto, está mal colocada. A discussão é de reserva de mercado.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier em 16/ março/2004, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou Marcos Bragato.*



Foto Sônia Parma  
Acervo CCSP

## **:: YOLANDA AMADEI**

*Bailarina, coreógrafa e professora de expressão corporal, Yolanda Amadei nasceu no Rio de Janeiro, mas fez sua formação em dança e desenvolveu sua carreira em São Paulo para onde veio ainda menina. Foi professora da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e da Escola de Teatro da Universidade do Pará, entre outras. Além dos cursos de dança moderna com Yanka Rudzka e Maria Duschenes, e de balé clássico com Vaslav Veltchec, também tem formação em danças Afro-Brasileiras, Danças Medievais e Renascentistas e Dança Moderna Americana. Durante sua carreira como bailarina, sempre coreografou seus próprios solos. Mas, sua atividade principal como coreógrafa foi para*

*o teatro onde chegou a coreografar aproximadamente 40 peças junto à grupos de teatro de universitários nos anos de 1960, e junto às entidades onde lecionou. Atualmente Yolanda ministra palestras sobre História da Dança e participa como debatedora em simpósios e encontros.*

## **::Formação**

Nasci no Rio quando ainda era Distrito Federal. Tenho 73 anos e 50 de carreira artística. Tudo que consegui foi com grande esforço porque tudo foi difícil. Pra começar, quando eu tinha 10 anos, meu pai adoeceu e ficou internado oito anos, o que desmantelou minha família.

Depois de algum tempo, vim para São Paulo e fui morar com tios. Somente a partir daí é que fiz toda a minha carreira. Sou muito grata a São Paulo por ter me dado essa chance. Sou agradecida também à Prefeitura, uma grande parceira da minha carreira porque fui funcionária municipal durante dezessete anos. Passei três anos em Belém do Pará, dando aula numa universidade, numa escola de teatro, estreando em Salvador na primeira escola de dança universitária do país.

Desde sempre me interessei por dança, teatro e artes em geral. Tive uma grande sorte porque esse período foi culturalmente muito bom. Era criança quando Heitor Villa-Lobos foi ministro da cultura. Vocês não sabem como isso foi importante para os cursos brasileiros. Quando fiz o curso primário, as atuais quatro primeiras séries do ensino fundamental, o Heitor Villa-Lobos obrigava todas as escolas a terem curricularmente aulas de canto, folclore e a visitar museus. Era parte do esquema do Villa-Lobos fazer com que as crianças frequentassem espetáculos de arte. Íamos a concertos matinais, com o maestro Eleazar de Carvalho, e a exposições; cheguei a assistir a um espetáculo de dança.

## **:: Estudos em dança**

Comecei a estudar dança somente em 1952. Tentei estudar antes, mas já era muito velha para as escolas de balé, e ainda não havia dança moderna, que começou exatamente em 1952. Fiz parte do primeiro curso inaugurado no MASP- Museu de Arte de São Paulo, que se situava na rua 7 de Abril, no último andar do prédio dos *Diários Associados*, numa época muito fértil para as artes em São Paulo, com um movimento muito grande

de arte moderna. O primeiro curso de dança moderna que aconteceu, pelo menos o primeiro curso oficial – se havia algum outro, e acho que havia, era bem escondido, na casa da professora Maria Duschenes – foi esse, lançado com alarde, com propaganda. Como abriram inscrições e ninguém disse que tinha limite de idade, resolvi me inscrever e passei! Assim, comecei minha carreira artística.

### **:: Yanka Rudzka**

Na época do museu, eu não tinha tanto contato com a Yanka porque eu era principiante e fazia somente aula. Aos poucos, fui escalada para um espetáculo que não chegou a estrear. A Yanka também dava aulas na Pró-Arte dirigida pelo Koellreutter, associação ligada principalmente à música, com sede na rua Sergipe. Quando o projeto dela no MASP não deu certo, fomos para a Pró-Arte, onde estudei bastante tempo com ela – o que foi muito bom porque estávamos próximos ao Koellreutter, um grande maestro que nos dava algumas aulas. Havia um professor de história da dança, chamado Nicanor Miranda, também uma figura muito importante.

A Yanka misturava, provavelmente, várias influências. Quando comecei a estudar dança moderna, não conhecia nada, a não ser o balé clássico que eu tinha visto em alguns espetáculos. Yanka dava uma parte de chão, exercícios que muito depois eu associei com alguma coisa da Martha Graham, mas que não era exatamente Martha Graham; coisas que não conhecia, outros exercícios de pé em diagonais, seqüências que fazia pela primeira vez. Ela sempre trabalhava com improvisação. Da minha experiência, o que lembro é que morria de inibição; no começo, tinha pavor do momento da improvisação.

A Yanka não tinha um método definido, como, por exemplo, a Maria Duschenes, que trabalhava com o método Laban, com o qual podemos aprender uma teoria muito bem organizada. Quando montava uma coreografia, ela dava instruções sobre espaço, sobre dinâmica e fazia muita questão de ritmo. A única vez em que perguntei a ela como havia passado no exame, ela me disse muito claramente: *Você tinha ritmo*. Foi o ritmo que me levou para a dança. A Maria Duschenes me dizia a mesma coisa, que o meu forte era sempre o ritmo.

Adoro folclore, e isso tem tudo a ver porque dança folclórica tem uma base rítmica.

Mas a Yanka trabalhava todas as qualidades do movimento proposto pelo Laban, só que ela não explicava isso; ela mostrava com exemplos práticos. Ela trabalhava o espaço de maneira fantástica. Estudei durante dez anos com a Yanka, com muitas interrupções. Era apaixonada, adorava suas aulas. Ela era bailarina, criadora e coreógrafa. Era um prazer ver essa mulher dançar na nossa frente e a gente tentar imitar (muito mal) o que ela fazia porque ela era uma excelente bailarina e uma excelente coreógrafa, uma pessoa que dava exemplo com a própria maneira de organizar as coreografias, de mostrar os movimentos que ela queria que a gente fizesse. Não que ela tirasse a nossa liberdade: ela nos deixava improvisar e incentivava isso. As aulas dela eram aulas dançadas. As pessoas adoravam assistir às aulas da Yanka porque era um grande prazer.

Fiz também balé clássico, em 1958, com o Veltchek, fundador da Escola Municipal de Bailados. Nessa época, ninguém me recusava mais porque já tinha dançado até profissionalmente com a Aída Slon. Contudo, nunca poderia ser uma bailarina clássica. Imagine nessa altura... Quando comecei a estudar com ele, em 1958, já tinha 28 anos, jamais me aceitariam. Fazia aulas com as meninas porque eu não tinha condição de fazer com adultos, era principiante em clássico.

### **:: Maria Duschenes**

A história começa com a ida da Yanka para Salvador. Nós, que estudávamos com ela, sentimo-nos perdidas; não sabíamos com quem estudar porque havia somente balé clássico. Uma das alunas da Pró-Arte, chamada Ruth Mehler, nos levou para a escola de Maria Duschenes. Descobrimos que era uma pessoa maravilhosa, supermoderna e que já tinha visto alguma coisa da Yanka porque as alunas que foram da Yanka ela tratava como “as bailarinas”, não como “as alunas”. Estudei com a Maria durante oito anos. Fiquei em Belém de 1963 a 1965, mas sempre que vinha a São Paulo participava de curso ou de espetáculo da Maria Duschenes. Fiz parte da primeira geração de bailarinos que ela formou. Quem fez aula com ela se modificou; ela transformava as pessoas. Até a simples convivência com essa criatura é transformadora porque era uma pessoa muito especial, generosíssima, de uma sensibilidade incrível.

Ela tratava os alunos com muito carinho. Quando alguém tinha uma dificuldade qualquer, ela não insistia, procurava outros caminhos, sem

mostrar que ele estava errando muito ou que estava com muita dificuldade, procurando cercar o aluno de outras técnicas, de outros exercícios para que ele fizesse o que antes não conseguia.

Sou professora graças à dona Maria. Como coreógrafa, aprendi muito com a Yanka. Como bailarina também, num certo sentido. Mas eu sou professora porque estudei com a Maria Duschenes. Posso dizer que ela descobriu em mim uma veia teatral. Tanto era verdade que acabei passando para o teatro. Com a Yanka, eu improvisava mal. Eu era muito boa para realizar o que ela mostrava; era uma coisa mais de captar. Com a Maria Duschenes era diferente. Ela nos conduzia sem mostrar; ela dizia o que queria, e fazíamos. Eram métodos completamente diferentes.

### **:: Balé do IV Centenário**

Eu não admitia cangaceiros nas pontas. Eu tinha essa coisa muito por causa da Yanka, uma pessoa que não admitia que se usassem pontas. Ela não queria que a gente fizesse balé porque não queria que a gente usasse ponta, uma técnica muito difícil, muito específica, antinatural. Eu já era ligada a folclore e achava que não tinha cabimento fazer temática folclórica dançando em pontas. Fora isso, eu gostava porque já tinha uma modernidade, já era um outro tipo de coreografia. O Aurélio Milloss também teve relação com o Laban e foi professor da minha mestra Maria Duschenes. Ele tem uma história muito próxima do Laban, muito próxima de todo o pessoal que nasceu naquela região de fronteira, o Laban, o Milloss, o Kreutzberg. Eles têm uma história meio parecida porque não tinham nacionalidade depois de um certo período. Era checo, era húngaro, era eslavo, era esloveno, era o quê? Era romeno? Começou a mudar a fronteira, e para eles foi uma experiência difícil. O Veltchek também passou por isso. Várias pessoas passaram.

### **:: Grupo MóBILE**

Foi um grupo fundado em 1965, que saiu da mistura de alunas que vinham da Yanka com alunas que tinham sido formadas especificamente pela Maria Duschenes e também com algumas pessoas que no momento estavam no Brasil, como a Lili Puddles. O grupo foi criado pela Maria Esther Stockler junto com a Maria Duschenes. Teve uma duração curta, mas fez um trabalho interessante pela fusão de técnicas e de bailarinos de origens

diferentes. Fizeram parte também a Helena Villar, que tinha sido do grupo da Yanka; uma grande atriz que atualmente está na França, chamada Juliana Carneiro da Cunha, que trabalha com a Ariane Mnouchkine. Ao grupo se juntou um pintor japonês chamado Tomoshige Kusuno, irmão do coreógrafo Takao Kusuno (morto há pouco tempo). O Tomoshige ainda é vivo, e o Takao nem estava no Brasil nessa época. O Tomoshige era amigo da Maria Esther e começou a assistir às aulas. Ele fazia caratê e foi incorporado ao grupo para as cenas de solo. Fizemos um espetáculo no Teatro Ruth Escobar com coreografia da Maria Esther, com músicas muito diferentes do que se considerava música para dança, uma música do teatro imperial japonês chamada Gagaku, de som estranho, mas muito bonito e estimulante. Quem viu *Ran* do Kurosawa, tem uma vaga idéia do tipo de música que era. Usávamos também música concreta. Os figurinos e os cenários eram de artistas plásticos, como Flávio de Carvalho e Carmélio Cruz. O grupo acabou quando as integrantes começaram a se dispersar: a Lili voltou para a França, a Heleninha deixou de dançar, outras foram para o grupo que a Maria Esther fundou em seguida, o Sonda, em 1968.

## **:: Grupo Sonda**

O Miroel Silveira propôs ao Sesc Anchieta patrocinar um festival de dança e nos escolheu. Ele foi meu padrinho até para entrar na Escola de Arte Dramática-EAD. Ele conhecia a Yanka, a Esther, a Maria Duschenes e sugeriu que o Sesc convidasse nosso grupo para inaugurar o festival. Vocês nem imaginam! Foi o grupo mais maluco que já aconteceu naquela época. A Maria Esther tinha ido aos Estados Unidos e sofreu todas as influências possíveis e imagináveis do que acontecia lá nesse período muito fértil da dança moderna americana. Eram cinco pessoas: a Maria Esther, o marido dela, o José Agripino de Paula – o intelectual do grupo, quem fazia os textos, as ligações – o Carlos Eugênio, eu, que trabalhava como bailarina e como preparadora, e Manuel, um ator que tinha feito parte do grupo do Tuca. A Maria Esther colocava muitas idéias num espetáculo. Ela gastou boa parte da herança com o grupo. Na época acontecia uma bienal que expunha uma escultura com projeção de luz estroboscópica, luz negra, projeção de vídeo em cima das pessoas no palco, a última palavra das artes, mas ainda não tinha chegado à dança. Aconteceu conosco, evidentemente. Além do mais, o som era feito ao vivo no computador por um músico americano que ela

havia conhecido nos Estados Unidos; combinações coreográficas na linha do mestre Cunningham, ou seja: “joga a sorte e vamos ver o que dá”, aleatório; texto do Zé Agripino de Paula – que tem livro completamente pirado, sem pé nem cabeça; todas as inovações possíveis e imagináveis. No fundo, uma crítica política, um comentário sobre tudo que ela havia estudado de psicologia nos Estados Unidos. Tinha uma cena que era um verdadeiro psicodrama nunca explicado, nem para nós que fazíamos. Era “pré-Gerald Thomas”: um dos atores descia do teto numa rede parecida com uma cesta de basquetebol, e o grupo fazia respiração artificial com ele, com base em técnicas terapêuticas. O quadro chamava-se *A Rede*; era interessantíssimo porque não tinha nenhuma explicação, e as pessoas que vinham comentar conosco falavam coisas inacreditáveis!

Havia uma escultura exposta na bienal que se chamava *O Homem Hibernado*, alguém que começava a voltar à vida depois de muito tempo no gelo. O artista permitiu que ela fosse colocada em cena. Havia um jogo de projeções sobre o objeto, os sistemas respiratório, circulatório e outros iam voltando aos poucos. Nós fizemos isso em cena. Como? Das maneiras mais malucas. A cena do sistema respiratório era feita com uma raga indiana – nessa eu era uma das estrelas da dança porque adoro movimentos sinuosos – em que todas as bailarinas usavam apenas um biquíni cor da pele para não atrapalhar. Éramos vestidíssimas por *slides* de “aparelho respiratório”. Era lindo! Vocês não podem imaginar o efeito que causava! Era uma maravilha a projeção dos sistemas em cima do corpo das bailarinas. No fundo da cena tinha dois bailarinos lutando boxe. Era bonito e ao mesmo tempo engraçado. Meu sistema era o “respiratório” e trabalhava com um dos boxeadores. Eu o despia, tirava a luva e todos os apetrechos de boxe; outra bailarina fazia o mesmo com o segundo, e eles entravam um pouco na dança vestidos com calçãozinho de boxe. Completamente fora do contexto. Que lógica tem isso? Nenhuma. Era assim. Ela queria sempre botar um elemento diferente, misturar linguagens. Tinha uma cena cujo cenário era do Jô Soares, uma história em quadrinhos de Batman, Robin... Batman-Robin e os bandidos onde o figurino apenas sugeria uma metralhadora sob um sobretudo e a luz estrobo fazia a cena. Vocês devem se lembrar quanto se usaram pneus em determinada fase do teatro brasileiro. Sabem quem começou? O Sonda! Havia uma cena do Paraíso feita de pneus. Tinha um monte de pneus no

palco e 2 bailarinos negros e muito altos faziam uma dança sugerindo a cena da maçã numa floresta de pneus: o Paraíso Negro. O espetáculo se chamava *Tarzan Terceiro Mundo* ou *O Mustang Hibernado*.

Numa cena, eles se encontravam no meio dos pneus. Pneus, pneus, pneus, pneus e, de repente, a gente se juntava a outros bailarinos formando um totem. Usávamos roupas com número, como jogador de futebol. Havia também a cena de uma centopéia formada pelos bailarinos. Entravam pela platéia, subiam ao palco fazendo “hum, hum, hum” enquanto se projetava um documentário que havia nos cinemas, era obrigatório passar o tal do jornal nacional para dar as notícias do que estava acontecendo, e tinha muita coisa de política. Resultado: isso era passado aleatoriamente, era o que tinha no Sesc no momento, qualquer um que estivesse no Sesc no momento passava em cima, projetava esse filme enquanto acontecia a centopéia. No dia da estréia, o documentário era o Emílio Garrastazu Médici discursando e a turma passando; não se sabia o que iria passar, ninguém sabia de nada. A censura foi brutal. Não fosse o Miroel explicar que a coisa era aleatória, por acaso... Não foi fácil porque tinha censor em tudo, sempre tinha censor presente.

Era um espetáculo diferenciado. Imagine abrindo um festival de dança! O que aconteceu? A platéia se levantava ofendida, dizendo que não era dança. O espetáculo ficou eternamente situado no limbo, entre a dança e o teatro.

Nós trabalhamos com atores; nós formamos esse grupo de bailarinos. O grupo de participantes foi montado a partir de testes que duraram uma semana, feitos principalmente para atores porque os bailarinos foram convidados. Tínhamos bailarinos de folclore, três negros. Um deles era de candomblé, nunca tinha feito teatro na vida, nem pisado um palco, nunca tinha dançado a não ser no ritual africano. Quando abrimos o teste para atores, foi uma festa em São Paulo. Selecionamos Carlos Augusto Strazzer, o Semi Luft e um rapaz que até hoje faz teatro na periferia, a grande revelação do grupo, o Luis Fernando Rezende. A Ariclê Perez entrou para o grupo também. Algumas alunas da dona Maria chegaram a participar, mas desistiram porque era muito estranho. Não era todo mundo que tinha coragem de enfrentar a barra do grupo.

O espetáculo era recheado das inovações técnicas da época, experimental no sentido exato da palavra. *Rito do Amor Selvagem* foi outro

espetáculo que se baseava no experimentalismo, porém mais estruturado. Durante os ensaios, fui convidada a lecionar na EAD, e acabou minha carreira de bailarina. Daí pra frente, era mais professora do que bailarina. Coreógrafa, ainda continuei sendo porque passei a fazer coreografia para teatro.

O grupo influenciou muita gente, mas nunca se definiu historicamente. Quem era de dança não aceitava como dança, e quem era de teatro achava que não era teatro. Tinha texto, tinha atores, bailarinos, projeções, música ao vivo, tinha escultura no palco, tanta coisa misturada... Havia criação coletiva, mas com muita improvisação organizada pela Esther e pelo Agripino, de acordo com o que eles queriam fazer. Propunham-se temas sobre os quais se improvisava e depois se selecionava.

Anatol Rosenfeld, na revista *Palco e Platéia*, disse que era um grupo *mixed* e que ele não tinha como fazer uma crítica porque era crítico de teatro, de espetáculos que aconteciam de modo mais normal, mas ele faz um comentário, bem como a Aracy Amaral. Um artigo do próprio Agripino sobre os dois espetáculos fala da estrutura aparentemente descoordenada, bagunçada, mas que pra ele fazia sentido, principalmente do *Rito*.

Fato interessante foi o Sonda ter sido incorporado pelo movimento tropicalista. O Caetano e o Gil estavam fazendo um programa na TV Tupi na época da Tropicália e convidaram o Sonda a participar.

## **:: Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará**

Experiência muito importante porque eu nunca tinha trabalhado com ator. Era espectadora, conhecia muita gente de teatro, freqüentava muito teatro. Fui pelo Amir Haddad e pelo Carlos Eugênio, que iriam dar um curso experimental em Belém, em 1962. Com o êxito, resolveram estruturar e fundar, em 1963, uma escola de teatro nos moldes da EAD. O Amir e o Carlinhos tinham feito a EAD; eu não. Como precisavam de uma professora de expressão corporal, pedi afastamento da Biblioteca Mário de Andrade por um período de três anos. Assistindo às aulas do Amir Haddad, aprendi o método Stanislavski como ouvinte. Não passava pela minha cabeça que depois eu iria ser professora da EAD.

O primeiro ano era concentrado numa única turma, tudo muito bem coordenado.

Em 1964, na época da revolução, muitos estudantes foram presos.

A escola estava em pleno funcionamento; no ano anterior, o Amir tinha montado *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, que terminava com os atores interpretando canções da revolução espanhola, sob direção do Amir Haddad. A situação era meio estranha para nós porque uma escola de teatro recém-inaugurada e, de repente, gente de teatro era comunista e subversiva. Para pôr a escola à prova, a reitoria exigiu que se fizesse um espetáculo para homenagear um bispo da cidade absolutamente repressor, com casos conhecidos de delação. Nós tínhamos alunos presos, e ninguém queria fazer o tal do espetáculo em homenagem ao tal... Imagine se o Amir Haddad iria fazer! Sobrou pra mim, que nunca tinha feito coreografia para grupo.

Dança não é texto, não é subversiva, e, afinal de contas, ele é um bispo. Então, que tal se a gente fizesse um espetáculo... A escola tinha um coral que estava ensaiando o *Stabat Mater* de Pergolesi. Alguém teve a idéia de que eu poderia fazer uma encenação para o *Stabat*. Mãos à obra! Pesquisei figurino, postura, todos os pintores que já conhecia da Biblioteca Mário de Andrade, da seção de arte, os livros da coleção *Skira* que já tinha visto na vida. Catei na biblioteca de Belém tudo que encontrei de reprodução. Fiz *slides* de uma porção de pinturas, enfim, um espetáculo fácil de coreografar, que correspondia ao teatro medieval que se fazia nas igrejas, o *Sacra Representacione*. Ou seja, verdadeiros quadros vivos das estações da Paixão e, no caso, como era o *Stabat Mater*, eram as *Sete Dores de Maria*, com texto cantado que, fora do canto, era fraquíssimo, não dizia nada.

Tínhamos um aluno recém-saído da prisão que era bom de texto e seria reprovado por faltar ao exame prático. O que eu fiz: coloquei-o no púlpito lendo um texto dele sobre *o tema e deu tudo certo*. Fui muito ousada, mas ninguém percebeu porque eu era tão alienada, eu era aquela loira burra, sei lá o que eles achavam. De qualquer forma, deu certo. Os padres amaram de paixão. Imagine, projetei o Fra Angelico, todos os flamengos das crucificações: Van Der Weyden, Van Eyck... Botticelli, tudo. Fiz projeções lindas, maravilhosas, uma cruxificação bem bolada, um trabalho de sucesso. Não sei se foi uma maravilha, mas fez sucesso, afinal de contas, Cristo dá um ibope danado. Recebi convite para uma das reinaugurações do Teatro da Paz, em 1965 – sempre reformado. Fiz o espetáculo no palco, melhorado. Alcançou sucesso em Belém, não sei se

alcançaria aqui. Meu primeiro trabalho como coreógrafa foi, de cara, uma coreografia para teatro, com atores.

### **:: Da dança para o teatro - Teatro universitário**

Quando voltei para São Paulo, fui convidada para fazer a coreografia e trabalhar no teatro universitário na Faculdade Sedes Sapientiae, no grupo criado pelo Paulo Villaça, com a montagem de *As Troianas*, de Eurípedes/Sartre. Fiquei três anos. Outra vez fui fazer expressão corporal para teatro. Participei ainda da montagem de uma peça do Chico de Assis, em 1967, *As Aventuras e Desventuras de Maria Malazartes durante a Construção da Grande Pirâmide*, musical com trilha composta pelo Paulo Herculano. Fiz muitas coreografias também, mas não tinha ido para o palco ainda porque dependia da aprovação das mães. Como o Sedes Sapientiae é uma faculdade católica, as freiras não gostaram, e o espetáculo não foi apresentado. Depois veio a montagem de *O Café* e outros problemas. A peça é uma cantata de Mário de Andrade com trilha de Paulo Herculano. Estava pronta para entrar em cena no teatro, mas fomos cercados pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que pichou todas as paredes da faculdade. Estávamos em 1968. Eu ensaiava o Sonda no Teatro Anchieta, no meio do tiroteio. Tinha ator que chegava atrasado porque ficava com medo, outro que a polícia pegava. Eu saía correndo, morrendo de medo e ia para o TESE, o teatro da Sedes Sapientiae, na rua Marquês de Paranaguá para ensaiar *O Café*. As freiras ficaram com medo e não queriam mais que gente estresse a peça. O grupo resolveu acampar no teatro, como se fazia na época. Eu e o Guzik, o diretor, topamos e ficamos juntos. Resultado: estreamos na marra, com o CCC pichando por fora, e fizemos dois ou três espetáculos. Daí pra frente, evidentemente, tivemos que sair do grupo do TESE.

Fui para o Rio de Janeiro convidada pelo Tuca-Rio e pelo Amir Haddad. Fomos Carlos Eugênio de Moura, Amir e eu. Todo o pessoal que tinha trabalhado em Belém estava agora fazendo teatro universitário em São Paulo e no Rio. Eu iria fazer uma coreografia da peça chamada *O Coronel de Macambira*, que o Amir tinha montado com o Teatro de Estudante do Tuca de lá. Foi uma experiência muito legal, e eu passei, realmente, a fazer coreografia para teatro, para os atores.

Essa transição me pareceu natural, e comecei a me interessar cada vez mais não só por coreografia, mas pelo teatro em si. Era muito temperamental

como coreógrafa, trabalhava bem quando me davam carta branca. Foi maravilhoso ter trabalhado com o Paulo Villaça. A movimentação de *As Troianas* foi inteiramente minha, tinha total liberdade. Com o Amir também podia fazer o que eu quisesse. Estava muito mal-acostumada a trabalhar com amigos em Belém e no teatro universitário.

## **:: ESCOLA DE ARTE DRAMÁTICA**

Recebi convite do Miroel Silveira, em 1970. A primeira coisa que eu fiz na EAD foi banca examinadora de seleção, que também nunca tinha feito na vida! Quando entrei, entraram mais dois professores, o Alberto Guzik e o Celso Nunes, ambos ex-alunos da escola, que se propuseram a me inteirar do que eu deveria fazer. Era uma cena de mímica, e eu ia sorteando os temas. Fui jurada de vestibular durante os 30 anos que passei na escola.

Quando fui para a EAD, vi que não teria total liberdade, era obrigada a trabalhar de acordo com o que o diretor queria, com o que os alunos podiam, com objetivos variados, e fui me adaptando às circunstâncias, modificando minha maneira de trabalhar. Acho que perdi: deixei de ser bailarina, mesmo porque eu não tinha condição de juntar tudo, e perdi um pouco da minha criatividade como coreógrafa, já que não dava para exercê-la com plenitude. Na EAD, a gente tem muita chance de estudar as peças que vão ser montadas, de conhecer vários autores, de trabalhar com diretores diferentes.

Aprendi com a Maria Duschenes: você não pode exigir do aluno além do que ele pode dar. Você tem que esperar o momento certo, e, além do mais, tem que respeitar o diretor, o que ele quer. Confesso que não foi fácil. A duras penas, consegui me adaptar. Em compensação, me desenvolvi muito como professora; uma experiência interessante porque passei a lidar com pessoas de vários níveis, de várias possibilidades.

A parte pedagógica foi maravilhosa. Era interessante também a presença de professores como a Maria José Carvalho, figura muito notada. Fizemos um culto à deusa lua, ela e todos os alunos nos jardins do palácio do governo do Maranhão. Foi uma excelente idéia fazer uma viagem assim; levamos a encenação de uma tragédia grega, *Antígona*, que foi apresentada numa praça pública em São Luiz; a gente participava mais de festivais, como o Festival Paschoal Carlos Magno no Rio. Passei a acompanhar

muitas montagens da escola. Cheguei a realizar 40 coreografias, mas sempre em função da peça, às vezes é um trabalho só de expressão corporal, de auxiliar o aluno no papel que ele tem que fazer; é diferente de coreografia de dança, é um outro tipo de trabalho. A única vez em que lidei com bailarinos novamente foi com um pequeno grupo formado pela Cibele Cavalcanti e pelo Julio Vilan. Dos dois espetáculos, um não teve repercussão. O outro inaugurou a Primeira Bienal Latino-Americana no Ibirapuera. Acho que sei trabalhar mais com ator do que com bailarino. Foi muito tempo de EAD.

Introduzi na EAD uma porção de coisas, por exemplo, o método Feldenkrais e incorporei também o trabalho da antiginástica de Thérèse Bertherat, sempre me pautando pelo método Laban. Estudei muito folclore brasileiro e afro. Tudo que podia, incorporava a meu trabalho pedagógico. O que posso dizer é que passei a fazer um trabalho de consciência corporal.

O ator não pode pensar só em desenvolver o corpo. Posso até dizer uma das minhas chaves: o ator trabalha com o erro, não só com o acerto. O bailarino trabalha, sempre, pelo acerto. O ator tem que trabalhar com o acerto e com o erro. E para trabalhar o erro você não pode fazer tudo corretamente dentro das regras da anatomia, das regras fisiológicas. Você tem que saber voltar a elas, o que é difícil para quem tem poucas aulas por semana. Fiz o possível, não sei até onde consegui realizar isso. Só os meus alunos podem dizer se deixei algum legado.

## **:: Teatro Vereda**

Abri, com o Carlos Eugênio (que trabalhou comigo no Sonda e em Belém), o Teatro Vereda, na rua Frederico Steidel. Quando saímos do TESE, depois dos problemas com a montagem de *O Café*, resolvemos fundar um teatro. O José Rubens Siqueira, o Carlinhos, eu e mais algumas pessoas – Isa Andrade, sobrinha do Mário de Andrade, que tinha participado de *O Café* e era aluna do Sedes Sapientiae – e mais algumas pessoas, arrendamos um galpão e montamos o teatro. A primeira peça do Mário Prata foi encenada no nosso teatro. A Lia Robatto apresentou um espetáculo de dança, com o grupo dela da Bahia. Ademar Guerra começou a dirigir uma peça chamada *Tom Paine*, fadada a ser um grande sucesso não fosse uma pessoa do grupo dar um desfalque imenso, levando todo o dinheiro para a montagem

da peça.

*Tom Paine* tinha treze atores e cinco músicos bem remunerados, e nós precisávamos ter na platéia duzentas pessoas por noite para amortizar o custo do espetáculo, mas a gente tinha 30, o que ajudou a afundar o grupo. Era realmente um investimento maluco, contando que seria um sucesso, pois havia um grande elenco: Othon Bastos e Miriam Muniz, com direção do Ademar Guerra. Foi uma iniciativa muito prestigiosa, mas a coisa desandou e perdemos realmente tudo. Simplesmente afundamos. Tivemos que vender um teatro equipado, com piano, com refletores, com arquibancadas, com um escritório muito bem transado por um preço de banana para salvar um pouco de dinheiro. Foi uma aventura.

Entrei em depressão. Fazia tratamento porque dormia na rua, no ônibus. Depois disso, entrei em parafuso porque fazia tudo ao mesmo tempo. Já estava na EAD, estava trabalhando, fiz a coreografia de *Numância*, a primeira montagem dirigida pelo Zé Rubens nesse teatro, uma coreografia difícil. Eu estava em processo de sair da Prefeitura para ficar na EAD porque não dava pra conciliar. Minha vida era uma roda-viva. Depois dessa história, decidi que iria parar.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier, em 11/março/2003, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou Maria Cláudia Alves Guimarães*

## **:: Antonio Carlos Cardoso**

O gaúcho Antonio Carlos Cardoso foi o responsável direto pela reestruturação do Corpo de Baile Municipal, mais tarde Balé da Cidade de São Paulo. Coreógrafo e bailarino, trabalhando na Bélgica, nos anos de 1970, foi indicado para assumir a direção do Corpo de Baile Municipal. Numa mudança radical, reestruturou a companhia e modificou seu repertório, surgindo daí uma companhia de dança contemporânea aberta a novas tendências e experimentando novas propostas.

## **:: Corpo de Baile Municipal (CBM)/ Balé da Cidade de São Paulo (BCSP)**

O Corpo de Baile Municipal veio a chamar-se Balé da Cidade de São Paulo por minha sugestão.

A companhia, por várias razões, acabou dando “régua e compasso” à dança que até então era feita na cidade.

Em 1974, quando fui chamado para reestruturar a companhia, o único grupo profissional existente era o Ballet Stagium. Período muito trabalhoso porque foi necessário “ensinar” à administração pública o que era ter uma companhia profissional no seu quadro. Período muito trabalhoso, desde a construção de barras móveis, piso adequado, o uso do linóleo no palco e na sala de ensaios, espelhos adequados, como contratar artistas, etc. A administração não entendia a contratação de projetista de iluminação já que o Teatro Municipal tinha eletricitas de palco no seu quadro funcional. Foi como ensinar o beabá.

Tudo começou em 1974, quando eu trabalhava na Bélgica, contratado como bailarino e também iniciava a criação de coreografias para a companhia, a exemplo do Victor Navarro no então Ballet Real de Flandres, na cidade belga de Antuérpia.

José Luiz Paes Nunes, então diretor do Movimento Mário de Andrade, departamento vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, convidou Marilena Ansaldi para assumir a direção do Corpo de Baile Municipal com a missão de reestruturá-lo e renová-lo. Marilena declinou do convite e indicou meu nome, pois achava ser eu a pessoa ideal para tal cargo.

Quando cheguei, houve a mudança do secretário de cultura, a desativação do Movimento Mário de Andrade e a conseqüente saída do José Luiz Paes Nunes.

Alguns meses depois, o prefeito Miguel Colasuonno me contratou, acatando uma petição feita por jornalistas especializados e vários artistas.

Iniciando a nova gestão, convidei, para integrar uma espécie de núcleo diretivo, a própria Marilena Ansaldo, Iracity Cardoso e Victor Navarro.

A partir daí, começou a renovação do Corpo de Baile Municipal, com o afastamento de alguns bailarinos que não se enquadravam às novas propostas e a contratação de outros.

Foram estabelecidas novas maneiras de funcionamento tanto de ordem artística como administrativas. Na gestão de Luiz Mendonça de Freitas, que acumulava as funções de secretário dos negócios extraordinários e da cultura, começou uma nova etapa para o Corpo de Baile, inclusive com o aluguel de uma sede própria, na rua João Passalacqua, onde a atual companhia – Balé da Cidade de São Paulo – funciona até hoje.

Nossa intenção maior era atrair o público que assistia a teatro, concertos, um público “pensante”, e não o chamado “baletômano”.

A melhor fase da companhia aconteceu na gestão de Sábato Magaldi como secretário, e de Luís Nagib como diretor do departamento de teatros.

Foi um período que nos deixou muito felizes, e a crítica carioca nos considerou a companhia mais importante do país.

O CBM foi, na verdade, uma companhia-escola, pois, enquanto criava um novo repertório, formava um número infindável de profissionais em vários setores, tanto técnico como artístico.

Pelos meus cálculos, 80% dos profissionais que por lá passaram fizeram carreira importante na dança, tanto no Brasil como no exterior. Só para citar alguns: Iracity Cardoso, Ivonice Satie, Sônia Mota, Carlos Demitre, Mônica Mion (atual diretora do BCSP), Esmeralda Monteiro (atual diretora da Escola de Bailados), Humberto Silva, Ana Maria Mondini, Guilherme Botelho, Antonio Gomes, Cleusa Fernandez e tantos outros.

Através das *Mostras de Novos Coreógrafos*, foram descobertos vários profissionais, com destaque especial para Luís Arrieta, sem dúvida um dos mais importantes criadores da nossa história.

O padrão de qualidade a que chegou nossa dança foi visível; crítica e público passaram a vê-la em pé de igualdade com as companhias estrangeiras que nos visitavam. Conseqüentemente, acabamos influenciando outras

companhias locais, como a Cisne Negro, por exemplo. Em determinado momento, quando Victor Navarro esteve afastado do Corpo de Baile, transmitiu ao Cisne Negro, além do seu talento criador, uma série de informações desenvolvidas no nosso trabalho, o que mais tarde aconteceu com Luís Arrieta junto à mesma companhia.

Até hoje, esses coreógrafos são modelos para criadores nacionais.

Tíndaro Silvano me relatou, certa vez, que os espetáculos e o repertório da companhia marcaram-no profundamente.

Rodrigo Pederneiras também me confessou a influência de nossos trabalhos no seu processo criativo, citando inclusive a coreografia *Nosso Tempo*, que criei a partir de versos de Carlos Drummond de Andrade, música de Paulo Herculano e cenários e figurinos de Naun Alves de Souza.

Outro importante profissional que se desenvolveu como professor dentro da companhia foi Alphonse Poulin, hoje um mestre reconhecido internacionalmente nas mais importantes companhias.

Apesar de ser diretor e coreógrafo, sempre convidei outros profissionais, como Marilena Ansaldi, Victor Navarro, Luís Arrieta e Oscar Araiz (este veio a convite de Iracity Cardoso).

Mesmo tendo vários coreógrafos, a companhia tinha uma linha, uma unidade; nosso repertório não era uma mistura seguidora de modismos.

Na época, estabeleceu-se uma nova relação companhia-imprensa e toda uma renovação no visual gráfico do material para divulgação, fato citado por Helena Katz em uma de suas críticas. Publicou-se também que éramos o “cartão-postal de São Paulo”.

O aumento de público foi enorme, inclusive em espetáculos aos domingos pela manhã. Corria uma brincadeira entre nós de que só considerávamos a casa lotada quando todos os corredores e escadas estavam completos. É bom lembrar que isso era possível por termos na administração cultural Sábado Magaldi e Luís Nagib.

Acho equivocadas as críticas que hoje são feitas às companhias “oficiais”: o erro, quando as coisas não funcionam, estão nas direções e nas administrações.

Como exemplo, basta citar a companhia de Pina Bausch: oficial, sim, mas algo a criticar?

O motivo da minha saída em 1980 foi um total desentendimento com o secretário de cultura Mário Chamie a respeito da vinda de Barishnikov

e sua *partner* Zandra Rodrigues, que precisavam de uma companhia para preencher seu programa constituído de dois “grand pas-de-deux”, em cujo programa o secretário achava muito importante nossa participação.

Discordei. Primeiro, por achar imoral participarmos sem nenhuma remuneração, sendo o casal de estrelas regamente pagos, e também por termos voltado de uma turnê de dois meses pelo Brasil com casas lotadas e excelentes críticas. Perguntei qual era a razão.

Outro aspecto divergente foi em relação à nossa participação nas temporadas líricas, pois deveríamos parar por meses para fazermos pequenas intervenções nas óperas. Sugerí que fossem requisitados alunos da Escola de Bailados, por exemplo. Mas participamos, sim, de óperas cujo trabalho coreográfico era realmente importante, como *Aída* e *Macbeth*, ambas coreografadas por mim.

Depois, tive uma passagem de seis meses pela direção acho que em 1984. Com a vitória de Jânio Quadros, não esperei para ver no que daria e viajei, pois tinha um contrato de prestação de serviços que terminava em dezembro.

Nesse período, herdei da direção de Cleusa Fernandez um programa em homenagem ao Victor Navarro, que mantive; a única montagem foi uma nova versão da *Sagração da Primavera* que encomendei ao Luís Arrieta.

53

## **:: Publicação BCSP**

Quanto ao livro publicado pelo BCSP (*Balé da Cidade de São Paulo*. Curadoria: Cássia Navas. Texto: Norma Couri. São Paulo: Formarte, 2003), devo dizer que na minha opinião houve uma supervalorização do período dirigido por Klauss Vianna, tanto pelo feito como pelo tempo em que esteve diretor.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier, em 04/ setembro/2006, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou Marcos Bragato.*



*Aquarela do Brasil, 1979*

Corpo de Baile Municipal

Coreografia Antônio Carlos Cardoso

Foto Rômulo Fialdini

Acervo CCSP

## **:: DOROTHY LENNER**

*Dorothy Lenner fez seus primeiros estudos de dança com Vera Károly, ainda em Bucareste, Romênia, onde nasceu. Formada pela Escola de Arte Dramática – EAD – é bailarina, professora, pesquisadora e terapeuta corporal. Complementou seus estudos com diversos cursos no Brasil e no exterior. Em sua carreira profissional dirigiu vários grupos de teatro adulto e infantil e grupos de teatro operário na periferia. Desde a década de 1960 até hoje atuou em mais de 30 peças em companhias profissionais de teatro e dança, cinema e TV. .*

Desde criança, eu gostava muito de dança. Na minha casa, em Bucareste, na Romênia, onde nasci, subia nas mesas e começava a dançar com as toalhas cheias de franjas à moda flamenca que eu nunca tinha visto. Gostava muito de arte; na família tínhamos cantoras de ópera e um grande ator, um mito. Aos três anos, comecei a ter aula com Vera Karoli, que está nos anais de dança, bailarina, coreógrafa e professora russa que morava em Bucareste.

Quando Hitler invadiu a Polônia, meu irmão, minha mãe e eu saímos da Romênia e fomos para a Argentina. Meu pai tinha falecido em 1937, e minha avó materna morava em Buenos Aires desde 1910. Aos doze anos comecei a estudar dança flamenca e dança clássica e depois tive um grande mestre em Buenos Aires chamado Otto Werberg, que estudou e dançou com Mary Wigman. Continuei fazendo dança, esgrima, equitação, remo e natação.

Entrei na Faculdade de Farmácia e Bioquímica. Aos vinte anos, fiquei noiva de um brasileiro e vim morar em São Paulo, onde prestei exames para a Escola de Arte Dramática-EAD, que, segundo Carlos Eugênio Marcondes de Moura, era uma “torre de marfim”, um lugar mágico, de pessoas eleitas, a que poucos tinham acesso, só os privilegiados pelo talento. Tinha por princípio realizar exames públicos nos espaços teatrais de São Paulo a ela acessíveis. O dr. Alfredo Mesquita, diretor da EAD, disse que gostou muito do meu exame de mímica, de interpretação, só que o meu sotaque atrapalhava. Assim, comecei a assistir às aulas como ouvinte. Em junho do mesmo ano, fiz novamente os exames e fui aceita. Foi assim, nunca aprendi português, sou autodidata.

Um fato marcante dessa época foi o espaço Livraria e Salão de Chá Jaraguá, na rua Marconi, freqüentado pela sociedade paulistana e ponto

de encontro de artistas e intelectuais. Comecei a ter aulas com Leila Curi e Maria José de Carvalho, que foi importantíssima. Tive professores que me marcaram muito: Alberto D'Aversa, diretor formado pela Real Academia de Teatro de Roma; Chinita Ullmann, bailarina e coreógrafa, com quem fiz aulas de dança expressionista depois que terminei a EAD; Isabelle de la Sablière, mímica maravilhosa; Carlos Cotrin, nosso primeiro professor de esgrima, e os professores Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Paulo Mendonça.

O dr. Alfredo Mesquita foi um grande e importante amigo, que me guiou muito, não só no caminho da carreira artística, mas na minha vida pessoal. Na EAD o aluno aprendia tudo: desde varrer o palco, a fazer o cenário, a iluminação, o som, dirigir o espetáculo, interpretação, cenografia, figurino. Também recebia uma atenção especial do dr. Alfredo: uma sopa servida no refeitório da escola.

Quando me formei, em 1958, o Sérgio Cardoso me convidou para participar de um musical. Depois, fui convidada para o *Born Yesterday (Nascida Ontem)* com o Pequeno Teatro Popular, dirigido por Líbero Ripoli Filho. Foi um espetáculo de bastante sucesso, que me valeu a indicação ao prêmio de atriz.

Na Escola de Arte Dramática, a escolha dos textos era muito inovadora. O dr. Alfredo trazia para nosso panorama teatral autores absolutamente desconhecidos. Por exemplo, *Ubu Rei*, do Jarry, que nos últimos anos está muito na moda. Naquela época, poucos sabiam quem era Alfred Jarry ou mesmo *Ubu Rei. Teatro Cômico*, de Goldoni, foi montado por Olga Navarro; o dr. Alfredo fez os figurinos, que eram maravilhosos. Trazia de Paris, onde morou, textos inusitados para a escola, que nem eram montados na época, como *Palavras Trocadas*, de Jean Tardieu, e outros de sua própria autoria. Fizemos cenas de *Fedra, O Menino de Muni não Chora*, de Tennessee Williams, dirigida por Alberto D'Aversa, com Chico Martins como meu par. Pequenas jóias, inesquecíveis. Em *Telescópio*, de Jorge Andrade, eu interpretei uma grã-fina.

## :: A Escola de Arte Dramática

Os exames na EAD eram rigorosos. Você poderia ir muito bem num exame público, mas se falhasse em alguma matéria teórica, não passava de ano. Na época em que entrei, éramos vinte e seis. O pessoal foi saindo

e ficaram só Ruthinéa de Moraes e eu para a formatura. Quando foi montado *Ubu Rei*, o dr. Alfredo convidou o Chico Martins para ser o *pai Ubu* porque não tinha ator para interpretá-lo. Estavam Odavlas Petti, Pompeo, Assunta Perez, Miriam Muniz, Ruthinéa de Moraes, Rosana Casoli e eu.

Nas montagens teatrais, os diretores davam preferência aos alunos formados pela EAD, mesmo que fosse para um pequeno papel.

### **:: Nos palcos**

Como atriz de teatro, minha estréia foi no TBC com a peça *Quando se Morre de Amor*, de Giuseppe Patroni Griffi e direção de Alberto D'Aversa, no final dos anos 50. Participei da montagem d'*A Cozinha*, do Arnold Wesker, dirigida por Antunes Filho, e preparei a parte atoral. Fiz assessoria de assistência para o Antunes e participei do elenco da montagem feita em São Paulo. Depois, nos anos 60, fiz *Lisístrata*, com direção de Maurice Vaneau no Ruth Escobar. No elenco, Ruth Escobar, Lélia Abramo, Laura Cardoso e Guy Loup (nome artístico: Isabel Cristina), que depois saiu.

Fiz ainda, com direção de D'Aversa, *Spectros*, de Ibsen, com Lélia Abramo e Sebastião Campos. Nos anos 70, fiz *Rito do Amor Selvagem*, com Maria Esther Stockler e José Agripino de Paula, além de desenvolver um trabalho com o Living Theatre e meus alunos do segundo e terceiro ano da EAD-USP. Frequentei vários cursos do método Stanislavski com Eugênio Kusnet, que me dirigiu no *Diário de Leningrado* ou *Meu Pobre Marat*, de Alexei Arbuzof, assistido por Beto Silveira, levado em turnê pelo interior com Luiz Fernando de Rezende e Eraldo Pêra Rizzo. Participei da *Torre de Babel* do Fernando Arrabal, dirigida por ele. Quando Arrabal voltou para a Espanha, Luiz Carlos Ripper continuou a direção.

57

### **:: Outros trabalhos e o encontro com Takao Kusuno**

Tizuka Yamasaki convidou-me para seu filme *Gaijin - caminhos da liberdade*. Trabalhei com Alfredo Sternheim em *Lucíola*, depois com Juan Bajon, com o diretor chinês John Doo e com Juan Siringo, diretor de cinema argentino. Também fiz televisão. Trabalhei muitos anos com Yanka Rudzka e com Vera Kumpera. Nunca deixei a dança de lado. A dança sempre me acompanhou como atriz e no dia-a-dia.

Takao Kusuno me convidou para trabalhar com ele. Discutíamos muito. Adorava Takao, um grande mestre. Ele tinha suas idéias e sua filosofia

de trabalho e vida, e eu as minhas. Então, a gente entrava em choque. Ele dizia que não fazíamos butô e sim, teatro-dança. Começamos como grupo de teatro-dança participando do Festival de Jazz no MASP com o espetáculo *Transformações*. Depois, com *Corpo 1*, na FAAP, e, em seguida, *Quando Antes For Depois*, em que tive como *partner* Denilton Gomes. Levado no Festival Internacional de Dança em Salvador, foi premiado em 1979. De volta a São Paulo, foi ampliado com a entrada de Marilda Alface e Julio Vilan. Em 1980, montamos *As Galinhas*, com Ismael Ivo, Renée Gumiel e eu, no Teatro Galpão. Quando terminamos a temporada, me afastei por quinze anos do grupo e fui morar no interior, onde tive um espaço cultural por vinte anos. Takao me perguntava por que não queria mais saber de teatro, de cinema, de dança, de butô, de nada. Saí do grupo porque estava num processo de reestruturar a minha vida. Achava que não queria mais estar no palco.

### **:: Reencontrando Takao Kusuno**

Em 1995, Takao e Felícia Ogawa, sua companheira e assistente, me chamaram e insistiram para que eu participasse de uma homenagem ao Denilton, que já não estava entre nós. Foi então que nasceu o Grupo de Dança-Teatro Tamanduá, formado inicialmente por Emilie Sugai, Patrícia Noronha, José Maria de Carvalho, Marco Xavier, Siridiwê Xavante, Eros Lemos e Ricardo Iazzetta (que se revezavam no papel) e eu. Montamos *O Olho do Tamanduá*, apresentado no encerramento do Festival Internacional de Teatro da Ruth Escobar. Em seguida, foi levado ao Rio no Festival de Dança Contemporânea e a Cuba em 1997, convidado para o Festival de Teatro. O espetáculo foi premiado em Havana. Em 1998, recebeu convite para integrar o Festival de Cultura Brasileira no Muffathalle de Munique, na Alemanha. *Vestígios do Butoh*, homenagem a Takao, que havia falecido, foi levado no Teatro SESC Anchieta em 2003, junto com a remontagem de *As Galinhas*. Em seguida, *O Olho do Tamanduá* e o último trabalho dirigido por Takao: *Quimera, o Anjo Vai Voando*, com Ricardo Iazzetta, Key Sawao, Emilie Sugai e Sérgio Pupo, foram convidados para a Bienal de Kioto.

Posteriormente, *O Olho do Tamanduá* foi levado a Hokkaido, Kushiro, cumprindo um desejo do mestre de apresentarmos em sua terra. Visitamos Yokohama e homenageamos o Kazuo Ohno, que fez 97 anos. Foi muito emocionante. Na remontagem de *As Galinhas*, tivemos a assistência

de Hideki Matsuka, amigo e mão direita de Takao, que nos orienta e acompanha até hoje. Depois de vinte e quatro anos, mantemos o mesmo elenco: Renée Gumiel, Ismael Ivo e eu. Renée, com 90 anos, eu com 71 e Ismael não sei, acho que quarenta e alguns. Não foi nada fácil... Não era questão só de idade, passaram-se muitos anos e sem o Takao... enfim, saiu!!! Cada um com suas lembranças, e o Ismael tão paciente e maravilhoso, não podia ser diferente. Remontamos, e o pessoal gostou muito. Levamos no Teatro Sesc Anchieta e no Sesc de São Carlos. Depois, o Ismael fez uns solos aqui, foi embora, e cada um voltou à sua vida.

### **:: Minha homenagem a Takao Kusuno**

Ofereceram o Teatro de Arena para fazermos o que quiséssemos. Então, cada um do grupo fez um solo. No último dia, apresentei *Imagine*, homenagem a Takao, que sempre me dizia: *Dorothy, imagine!* Apresentamos também *Cabaret Butoh*, com a companhia toda. Nos primórdios do Butoh, todos trabalhavam nos cabarês e nos *nighthclubs* no Japão. Apresentavam-se assim, pintando o corpo de branco, prateado ou dourado. Era a maneira de ganharem a vida.

59

### **:: Participação em espetáculos**

Participamos da Mostra de Dança organizada pela Secretaria Municipal de Cultura nos CEUs. Apresentamos *Tabi*, com a Emilie Sugai. Como atriz convidada, também trabalhei com a Lara Pinheiro Dau em *Percurso das Águas*. Foi uma rica e gratificante experiência apresentar esses trabalhos nos CEUS, pois fomos recebidos por um público “virgem” para esse tipo de espetáculos. No começo, muita dificuldade para se concentrar; ao final, ávidos, querendo saber de tudo e sem nos deixar ir embora. Gostei muito de levar nosso trabalho às periferias. O governo deveria investir muito mais, e as empresas poderiam ajudar a montar esses espetáculos porque é uma maneira de você curtir, cultivar, de educar e dar um outro gosto pela arte, de abrir as possibilidades para que adultos, jovens e crianças descubram outros mundos para pesquisar e sonhar. Participamos também de outros festivais em Santos.

### **:: Espaço Cultural em Serra Negra**

Nesse espaço, lidei com música e dança e levei Renée Gumiel, que

dançou e participou de um debate; levei Sylvie Lagache e vários bailarinos; um conjunto de música *country* e apresentação do pessoal de música do conservatório de Tatuí. Organizei exposições de artistas plásticos e uma retrospectiva de um grande pintor primitivo, o Cid Serra Negra, quando era vivo. Promovi o lançamento de um livro da Ida Laura e várias exposições. Era um pouco difícil levar à Serra Negra cultura e arte num espaço cultural sem apoio da comunidade. No fim, acabei perdendo quase todo meu dinheiro nesses 20 anos. Cabeçada eu, mesmo com a minha filha Nina, minha mão direita. Minhas outras filhas, Alexa e Viviane, vinham sempre me prestigiar.

### **:: Descobrimo meu lado de professora**

Em 1966, ganhei uma bolsa de estudo do Conselho Britânico no British Drama League, em Londres, e freqüentei um curso para atores, professores e diretores de teatro escolhidos em 15 países do mundo. Entre outras cátedras, eu fiz *mask work* e tive um professor maravilhoso. É interessante porque mexe com o seu interior, é uma viagem para dentro de você. Comecei a desenvolver o trabalho quando voltei da Inglaterra, e o dr. Alfredo me convidou para dar aula na EAD por dois meses, substituindo uma professora de expressão corporal. Quando ela voltou, os alunos não quiseram que eu saísse argumentando que a Técnica do Ator que eu ensinava abarcava tudo, por isso queriam continuar com a professora de Expressão Corporal e com meu trabalho. Fiquei lá durante sete anos e mais dois na Faap. Comecei a desenvolver esse trabalho desde 66, com o *mask work* para atores e bailarinos. Há alguns anos, desenvolvi o mesmo trabalho com uma psicanalista junguiana. Nos anos 80, fui convidada por Yone Buyst, freira belga, para realizar um trabalho com os religiosos, padres e freiras, no movimento de renovação da liturgia, e na Faculdade de Teologia Nossa Senhora de Assunção, no departamento de liturgia no bairro do Ipiranga. Desenvolvi no mosteiro dos padres capuchinos em Goiânia, e vieram 60 religiosas e leigos do Brasil todo. É um trabalho instigante: as máscaras desestruturam para você se reestruturar.

### **:: A família**

O apoio das minhas filhas Viviane, Alexa e Nina foi muito importante para meu trabalho. Sempre me acompanhavam desde pequenas em todos

os cursos de que participei. A arte esteve e está presente em tudo que fazem.

A gente tem que fazer tudo com amor e com arte. Organizo minhas feiras de antiguidade, monto meu estande como se fossem cenários, uso a arte para estar em comunicação com o outro, para dar explicações aos clientes também. Quando leciono para religiosos, a arte está sempre presente. A conscientização do corpo na liturgia é tudo, é a arte de viver. É um absurdo você não poder respirar arte, comer arte, viver tudo com arte, criar sempre em tudo que faz na vida.

### **:: Arte nas origens**

Apesar de ter deixado a Romênia ainda criança, nunca me desvencilhei das minhas raízes. A alma romena é uma alma de liberdade, selvagem, de uma pureza primitiva. Eu não sou cigana, mas tenho espírito cigano. Bucareste, antes da guerra, era denominada *la petite Paris* por sua vida cultural intensa sob todos os pontos de vista. Grandes escultores, como Brancusi, pintores *dada*, como Tristán Tzara, compositores, músicos, poetas e dramaturgos como Ionescu. Esses 25 anos de despotismo, entretanto, acabaram com a espiritualidade, a cultura do país foi retalhada, quebrou-se em pedaços, mas ainda tem a essência que não se perdeu, existe, está na raiz. Eu sou brasileira naturalizada, mas minha alma romena me acompanha sempre.

### **:: Projetos**

Hoje, moro em Tiradentes, Minas Gerais, onde comecei a me dedicar a projetos culturais para a comunidade, em parceria com o Centro Cultural Ives Alves e o Instituto Cultural Biblioteca do Ó.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisa de Artes Cênicas/Dança Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier em 23/setembro/2004, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou Carlos Eugenio Marcondes de Moura.*



*Esquerda*

*Quanto Antes for Depois, 1979*

Direção Takao Kuzuno

Interpretação Denildo Gomes

e Dorothy Lenner

Foto Martinez Maravalhs Gomes

Acervo CCSP

*Abaixo*

*As Galinhas, 2003*

Direção Takao Kuzuno

Interpretação Dorothy Lenner

Foto Sérgio K.

Acervo CCSP





*Desassossego, 2005*

Foto João Caldas

## **:: Marilena Ansaldi**

*Com formação em dança clássica, a atriz, bailarina, coreógrafa e professora Marilena Ansaldi teve importância fundamental na trajetória da dança moderna. Na década de 1970, foi uma das responsáveis, junto com Antonio Carlos Cardoso e Iracity Cardoso, pela introdução da dança contemporânea no Balé da Cidade de São Paulo. Seu espetáculo "Isso ou Aquilo", há 30 anos atrás é considerado um marco na renovação da dança no País.*

Eu tinha sensações de pensamentos que não correspondiam à linguagem corporal que eu havia treinado. (ANSALDI, Marilena. *Atos. Maltese, São Paulo, 1994*)

## **:: Teatro Galpão: território de experimentação**

Em 1975, foi inaugurado o Teatro Galpão (Secretaria Estadual da Cultura). Entre 1973 e 1975, trabalhei na comissão de teatro e dança com um determinado secretário de cultura. Foi ele o responsável pela criação oficial, em fevereiro de 1975, de um teatro exclusivamente para experiências de teatro e dança onde as pessoas podiam dar aulas e experimentar. Alugado por quatro anos, o galpão tinha alguns refletores e uma pessoa que operava o som e a luz. O novo espaço foi importantíssimo para que surgissem novos experimentos no sentido de linguagem de dança. Estávamos muito restritos à dança clássica ou então à Martha Graham, uma coisa importada, e as pessoas tinham medo de experimentar, não tinham um local para discutir, para conversar, para debater sobre novas formas de se expressar.

Coincidentemente, eu tinha atravessado, naquela época, quatro anos de crise. Não queria mais fazer dança clássica porque já não combinava com a minha alma, com o espírito de libertação que procurava. Não queria mais estar amarrada a uma forma física nem mental, eu queria me expressar através de mim mesma. Após 20 anos fazendo clássico, tinha perdido a identidade, eu não sabia o que fazer de mim, nem como me expressar, nem como encontrar um novo caminho.

## **:: Dança ou teatro?**

Há trinta anos, eu venho dizendo que não faço mais dança, e as pessoas continuam me perguntando a mesma coisa, e continuam me indicando para prêmio de dança, acham que é dança, mas também não é dança. Nunca fiz um personagem porque não tenho a capacidade de interpretação de uma atriz. Nunca fiz uma peça de teatro, nunca fiz um texto em que fosse proposto eu ser outro. O único texto pronto foi o *Hamletmachine* (1987), e também não fui outro.

Os diretores de teatro deveriam conviver mais com a dança para sentir o que vem das cartilagens, da musculatura, do suor. Os músculos, as veias, o cansaço e o suor produzem endorfinas que possibilitam ao ator maior entendimento de um personagem e de uma movimentação não só intelectual, mas uma coisa visceral, mais uterina.

## **:: Produção de espetáculo**

Nesses anos todos, as produções de espetáculos foram uns vampiros sugando o meu sangue, o meu espírito, os meus nervos e a minha capacidade de ter e de sentir felicidade. Produzia todos os espetáculos sem verba, correndo atrás, pedindo com um pires na mão. Fazia um espetáculo, montava logo outro no ano seguinte para cobrir a dívida do anterior. Quando abria o pano, eu ficava olhando quanto vinha de público para ver se dava para pagar as dívidas, e isso tudo foi me consumindo, era uma vertigem daquelas muito, muito, muito ruins. Precisava fazer um espetáculo novo, mas não podia ter um técnico comigo porque não tinha dinheiro para pagar. Queria fazer um espetáculo em que eu mesma operasse a luz e o som.

## **:: Isso ou Aquilo?**

Em junho de 1975, me levantei uma noite e escrevi um pequeno roteiro que começava assim: *Meu nome é Marilena Ansaldi, tenho 40 anos e não sei o que fazer de mim*, toda amarrada em elásticos. Comentei com Emilie Chamie e Iacov Hillel. A Emilie ficou muito entusiasmada com essa possibilidade; nos enfiamos numa sala e começamos a trabalhar em cima desse pequeno roteiro, sempre com propostas de improvisação. *Isso ou Aquilo?* foi o primeiro espetáculo dessa transição de linguagem, dessa soltura, dessa libertação minha, desse encontro com o novo caminho.

O problema do bailarino clássico, do ginasta ou de pessoas que se enquadram dentro de uma determinada técnica corporal, é se libertar dessa técnica porque elas não sabem como usar o corpo de outra maneira, pois estão condicionadas a outra coisa. No espetáculo *Isso ou Aquilo?* consegui falar com o meu próprio corpo, com a minha própria expressão. Eram pouquíssimas palavras porque eu tinha medo, achava minha voz horrível, eu não conseguia decorar o texto, que era mínimo.

## **:: Reich e Lispector**

Fiz o roteiro de *Escuta Zé* (1977). Foi um espetáculo que teve participação de todo o grupo. Encontrei numa livraria *Escuta Zé* e fiquei louca com o livro de Reich. Era um momento crucial da ditadura no Brasil. O espetáculo foi um tiro na mosca, uma coisa impressionante. Depois veio

a Clarice Lispector; achei o livro *Um Sopro de Vida*, que saiu após sua morte. No livro, estava escrito: *Eu escrevo o movimento puro*. Levei para casa e fiquei enlouquecida. Em *Um Sopro de Vida* (1979), éramos quatro pessoas trabalhando juntas com o José Possi; eu fiz o roteiro.

*A Paixão segundo GH* (1989) não foi um espetáculo muito feliz. *Picasso e Eu* (1982) me fez apaixonar por ele, pela obra dele. Aprendi a tirar dessas obras aquilo que estou sentindo, aquilo que quero dizer naquele momento; tenho uma capacidade incrível de síntese.

### **:: *Hamletmachine***

Convidei Márcio Aurélio e disse a ele que havia ganho oito refletores com os *dimers*. Trabalhava com quatro refletores com torres e quatro no chão; cabiam em qualquer espaço, e poderia levar um espetáculo a qualquer lugar. O som era de fita-rolô. Márcio me deu alguns textos, e no meio deles estava o *Hamletmachine* do Heiner Müller. Quando o vi, achei o título maravilhoso, Heiner Müller, alemão, fantástico.

Era possível fazer o *Hamletmachine* de várias formas com minha própria linguagem, quer dizer, através daquilo que faço. A cadeira de balanço que tinha em cena era uma velha, de minha mãe, que pintei de preto. O figurino foi feito por mim. Fizemos o *Hamletmachine* em 1987, e foi muito bom.

### **:: *Clitemnestra* e o Teatro Municipal**

Em 1991, montei *Clitemnestra* com Antônio Araújo, que na época tinha 23 anos, diretor excepcional e criatura maravilhosa. Convidei-o porque gosto muito de diretores jovens que vão experimentar alguma coisa comigo através do corpo.

Nessa fase, estava me sentindo muito cansada, muito esgotada.

No Teatro Brasileiro de Comédia, ensaiei durante um mês e meio entre as cadeiras da platéia porque eu fazia só um lado da platéia, o chamado tablado normal. Ensaiaava correndo no meio das cadeiras; a marca era essa. Depois, apresentei o espetáculo dois dias no Teatro Municipal, e teve um significado muito importante para mim porque eu nasci dentro do Teatro Municipal; minha educação operística e minha infância se desenvolveram naqueles corredores, naquele palco. Senti, naquele momento, que era o fim, que era minha despedida e que tudo tinha sido levado a eu terminar

na minha cela, que era o Teatro Municipal.

### **:: Saindo de cena**

Acho que já estava pressentindo alguma coisa em mim, não sei. Depois de dois meses da apresentação de *Clitemnestra* no Teatro Municipal, tive uma crise de pânico, estava absolutamente esgotada. A gente sempre quer ser mais forte que si mesma e vai puxando, vai puxando e dizendo que agüenta, que faz, e de repente acontece algo lá dentro... Tive essa coisa de pânico e nem sabia o que era. Minhas depressões sempre foram absolutamente controladas sem remédio, sem nada. Sou uma pessoa extremamente ansiosa, e essa ansiedade, essa precipitação, de certa maneira sempre foi o que me fez fazer a minha vida porque eu não sei o que é preguiça; posso até sentir um estado de desânimo, de tristeza, principalmente, que é outra coisa. Fiz um tratamento barra-pesada durante um ano com um psiquiatra, o dr. Táki Cordás. Chorava muito, um choro convulsivo, não conseguia falar, não conseguia parar. Senti que era muito grave. Não queria mais ouvir falar em teatro, em produção, em procurar alguém para explicar alguma coisa, para pedir alguma coisa, para ser humilhada... Isso tudo pintou assim: A-CA-BOU!

Eu não queria mais nada; deixei de ir ao teatro, deixei de ir à dança até porque era um pouco perigoso. Nas raríssimas vezes em que saí, voltava para casa e tinha uma crise de choro. Tinha muito medo de mim porque eu não era mais. Aconteceu algo semelhante àqueles quatro anos em que havia parado antes de iniciar, em 1975, *Isso ou Aquilo?* Sentia que era muito pior, pois tinha mais idade.

### **:: Longe dos palcos**

Passei doze anos só com a música; realmente, a música para mim é Deus, é essa coisa abstrata, essa viagem em vez de droga. A ópera, a grande música, era a única coisa que me fazia viajar, sentir. Na verdade, fui abandonada por mim. Aquele ser que tinha impulso, que tinha paixão por pessoas, pelo teatro, por estar em cena, por estar fazendo, por estar existindo, aquela chama apagou, me sentia abandonada por mim. Tive que conviver com a Marilena Ansaldi que nasceu, e era uma coisa muito esquisita, barra-pesadíssima. Mas fui me adaptando. Fiz até o terceiro ano primário (terceira série do ensino fundamental), sou autodidata e

tive a felicidade de nascer num mundo artístico. Minha educação e minha cultura são apenas artísticas; eu não sei geografia, onde tem mar, se não tem mar, isso nem me preocupa, pois sei outra coisa.

Nesses anos, me anulei; a palavra é essa: eu me anulei. Fui jogar, fui para o bingo um pouco porque algum vício tenho de ter, alguma coisa que faça eu ter um *frisson*. Tinha umas descargas quando ia jogar que eram as descargas que tinha no palco. Desde criança, sempre gostei muito do jogo. Acho que não virei uma jogadora profissional por causa da dança, por causa da arte.

### :: *Desassossego*

Agora, em 2005, está fazendo trinta anos que mudei a minha linguagem para teatro misturado com dança, dança misturada com teatro, que não é teatro, é usar a palavra, o verbo, usar o meu corpo e me expressar através dele, mostrando a minha forma como ela é.

Em 2004, Ana Francisca Ponzio me ligou dizendo que o espetáculo *Isso ou Aquilo?* completaria trinta anos em 2005.

Ana Francisca, curadora do Dança em Pauta, no Centro Cultural Banco do Brasil, queria que participasse de alguma maneira, mas recusei. Essa conversa seguiu até janeiro (2005); eu dizia que não; ela argumentava porque eu deveria voltar, e eu argumentava porque eu não voltaria. Primeiro, porque tinham se passado doze anos sem fazer nada a não ser andar; nunca deixei de andar, eu tenho uma necessidade mesmo de andar uma hora por dia, marchar. E tenho a impressão de que até isso me possibilitou essa volta, mas eu não sabia. Estava com setenta anos, doze anos sem entrar no palco, não vou ter mais memória... Há vinte e cinco anos, encontrei no aeroporto de Congonhas o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. São dois volumes, pouca gente conhece, não é poesia, e quase se tornou um livro de cabeceira, está aos pedaços, todo marcado, cheio de sinais, de coisas minhas. Quando chegou janeiro, já estava começando a ficar tomada, começava a admitir que talvez fosse possível voltar aos palcos dentro dos meus limites de idade.

Praticamente, já tinha o roteiro de *Desassossego*, desses doze anos, daquilo que estava sentindo, daquilo que gostaria de dizer às pessoas, daquilo que o Fernando Pessoa me ofereceu. Tomei emprestado, utilizei as palavras do Pessoa para expressar o que sou hoje. Em uma semana,

estava com o roteiro pronto. Escolhi exatamente aquela coisa da síntese, imagens teatrais; ali podia usar a ópera, podia usar a lembrança da minha infância, de um teatro antigo, de cenário antigo, de sonhos antigos criados através de luzes fantásticas; tudo isso dizia da minha infância e do meu momento.

O cenário parece uma folha de papel, e o figurino, uma coisa toda preta, como se fosse nanquim em que eu estivesse me escrevendo nesse espaço branco, quer dizer, toda a minha movimentação. A concepção do espetáculo é minha. Convidei Márcio Aurélio, que nesse momento achei que era ele. Sempre encontrei diretores extremamente generosos, que sempre respeitam aquilo que sinto, o jeito que faço as coisas.

Em casa, em janeiro, comecei a fazer exercícios, e não foi uma coisa assim tão dolorosa; às vezes, ficava torta, e doía isso e aquilo, mas de uma certa maneira a coisa foi indo, e eu não me cansava. Na minha sala, tinha um aparelhinho, um *step* de ferro para fazer exercício. Antes de começar a ensaiar, eu estava fazendo *step* e escutei o barulho daquela máquina que fazia *croc, croc*, quer dizer, é a ferrugem, minhas pernas enferrujadas, com dificuldade para caminhar.

Liguei para o Márcio dizendo que descobrira uma coisa fantástica pra começar o espetáculo, a maquininha do *step*... Fomos concebendo; ele tinha um certo receio de incluir a ópera por causa da linguagem, mas, enfim, ele acabou introduzindo a ópera.

Ele encontrou milagrosamente o disco do filme *La Nave Va* de Fellini; nós íamos fazer a montagem só com uma ópera, a *Traviata*.

Aconteciam coisas estranhíssimas em relação à trilha sonora.

Um dia, estava na sala me aquecendo, fazendo exercícios antes de o Márcio chegar (deixava sempre na Rádio Cultura) e escutei uma música do Piazzolla que não conhecia, feita com orquestra e não com arcodeom nem com bandolim nem nada. Era uma coisa maravilhosa. Quando Márcio chegou, ligou pra Rádio Cultura e encontrou uma pessoa conhecida que nos deu a cópia da música.

As coisas foram acontecendo de uma maneira muito bonita. Não estou acostumada a lidar com essa harmonia. E foi um ano de harmonia, de muito amor, de receber essas homenagens em vida, a realização do espetáculo, uma grande felicidade. Em nenhum momento senti os 70 anos. Realmente, não senti a minha idade. Foi muito carinho de todos, foi muito bom.

Agora acabou, eu acho, mas foi um ano realmente muito bonito. Eu sou muito grata à vida, às pessoas, apesar de toda a luta de pagar, de ter pago preços absurdos pra fazer aquilo que queria e defender assim como uma camicase, uma suicida, de fazer só aquilo que eu queria a qualquer preço, o que custasse da minha vida, do meu sangue, do meu esforço físico; foi isso que eu queria, e fiz. Não quero ser considerada atriz de teatro.

### **:: Coreografia**

Sou péssima em coreografia, não tenho talento para coreografia, não tenho talento pra dirigir, não sei passar para os outros. Eu só sei fazer as coisas que sinto em mim porque é através de mim que provoço a maneira de dizer o texto. Também não quero nem saber se estou dizendo certo ou errado, se é ou não é, se é assim que se diz ou se não é assim que se diz, não sei. Digo do jeito que sinto. Deixar que a emoção faça as coisas porque quando faço um espetáculo e ele não acontece lá dentro, eu fico muito mal. Às vezes, a emoção até atrapalha um pouco, mas para mim não, porque é como um orgasmo. Tenho que chegar ao orgasmo; se não chegar, o espetáculo não aconteceu. Acho que a vida só vale a pena assim; a vida é muito pequena para ser pobre; a vida tem que ser muito rica. Acho que a gente tem que arriscar tudo.

### **:: Cultura**

Com relação à cultura, cada vez fica mais difícil. A cultura é a última coisa em que os políticos pensam porque acham que não tem a menor importância; há um total descaso. A educação e a escolaridade são coisas básicas, obrigatórias.

Não é uma visão pessimista, como diz Fernando Pessoa – não sou pessimista, sou triste diante das coisas.

### **:: Em cena aos 70**

Não dá pra saber o que está acontecendo, fui indo, eu não sei. Não sei se voltará a acontecer. Não sei, como não sei tantas coisas, tantas perguntas sem respostas. Porque a vida é interessante. Quando você perde o mistério da vida, ela passa a ser muito chata. A vida tem que ter mistério, a arte tem que ter mistério, as pessoas têm que ter mistério.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier em 17/novembro/2005, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaboraram Mariângela Alves de Lima e Maria Thereza Vargas.*



*Escuta Zé, 1977*

Direção Celso Antunes

Interpretação Marilena Ansaldi

Foto Djalma Limongi Batista

Acervo CCSP



*Um Sopro de Vida, 1979*

Direção José Possi Neto

Interpretação Marilena Ansaldi

Foto Gerson Zanini

Acervo CCSP

## **:: JANICE VIEIRA**

*Janice é professora, bailarina e coreógrafa. Começou seus estudos de dança na cidade de Itapetininga, interior do estado de São Paulo. Mais tarde, veio para São Paulo onde entre outras mestras estudou com Maria Olenewa, Maria Duschenes, de quem foi assistente. Atualmente, morando em Sorocaba, dá aulas de consciência corporal, trabalha como voluntária com alunos da Universidade de Sorocaba dando aulas de dança, teatro, coreografando e auxiliando na concepção de espetáculos.*

Comecei com música, aos nove anos, tocando acordeom, meu instrumento de expressão. Agora, na idade madura, eu voltei a tocar. Eu morava em Itapetininga, e em toda festinha que acontecia iam me buscar para tocar. Numa dessas festas, eu vi uma bailarina dançando nas pontinhas dos pés. Na volta pra casa, no ônibus, minha mãe me perguntou se eu queria aprender a dançar. Era o que eu mais queria. Mas éramos muito pobres, e meu pai tinha um espírito bem diferente do da minha mãe, outra cultura, pessoa muito simples, jamais entenderia. Ele tinha um barzinho, do qual minha mãe chegou a roubar dinheiro para pagar as aulas de balé. À noite, íamos, quase disfarçadas, para a grande aventura no clube da cidade, onde as aulas aconteciam.

73

A professora, Miriam Rabelo Orsi, era autodidata, de modo que eu tinha de fazer minhas próprias coreografias, pois ela não sabia muito. Aos 13 anos, eu me mudei para Sorocaba, cidade maior, onde eu poderia estudar música e dança. No Conservatório Musical João Baptista Julião completei o curso de acordeom clássico e tive aulas de balé com Zélia Gentil, aluna de Maria Olenewa. Tudo muito superficial, só uma aula por semana, bem diferente da formação rígida do acordeom, que exigia várias horas de estudo diário. Rapidamente, eu me tornei assistente da professora e comecei a ajudar nas aulas. Ela nos passava noções de dança popular, frevo, também de sapateado e dança espanhola.

Aos 18 anos, passei a vir a São Paulo para estudar balé com a Maria Olenewa. Em Sorocaba, continuei dando aulas de balé, apesar da pouca idade, pois eu era a única pessoa com noções dessa arte na cidade. Mesmo trabalhando com a informação do balé, eu criava minhas coreografias de modo mais livre do que estava aprendendo.

## **:: A escola**

Em Sorocaba, eu tinha uma escola de balé e atendia à ansiedade dos pais, principalmente das mães, que se preocupavam com adornos e queriam ver as filhinhas sob os refletores. Eu fazia o mais perfeito possível, de modo que quando eu apresentava propostas que causavam muita estranheza, as pessoas respeitavam, entendiam que aquilo era sério, sobretudo quando nós começamos a viajar com os espetáculos e a receber boas críticas.

Em São Paulo, fiz mais uma formação em música: regência de coral, no Instituto Musical Paulista. A formação de música me ajudou a ter certa disciplina para a dança e me ensinou a ouvir as frases do movimento. Na minha escola, eu tinha que atender às mães e fazer os festivais de final de ano: lantejoulas nas roupas, tutus, plumas, etc. Mas a vontade de inventar minhas danças continuou. Eu precisava me libertar, pois o balé clássico me prendia bastante. Não recebi um corpo de presente adequado para o balé clássico, então eu acreditava que iria conhecer um mestre que me apontasse outra direção. Eu soube da Maria Duschenes, da Aída Slon, da Vera Kumpera e da Renée Gumiel. Minha intuição me dirigiu para Maria Duschenes e com ela estudei de 1965 até 1979.

74

## **:: Maria Duschenes**

Na minha escola havia uma professora, Oriette Barros, ex-bailarina do Balé do IV Centenário, que dava aula de balé clássico e tinha ouvido falar na Maria Duschenes. Sabendo que eu estava procurando dança moderna, então a indicou. No início, eu achava muito estranho porque a Maria Duschenes dava aula para crianças no Colégio Sion e mais parecia uma arte-educadora. Eu tinha um conceito de espetáculo formal e bem-acabado. Eu ensaiava a criançada do meu estúdio durante um ano e não admitia falha. Tudo tinha de ser perfeito, nenhum erro para subir ao palco. A apresentação com as crianças da Maria Duschenes era uma bagunça: as mães aprontando as crianças na platéia, maquiando e correndo atrás das filhas no palco para prender o cabelo. Eu achava o fim do mundo! Mas, ao mesmo tempo, eu via que aquilo dava uma margem imensa para espontaneidade, para a criança achar o próprio caminho. Comecei a questionar se eu não estava errada, condicionando as crianças para o palco, com muitas limitações e provocando nervosismo. A dona Maria

não preparava para o palco, mas sim para a educação do corpo, do corpo dançante.

Eu viajava e fazia aulas dois dias seguidos por semana. Depois de um tempo, também ajudei Maria Duschenes com a criançada; tornei-me assistente dela.

A aula para criança era assim: um grande círculo, muitas brincadeiras, um trabalho minucioso com os pés. Os pés das crianças pareciam mãos. Os dedos se movimentavam juntamente com as mãos, apanhavam e jogavam bolinhas. Em um dos exercícios, por exemplo, a criança ficava sentada no chão, com as pernas juntas e estendidas, e havia uma conversa em que os pés passeavam juntos, voltavam, brigavam, iam um pra cada lado e faziam as pazes. Para nós, adultos, ela dava muita improvisação e teoria. Ensinava Laban e chegou a ensinar a escrita, o Labanotation.

Na época, eu achava essa notação uma chatice, mas era um grande presente porque ali estava uma pessoa ensinando algo ao qual ninguém tinha acesso, e nós tivemos o privilégio de receber.

Tinha muita improvisação. Dona Maria explicava os princípios e mandava improvisar em cima. No início, eu sentia muita dificuldade porque vinha do balé, mas ela foi desarmando meu corpo aos poucos. Algumas pessoas que vinham do balé não conseguiam executar todos aqueles *swings*, aquelas quedas ou usar o espaço com maior liberdade, como ela propunha. Nessa época, eu levava meu grupo infantil para a TV Tupi, e a dona Maria assistia e comentava: *É diferente o jeito que você trabalha porque você usa muito o espaço e traça as diagonais e círculos.* Coreograficamente, era muito rico porque usávamos todas as direções, explorando diferentes qualidades de movimento, bem diferente do que se via na época, em que as coreografias eram bidimensionais e achatadas.

Nessa época, eu assistia às grandes companhias que vinham a São Paulo, participava dos *workshops* que elas ofereciam, além dos cursos e oficinas que Maria Duschenes promovia na sua casa, trazendo professores de música, da técnica de Graham ou de afro, como Mercedes Baptista.

## **:: Lisa Ullmann**

A figura de Lisa Ullmann era marcante. Já tinha uma certa idade, mas corpo ágil, flexível e muito vivo. Ela transmitia muito amor e liberdade com a dança. Naquela época, estávamos vivendo a repressão da ditadura

e pudemos sentir como aqueles movimentos labanianos funcionavam realmente no sentido de abrir e romper espaços. Tanto que o intérprete da Lisa, durante o *workshop*, comentou: *Essa dança não é muito favorável ao regime vigente porque liberta as pessoas.*

Na teoria, não era diferente; podia-se reconhecer perfeitamente, nos exercícios da Lisa, o que a Maria Duschenes dizia. Aliás, estávamos muito bem preparados para recebê-la. Ela aplicou tudo na prática e montou uma dança coral para mostrar como funcionava.

### **:: Denilto**

Denilto entrou num grupo de dança folclórica em 1970, um grupo que eu montei com jovens que faziam teatro. Eu elaborava coreografias baseadas em folclore nordestino, sobretudo baiano, uma informação que eu tinha e me interessava bastante. Quando Denilto entrou, eu percebi muita inteligência corporal, movimentos grandes e bem definidos. E logo eu o levei para Maria Duschenes.

### **:: Takao Kusuno**

Soube do Takao através de uma apresentação que deixou todo mundo boquiaberto na FAAP. Eu já estava com a dona Maria Duschenes e o Denilton também. Foi depois de *Silêncio dos Pássaros* porque ele chegou a assistir e gostou muito. Eles acabaram se encontrando e se identificando. Só que o Takao fez uma transformação tremenda no Denilto. A gente quase não aceitava porque ele tinha aquele cabelo bonito que voava no palco e de repente teve que raspar tudo, arrancar a sobancelha, pois não podia ter nada atrapalhando, nada sujando. É você com você. Então, ele apareceu careca e fazia esse tempo esgarçado. Takao iluminou o *Como Sói Acontecer*, espetáculo do nosso grupo Pró-Posição, em 1980, no Teatro Galpão.

### **:: Outras influências**

Também éramos contaminados por Alvin Nikolais. Quando ele esteve no Brasil, eu assisti às oficinas dele; nos Estados Unidos, fiz aulas com Lyn Levine, que era bailarina da sua companhia. E tem a sincronicidade de que o Jung fala também: às vezes, você está fazendo a mesma coisa que outro faz lá distante, e vocês estão se comunicando.

Quando trabalhei com o Ulisses Cruz, fiz a preparação corporal e a coreografia de Lola Moreno. Ulisses dizia que eu trazia equilíbrio para a confusão do elenco nos ensaios justamente porque vinha do interior, com idéias frescas e serenas.

### **:: Bob Wilson no Brasil**

Pra começar, além das doze horas ele tinha três palcos. Passadas cinco horas, só se via gente pendurada, dormindo no teatro porque o tempo dele era lento demais. Você via a pessoa lá, a atriz, a bailarina parada, e você esquecia. Uma hora depois, ela tinha virado cinco graus. Três, quatro horas depois, o rosto dela estava do outro lado. Era incrível como aquele diretor levava tudo ao teatro. De repente, era um palco só de areia, e não se sabia como podia funcionar o maquinário lá atrás.

### **:: Folclore**

Pra dizer a verdade, tínhamos preconceito contra o folclore paulista, caipira. A gente é caipira, mas tem vergonha de ser caipira. Como eu ia muito à Bahia e ficava fascinada com os ritmos, era essa a cultura que eu acessava. Visitei a academia do mestre Pastinha, vivo na época, e sua figura me marcou bastante: terno branco de linho, chapéu de palhinha, bengala e uma aura iluminada. Eu achava a Capoeira Angola muito próxima da dança contemporânea, um alimento para a dança que eu buscava. Eu ia também escarafunchar nos terreiros de candomblé, observar os movimentos e os ritmos. Minhas coreografias tinham uma forte influência disso tudo. Nessa época, consegui o patrocínio da Comissão de Folclore, que tinha mais verba e era mais acessível do que a Comissão de Dança para montar os espetáculos.

*Boiação* (1976), tem uma coisa do caipira: a palha no chão, a sanfona. Hoje, eu penso que deveria ter me aprofundado mais nesse caipirismo. No entanto, eu tinha vergonha, pois não havia tanta valorização na busca de identidade como acontece agora.

### **:: Capoeira**

A capoeira é semelhante à dança contemporânea. Esse *insight* foi há 35 anos, e para mim a dança moderna era o referencial. Mas a semelhança com a “minha dança contemporânea”, acredito eu, é o uso do chão, dos níveis baixo e médio, a diversidade de dinâmicas e a passagem fluida de

um movimento para outro.

### **:: Grupo Pró-Posição**

Foi criado em 1973, com treze integrantes. Era um pessoal de teatro e outro de dança mesmo. Com o Pró-Posição nós fomos, em 1974, ao Rio de Janeiro para um concurso nacional do MEC e da Rede Globo. Nas diversas fases do concurso, eu apresentei várias coreografias, todas minhas, mas algumas eu coloquei em nome do Denilto. Ficamos entre os três melhores. Em 1977 e 1978, com o *Silêncio dos Pássaros*, nos apresentamos no Teatro Cacilda Becker e na Sala Funarte. Em 1980, fomos para o III Ciclo de Dança Contemporânea no Teatro Tereza Rachel, no Rio.

### **:: Teatro e trabalho de intérprete**

O teatro me influenciou muito e o que eu fazia era dança-teatro. Recorrer ao gestual facilitava a expressão do que eu queria na cena, em vez de usar somente movimentos de dança.

Sempre fiquei nesse processo de olhar, dirigir, ensinar e, quando era para eu entrar em cena, não ficava satisfeita com meu desempenho. Mesmo assim, dediquei-me totalmente como intérprete em alguns espetáculos que me deram grande contentamento, como *Boiação* (1976) e *Silêncio dos Pássaros* (1977), em que eu dividia o palco com Denilto. Geralmente, eu coreografava e o Denilto interpretava.

### **:: Espetáculos em São Paulo**

Os principais foram *Boiação* e *Silêncio dos Pássaros*. *Boiação* falava da migração do interior do Nordeste para São Paulo, onde o homem se deparava com uma avalanche de imposições de valores muito distantes dos seus, além dos modelos americanos importados. Então, para abordar esse universo, recorriamos à projeção de *slides* e filme super-8 sobre os bailarinos, bem como música ao vivo, recursos não comuns em 1976. Em *Boiação*, tínhamos uma equipe pensante. Queríamos falar do colonialismo cultural, do imperialismo, da pressão. Como tínhamos um artista plástico na equipe, Toshifumi Nakano, já falecido, construímos uma coca-cola de sete metros, signo massacrante do consumo. A coca-cola ia se desconstruindo, e a movimentação que nascia para manipular o objeto era o movimento eficiente, nem feio, nem bonito, pois não nos preocupava essa questão.

Trabalhamos com três planos cênicos: o chão coberto de palha, a coca-cola e um palquinho suspenso onde eu tocava acordeom. O tema era a emigração do Nordeste ou do campo para São Paulo; a massificação e a esmagamento pela grande cidade, a perda da pureza da cultura, como a metáfora do *homem que virou suco*, que depois virou filme.

Já o *Silêncio dos Pássaros* era um grito dentro da ditadura que estávamos vivendo. Só podíamos falar através de metáforas. Estávamos numa gaiola, e a dança que aprendemos de Laban, serviu para ampliar os espaços das coreografias. O Denilto fazia muito bem esse rompimento de espaço. Hoje, eu penso que a dança contemporânea amplia os espaços de dentro do corpo. Não que a gente não fizesse isso, mas como estávamos literalmente presos, queríamos todo o espaço ao redor. Hoje, existe uma tendência ao isolamento, pois o excesso de informação e massificação nos pressiona e nos leva à solidão. Por isso, eu penso que a dança contemporânea é mais focada nos espaços corporais, na ampliação do próprio corpo e da cinesfera. O Klauss Vianna ensinou e divulgou muito a noção de abrir os espaços do corpo, e isso aparece como um sintoma na dança de hoje.

### **:: Por um Instante de Brilho**

É de 1992. Eu dividia com Maia Júnior o trabalho sobre a cultura popular focada no carnaval, nos festejos e nos orixás. Fizemos pesquisa com o pessoal de escola de samba e vimos o sacrifício que se faz para sentir o êxtase da avenida. É o próprio sacrifício, sacro, o sacro ofício.

### **:: O último espetáculo**

Minha última montagem foi *Miguilim a luz dos olhos* em 1999, inspirada em Guimarães Rosa. No elenco, estavam Regina Claro, Telma Tessila, minha filha Andréia Nhur e Maia Júnior. A música era ao vivo, executada por mim, meu filho Ramon Vieira, Deni Pontes e Rolando Beltrán. Usei propostas de movimento a partir de idéias, como a cena do carro de boi, em que havia grandes rodas, e a movimentação era feita no plano da roda de Laban, plano sagital. Na cena das “vacas”, eu trouxe a idéia e eles criaram a movimentação. Ou a cena dos botões, em que eu queria ver como o bailarino se vira com um botãozinho no palco, em vez de utilizar grandes cenários. Para a trilha sonora, eu tive de compor três músicas porque não achava nada que ficasse bom. O espetáculo recebeu patrocínio da Lei

de Incentivo. Depois disso, achei muito difícil, achei muito sacrificado levantar um espetáculo. Muita burocracia, muito desgaste quando não há patrocinador. Eu gosto de criar e voltar a trabalhar com pessoas mesmo, de transmitir.

## **:: Coreografia**

A coreografia vinha com a idéia, com o que queríamos dizer ou com a sugestão da frase musical, que eu ouvia muito e criava; uma concepção imagética. Às vezes, retirava a música e usava os sons disponíveis dos objetos, da voz ou do ritmo do movimento. Era o jeito de coreografar.

Antigamente, você avançava, corria, pulava. A iluminação tinha que ser muito aberta e viva, pois todos os cantos do palco eram explorados na dança. Hoje, vejo espetáculos como os da *Quasar*, por exemplo, em que a dança pode acontecer em poucos metros quadrados, não precisa mais que isso porque o movimento percorre o corpo usando torções, investidas, flexões grandes e pequenas. Talvez esse seja um dos sintomas possíveis da dança contemporânea.

Faço um trabalho mais colaborativo e voluntário na Universidade de Sorocaba, onde funcionam três grupos: Katharsis de Teatro, Katharsis Terceira Idade, ambos com direção de Roberto Gill, e Katharsis Dança, com direção da Andréia Nhur. Tenho trabalhado com os três grupos, dando aulas, ajudando na concepção de espetáculos ou tocando acordeom e fazendo a cenografia sonora. A história com o acordeom é algo que eu tenho que resolver. Voltei a tocar, mas às vezes dou um tempo para cuidar mais da dança. Há dois anos, estava tocando muito e tinha um grupo de forró com meu filho Ramon Vieira.

## **:: Acordeom**

O acordeom fica perto do coração. A gente fica abraçada com ele, mas não tem muita liberdade de movimento. A coordenação é complicada, pois a mão esquerda toca os baixos, a mão direita faz o teclado, e o fole regula a entrada e a saída do ar, dando o colorido da melodia. Se você voltar o fole sem técnica, o som fica entrecortado. De qualquer forma, tocando ou lidando com dança, eu sinto que estou buscando o fluxo.

Esse fluxo ocorre quando se consegue um estado de excelência. Não estou dizendo que consegui, quem me dera, um estado assim,

indescritível, o êxtase com arte. Estou vendo que a música traz isso. Na dança, experienciei algumas vezes ao sentir que a energia emanava para a platéia e retornava com uma frequência muito boa para mim, uma sensação muito boa, de baixa atividade cortical. Em *Silêncio dos Pássaros*, tenho algumas fotos que me dão a impressão de que, naqueles momentos, eu estava flutuando. Em *Por um Instante de Brilho*, também algumas pessoas me relataram essa sensação.

### **:: Trilhas sonoras**

Às vezes, componho pela necessidade das cenas que sonorizo, como é o caso do atual espetáculo de teatro *Aves, Ovos e Parafusos*, direção de Roberto Gill Camargo, em que faço a sonoplastia com o acordeom.

### **:: Projetos com a música**

Gravei um CD infantil de um compositor de Sorocaba: *Tempo de Brincar*, em que fiz a base para o Pena Branca e dois arranjos. Um deles ele cantou. Eu não fico preocupada com o resultado. Eu gosto muito do processo.

### **:: No corpo dos bailarinos**

Acho que a dança mora o tempo todo no corpo dos bailarinos porque a gente já dança na vida intra-uterina. Quando vi o ultra-som do Ramon, eu fiquei fascinada porque, com três meses de gestação, ele se movimentava com aqueles *swings* que a Maria Duschenes ensinava. Dançava tudo dentro do útero, e era fascinante. Depois que nasce, o corpo vai sendo corrompido nos movimentos, perde a espontaneidade de dançar. Mas acho que está tudo integrado. Só tem que manter os receptores abertos, os canais para receber, pois o que embaça é você não acreditar que a dança mora, de modo que ela deixa de se manifestar. Acontece, pois nós somos muito travados pelo medo, então vamos perdendo o brilho. Mas eu tenho necessidade de dançar; dançar mesmo. No dia-a-dia, quase todo dia tenho que trabalhar, pois meu corpo conheceu aquele tipo de tratamento: alongar, colocar-se, abrir os espaços e dançar, mexer-se, dançar.

### **:: Palavras aos bailarinos**

O que posso passar da minha experiência é que eu sofri bastante com o balé, pela frustração de “não colocar a perna na orelha” ou de não fazer

piruetas, que era, em vários ambientes, o objetivo máximo da dança. Hoje, isso ainda existe. A pessoa “mata” o corpo, arrebenta-se para conseguir, por exemplo, uma “abertura” maior na articulação. Os festivais de dança no formato de Joinville, que são uns caça-níqueis, estimulam a criação de modelos e o entendimento da dança como competição esportiva. As pessoas ficam com a obsessão de ultrapassar os limites do corpo e esquecem a dança. Deveriam pensar que a dança vai muito além disso. É o próprio corpo se expressando. E é possível descobrir um caminho próprio se não houver esse ruído na cabeça. Em algumas companhias de dança contemporânea existe uma exibição de embalagens, os Spielbergs da dança, que buscam grandes efeitos.

### **:: Para os coreógrafos**

Procurar entender o intérprete e não ter a atitude *eu quero que você seja o instrumento do que eu estou pensando*; ouvir o que o bailarino quer expressar também. O processo colaborativo é ideal; para isso, deve-se ajudar a conduzir. Há muito tempo, eu não penso na coreografia como fazia antigamente: cheguei a pegar a partitura de Paganini, a *Moto Perpétuo*, e coreografar em cima. Hoje, é claro que a hierarquia existe ainda, a direção é indispensável, mas o diálogo constante converge os objetivos e idéias resultantes para um trabalho muito mais inteiro.

### **:: Aos professores**

O professor tem de ter uma boa formação. Infelizmente, o que acontece é pensar que para criança o pouco que se sabe é suficiente. E é o contrário: o professor tem de conhecer muito para não entortar a criança, não abafar a criatividade que jorra na infância e não impor modelos rígidos. Para os adultos também, pois eles já chegam com vícios de postura, bloqueios, ansiedades e contenções. Então, o professor tem de ter paciência, observação e empatia para sentir o aluno. Vi algumas aulas da Julia Ziviane, na Unicamp, em que ela usava uma expressão que me chamou muito a atenção: “voltar para casa” no sentido de não se agredir, não se cobrar e tratar o corpo com mais doçura, driblando a ansiedade.

### **:: Espetáculos de dança**

Gosto de trabalhos que tratam mais da essência do ser, como algumas

coisas que tenho visto de buscadores, como Ricardo Iazzetta, Key Sawao, Emílie Sugai, Graziela Rodrigues, José Maria Carvalho, mas admiro também alguns grupos com outras propostas, que atrelam sua dança à pesquisa bem fundamentada, como o Cena 11. No entanto, vejo algumas coisas consideradas boas, ou consagradas, isentas de crítica, que deveriam estar mais no compasso de seu tempo, pois acabam se vendendo para os patrocinadores, como é o caso do último espetáculo de Anne Teresa de Keersmaker, *D'un Soir un Jour*.

### **:: Comunicação**

É muito, muito importante. É a energia que a gente sente quando está no palco, é o ventinho bom que vem da platéia. Quando não circula, você sente uma barreira de energia e é afetado.

### **:: O trabalho com dança hoje**

Em Sorocaba, tenho um espaço onde a gente faz ensaios, dou aulas de consciência corporal e que meus filhos usam bastante para ensaios. É um espaço sempre aberto para acontecer.

Pela minha experiência, acho que a dança depende de um tempo, de um tempo que as pessoas não têm mais. É tudo imediato: “quero ver já, quero ver pronto”. Talvez seja isso. Existe a dificuldade de patrocínio também; as leis de incentivo são uma loteria. Se eu quiser fazer um espetáculo, tem que ser um pouco na raça, e já não dá mais. É isso o que eu vejo. Tem muita coisa, as pessoas ficam confusas, não sabem o que é bom, o que não é.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/Dança, Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier, em 14/agosto/2003, no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou Cássia Navas.*



*Um Sopro de Vida, 1979*

Direção José Possi Neto

Interpretação Marilena Ansaldi

Foto Gerson Zanini

Acervo CCSP

*O Silêncio dos Pássaros, 1978*

Coreografia Janice Vieira

Interpretação Janice Vieira e

Denilto Gomes

Foto Djalma Limongi Batista

Acervo CCSP



## **:: IRACITY CARDOSO**

*Nascida em São Paulo, iniciou seus estudos de dança na Escola Municipal de Bailados, em 1953, tendo se graduado em 1960. Ao dar prosseguimento à sua formação artística, estudou com Tatiana Leskova, Ismael Guiser, Gilberto Mota, Lennie Dale, Renée Gumiel e Yoshi Morimoto. Um dos grandes marcos que alavancou sua vida profissional foi a ida para a Europa, em 1965, quando foi admitida na Ópera de Marselha. Volta ao Brasil em 1967 e participa de diversos espetáculos e de programas musicais na TV Record e na TV Excelsior esta, no Rio de Janeiro. Como bailarina e professora, trabalha no Ballet Stagium e no Teatro da Dança. Mais tarde, assume o cargo de Assistente de Direção do Corpo de Baile Municipal e juntamente com Antonio Carlos Cardoso é responsável pela reestruturação e modernização do mesmo, hoje Balé da Cidade de São Paulo. Na década de 1980 assume o cargo de assistente de direção e bailarina solista do "Ballet Theatre de Genève". Ao encerrar sua carreira como bailarina, assume a co-direção desse mesmo Ballet, e, mais tarde, a direção artística do "Ballet Gulbenkian" onde permanece até 2003. Hoje Iracity Cardoso é assessora para dança da Secretaria Municipal de Cultura.*

## **:: Corpo de Baile Municipal (CBM)/ Balé da Cidade de São Paulo (BCSP)**

Entrei para o Corpo de Baile Municipal, atual Balé da Cidade de São Paulo, em 1974, vinda do Ballet Stagium, do qual participei como bailarina, no início, juntamente com Márka Gidali e Décio Otero. Trabalhei no Ballet Stagium de 1972 a 1974, uma experiência inédita no país, a primeira companhia independente que apareceu aqui e que, agora, para a nossa alegria, completa 35 anos de existência. Esse tempo é uma maravilha para um grupo independente, sobretudo sabendo das dificuldades para manter a continuidade (que é o grande segredo) do trabalho de dança.

O que realizamos no BCSP, em 1974, junto com Antonio Carlos Cardoso e Marilena Ansaldi, com apoio do Sábado Magaldi, Secretário de Cultura, e do Luís Nagib, Diretor do Teatro Municipal, foi uma revolução. A companhia foi criada (pelo Johnny Franklin) para fazer um repertório neoclássico e as óperas do teatro. Graças à coragem e à força política, porque sem apoio político não é possível realizar mudanças, o BCSP se transformou, a partir

daquele momento, em uma companhia de dança moderna (não falávamos naquela época de companhias contemporâneas).

O BCSP se desenvolveu baseado em companhias européias que trabalham com a técnica clássica para o treinamento dos bailarinos, mas as criações eram realizadas a partir de idéias contemporâneas. O que também desenvolveu a companhia foi a aproximação com artistas de outras áreas, como teatro, artes plásticas e música. Isso fez com que construíssemos um repertório extremamente diversificado, grande parte do qual com trabalhos de Marilena Ansaldi, Víctor Navarro e Antonio Carlos Cardoso.

A mudança provocou um enorme impacto e controvérsia dentro da Companhia e nos bailarinos (muitos vindos da Escola Municipal de Bailado, com a mentalidade de bailarino clássico e a vontade de continuar a atuar em balés do repertório romântico). Houve uma grande briga, ocorreram dissidências; eles diziam que os trabalhos eram imorais. Foi um momento muito difícil. O CBM não tinha sede, estava abrigado na Escola Municipal de Bailado cuja mentalidade era totalmente oposta à que queríamos desenvolver. Ficamos um ano trabalhando no Teatro Paulo Eiró, mal equipado, em situação precária. Conseguimos uma sede, que comemorou 30 anos (2006), na rua João Passalacqua.

Esse período proporcionou o desenvolvimento de muitos jovens dentro da companhia, como o Luís Arrieta; trouxemos profissionais de diversas técnicas, como a Ruth Rachou, e também estrangeiros que passavam por São Paulo. Ocorreu uma grande abertura a outras tendências, a outras técnicas, a maneiras diferentes de pensar a dança.

A década de 70 foi muito difícil porque estávamos em pleno regime da ditadura militar, mas rica para a dança. Como a dança nem sempre tem texto, conseguíamos fugir de determinadas censuras porque era uma arte considerada sem fundo político. No entanto, muitos foram os trabalhos que retratavam a política e a sociedade.

Nesse período de mudanças, a companhia passou a viver um regime mais profissional, isto é, um trabalho esquematizado como qualquer companhia de dança internacional, com rotinas, ensaios e turnês.

Conseguiu-se também um grande aumento no salário dos bailarinos. Todos nós tínhamos de trabalhar em dois ou três empregos, um problema

que sempre acontece, sobretudo para os independentes, em qualquer lugar do mundo.

Fiquei muitos anos fora do Brasil – em 1980, fui para a Ópera de Genebra como assistente de direção e bailarina a convite de Oscar Araiz, com quem trabalhei durante oito anos. Quando parei de dançar, aos 43 anos, tornei-me diretora-adjunta do Balé de Genebra por cinco anos; depois, assumi a direção artística do Ballet Gulbenkian (Portugal) por sete anos. Logicamente, enquanto estive fora do país muita coisa aconteceu; muita troca de poder. Não as vivi, mas acompanhei de longe as mudanças.

Quando deixei a Companhia, o BCSP era, sem sombra de dúvida, a melhor companhia brasileira em termos de repertório, de qualidade de espetáculo, de criatividade e de diversidade. Havia criações maravilhosas, fazíamos muitos espetáculos, tínhamos temporadas com superlotação e realizamos muitas turnês pelo Brasil. Depois disso, a companhia viveu momentos difíceis porque em certos períodos ficou sem direção.

Klauss Vianna, que vinha da Escola de Bailados, criou dentro do Balé da Cidade – já na época uma solução perigosa – um outro grupo, um grupo experimental, o que provocou grande dissidência entre os bailarinos porque o grupo entrou sem os mesmos critérios seletivos. Era uma companhia dentro da outra. Ouviam-se os ecos: por um lado, pessoas contentes em trabalhar com Klauss (criatura sempre encantadora, que dava abertura para trabalhar o corpo de maneira mais relaxada) e outras descontentes pela existência de um grupo dentro de outro grupo, o que não durou muito tempo.

Em 1985, fui convidada pela Cleusa Fernandez, que estava interinamente na direção, para conversar com a companhia. Queria que eu dirigisse o elenco, mas estava começando uma carreira na Europa, e não era o momento de voltar ao Brasil. Assumiu o Antonio Carlos Cardoso, mas ele ficou apenas seis meses porque o clima era muito difícil quanto à organização política interna, bem como à falta de apoio para o diretor realizar um trabalho com um objetivo claro. Depois disso, a companhia entrou em decadência até chegar o crítico Rui Fontana Lopez, que não é um profissional da área. Não achei certo porque acredito que uma companhia deve ser dirigida por uma pessoa de dança. Mas o Rui trabalhou com persistência, apoiado pelo diretor do Teatro Municipal, Emílio Kalil,

recuperou o repertório e trouxe o Kresnik e o Pederneiras. Houve uma tentativa de voltar ao mesmo tipo de companhia de repertório, com a diversidade de estilo e de idéias, como nos anos 70.

Estive também numa época em que a Julia Ziviane dirigiu a companhia remontando uma obra do Oscar Araiz (*Cantares*) e me lembro que o esforço era sobre-humano para que a Companhia continuasse a existir. Houve outros diretores, Ivonice Satie e José Possi por curtos períodos; não sei a cronologia, pois acompanhei de longe.

Ao longo de sua história, o BCSP viveu momentos mais ou menos gloriosos. Tudo depende de apoio político e financeiro, além de um projeto artisticamente consistente. Resumindo, a companhia tem vivido de forma instável em sua base.

O BCSP sempre foi uma companhia de repertório, sempre foi uma Companhia de influência em São Paulo, e a partir dela as coisas se desenvolveram. Muitos profissionais saíram para produzir seus trabalhos independentes. Lançou coreógrafos marcantes na época: Víctor Navarro, Luís Arrieta, Ana Mondini, Umberto da Silva, Sônia Mota. O Balé da Cidade sempre foi uma usina de criatividade de profissionais que desenvolveram trabalhos coreográficos. De lá pra cá, não vi nenhum outro criador de São Paulo fazer sucesso equivalente ao que ocorreu nos anos 70, mas imagino que as pessoas continuam tentando, através de *workshops*, estimular o aparecimento de novos coreógrafos, que está em falta no panorama da dança em São Paulo.

## :: BCSP e a Companhia 2

Foi criada com base numa companhia que existe na Holanda e se chama Neederlands Dans Theater (NDT), dirigida por Jirí Kylián, um gênio da coreografia internacional. Quando assumiu a direção do NDT, criou uma companhia formada por jovens bailarinos, a Companhia 2 júnior, que

podiam entrar na companhia adulta. Era uma espécie de estágio. No momento em que a Sabrina, esposa de Kylián, completou 40 anos e já não podia fisicamente

continuar dançando na Companhia 1, ele resolveu criar a Companhia 3, formada por estrelas do panorama internacional da dança na terceira idade. Eram quatro, e todos carismáticos. Acabo de saber que a Companhia

3 foi desativada neste ano.

A idéia no BCSP vem dessa fonte, criada pela Ivonice Satie, e é bastante complicada. Primeiro porque não é qualquer criador que consegue trabalhar com bailarinos mais experientes; é preciso um profissional de grande traquejo; mesmo assim, os conflitos são freqüentes. Esses profissionais poderiam desenvolver outro tipo de ação, pois é sempre difícil um intérprete deixar o palco para uma geração mais nova. Seria mais útil a Companhia ter um conjunto de jovens bailarinos e não um grupo da terceira idade. E útil também para o mercado da dança, pois esses intérpretes, todos excelentes, poderiam ajudar a desenvolver um outro tipo de trabalho em relação à dança.

O BCSP não deve ser uma companhia experimental porque é uma companhia de resultados e não apenas de buscas. É lógico que todo o processo criativo terá obrigatoriamente uma pesquisa, mas um grupo experimental está voltado para uma elite, que é a elite universitária que fará o trabalho de pesquisa e que depois mostrará para uma elite que se interessa por esse gênero. Não é essa a função do BCSP, por mais que a Companhia 2, hoje, caminhe para essa direção. O BCSP é uma companhia municipal, paga com dinheiro público, e deve dar uma resposta ao grande público e não a uma elite de “especialistas”.

Voltei ao Brasil há três anos; 23 anos é muito tempo. Éramos todos jovens com ideais revolucionários. Hoje, o Brasil e o mundo passam por uma falta de esperança, e isso se reflete nas artes.

Naquela época, tínhamos uma enorme “barreira” a nossa frente que era a ditadura militar. Havia contra o que lutar; éramos extremamente criativos para fazer face a esse tipo de situação. As pessoas estavam unidas e se voltavam para uma meta. O que vejo agora é uma grande discussão na classe de dança. Salutar! As pessoas querem umas destruir as outras? Todas esperam que o poder público resolva de alguma maneira seus problemas. Hoje, é a lei do mercado quem manda. Acabou o paternalismo do poder público. Ele existe cada vez menos, e as pessoas devem usar sua criatividade para se desenvolver de outra maneira.

### **:: Escola Municipal de Bailado**

Fui aluna da Escola Municipal de Bailado, da Marília Franco e do Vaslav Veltchek. A escola era composta por ex-bailarinos do Balé do

IV Centenário e alguns outros que ainda estavam em atividade. Nossos professores eram fontes de inspiração, eles dançavam muito. A escola de bailado passou por muitos momentos. Há dois anos, realizei, com Ana Terra e Ruth Rachou, um trabalho de análise da escola. Muita coisa deveria mudar, e é preciso força e vontade do poder público para que ocorra a transformação porque ela esbarra em vários problemas, como inaptidão de professores e indefinição de metas. A escola é um serviço social ou um serviço profissionalizante? Os usuários entram com processos e reclamam aos vereadores. A escola deve ser um lugar de formação de excelentes alunos. Seu estatuto diz que é uma escola profissionalizante. É o que deveria fazer com rigor e resultado.

### **:: Teatro Galpão**

Fiz parte do primeiro grupo de professores do Galpão, com Célia Gouvêa, Maurice Vaneau e Sônia Mota. Ministrei aulas de dança clássica para adultos. Não era uma aula para se transformar em bailarino clássico; era uma aula para entender do que se trata e como se pode utilizar a técnica de balé clássico. Muitos alunos se profissionalizaram. O teatro estava aberto a todos os grupos de dança. Não havia camarins, o banheiro estava sempre entupido, mas as pessoas adoravam o Galpão. Muitos profissionais tiveram oportunidade de desfrutar de um palco com luz, sonorizado para experimentações. O Balé da Cidade e o Ballet Stagium se apresentaram lá, e foi onde a Marilena Ansaldi realizou suas primeiras experiências, como *Isso ou Aquilo?* (1975); um espaço aberto a todo tipo de repertório.

### **:: Lei de Fomento**

A Lei de Fomento à dança é uma iniciativa fantástica aprovada no ano passado (2005). O fomento é um passo importante; tem ajudado o teatro e ajudará a dança, porque a dança vive da continuidade de trabalho. Para dar resultado não pode ser um evento isolado; estamos na era dos eventos com sucesso. Tudo que hoje é sucesso são iniciativas que funcionam há muito tempo. Isso serve também para o Balé da Cidade: por mais que a cada mudança política ocorra uma mudança de direção artística, o BCSP continua com seu público porque é um trabalho contínuo. Não existe segredo: é a continuidade de trabalho e também de suporte, porque o sucesso

não é garantido na criação artística por mais que se reúnam elementos competentes. A criação artística é sempre uma interrogação. Acho que os pequenos grupos e as pessoas que queiram fazer trabalho experimental serão ajudados pela Lei de Fomento. Existe também no Governo do Estado uma Lei de Incentivo. O que lamento é que os teatros são minúsculos. Na Galeria Olido, temos uma sala para trabalhos experimentais. Ali, é o lugar da experiência. Tem as salas de ensaio e o palco para apresentação. O Centro Cultural São Paulo é o lugar da experimentação, com atividades tradicionais na cidade, como *O Feminino na Dança*, *O Masculino na Dança*, *Solos*, *Duos e Trios*,... Logicamente, sabemos que são criados trabalhos mais ou menos interessantes. É a constante da criação artística: sucesso e fracasso.

O Brasil tem grandes talentos para a dança. Estive recentemente em Nova York para o Youth American Competition; quem ganhou o Grand Prix foi uma paulista de 13 anos (Isabela Mainard). Nessa competição, se falou muito do talento brasileiro. No Brasil, há uma grande quantidade de concursos e festivais de dança. Cada vez que vou ao Festival de Joinville, já não me entrevistam porque sempre faço a mesma pergunta: vocês fazem festival há tantos anos, por que não criam uma companhia de dança do eixo sul? São tantos os bailarinos lindos e eles trabalharão onde? Investem em eventos e não em companhias de dança. São dez dias por ano de um grande festival, e depois?

Outra questão fundamental é a Circulação. Se o estado e o município se aliarem e apoiarem as turnês depois que os artistas ganharem seus prêmios, vai haver um estímulo para o desenvolvimento da dança, como acontece nos países europeus.

## **:: Na assessoria da Secretaria Municipal de Cultura**

Carlos Augusto Calil me convidou para ser assessora de dança. Fiquei muito lisonjeada porque é a primeira vez que se chama uma profissional da dança para discutir os problemas da classe. Quando converso com alguém, temos a mesma linguagem, o que facilita perceber quais são as necessidades para os grupos se desenvolverem. Tento dar o melhor dentro das circunstâncias políticas e burocráticas. É uma experiência novíssima.

Temos a Galeria Olido. Apesar das dificuldades de localização e de ter ficado sem programação durante algum tempo, sinto que há uma vontade

muito grande em dar apoio à dança, que tem estado abandonada nesses últimos anos. Por isso a qualidade caiu muito, a mídia não fala mais de dança. Não se consegue colocar os espetáculos de dança nos jornais, a não ser os internacionais ou os eventos.

Existe projeto para um Centro de Referência da Dança. Estamos em contato com a Cinemateca de Dança de Paris para conseguir material videográfico. Isso é importante para se obter informação sobre a história da dança para as novas gerações. Depois do contato com a França, contataremos EUA e Alemanha porque queremos trazer a memória histórica das diversas tendências e escolas. O Centro estará aberto ao público em geral. A idéia é ter material visual para exibir em cabines e erguer uma videoteca de dança. Para este ano, existem projetos que estamos tentando implementar. Há uma luzinha no fundo do túnel para a dança. O importante é unir todas as pessoas que resistem e continuam a combater pela nossa Arte.

*Depoimento dado às pesquisadoras da Equipe Técnica de Pesquisas de Artes Cênicas/ Dança Maria Cristina B. Lopes Coelho e Renata Ferreira Xavier em 26/07/2006 no Centro Cultural São Paulo.*

*Colaborou: Marcos Bragato.*



*Mulheres, 1976*

Corpo de Baile Municipal

Coreografia Oscar Araiz

Interpretação Iracity Cardoso

Foto Gerson Zanini

Acervo CCSP



*Cenas de Família, 1978*

Corpo de Baile Municipal

Coreografia Oscar Araiz

Interpretação Iracity Cardoso

Foto Djalma Lomongi Batista

Acervo CCSP

São Paulo, 2008

Composto em Myriad no título e ITC Oficina Sans, corpo 12 pt.  
Adobe InDesign CS3

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>