

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA

Alana Garcez Stein

A internacionalização da dança brasileira
a partir de um estudo de caso do Grupo Corpo (1975 – 2019)

Rio de Janeiro

2019

A internacionalização da dança brasileira
a partir de um estudo de caso do Grupo Corpo (1975 – 2019)

Monografia apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos
requisitos necessários para a obtenção do grau de bacharel
em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andrea Daher

Rio de Janeiro

2019

A internacionalização da dança brasileira
a partir de um estudo de caso do Grupo Corpo (1975 – 2019)

Alana Garcez Stein

Monografia submetida ao corpo docente do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel.

Aprovada por:

Professora Andrea Daher (Orientadora)
Professora Emérita

Professora Luiza Laranjeira
Professora Adjunta

Professor Henrique Buarque de Gusmão
Professor Adjunto

RIO DE JANEIRO

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família e a meus queridos amigos por me apoiarem, mesmo a maior parte deles vivendo longe. Agradeço, em especial, ao meu amado esposo, Alexandre de Bastos Pereira, por ser um incrível companheiro, e ao meu filho, Theo de Bastos Stein, por me ensinar cotidianamente que devemos questionar muito todas as coisas ao nosso redor. Gostaria de agradecer também a todos os professores do Instituto de História, em especial Luiza Larangeira, por todas as aulas incríveis e por demonstrar tanto encanto pelo aprendizado contínuo, e, principalmente, à minha orientadora, Andrea Daher, que, além de possibilitar a conclusão desta monografia, é a melhor acadêmica que já conheci. Por fim, gostaria de agradecer a todos que contribuíram de alguma forma para a realização desta monografia.

RESUMO

Este estudo propõe analisar, em três etapas, matérias de jornais, publicadas entre 1989 e 2019, sobre o Grupo Corpo. A primeira etapa consiste em uma história concisa da companhia mineira, desde sua fundação até os dias atuais (1975 – 2019). A segunda etapa consiste em uma análise do que convencionou chamar de “brasilidade” da companhia, identificando elementos que compuseram essa percepção em território nacional. Por último, a terceira etapa busca cotejar críticas nacionais e internacionais sobre a linguagem coreográfica do Grupo Corpo, buscando compreender características que operaram na internacionalização dessa companhia.

Sumário

Introdução	7
CAPÍTULO I - História concisa do Grupo Corpo	8
CAPÍTULO II - Concepções de “brasilidade”	20
CAPÍTULO III – Consolidação internacional.....	34
Conclusão.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	43

Introdução

A escolha do objeto de pesquisa desta monografia se deu, em grande medida, devido ao meu estreito envolvimento com a dança – fui bailarina profissional por alguns anos. Nesse sentido esta pesquisa possibilitou unir um objeto do qual sou próxima ao desejo de refinamento das ferramentas teóricas que entrei em contato ao longo da minha graduação em História. Entretanto, mais do que apenas satisfação de um desejo pessoal, esta pesquisa tem como horizonte o alargamento do conhecimento historiográfico produzido sobre dança no Brasil. Vale ressaltar que o tema aqui em questão ainda é pouco explorado, ao menos entre historiadores, no país.

Embora um passo singelo, o estudo de caso permite uma observação mais aprofundada de processos mais amplos, mais particularmente, ao que diz respeito à internacionalização de companhias de dança brasileiras. Não pretendo, nesse sentido, argumentar que o caso seja representativo da totalidade, mas sim que pelo estudo desta companhia em particular seja possível desvelar algumas características que podem ser observadas em um contexto mais amplo. Assim, parto do Grupo Corpo para falar sobre a internacionalização da dança brasileira.

A escolha do Grupo Corpo se deve a sua peculiaridade: trata-se de uma companhia que tem longevidade (44 anos), se comparada às demais companhias brasileiras, tendo recebido diversos prêmios nacionais e internacionais, além de ter como marca o que se convencionou chamar de “brasilidade”. Esses aspectos saltam aos olhos em inúmeras matérias de jornais sobre o Grupo Corpo, sejam elas nacionais ou internacionais. Portanto, acompanha-se aqui a história desse grupo de dança para pensar o seu caráter de “brasilidade” e, a partir dele, a sua internacionalização.

Partindo de matérias de jornais, livros e documentários produzidos sobre o Grupo Corpo, além de materiais sobre o questionamento do que significava, ao longo de sua trajetória, “ser brasileiro”, esta pesquisa se desenvolve em três eixos: o primeiro aborda a história e as obras do Grupo; o segundo, a construção da sua “brasilidade”; e o terceiro, o ponto fulcral da pesquisa, o seu processo de internacionalização.

CAPÍTULO I - História concisa do Grupo Corpo

Companhia de dança renomada, o Grupo Corpo tem uma longa história que, ao ser analisada, possibilita um melhor entendimento sobre o lugar que ocupa no cenário da dança no Brasil. Assim, esse trabalho se destina, ao decorrer deste primeiro capítulo, a fazer uma história concisa da companhia. Trata-se de uma narrativa cronológica, abordando processos e contingências que fazem parte da consolidação e da conformação atual desse grupo. Para tal, serão apresentados alguns depoimentos de integrantes que fizeram e fazem parte do grupo, assim como de artistas que propiciaram instigações, questionamentos e relevância para os trabalhos desenvolvidos nesses últimos 44 anos. Não pretendo me aprofundar em todas as obras realizadas, mas sim abordar um panorama geral dos espetáculos produzidos. Apenas no capítulo 2 dedicarei a algumas montagens uma maior atenção.

O Grupo Corpo pode ser considerado quase uma empresa familiar. Desenvolveu-se pelo anseio de seis irmãos e das namoradas de três deles, por seguirem carreira como bailarinos, o que, nos anos 70, era um sonho quase impossível. A ideia era criar uma grande companhia nacional, localizada em Belo Horizonte, que tinha como objetivo profissionalizar a dança. O cenário de profissionalização da dança era muito precário e, embora houvesse, nos anos de 1970, uma forte demanda por danças brasileiras, havia poucas companhias profissionais.

Para iniciar essa jornada, a construção de uma companhia de dança, Paulo convidou seus irmãos, Rodrigo, Miriam, Pedro, José Luiz e Marisa. No entanto, de acordo com Rodrigo, o Grupo Corpo se consolidou também pela presença de outros integrantes:

[...] não podemos nos referir ao Corpo como uma empresa familiar que deu certo. Não em relação aos Pederneiras. Se não fossem Hugo Travers, Emílio Kalil [que integra o grupo em 1978], Cristina Castilho, Carmen Purri, Denise Stutz, Fernando de casto — nenhum deles é Pederneiras —, nada disso existiria.¹

¹ REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 56 - 57.

Em 1975, iniciada a empreitada, Paulo convence seus pais a cederem sua casa para fundar a primeira sede do Grupo Corpo. Com a intenção de ser uma companhia profissional, convidam pessoas renomadas para fazer parte do corpo docente e criativo. Para divulgação, era necessário um espetáculo que demonstrasse profissionalismo; sendo assim, com auxílio de empréstimos bancários, conseguiram unir nomes nacionais e internacionais de grande importância, entre eles Milton Nascimento (compositor da trilha sonora), Oscar Araiz (coreógrafo e diretor argentino), Renata Schussheim (figurinista), Suzana Otero Leal (ambiente e iluminação) e Fernando Brant (roteirista). Os colaboradores, amigos e convidados do Grupo Corpo foram pessoas que tinham interesse em construir algo junto. O nome do grupo² surge dessa ideia de corporação, expressando o desejo dessa reunião de pessoas que têm um mesmo interesse e objetivo. Por isso, Paulo buscou convidar os melhores profissionais em suas áreas para desenvolver uma companhia.

Com esses profissionais, é iniciado o processo de montagem de *Maria, Maria*³, primeiro espetáculo da companhia. Nesse momento, os irmãos assumiram papéis coadjuvantes na produção, pois sabiam que eram necessários nomes de peso para que o objetivo maior, a consolidação de uma companhia profissional, fosse realizado.

O convite feito ao argentino Araiz para coreografar o primeiro espetáculo da companhia foi fruto de uma relação iniciada no Festival de Inverno de Ouro Preto, em 1973⁴. Rodrigo Pederneiras manteve um relacionamento estreito com Araiz e dançou em sua companhia, em Buenos Aires, com intuito de estudar mais sobre dança, já que Belo Horizonte contava apenas com uma academia de dança moderna, a *Transforma*⁵, local onde os Pederneiras iniciaram seus estudos.

A estreia da companhia e do espetáculo, em 1976, no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, foi um sucesso absoluto e teve todas as sessões lotadas. Como consequência desse início triunfal, a companhia foi contratada para dançar *Maria*

² REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p.43.

³ O espetáculo *Maria, Maria* recebe esse nome por conta da canção de Milton Nascimento. “A canção-título tomou o país. E imagem de Maria, a mulher anônima da pobreza sem perspectiva (‘que não vive, apenas aguenta’), solitária no palco, esfregando o chão” resume o cenário e enredo do espetáculo. Para saber mais: KANTZ, Helena. *Grupo Corpo: companhia de dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p.74.

⁴ BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p. 22.

⁵ Em alguns lugares a grafia aparece como Trans-Forma. O grupo tinha como diretora Marilene Martins. Escola continua existindo.

Maria diversas vezes entre 1976 e 1988. Inclusive, durante um período, foi difícil o Grupo Corpo ser reconhecido por seu nome, em vez da “companhia que dançava *Maria, Maria*”.

O primeiro espetáculo permaneceu em repertório até 1988, última vez que foi dançado. No tempo em que permaneceu em cartaz, foi apresentado em catorze países. Inicialmente, todos os irmãos Pederneiras compunham o corpo de bailarinos. Mais tarde, Marisa deixou a companhia e José Luiz tornou-se fotógrafo oficial do Grupo Corpo.

A primeira sede da companhia, a casa de infância dos irmãos Pederneiras, na rua Barão de Lucena 66, no bairro de Serra, que fora fornecida pelos pais, Isabel Pederneiras e Manoel de Carvalho Barbosa, virou uma espécie de centro cultural, com cursos, exposições e afins. Isabel e Manoel passaram a morar em um apartamento e deixaram o espaço para o empreendimento dos seus filhos,⁶ que fizeram algumas reformas para melhor adaptar o local aos propósitos da companhia. Passado um ano de sede, os irmãos resolveram vender a casa para conseguir construir um novo local.

A segunda (e atual) sede da companhia foi inaugurada em 1978, com dificuldades financeiras, porém com muito companheirismo para que o projeto se estabelecesse. Os amigos Éolo Maia e Márcio Lima foram responsáveis pelo projeto e pela construção. A construtora, *Martins e Klein*, perdoou as dívidas e finalizou as construções - vale lembrar aqui das características econômicas do período, marcado pelas altas taxas de inflação. O espaço foi composto por três andares, contendo uma galeria de arte, um teatro, salas de aula e um bar. Essa disposição foi pensada para auxiliar nos custos de manutenção da companhia, o que infelizmente não ocorreu, pois os problemas financeiros continuaram por vários anos.

Em 11 de maio de 1980, sob direção de Araiz, estreia o segundo grande espetáculo, o *Último Trem*, no Grande Teatro do Palácio das Artes, novamente com música de Milton Nascimento e roteiro de Fernando Brant. O espetáculo foi inspirado em uma matéria de jornal⁷ escrita por Fernando e teve Carlos Cytrynowski como figurinista, cenógrafo e iluminador. Esse espetáculo foi entendido pelos críticos como a consolidação da primeira fase do Grupo Corpo.⁸

⁶KANTZ, Helena. *Grupo Corpo: companhia de dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p. 85.

⁷ Reportagem intitulada “A vida por um Trilho”, de Fernando Brant e do fotógrafo Luz Alfredo, publicada em 1972, na revista “O cruzeiro”, sobre a desativação, em abril de 1966, da estrada de ferro que havia sido construída no tempo do Império.

⁸ BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p. 23.

Entre a primeira e a segunda fase do Grupo, em 4 anos, foram produzidos 5 espetáculos: *Triptico*⁹, *Interânea*¹⁰ (1981), *Noturno*¹¹, *Reflexos*¹² (1982) e *Sonata*¹³ (1984). Os figurinos passam a ser produzidos por Freusa Zechmeister, e a iluminação e direção por Paulo Pederneiras. A solução que a companhia desenvolveu ~~conseguiu~~ para continuar lançando e produzindo novos espetáculos — já que o interesse maior do público era *Maria, Maria* — foi apresentar dois espetáculos em um mesmo dia. Essa configuração prevalece até os dias atuais. O primeiro espetáculo apresentado é uma antiga produção, pertencente ao repertório da companhia, e o segundo, uma produção inédita que entra em temporada.

Em 2 de junho de 1985, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante o I Festival Internacional de Dança, que contou com presença de companhias como Ballet de Stuttgart¹⁴ e Alvin Nikolai Dance Theatre¹⁵, estreia *Prelúdios*¹⁶. Este espetáculo destacasse, de acordo com a maior parte dos críticos de dança e resenhas de jornais da época, por representar a consolidação da linguagem e o amadurecimento da composição coreográfica da companhia. Rodrigo relata que

[...] no instante em que encerrou [a apresentação do espetáculo Prelúdios], os bailarinos do Municipal vieram a mim, faziam questão de me cumprimentar e não faltavam elogios de toda parte: É genial!... repetiam com insistência. Tive aquele impacto. Foi um marco. Uma semana depois, a Veja publicou reportagem de seis páginas, assinada por João Cândido Galvão, sobre o espetáculo, que começava assim: A primeira obra-prima do balé brasileiro de base clássica. Assustei. A partir dessa repercussão toda, retomamos nossa identidade, voltamos a ser para o país o Grupo Corpo.¹⁷

Assim, a companhia ganhava visibilidade nacional, sendo vista como uma companhia importante, deixando o fantasma do espetáculo *Maria, Maria*, e sendo

⁹ *Interânea* possui coreografia: Rodrigo Pederneiras e música: Marlos Nobre. Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

¹⁰ Possui coreografia: Rodrigo Pederneiras e música: Wagner Tiso. Por conta desse espetáculo que Freusa deseja ingressar no corpo criativo da companhia.

¹¹ coreografia: Rodrigo Pederneiras, música: Alberto Nepomuceno, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

¹² coreografia: Rodrigo Pederneiras, música: Henrique Oswald | Bruno Kiefer, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

¹³ coreografia: Rodrigo Pederneiras, música: Serguei Prokofiev, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

¹⁴ A maior companhia alemã de balé clássico.

¹⁵ Coreógrafo Americano, foi um dos grandes nomes da dança contemporânea.

¹⁶ *Prelúdios* Op. 28, de Frédéric Chopin, foram produzidos de forma solta, Rodrigo, por meio da dança, tentou unificar as composições. Ver mais: REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p.184.

¹⁷ REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 69.

reconhecido como grupo e por sua originalidade em termos do conjunto dos trabalhos, não mais por uma só obra.

Parte do problema do reconhecimento mais amplo da companhia, se dá em meio às dificuldades financeiras, que são de suma importância no seu processo de profissionalização. O patrocínio da Divina Decadência¹⁸ viabilizou a criação de *Bachiana*¹⁹, em abril de 1986, e *Carlos Gomes Sonata*²⁰, em 16 de outubro do mesmo ano. Em 1987, estreiam, em 12 de agosto, dois espetáculos: *Canções*²¹ e *Duo*²², no Grande Teatro do Palácio das Artes; e em 20 de agosto, em São Paulo, *Pas Du Pont*²³, que teve sua temporada viabilizada pela Du Pont.

Em 1988, estreiam quatro espetáculos: *Schumann Ballet*²⁴, em São Paulo; *Rapsódia*²⁵, no Rio de Janeiro (ambos com figurinos de Emílio Kalil); *UAKTI*²⁶ em Belo Horizonte, com música especialmente composta para o espetáculo, e *Mulheres*²⁷, também em Belo Horizonte, com coreografia, figurino e iluminação de Susanne Like²⁸.

Retornando ao ano de 1978, Emílio Kalil, até então jornalista, mudou-se para Belo Horizonte e passou a integrar o Grupo Corpo. Kalil foi o responsável por expandir e divulgar a companhia tanto em âmbito nacional como internacional. Seu comprometimento com as questões financeiras possibilitou o surgimento e a consolidação dos primeiros patrocínios e apoios financeiros mais expressivos, entre eles Du Pont (1987), Fiat (1988), Divina Decadência (1986) e Shell (1989).

¹⁸ Uma confecção mineira, ver em: BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p.95

¹⁹ Música: Heitor Villa-Lobos, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²⁰ Música: Antônio Carlos Gomes, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²¹ Música: Richard Strauss, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação e cenário: Paulo Pederneiras.

²² Música: prelúdio das bachianas brasileiras número 1, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação e cenário: Paulo Pederneiras.

²³ Música: Heitor Villa-Lobos, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²⁴ Música: quarteto para piano e cordas, Op. 47, em mi Bemol, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²⁵ Música: rapsódia número 1 de Brahms, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²⁶ Música: música especialmente composta (grupo corpo volta a encomendar composições) pelo Uakti, coreografia: Rodrigo Pederneiras, Figurino: Freusa Zechmeister e iluminação: Paulo Pederneiras.

²⁷ Coreografia, Figurino e iluminação: Susanne Like.

²⁸ Rodrigo afirma que: “Susanne trabalhava teatro no universo da dança, suas tinham falas demais, música pesada, carregada; uma linguagem alemã”.

A “Era Shell” começa com o contato com o presidente da empresa, Roberto Broughton, responsável por assinar “um patrocínio de US\$700 mil dólares anuais para um período inicial de três anos”²⁹, o que possibilitou novas produções, já que a companhia passava a contar com estabilidade financeira.

Ao todo, foram dez anos patrocinados pela Shell, durante os quais o grupo produziu 10 espetáculos: *Missa de Orfanato*³⁰ (1989), *A criação*³¹ (1990), *Variações*

²⁹ KANTZ, Helena. *Grupo Corpo*: companhia de dança. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p.96

³⁰“ Criado em 1989, a partir da magistral interpretação do italiano Claudio Abbado à frente da Filarmônica de Viena, do Coro da Ópera Nacional de Viena e de quatro estupendos solistas, o balé sobre a missa solene composta e regida por ocasião da consagração da Igreja do Orfanato, na Viena de 1768, por um Mozart que não contava ainda os treze anos completos inscreve-se entre as obras máximas da companhia mineira de dança. Não por acaso, permaneceu em repertório por oito anos consecutivos (até 1997), e veio a se tornar a única coreografia anterior a 21, de 1992 – marco inaugural da escritura coreográfica de inflexões notadamente brasileiras que celebrou Rodrigo Pederneiras –, a figurar na coleção de vídeos do Corpo. Estabelecendo já, ainda que de forma embrionária, os primeiros códigos de uma linguagem que iria se consolidar nos anos subsequentes, na Missa do Orfanato o coreógrafo residente do Grupo Corpo começa a operar um desprendimento da forma em favor de uma ênfase maior na dinâmica e na espacialidade da cena. Na contramão do que prega o Ordinário da missa católica, um rito de devoção e louvor ao Senhor, Rodrigo Pederneiras transforma seu corpo de baile em uma massa de desvalidos que retrata antes a tragédia e a miséria da condição humana que o anseio de glorificação do Divino. Em estado de contrição permanente, os corpos dos bailarinos ritualizam o desamparo, o temor, o afligimento e a solidão inerentes à natureza inapelavelmente terrena e transitória da espécie humana, através de movimentos vigorosos que, na busca incessante de verticalidade, teimam em revolver ao chão, de onde tudo brota e onde tudo finda. Braços abertos em cruz ou fechados em penitência, seus gestos convulsos soam como brados de misericórdia. É a Paixão do Homem, a que se projeta na cena”. Informações presentes no *Release*.

³¹ “O balé é uma narrativa de idéias elaboradas a partir da obra homônima do austríaco Franz Joseph Haydn (1732 – 1809), levou aos palcos a visão mítica da criação do mundo adotando roteiro pré-existente do poeta John Milton (1608 – 1674). Em vez dos habituais 40 minutos de duração das coreografias do grupo, possui duas horas ininterruptas.” Informações presentes em: REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 180.

*Enigma*³², *Três Concertos*³³ (1991), *21*³⁴ (1992), *Nazareth*³⁵ (1993), *Sete ou oito peças para um ballet*³⁶ (1994), *Bach*³⁷ (1996), *Parabelo*³⁸ (1997) e *Benguelê*³⁹ (1998). Além

³² “Bem-humorado, brincalhão, assim Rodrigo Pederneiras define o Balé inspirado na obra *Variações Enigma*, do compositor romântico britânico Edward Elgar” mais informações em: REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p.179.

³³ “Há um humor fino que permeia o balé” com música: Georg Philipp Telemann, figurino: Freusa e cenário: Freusa e Paulo.

³⁴ “Criado em 1992, 21 é um divisor de águas na história do Grupo Corpo. Depois de atuar por uma década com temas musicais preexistentes, com este balé, a companhia mineira de dança não apenas volta a trabalhar com trilhas especialmente compostas – como acontecera em seus primórdios nos bem-sucedidos *Maria, Maria* e *Último Trem*, ambos com música original de Milton Nascimento e Fernando Brant – como passa a adotar como regra este critério. A decisão proporciona a Rodrigo Pederneiras a oportunidade de dar início à construção do extenso vocabulário coreográfico, de inflexões notadamente brasileiras, que se tornaria marca registrada das criações do grupo. Da teia de combinações rítmicas e timbrísticas em torno do número 21, contida nas partituras geométrizadas criadas por Marco Antônio Guimarães – diretor artístico do Uakti Oficina Instrumental e idealizador dos inusitados instrumentos que lhe conferem uma singularíssima sonoridade –, Rodrigo Pederneiras cria uma escritura coreográfica cujo pulso, ou impulso, é de transpiração matemática. Dividido em três movimentos, o mais vigoroso e instigante dos balés apresentados até aquele início dos anos 90 pelo Grupo Corpo reproduz, através de múltiplas repetições de movimento, a escala decrescente do 21 até o 1; desenha oito pequenos *hai-kais* coreográficos; e explode no final, numa dança colorida e contagiante que remete aos folguedos populares e às festas do interior.” Informações presentes no *Release*.

³⁵ “Homenagem, em música e movimento, ao mais erudito dos compositores populares brasileiros, Ernesto Nazareth (1863-1934), o balé *Nazareth*, de 1993, transporta para o palco, com insuspeitado requinte, a sensualidade e a brejeirice da dança brasileira de salão. Com base na obra do genial criador do “tango brasileiro”, o compositor e escritor paulista José Miguel Wisnik recorre ao conceito de espelhamento melódico para operar movimentos retrógrados que, induzidos por computador, desvendam surpreendentes e cristalinas construções musicais, numa recriação absolutamente autoral, original e contemporânea da obra de Nazareth. São comentários, citações, variações, que, bebendo sempre da mesma fonte, terminam por desaguar em outros braços de mar. O erudito e o popular se encontram e se confundem também na transcrição cinética e visual do gênio de Ernesto Nazareth (1863-1934) pela equipe de criadores do Grupo Corpo. Em consonância com a música original, Rodrigo Pederneiras engendra uma coreografia espelhada, repleta de imagens dúbias e cenas que vão e voltam, conferindo a Nazareth um tratamento espacial que se apropria da “caixa-preta” do teatro para deslizar com irresistível leveza e fluidez pelo chão de polcas, chorinhos e maxixes estendido por Wisnik e seu inspirador” Informações presentes no *Release*.

³⁶ “A partir de oito temas surgidos da parceria inédita entre o instrumentista e compositor norte-americano Philip Glass e o grupo instrumental mineiro Uakti, o coreógrafo Rodrigo Pederneiras desvencilha-se, pela primeira vez, do rigor formal que marca suas criações para construir uma obra despojada, onde a partitura de movimentos emerge como uma série de esboços, apontamentos ou estudos para uma coreografia. Inacabados na aparência, mas irretocáveis pela genialidade da forma. Como em uma pintura contemporânea, onde as correções podem ser incorporadas ao resultado final, os movimentos dos bailarinos do Grupo Corpo sucedem-se em variações que vão da estética “suja” própria dos ensaios a um primoroso acabamento formal. Nesse sentido, *Sete ou Oito Peças para um Ballet*, que teve sua estreia em 1994, propõe mais do que vaticina. O componente obsessivo, frio e exato dos temas especialmente criados para o balé pelo ícone maior da música minimalista norte-americana, leva Pederneiras a orquestrar repetições de movimentos que beiram o automatismo, executados, no mais das vezes, em solo, em contraposição a movimentos orgânicos de grupo, carregados da sensual latinidade intrínseca à sonoridade única produzida pelo Uakti.” Informações presentes no *Release*.

³⁷ “Um jogo entre o que se ouve e o que se vê, onde o barroco de Bach e o barroco de Minas Gerais, no Brasil, se realizam como dança. A coreografia aspira ao que está acima, e a música, ao que está dentro das partituras de Bach e que Marco Antônio Guimarães, o compositor, nos ajuda a descobrir.” Informações presentes no *Release*.

³⁸ “Escrever na língua nativa a palavra balé (assim, com um ele só e acento agudo) tem sido a busca consciente e obstinada de Rodrigo Pederneiras desde o antológico 21, de 1992. A inspiração sertaneja e a transpiração pra lá de contemporânea da trilha composta por Tom Zé e José Miguel Wisnik para *Parabelo*, de 1997, permitiram ao coreógrafo do Grupo Corpo dar vida àquela que ele mesmo define como

dos espetáculos, também foi produzido e lançado um livro comemorativo⁴⁰. Essa década possibilitou, por conta do maior investimento e acesso a recursos, obras de suma importância para consolidação da companhia, melhores espetáculos, além de turnês nacionais e internacionais.

O grupo contou ainda com alguns patrocínios menores, públicos e privados, durante e após a era Shell. Seu segundo patrocínio de grande porte é da Petrobras, iniciado nos anos 2000 e vigente até os dias atuais. Com aporte dessa empresa, foram produzidas, nos últimos 19 anos, doze montagens inéditas: *O corpo*⁴¹ (2000), *Santagustin*⁴² (2002),

a “a mais brasileira e regional” de suas criações. De cantos de trabalho e devoção, da memória cadenciada do baião e de um exuberante e onipresente emaranhado de pontos e contrapontos rítmicos, emerge uma escritura coreográfica que esbanja jogo de cintura e marcação de pé.” Informações presentes no *Release*.

³⁹“Benguelê é uma exaltação ao passado africano e às suas marcantes e profundas raízes na cultura brasileira. Riscando do palco, sem nenhum pudor, qualquer vestígio da técnica clássica - que, no entanto, presente na formação dos bailarinos, dá suporte à complexa coreografia -, o coreógrafo evoca, do início ao fim, ritmos afro-brasileiros como o maracatu, o candomblé e o congado. Anarquia e frenesi substituem a simetria e a ordem dos bailarinos em cena. Pas-de-deux e fouettés dão lugar a batidas de pé, remelexos de quadril, ombros e pélvis. A diversidade rítmica ganha vida ao som da música inspirada do compositor, cantor e violonista João Bosco.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁰ Usa como referência para produção desta monografia, livro *Grupo Corpo: companhia de dança*.

⁴¹ Tematizando o imaginário urbano, a coreografia de Rodrigo Pederneiras dialoga inovadoramente com a trilha eletrônica de Arnaldo Antunes. No ritmo acelerado dos movimentos, na violência dos gestos, nas quebras das linhas e no arqueamento dos corpos que buscam se mover rente ao chão, Rodrigo Pederneiras desenvolve novas características para essa dança, que vai da malemolência ao robótico.

“O corpo é suficientemente opaco / para que se possa vê-lo.” Esse corpo dança banhado na luz-cenário de Paulo Pederneiras, um quadrado de spots vibrando com a música como um gigantesco analisador de espectro.” Informações presentes no *Release*.

⁴² “A capitulação às tentações da luxúria versus o combate ferrenho e intransigente aos prazeres da carne. A tensão entre os dois extremos que marcaram a existência terrena do filósofo e religioso Aurélio Agostinho (354 - 430), o Santo Agostinho do panteão católico, serviu como ponto de partida para o compositor Tom Zé criar a música original do mais recente balé do Grupo Corpo – Santagustin, de 2002. O atrito produzido pelo confronto entre forças contrárias interessou a Rodrigo Pederneiras, que adotou como tema central para sua construção coreográfica o Amor, com todas as contradições que ele encerra, sua sublimidade e seu ridículo. O resultado é uma obra carregada de humor e erotismo, que contrapõe atração e repulsa, fragilidade e fortaleza, prazer e comisseração, brusquidez e delicadeza, sinuosidade e angulosidade, consonância e dissonância, acústico e eletrônico, numa sucessão vertiginosa de pas-de-deux, solitários ou em grupo.” Informações presentes no *Release*.

*Lecuona*⁴³ (2004), *Onqotô*⁴⁴ (2005), *Breu*⁴⁵ (2007), *Ímã*⁴⁶ (2009), *Sem mim*⁴⁷ (2011), *Triz*⁴⁸ (2013), *Suíte branca*⁴⁹ (2015), *Dança sinfônica*⁵⁰ (2015), *Gira* (2017) e *Gil* (2019).

⁴³ “Amores ardentes, vorazes volúpias, ciúmes nefastos, corações partidos, saudades brutais, desprezo, rancor, indiferença...Com letras que beiram o kitsch e a construções melódicas estonteantemente belas, o romantismo rasgado das canções de Ernesto Lecuona (1895-1963) havia capturado o coração bailarino do coreógrafo Rodrigo Pederneiras em meados dos anos 80. Duas décadas depois, em 2004, o Grupo Corpo rendia-se à genialidade do maior ícone da música cubana de todos os tempos e decidia abrir uma exceção à regra, estabelecida em 1992, de só trabalhar com trilha especialmente compostas para colocar em cena o balé que leva seu nome: Lecuona.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁴ “A perplexidade e a inexorável pequenez do Homem diante da vastidão do Universo é o tema central de *Onqotô*, balé que, em 2005, marcou as comemorações dos 30 anos de atividade do Grupo Corpo. Assinada por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik, a trilha sonora tem como ponto de partida uma bem-humorada discussão sobre a “paternidade” do Universo. De um lado, estaria a teoria do Big-Bang, a grande explosão primordial, cuja expressão consagrada pela comunidade científica mundial parece atribuir à cultura anglo-saxônica dominante a criação do Universo; e, de outro, uma máxima espirituosa formulada pelo genial dramaturgo (e comentarista esportivo) Nelson Rodrigues sobre o clássico maior do futebol carioca, segundo a qual se poderia inferir que o Cosmos teria sido “concebido” sob o signo indelével da brasilidade: “O Fla-Flu começou quarenta minutos antes do nada”. Instrumentais ou com letra, os nove temas que compõem os 42 minutos de trilha estabelecem uma sucessão de diálogos rítmicos, melódicos e poéticos em torno das “cenas de origem” eleitas por seus criadores e do sentimento de desamparo inerente à condição humana. Na coreografia criada por Rodrigo Pederneiras, verticalidade e horizontalidade, caos e ordenação, brusquidez e brandura, volume e escassez se contrapõem e se superpõem, em consonância (e, eventualmente, em dissonância) com a trilha musical, desvelando significados, melodias e ritmos que subjazem ao estímulo sonoro.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁵ “Tradução poética da violência e da barbárie dos dias que vivemos, *Breu*, balé que o Grupo Corpo estreou em 2007, é a mais demolidora partitura de movimentos escrita por Rodrigo Pederneiras em 30 anos de atividade como coreógrafo da companhia mineira de dança. Para expressar em movimentos a densa e lancinante trilha sonora criada por Lenine, coreógrafo e bailarinos precisaram deixar de lado a sensualidade, o lirismo, a alegria e a brejeirice que, desde 1992, caracterizam o trabalho do grupo e partir para formulação de novos códigos de movimento. Desta vez, a potência, a angulosidade e a rispidez dão o tom do balé. A brusquidez das quedas e uma penosa morosidade nas subidas parece condenar os corpos a se reter por mais tempo ao rés do chão e, desta forma, a mover-se com o auxílio da pélvis, dos pulsos, dos cotovelos, dos joelhos, dos tornozelos, dos calcanhares. Para manter-se de pé ou ficar por cima, é preciso ignorar o outro e encará-lo como inimigo. O individualismo, o triunfo a qualquer preço e a disposição para o confronto como estratégia apriorística de sobrevivência parecem reger a movimentação dos bailarinos no decorrer dos quarenta minutos de espetáculo.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁶ “O princípio de interdependência e complementaridade que rege as relações humanas serviu de ponto de partida para a criação de *Ímã* pelo coreógrafo Rodrigo Pederneiras. Suave e vital, trivial e estranho, o balé do Grupo Corpo é marcado pela alternância constante entre o cheio e o vazio na ocupação do espaço cênico. Solos, duos e formações maiores ou menores de grupo se constituem e se dissipam a todo momento, num jogo incessante de união e dispersão. A trilha composta pelo + 2, trio formado por Domenico, Kassin e Moreno, sobrepõe timbres e texturas de instrumentos de origens e naturezas diversas – como a guitarra e a ocarina, ou o synth e a cuíca – para trafegar por temas abstratos, essencialmente melódicos ou tipicamente eletrônicos, e revelar influências que vão do bossanovista João Donato, ao ícone da música afro dos anos 70 Fela Kuti, passando pelo multi-instrumentista contemporâneo japonês Cornelius” Informações presentes no *Release*.

⁴⁷ “O mar (de Vigo), que leva e traz de volta o amado, o amigo, é o que dá vida e movimento a *Sem Mim*. O balé é embalado pela trilha original urdida a quatro mãos pelo viguês Carlos Núñez e pelo brasileiro José Miguel Wisnik a partir do único conjunto de peças do cancionero profano medieval galego-português que chegou aos nossos dias com as respectivas partituras de época: o célebre “ciclo do mar de Vigo”, de Martín Codax. Nas sete canções, datadas do século XIII, o poeta se pronuncia sempre em nome da mulher; mais especificamente de jovens apaixonadas que pranteiam a ausência ou festejam a iminência do regresso do amado-amigo. Na avidez do reencontro, elas confidenciam ora com o mar, ora com a mãe, ora com amigas. E, para aplacar ou fustigar o seu desejo, saem a banhar-se nas ondas do mar de Vigo. A lírica do trovador medieval leva Rodrigo Pederneiras a pautar sua partitura de movimentos na alternância entre calma e fúria e no vaivém próprios das ondas do mar, e, também, a (re)produzir, no jogo de cena, o apartamento entre feminino e masculino, onde um(a) reclama sempre a falta do outro, em coreografia marcada pelo

Trata-se de grandes produções envolvendo importantes músicos como Lenine, Caetano Veloso, José Miguel Wisnik, Gilberto Gil e outros, quase todas com músicas inéditas. Apesar de ser uma companhia que busca fugir do eixo Rio-São Paulo, suas estreias, desde 1997, passaram a ser realizadas na capital paulista, apenas alternando os teatros.

Cabe ressaltar que o grupo de funcionários da companhia não sofreu grandes alterações com o passar dos anos e contou com alguns convidados para espetáculos pontuais, o que é comum em companhias profissionais. No “núcleo duro” da companhia, apesar da afiliação em diferentes momentos, existem seis integrantes ativos até a atualidade.

fluxo constante de avanços e recuos e pela recorrência de movimentos, sinuosos ou abruptos, de tronco.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁸ “A sensação de estar sob a mira da mitológica espada de Dâmocles, suspensa por um tênue fio de crina de cavalo, foi tão imperativa durante todo o período de gestação da mais recente obra do Grupo Corpo que acabou não apenas se impondo como o grande mote para a sua criação, mas servindo, também, de inspiração para o seu nome – Triz, palavra de sonoridade onomatopaica, que tem nos vocábulos gregos triks/trikós (pelo, cabelo) sua mais provável origem etimológica, simbolizada pela expressão por um triz (por um fio). Como estímulo à criação da trilha de Triz, Lenine tratou de posicionar, ele mesmo, uma espada de Dâmocles sobre sua cabeça: construir uma topografia musical recortada por subversões rítmicas (uma paixão) a partir de um único leitmotiv e utilizando somente instrumentos de corda. Numa obra onde a ocupação do espaço reflete a intermitência e a dubiedade diabólicas operadas no tempo da música de Lenine, a possibilidade de criar uma série de duos femininos atuou como lenitivo e respiradouro necessários tanto ao exercício da criação coreográfica de Rodrigo Pederneiras, quanto à execução dos movimentos pelos bailarinos – que, nas formações de grupo, atuam em estado de tensão permanente, onde qualquer átimo, um triz que seja de imprecisão, pode ser fatal.” Informações presentes no *Release*.

⁴⁹ “Quando os primeiros acordes de guitarra e a silhueta sinuosa de uma bailarina riscam o ar, um quê de mistério insinua-se na cena. Logo, a aridez de uma paisagem estranhamente branca sublinha o clima enigmático. Vestidos de branco do princípio ao fim do balé, movimentando-se sobre o linóleo também branco e tendo ao fundo um painel que pouco a pouco revela saliências e reentrâncias de uma estrutura que sugere uma gigantesca geleira, os bailarinos do Grupo Corpo percorrem o instigante emaranhado de temas composto por Samuel Rosa para a trilha de Suíte Branca. Idealizado como as antigas tabulas rasas romanas ou uma página em branco, sobre a qual uma nova história começa a ser inscrita, Suíte Branca marca a primeira colaboração da jovem coreógrafa paulista Cassi Abranches com a companhia mineira de dança. Entre ondulações de braço e quadril, movimentos pendulares, suspensões e muitas intercorrências de chão, a partitura de movimentos erguida por ela propõe um diálogo com a lei da gravidade, onde é possível entrever os traços distintivos do Corpo que há tanto tempo habitam o nosso imaginário e, ao mesmo tempo, divisar a força de uma inequívoca alteridade.” Informações presentes no *Release*.

⁵⁰ “Criada para a celebração dos 40 anos de atividade do Grupo Corpo, Dança Sinfônica se estrutura a partir do mote memorialista proposto pelo diretor artístico Paulo Pederneiras. Autor de trilhas antológicas, como 21 (1992) e Bach (1996), na primeira obra sinfônica especialmente criada para a companhia mineira de dança, Marco Antônio Guimarães funde em sofisticada trama peças inéditas e passagens musicais evocativas de balés que marcaram a história recente do Corpo. O conjunto de temas, escrito com maestria para a formação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, de 90 figuras, e interligado por engenhosas pontes musicais executadas pelo grupo Uakti, permite a Rodrigo Pederneiras passar em revista as melhores notações de todo um vocabulário que havia deixado para trás e, também, a processar, com a bagagem acumulada em décadas de exercício de desprendimento da forma, uma espécie de síntese de uma escritura coreográfica construída ao longo de 34 anos de residência na companhia.” Informações presentes no *Release*.

O primeiro integrante, o fundador do Grupo Corpo, Paulo Pederneiras, tem oito anos de experiências teatrais, iniciadas como ator, em 1968⁵¹. Por cobrança dos pais, ingressou, em 1971, no curso de Arquitetura da UFMG, mas não o concluiu, mesmo faltando apenas 4 meses. Também fez parte do grupo de dança *Transformar*, primeira escola de dança moderna de Belo Horizonte. Atualmente, é diretor e iluminador da companhia, sendo o principal responsável por conferir unidade e síntese aos espetáculos.

Desde 1981, os figurinos são de responsabilidade de Freusa Zechmeister, arquiteta, designer e paisagista que, ao assistir a um ensaio do grupo, e nos entrelaces das amizades, tornou-se a criadora das roupas usadas pelos bailarinos.

Os cenários da companhia, desde 1989, levam a assinatura de Fernando Velloso, que atuava em outras posições na companhia desde 1977. Esse arquiteto, pintor e escultor passou a ser também cenógrafo. Suas criações são feitas de forma conjunta com seus outros três colegas, Freusa, Paulo e Pedro, cujas ideias vão se complementando e permeando umas às outras. Rodrigo Pederneiras afirma que

[...] com o tempo, eu me afastei do processo [de criação]. Passei a criar as coreografias e a deixar que eles inventassem o resto.

[...]

O corpo funciona com uma boa estrutura interna, na qual nós nunca realizamos reuniões, cada um sabe a sua obrigação. Um vai devagar, entra na sala do outro, fala uma coisa, sugere algo, mas formalidades não existem, porque reunião é uma coisa chata que burocratiza. Outra coisa: não estabelecemos metas. Trabalhamos com criação e, para tanto, só precisamos de vontade e inspiração.⁵²

Os três últimos integrantes: Rodrigo, Miriam e Carmen; são responsáveis pelas movimentações dos bailarinos. A constituição das coreografias são fruto dos estudos e criações de Rodrigo Pederneiras. Dos três integrantes anteriormente citados, este é o que possui maior liberdade dentro do núcleo criativo. Por mais que as decisões possam ser tomadas em conjunto, é a Rodrigo que é dada total liberdade, já que os figurinos, o cenário e a iluminação são constituídos e pensados para concretizar as ideias desses corpos que dançam — sua dança, linguagem e coreografia serão abordados com mais detalhes no

⁵¹ KANTZ, Helena. *Grupo Corpo: companhia de dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p.108.

⁵² REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 83.

segundo capítulo. Não menos importantes, duas mulheres são responsáveis por tornar possível a ambição do coreógrafo, ensaiando os bailarinos, ensinando e burilando os movimentos. São elas: Miriam Pederneiras, a Mirinha, e Carmen Purri, a Macau.

Em síntese, a companhia que surgiu de uma família de classe média, com dificuldades financeiras, consegue alguma estabilidade com dois grandes patrocínios — inicialmente a Shell e, até hoje, a Petrobras — e passa a obter, com maior facilidade, recursos para a produção de espetáculos, muito bem recebidos pela crítica e pelo público. Atualmente, conta com um repertório de 45 obras, que foram produzidas, em sua maioria, em parceria com músicos e artistas renomados. Apresentou-se em centenas de cidades, em mais de 40 países, e, geralmente, mantém 10 balés em repertório, realizando cerca de 90 apresentações anuais.

CAPÍTULO II - Concepções de “brasilidade”

O Grupo Corpo, de acordo com Rodrigo Pederneiras, buscou uma linguagem própria, que deveria ser nova e não apenas um mimetismo das técnicas importadas. Mas existe um divisor de águas entre as linguagens coreográficas: a inicialmente desenvolvida na companhia, tendo como coreógrafo Araiz, encerra uma concepção de “brasilidade” diferente da constituída a partir de 1980, quando Rodrigo Pederneiras tem seu lugar de coreógrafo consolidado.

Este capítulo está voltado sobretudo para a segunda concepção de “brasilidade”, a partir dos anos 80, considerada como marca singular e original do Grupo Corpo. Partindo das diferenças de linguagens presentes nas composições coreográficas, esse capítulo busca analisar: 41 matérias de jornais nacionais; os 8 ensaios presentes no segundo livro comemorativo, *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo*; e um ensaio de Sabrina Parracho.

A principal característica que compõe a primeira fase do Corpo era um “Brasil narrado”, que vai diferir, como foi dito, da segunda fase da companhia coreografada por Rodrigo Pederneiras. Helena Kantz afirma que

Nos anos 70, se entendia que a dança brasileira nascia sempre que se teatralizasse, com uma certa dose de realismo, temáticas sociais ou regionais, ao som de música brasileira, não importando se popular ou erudita, desde que no corpo de bailarinos brasileiros. *Maria, Maria* e *Último trem* responderam com tanta pertinência a tais anseios, que se consagraram como modelos deste modo de conceber. Por isso, legitimaram e foram legitimadas como representantes do que então se entendia por dança brasileira⁵³.

A dita primeira fase, caracterizada por um maior exotismo, marcado pelos lugares comuns da tropicalidade foi produzida por um estrangeiro, Araiz. Como vimos, o espetáculo estreado em abril de 1976 foi um sucesso: a companhia conseguiu vender mais apresentações e se manteve por meio delas durante um bom tempo. A questão agora era conseguir sair da sombra desse grande espetáculo, para se tornar uma grande companhia. Esse caminho foi difícil, porque para conseguir manter a companhia financeiramente foi necessário realizar sessões de *Maria, Maria* até 1988; mesmo assim, tudo se deu com

⁵³ KANTZ, Helena. *Grupo Corpo: companhia de dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995, p. 73

tremendas dificuldades para manter um grupo de dança profissional que estava construindo uma nova sede.

De acordo com, Helena Kantz, coube a Rodrigo, que inicialmente não tinha essa intenção, produzir essa “brasilidade não exótica”, marcada não apenas por aspectos regionais brasileiros – o que se vendia bem, internacionalmente –, porém sem se afastar totalmente delas. O coreógrafo teve então a oportunidade de ingressar no espetáculo *Cantares* (1978), apresentado na nova sede do Grupo Corpo. Entretanto, a repercussão não foi a mesma de *Maria, Maria*, mesmo tendo outros nomes importantes acompanhando sua produção. Após essa tentativa, o Grupo resolveu tentar repetir a dose de *Maria, Maria*, com o espetáculo o *Último trem*, em 1980, mudando apenas o responsável por figurino, cenário e iluminação, que passaram a ser assinados por Carlos Cytrynowski. Apesar de ter tido os mesmos produtores de *Maria, Maria*, o sucesso não foi, na mesma proporção, foi apenas satisfatório.

Pelo visto, os espetáculos antes dirigidos e coreografados por Araiz, são narrativas de “realidades brasileiras”, essa narrativa é abandonada por Rodrigo, mas a brasilidade não.

A partir de 1985, os cinco espetáculos dirigidos por Rodrigo (*Tríptico, Interânea, Noturno, Reflexos* e *Sonata*) não conseguem sair da sombra de *Maria, Maria*. É nesse momento que se decide apresentar dois espetáculos em uma noite, como faz o Grupo até hoje. O público teria *Maria, Maria* e a companhia conseguiria ter espaço e dinheiro para apresentar novas obras. *Prelúdios*, em 1985, foi lançado dessa forma. A obra impressionou por sua técnica, um balé muito bem feito e, finalmente, após 10 anos o Grupo voltava a ser visto como uma companhia e não como aqueles que dançavam *Maria, Maria*.

De acordo com Rodrigo Pederneiras, o que possibilitou a invenção dessa nova linguagem foi o enfoque em coisas mais rotineiramente brasileiras, como o jeito de caminhar de um brasileiro (que difere de outras nacionalidades). Não se trata de querer trazer o “popular”, mas de fazer um uso do “popular” para tentar desenvolver uma nova linguagem cenográfica. O que é apresentado nessa nova maneira de movimentar corpos, que não é uma tentativa de fazer um balé clássico, é inserir, de uma determinada forma, o popular na dança clássica, erudita, brasileira.

Prelúdios, primeiro balé que se desenvolve nessa segunda fase do grupo, é ainda considerado muito clássico, se comparado às demais obras, embora já apresente traços da nova linguagem que vai sendo desenvolvida. Essa coreografia é percebida pelos críticos como uma dança em que a técnica erudita começa a ser quebrada com os usos do “popular brasileiro”.

Os dois livros de comemoração publicados sobre o Grupo Corpo enfatizam a característica dessa brasilidade sem o exagero do tropical. O primeiro livro, *Grupo Corpo: companhia de dança (1995)*, escrito por Helena Kantz, relata os primeiros vinte anos da companhia, apresentando: os espetáculos desenvolvidos, integrantes da companhia e suas responsabilidades e uma análise sobre a linguagem coreográfica. Organizado por Inês Bógea, o segundo livro, *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*, traz 9 ensaios sobre o Grupo Corpo. Uma vez que são convidados intelectuais de diversas áreas para escrever os ensaios, os textos apresentam diferentes perspectivas sobre as produções da companhia.

Prelúdios constitui, assim, o início de uma nova linguagem, em que, para a crítica, de modo geral, não existia a intenção de narrar uma história, mas apenas desenvolver uma ideia. por sua vez, Rodrigo Pederneiras afirma:

Quando comecei a coreografar, no início dos anos 80, estávamos vindo de uma fase na qual a tendência era apostar em uma estrutura narrativa. Com *Prelúdios* comecei a criar uma linguagem abstrata para o balé, que é o que me interessa. A dança e o gesto falam por si só.⁵⁴

Portanto, a primeira distinção, das ditas fases da linguagem do Grupo Corpo, é elucidada nesse depoimento de Rodrigo, como uma saída pensada das narrativas privilegiadas nos espetáculos *Maria, Maria* e *Último Trem*.

Ao cabo de quatro anos o Grupo produziu 8 espetáculos: *Bachiana* (1986), *Carlos Gomes Sonata* (1986), *Canções* (1987), *Duo* (1987), *Pas du Pont* (1987), *Schumann ballet* (1988), *Rapsódia* (1988), *Uakti* (1988) e *Mulheres* (1988), Em todos eles o balé serve de base para inserir o “gesto popular”, à exceção de *Mulheres*, coreografado pela

⁵⁴ REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 70.

alemã Susanne Linke. Este espetáculo não foi bem recebido pelo público, que esperava algo mais familiar com a linguagem que vinha sendo desenvolvida pelo Grupo Corpo⁵⁵.

Em 1989 o Grupo Corpo consegue um patrocínio fixo da Shell, inaugurando a fase de estabilidade financeira, descrita no capítulo anterior. A segurança fez com que a companhia utilizasse os aprendizados, tidos com *Mulheres* e outros espetáculos, e produzisse uma nova apresentação de peso. *Missa do orfanato* foi composto a partir da música de Mozart, com uma estrutura à altura das ambições da companhia.

Missa do Orfanato foi apresentado no Festival Internacional de Dança no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, contando com *Prelúdios*, na abertura. Em especial, em quatro matérias críticas, de 1989, observa-se que a noção de “brasilidade”, referindo-se à linguagem coreográfica, ainda não aparecia.

Helena Katz afirma, em 1989:

[...]Como um estatuto, Prelúdios aclara seu fazer coreográfico [de Rodrigo Pederneiras]. Usando os 24 Prelúdios OP.18, de Chopin, no piano de Néelson, Rodrigo Pederneiras consegue trabalhar as relações de fluência entre música e dança, com desenhos que buscam uma compreensão do espaço – não como aquele que é dado, e sim construído.

Prelúdios se torna a fundação para explorações que se seguiram (Bachiana, Canções, Carlos Gomes/Sonata, Schumann Ballet, Uakti), Em todas, o criador experimenta novas maneiras de trabalhar o movimento como uma matriz, no sentido aristotélico do “próprio sensível” das faculdades.⁵⁶

Bárbara Heliadora, por sua vez, escreve em 1989:

O encadeamento da sequência de prelúdios fluiu melhor, sugerindo mais claramente que cada nova ideia coreográfica é resultado inevitável da anterior: no palco vazio, colorido apenas pelas gradações de azul dos austeros figurinos, só Chopin e a dança merecem atenção.

[...]

A coreografia de Rodrigo Pederneiras é (felizmente) muito mais sugestiva do que descritiva: é o clima, são os hábitos e emoções da vida do orfanato que transparecem nos movimentos basicamente tensos, duros, angulosos⁵⁷

Para Antonio José Faro, em 1989:

⁵⁵ *Ibidem* p.77

⁵⁶ KATZ, Helena. “Novos horizontes para o Grupo Corpo”. O Estado de S. Paulo, 26 maio. 1989.

⁵⁷ HELIODORA, Barbara. “A notável evolução do Grupo Corpo”. O Globo, 1989.

Com ele, o bailarino dança inteiro, e nas suas coreografias os movimentos de braço, tronco e cabeça assumem a mesma importância das pernas, o que é raro na maioria dos coreógrafos.⁵⁸

Por fim, em 1989, Cristiana Lara afirma:

Prelúdios abre a noite e encanta os que só agora puderam conhecer essa autêntica obra-prima. Os que já tinham visto a coreográfica de Rodrigo, criadas em 1985, em cima dos prelúdios Op.28, de Chopin, têm oportunidade de descobrir novas intenções e novos movimentos que até agora lhes tinham passado despercebidos. Tudo se encaixa – música e coreografia, entradas e saídas – num suave fluxo de movimentos perfeitos. A rara habilidade do coreógrafo mineiro fica evidente quando põem em cena, ao mesmo tempo, grupos de bailarinos executando diferentes passos com variados desenhos cênicos.

[sobre missa do orfanato] Seu trabalho é menos abstrato e mais denso e talvez inaugure uma nova fase na sua carreira.

Os corpos dos bailarinos dos bailarinos se movimentam com engenhosidade e, através de estranhas posturas, transmitem com realismo momentos de angústia, de solidão e de tristeza próprios dos orfanatos. Por meio de bonitos e fortes movimentos de cabeça, dos braços e do tronco, Rodrigo consegue o impacto que a música de Mozart exige. [...] A quantidade e a diversidade dos movimentos comunicam a impressão de que não existem limites para o corpo humano empenhado na criação artística.⁵⁹

Apesar de não produzir espetáculos apenas com músicas brasileiras, o Grupo tem recorrência de encomendas de trilhas sonoras ou de arranjos de músicas clássicas e populares brasileiras. Isso ajuda a entender mais ainda o caráter da “brasilidade” assumida por Rodrigo Pederneiras, pois ele é um estudioso assíduo das músicas que coreografa, sendo esse o ponto de partida das suas criações.

Em parceria com Marco Antônio Guimarães (do grupo musical Uakti), a composição das novas trilhas sonoras de suas criações aprofundou a ligação entre coreografias e música. Rodrigo Pederneiras se questiona, com essa colaboração: “por que não produzir uma linguagem própria na dança?” Ele afirma que seus processos criativos partem da música, pois ele as ouve exaustivamente até iniciar o processo de criação dos movimentos.⁶⁰ Afirma também que o convívio com Marco Antônio e os processos

⁵⁸ FARO, Antonio José. “O irrepreensível Pederneiras.” O Globo, 25 nov. 1989.

⁵⁹ LARA, Cristiana. “Corpo brilha com a ‘Missa do Orfanato’”. Jornal do Brasil. 22 maio 1989.

⁶⁰ REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 p. 73.

criativos utilizados por ele, o fizeram ouvir a música de outra maneira⁶¹, arriscando mais em suas criações, assim como seu colaborador, passando a enxergar a dança com outros olhos. Assim como o grupo Uakti buscou para música as formas de usar o erudito e o popular, Rodrigo o fez com suas composições, como diz em sua biografia:

Muito do entendimento entre dança e música praticado pela companhia se pôs a caminho da dupla: Marco Antônio Guimarães e Rodrigo Pederneiras testam cruzamentos desde UAKTI. É, todavia, de 21 em diante, que vão luzir cada vez mais. Se comunicam pelos finos fios daquilo que não se explica: genialidade. Um toma da música e outro toma da dança. Ambos desconhecem barreiras entre erudito e popular. Insatisfeitos com o existente, os dois se empenham em inventar novos descobrimentos.⁶²

Mas Rodrigo não bebe apenas da fonte da música brasileira: as produções literárias também são de grande importância para suas perspectivas. O espetáculo *Nazareth*, com música de Ernesto Nazareth, é concebido junto com o músico José Miguel Wisnik, que diz assumir uma perspectiva machadiana,⁶³ acentuando a possibilidade do material erudito ser usado em chave popular, e vice-versa. A partir dessa virada, presente também em *Sete ou oito peças para um ballet* (1994), a crítica passará enfatizar a assinatura da coreografia como “um jeito brasileiro”. Ana Francisca Ponzio, diria que

o coreógrafo Rodrigo Pederneiras promove, por sua vez, o encontro da dança acadêmica com a dança que o povo produz espontaneamente pelas ruas e salões. [...] Wisnik e Pederneiras, puderam explorar as confluências de opostos e questionar o que é clássico ou popular.⁶⁴

A seguir, com a estreia de *21*, as críticas positivas sobre o desenvolvimento da linguagem de Rodrigo Pederneiras, presentes em três das 41 matérias de jornal analisadas, já falam do “sotaque” brasileiro na “assinatura” do coreógrafo. Em meio a essas críticas, o termo “brasilidade” é então utilizado para adjetivar as produções:

A coreografia compõe e decompõe uma poética primitiva. Em vez de devaneios gestuais apegados à técnica clássica do balé, agora o Corpo se volta para movimentos mais instintivos, de caráter regional até. A brasilidade ressaltada, no

⁶¹ *Ibidem* P. 75.

⁶² KANTZ, Helena. *Grupo Corpo*: companhia de dança. p.161

⁶³ Wisnik é um estudioso de Machado de Assis, e apresenta a proposta baseada nos contos: *Um homem celebre* e *Trio em lá menor*. Que trazem as perspectivas popular e erudita, que são desenvolvidas na montagem do espetáculo *Nazareth*.

⁶⁴ PONZIO, Ana Francisca. “Poder ilimitado de renovação”. O Estado de S. Paulo, 20 jun. 1992.

entanto, é explorada com sutileza e transcendência, sem rançosidades.

Essa abertura para novas qualidades de movimento, novas conexões com a música, permite a Pederneiras uma liberdade experimental.⁶⁵

Para alguns especialistas, o espetáculo *21* seria a consolidação dessa nova linguagem, que não só se afasta de vez das composições de Araiz, como também, das produzidas por Rodrigo anteriormente. Barbara Heliadora, afirma o seguinte sobre o espetáculo, em 1992:

[...] é um notável alargamento dos horizontes da coreografia de Rodrigo Pederneiras. [...] vem apresentando um exemplar equilíbrio entre unidade e diversidade, de modo que dentro do quadro de originalidade de cada obra permanece a “assinatura” do coreógrafo e da linha do grupo [...] a presença da cultura e das tradições europeias que estão com tanta frequência embutidas no que hoje já temos por inteiramente brasileiro: o memorável pas-de-deux não cópia nem imita seus antepassados, mas os ecoa como memória da gramática clássica. [...] tem no Grupo Corpo uma notável maturidade, e se mostra mais independente do idioma europeu, felizmente apenas por se encontrar cada vez mais a si mesmo⁶⁶

Cotejando as críticas produzidas em 1993, ano de lançamento do espetáculo *Nazareth*, o termo “brasilidade” tende a desaparecer novamente, mas uma ideia de “Brasil” continua presente. O espetáculo *21*, que abre as apresentações do grupo, aparece novamente nas críticas produzidas nesse mesmo ano, seguidas por análises de *Nazareth*. Como vimos, o primeiro possui música de Marco Antônio Guimarães, que vinha instigando novas formas de criar para o Rodrigo; o segundo espetáculo conta com música de José Miguel Wisnik baseada na obra de *Nazareth*.

Um balé que demonstra bem a síntese da linguagem do Grupo Corpo, é *Parabelo* (1997), espetáculo com trilha sonora de Tom Zé e José Miguel Wisnik, regado de cultura popular nordestina. A seguir, produziram *Benguelê* (1998). Esse período também foi marcando pelo fim do patrocínio da Shell.

Em 2002 o grupo volta a apresentar *Parabelo* como balé introdutório da temporada, unido ao lançamento de *Santagustin*, ambos em parceria com o compositor

⁶⁵ HELIODORA, Bárbara. “Grupo Corpo coreografa uma nova forma de beleza”. O Globo, 20 jul. 1992.

⁶⁶ *Ibidem*.

Tom Zé. Apesar do segundo espetáculo dar continuidade à linguagem que vinha sendo desenvolvida, é possível notar um leve deslocamento das críticas, que, ao invés de tentarem codificar e engessar o que seria a linguagem do Grupo Corpo, passam a notar que ela é fluida e possui uma constante construção. Ela não se proporia a ser cumulativa ou teleológica, mas se construiria e reconstruiria com permanências que permitem vislumbrar uma linguagem. Roberto Pereira diz o seguinte:

Para os olhos desavisados, o mais novo trabalho do Grupo Corpo, Santagustin, [...] traria, à primeira vista, apenas os movimentos característicos que Rodrigo Pederneiras, seu coreógrafo, vem desenvolvendo há um bom tempo, com outro figurino, outro cenário e outra música. Ultrapassando as armadilhas de uma primeira leitura, mais fácil e impressionista, há que se acurar os olhos para perceber ali avanços fundamentais na trajetória ímpar dessa companhia de dança contemporânea brasileira. Para quem constrói um vocabulário coreográfico, coisa rara entre os criadores de dança, cada nova obra surge como um desafio de extrair sentidos novos desse vocabulário ou, mais ainda, de alargá-lo. Para quem assiste, resta a tarefa minuciosa de perceber onde o movimento se inaugura como novo a partir de sua relação com o já conhecido, sem contudo perder a assinatura de quem o cria.

[...]

Coreograficamente, Pederneiras não só experimenta novos movimentos, o que para ele se pode chamar de verdadeiros neologismos, como também recupera outros, mais próximos do balé, que funcionam aqui quase que como “licenças poéticas”, numa inversão absolutamente nova.⁶⁷

Com sotaque mineiro, a pergunta metafísica “onde que eu estou?” vira *Onqotô*, nome do espetáculo feito para comemorar 30 anos de companhia. As quatro críticas feitas em 2005 sobre a linguagem do espetáculo apresentam, em linhas gerais, três elementos: o reforço de comunidade, os saltos e a horizontalidade. No figurino, na iluminação e na luz os tons acinzentados ganham espaço.

O espetáculo *Breu*, lançado em 2007, acompanha *Sete ou oito peças para um ballet*, lançado em 1994; e, sem ser dançado desde 1999, serviu como bom contraponto, destacado pela crítica de Silvia Soter:

A estrutura de variações a partir de uma partitura repetitiva – proposta pela trilha de Phillip Glass e Uakti – traz já em “sete ou oito peças para um ballet” um corpo autômato que vai ganhando o gingado de

⁶⁷ PEREIRA, Roberto. “Sempre um passo adiante”. *Jornal do Brasil*, 07 set. 2002.

Pederneiras, em momentos de quase descontrole. As cores da bandeira brasileira são aos poucos acrescidas pelo terra e pelo roxo dos figurinos.

Em “Breu”, a dança de Pederneiras vira mais uma curva. A depuração das linhas, a fluidez de entradas e saídas de cena, a brasilidade impressa nos quadris e nos troncos ganham novos contornos nessa peça. [...] O país colorido e brejeiro de várias peças da companhia é invadido por um Brasil mais urbano, competitivo, parte de um mundo-caldeirão de referências e ritmos, sublinhado pela música de Lenine.⁶⁸

Algumas outras críticas concordam com o fato de que um “Brasil urbano” vai sendo incorporado no repertório de Pederneiras, já presente em *Onqotô* e *Breu*. Como exemplo é possível perceber uma maior quantidade de bailarinos nos palcos, característica que em peças anteriores não estava presente, sendo mais comum a presença de duos e trios. Essa característica vem acompanhada de uma maior variedade de movimentos. Tal montagem coreográfica destoa da dança clássica, que é caracterizada, de maneira geral, por corpos de baile de composição uniforme e cujos movimentos devem ser executados em perfeita sincronia. Rodrigo, por sua vez, vai desenvolver composições misturadas, com bailarinos dançando em tempos musicais diferentes, assim como em ritmos diferentes. Essas assimetrias temporais e rítmicas geram uma sensação de multidão, em que cada bailarino tem sua dança, embora sempre em diálogo com os demais. O que funciona mantendo a singularidade coreográfica de cada dançarino, embora não dissipando a característica de que todos ali fazem parte da mesma dança. Essa passa a ser uma das características que ganham espaço nas obras de Rodrigo.

Saltando para 2011, quando estreia o espetáculo *Sem Mim*, inspirado nas poesias galego-portuguesas, os corpos dos bailarinos ganham ondulações nos movimentos, que remetem tanto ao mar como ao “gingado” do samba. De acordo com Flávia Couto, o espetáculo se propõe a falar das misturas no ambiente brasileiro, “‘Sem mim’ se afasta do óbvio ao apresentar uma pesquisa pautada no elo de ancestralidade entre Europa e América, destrinchando-o na sonoridade contemporânea.”⁶⁹

⁶⁸ SOTER, Silvia. “Estranhamento e fricção num caldeirão de referências urbanas.” O Globo, 18 ago. 2007.

⁶⁹ COUTO, Flávia. “Corpo dança com maestria formação de cultura mestiça.” Folha de S. Paulo, 11 ago. 2011.

Adriana Pavlova⁷⁰, Helena Katz⁷¹ e João Paulo⁷² trazem críticas muito similares sobre o espetáculo *Triz* (2013), alegando que, apesar das referências comuns com *Breu* (2007), algumas mudanças essenciais trazem novos traços coreográficos, como uma presença maior de trios, já que anteriormente os duos estavam mais presentes; a dança não é feita de quedas, como em *Breu*, passando a ter altos e baixos, para remeter à vida, através, novamente, de dualismos. João Paulo traz o argumento de que “*Triz* tem vida própria, mas dialoga com a história do Grupo”.

Os balés *O corpo*, *Santagustin*, *Lecuona*, *Onqotô*, *Breu*, *Ímã*, *Sem mim*, *Triz*, são de suma importância para os críticos em dança, entretanto, para algumas análises, só reafirmam a linguagem já estabelecida. Alguns críticos, defendem que Pederneiras vai demonstrando uma maior riqueza de detalhes e limpeza, como se fosse lapidando cada vez mais os espetáculos; e outros, dizem que mesmo com a permanência de uma linguagem, ela sempre se atualiza. Por mais que as críticas não sejam homogêneas, em alguns argumentos existe uma constância na afirmação de que Rodrigo Pederneiras criou uma linguagem própria, cosmopolita, permanente, brasileira, entre outras tipificações.

Em 2015, para comemorar os 40 anos da companhia, são produzidos dois balés inéditos, *Suíte Branca e Dança Sinfônica*. As críticas enfatizam muito o segundo espetáculo. Paulo Pires Fernandes⁷³ diz ser “uma grande celebração. O reencontro entre a dança de Rodrigo Pederneiras e as composições de Marco Antônio Guimarães”.

O programa de *Gira*, espetáculo apresentado em 2017 pela companhia, com música do grupo Metá Metá (que significa “três ao mesmo tempo”, em ioruba) deixa claro o tema escolhido, os ritos da umbanda: religião de fusão entre candomblé, catolicismo e o kardecismo. A brasilidade é novamente trazida para questões mais cotidianas e vulgarizadas, mas em tentativa de falar do sabido de outra forma. A pesquisadora Sabrina Parracho Sant’Anna, em *Verde e Amarelo*, alega que o último espetáculo, *Gil*, em conformidade com *Gira*, se propõe a definir a brasilidade do grupo, com as cores verde e amarelo do figurino, reafirmando assim a herança africana. Mas a autora deixa claro que

De fato, a coreografia e a escolha iconográfica, que enfatizam a herança africana, acabam por diluir outras referências sonoras, como que a recusar o mito das três raças. Mais do que o cadinho de culturas, o Brasil

⁷⁰ PAVLOVA, Adriana. “A excelência do corpo em novas sensações”. O Globo, 09 set. 2013.

⁷¹ KATZ, Helena. “Corpo: expansão sem perder as raízes”. O Estado de S. Paulo, 24 nov. 2013.

⁷² PAULO, João. “Consagração do instante”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 2 set. 2013.

⁷³ FERNANDES, Paulo Pires. “Novo Velho Corpo”. Estado de Minas, 07 ago. 2015.

do Grupo Corpo aparece agora como um dos mundos urbanos que se tocam sem se interpenetrar. É, portanto, no palco que o corpo dança resistência e apresenta narrativas alternativas, o reconhecimento da não-identidade e a impossibilidade do discurso uníssono.⁷⁴

O Grupo tem, em sua trajetória, 45 espetáculos, sendo que os oito primeiros marcam um tipo de brasilidade que difere dos 37 seguintes. A “brasilidade”, sem sombra de dúvidas, se dá pela coreografia e se consolida pelas outras dimensões do espetáculo, como afirmam Helena Kantz e Inês Bógea. Mas longe de haver um consenso, a crítica observa formas plurais de compreender essa “brasilidade”.

Um ensaio, de Luis Fernando Verissimo⁷⁵ sobre o Grupo Corpo traz um questionamento sobre o que é ser brasileiro. Na busca por uma definição, o escritor evoca a questão da “sensação”, e posteriormente do “sentimento” de ser brasileiro, dizendo que isso não poderia ser definido conceitualmente. Mas o que ele traz de relevante, que entra em comum acordo com os críticos da dança, é que não poderia ser definida a “brasilidade” do Grupo Corpo pelo único fato de ser um corpo brasileiro que dança, ou seja, não é a nacionalidade dos bailarinos que define a brasilidade, até porque o grupo já contou com integrantes estrangeiros. Mas o relato de Verissimo é bastante marcado pela ideia de “orgulho nacional”, que não sai muito da perspectiva mais popular e vulgarizada da ideia de “brasilidade”.

Reflexões sobre O corpo e o espaço, título do ensaio de Marco Giannotti⁷⁶, fala sobre uma característica da coreografia de Rodrigo Pederneiras, que são as composições do espaço: “o espaço é pensado de forma geométrica, o movimento se faz ao percorrer linhas imaginárias.” Alega que os usos que o grupo faz de diversas manifestações artísticas e culturais leva a definir um “aspecto dúbio” do Grupo Corpo, alternando suas referências e composições, resgatando referências, mudando-as e diluindo-as. Para ele o “Corpo é justamente essa tensão estilística”.

Dentre as várias tentativas de definições trazidas no ensaio de Maria Rita Kehl, a mais importante para esse capítulo é “à respeito do caráter ‘brasileiro’ (mas não ‘nacional’) das invenções do Corpo.” Discorre longamente sobre o ritmo da música, o requebrar dos corpos, cenário e figurinos, afirmando que

⁷⁴ Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2019/11/13/o-corpo-ainda-danca-em-verde-amarelo-por-sabrina-parracho-santanna-ufrrj/>

⁷⁵BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p 19-21.

⁷⁶ Ibidem, p. 42-49.

Nada disso serve para fixar uma imagem de Brasil. Nada disso forma uma totalidade apaziguadora, um contorno de pátria que nos contenha e nos identifique a partir de elementos esperados e reconhecidos. Se há uma brasilidade no conjunto das obras do Grupo Corpo, ela é fragmentada, incompleta, esfiapada.⁷⁷

O ensaio de Humberto Werneck⁷⁸ vai se ater muito nas questões musicais, pensando em como elas auxiliaram nas mudanças de linguagens coreográficas do Grupo Corpo, e nos diálogos com a literatura para desenvolver as questões do popular e erudito, que, de acordo com ele e outros críticos, está presente na composição coreográfica de Rodrigo Pederneiras.

O ato de caminhar é tido por diferenciado, contendo nacionalidade, no ensaio de Eliana Robert Moraes⁷⁹. De acordo com a autora, “Rodrigo Pederneiras reconhece um traço brasileiro: ‘aqui’, diz ele, ‘existe uma malemolência, as pessoas caminham de um jeito diferente’”. Discorre também sobre “a quebra das linhas rígidas e definidas do balé clássico”, alegando serem privilegiados os movimentos dos quadris. Assim como Werneck, Robert Moraes vai afirmar a influência das danças populares nas criações de Rodrigo, argumento que aparece, novamente, no texto de Renato Janine Ribeiro⁸⁰.

“O papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade, mas transfigurá-la”; esta é a frase de Mário de Andrade resgatada por Arthur Nestrovski para falar sobre o Brasil. Para ele, o Grupo Corpo inventou o Brasil. No decorrer do seu texto afirma que a brasilidade do Grupo é composta de ambiguidades. Retoma também os pontos sobre o folclore e a sofisticação, tentando categorizar as formas da dança incorporar a cultura, mas, por fim, também deixa em aberto a reflexão, dizendo ser “o corpo em si, mistério.”

O ensaio de Zuenir Ventura⁸¹ caminha para uma exemplificação do que seria *habitus*⁸², no sentido das marcas de brasilidade presentes na linguagem do Grupo Corpo, assim como a presença da história marcada nos corpos, como característica da coreografia de Pederneiras.

⁷⁷ Ibidem, p. 54.

⁷⁸ Ibidem, 58-63.

⁷⁹ Ibidem, 64-71.

⁸⁰ Ibidem, 72-87.

⁸¹ Ibidem, 100-102.

⁸² Conceito *Eliassiano*.

O segundo relato, que foi deixado aqui por último, é feito pela organizadora do livro, Inês Bogéa⁸³, que foi bailarina do Grupo Corpo durante alguns anos e hoje atua como diretora da São Paulo Companhia de Dança. Sendo responsável por trazer um breve panorama dos espetáculos desenvolvidos, ela pontua tecnicamente quais seriam os traços coreográficos que permitem compreender a linguagem de Rodrigo Pederneiras como um balé regado de brasilidade. Afirma que

[...] Corpo surge nesse contexto com vocação para criar uma dança ao mesmo tempo cosmopolita e local, tecnicamente avançada e com impacto direto, comprometida com o Brasil, mas de uma perspectiva igualmente aberta às influências

[...]

A demanda por uma dança brasileira, muito forte na década de 1970, continuava se fazendo sentir, até mesmo em companhias clássicas como a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Balés tipicamente europeus tentam incorporar traços nacionais [...]. Trabalhos como os de Célia Gouveia, Ruth Rachou e Lia Robato também continuavam se empenhando em criar uma dança moderna brasileira.⁸⁴

Diferentemente do relato de Veríssimo, no seu relato ela busca dar materialidade aos traços brasileiros, tomando muito cuidado para não dar espaço à folclorização ou aos traços ufanistas em suas definições. Para ela o Brasil está presente no Corpo, pois ele

[...] parte do balé clássico e o transforma em outro material: vai aos poucos incorporando ângulos, requebros e molejos, criando uma nova gramática para os movimentos.

[...]

Reduzindo as multiplicidades dessa dança a uma questão central, pode se dizer que se trata, nada mais nada menos, de inventar uma linguagem nova – uma linguagem que leve em conta a mobilidade concreta dos corpos. A maior parte dos gestos nasce de um arqueado dos passos clássicos. São *passées*, *arabesques* etc., que ganham outras linhas e outro caráter, a partir de manobras variadas de ampliação e rotação. A esquematização utópica do movimento, o caráter artificial dos movimentos clássicos entra em choque, aqui, com um aspecto quase “natural” dessas novas velhas formas brasileiras de mexer.

A mudança não vem de uma vez só. Mas será consagrada com uma coreografia que serve de divisor de águas, não só para a carreira do

⁸³ BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p. 22-41.

⁸⁴ *Ibidem*.

Corpo no Brasil, mas também para a definição internacional de certo estilo “brasileiro” de conceber a dança.⁸⁵

Em suma, entre as 47 matérias analisadas (1989 – 2019), 37 trouxeram questões sobre a linguagem própria do Grupo Corpo, desenvolvida por Rodrigo Pederneiras, e 16 afirmam que essa linguagem tem traços de brasilidade.

⁸⁵Ibidem, p. 28.

CAPÍTULO III – Consolidação internacional

A história do Grupo Corpo é marcada por seu reconhecimento internacional. Com *Maria, Maria*, o Grupo teve oportunidade de se apresentar em 14 países, em temporada de 6 meses, com todas as sessões lotadas. Até hoje, grande parte dos espetáculos das suas turnês anuais, ainda na atualidade, são destinadas a países estrangeiros.

Posteriormente ao sucesso de *Maria, Maria*, em 1979, surge a oportunidade de um contato internacional, e o grupo apresenta em quatro festivais de verão na Itália,

Primeira atração brasileira a figurar na história no evento, a companhia mineira de dança se apresenta na abertura do festival, em noite que marca a reinauguração da milenar arena romana e tem sua programação transmitida pela TV Rai para toda a Itália e vários países da Europa.⁸⁶

Mas por que essa necessidade de se fazerem conhecidos mundialmente? Alguns integrantes de companhias nacionais veem isso como a possibilidade de obter maior segurança de permanência das companhias com a visibilidade nacional. A iniciativa de expandir, abrir os horizontes do Corpo, veio unida ao patrocínio da Shell. A vontade de se internacionalizar, que vai além de apresentações esporádicas, era antiga, mas a possibilidade de realizar turnês de forma contínua se deu em meio ao patrocínio. A própria Shell numa iniciativa cultural ajudou na busca de outros patrocínios nacionais e internacionais. O reconhecimento mundial do Corpo era, portanto, uma tentativa não só de incentivo à cultura brasileira, como uma propaganda do que é produzido no Brasil.

O Grupo, com 44 anos de existência, demonstra que seu sucesso nacional tem uma ponte com o internacional, uma vez que pelo menos metade dos espetáculos da companhia são realizados fora do Brasil.

Em 1990, a companhia faz sua primeira turnê nos Estados Unidos. Quatro anos depois, em 1994, convida o americano Philip Glass para compor, juntamente com Uakti, a trilha de *Sete ou Oito Peças para um Ballet*. Esse espetáculo foi apresentado na Bienal de Dança de Lyon, gerando um resultado positivo que resultou em inúmeros convites internacionais.

⁸⁶ Disponível em: <https://www. hojeemdia.com.br/almanaque/grupo-corpo-no-t%C3%BAnel-do-tempo-1.318155>

Consolidando seu espaço na cena mundial, no ano seguinte, 1995, a companhia recebeu o convite para ser a primeira companhia brasileira a residir em outro país, com contrato de três anos.

A primeira produção do Grupo Corpo como companhia-residente da Maison de La Danse estreou em Lyon⁸⁷, sendo uma das condições contratuais que as estreias anuais fossem na França. *Bach* estreia na tradicional Bienal de Dança de Lyon, em 1996, tendo como tema o Brasil. A preocupação do festival era sair do caricatural, da representação de país do carnaval, deixando de lado o estereótipo que vigora fora do Brasil. Outra questão contratual, era que a companhia deveria ter ao menos uma quinzena de temporada por ano em Lyon.

Ainda em 1996, acontece o Festival Internacional de Dança (FID), em Belo Horizonte, referência nacional até a atualidade. Estavam presentes “muitas companhias, de vertentes diversas, estão em atividade; entre elas, Debora Colker, Quasar, Cena II, Lia Rodrigues e Primeiro ato.”⁸⁸

Em todos os lugares pelos quais a turnê europeia passou, os contratos foram refeitos. O que, sem sombra de dúvidas, era ótimo para a companhia, pois abria a possibilidade de entrar no mercado de produções artísticas, significando maiores recursos para os espetáculos. As obras do Grupo exigiam investimentos grandes, para os quais mesmo o contrato com a Shell e as turnês nacionais e internacionais, não estavam sendo suficientes.

Em 2006, a companhia teve a oportunidade de realizar sua primeira turnê no continente asiático, dançando *Missa do Orfanato*, *Parabelo* e *Lecuona*. Dois anos depois, foi responsável pela abertura na noite de galá do *Brooklin Academy of Music* (BAM), com o espetáculo *Breu*. Esse mesmo espetáculo, em 2009, conta com apresentações em Nova Iorque.

A internacionalização do grupo traz alguns empecilhos, com a intensificação da agenda internacional, pois mais da metade dos espetáculos (ao todo são por volta de 90 espetáculos) são realizados no exterior. Isso leva o Grupo Corpo a optar por lançar seus

⁸⁷ BÓGEA, Inês. Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo. São Paulo: COSACNAIFY, 2001, p.31.

⁸⁸ Ibidem, p.31.

espetáculos não mais anualmente, mas bienalmente, depois quinze anos consecutivos de estreias anuais.

Isto posto, a segunda parte desse capítulo, se propõe a trazer as informações trazidas pelos jornais a respeito das características atribuídas, nas críticas internacionais, a respeito da linguagem coreográfica de Rodrigo Pederneiras. Foram cotejadas 43 matérias, sendo analisadas apenas as que estão disponíveis em inglês e espanhol⁸⁹.

Outro ponto importante para entender essa internacionalização, foi a sede dos europeus por algo brasileiro. O balé, que não estava mais suprindo os anseios dos públicos, vinha perdendo o interesse na Europa. Além disso, Rodrigo relata em sua biografia⁹⁰ o fato de que, na Europa não se contratavam balés clássicos para além dos seus territórios. A linguagem de Rodrigo Pederneiras foi, assim, enfatizada com algo novo, sendo inclusive divulgada por movimentações atípicas, como os movimentos de quadril.

As características podiam ser dadas pela via da inserção do popular brasileiro, fundido à dança erudita, o balé clássico com bases europeias, surgindo desse lugar a linguagem coreográfica de Pederneiras. Mas o que é notado, nas matérias de jornal, é a aprovação dessa nova linguagem pelo público estrangeiro. O Grupo Corpo possuía, e possui uma potencialidade que conquistava os olhos dos estrangeiros, inclusive servindo como referência para os estudos em dança, nas aulas ministradas por Pawit Mahasarinand, que afirma:

Their performance of “Parabelo” (1997) and “Iecuona” (2004) impressed me so much that I started using the DVD of the latter for discussion and examination in my criticism classes. The Works not only showed the highly skillful dancers in tightly knit ensemble but also the happy marriage between dance, music and visual arts as well as the invocative and seamless blend of Brazilian Dance Traditions and western modern dance styles.⁹¹

⁸⁹ Foram encontradas 70 matérias, mas por falta de domínio de outras línguas 19 não foram analisadas.

⁹⁰ REIS, Sérgio Rodrigo. Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo, Dança Universal. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

⁹¹ MAHASARIANAND, Pawit. “Exuberance embodied”. The Nation, 12 out. 2013.

Mahasarinand enfatiza as questões da linguagem de Rodrigo Pederneiras, afirmando as quebras das linhas da dança clássica, por meio dos movimentos brasileiros. Nota-se que em nenhum momento a crítica, citada acima, mostra interesse no Grupo por “ser brasileiro”, mas sim quanto à produção coreográfica, reconhecendo nele uma linguagem nova e complexa.

Algumas matérias, inclusive, partem dos estereótipos nacionais, como em *Brasil es algo más que samba y fútbol*⁹², buscando despertar um interesse em conhecer outras manifestações brasileiras, como é visível na matéria *El Brasil Profundo*:

Brasil profundo, porque el Grupo Corpo de Belo Horizonte sustenta su vibrante, original, bubyugante sentido de la danza em la riqueza de la musica y los ritmos existente em país tan rico em estos sellos culturales, que, pese a su importância, no és sólo la samba. Y Brasil profundo porque, em efecto, esta la originalidade de las coreografias y la calidad de los integrantes de este admirable conjunto que pueden ser la mejor imagen internacional de um país que puede dar lecciones de vanguardia, em la vieja Europa que tan necessita está de ejemplos vivificantes para no perderse em sus languideces, tópicos y autocomplacencias.

[...]

El viernes, y hoy, le toca a Brasil, al más profundo, repito, y al más auténtico. Pocos grupos pueden vanagloriarse de tener um cuerpo de bailarines tan extraordinários, formados em el rigor del ballet clásico, que es fundamental para cimentar cualquier contemporaneidade que no sólo le da la fuerza rítmica, alucinante, enervante, colossal sino su sentido de la expresión del cuerpo como totalidad [...].⁹³

Isto posto, cabe frisar que não só a originalidade da linguagem é elogiada, mas também o rigor técnico da dança clássica. Este elogio surge na crítica, realizada por M^a Luisa Martín-Horga, que vai fazer um paralelo entre as obras *Parabelo* e *Bach*. Afirma que a primeira obra, apresenta referências brasileiras mais comuns, enquanto na segunda

Pederneiras se expresa con um lenguaje próprio y muy interesante. El movimiento y la música son la razón de ser y los motores de este sobresaliente creador brasileño, que cuenta con excelentes bailarines em el Grupo Corpo.⁹⁴

⁹² MOLINARI, Andrés. “Brasil es algo más que samba y fútbol”. *Ideal*, 03 jul. 2010.

⁹³ MOLINERO, Juan José Ruiz. “El Brasil Profundo”. *Granada Hoy*, 04 jul. 2010.

⁹⁴ MARTÍN-HORGA, M^a Luisa. “El triunfo del cuerpo”. *El diário Montañes*, 25 maio. 2010.

A crítica expressa, ao longo da matéria, uma posição que demonstra admiração pelo trabalho desenvolvido pela companhia. Pode-se supor que, por mais que o desejo inicial da Europa fosse conhecer os trabalhos brasileiros, em geral, a permanência do Grupo Corpo em território europeu não parece ter se dado pelo fato de ser uma companhia brasileira, e sim por um reconhecimento e anseio de conhecer essa linguagem própria do Corpo.

Contudo, há análises que ainda insistem quanto à questão de aspectos estereotipados, como os presentes na matéria *Danza hipnótica made in Brasil*, que enfatiza, não apenas no título, mas também corpo do texto, essas características nos espetáculos *Bach e Parabelo*

[Sobre *Bach*] Comienza el baile com uma sobriedade muy alemã y concluye más alegre, más brasileño, mas ilumisoso incluso en el vestuário, que no a concesiones a las formas pero sí a los colores. Es la coreografía um juego traspasado a danza entre los elementos barrocos de las melodias de la región de Minas Gerais, de donde es originário el grupo, y el compositor alemán.

[...]

Porque con la segunda coreografía [*Parabelo*] la alegría brasileña acabó por instalarse en las tablas, el pátio de butacas y el entuesuelo.⁹⁵

Em contraponto, algumas críticas analisam a linguagem do Corpo como inovadora, exatamente por utilizar as manifestações tidas como genuinamente brasileiras.

With moves having started out as street dancing, this dynamic Brazilian Dance Company takes a cultural blend, adds contemporary dance and then totally refines it a unique way. The result, an interesting and exciting distinctive mix.⁹⁶

Pelo visto, existem diferenças entre utilizar estereótipos nacionais como definidores da inovação, e identificar usos das manifestações culturais brasileiras.

Longe de significar apenas um reconhecimento e sendo fruto da qualidade do trabalho do Grupo Corpo, é inquestionável, diante das críticas apresentadas, que a busca pela internacionalização da dança brasileira passa a ser uma possibilidade de existir para

⁹⁵ ANTUÑA, M.F. “Danza hipnótica made in Brasil”. El comercio, 21 maio. 2010.

⁹⁶ ROBERTSON, Greer. “Refreshing, indiosyncratic, virtuosic Brazilian dance”. New Zealan International Arts Festival 2012, 27 fev. 2012.

o Grupo Corpo, inclusive em território nacional. A internacionalização deixa de ser apenas a busca de repercussão de um trabalho de qualidade, para ser também uma busca de subsistência.

Conclusão

Este trabalho sobre o Grupo Corpo se propôs a pensar as condições da internacionalização da dança brasileira. Para essa análise, foram utilizadas 84 fontes primárias, matérias de jornais e ensaios publicados.

O primeiro questionamento feito foi sobre a linguagem do coreográfica do Grupo Corpo, através de uma breve história da companhia. Os dados encontrados indicam os processos e agentes envolvidos para a consolidação desta nova linguagem. O responsável por essa inovação é, sem dúvida, Rodrigo Pederneiras, que vai assumir a posição de coreógrafo logo após Araiz, buscando aprimorar as suas qualidades como coreógrafo e concretizando formas e traços de sua linguagem.

Assim sendo, a história da companhia vai apresentando caminhos que viabilizaram a sua internacionalização. O espetáculo *Prelúdios* foi apresentado em um festival internacional, colecionando críticas positivas, fazendo com que a companhia fosse reavivada, e inserida no debate da dança, após o seu primeiro espetáculo, *Maria, Maria*.

O que é reconhecido pelas críticas, tanto nacionais como internacionais, é sobretudo o valor das inovações coreográficas de Rodrigo. Além desse consenso da crítica, as fontes apontam para uma heterogeneidade de argumentos, características e adjetivações dadas a esta linguagem.

Um substantivo que pode ser, em um primeiro momento, entendido como ponto comum dessas matérias sobre a característica coreográfica desenvolvida, é a ideia de “brasilidade”. Ele vai ser usado como um marcador de diferença, entre a linguagem de Rodrigo e outras linguagens, mas no decorrer na pesquisa, a pluralidade de “brasilidades” se faz presente, como visto.

Por um lado, uma forma de brasilidade é definida por lugares-comuns estereotipados da cultura brasileira. Por outro, a crítica identifica, muitas vezes, um afastamento dos estereótipos, buscando valorizar as sofisticações presentes nas coreografias (os movimentos originários do quadril; os usos do popular para criar

ângulos, torções, em posições, anteriormente, clássicas; o erudito, que ganha um “gingado” brasileiro, misturando-se com o popular).

Ao fim do trabalho, o terceiro capítulo, que analisa as críticas internacionais sobre a linguagem de Rodrigo, permite concluir que, assim como no Brasil, as obras são fruto dessa linguagem nova. O sucesso internacional deve ser atribuído, portanto, à autenticidade e à originalidade dessa gramática coreográfica, que vai atingindo a maturidade com o passar do tempo.

Embora reconhecendo a linguagem inovadora do Grupo Corpo, muitas das críticas aqui analisadas atribuíram à inovação características de “brasilidade”. Em termos gerais essas características são apresentadas, pelos críticos nacionais e internacionais, de duas formas distintas: uma delas, observando na “brasilidade” um fim, nesse sentido o valor da obra estaria diretamente ligado à “quantidade” de Brasil que estaria ali refletida; a outra identifica na “brasilidade” um meio; nesse sentido, o valor atribuído à obra seria relativo às características estranhas à gramática europeia, mobilizadas de maneira a possibilitar a criação de uma nova linguagem. Esse segundo enfoque, permite, em seu horizonte, libertar “as obras dos limites de categorias classificatórias geopolíticas e [permitir] seu trânsito em zonas ainda desconhecidas”⁹⁷. Consequentemente, segundo algumas concepções, a linguagem é inovadora enquanto representante da “brasilidade”; segundo outras, a “brasilidade” é valorizada como uma das ferramentas, um dos meios, utilizados para a renovação da linguagem.

Levando em consideração o que foi colocado ao longo do trabalho, é possível argumentar que a inserção do Grupo Corpo em meio aos debates mundiais não pode ser reduzida à sua nacionalidade. Nesse sentido, pesa mais como fator decisivo para a permanência e relevância da companhia, a “brasilidade” como meio do que como fim, uma vez que a linguagem nova elaborada pela companhia, por este enfoque, não é tratada como exótico divertido, mas como alargamento da gramática da dança contemporânea. No entanto, as particularidades nacionais, relacionadas às questões financeiras e políticas, geraram um imperativo para o desejo das companhias se internacionalizarem. O aumento de espetáculos no exterior foi um meio para viabilizar a permanência da companhia, pois parte de sua renda vem das vendas dos espetáculos e suas bilheterias, sendo insuficiente

⁹⁷ BOAS, Villas Gláucia. “Arte e geopolítica: a lógica das interpretações” *Third Text. Critical Perspectives on contemporary art & culture*, n. 114, 2012.

a demanda nacional para a manutenção e elaboração de novos espetáculos pelo Grupo Corpo. Por isso, precisaram expandir e privilegiar contratos que gerassem maiores retornos financeiros. Sendo assim, o Grupo Corpo tem um duplo interesse em se internacionalizar: o desejo de pertencer a e dialogar com o cenário mundial da dança, assim como viabilizar financeiramente a sua existência.

BIBLIOGRAFIA

Livros

- ACHCAR, D. Balé uma arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- BRAGATO, M. Saltos, emergência, permanências. Três tempos na obra de Rodrigo Pederneiras: Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC, 1996.
- BOAS, Villas Gláucia. “Arte e geopolítica: a lógica das interpretações” Third Text. *Critical Perspectives on contemporary art & culture*, n. 114, 2012.
- BÓGEA, I. *Sete ou oito ensaios sobre o grupo corpo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERNANDES, C. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006. 2ª edição.
- FREIRE, A.V. Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
- KATZ, H. *O Brasil descobre a dança. A dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.
- _____. *Grupo Corpo: companhia de dança*. Salamandra, 1995.
- _____. Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Fórum Internacional de Dança - FID, 2005.
- JANSON, H. W., JANSON, A. F. Introdução à história da arte (1987). Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LABAN, R. Domínio do movimento. Org. Lisa Ullman. Trad. Ana Maria B. de Vecchi e Maria S. Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978. 5ª edição.
- LAUNAY, I. Laban ou a experiência da dança. Trad. Gustavo Ciríaco. Lições de dança, v.1, p.73-89. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.
- MARINHO, N. Prazer no balé, como assim? 09/04/2007. Disponível em: <http://idanca.net/2007/04/09/prazer-no-bale-como-assim/>.
- MILLER, Jussara. A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna. 2005. 112 p. Dissertação de Mestrado em Artes Corporais – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005. Publicado em setembro de 2007, São Paulo: Summus.
- NEVES, N. A técnica Klauss Vianna vista como um sistema. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p. 123-134.
- PAVLOVA, A. (org.). *Novo dicionário de ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 2000.

PUOLI, Giovana Galvão. O BALLET NO BRASIL E A ECONOMIA CRIATIVA: EVOLUÇÃO HISTÓRICA E PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI, São Paulo, FAAP, 2010.

RAMOS, E. Angel Vianna: a pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

REIS, Sérgio Rodrigues. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RENGEL, L. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003. 2ª edição.

ROCHA, M. T. C. de L. Consciência do Movimento. Monografia de conclusão de curso de graduação em Licenciatura Plena em Dança. Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2005.

VIANNA, K. A dança. Col. Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

JORNAIS

ALBEA, Rodrigo. “Parabelo: Weapon”. *Ballet International*, dez. 1997.

_____. “Corpo consagra ‘Parabelo’ na França. *O tempo*, 19 dez. 1998.

ALMEIDA, Rachel. “Balé Ardente”. *Jornal do Brasil*, 3 set. 2004.

ALVIM, Celma. “Para você libertar o ballet que dançou no seu coração”. *Estado de Minas*, 22 abr. 1982.

ANDERSON, Jack. “A Brazilian Spirit of Abandon Opens Jacob’s Pillow”. *The New York Times*, 29 jun. 1999.

_____. “New From Ireland and Back From Brazil at Jacob’s Pillow Festival”. *The New York Times*, 11 jul. 2000.

ANTUÑA, M.F. “Danza hipnótica made in Brasil”. *El comercio*, 21 maio. 2010.

ANTUNES, Arnaldo. “As trilhas de um corpo”. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Sílvia (orgs.) *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

ARAGÃO, Sheila. “O templo de gostos e o império de sentidos”. *Jornal de Brasília*, 31 maio de 1984.

ARANTZIBIA, Iratxe. “Explosión de energia”. *El Diario Vasco*, 15 maio. 2010.

ARAUJO, Luciana. “Trilha de Caetano e Wisnik para Grupo Corpo ecoadiálogo”. *Folha de S.Paulo*, 9 ago. 2005.

- AVELLAR, Marcelo Castilho. “Corpo descobre o tempo nas pulsações do espaço”. Estado de Minas, 26 jun. 1992.
- _____. “Jogo de armar com peças humanas”. Estado de Minas, 15 ago. 2002.
- _____. “Um balé muito elegante”. Estado de Minas, 13 set. 2004.
- _____. “Jogo entre dimensões”. Estado de Minas, 05 set. 2005.
- _____. “O corpo e a crise contemporânea”. Estado de Minas, 04 ago. 2007.
- _____. “Eros vive”. Estado de Minas, 19 ago. 2011.
- BAIN, Alice. “Grupo Corpo”. Guardian.co.uk, 23 ago. 2010.
- BALE, Theodore. “Grupo Corpo gives dance a Brazilian spin”. Houston Chronicle, 10 mar. 2013.
- BARBARA, Danusia. “Movimentos dos opostos”. Jornal do Brasil, 8 maio 1993.
- CALSAVARA, Kátia. “Grupo Corpo mantém caráter inovador em balés inéditos”. Folha de S.Paulo, 15 ago. 2015.
- CAMPBELL, Karen. “Brazil’s Grupo Corpo dazzles”. Boston Globe, 07 dez. 2002.
- CITRON, Paula. “Putting the moves on us”. The Globe And Mail, 23 mar. 2006.
- COSIN, Ale. “Cadencia y buena técnica”. Clarin, 01 dez. 2007.
- COUTO, Flávia. “Corpo dança com maestria formação de cultura mestiça.” Folha de S. Paulo, 11 ago. 2011.
- CRABB, Michael. “Shining display of unity honesty”. National Post, 29 mar. 2001.
- DALY-PEOPLES, John. “Brazilian dance company provides vivid performance”. The National Business Review, 26 fev, 2012.
- FABIANO, Adélina. “Review: Sem mim & Ímã (Grupo Corpo/ Harbourfront Centre World Stage)”. Mooney on theatre, 21 fev. 2013.
- FARO, Antonio José. “O irrepreensível Pederneiras.” O Globo, 25 nov. 1989.
- FALCOFF, Laura. “Un país bailarín”. Clarin, 24 jun. 2003.
- _____. “Esos colores del ritmo de Brasil”. Clarin, 25 ago. 2006.
- FERNANDES, Paulo Pires. “Novo Velho Corpo”. Estado de Minas, 07 ago. 2015.
- GAUTHIER, Natasha. “Grupo Corpo Brazilian Dance Theatre.” 21 mar. 2009.
- GOLD, Sylviane. “Movement redefined with Brazilian élan”. Newsday, 25 out. 2002.

- GUZIK, Alberto. "O jeito mineiro de Nazareth". *Jornal da Tarde*, 24 abr. 1993.
- HELIODORA, Barbara. "A notável evolução do Grupo Corpo". *O Globo*, 1989.
- _____. "Grupo Corpo coreografa uma nova forma de beleza". *O Globo*, 20 jul. 1992.
- HUBBARD, Rob. "Review: Brazil's Grupo Corpo and its inimitable dance". *Pioneer Press*, 03 jun. 2013.
- HUTERA, Donald. "The throws of passion" *The Times*, 15 abr. 2005.
- JACKSON, Marilyn. "Brazilian dancers are electric". *The Philadelphia Unquirer*, 20 abr. 2002.
- JOWITT, Deborah. "Brazilians and Americans Go for the Burn". *The Village Voice*, 06 dez. 2002.
- KATZ, Helena. "Novos horizontes para o Grupo Corpo". *O Estado de S. Paulo*, 26 maio. 1989.
- _____. "'Lecuona', para ficar em estado de graça". *O Estado de S. Paulo*, 25 ago. 2004.
- _____. "'Onqotô', metafísica com o sotaque mineiro do Grupo Corpo". *O Estado de S. Paulo*, 13 ago. 2005.
- _____. "Seco e violento, Corpo brilha no breu." *O Estado de S. Paulo*, 04 ago. 2007.
- _____. "Corpo e seu Ímã feito de refinamento". *O Estado de S. Paulo*, 12 ago. 2009.
- _____. "Corpos em um mar suspenso". *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 2011.
- _____. "Corpo: expansão sem perder aas raízes". *O Estado de S. Paulo*, 24 nov. 2013.
- KAUFMAN, Sarah. "Grupo Dynamics" *The Washington Post*, 23 jun. 1999.
- KELLY, Deirdre. "Hot-blooded Brazilians a panacea for winter-weary". *The Globe and Mail*, 29 mar. 2001.
- KISSELGOFF, Anna. "Sets of Hips With Minds Of Their Own". *The New York Times*, 26 out. 2002.
- LARA, Cristiana. "Corpo brilha com a 'Missa do Orfanato'". *Jornal do Brasil*. 22 maio 1989.
- LEVIN, Jordan. "Brazil's stunning Grupo Corpo defies convention". *The Miami Herald*, 10 mar. 2001.

- LITTLER, William. "Brazil's colourful Grupo Corpo a cure for the blues". The Toronto Star, 30 mar. 2001.
- MAHASARIANAND, Pawit. "Exuberance embodied". The Nation, 12 out. 2013.
- MARTÍN-HORGA, M^a Luisa. "El triunfo del cuerpo". El diário Montañes, 25 maio. 2010.
- MOLINARI, Andrés. "Brasil es algo más que samba y fútbol". Ideal, 03 jul. 2010.
- MOLINERO, Juan José Ruiz. "El Brasil Profundo". Granada Hoy, 04 jul. 2010.
- NAVAS, Cássia. "Corpo promove diálogo entre erudito e popular". Folha de S. Paulo, 07 maio 1993.
- NOGUEIRO, Joaquim. "Ritmo estilizado". La Vanguardia, 02 jun. 2012.
- NORMAN, NEIL. "Grupo Corpo". The Stage, 06 out. 2014.
- PARRACHO, Sabrina Sant'Anna. "O corpo(ainda) dança em verde-amarelo". Disponível em: <https://blogbvps.wordpress.com/2019/11/13/o-corpo-ainda-danca-em-verde-amarelo-por-sabrina-parracho-santanna-ufrrj/>
- PAULO, João. "Consagração do instante". Estado de Minas, Belo Horizonte, 2 set. 2013.
- PAVLOVA, Adriana. "A excelência do corpo em novas sensações". O Globo, 09 set. 2013.
- PONZIO, Ana Francisca. "Poder ilimitado de renovação". O Estado de S. Paulo, 20 jun. 1992.
- _____. "Corpo se renova com 'Nazareth'". O Estado de S. Paulo, 24 abr. 1993.
- PEREIRA, Roberto. "Sempre um passo adiante". Jornal do Brasil, 07 set. 2002.
- _____. "Um balé de Paixão" Jornal do Brasil, 4 set. 2004.
- _____. "O corpo fala" Jornal do Brasil, 27 ago. 2005
- _____. "A mão dupla do corpo". Jornal do Brasil, 03 set. 2005.
- PERES, Cristina. "Brasil no mundo". Expresso, 01 jul. 2000.
- ROBERTSON, Greer. "Refreshing, indiosyncratic, virtuosic Brazilian dance". New Zealan International Arts Festival 2012, 27 fev. 2012.
- ROCKWELL, John. "Fast and Sometimes Tricky Moves, Straight Out of Brazil". The New York Times, 27 out. 2005.

ROSELL, César López. “Exótica muestra de talento”. El Periodico de Catalunya, 03 jun. 2012.

SALUEÑA, Eduardo G. “Explosión exuberante de sonido y movimiento”. La Nueva España, 22 maio. 2010.

SEBASTIÃO, Walter. “Dois momentos bem inspirados do Corpo.” Estado de Minas, 18 nov. 1993.

SHENNAN, Jennifer. “Poetry, passion and poignancy”. New Zeland International Arts Festival, 24 fev. 2012.

SINGER, Thea. “Grupo Corpo both exciting, flat”. The Boston Globe, 02 mar. 2013.

SOTER, Silvia. “Sensualidade debochada que serve para iluminar o passado do Corpo”. O Globo, 09 set. 2002.

_____. “Com prazer e sedução”. O Globo, 3 set. 2004.

_____. “O poder de transformação do Grupo Corpo”. O Globo, 02 set. 2005.

_____. “Estranhamento e fricção num caldeirão de referências urbanas.” O Globo, 18 ago. 2007.

_____. “Festa de cores nos 35 anos do Grupo Corpo”. O Globo, 11 set. 2010.

_____. “Em seu novo espetáculo, Grupo Corpo atinge síntese da dança.” O Globo, 26 ago. 2011.

TIRRI, Néstor. “La danza de Brasil se hace popular y universal”. La Nacion, 24 jun. 2003

UPCHURCH, Michael. “Grupo Corpo: Troubadour tunes to techno trance”. The Seattle Times, 24 jan. 2014.

VAL, Carmen Del. “Baile Puro”. El Pais, 02 jun. 2012.

WALKER, Susan. “Warm flow from Brazil”. Toronto Star, 05 mar. 2003.

_____. “Why we love seeing Grupo Corpo dance”. Toronto Star, 23 mar. 2006.

SITES

<https://blogbvps.wordpress.com/category/arte-e-sociedade/>