



Grupo Corpo – Cultura Nacional na Dança Contemporânea¹

Bibiana Gutierrez Fernandes de Sá²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

Este trabalho tem como objetivo abordar a cultura nacional na dança contemporânea, partindo dos pressupostos do corpo como meio de comunicação e da dança como linguagem. Para esta abordagem, será observada a obra do Grupo Corpo, companhia mineira, que é conhecida e recebida em diferentes partes do mundo como representação de uma dança contemporânea intimamente ligada ao Brasil, à cultura e à dança tipicamente brasileiras.

Palavras-chave:

Corpo; Comunicação; Dança; Cultura Brasileira e Globalização; Grupo Corpo

“O Grupo Corpo embrulha o nosso orgulho para viagem.

Com ele, atravessamos o mundo”

(Helena Katz)

Poucas manifestações artísticas de um país são tão representativas quanto a dança. Através da observação dos ritmos e da maneira como os corpos se movem, da amplitude dos movimentos, das regiões dos corpos nos quais os movimentos são mais ou menos estimulados, mais ou menos sinuosos, mais ou menos circulares, angulares, secos ou fluidos, pode-se chegar a uma análise significativa sobre uma cultura.

Esta observação da cultura na dança tanto pode ser feita através das danças folclóricas, como através da dança cênica, que seria a representação erudita do correspondente

¹Trabalho apresentado na NP Folkcomunicação do VIII Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda em Comunicação e Cultura – UFRJ, (realizando Pesquisa em Dança como Bolsista do CNPq – Orientadora: Profa. Nizia Villaça), Mestre em Ciência da Arte – UFF- , Formada em Licenciatura em Dança – Centro Universitário da Cidade – RJ.



popular do movimento corporal. A dança como manifestação cultural ou fenômeno estético, pode ser considerada pura comunicação. Comunicação não-verbal que utiliza o corpo e sua cinética como meio.

Logo na abertura de seu livro *Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena*, Denise Siqueira aponta para uma hegemonia da comunicação verbal que manteve os corpos e a dança por tanto tempo afastados do território da comunicação. A autora afirma que em uma “galáxia de Gutenberg”, imagens, gestos e movimentos foram relegados a um segundo plano. A autora prossegue mencionando que a contemporaneidade vem resgatar o lugar das comunicações não-verbais humanas como material rico para estudo e compreensão dos fenômenos comunicacionais. Sobre a dança inserida no contexto destes fenômenos, afirma a autora:

“ Assim como outras 'modalidades de comunicação não-verbal' a dança é uma forma de expressão primal que se complexifica, principalmente, a partir de sua profissionalização. Manifestação social, a dança é, ainda, fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de uma cultura, está inserida em uma rede de relações sociais complexas, interligadas por diversos âmbitos da vida” (SIQUEIRA, 2006, p. 4)

Com o intuito de abordar a dança cênica contemporânea como fenômeno de comunicação, escolheu-se o viés da representação da cultura nacional. Como objeto deste estudo, elegeu-se o Grupo Corpo – Companhia de dança que tem a peculiar reputação mundial de portadora da sua identidade nacional. *Brazilian Dance Theater*³ como se pode ler em seus cartazes e programas fora do país, ou “*Alegres e vivazes embaixadores da dança brasileira*”⁴, como já foram anunciados, os mineiros que há trinta e dois anos escrevem uma parte consistente da história da dança brasileira, carregam, por onde quer que passem, a marca da sua nacionalidade.

Segundo a visão de Ella Baff⁵: “*A estética criada pelo Grupo Corpo é única, brilhante, não se assemelha a de nenhuma outra companhia no mundo.*” A diretora do *Jacobs*

³ - Primeira menção na temporada de 1990 em Nova Iorque, matéria publicada no *Jornal do Brasil* de 1o de novembro de 1990

⁴ - LITTLER, William. *Brazilians lively dance ambassadors*. *The Toronto Star*, Toronto, 6 de maio de 1994.

⁵ - Em entrevista contida no documentário *Grupo Corpo 30 anos – uma família brasileira*



Pillow Dance Festival aponta para uma peculiaridade de movimentos no Grupo Corpo, que não poderia ser vista em nenhum outro lugar do mundo. O produtor do *Brooklin Academy of Music*, Joseph Melillo, também afirma que os integrantes do Grupo Corpo “alcançaram em cena uma energia, um entusiasmo e uma paixão precisamente brasileiros”⁶. O olhar estrangeiro sobre o Grupo não difere muito do olhar nacional. Visto de dentro, ele também assume esta brasilidade.

Segundo Helena Katz: “Quando um país se reconhece num dos seus produtos artísticos isso significa que a maioria da sua população consegue se sentir, de alguma forma, representada nele”⁷. O abraço brasileiro à Companhia mineira poderia ser visto apenas como orgulho patriótico da qualidade *for export* das produções do Grupo, mas entre as demais companhias que são igualmente bem sucedidas em suas trajetórias internacionais, nenhuma outra carrega a marca do Brasil tão fortemente ligada ao seu nome. Há ainda as hipóteses de que esta ufania nacional poderia ser fomentada pela história de sucesso de uma empresa familiar que produz arte de qualidade no Brasil; ou ainda pelo marketing muito bem elaborado, ou porque o Grupo Corpo dignou-se a utilizar temas, trilhas e vestes nacionais pelo mundo afora.

Um olhar panorâmico sobre os trinta e dois anos de história da companhia, trará remissões a obras nas quais a temática escolhida está diretamente ligada ao Brasil, como *Parabelo e Benguelê*, que tratam respectivamente do sertão nordestino e da influência africana no país; outras nas quais cenários e figurinos co-produzem esta nacionalização – como o pano de fundo de chita de *21*, ou as malhas verde e amarelas de *Sete ou oito peças para um Ballet*; e há ainda as obras nas quais a trilha sonora exerceu este papel nacionalizante, mas para Maria Rita Kehl, nenhum destes fatores “serve para fixar uma imagem de Brasil. Nada disso firma uma totalidade apaziguadora, um contorno de pátria que nos contenha e nos identifique a partir de elementos esperados e reconhecidos” e conclui: . “Se há uma brasilidade no conjunto das obras do Grupo, ela é fragmentada, incompleta, esfiapada” (in BOGÉA, 2001, p.50).

⁶ Em entrevista contida no documentário *Grupo Corpo 30 anos – uma família brasileira*

⁷ - Em peça de divulgação da companhia contida no acervo do Grupo Corpo – ano 2000



Pode-se afirmar que, em alguns trabalhos da companhia a identidade nacional está pulverizada no todo, e em outros, ela está contida em algo que não se mostra tão explicitamente. Há momentos em cada um dos espetáculos em que a discernibilidade desta denominada “brasileirice” remete direta – e absolutamente – aos corpos. A uma identidade contida na linguagem do movimento puro.

Esta linguagem que é composta de movimentos e transmitida através dos corpos, tem códigos particulares. Um olhar mais atento sobre o movimento encontrará a miscigenação entre técnicas de dança antigas e provindas de outras partes do mundo com gestos naturais e movimentos das danças do Brasil,- das danças folclóricas ou das danças de salão. A linguagem coreográfica do Grupo Corpo é particular, única, evolutiva e fala “brasileiro”.

Em publicação de 1990 do *St. Louis Post-Dispatch*, encontra-se uma referência de James Wierzbicki para seu olhar sobre dois trabalhos do Grupo Corpo, ambos de autoria de Rodrigo Pederneiras, nos quais a nacionalidade não se encontra visível nem audível a princípio. *Canções* – com música de Richard Strauss e um vocabulário de movimentos que remeteria muito mais a uma mistura de dança neoclássica e moderna-, e *Missa do Orfanato*, -com música de Mozart e movimentação fortemente influenciada pela dança expressionista alemã de Susanne Linke⁸- Compunham o programa assistido pelo autor, que declarou sua experiência:

“difícilmente passou-se um momento sem alguma coisa que me fizesse lembrar daquilo que considero, sem dúvida por ingenuidade, como a essência da cultura brasileira. Frequentemente era o próprio movimento, fluído e sensual; por vezes era somente o elan com o qual era executado o movimento, ou os corpos fortes porém esguios que constituíam seus veículos de transmissão. O que quer que fosse parecia fortemente temperado pelo espírito do samba”⁹

Este trabalho partirá deste olhar – que antecede as obras da companhia que transbordam elementos nacionais- para buscar nos veículos de transmissão – nos corpos- e na linguagem – na coreografia- a brasilidade no Grupo Corpo.

⁸ Coreógrafa alemã que trabalhou com a companhia no ano de 1988, para a montagem da coreografia *Mulheres*.

⁹ WIERZBICKI, James. *Group's Exotic Roots add color to dances*. St. Louis Post- Dispatch. 19 de novembro de 1990.



Um dos possíveis caminhos para confirmar a possibilidade deste recorte seria eliminar elementos como trilha, cenário, figurinos para recair o olhar unicamente sobre os corpos em movimento, em um foco preciso. Uma pesquisa feita no acervo da companhia em maio de 2008, trouxe a confirmação da hipótese através de imagens gravadas em um DVD. Em um ensaio do espetáculo *Santagustin*, sem cenário nem figurinos, um defeito no áudio do DVD, retirou a trilha de Tom Zé e completou a ilustração. *Santagustin* transcorre na tela em silêncio, com corpos em malhas e o Brasil está contido nos movimentos e nos corpos, indubitavelmente.

A partir desta constatação, a questão sobre estes corpos comunicativos volta-se para trás, para o percurso de construção desta linguagem. Um percurso que, veremos adiante, não se fez de simples acréscimos de elementos, mas de uma forma particularmente interessante. Em crítica publicada no Jornal Estado de São Paulo¹⁰, Helena Katz relata como a evolução da linguagem de Rodrigo Pederneiras e do Grupo Corpo se dá por contágio, sob um tipo de influência não linear. Helena discorre sobre um espetáculo que reúne os trabalhos *Bach* (de 1996) e *O Corpo* (de 2000), remontados com um elenco que dançou o segundo antes de aprender o primeiro. A autora mostra como o espetáculo mais antigo (*Bach*) se transformou, porque quase a totalidade do elenco aprendeu as obras invertidas cronologicamente, e que a conseqüência disso foi que “*o modo de dançar que Bach revelava, mais contido, não pode mais estar lá, porque os bailarinos já dançaram O Corpo, de movimentos mais expandidos. (...) Que confirma que o futuro modifica o passado*”

Com o avançar da pesquisa, percebe-se o quanto é fundamental compreender o conceito de contágio para contar a história da construção desta linguagem coreográfica que não pode ser lida de forma linear. Se buscarmos o passado, o encontraremos no futuro e vice-versa. Agregações, retornos, curvas, revisitas. Nada parece simples, reto, vetorial e progressivo no Grupo Corpo. É preciso conhecer a história desde o princípio, mas observá-la em muitos sentidos, de trás para frente, de um ponto para trás e de outro para adiante, indo e voltando.

O Grupo Corpo estreou com o estrondoso sucesso internacional de *Maria Maria*, trabalho coreografado por Oscar Araiz. Matérias de jornais da época noticiaram os

¹⁰ Edição do dia 30/08/2001.



preparativos para a montagem de um “musical” de Milton Nascimento e Fernando Brandt. Com a “*participação de um corpo de baile de uma escola de dança em Belo Horizonte*”¹¹. Este corpo de baile de uma escola era, na verdade, a mola propulsora - os idealizadores, produtores, viabilizadores e elenco - do espetáculo que já anunciava o “caráter brasileiro” que acompanharia a Companhia por toda a sua história futura. *Maria Maria* tratava em cena da história das muitas Marias do Brasil. O Espetáculo apresentava uma dança teatral, onde ícones de Brasil apareciam vestidos de sincretismo religioso, música e folclore nacionais.

Um outro trabalho, ainda com a parceria de Oscar Araiz, Milton e Brant o *Último Trem* completaria a arrancada de sucesso da companhia, novamente utilizando uma temática muito local - o fim da ferrovia Bahia-Minas em 1966 - e corroboraria para essa forte marca brasileira do recém-nato Grupo Corpo. A identidade nacional, em ambos os casos, estava atrelada à temática e à trilha, mas ainda não estava presente dos corpos. A linguagem coreográfica que nos interessa tratar neste estudo é posterior a estes dois sucessos inaugurais, e tem a assinatura de Rodrigo Pederneiras.

Em 1981, Rodrigo assumiu a titularidade coreográfica definitiva da Companhia. A partir deste ponto, encontraremos algumas obras que quase nada têm de semelhante à marca estética do Grupo tal como se conhece hoje. *Prelúdios*, tem música de Chopin e é um trabalho repleto de elementos de técnica de ballet clássico- giros, braços retos, saltos, *grands jetés*, *penchés*¹², e no qual apenas é visível o germe dos trabalhos posteriores de Rodrigo nos *canons*¹³ e nos duos bem solucionados, na simultaneidade de seqüências diferentes para grupos distintos e, principalmente, no uso das direções, na alternância de grupos em cena, nas entradas e saídas, na solução espacial da coreografia.

Em *Prelúdios* também já é perceptível uma tecedura coreográfica feita sobre uma audição musical aguda que nem sempre prioriza a melodia mais óbvia, mas, muitas vezes transcorre no interstício musical. Há misturas de linguagens corporais que podem começar classicamente em uma *valsa en tournant*¹⁴ e terminar modernamente em um

¹¹ Jornal do Brasil, edição de 1/2/1976.

¹² Movimentos de ballet clássico

¹³ Conceito da música adaptado para a dança em que intervalos melódicos ou seqüências de movimentos idênticos se sucedem um logo após outro.

¹⁴ Movimento de ballet clássico



vocabulário que se assemelha ao de Martha Graham¹⁵. Há também uma peculiar pesquisa por soluções imprevisíveis de movimentos, que terminam sempre para onde o olhar do espectador não espera, em uma busca da contra-mão que seria muito utilizada posteriormente. Na sequência da pesquisa de registros em vídeo, encontraremos *Canções, Sonata e Duo*, nos quais ainda há uma predominância de movimentos em que pouco se reconhece da marca indelével do coreógrafo mineiro.

É em *Uakti*, trabalho de 1988, onde se reconhece não só a linguagem coreográfica, mas também a atmosfera estética do Grupo Corpo como seria reconhecível nos vinte anos seguintes. A luz, os figurinos, a sonoridade e os corpos. Aparecem ondulações, cabeças que acompanham tomadas de movimentos ou tombam para trás, chutes, contratempos, braços que também ondulam iniciando um trabalho que os joga para trás e giram pelo eixo do cotovelo. Sequências de saltos nos quais perna suspensa troca constantemente de lugar. O vocabulário clássico de *cambrés, grands battements*¹⁶, agora aparece transformado em outro material, e surge um peculiar movimento ondulatório do quadril. Em artigo para a Folha de São Paulo na ocasião da estréia, José Carlos Camargo assim define o espetáculo: “*Uakti é uma coreografia estranha (...) o espectador – especialmente aquele que, acompanha o trabalho do grupo – procura, em vão, referências de outros trabalhos de Rodrigo Pederneiras*”¹⁷. O próprio Rodrigo, em entrevista ao jornal Tribuna de Minas¹⁸ apontou para esta transição afirmando que na criação de *Uakti*: “*Em consequência da música, veio uma linguagem completamente nova*”.

A música é um dos pontos fundamentais para a compreensão da evolução da linguagem coreográfica e da própria brasilidade do Grupo Corpo. Rodrigo Pederneiras é conhecido como um coreógrafo quase “partitural”. Embora não leia música, ele admite ser fundamental conhecer profundamente as muitas facetas melódicas do material que irá trabalhar. Rodrigo se dedica a esmiuçar, digerir e decorar a música, até que ela passe a habitá-lo para, só então, tratar dela como movimento. Segundo Helena Katz: “*Rodrigo*

¹⁵Precursora da Dança Moderna

¹⁶Movimentos de ballet clássico

¹⁷ CAMARGO, José Carlos. *Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de outubro de 1988.

¹⁸ SEBASTIÃO, Walter. *Diálogo com a cultura universal. Entrevista com Rodrigo Pederneiras*, Tribuna de Minas, Juiz de Fora, MG. 14 de setembro de 1988.



pega a estrutura musical e dá a ela autonomia de movimento”¹⁹. A mesma autora afirmou em outra ocasião que: “*É como se a matéria prima fosse a música pré-existente, no caso, ao tipo de concretude física com a qual Rodrigo a veste. E a música se torna regente da criação, pois é dela que emana o substrato que impulsiona o coreógrafo a desenhá-la com movimentos*”²⁰

Desde o início de sua carreira, o coreógrafo apresentou uma preferência por compositores nacionais. *Interrânea, Noturnos, Tríptico, Duo, Bachiana, Carlos Gomes em Sonata, Pas du Pont*, foram criadas sobre músicas de compositores eruditos brasileiros. *Nazareth* sobre a obra de Ernesto Nazareth - revista por José Miguel Wisnik-; *21 e Uakti*, com trilhas de Marco Antonio Guimarães; *Benguelê* por João Bosco; *Parabelo* por Tom Zé e Wisnik; *O Corpo* por Arnaldo Antunes; *Santagustin* por Tom Zé e Gilberto Assis; *Onçotô* por Caetano Veloso e *Breu* por Lenine, sem deixarmos de mencionar que *Bach* e *Sete ou oito peças para um Ballet*, tiveram releituras de Marco Antônio Guimarães executadas pelo grupo Uakti.

Alguns destes trabalhos como *Nazareth, Benguelê, Parabelo, 21 e Uakti*, trazem sonoridades peculiarmente nacionais e ritmos que, por registro ancestral de um povo, podem conter movimentos agregados a eles. Na ocasião da estréia de *Nazareth*, Rodrigo Pederneiras declarou ao Jornal *O Globo* que os maxixes, os Choros e as Valsas de Ernesto Nazareth o fizeram descobrir o prazer da ginga e do rebolado, e que ele desconhecia essa facilidade de movimento que “brinca” com bacia e quadril²¹. Em algumas entrevistas sobre a montagem de *Parabelo*, feito sobre ritmos do nordeste do país, o coreógrafo declarou que os movimentos brotaram da música com uma facilidade surpreendente. Fabiana Britto, em artigo publicado na revista *Palavra* observa que:

“nas elaborações de Rodrigo Pederneiras, a música não se soma à dança; cumpre papel detonador de seu processo criativo. De certa forma, pode-se dizer que é esse o movimento histórico do grupo: a música acionando as mudanças de padrões corporais; e estes, especializando seus vetores de conexão com o mundo. (...) A diversidade expressa no conjunto de obras do grupo corresponde aos diferentes desafios casamenteiros a que Rodrigo

¹⁹ KATZ, Helena. *Rigor e artesanato mineiro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de junho de 1985.

²⁰ KATZ, Helena. *Os caminhos de um coreógrafo*. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, 22 de maio de 1986.

²¹ JOORY, Eva. *O prazer da brasilidade*. O Globo, Revista Rio Show, Rio de Janeiro: 7 de maio de 1993.



Pederneiras se propôs até hoje, com cada tipo de música requisitando um tipo de corporalidade para se relacionar”²².

Esta é uma hipótese muito plausível. Quem assiste a evolução da linguagem coreográfica do Grupo Corpo, assiste um agregamento de movimentos contidos nos ritmos das trilhas sonoras. Porém, pode-se notar que houve momentos específicos nos quais pode-se cogitar se o fluxo não teria se dado invertido, e a movimentação de Pederneiras houvesse demandado uma guinada musical. Em *Variações Enigma* de 1991, com música de Edward Elgar, a linguagem corporal parece não caber na trilha. É como se o processo de contágio – no caso, de *Uakti*- já estivesse tão presente nos movimentos que a música de Elgar não desse conta do movimento, ao mesmo tempo que *21*- a obra seguinte- já aparecesse contida ali. É importante notar que este olhar sobre *Variações* também é contaminado pela ótica de quem que viu o trajeto posterior, antes de assisti-lo. Mas, como se disse anteriormente, a evolução da escrita desta companhia, não se dá de forma linear nem progressiva.

Para tratar deste objeto de estudo há que se considerar a suma importância da matriz musical, que pode variar de batucques à sanfonas, de Bach ao sopro quase indígena dos instrumentos do grupo *Uakti*, mas há que se observar também que a técnica clássica que sustenta os corpos do *Corpo* vem misturada ao maxixe, xaxado, samba, forró, frevo. A linguagem coreográfica de Pederneiras é composta de múltiplos processos de agregação, musicais ou cinéticos.

Esta verdadeira antropofagia que o Grupo *Corpo* parece vir fazendo há mais de trinta anos, é magnificamente descrita por Helena Katz, no livro que foi publicado por ocasião dos vinte anos da companhia. A autora descreve como a técnica clássica européia foi utilizada, deglutida, sintetizada e devolvida ao mundo com traços de uma nova gramática.

“Rodrigo Pederneiras começou a arrancar a pele do balé clássico para ver o que tinha por baixo (...) as contaminações produziram gestos e movimentos onde se passou a reconhecer um certo sabor brasileiro (...) no corpo dos bailarinos, a sensualidade foi penetrando em requebros, em quebras e dobras de um balanço sinuoso. Começava a ventar um outro conhecimento no velho balé” (KATZ, 1985, p. 56)

²² BRITTO, Fabiana. *Todos os Corpos do Corpo*. Revista Palavra, ano 2, n.16, Agosto de 2000.



A pesquisadora e ex-bailarina da Companhia Ines Bogéa descreve este processo de quebras e dobras da matriz clássica no decorrer da trajetória coreográfica da companhia:

“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 arqueamento dos passos clássicos. São passés, arabesques, etc., que ganham outras linhas e outro caráter, a partir de manobras variadas na ampliação e na torção. 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 se mexer” (BOGÉA, 2001, p. 27)

Para compor esta escrita, Pederneiras parece gostar de dar voltas sobre si mesmo para se reencontrar e buscar novos sentidos para antigas “palavras” motoras ou criar novas palavras em um processo de neologismo coreográfico que parece não ter fim. Ao assistirmos, por exemplo, imagens de *A Criação* encontraremos visões intrigantes. O trabalho de 1990 - com música de Haydn, e mais de duas horas de duração- não fez o sucesso esperado, ou não correspondeu ao enorme empenho da companhia e de Rodrigo para a montagem. Em algumas entrevistas posteriores, o coreógrafo menciona este trabalho com uma atenção diferente.

Já no primeiro olhar, *A Criação* chama a atenção pela quantidade de células de futuro que contém. A medida que as cenas se sucedem, deixam-se ver lapsos de muito do que se veria adiante. Um *pas de deux* que poderia estar em *Lecuona*, seguido de uma visão da *Missa do Orfanato*, o movimento de passagem pelo *grand plié* em segunda posição com o qual os bailarinos cruzariam o palco de *Benguelê*, os chutes para o alto dos duos de *Nazareth e Bach*, os sequenciais saltos na segunda posição que abrem *Sete ou oito peças para um ballet*, o movimento dos quadris de *21*, os corpos no chão de *Breu* sem esquecer que a temática da origem do mundo reaparece em *Onqotô*.

Assim como em *A Criação*, toda a obra do Grupo Corpo não se mostra inteira a olho nu e há muitas formas de vê-la: a partir do olhar do leigo ou do crítico, da escuta do músico, da percepção do artista plástico, da subjetividade do filósofo, do ângulo brasileiro ou de quem vê de fora. A dança desta companhia contém muitas camadas



sobrepostas e pode ser fruída superficialmente ou em profundidade. Citando novamente Helena Katz:

*“Por causa da força da sua evidência, a fotografia, para Roland Barthes, é superficial. Não se deixa ver por dentro. A dança possui algo disso quando, toda a aparência não se dá de imediato a todos os olhos. Algumas danças, contudo, vão mais fundo: nos fazem ver o indiscernível. A dança do Grupo Corpo pertence a esta classe.”*²³

Portanto, a tarefa de entender a trajetória desta Companhia e encontrar explicações para o carimbo nacional que ela carrega pelo mundo pode ser muito simples ou muito complexa. Aos que olham isoladamente cada trabalho parece possível qualquer tipo de rotulação: que a linguagem coreográfica evolui de maneira repetitiva; que o clima festivo ao fim de alguns espetáculos parece truque; que não há profundidade nas temáticas nem na pesquisa corporal; que o coreógrafo abusa da frontalidade e que não tem intimidade com o trabalho de chão; ou ainda, que a Companhia produz apenas sucessos para um público comum que valoriza dança virtuosa embrulhada em produção impecável para ser vendida com carimbo *Made in Brazil*.

Mas olhando um pouco mais detidamente, é possível ver a evolução de uma escrita coreográfica, e ver como esta escrita penetrou nos corpos. Como a dança, a música e cultura nacional foram cuidadosamente tratadas para compor representações de Brasil que pudessem circular no mundo sem pseudo-folclorizações, agregadas antropofagicamente a elementos de linguagem universais e contemporâneos. Arthur Nestorovski acena para uma dosagem cautelosa nesta mistura do nacional com o universal que seria mais um jeito do que uma receita, mais uma disciplina e uma intuição do que não fazer, do que uma liberdade ou um vocabulário pronto. Os resultados desta mistura teriam uma dose de ambiguidade que faria com que, da ótica externa pudesse ser visto como folclorizante – ainda que sofisticado-, e da ótica interna como “lendas invertidas”, como importação de modernidades. O autor alerta:

“mesmo os dois movimentos contrários, de exportação e importação, precisariam ser compreendidos no horizonte de uma travessia que o Corpo vem fazendo, sabiamente, através dos anos. Alguma coisa no modo brasileiro que o Corpo põe em cena, reconhece transfigurações que não são só da dança, mas da cultura em geral” (in BOGÉA, 2001, p. 92)

²³KATZ, Helena - Texto integrante do programa do espetáculo *Nazareth* (1993) -



Quando consultados sobre a marca nacional da Companhia, os Pederneiras (Rodrigo e Paulo – Coreógrafo e Diretor) respondem com muita simplicidade que a dança do Grupo Corpo é brasileira porque é feita e criada por brasileiros. Em algumas entrevistas, Rodrigo especula que a brasilidade salta aos olhos porque a bacia conduz os movimentos que cria. Como o povo brasileiro se move a partir do quadril, isso traria a nacionalidade aos movimentos.

Não há espaço neste artigo para a discussão acerca da forma particular que cada povo se move, mas é necessário apontar para a pesquisa de Edward Hall, que na década de 1960 já mostrava a variação do gestual humano entre as diferentes culturas. Em sua obra *A Dimensão Oculta*, Hall afirmava que: “*peças de culturas diferentes não apenas falam línguas diversas, mas, o que é talvez mais importante, habitam em diferentes mundos sensoriais*” (HALL,1977. p.14). É importante também observar o quanto algumas destas diferenças culturais no gesto apontadas 1966, foram sendo atenuadas pelo processo de globalização cultural em curso. Três décadas depois, outro autor: Stuart Hall, já apontaria fissuras neste conceito de “cultura nacional” do qual tratamos, fazendo uma análise não só do conceito em si, mas também dos efeitos sobre ele do processo de globalização. Segundo o autor, as identidades nacionais “*não estão literalmente impressas em nossos genes*”, (HALL,2003. p.47), mas somos condicionados a pensar nelas como parte de nossa natureza.

Os gestos humanos também podem ser pensados como parte da natureza mas na verdade, eles pertencem muito ao território da cultura. De fato, o gestual próprio de cada indivíduo – e, logo, de cada povo- é um conjunto de posturas adquirido através da educação do gesto e da imitação. Em sua obra *Sociologia e Antropologia*²⁴ Marcel Mauss faz uma reflexão a respeito dos denominados “*hábitus*” corporais, afirmando que as formas de movimento corporais cotidianos que vão do caminhar até o gesticular são adquiridas por imitação. Mauss chega a questionar: “*Talvez não exista uma maneira natural no adulto*”. A cultura penetraria nos corpos através do aprendizado e da imitação do gesto. Terry Eagleton esclarece esta permeação cultural nos humanos afirmando que: “*Porque nascemos prematuramente, incapazes de tomarmos conta de nós mesmos, nossa natureza contém um abismo cavernoso para dentro do qual a*

²⁴ MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974 (p. 216)



cultura deve mover-se de imediato, se não logo morreríamos”. (EAGLETON, 1998, p.75).

Em entrevista à Revista Bravo, Rodrigo Pederneiras se mostra mergulhado nesta cultura nacional que brota em seus trabalhos. O coreógrafo afirma que trabalha com uma movimentação que foi aprendida no quintal de casa, que como todo brasileiro, viveu e assistiu muitas manifestações de nossa cultura e que muitas das suas inspirações foram buscadas em sua subjetividade, onde já habitavam e estavam a espera de serem retomadas²⁵.

A simplicidade desta percepção do artista é da mesma natureza da brasilidade do Grupo Corpo. Se para o emissor e criador a mensagem é simples, para o receptor ou espectador, ela chega límpida. É de Brasil que trata o Grupo Corpo, é o Brasil que dança a dança do Grupo Corpo, e é a dança brasileira que circula nos palcos do mundo sob a chancela da Companhia de uma forma tão nodal que mesmo despindo as vestes, deslocando os cenários e suprimindo as trilhas, o Brasil ainda residirá nos corpos do Corpo. Como Luis Fernando Veríssimo conseguiu sintetizar:

“É fácil para qualquer um ver um balé do Corpo com motivo brasileiro, música de Nazareth ou o que seja, e dizer que só brasileiros autênticos poderiam fazer aquilo. Mas difícil, e é aí que conta a inexprimível coisa, é você não saber nada sobre o Corpo, entrar num teatro em Paris por acidente e ver bailarinos no meio de um balé abstrato, malhas pretas contra um fundo cinza, com nada que indique sequer o hemisfério de origem do grupo, e mesmo assim matar: são brasileiros. Unicamente pelo sentimento na garganta” (in BOGÉA, 2001, p. 19)

²⁵ REVISTA BRAVO! - A lição do simples. Edição 11 – Agosto de 1998, p. 92 e 93



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOGÉA, Inês (org.) *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRITTO, Fabiana. *Todos os Corpos do Corpo*. Revista Palavra, ano 2, n.16, Agosto de 2000.

CAMARGO, José Carlos. *Inovação e ousadia caracterizam o novo espetáculo do Grupo Corpo*. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 de outubro de 1988.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

KATZ, Helena. *Grupo Corpo Companhia de Dança*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.

_____. *Grupo Corpo pratica a contaminação*. O Estado de São Paulo, Caderno 2, São Paulo, 30 de agosto de 2001.

_____. *Rigor e artesanato mineiro*. Folha de São Paulo, São Paulo, 21 de junho de 1985.

_____. *Os caminhos de um coreógrafo*. Folha de São Paulo, Ilustrada, São Paulo, 22 de maio de 1986.

HALL, Edward. *A dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1977.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

JOORY, Eva. *O prazer da brasilidade*. O Globo, Revista Rio Show, Rio de Janeiro: 7 de maio de 1993.

LITTLER, William. *Brazilians lively dance ambassadors*. The Toronto Star, 6 de maio de 1994.

MAUSS, Marcel, *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974.

SEBASTIÃO, Walter. *Diálogo com a cultura universal. Entrevista com Rodrigo Pederneiras*, Tribuna de Minas, Belo Horizonte, 14 de setembro de 1988.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

WIERZBICKI, James. *Group's Exotic Roots add color to dances*. St. Louis Post-Dispatch. 19 de novembro de 1990.

REVISTA BRAVO! - *A lição do simples*. Edição 11 – Agosto de 1998, p. 92 e 93



FILMOGRAFIA:

Grupo Corpo 30 anos, uma família brasileira. (Brasil, 2007). Direção: Fábio Barreto e Marcelo Santiago.