

Criação / Dança

Os primeiros 25 anos deste Corpo

HELENA KATZ

DEMARCAR um território com um processo autoral talvez constitua um indispensável mecanismo de sobrevivência que se aprende com a natureza. Quem atentar para a história do Grupo Corpo vai encontrar nela esta sabedoria. Parece que estes mineiros descobriram cedo que seria preciso se separar do igual para conquistar a chance de ser reconhecido. Afinal, como já aprendemos com Lacan, é o outro quem valida a nossa existência quando nos devolve o seu olhar. Num mundo onde as informações circulam rapidinho e tendem a pasteurizar os seus habitantes, a identidade se torna moeda forte.

Tudo o que é posto no mundo deseja nele permanecer e durar, mas as condições que cercam quem vive no Brasil e faz dança são adversas. Elas obrigam seus artistas a praticarem a criatividade não somente no palco, mas principalmente fora dele. Aqui, quem faz da dança a sua profissão precisa inventar sempre. Também por causa disso, a conquista de uma identidade conta muito.

Quando Paulo Pederneiras pediu a seus pais (e ganhou) a espaçosa casa onde a família morava para fazer, junto com seus irmãos também envolvidos com a dança, uma escola e depois uma companhia, ninguém poderia prever que os Pederneiras começariam lá, na rua Barão de Lucena 66, na Belo Horizonte de 1971, uma trilha de inaugurações. Os irmãos Rodrigo (que se tornaria coreógrafo), Pedro (que se transformaria no diretor técnico) e Mirinha (ex-bailarina e atual ensaiadora e assistente de Rodrigo), e mais um grupo de amigos, entre os quais Carmen Purri (a Macau, ex-bailarina e hoje também ensaiadora e assistente de Rodrigo), levariam adiante um projeto único. Esse núcleo, ao qual o pintor, escultor e arquiteto Fernando Velloso e a arquiteta, *designer* e paisagista Freusa Zechmeister se juntariam mais tarde, viria a produzir não uma companhia profissional de dança, mas uma *griffè* em termos de qualidade na área. O hoje empresário e produtor Emilio Kalil, que abandonou o jornalismo e sua cidade depois de assistir à companhia em Porto Alegre, em 1978, ajudou a consolidar essa marca, pois integrou-se ao Corpo, que passou a co-dirigir, ao lado de Paulo Pederneiras, até 1989.

Esse ano (1989) demarca a passagem para uma nova estrutura, que Kalil ajudou a erguer. Foi quando se iniciou a parceria com a Shell, que se constituiria como um marco inaugural no marketing brasileiro. Robert Broughton, então presidente da empresa, que morava há três anos no Rio de Janeiro e, no Carnaval, desfilava pela Mangueira, decidiu patrocinar o grupo. Eles surpreenderam o mercado com um inédito contrato para três anos – forma encontrada para garantir uma certa estabilidade para o patrocinado. O relacionamento Corpo-Shell tornou-se um verdadeiro *case* de muito sucesso, que duraria exatos 10 anos.

A partir daí, o grupo pôde, por exemplo, passar a encomendar e lançar todas as trilhas dos seus espetáculos e produzir seus vídeos. Mas o que a data mais marca é o início de uma trajetória de maior segurança e com continuidade. Nessa época, começaria também a definição dos papéis do quarteto central que se tornaria o responsável pelo produto que o país passaria a reconhecer com orgulho e viria a cativar as suas platéias.

Fernando Velloso começou como iluminador da primeira coreografia de Rodrigo Pederneiras, *Cantares*, em 1978, e estrearia como cenógrafo em *Missa do Orfanato*, em 1989. Em *O Corpo*, que estreou em agosto, pela primeira vez assinou os figurinos junto com Freusa Zechmeister, há quase 20 anos a responsável pelo que os bailarinos usam em cena (roupas, sapatos e cabelos). Freusa aderiu depois de assistir a um ensaio de *Interânea*, em 1981.

Quem acompanha o grupo desde sempre, consegue identificar algumas fases da companhia. A primeira agrupa *Maria, Maria* (1976) e *O Último Trem* (1980), e nelas Rodrigo Pederneiras atuava somente como bailarino. Para coreografar ambas, o convidado foi Oscar Araiz, a figurinha carimbada da época e, para a trilha sonora, nada menos do que encomendas de composições inéditas para Milton Nascimento/Fernando Brandt. Embora apontando para um tipo de entendimento de dança que a companhia viria a abandonar, já sinalizava para uma busca de acabamento e rigor e para um compromisso com a música especialmente composta para a dança.

Ainda dentro da estética vinculada a Oscar Araiz, mas já sem a sua presença, pode-se lembrar de uma outra fase, que se refere à gestação do futuro coreógrafo Rodrigo Pederneiras. Ela começa ainda entre *Maria, Maria* e *O Último Trem*, com uma obra chamada *Cantares* (1978). Há ainda mais cinco coreografias nesse eixo, produzidas depois de *O Último Trem*, que ninguém mais lembra de associar a ele, a saber: *Tríptico* e *Interânea* (1981), *Noturno* e *Reflexos* (1982), e *Sonata* (1984).

Prelúdios (1985) muda tudo. Rodrigo começa a ser considerado um coreógrafo profissional de primeira linha e o país inteiro passa a celebrá-lo como um artista em quem apostar. Daí até *21* (1992), são 13 criações nas quais rascunha um domínio cada vez maior de estruturas e espaços e leva a técnica do balé clássico a se tornar apta a receber contaminações transformadoras.

Prelúdios traz a matriz dos fluxos que irão distinguir o modo como Pederneiras iria passar a tratar o palco. As terminações das frases e suas articulações surgem lá como logotípias do seu pensamento coreográfico. Daí para a frente, são muitas as situações em que vai exercitar um talento voltado para as ações do corpo que dança. Vão surgindo peças cada vez mais especializadas na tarefa de propor modos de deslocar conjuntos e de juntar bailarinos. *Bachiana*, *Carlos Gomes Sonata* (1986), *Canções*, *Duo*, *Pas-du-Pont* (1987), e *Schumann Ballet*, *Rapsódia*, *Uakti* (1988) vão deixando cada vez mais claro que dois tipos de estrutura estão convivendo: aquela onde Rodrigo explora invenções em escala menor (seus instigantes e cada vez mais intrigantes *pas-de-deux*) e outra, onde trabalha as linhas no espaço, especialmente os “entra-e-sai de cena” da companhia.

A certa altura, acontece *Mulheres* (1988). Convidada por Emilio Kalil, Susanne Linke passa um tempo em Beagá e monta esta sua coreogra-

“O interesse pela dança foi despertado em mim por eles”

DEPOIMENTO DE JOSÉ MIGUEL WISNIK

COMPOSITOR, músico e professor de Literatura da USP, José Miguel Wisnik compôs a música do espetáculo *Nazareth*, estreado pelo *Grupo Corpo* em 1993. Em seu depoimento a *ESTUDOS AVANÇADOS*, ele fala de sua experiência pessoal de trabalhar com a Companhia.

ESTUDOS AVANÇADOS – Como o senhor vê a trajetória do corpo de balé *Grupo Corpo* dentro das atividades da dança no Brasil?

José Miguel Wisnik – Eu não sou um conhecedor de dança, mas venho acompanhando bem de perto o *Grupo Corpo*, há oito anos, desde que os conheci e fui convidado para fazer a música do espetáculo *Nazareth*, que teve sua estreia em 1993 e foi produzido em 1992. Ou seja, mesmo não sendo um conhecedor da dança – até então, eu não tinha na verdade grande aproximação com a dança, eu via poucos espetáculos – a partir de então, o interesse pela dança foi despertado em mim por eles e eu passei a acompanhar de perto o seu trabalho e a acompanhar um pouco mais as coisas que acontecem em dança no Brasil. Do que eu posso dizer sobre eles nesse cenário, antes de mais nada, é registrar o quanto é surpreendente a qualidade e a consistência dos espetáculos deles, que nos fazem pensar sobre como isso chega a ser possível no Brasil. Realizar-se um trabalho como esse, que envolve um esforço contínuo de um grupo muito grande de pessoas: um corpo de baile com 18 dançarinos, coreógrafo, equipe de cenógrafo, iluminador, direção artística e tudo o que cerca um trabalho cotidiano que torna possível a um grupo desses existir, consolidar-se, ter uma presença forte no Brasil, fora do Brasil. Todas essas conquistas

fia para o Grupo Corpo. Pronto. Era o momento certo para a virada que irromperia depois. A informação trazida por ela, do gesto mais dramatizado em que a expressividade se acomoda, resultaria em *Missa do Orfanato*, no ano seguinte. Ou seja, seria preciso um vírus externo ao ambiente que a companhia respirava para colocá-la para percorrer outros trilhos. Em *Missa do Orfanato*, também a cultura *pop* (o *Thriller*, de Michael Jackson) se faz presente.

A Criação (1990), *Variações Enigma* e *Três Concertos* (1991) parecem esgotar um percurso povoado de obras de exercício de um tipo de maestria que hoje pode ser entendido como um mapeamento de combinações necessário para amadurecer o domínio da herança do balé clássico.

Com *21*, outra época se instaura e se espraia até hoje. Apenas com a produção mais recente, *O Corpo*, com música de Arnaldo Antunes, brota um outro algo desse mesmo caldo larvar. Com *21* começa a ficar mais clara a obsessão de Rodrigo Pederneiras por decifrar essa técnica que o alimentou a vida toda e que se torna capaz de adentrar numa conversação mais direta com as danças que não sobem aos palcos dos teatros. Como cabe a um coreógrafo que se entende sendo, primeiro, todo ouvidos, ele nos fazia pensar que sua tarefa consistia em dar visualidade à sua audição. Hoje, o movimento ao qual dá nascimento vem claramente salpicado pelo conjunto dos cinco sentidos, e não somente pelo ouvir. A carnalidade cada vez mais clara, a sensualidade cada vez mais expandida, as tribos brasileiras urbanas e suburbanas cada vez mais abrigadas. Sua antena tateia pelas formas, visualiza o movimento que estava contido em outro e faz com que ganhe a luz, cheira o que ainda não existiu e passa para nós, seu público, o paladar de uma mistura que agora já tem nome: é do *Corpo*.

Tudo isso clama por doses generosas de energia, por corpos cada vez mais bem preparados. Os elencos que durante estes 25 anos tornaram possível o nascimento da dança de Rodrigo Pederneiras podem ser considerados co-responsáveis pelo sucesso desse empreendimento. Mas hoje, sem dúvida, tornam-se cada vez mais co-autores de uma arte que, à medida que o tempo passa, vai ficando cada vez mais jovem, falando com públicos mais amplos e dando abrigo a mais tipos de comportamentos. Se era o brejeiro em *Nazareth* (1993, com uma partitura de José Miguel Wisnik que é uma lição de tradução intersemiótica entre Ernesto Nazareth, Machado de Assis e música), e o afro-brasileiro em *Benguelê* (1998, com uma inspiradora composição de João Bosco), agora é a contaminação mais desenfreada que vive do seu entorno. Basta assistir a *O Corpo* (2000, com uma trilha na qual Arnaldo Antunes trata suas sonoridades como organismo resultante de um pensamento de arquiteto de pulsares e sonares).

Isso que todos identificam como Grupo Corpo resulta da soma dos fazeres do seu núcleo básico com seus elencos sempre refinados. O relacionamento entre Paulo e Rodrigo Pederneiras, Freusa Zechmeister e Fernando Velloso, e mais Macau, Pedro e Mirinha Pederneiras é a diferença que faz a diferença. Eles produzem um tipo de informação capaz de levantar platéias mundo afora. E vão promovendo primeiras vezes também no exterior. Por exemplo, em toda a história do mais antigo dos festivais norte-americanos, o respeitado e hoje histórico *Jacob's Pillow*, nunca uma companhia foi convidada por dois anos seguidos. Mas o Corpo rompeu a regra. Foi também a primeira das companhias brasileiras a conquistar uma residência internacional quando Guy Darmet, diretor da *Maison de la Danse*, em Lyon, convidou-os para lá realizarem as suas estréias européias.

O Grupo Corpo vai desenhando um mapa onde a dança e o corpo que dança não recitam normas um para o outro. Os dois vão abrindo espaço neles mesmos e, nesse movimento, conseguem ser a rajada que sopra beleza e prazer por onde passa.

Helena Katz, crítica de arte, é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

do *Grupo Corpo* nos fazem pensar não só no resultado final que eles apresentam, mas pensar que processo possibilitou uma consolidação desse tipo. No Brasil, em geral, é muito difícil sustentar o trabalho de grupos continuados e dar a eles consistência e qualidade porque muitas vezes esbarra-se nas condições da produção que impedem que um trabalho desse tipo tenha a consistência que o *Grupo Corpo* tem, graças a uma continuidade. Entretanto, há muitos anos eles o vêm fazendo, e vejo que isso só foi possível porque é um grupo extraordinário de pessoas que expandiu um núcleo familiar. Acho que por trás disso tem algo do mistério da família mineira, porque na verdade foram irmãos que se interessaram pela dança e constituíram uma célula inicial de pessoas que passaram a estudar dança, trabalhar com a dança e fizeram um espetáculo que tinha irmãos e irmãs atuando como dançarinos. Um deles tornou-se coreógrafo, que é o Rodrigo Pederneiras. Outro se tornou diretor artístico do grupo. Tudo isso talvez pedisse algo do tipo o desejo de fazer um trabalho com dança, mas também essa agregação de tipo familiar que em Minas é possível, não só por ser a família Pederneiras, mas também porque ela acaba congregando outras pessoas que também passam a viver de uma forma de muita sociabilidade, de sensibilidade familiar. Tudo isso é muito mineiro. Lá em Minas têm um prédio que eles construíram. Quanto se chega lá, se é recebido não em uma sala inicialmente, nem na sala da diretoria. Há uma pequena cozinha onde se é recebido de maneira muito afetiva, calorosa, pessoal. Acho que quem acompanha o *Grupo Corpo* de perto, percebe o quanto eles conseguiram criar relações de muito rigor, de muita competência e, ao mesmo tempo, de muita proximidade afetiva e contagiante. Eles imprimem isso ao trabalho do grupo e acredito ser fundamental para conseguirem as coisas que eles vêm conseguindo.

O trabalho deles partiu de uma aproximação à experiência mineira. Os primeiros trabalhos estão ligados à música mineira, ao Milton Nascimento. O espetáculo *Maria, Maria*, temas ligados à vida de Minas, à cultura mineira, à música mineira, foram a motivação inicial do trabalho deles. Fizeram alguns espetáculos com os quais já se tornaram extremamente conhecidos, mas que estavam fortemente ligados ao testemunho dessa experiência local do mundo de Minas.

Traduzindo esse tipo de relação pessoal para uma poética e para uma trajetória estética do grupo, acho que inicialmente eles tiveram uma fase bem mineira.

Depois, pelo que vejo, percebo, eles procuraram até se desvincular dessa raiz mineira e buscaram tomar para si as técnicas do balé clássico, o fundamento do balé clássico, para constituir um princípio de dança contemporânea, mas passaram a fazer coreografias

**acho que inicialmente
eles tiveram
uma fase bem mineira . . .**

baseadas no repertório da música clássica europeia. Fizeram *A missa do orfanato*, os *Noturnos*, os *Prelúdios* de Chopin, as *Variações Enigma* de Helger. Eles estavam trabalhando e acho que esse foi o momento em que buscaram constituir um repertório forte de técnicas ligadas à linguagem clássica e contemporânea, mas de todo modo internacional da dança. Acho que através desses espetáculos, o Rodrigo Pederneiras formou-se como coreógrafo. E começa uma terceira fase, quando eles voltam a fazer espetáculos baseados em música contemporânea brasileira, encomendada por eles, que fazem com que tudo o que acumularam de experiência com essas peças clássicas seja usado para a criação de uma linguagem de dança contemporânea brasileira. Isso aconteceu especialmente quando fizeram um espetáculo chamado *21*, com música do músico Marco Antônio Guimarães e tocada pelo grupo UAKTI, em 1992. Trabalharam com uma música feita com aqueles instrumentos artesanais, com a criação de timbres instrumentais originais e com aquela linguagem, com aquele pensamento musical muito singular do Marco Antônio Guimarães, que fez uma peça toda baseada em variações rítmicas sobre o número *21*. Essas variações eram ao mesmo tempo, eu diria, uma construção neopitagórica, porque fazia a música se basear nesses números, nas relações entre o número 3 e o número 7, portanto, ímpares, ritmos regulares e quebrados, mas isso tudo profundamente associado a uma tradição da música popular mineira, que também aparecia muito fortemente nesse espetáculo. Então, acho que isso levou o *Grupo Corpo* de volta a Minas por um lado, mas num outro plano de construção porque a música não era mais como as canções do Milton Nascimento que foram feitas para eles, como *Ponta de Areia* e *Maria, Maria*, e depois viraram canções importantes e muito conhecidas no Brasil. Eles passaram a fazer essa dança sobre música brasileira contemporânea, mas fortemente instrumental, e isso deixou uma marca que foi um momento de virada ocorrido nesse espetáculo *21*, que iniciou o processo pelo qual eles voltaram a ter um novo tipo de reconhecimento interna-

cional muito grande, não só como um balé de interesse local ou com sabor regional, como o *Maria, Maria*, mas também como um balé com uma linguagem coreográfica forte e com uma competência muito grande para realizá-la. Foi nesse momento que eles estavam querendo fazer uma seqüência de trabalhos apontando para essa direção.

ESTUDOS AVANÇADOS – Aí então é que entra a sua participação, a participação da sua música no *Grupo Corpo*?

José Miguel Wisnik – Quando eles estavam se voltando para esse tipo de preocupação, convidaram-me para fazer música, uma composição original, mas que seria baseada na tradição da música popular brasileira. Eles tinham pensado em alguma coisa como Pixinguinha, Zequinha de Abreu, Ernesto Nazareth. Gostei dessa proposta e achei que nos deveríamos concentrar em Ernesto Nazareth, por ser um compositor de música instrumental escrita, em suma, que tem já partituras escritas e sobre as quais se poderia construir variações. Foi nessa oca-

**achei que nos
deveríamos concentrar
em Ernesto Nazareth . . .**

—
são que os conheci. Eu vi o espetáculo *21* e também o vídeo com as *Variações Enigma* de Helger. Vendo esses dois espetáculos, percebi que eles se encontravam em uma encruzilhada: o espetáculo *Variações Enigma* era um espetáculo contemporâneo, mas baseado na lin-

guagem do balé clássico, no comentário do balé clássico, baseado, em suma, sobre música européia, enquanto o *21* era música contemporânea brasileira, apontando para a música e a dança popular brasileira. Então, me pareceu que eles estavam em uma passagem interessante entre o clássico e o popular e justamente estavam querendo criar alguma coisa que pusesse em contato e diálogo essas duas vertentes. Achei que era justamente esse o assunto da música de Nazareth. Isso porque Ernesto Nazareth era um compositor popular que fazia maxixe chamados tangos brasileiros, mas, ao mesmo tempo, entrou para o repertório clássico e se tornou um compositor que faz parte da memória coletiva, com músicas como *Brejeiro*, *Odeon*, *Apanhei-te cavaquinho*, que todo mundo conhece. Ao mesmo tempo, Nazareth é um compositor tocado por grandes pianistas: por Nelson Freire, por Arnaldo Cohen, por Roberto Zidon, por Artur Moreira Lima. É um compositor que entrou para o repertório do concerto e está, portanto, nesse curioso cruzamento, muito sintomático da música brasileira, que sempre se forma nesse contato e, às vezes, na exposição das fronteiras entre o popular e o erudito e, às vezes, na dissolução dessas fronteiras.

Lembrei-me então de um conto de Machado de Assis chamado o *Homem Célebre*, que fala justamente sobre um compositor de polcas muito famoso e muito bem-sucedido enquanto compositor popular e que, no entanto, quer compor música clássica. Esse conto me deu uma espécie de subtexto para trabalhar a música de Nazareth, que me parecia contemporânea ao personagem de

Machado. Nós nos encontrávamos nessa mesma tensão entre o popular e o erudito e havia muitos motivos que dariam matéria para esse tipo de variação. Então, a música que eu compus para Nazareth, pode-se dizer que se constitui de uma série de variações sobre o erudito e o popular vistas a partir da música de Nazareth, com subtexto machadiano e colocada, portanto, para o grupo a questão da dança clássica e da dança popular brasileira.

Uma vez feito este trabalho, porque o *Grupo Corpo* trabalha sempre com a música já pronta, eles não têm coreografias prévias, anteriores à música: a coreografia nasce sempre, todo o espetáculo nasce da música. A música é para eles a grande motivação de tudo. Então, com base nisso, eles construíram o espetáculo em todos os aspectos da coreografia, do cenário, da iluminação, do figurino. Trabalharam sobre essas mesmas variações, não de uma maneira narrativa, porque não havia o menor interesse em colocar na cena da dança, por exemplo, o personagem machadiano, nada que supusesse que o balé estaria contando uma estória. Na verdade, podemos dizer que esse subtexto, esses motivos machadianos que estão colocados ali, geraram de fato elementos interessantes na dança,

**um paulista fazendo
uma interpretação da música
carioca, oferecida aos mineiros . . .**

machadianos, como o duplo, o espelho, o trio em lá menor, o *pas de deux, de trois*... esses elementos foram incorporados. Pode-se dizer, são elementos que vêm tanto do homem célebre de Machado, quanto do romance *Esau e Jacó*, de um conto como o *Trio em lá menor*, o *Espelho*, o *Tema de Flora*, cujas notas Machado de Assis dá no romance *Esau e Jacó*, todos esses são elementos que me motivaram na construção da música e que, como eu aprendi a ver, foram sempre captados por eles, de maneira muito sutil e surpreendente. Porque aquilo depois é devolvido como resolução, resolução visual e dançante de uma maneira extraordinária. Então, esse espetáculo resultou desse diálogo todo de níveis, digamos, musicais, verbais e não-verbais, e acho que foi de uma grande felicidade fazer essa combinação, digamos, entre Minas Gerais, São Paulo, porque um paulista fazendo uma interpretação da música carioca, oferecida aos mineiros. Acho que de fato o espetáculo resulta dessa espécie de triangulação.

Depois disso, eles fizeram um espetáculo novamente com Marco Antônio Guimarães, que instrumentou uma peça de Philipe Glass feita para eles, com sete ou oito peças para balé. Posteriormente tem o espetáculo *Bar*, também com música de Marco Antônio Guimarães. Depois eu voltei a fazer, com o Tom Zé, a música do espetáculo *Parabelo*. Trabalhamos com células de músicas que estão ligadas ao mundo do sertão baiano, do sertão nordestino, que vieram por intermédio de Tom Zé, sobre as quais construímos também uma série de variações que resultaram num espetáculo que tem esse aspecto inteiramente voltado para uma dessas regiões do Brasil. Não só região geográfica, mas região do

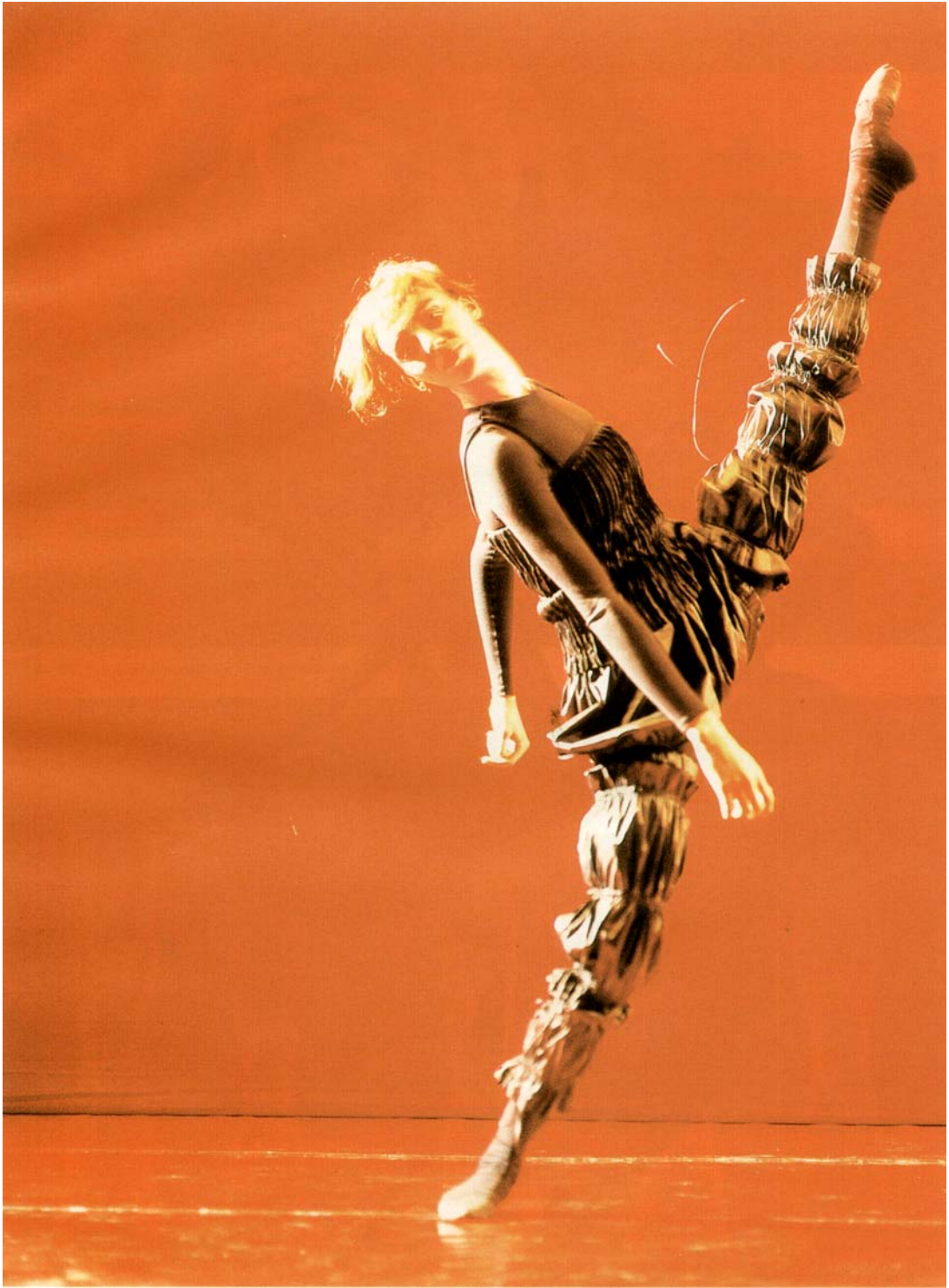
imaginário brasileiro, região da vida cultura, uma espécie de indagação sobre o sertão, que se traduziu em sonoridade: o modo como escolhemos a sonoridade, o uso dos instrumentos, as vozes, o pilão, o serrote usado como instrumento. Instrumentos de trabalho que ao mesmo tempo produzem não só ritmos, mas também timbres e melodia. Incluímos também vozes e letras, no caso voltando ao mesmo tempo ao caráter de música instrumental e de música cancional também. Isso voltou no *Parabelo* e, novamente, sempre que um trabalho é entregue ao *Grupo Corpo*, percebe-se o quanto a resposta depois é profundamente surpreendente pela capacidade de nos fazer ver a música de uma maneira tão clarificadora. Por exemplo... é difícil dar exemplos aqui porque não se tem imagem para representar isso. Há uma passagem no *Parabelo*, uma cantiga dessas de roda, nordestina, que diz:

Eu vi o cego lendo a corda da viola
Cego com cego no duelo do sertão
Eu vi o cego dando nó cego na cobra
Eu vi cego preso na gaiola da visão
Pássaro preto voando pra muito longe
O cabra cego enxergando a escuridão
Eu vi o pai, eu vi a mãe eu vi a filha
Vi a novilha que é filha da novilhá
Eu vi a réplica da réplica da Bíblia
Na invenção de um cantador de ciência
Vi o Cordeiro de Deus num ovo vazio
Fiquei com frio, pedi pra me esquentá

Parecia-me extremamente difícil imaginar como essa música poderia ser dançada. No entanto, Rodrigo Pederneiras criou uma coreografia ao mesmo tempo intrin- cada e singela, baseada num jogo, como brincadeira de crianças de roda, mas com um movimento de braços entrelaçados, que criavam essa visão de entrelaçar do pai, da mãe, da filha, da novilha que é filha da novilhá, quase como se fosse assim, do código genético transformado numa brincadeira que se faz pelo jogo de braços e pés. Tudo isso o Rodrigo Pederneiras faz de maneira inteiramente intuitiva, que ele não tem necessidade alguma de verbalizar. Acho que justamente esse tipo de sensibilidade profunda para a captação desses núcleos ao mesmo tempo rítmicos, sintáticos e semânticos que estão contidos na música, ele é capaz de encontrar soluções e que, ao mesmo tempo, respondem àquilo que a música propõe e afirmam uma

**parecia-me extremamente
difícil imaginar como essa música
poderia ser dançada . . .**

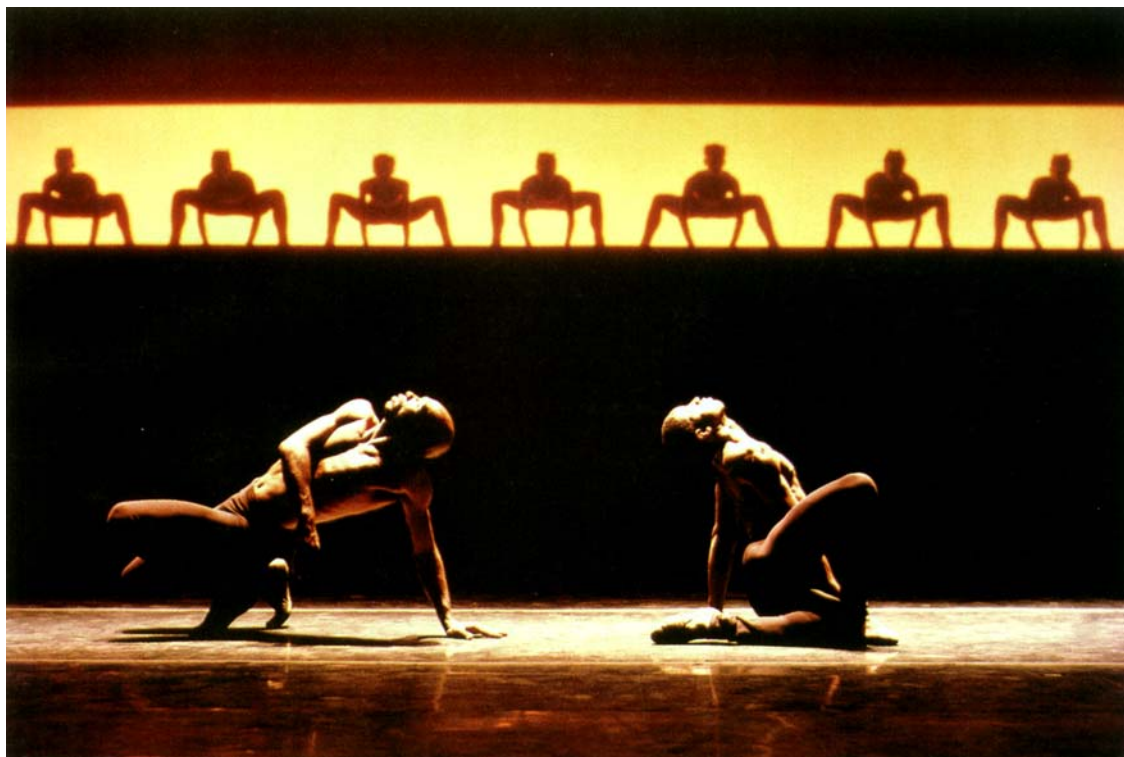
linguagem dele, totalmente original e muito singular. Não adiantaria que isso tudo existisse se não houvesse uma capacidade de pensar figurinos, luz, esse conjunto, coisa que acontece no caso de haver um diretor artístico como Paulo Pederneiras, capaz de pensar o processo todo, capaz de pensar a transformação dessa linguagem em realização mesma no palco. Então, estou me estendendo aqui na medida em que sou convidado a fazê-lo, não só fazendo observações e um pouco tentando comentar os processos de linguagem, as questões com as quais eles se deparam, mas ao mesmo tempo estou externando o meu entusiasmo pelo fato de ter sido possível uma conjugação tão feliz e tão rara de talento e sensibilidade que consegue fazer com que uma dança aconteça.



© 2000 José Luiz Pederneiras - GRUPO CORPO EM *O CORPO*



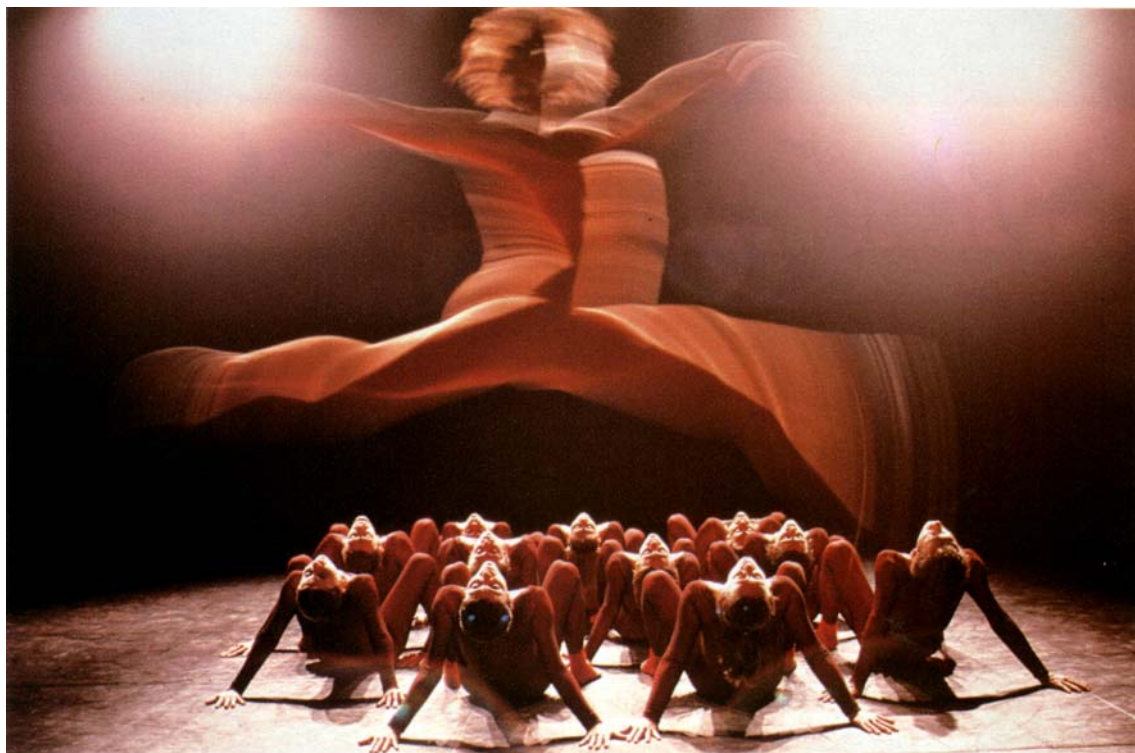
© 1993 José Luiz Pederneiras - GRUPO CORPO EM NAZARETH



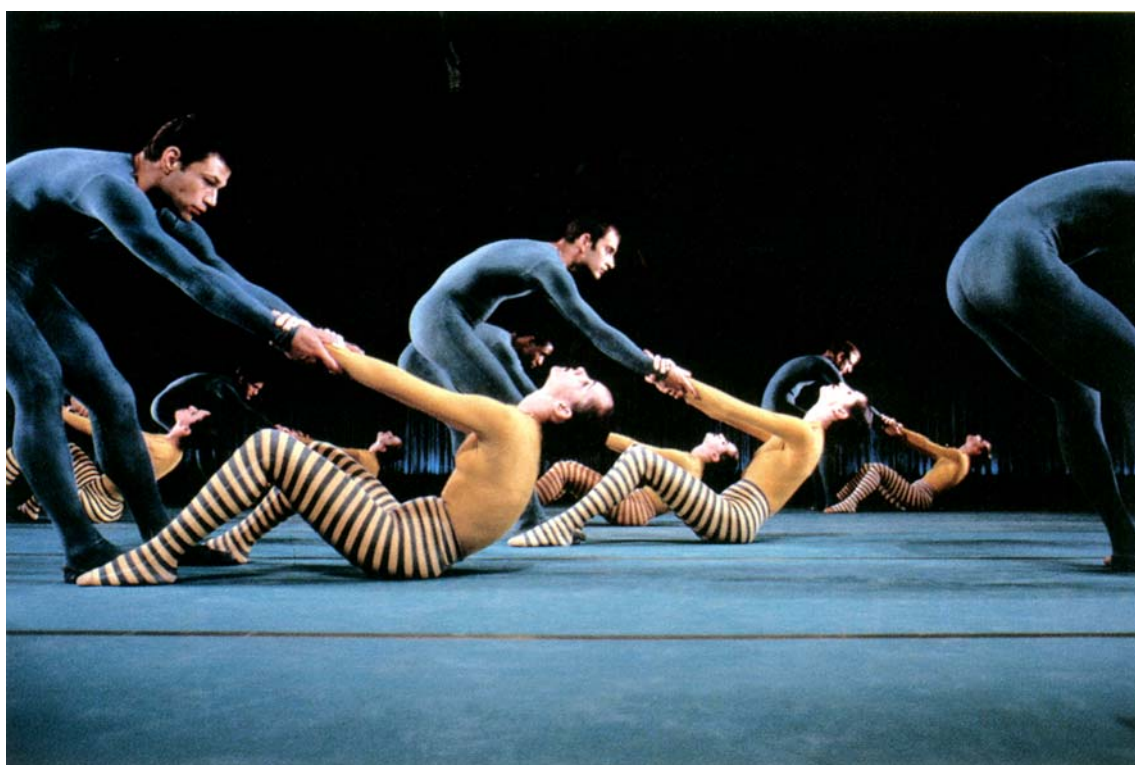
© 1998 José Luiz Pedemiras - GRUPO CORPO EM *BENGUELE*



© 1986 José Luiz Pedemiras - GRUPO CORPO EM *BACH*



© 1997 José Luiz Pederneiras - GRUPO CORPO EM *PARALELO*



© 1994 José Luiz Pederneiras - GRUPO CORPO EM *SETE OU OITO PEÇAS PARA UM BALLET*



© 1993 José Luiz Pederniras - GRUPO CORPO EM NAZARETH



© 1997 José Luiz Pederneras - GRUPO CORPO EM *PARALELO*



© 1992 José Luiz Pedreira - GRUPO CORPO EM 21



© 1993 José Luiz Pedreira - GRUPO CORPO EM NAZARETH



© 1993 José Luiz Pederneiras - GRUPO CORPO EM AÇÃO