

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

LUIZA MARIA ALMEIDA ROSA

REDEMUNHOS DO AMOR:
A COMUNICAÇÃO BARROCA EM MARCIA MILHAZES

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2018

Luiza Maria Almeida Rosa

Redemunhos do Amor:
A Comunicação Barroca em Marcia Milhazes

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica, sob orientação do Prof. Dr. José Amálio de Branco Pinheiro.

São Paulo
2018

BANCA EXAMINADORA

Para Fátima e Antônio.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida
para a realização do doutorado.

Agradecimentos

Pai, mãe, Ana e Antonio: eterno retorno do mútuo.

Amálio, obrigada por acolher e confiar em uma trajetória de pesquisa tão irregular. Buscar meu lugar de fala implicou conhecer minha loucura. Obrigada por me ajudar a encontrar a minha voz.

Marcia Milhazes, com você aprendi que trabalhar pode ser prazeroso e que em solidão é possível gerar células infinitamente relacionais.

Helena Katz, obrigada pela abertura ao confronto de ideias, por abrir um campo de pesquisa junto aos seus aprendizes, por continuar mesmo na descontinuidade, por indicação bibliográfica precisa.

Christine Greiner, obrigada por acreditar nesta pesquisa antes de submetê-la ao edital do programa deste doutoramento e pelas sugestões feitas durante o exame de qualificação.

Michel N. A. Mustafa, obrigada pelo impulso no estágio inicial desta pesquisa.

Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem, obrigada pela possibilidade de amizade e de pesquisa partilhada na universidade.

Ana Teixeira, obrigada pela abertura à interlocução.

Coordenação de Apoio a Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pela bolsa integral que possibilitou meus estudos em uma universidade particular.

Cida, sempre disposta a me ajudar.

A todos os funcionários da biblioteca da PUC, incluindo os que trabalham no guarda-volumes: Ana, Adeildo, Gabi.

Conrado Roel, Felipe Monteiro e Valdir André: obrigada pela parceria na filmagem de “Guarda-me” e do ensaio da companhia.

Matheus Biscaro, obrigada pela montagem e edição do vídeo que está anexado à tese.

Raul Rachou, por bastante tempo suas aulas atuaram como orações para mim. Obrigada pelo cuidado e por me ensinar tanta coisa valiosa.

c.e.m, o carrossel que a tudo mobiliza, obrigada Sofia Neuparth.

Néle Azevedo, obrigada pela acolhida no Espaço Vitrine.

Natália, Aline, Ju, Nidilaine, Isis, Maria Fernanda: migas, obrigada.

Maria Akagi, obrigada por me receberem na casa e na vida de vocês e por me apresentarem à Panda e ao Koa.

Aos que me receberam no Rio de Janeiro: Bruno e Núbia, família Fonseca Rosa, Bárbara de Paula, Cecília Beraba. Muito obrigada!

Tomas Fischer, obrigada por estar sempre aberto a me receber na casa de vocês.

Nilce Catassini, obrigada por me acompanhar terapeuticamente.

ROSA, Luiza Maria Almeida. **Redemunhos do Amor: A Comunicação Barroca em Marcia Milhazes**. 132 p. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Orientador: José Amálio de Branco Pinheiro. São Paulo, 2018.

RESUMO. Esta pesquisa se debruçou sobre o modo de compor de uma das maiores coreógrafas do Brasil, Marcia Milhazes, e afirma que sua prática artística é barroca. Para tanto, relaciona o conceito de neobarroco, desenvolvido por Haroldo de Campos (2001, 2011) e Severo Sarduy (1979), e de mestiçagem, desenvolvido por Amálio Pinheiro (2009, 2013, 2015), com elementos e dinâmica fundamentais das composições coreográficas de Milhazes. Base espiralar de toda célula de movimento, circuitos de proliferações de gestos, ornamentos, volutas, trajetórias irregulares em vaivém, em ziguezague, jogo de contrastes, paródias de códigos do balé, movimento infinito: todos esses elementos são constituintes do modo de comunicar das obras criadas por Milhazes e foram identificados e demonstrados em “Guarde-me” (2017), espetáculo mais recente da companhia, criado em diálogo com a leitura de cartas escritas no início do século XX, por anônimos e por artistas reconhecidos, e com o estudo de música barroca. A perspectiva histórica por meio da qual esta pesquisa delimita o objeto, compreende que a literatura, e as artes em geral, no Brasil, não estão vinculadas a movimentos artísticos centro-europeus por linearidade e sucessão, sendo aqui o *lócus* de produções “inacabadas”, mas que são, de partida, mestiçagem que deglute códigos eruditos mesclando-os a fenômenos da paisagem e da oralidade. Além da assistência de registros em vídeo dos espetáculos, foram acompanhados ensaios da companhia, durante três meses, realizadas entrevistas com a coreógrafa e com os bailarinos, e aproximamo-nos da prática artística de Beatriz Milhazes, irmã de Marcia Milhazes. Esta pesquisa se apropriou (MARTIN-BARBERO, 2003) de teorias estabelecidas, gerando deslocamentos, com o intuito de redesenhar modelos. Alinhar com a lógica de composição da criadora lançou-nos ao desafio de elaborar pensamento que relacionou fragmentos. É assim que a escrita se organiza. Esta tese também sustenta que a proliferação barroca é, junto a outros elementos, como a paródia e o desenho de formas em devir, recurso que dá a ver a natureza mestiça da dinâmica cultural na qual estamos envolvidos no Brasil, na América Latina. Em decorrência disso, pensamos que o barroco de Marcia Milhazes seja uma tradução que se ajusta à complexa dimensão cultural da mestiçagem no continente latino-americano.

Palavras-chave: Comunicação; Dança; Cultura; Marcia Milhazes; Barroco; Mestiçagem.

ROSA, Luiza Maria Almeida. Whirlpools of Love: The Baroque Communication in Marcia Milhazes' Work.

ABSTRACT. This research focused on how one of the greatest choreographers in Brazil, Marcia Milhazes, composes her work and it states that her artistic practice is baroque. In order to do so, this study relates the concept of neo-baroque, developed by Haroldo de Campos (2001, 2011) and Severo Sarduy (1979), and of miscegenation, developed by Amálio Pinheiro (2009, 2013, 2015), with fundamental elements and dynamics of choreographic compositions from Milhazes. Spiral base of every cell of movement, gestures proliferating circuits, ornaments, scrolls, irregular reciprocating trajectories, zigzag, game of contrasts, parodies of ballet codes, infinite movement: all these elements are constituents of the way of communicating are presented in the works created by Milhazes and were identified and demonstrated in "Guarde-me" (2017), the most recent spectacle of her own, created in dialogue with the reading of letters which had been written at the beginning of the 20th century, by anonymous and recognized artists, and through the study of baroque music. The historical perspective through which this research delimits this object of study understands that literature and arts, in general, in Brazil, are not linked to Central European artistic movements by linearity and succession, being here the locus of "unfinished" productions, but which are, from the outset, a collection of fragments that swallow erudite codes, merging them with landscape phenomena and orality. In addition to the assistance of video recordings of the concerts, company's essays were also attended by this researcher for three months, who interviewed the choreographer and her dancers, which could help to get closer to the artistic practice of Beatriz Milhazes, sister of Marcia Milhazes. This research appropriated (Martin-Barber, 2003) established theories, generating displacements, with the intention of redesigning models. Aligning with the creative logic of the creator has thrown us into the challenge of elaborating thoughts that could come up with related fragments. This is how this study is organized. This thesis also maintains that baroque proliferation is, along with other elements, as the parody and the drawing shapes in becoming, a resource that shows the mixed race nature of our cultural dynamics in Brazil, Latin America, are being held. As a result, we think that the Baroque of Marcia Milhazes is a translation that fits the complex cultural dimension of miscegenation in the Latin American continent.

Keywords: Communication; Dancing; Culture; Marcia Milhazes; Baroque; Miscegenation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Anotações do caderno de Marcia Milhazes 1.....	23
Figura 2	Anotações do caderno de Marcia Milhazes 2.....	24
Figura 3	Anotações do caderno de Marcia Milhazes 3.....	24

Figura 4	Marcia Milhazes em “She loves me, she loves me not, I love her”, apresentado no Centro Cultural São Paulo (1).....	41
Figura 5	Marcia Milhazes em “She loves me, she loves me not, I love her”, apresentado no Centro Cultural São Paulo (2).....	42
Figura 6	Trecho de “Tempo de verão”.....	49
Figura 7	Gesto caboclo realizado por Ana Amélia Vianna em “Guarde-me”.....	56
Figura 8	Gesto e texturas. Domênico em “Guarde-me”.....	57
Figura 9	“Beleza pura” (2006), tela de Beatriz Milhazes.....	58
Figura 10	Gráfico que traduz a dinâmica de leitura da proliferação.....	63
Figura 11	Na imagem, Al Crispinn e Marcia Milhazes em “Santa Cruz”	71
Figura 12	Ana Amélia Vianna em cena inicial, de “Guarde-me”.....	79
Figura 13	Desenho técnico de luz, de “Guarde-me”.....	84
Figura 14	Desenhos formados pela iluminação, de “Guarde-me”.....	85
Figura 15	Figurinos: Domênico e Ana Amélia.....	89
Figura 16	Base espiralar do movimento: Ana Amélia no início da cena Panda, de “Guarde-me”.....	102
Figura 17	Solo de Ana Amélia em “Guarde-me”. Volutas, pêndulos e arcos dão a liga entre um gesto e outro.....	103
Figura 18	Grand-jeté. Richard Corman.....	104
Figura 19	Corrida do pato: cena de “Guarde-me”.....	105
Figura 20	Primeira posição de braço do balé.....	106
Figura 21	Ana Amélia desenha uma primeira posição de braços do balé, de forma coloquial.....	107
Figura 22	Andrei Uvarov em Dom Quixote. Bolshoi Ballet.....	108
Figura 23	Domênico realiza manéges durante solo em “Guarde-me”.....	109
Figura 24	Tamara Toumanova e Youskevitch, em ensaio publicitário.....	110
Figura 25	Um dos portés presentes em “Guarde-me”.....	111
Figura 26	Vladimir Kirilov e Margarita Bebezichi-Perkun, do Teatro Musical de Moscou.....	112
Figura 27	Arabesques pochés em momentos do espetáculo “Guarde-me”.....	113
Figura 28	Bailarinas realizando cambré, durante O Lago dos Cisnes.....	114

Figura 29	Ana Amélia em cambré.....	115
Figura 30	Abraço em dueto: clássico formal.....	116
Figura 31	Abraço em dueto em Marcia Milhazes.....	117
Figura 32	Bailarina em quarta posição alongé - nas pernas - com tronco em cambré a la seconde e braços em quinta posição	118
Figura 33	Ana Amélia em quarta posição de pernas, alongé, cambré a la seconde e braços passando pela quinta posição do balé.....	119
Figura 34	Gesto caboclo (1).....	120
Figura 35	Gesto caboclo (2).....	120
Figura 36	Proliferação de gestos: Domênico Salvatore na cena “Recitativo”.....	122
Figura 37	Marcas de pés em chão de areia, um círculo e um ponto, formadas durante estudo de movimento para a escrita deste capítulo.....	126
Figura 38	Desenhos de trajetórias realizadas em “Guarde-me”.....	140

SUMÁRIO

1.	APRESENTAÇÃO.....	16
2.	INTRODUÇÃO.....	27
3.	ELA.....	37
3.1.	A companhia.....	38
3.2.	Elenco.....	45
3.3.	Sustento.....	46
3.4.	Marcia Milhazes.....	47
3.5.	Proliferação, neobarroco e mestiçagem.....	61
4.	ELE.....	76
4.1.	Guarde-me.....	77
4.2.	Composição: como Marcia Milhazes relaciona os elementos da cena.....	92
4.2.1.	Comunhão entre o formal erudito e o mestiço/coloquial.....	93
4.2.2.	Desenho do irregular, da natureza desordenada.....	94
4.2.3.	Artificialização.....	96
4.2.4.	Jogo de contrastes.....	97
4.3.	Procedimentos barroquizantes.....	98
4.3.1.	Espiralar: base de toda célula de movimento.....	102
4.3.2.	Pêndulos, arcos e volutas (ornamentos).....	103
4.3.3.	Paródia do balé.....	104
4.3.3.1.	Grand-jeté.....	104
4.3.3.2.	Primeira posição de braços.....	106
4.3.3.3.	Manége.....	108
4.3.3.4.	Porté.....	110
4.3.3.5.	Arabesque ponché.....	112
4.3.3.6.	Cambré.....	114

4.3.3.7.	Abraços em dueto, com cambré derrière.....	116
4.3.3.8.	Alongé, com cambré a la seconde, braços em quinta posição do balé.....	118
4.4.	Gestos caboclos.....	120
4.5.	Proliferação de gestos.....	122
5.	CONTÍGUO.....	124
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
	REFERÊNCIAS.....	131
	ANEXOS.....	139

1 APRESENTAÇÃO

Dentro do abandono de minha boca tem uma luxúria.

Manoel de Barros, 2013

É uma relação muito rica, porque é uma relação intelectual e física ao mesmo tempo, por isso, ela exige um longo período.

Não se trava de uma hora para a outra.

Márcia Milhazes, 2006

A primeira vez que assisti a um espetáculo da Marcia Milhazes Dança Contemporânea, foi em 2006, no Teatro Glauce Rocha, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Tratava-se de uma mostra realizada pela prefeitura municipal, na qual a companhia apresentava “Tempo de verão”. Foi um assombro. Parecia traduzir meu universo íntimo, que se fazia visível apenas em mudez, em silêncio barulhento, em palavras desconexas. Nessa ocasião, realizei entrevista com a coreógrafa, para o jornal do curso de jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, no qual estudava, que se tornou meu “livro de cabeceira”.

Toda oportunidade que tinha, tentava assistir a algum espetáculo da companhia ou ouvir Marcia Milhazes falar. Esses episódios levavam a um pensar distinto, como esse trecho de uma conferência dada pela coreógrafa durante conferência que reuniu estudiosos de Rudolf Laban (1879-1958)¹, no Rio de Janeiro, em agosto de 2018:

Quando você entra nesse meandro da arte, por isso que eu falo às vezes quando vou dar criação artística, não chame o namorado, a melhor amiga, o professor. Vai, fica em paz. É solitário, é muito solitário. Ser coreógrafo é solitário, ser intérprete é solitário. Vibre com isso, eu sei que é difícil (...) Fiquem com isso na cabeça, é difícil, mas fica firme, vai nesse lugar. Coloca lá o som do hipopótamo “ai, eu quero botar com a Carmen Miranda”, não tem problema, vai, vai

¹ Estudioso do movimento, Rudolf Laban nasceu na Bratislava (região que abarca as atuais Áustria e Hungria). Percorreu toda a Europa, em uma itinerância em busca pelo conhecimento, estabelecendo-se na Inglaterra até o fim da vida. Foi nesse país, onde sistematizou seus estudos, com a ajuda de colaboradores, que buscaram “incentivar a criação de uma dança pessoal e expressiva, por meio de improvisações temáticas” (RENGEL, 2005, p. 100). Junto com Mary Wigman e Martha Graham, é considerado o fundador da dança moderna.

fundo nesse lugar, porque são essas descobertas, são esses problemas que fazem você, está falando de sua contemporaneidade, de suas questões que lhe encantam. Nada também que fique como se fosse ali no, às vezes no quintal, pelo amor de Deus, trabalha um pouco mais antes de chamar os infelizes pra ver isso. Você acha que é o rei da cocada preta e às vezes, assim, coitado do namorado, do amigo. Estou um pouco ironizando, mas isso é sério, isso é extremamente sério e eu acho que é esse tempo, que leva tanto tempo, que eu nunca abri mão. (MILHAZES apud MIRANDA, 2018)

Em 2012, Marcia aceitou meu convite para me orientar em estágio artístico, proposto ao edital Rumos, do instituto Itaú Cultural. Em uma das conversas que tivemos por telefone, frisou o quanto era importante que fortalecesse minha própria inteligência de criação, que deveríamos aprender a pensar juntas. Mas o projeto não foi aprovado.

Com isso, lancei-me ao desafio de me aproximar do trabalho de Milhazes pela via de uma pesquisa acadêmica. De 2012 a 2018, assisti aos espetáculos “Camélia”, “O bilhete” e “Sempre seu” e mantivemos contato via *e-mail*.

Voltamos a nos encontrar, Marcia e eu, em julho de 2018, no Rio de Janeiro. Os primeiros contatos desse novo momento de aproximação em relação à artista e à companhia foram de grande intensidade. Assinalaram o quanto o fazer de Marcia é situado, uma espécie de idioma próprio² que alcança o exterior, que extrapola o específico por espiralamento: trata-se de uma rede de interconexões entre elementos que vão se relacionando na medida da necessidade de uma *práxis* de criação coreográfica incessante, inclusiva – afirma sem negar –, intimista, precisa e ágil.

² Essa característica transparece nos sistemas coreográficos da artista, confirmados por observação de Helena Katz, a respeito de “Tempo de verão”, em crítica publicada em O Estado de S. Paulo, em setembro de 2004: “tudo se resolve na composição, uma forma narrativa que não se apoia nas regras de uma gramática a priori, e por isso encontra grande dificuldade em sua recepção. *Exige que aceitemos nos alfabetizar em tempo real* para enfrentar as suas sofisticadas e sutis gramáticas muito locais.” (KATZ, 2004, grifo nosso).

Sua fala, equivalente ao volume de suas composições, preenche todo espaço vazio, onde poderia predominar o silêncio. Sinuoso, fragmentário, o pensamento elaborado não é direto, mas é objetivo; isso ficou claro quando, depois de um ensaio no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, em julho de 2018, a caminho da estação de metrô Uruguai, ela me disse que assistir aos ensaios iria me proporcionar compreender melhor as trajetórias dos movimentos, dos bailarinos. Quando disse “trajetória”, desenhou um arco no ar, com o dedo indicador direito. Não se tratava de um ângulo reto. Trajetória, claro, para ela é curvilínea.

Um exemplo de sua precisão, uma dúvida sanada por ela em relação a se poderia considerar os bailarinos de “Guarde-me” equivalentes a modos³ da música erudita medieval, em vez de *personas*. Ela me respondeu que não, porque os modos da música estão vinculados a escalas com notas definidas e seus bailarinos vivem oscilações de estados emocionais e de situações que orientam as relações entre eles, vão tomando formas, ritmos e texturas⁴ que dificilmente se repetem ao longo da obra. Mesmo não compondo as coreografias seguindo estritamente o ritmo e a harmonia das músicas, a coreógrafa compreende muito bem a estrutura musical.

Conseguí adentrar a lógica de seu idioma na medida em que conseguia ampliar a capacidade de estar em relação com toda gente, esse o trabalho, que me possibilitava me diferenciar sem me opor. E isso, quando ocorria, me permitia acessar um canal em que podia me comunicar com Marcia ou com um pedreiro, com uma vendedora ambulante, em uma intimidade além-barreiras identitárias ou intelectuais.

A artista partilha suas inquietações, principalmente, com a irmã, a artista plástica Beatriz Milhazes, e com a mãe, professora de história da arte aposentada da

³ Segundo o “Dicionário de termos e expressões da música”, modo é o “nome usado para ordenar a escala diatônica organizada numa sequência de tons e semitons” (DOURADO, 2004, p. 209)

⁴ A definição de textura encontra-se no capítulo “Ela” e na entrevista que consta como apêndice à tese.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Glauce Milhazes, que é quem a auxilia na execução da iluminação e na produção dos espetáculos e viagens. Mas não é só em consequência disso que posso dizer que o que norteia a prática de criação e pesquisa de Marcia é o da intimidade. Vez ou outra, fazem parte de seu discurso imagens como “poderia ser o meu pai deitado no chão”, quando dirige a coloquialidade pedida a Domênico Salvatore, bailarino da companhia, que se deita em um momento de “Guarde-me”, ou palavras como “quarto”, “sala” para se referir ao papel exercido pelas músicas de seus espetáculos, que são compostas junto à movimentação dos bailarinos, à iluminação e ao figurino, como camadas que deslizam umas sobre as outras.

A coreógrafa permitiu que eu assistisse aos ensaios da companhia. Durante o mês de julho, ensaiavam três vezes por semana, em uma sala ampla do Centro Coreográfico, órgão da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Antes de realizarem residência ali, a companhia ocupava uma sala na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, de onde tiveram de sair. A partir do mês de agosto de 2018, contarão, além da sala do Centro Coreográfico, com uma sala de ensaios na Cidade das Artes, prédio portentoso, projetado pelo francês Christian Portzamparc, localizado na Barra da Tijuca.

No primeiro ensaio que assisti, no dia 26 de julho, uma quinta-feira, cheguei um pouco mais cedo do que havíamos combinado, por volta das 10h30, e assisti parte da aula *barre au sol classique* – metodologia que a coreógrafa aprendeu com a professora Anne Lepord, na França –, na qual os bailarinos realizam, deitados, alternando barriga para baixo e barriga para cima, *pliés*, *grandpliés*, *rond de jamps*, *developés*, *grand battements*, *fondues*, *frappés* simples, duplos, passos usuais a uma aula de balé convencional. Segundo Ana Amélia Vianna, bailarina da companhia, essa aula:

não é exaustiva fisicamente, mas te prepara. Você não termina uma aula muito cansada. Porque uma aula de balé eu termino exausta. O

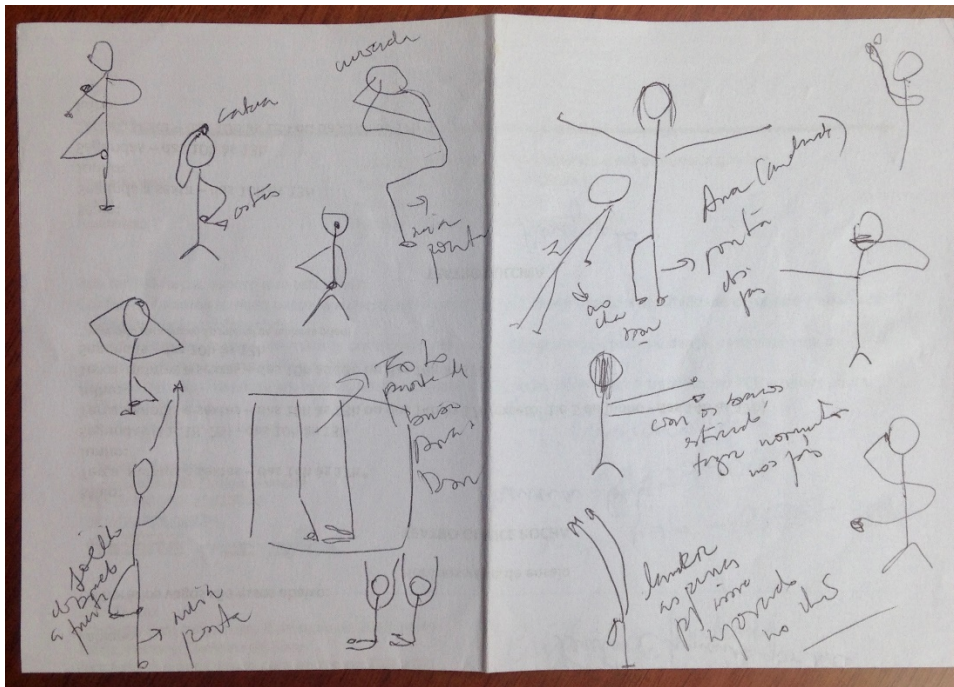
barra solo não. Ele já dá uma lubrificada nas articulações, tem um tônus muscular, uma coisa do centro forte, que a gente usa muito no trabalho da Marcia, porque os membros são livres, então se você não tem isso aqui muito sólido (aponta para o abdômen), você sucumbe, você morre (risos). (VIANNA, 2018)

“Somos os únicos a assinar a lista de presença”, me informou a coreógrafa no dia 26 de julho, a respeito da lista de presença dos artistas contemplados pelo edital de residência artística do Centro Coreográfico, para o segundo semestre de 2018. O resultado, com o nome de todos os grupos, coletivos e companhias contemplados havia sido publicado no site da instituição há três semanas. Para ela, mês de julho não é período de férias. Trabalha todos os dias e sempre que pode estende a duração dos ensaios, que são diários e que tendem a começar por volta das 10h30 e ir até o fim da tarde, por volta das 17h.

Esse fluxo incessante que envolve seu trabalho como criadora extrapola filas de espera em padaria, consultório médico; ela faz anotações em seus cadernos, onde desenha relações entre os bailarinos, que formarão núcleos de células de movimento que, por sua vez, irão formar frases coreográficas. Isso dificulta a realização de atividades cotidianas banais como assar pãezinhos de queijo no forno. Ela me ofereceu alguns, no dia em que fui até a casa dela, que fica em Ipanema, apartamento onde morou a diretora teatral Maria Clara Machado⁵ (1921-2001), em prédio que fica próximo à estação de metrô Nossa Senhora da Paz. Ali, Marcia mora com o marido, Luís Roberto, e com o filho, Tomás Camilo. “Sempre acaba queimando”, diz ela olhando os pães de queijo moreninhos, sustentando um sorriso, desculpando-se, “veja se ficou bom”, pegou sua xícara com café. Ele já estava frio.

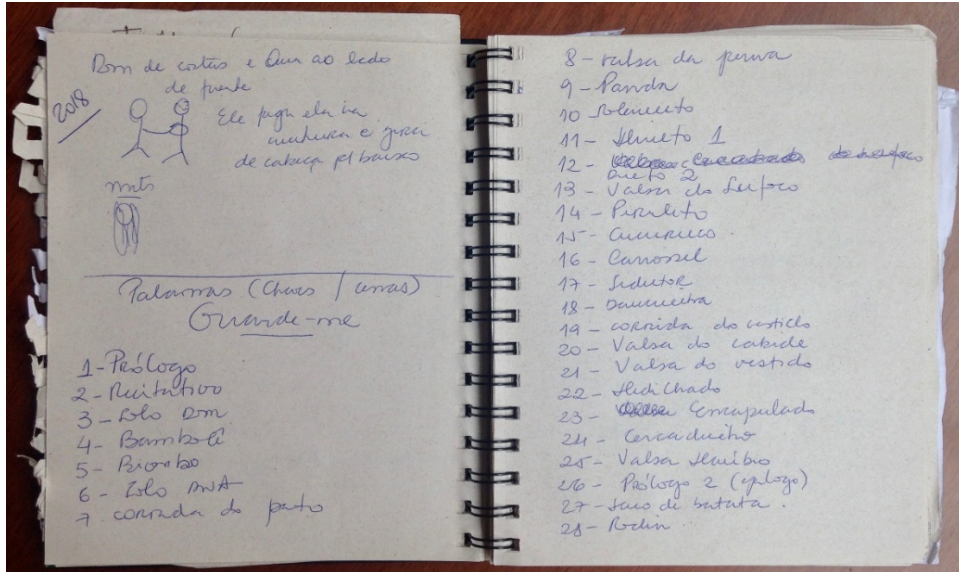
⁵ Maria Clara Machado escreveu roteiros de diversas peças infantis e adultas como “Pluft, o fantasminha” (1955) e “A moça da cidade” (1951). Em 1951, fundou o Tablado, uma das maiores escolas de teatro do Brasil.

Figura 1 Anotações do caderno de Márcia Milhazes 1



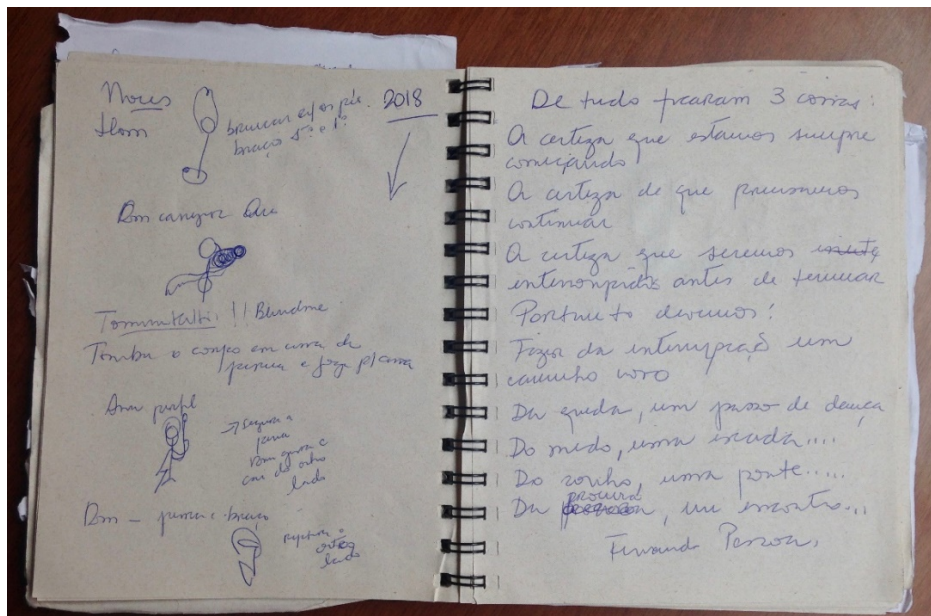
Fonte: caderno de Marcia Milhazes, 2018.

Figura 2 Anotações do caderno de Márcia Milhazes 2



Fonte: caderno de Marcia Milhazes, 2018.

Figura 3 Anotações do caderno de Márcia Milhazes 3



Fonte: caderno de Marcia Milhazes, 2018.

Todas as vezes que a encontrei, estava vestindo roupas escuras, que cobriam o corpo todo. Nos ensaios, geralmente vestia *short* preto de *nylon* com tiras brancas nas laterais, meias-calças, meias soquete, blusas e jaquetas pretas, a última com o zíper inteiro fechado. O vestuário cotidiano de Marcia compõe com argolas de Viana douradas, filigrana hoje vendida em qualquer ourivesaria portuguesa, das mais caras até as vinculadas ao turismo de massa, e anéis dourados, sendo um deles com uma pedra verde.

Além dos ensaios de “Guarde-me”, tive a oportunidade de assistir aos primeiros momentos da criação do terceiro espetáculo da “trilogia de cartas”, que começa no chão, em diagonal, fato inédito na trajetória de Marcia como coreógrafa; ela nunca começou um espetáculo no nível baixo, escolha que a coloca em grande dificuldade, que a leva a desejar bolo de chocolate ao fim do dia. “Ela não enxerga ele. Ele não consegue enxergá-la”, Marcia me explica a situação entre uma *persona* e outra. São raras as repetições das sequências de movimento nos espetáculos. Nessa cena, especificamente, não havia repetição alguma.

Uma das últimas conversas que tivemos se deu por telefone. Já estava em São Paulo, enfrentando a dificuldade de escrever sobre o seu modo de compor, sentada em uma das mesas da biblioteca da universidade. Até que percebi que não precisava enfrentar isso sozinha. Hesitei, mas enviei uma mensagem para a coreógrafa pelo telefone celular, perguntando se poderíamos falar por telefone, para esclarecer uma dúvida. Marcia respondeu prontamente, pedindo que ligasse em 15 minutos. “Estou tendo dificuldade para dar nome aos elementos que compõem suas coreografias, Marcia. Células? Frases? De que jeito poderia nomear a dinâmica por meio da qual cada parte vai formando um todo?”, perguntei a ela. “Correntes? Circuitos? Teias?”, ela me respondeu, “são núcleos que brotam uns dos outros”, continuou introduzindo conversa que durou cerca de meia hora, na qual me ajudou a encontrar nomes para falar de seu jeito de compor, me estimulou a buscar por referências na história da

arte e antropologia e me contou a respeito de como estava sendo entusiasmante conceber sua nova criação. Em seguida, trocamos *e-mails* e, num deles, a artista escreveu: “pense que seu trabalho dentro do meu deve ser pungente para quem o vê, sente e experimenta. Aberto para um voo alto, instigante e da área do sensível”. É o que espero que, quem quer que pegue este documento para ler, encontre.

2 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se lançou ao desafio de escrever sobre o modo de compor de uma das maiores coreógrafas do Brasil, Marcia Milhazes, com o intuito de condizer com a complexidade de sua prática artística.

De início, chamava atenção a aventura empreendida pelos trabalhos da Marcia Milhazes Dança Contemporânea sobre a intimidade humana: como, em dança, conseguiram compor fluxos de pensamento densos de sensações e sentimentos, como o amor e o prazer, fazendo-o ganhar ampla espacialidade? E mais, como conseguiram realizar tudo isso sem recair em lugares-comuns como o do amor romântico, tão presente em balés de repertório, o cânone da dança cênica com o qual Marcia está sempre dialogando?

De que maneira suas obras tensionam o amor romântico até se tornar lúdico? De que maneira dialoga com o balé? Sobre que bases constrói os movimentos? Qual a lógica por meio da qual um movimento vai sendo combinado com outro, formando um todo? Que dinâmica tem esse todo? Há como relacionar o modo de compor de Marcia com dinâmicas culturais características do Brasil, da América Latina?

Um referencial bibliográfico importante, que possibilitou acurar o olhar para aquilo que há de singular na poética de Marcia Milhazes, que a insere em um campo artístico latino-americano, e que possibilitou o ineditismo desta tese, foi o vinculado aos estudos do barroco latino-americano, fomentados por Haroldo de Campos, Severo Sarduy, Lezama Lima e Amálio Pinheiro. Por meio desse referencial, o objeto de estudo da pesquisa foi sendo delineado: não apenas as obras de Marcia Milhazes, cruas, suscetíveis ao gosto, mas aqueles aspectos já identificados por Campos, Sarduy, Lezama e Pinheiro em obras neobarrocas, principalmente na literatura, e que podemos perceber nas obras de Milhazes, como o excesso de signos, o horror ao vazio, a interconexão de signos desfeitos de seus sentidos originais, a inclusão do outro, do avesso, o movimento infinito, a reunião de repertórios diversos.

Essas questões foram sendo observadas em todos os espetáculos assistidos, presencialmente ou por meio de registros em vídeo.

Em um primeiro momento, propúnhamos analisar o espetáculo “Meu prazer” (2008), por fazer parte de um momento de maturidade de Milhazes como coreógrafa e por coadunar aspectos importantes de sua poética, aliada à hipótese de que se tratava de uma composição neobarroca. Em um segundo momento, escolhemos três obras, sendo um espetáculo de cada uma das três trilogias⁶ da companhia, que apresentam momentos diferentes de sua trajetória: “Santa Cruz” (1995); “Tempo de verão” (2004); e “Guarde-me” (2017). Finalmente, escolhemos analisar apenas o espetáculo “Guarde-me”, devido ao fato de termos conseguido acompanhar os ensaios e conseguido assistir ao espetáculo diversas vezes, durante temporada de três semanas, na Cidade das Artes, no Rio de Janeiro, em setembro de 2018, além de ter assistido à estreia, em São Paulo (2017), e uma segunda temporada, também em São Paulo (2018). Além disso, foram reunidas informações técnicas detalhadas, como mapa de luz, lista das composições que integram a obra, foram realizadas entrevistas com os bailarinos, com os músicos, reunimos comentários feitos pela coreógrafa durante os ensaios – sobre seu olhar como diretora, sobre detalhes que só ela conseguiria enxergar na coreografia. Fizemos registro em vídeo do espetáculo e gravamos entrevista com a coreógrafa, na qual ela explica aspectos que fundamentam seu pensamento poético e a maneira como ela trabalha e concebe no dia a dia com os bailarinos. Esses vídeos fazem parte desta tese, encontram-se em *pen drive*.

⁶ A primeira trilogia da companhia compreende os espetáculos “She loves me, she loves me not, I love her” (1994), “Santa Cruz” (1995) e “Joaquim Maria” (2000), criados com pesquisa voltada à literatura de Machado de Assis; a segunda trilogia compreende os espetáculos “Tempo de verão” (2004), “Meu prazer” (2008) e “Mariposa” (2009), e foi criada com pesquisa voltada para valsas brasileiras; a terceira trilogia voltou-se para cartas escritas por anônimos e artistas reconhecidos e compreende os espetáculos “Sempre seu” (2015), “Guarde-me” (2017) e uma obra que ainda não tem estreia definida.

Alinhar-me à companhia foi encontrar um eixo comum onde exerci menos o papel de jornalista ou crítica, mais de amiga. Não podia haver pressa em usar as informações coletadas. Houve tempo para decantação, elaboração. Não fazia uso imediato das informações tais como vinham até mim, até porque chegavam fragmentariamente. Foram diversos encontros até uma imagem da companhia ser desenhada como um todo coerente. Isso se refere, por exemplo, à lista de todos os espetáculos, com datas de estreia, informações que foram sendo cotejadas aos poucos, em encontros formais, como entrevistas, ou informais, como lançamento de livro da irmã da coreógrafa. Definitivamente, não houve uma relação de domínio meu sobre aquilo que iria ser abordado, porque a coreógrafa atua sobre um eixo móvel, migrante, interconector de diversos aspectos da realidade de sua criação, um fluxo fragmentário e em movimento contínuo.

O processo de escrita e de feitura dos vídeos que acompanham a tese (incluindo o período de filmagem até a montagem e edição) foi sendo realizado com abertura para que o tato com os materiais e com as pessoas envolvidas fosse dando o desenho da obra. Não houve um roteiro inicial definitivo em ambos os casos: escrita da tese e feitura do vídeo.

Não há tese dedicada inteiramente à obra poética de Marcia Milhazes. Pesquisadoras como Denise da Costa Oliveira Siqueira, do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e Cássia Navas, do Instituto de Artes da Universidade Federal de Campinas, escreveram sobre o trabalho da artista em pesquisas que dedicavam, ao mesmo tempo, atenção a outras companhias de dança. De fato, trata-se de um universo muito particular ainda pouco conhecido pela Academia e que merece olhares plurais, tendo em vista sua vastidão.

Não teria sido possível lançar-me ao desafio de transformar a curiosidade a respeito da poética de Marcia Milhazes em pesquisa e, com isso, escrever sobre sua

prática artística, condizendo com sua complexidade, sem dar continuidade à dinâmica na qual a artista está mergulhada, que é a da inclusão de fragmentos dispersos, combinação de elementos por contiguidade, elaboração de pensamento de forma esférica, em vez de linear. Por isso, a escrita tratou de vincular assuntos, conceitos, descrições, comentários, depoimentos como gotas que tocam outras gotas, que tocam texturas formando cores e alterando formas.

Isso implicou trilhar um caminho diferente daquele aberto por teorias existentes no campo da dança e da comunicação, porque eram insuficientes, tendo em vista o que pedia o objeto. Jesús Martín-Barbero refletiu a respeito dos modos como pesquisas acadêmicas podem se relacionar com modelos e concepções hegemônicas e destacou, dentre eles, a apropriação:

A apropriação, ao contrário, se define pelo direito e capacidade de fazer nossos os modelos e as teorias, venham de onde venham, geográfica e ideologicamente. Isso implica não só a tarefa de ligar, mas também a mais arriscada e fecunda de redesenhar modelos, para que caibam nossas diferentes realidades, com a consequente e inapelável necessidade de fazer leituras oblíquas desses modelos, leituras “fora de lugar”, a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos. (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 18-19)

Uma referência bibliográfica que estimulou a seleção e identificação de elementos importantes das composições coreográficas de Milhazes e a começar sistematizá-la, foi o livro “A choreographer’s Score” (2012, 2013, 2014), uma série de três livros dedicados à sistematização do modo como a artista belga Anne Teresa de Keersmaeker, diretora da companhia Rosas, compõe os seus trabalhos.

Lançou-se mão dos seguintes procedimentos metodológicos:

a) acompanhamento da atuação da companhia ao longo de 12 anos, de 2006 a 2018, e aproximação da coreógrafa por meio de *e-mails* (que eram cartas), presença em apresentações, tentativa de estágio artístico e, por

fim, acompanhamento de ensaios e de apresentações durante temporada no Rio de Janeiro, de julho a setembro de 2018. Implicou persistência, em um movimento de grande abertura de contato com informações diversas a respeito da companhia, para depois fechar-se e adensar-se em escrita. Esse movimento constituiu o que a pesquisa tem de único, aquilo que a fez ganhar força e peso;

b) estado da arte: dança, Marcia Milhazes, Beatriz Milhazes, semiótica da cultura, neobarroco, mestiçagem, filosofia política, literatura;

c) análise de corpus:

- uma das etapas para destrinchar os elementos constitutivos da obra de Milhazes foi a feitura de gráficos que acompanharam as trajetórias percorridas pelos bailarinos durante o espetáculo. Os desenhos gerados permitiram perceber o quanto a composição privilegia o irregular, o quanto é constituída de jogo de contrastes. No entanto, percebemos, que a “planta baixa” das trajetórias não dava conta daquilo que é constitutivo delas, o movimento espiralar que acompanha a mecânica sensorial do gesto, a célula geradora de todas as frases e estruturas globais. O que daria conta seria mesmo um mapa em perspectiva ou holograma. No entanto, constam na tese imagens que coadunam fotografias de momentos do espetáculo, de modo que conseguem mostrar o desenho de duas curtas trajetórias;
- o trabalho de análise se debruçou sobre as paródias do clássico, presentes em diversos momentos do espetáculo. Ficava mais claro esse diálogo paródico, na medida em que colocava a imagem do movimento canônico ao lado do mesmo movimento transformado por Milhazes;

- identificar o movimento espiralar como base de toda célula que constitui todo circuito de movimentos do espetáculo foi possível devido à assistência aos ensaios e às intensas conversas com a coreógrafa. Caso tivesse me atido apenas aos registros em vídeo, não teria conseguido identificar tantos detalhes e ter segurança em fazer tal afirmação, de que o espiralar é a base de todo movimento.

d) entrevista com a diretora e com os bailarinos Ana Amélia Vianna e Al Crispinn;

e) filmagem de ensaios e apresentações, durante o mês de setembro de 2018, na Cidade das Artes, Rio de Janeiro;

f) consulta a vídeos, registros dos espetáculos atuais e antigos;

g) partilha de processo da pesquisa com o grupo Comunicação e Cultura: Barroco e mestiçagem;

h) consultas ao acervo do Centro de Estudos em Dança, de Helena Katz: livros sobre balé, sobre o balé no Brasil, sobre coreografia e Rudolf Laban, dicionários de balé, enciclopédias de dança;

i) partilha de processo de pesquisa com pesquisadores do Centro de Estudos em Dança (CED).

No terceiro capítulo, intitulado “Ela”, discorreremos a respeito das questões implicadas nas obras de Marcia Milhazes, e só poderíamos fazê-lo tecendo relações entre sua prática artística e a de sua irmã, Beatriz Milhazes. Nesse capítulo há, também, informações a respeito da Marcia Milhazes Dança Contemporânea, sobre os bailarinos que integram e integraram o elenco, sobre os espetáculos que fazem parte

da história da companhia, e de que maneira foi sustentando-se ao longo dos anos, entre projetos aprovados em editais de fomento à dança e investimentos pessoais.

No terceiro capítulo, intitulado “Ele”, descrevemos “Guarde-me”, o espetáculo escolhido para ser analisado, e desenvolvemos a análise, propriamente, identificando os elementos que compõem o espetáculo e que fundamentam a estética da coreógrafa. Posteriormente, apresentamos procedimentos barroquizantes presentes no espetáculo por meio de imagens de trechos do espetáculo em comparação com imagens recortadas de revistas especializadas em dança.

No quarto capítulo, intitulado “Contíguo”, apresentamos uma experimentação poética da autora da pesquisa de adensamento do movimento dançado e da escrita, por meio da inclusão de multifragmentos da percepção do ambiente.

Constam, como apêndices, dois vídeos:

- 1) registro do espetáculo “Guarde-me”, realizado na sala eletroacústica, da Cidade das Artes, Rio de Janeiro, durante temporada de apresentações da companhia;
- 2) entrevista realizada com a companhia, na qual tratamos de temas como dramaturgia e direção e na qual são expostos elementos importantes que compõem as coreografias de Marcia, como o movimento espiralado, proliferação de gestos, texturas e a deglutição de códigos do balé.

A feitura desses vídeos reuniu amigos, que aceitaram o convite de se empenhar em uma realização sem financiamento. Por acaso, eles atuaram na Rede Globo, com direção de fotografia e operação de áudio – um profissional contratado, Conrado Roel, e dois recém-egressos da empresa, Valdir André e Felipe Monteiro. A montagem e edição foi realizada por um formando em cinema, da Universidade de São Paulo, Matheus Biscaro. Esse foi o seu primeiro *job*: prestação de serviço profissional. Percebi que o trabalho possibilitou, para os profissionais da Globo, uma desautomatização das

relações imbricadas em cadeia de produção de grande empresa; e, em relação ao editor, possibilitou-o entrar em contato com um ritmo de prestação de serviço profissional.

3 ELA

*Sabiá de setembro tem orvalho na voz.
De manhã ele recita o sol.
Manoel de Barros, 2013*

3.1 A companhia

A Marcia Milhazes Cia. de Dança foi criada em 1994, quando a coreógrafa retornou ao Brasil, ao Rio de Janeiro, cidade onde nasceu e onde vive sua família, depois de um período de cinco anos vivendo em Londres, onde dançou em companhias profissionais, criou trabalhos autorais e fomentou sua formação em dança. Nesse ano, a coreógrafa havia recebido convite para dançar na companhia alemã, S.O.A.P Dance Theatre, dirigida, na época, por Rui Horta, mas recusou. Escolheu voltar ao país de origem.

Até compreender seu núcleo criador que deu origem à companhia, Milhazes passou pela Escola de Danças Clássicas, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Em Londres, estudou com mestres de balé como Laura O'Connor, Anne Boisson e Lyn Scymor, tendo passado, também, pela Rambert Ballet School; e estudou dança moderna e contemporânea com Gill Clark, Mathew Hawkins e Yoland Snaith, na London Contemporary Dance School, e com José Limón, em Nova York. Pós-graduou-se em coreografia, pelo Instituto Laban, com orientação de Valerie Preston-Dunlop.

Desde o começo, a companhia se dedica à materialização de uma intimidade plena de sentimentos que beiram ao místico, ao sonho, à loucura, como mostra a sinopse do espetáculo “She loves me, she loves me not, I love her” (1994)⁷, o

⁷ Esse espetáculo foi um trabalho de conclusão do curso em coreografia, realizado pela coreógrafa no instituto Laban. Foi o primeiro espetáculo da companhia, que leva o seu nome. Cerca de dez anos antes, em 1986, Marcia foi cofundadora do Ballet Carioca, grupo com o qual já investigava questões relacionadas ao Brasil, pela via da antropofagia, estudando artistas como Hélio Oiticica e Heitor Villa-Lobos. O espetáculo “Dançando Villa-Lobos”, criado por ela, realizou turnê de um mês pela China. Vê-se que, com os anos, questões como tradução, mestiçagem, Brasil, foram sendo aperfeiçoadas pela artista. Antes de fundar o Ballet Carioca, Marcia estudou com Lourdes Bastos (1927).

primeiro de uma trilogia criada da leitura de Machado de Assis, formada pelos dois outros espetáculos: “Santa Cruz” (1995), que conversa com o romance “Dom Casmurro” (1899), e “Joaquim Maria” (2000), criado em diálogo com “Quincas Borba (1891) e “Brás Cubas” (1881).

Este solo pertence a uma obra coreográfica maior, montada em Londres, como uma tese apresentada em 92, no Laban Centre for Movement and Dance. Baseado no romance “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, mostra uma ambígua relação entre um homem e duas mulheres, um proibido amor numa forte e dissimulada atitude. O solo vem relatar o momento do espetáculo onde este personagem se encontra em total perda de sua identidade e sanidade, causada pela estranha relação que ela possui com aquele homem que ora a vê como mulher, ora como uma imagem santa.

Em sua primeira versão, essa obra foi encenada por três bailarinos. No Brasil, transformou-se em solo dançado por ela. Além disso, lá e aqui, o figurino era bastante diferente: em Londres, Marcia usava um vestido cor-de-rosa com um laço preto na cintura, que remetia a vestidos usados por aniversariantes em festas de 15 anos – o que deixa claro que se tratava de uma paródia do código erudito do balé, já que um baile de 15 anos, no Brasil, é um apresentar-se à sociedade como eram os balés de corte, nas monarquias europeias e, de forma mais marcante, no reinado de Luís XIV, da França, século XVII. Já no Brasil, o figurino sofreu uma alteração radical: não mais um vestido cor-de-rosa comportado, com laço na cintura, mas uma blusa e saia coladas ao corpo em tecidos dourados, “de fazer a plateia ter que usar óculos de sol de tão luminosos”, é como ela descreve. Perguntada sobre o motivo da mudança radical, ela responde: “meu reencontro com o sol”. A luz do sol do Rio de Janeiro não pôde não estar presente em sua coreografia, disse-me em conversa após ensaio, na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em agosto de 2018.

Na Figura 4 abaixo, Marcia em momento de “She loves me...”, já com o figurino dourado, durante o encontro “O feminino na dança”, que ocorreu no Centro

Cultural São Paulo, em 1994. O laço, em vez de estar na cintura, foi parar na barra de uma minissaia. O cenário é de Beatriz Milhazes⁸:

Figura 4 Marcia Milhazes em “She loves me, she loves me not, I love her”, apresentado no Centro Cultural São Paulo, em ocasião do encontro “O feminino na dança” (1)



Fonte: João Caldas, 1994.

⁸ Beatriz Milhazes foi quem fez todos os cenários dos espetáculos da companhia de Marcia, desde o primeiro “She loves me...” (1994) até “Sempre seu” (2015). Apenas o último, “Guarde-me” (2017), não contou com cenário da artista. A respeito da feitura dos cenários pela irmã, Marcia disse em entrevista à Folha de S. Paulo, em 2006: “A Bia jamais vê meus ensaios. Nós conversamos, e ela cria.” (COZER, 2006).

Figura 5 Marcia Milhazes em “She loves me, she loves me not, I love her”, apresentado no Centro Cultural São Paulo, em ocasião do encontro “O feminino na dança” (2)



Fonte: João Caldas, 1994.

O burilar dos sentimentos culminam em um enunciado de cartas de amor, o enunciado das obras, que irá ganhar maior visibilidade na segunda trilogia da companhia, criada em torno de pesquisa sobre valsas brasileiras. Compõem essa trilogia os espetáculos: “Tempo de verão” (2004); “Meu prazer” (2008); e “Mariposa” (2009). O enunciado de cartas estará presente também em obras posteriores, como o espetáculo “O bilhete” (2014)⁹, criado a convite da crítica de dança Silvia Soter e

⁹ A sinopse de “O bilhete”, é a seguinte: “Escrevo este bilhete afetuoso para registrar minhas pequenas observações sobre a obra Sagração da Primavera. Um bilhete de amor para Nijinsky, Stravinsky e Pina Bausch, que escreveram preces sagradas para a minha existência.

da artista Lia Rodrigues, organizadoras de encontro em comemoração aos cem anos de “A Sagração da Primavera”, de Igor Stravinsky (1892-1971), com coreografia de Vaslav Nijinsky (1890-1950); e na última trilogia do repertório da companhia, composta pela ocupação do Espaço Oi Futuro, no Rio de Janeiro, com videodanças, performances e espetáculos da companhia, intitulada “Sempre Seu” (2015-2016); pelo espetáculo “Guarde-me” (2017); e por uma obra que ainda não estreou. Essas obras foram criadas em diálogo com cartas escritas por Tchekhov para Olga, Fernando Pessoa para Ofélia, cartas de anônimos durante a Segunda Guerra Mundial, e escritas por Mário de Andrade.

Outros espetáculos encenados pela companhia foram: “A rosa e o Caju” (1999), criado em diálogo com peças musicais de Heitor Villa-Lobos; “Os pássaros” (2000); “A moça” (2009); “Camélia” (2012); e “Cebola” (2016), criado em ocasião do encontro “Vecica Piscis”, em homenagem ao teórico da dança Rudolf Laban, que ocorreu em 2016, no Museu de Arte Contemporânea, em São Paulo, sob curadoria de Maria Momehnsonn.

Marcia também dirigiu uma ópera: “Pigmalião” (2012) – ópera francesa barroca, de 1745, composta por Jean-Philippe Rameau –, idealizada por Milhazes em parceria com o cravista Marcelo Fagerlande (FURLANETO, 2012).

Me debruço sobre essa magistral obra, afetada por um desejo de falar sobre a solidão. Esse local interior, não esvaziado, bom, reflexivo de todos nós, de todos os dias, focados numa causa de vida, aonde sou tomada por sensações, por vezes, sem controle no tempo.

Três intérpretes representam 3 Sagrações. Seus gestos constroem bilhetes. Neles habitam o refúgio de um silêncio sagrado revelando suas experiências da alma. Através da contemplação do outro, o olhar para dentro dele mesmo, aonde se escolhem, e assim, a possibilidade de admirar a capacidade extraordinária do sentido.

As incríveis sonoridades que Stravinsky nos propõe, corroboram para dialogar nessa instigante aventura do tempo, dentro deles. A música como o movimento do mar que nos traz curiosas e pacíficas sensações, como também, pode nos arrastar com fúria a lugares desconhecidos.

O sacrifício se torna um brilhante azedo-doce-cego-sonho de infinito fortalecimento do viver.”

Os trabalhos da companhia agradam a críticas com pensamento e posicionamentos políticos distintos e, até, antagônicos. Por exemplo, elogiam suas produções tanto Cássia Navas, professora do curso de dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), atuante enquanto formadora nesse campo, e que dedicou parte de pesquisa de pós-doutorado na Universidade de São Paulo – ainda não publicada – à análise de trabalhos da companhia, como a crítica de dança Helena Katz, que atuou por mais de 40 anos no jornal O Estado de S.Paulo, docente na graduação de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

Abaixo, trecho de comentário escrito por Navas a respeito do espetáculo “Tempo de Verão”:

Na superação dos limites coreográficos de todos, Milhazes propõe uma humanidade extremada a cada um dos artistas e a si mesma. Lá no palco, estamos nós, representados arduamente: nossas paixões e graças, nossos mistérios e misérias, que se revelam nos tempos quentes, quando a energia aumenta e o vermelho turva a vista, para depois ir, pouco a pouco, se esvaecendo em rosa. Rosa do depois da tempestade e da quietude bordada de sons do final do dia. Diferentemente do todo que se faz em dança de hoje, a dança de Milhazes continua sua jornada vida afora. Por ela, agradecemos. (publicada no programa do espetáculo, 2009)

Abaixo, trecho de crítica escrita por Helena Katz, publicada no O Estado de S.Paulo, a respeito do mesmo espetáculo “Tempo de Verão”:

Em um percurso absolutamente autoral e adensado pela acuidade com que pauta as suas pesquisas, vem levando adiante, em cada uma de suas sempre excelentes criações, uma narrativa em dança cada vez mais intrigante (...) Um desafio premiado pelo refinamento coreográfico do seu manejo dos trios. O atual é o formado por Al Crisppinn, na solidez conquistada nos dez anos de convívio, e pelas mais que excelentes Ana Amélia Vianna e Pim Boonprakob, bailarinas que modulam na justa medida tudo que se faz necessário para definir um grande intérprete. (KATZ, 2004)

3.2 Elenco

Já faz 18 anos que Ana Amélia Vianna, 46 anos, atua na companhia. Começou a dançar fazendo aulas de jazz em academias de dança, em Brasília, onde nasceu. Estudou balé na adolescência, e se familiarizou com outras técnicas como *release technique* e sistematização Laban-Bartenieff¹⁰ já adulta. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1997, onde trabalhou com Regina Miranda e, logo que a artista encerrou as atividades de uma companhia criada para a realização de um projeto, com duração de um ano, 1999, começou a trabalhar para Marcia Milhazes. Estava com 28 anos quando passou a integrar o elenco de “Joaquim Maria” (2000), sua estreia na companhia.

Quem também atuou na companhia por bastante tempo foi Al Crispinn. Ele entrou em 1994 e ficou até 2008. Foi o primeiro bailarino da companhia, junto com Luciana Yegros, que teve de sair passados apenas dois anos, em decorrência de problemas de saúde. Quem também passou pela companhia foram: Pin Boonprakop, alemã, que integrou a reconhecida companhia inglesa La la la Human Steps; Fernanda Reis, que atuava junto ao Grupo Corpo; e Aline Arakaki, que dançou em companhias de balé, no Canadá, antes de fazer parte da companhia de Milhazes.

Entre os homens, além de Al, fizeram parte da companhia os cariocas Felipe Padilha e Elton Sacramento. Desde 2016, é Domênico Salvatore, 36 anos, quem integra o elenco. Formado em direito, pela UniverCidade, seus primeiros contatos com dança foram com um grupo amador de danças folclóricas italianas, da Associação Calabresa do Rio de Janeiro. Deu início à formação em balé, em 2008, no

¹⁰ Ingrid Bartenieff (1900-1982) foi a principal divulgadora das teorias de Laban nos Estados Unidos, tendo criado uma sistematização própria derivada de seu mestre, Laban-Bartenieff, considerada a escola americana, que difere da escola inglesa.

Conservatório Brasileiro de Balé, tendo integrado, em 2010, a Companhia Brasileira de Ballet, dirigida por Jorge Teixeira, e participado, eventualmente, do elenco do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

3.3 Sustento

Até 2015, os bailarinos recebiam um salário fixo e continuado, no valor de R\$ 2.000,00 e R\$ 2.500,00, praticamente o mesmo que ganha um bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que é R\$ 2.800,00, de acordo com edital de concurso publicado em 2013 (FTM, 2013). Além disso, a diretora já fez questão de pagar plano de saúde para bailarinos que não atuam mais na companhia. O que oscila é o salário e cachê de Marcia, que passa períodos sem receber, momentos esses nos quais conta com apoio da família.

A companhia já contou com patrocínio da Petrobras, de O Boticário na Dança, já contou com fomento de políticas da Prefeitura Municipal e do Governo do Estado do Rio de Janeiro, e de políticas federais, como o Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança, mas hoje não possui patrocínio e vive às custas de investimentos que a coreógrafa fez no passado. Apesar de contar com apoio da irmã, a artista plástica reconhecida mundialmente Beatriz Milhazes, cujos quadros vendidos chegam à cifra do milhão – em 2016, uma obra sua foi vendida por R\$ 16 milhões (MARTÍ, 2016) no leilão da SP-Arte –, ela não atua como mecenas da companhia.

Importante ressaltar que espetáculos são criados e ensaios são mantidos, independentemente de projetos serem aprovados em edital ou não. Daí a possibilidade de manter uma pesquisa continuada, que possibilita o desenvolvimento de uma linguagem, o ato político da artista.

3.4 Marcia Milhazes

No livro “Beatriz Milhazes: cor e volúpia”, o crítico de arte Paulo Herkenhoff afirma que o labor de Beatriz Milhazes busca incessantemente a beleza (HERKENHOFF, 2013, p. 13). Posso dizer que a busca incessante de Marcia é do humano, de sua verdade íntima. O mesmo crítico explica que o que enforma a beleza, nas obras de Beatriz, é a cor. Nas de Marcia, é o gesto.

O gesto é alcançado pelo reconhecimento de um núcleo sensório-motor vinculado ao que a afeta em alguma obra literária (romances, cartas) ou musical – como valsas brasileiras, sobre as quais se debruçou para criar a segunda trilogia de sua companhia, composta pelo espetáculo mais premiado de sua carreira, “Tempo de Verão” (2004)¹¹, e por “Mariposa” (2005), e “Meu Prazer” (2008).

¹¹ Com “Tempo de Verão”, Marcia ganhou prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), na categoria melhor espetáculo (2004), e prêmio de melhor espetáculo e melhor coreógrafa da década, da revista BRAVO! (2005 e 2010, respectivamente). Circulou por estados brasileiros, com financiamento da Petrobras, em 2005, mesmo ano em que fez uma apresentação no Centre National de la Danse, em Paris.

Figura 6 Trecho de “Tempo de verão”. Na imagem:
Al Crispinn e Ana Amélia Vianna, com cenário de Beatriz Milhazes



Fonte: Herkenhoff, 2013, p. 222.

Os gestos vão “brotando”, sustentados por espiralamento que parte de torções conjugadas de escápulas, tronco e bacia, formando um ritmo que pendula em vaivém, em contiguidade com uma espécie de canto de fundo, a memória que relaciona o afeto provindo de romances, peças musicais, cartas, com sensorialidade e abertura para o estar em contato consigo e com o entorno.

Já nesse primeiro momento da criação de Marcia Milhazes, observa-se o quanto seu labor vai conjugando mediações – dela com o universo literário ou musical, mediada por afetos, em vez de se basear na narrativa ou pela rítmica –; dos gestos e da liga entre eles, que vão estimulando e sendo estimulados por

estrutura óssea central que espirala, da relação de oposição entre interioridade (troncos, escápulas, bacia) e exterioridade (espacialidade ampla que o movimento ganha na medida em que é performado) – até compor um “entre” em movimento contínuo.

“No final, o que mais me interessa são esses sentidos, o que essas cartas realmente me afetaram como questões humanas”¹², disse a coreógrafa em entrevista concedida para esta pesquisa, em setembro de 2018, sobre processo de criação de “Guarde-me”, último espetáculo da companhia, que estreou em março de 2017, no qual a gestualidade foi sendo gerada da leitura de cartas de anônimos e de artistas reconhecidos, do século XIX e início do século XX, e da escuta de músicas barrocas, essas situadas no século XVIII. Não faz parte do processo de criação a partilha dessas cartas entre a coreógrafa e os bailarinos, nem daquilo que a moveu a chegar naqueles gestos.

Essa dinâmica indireta de relação entre obra escrita e pesquisa de movimento estará sempre traduzida nas obras em relações sinuosas e em vaivém entre os dançarinos, cada um com um universo interior muito próprio – que se dá a ver em texturas diferenciadas –, e em trajetórias sinuosas, que decorrem de gestualidade que ornamenta ações, situações; um trânsito bem ajustado entre o “invisível” e o “visível”, entre a lógica de se relacionar com objetos da arte e da cultura e o modo de compor.

Não se trata de um método, mas há constâncias nos processos de criação de Milhazes. Ela começa trabalhando com cada bailarino, separadamente, para depois compor relações entre eles. Segundo a bailarina Ana Amélia Vianna, o início de um processo de criação de Milhazes se dá do seguinte modo:

¹² Essa citação encontra-se em entrevista que está anexada à tese.

Ela, por exemplo, não faz uma célula de movimento e vai aumentando ela na ponta: “ah, então você faz esse pedaço”, ok, esse pedaço ficou bom, “aqui, vamos continuar, mais isso, isso, isso”, não. Cresce no meio. Sei lá, ela me deu: “faz um braço, olhou, senta, levanta e sacode.”. Aí ela gostou daquilo. Entre o senta e levanta, ela coloca algum gesto. Ficou bom. Entre o levanta e sacode, ela coloca outro gesto. Então, é um bicho que cresce no meio, não cresce nas pontas, entendeu? (...) Eu já dancei um monte de trabalhos ao longo desses anos todos e todos eles foram construídos dessa forma. Eu já sei como que é, então eu relaxo. Que às vezes dá uma raivinha: “nossa, mas esse encaixe estava tão bom, quando eu fazia esse braço, que eu olhava pra lá ficava perfeito, mas entre esse braço e essa cabeça ela bota alguma coisa e aí você fala “ai, por que que botou esse negócio aqui se tava tão...?”, mas aí você vai entendendo, você vai vendo que quando você faz isso acontece alguma coisa, “ah, tá”, aí a cabeça já virou alguma coisa, enfim, você vai encontrando maneiras de traduzir aquilo dentro daquele universo emocional e físico. (VIANNA, 2018)

Crescer “no meio”, como Ana Amélia descreve a feitura de frases coreográficas por Marcia Milhazes, é um modo de compor presente também na música barroca. Trata-se de um elemento que recebe o nome de “ornamentação”¹³ e é parte essencial de partituras barrocas tanto da escola italiana, tendo o compositor Arcangelo Corelli (1653-1713) como expoente, como da escola francesa, com nomes importantes como François Couperin (1685-1750). Aponta-se, nessas partituras, formas de ligação entre uma nota musical e outra, que combinam diversos tons e semitons, que não alteram a estrutura musical. Pelo depoimento da bailarina, infere-se que Marcia ornamenta sobre ações simples, como olhar, sentar, levantar, sacudir. No entanto, observando os espetáculos da companhia, é possível dizer que a artista também ornamenta de partida, em vez de apenas sobre ações, ou seja, as próprias células de movimento são ornamentos, em vez de ações simples.

¹³ Segundo o *Dicionário de termos e expressões da música*, a ornamentação em música “existe tanto em sua forma mais livre, a critério do intérprete, quanto de maneira restrita, grafada, que deve ser lida com rigor variável conforme a época e estilo” (DOURADO, 2004, p. 238). Foi uma prática comum do período do Renascimento, mas passou a ser organizada por teóricos do período barroco.

Os bailarinos são intérpretes das demandas da coreógrafa. Quanto a isso, Ana Amélia Vianna diz:

meu trabalho é interpretar o pensamento da Márcia. É uma cocriação, ela cria e a gente interpreta. E aí, para a gente chegar na camada de relação que a cena precisa, que a gente quer que aconteça, que chegue nas pessoas, a gente tem que treinar emoções. E às vezes ela vem mesmo do próprio gesto, na maneira em que a Marcia constrói a coreografia e passa pra gente, o gesto já vem meio carregado de alguma emoção. Às vezes não é bem a emoção que a gente tinha imaginado, às vezes a gente está querendo falar de uma emoção lúdica, por exemplo, mas o gesto traz angústia. A gente tem que entrar nesses lugares, do lúdico, da angústia, visitar esses lugares no dia a dia, ali, de segunda a sexta, trabalhando essas seis, sete horas por dia, pra poder encontrar uma nuance de emoção que combine com aquela língua de movimento que a gente está tentando falar ali, que vem dela. É autoral no sentido só da interpretação, no sentido da criação do movimento é imposto de alguma forma, embora quando sai do corpo dela e chega no nosso, ali já houve uma tradução. Muitas vezes ela esboça, desenha um determinado movimento, um gesto, uma ideia de movimento, que quando a gente lê, o que está acontecendo ali e passa pro nosso corpo, já não é exatamente aquilo. Vira uma terceira coisa. Nem é o que eu tinha imaginado, nem o que ela tinha imaginado, mas uma outra coisa, por isso que eu falo que é uma cocriação. Mas tudo parte dela. Então a gente tem que ir encontrando esses lugares da emoção, do sentimento, da carga dramática que aquele gesto anuncia, propõe para a gente, para aquilo poder chegar na cena de uma forma sedimentada e concreta e poder ser uma realidade. (VIANNA, 2018)

O que edifica esse corpo sem frontalidade cênica, que opera nos domínios da conversa tradutória na relação coreógrafa-bailarino, ao invés da mimese, ventila aptidão para o contato desarraigado de oposições sujeito-objeto, dominador-dominado, formal-coloquial, erudito-popular, pensa-sente, pensa-faz. Desestabilizações essas que ocorrem somente em virtude de muito trabalho.

A respeito da centralidade do gesto nos trabalhos de Marcia, o curador e crítico de arte, Alberto Saraiva, escreveu:

Marcia considera o gesto o vetor de sua pesquisa, de modo que os grandes movimentos existem para que um determinado ponto seja descoberto. O gesto também é o limite que deve ser ultrapassado para que se consiga chegar ao seu núcleo. Este sim é o centro de interesse da coreógrafa. E ela só começa a partir dele (...) O interior do gesto – seu núcleo, como define a artista – é um ponto que se desvela no movimento do corpo, e deve ser tecido como uma malha físico-visual que sinaliza instâncias dos sentimentos humanos. Aqueles mais pessoais, que aparecem impressos nas cartas de amor trocadas entre amantes, parentes e amigos. São emoções de contrastes, de embates permanentes. O ser é um ser na presença do outro, e a partir desse impacto. Não exatamente do tato, mas do contato. (SARAIVA, 2015/2016)

O gestual utilizado é aquele relegado a espaços privados ou periféricos, como os lúdicos, caboclos, desprovidos de vaidade, que não são tradicionalmente levados à visibilidade em estruturas formais de composições em dança, que têm o balé de corte como precedente, esfera constituída por um sistema moral baseado na honra – a imagem pública do valor de alguém – e na prudência. Nesse contexto, não há espaço para expressão de verdades íntimas que conferem valor a alguém, que está no âmbito da ética (JANINE RIBEIRO apud MONTEIRO, 2006, p. 35-38).

Em “Noverre: Cartas sobre Sança” (1998), Marianna Monteiro explica que “o balé nasce no momento em que a dança se encontra estreitamente vinculada à vida de corte, e é impensável fora do contexto da festa” (MONTEIRO, 2006, p. 35). E continua: “A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres” (MONTEIRO, 2006, p. 36). Uma esfera de relações intrincadas, portanto, em que o que está em jogo é a imagem pública em uma esfera que reduz a vida pública à vida em público na corte – um poder centralizado, portanto, e absoluto. Com o fim da monarquia francesa, o balé de corte migra para as salas de espetáculos, sofre modificações, mas preserva estruturas como as normas da *belle danse*, que se compara às da etiqueta na dança, com hierarquias previamente definidas, antes da realização do que o artista quer comunicar.

Por aliar o formal na composição em dança, fator que alinha as criações de Milhazes ao contexto da dança cênica formal que descende da corte de Luís XIV, com o coloquial derivado da atenção dada à sensorialidade do intérprete, que decorre em gestualidade alinhada com aquilo que cada um tem de único, esta tese nomeia a dinâmica do corpo que dança em sua poética de “co-e-ur”. *Cour* significa corte em francês. *Coeur* significa coração. Milhazes parece dar flexibilidade à corte, de modo que possa incluir o coração – órgão símbolo dos sentimentos humanos.

O núcleo do gesto, nos termos da artista, “é denso, é respeitoso com você mesmo, ele parte de questões quase do puro, como se fosse o amor puro, aquele que é ingênuo” (MILHAZES, 2018)¹⁴. Esse núcleo, por mais que a coreógrafa o denomine como sendo “puro”, a leva a coadunar uma miscelânea de gestos, um vozerio de plantas, bichos, de gestos caboclos, brejeiros, tupis, da presença de outros, muitas instâncias de si, que são trabalhadas coreograficamente por meio de “texturas”.

Figura 7 Gesto caboclo realizado por Ana Amélia Vianna, em “Guarde-me”



Fonte: Conrado Roel, 2018.

As texturas são compostas por ritmo, velocidade, intensidade, amplitude de

¹⁴ Essa citação encontra-se na entrevista gravada e anexada a esta tese.

movimento, espaço/espaço de tempo entre um gesto e outro e entre partes do corpo, tudo aquilo que irá dispor um conjunto que revela tons que os artistas desejam para determinada cena ou situação, que pode ser de leveza, peso, densidade, seriedade, profundidade, confusão, cansaço, maluquice (VIANNA, 2018)¹⁵. Geralmente, cada bailarino acumula, em uma mesma frase de movimento, multiplicidades de tons, camadas sobrepostas de texturas, que revelam diversas facetas de inquietações.

Figura 8 Gestos e texturas. Domênico em “Guarde-me”



Fonte: Conrado Roel, 2018.

As telas de Beatriz também compõem multiplicidades:

Milhazes mistura sistemas heterogêneos de cor: barroco, concreto, neoconcreto, carnavalesco, tropicalista, caipira, caboclo, espalhafatoso, urbano, popular, telúrico, folclórico, tecno, Op, pop. O “vale-tudo” tem por base uma calculada incorporação do múltiplo, do diverso e do aparentemente auto-excludente (...) Milhazes desmonta hierarquias de

¹⁵ Essa citação encontra-se na entrevista filmada que consta como apêndice da tese.

suas referências, evitando citações históricas que possam legitimar a imagem. No esforço de produzir cor, sua pintura indaga: qual o sentido da harmonia daquilo que se dissipou na origem, que se desestabilizou? Essa obra espera um olhar não-normativo. (HERKENHOFF, 2013, p. 14)

Figura 9 “Beleza pura” (2006), tela de Beatriz Milhazes



Fonte: Herkenhoff, 2013, p. 169.

Beatriz destaca o carnaval, entre suas referências na história da arte, ao lado de Piet Mondrian (1872-1944): “Eu acho que a coisa mais incrível que existe no mundo é o carnaval. Há coisas que morrem com o tempo. A coisa mais estimulante é o carnaval. Está sempre mudando” (apud HERKENHOFF, 2013, p. 13).

Marcia conversa com a erudição na dança, destacando como referências a coreógrafa russa Bronislava Nijinska (1891-1972), a alemã Pina Bausch (1940-2009)¹⁶

¹⁶ Precursora da dança-teatro, que descende da dança expressionista alemã. Foi aluna de Kurt Joss (1901-1979), fundador da Folkwang Tanzstudio, companhia que Bausch dirigiu até 2008. Bausch fundou a aclamada companhia Tanztheater Wuppertal, em 1973.

(SIQUEIRA, 2006)¹⁷, por meio de trabalho de investigação e composição de gestos que “brotam” nela a serviço da necessidade do mover em suas questões, que alia formalidade com coloquialidade, em movimentos baseados em espirais que formam um movimento contínuo. Além disso, seus espetáculos estão recheados de paródias não irônicas do clássico, que misturam-se a outras referências estéticas, como danças tradicionais portuguesas, italianas, em recortes gestuais e rítmicos – houve época, no início da companhia, em que o elenco fazia aulas dessas danças –, sonoridades de rezas populares, Machado de Assis, o sol da paisagem carioca, e outros.

Eu com a minha irmã, a gente vem de uma família onde Cartola e Wagner estavam no mesmo nível (...) Quando você tem dentro de casa, que você não nega as suas raízes, onde o maracatu é fascinante assim como “O Lago dos Cisnes”, você cresce com o sentido de realmente observar com respeito o outro. Não negar. Que às vezes eu sinto uma contemporaneidade que nega muito para existir. (MILHAZES apud MIRANDA, 2018)

Um parêntesis sobre Bronislava Nijinska, uma das referências artísticas de Marcia: a coreógrafa foi irmã do grande bailarino e coreógrafo Vaslav Nijinsky (1889-1950). Assim como o irmão, atuou junto ao Ballets Russes que, de 1909 a 1929, na França, sob direção de Sergei Diaghilev (1872-1929), reuniu artistas como Anna Pavlova (1881-1931), Tamara Karsavina (1885-1978), Mikhail Fokine (1880-1942), Igor Stravinsky (1882-1917), Georgi Balanchine (1904-1983) e outros, em uma empresa que se ocupou em traduzir para a Europa, especialmente para o círculo artístico parisiense, tradições culturais populares e míticas russas, por meio do balé, aliando arte e comércio (HOMANS, 2012).

O trunfo dos Ballets Russes foi o de divulgar a cultura russa para a Paris do início do século XX. Para tanto, negociaram com estereótipos eurocêntricos de Rússia

¹⁷ Na ópera, Marcia destaca, como referências artísticas, Richard Strauss (1864-1949); na literatura, Machado de Assis (1839-1908); na música, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) (SIQUEIRA, 2006).

e de Oriente, de modo a colocá-los a favor de seu empreendimento. Dentre os espetáculos criados pelos Ballets Russes, estão as obras coreografadas por Fokine: “O Pássaro de Fogo” (1909); “Schéhérazade” (1910); “O espectro da Rosa” (1911); e as coreografadas por Nijinsky: “Petrouchka” (1911); “L’après-midi d’un Faune” (1912) e “A sagração da primavera” (1913), marcados pela desestabilização da estética romântica do balé e a inauguração de uma linguagem “moderna”. De acordo com Jennifer Holmans, em seu livro “Os Anjos de Apolo: uma História do Ballet” (2012), Diaghilev “interessou-se profundamente pela noção de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) do compositor Richard Wagner: poesia, pintura e música fundidas para criar no palco um mundo teatral completo e absorvente.”, pensamento que conversa com a concepção de espetáculo exercida por Milhazes.

Nijinska, que integrou o elenco de todas essas criações, coreografou apenas um espetáculo para os Ballets Russes, o austero “Les Noces” (1923), com música de Ígor Stravinsky (1882-1971), que evocava canções populares russas e liturgia ortodoxa, com cenário de Natalya Goncharova, artista interessada pela arte popular russa e por simbologia religiosa. Tratava-se de um casamento camponês russo, com movimentação, cenário, figurinos e músicas sóbrias – cujas cores alternavam entre o marrom, o bege, o branco e o preto –, com forte senso de coletividade, vinculada a valores morais como a honra, a obrigação, o trabalho. Esses valores podem ser percebidos nos homens com as mãos cerradas sobre o peito, nas longas tranças negras da noiva, carregadas ora por suas amigas, ora por ela, enroladas em torno de seu pescoço; todas as mulheres com expressão facial neutra, e gestual que remetem ao ato camponês de plantar e de colher, realizado em uníssono, por dançarinos posicionados em filas e linhas direcionadas frontalmente para a plateia. A espacialidade forma figuras bidimensionais e simétricas ao modo dos mosaicos bizantinos. Trata-se de uma resposta, segundo Nijinska, à “Sagração da Primavera” de seu irmão, em uma época em que a artista estava interessada pela arte industrial, por produções teatrais radicais,

por dinâmicas dos movimentos de automóveis e aviões. Segundo Homans:

Seguindo o exemplo de Stravinsky, Nijinska encontrara uma saída para o niilismo do irmão através da beleza e disciplina formais da liturgia ortodoxa: aqueles santos bizantinos. *Les Noces* não era, contudo, um bailado religioso; era uma tragédia moderna, um drama complicado e muito russo que celebrava a autoridade, o cristianismo ortodoxo e um passado comunitário, mas que também mostrava o efeito brutal destes sobre as vidas dos indivíduos. *A grande proeza de Nijinska foi a sua capacidade de mostrar ao mesmo tempo formas exteriores e sentimentos interiores.* *Les Noces* tinha a objetividade fria e minuciosa e a aparência opaca e impenetrável de *Le Sacre du Printemps*, mas permitia também vislumbres de sofrimento e dor, que irrompiam pelas fendas do bailado com uma urgência comovente. A ideia não era, como poderíamos supor hoje, sugerir que seria melhor que estes sentimentos fossem plenamente libertados das suas formas rituais repressivas e expressos livremente; pelo contrário, os sentimentos eram mais fortes por serem ritualizados. *Les Noces* era um tributo à Rússia, um ritual de casamento cruel mas ainda assim digno. (HOMANS, 2012, p. 375, grifo nosso)

3.5 Proliferação, neobarroco e mestiçagem

Um dos recursos utilizados por Marcia e por Beatriz para compor e comunicar é o da proliferação. Paulo Herkenhoff observa que:

A operação dos símbolos e signos de Beatriz Milhazes se apoia no achatamento do significado de seu repertório de elementos e padrões. O significante parece ser desmotivado em relação ao significado do símbolo, para que o signo plástico se depure. É a “*floresta de signos*” visuais em que as flores tomam forma de coroas, buquês, roupas, selva, árvores, rizomas, trepadeiras, cachos, amêndoas, indivíduos isolados. Participam de retratos, paisagens, naturezas-mortas e buquês ou atuam como notas musicais na obra de Milhazes. São ornamento, forma, luz e coisa. (HERKENHOFF, 2013, p. 26, grifo meu)

Em entrevista a esta pesquisa, realizada em setembro de 2018, Marcia Milhazes disse o seguinte a respeito da performance de Domênico Salvatore, um de seus bailarinos, durante uma cena de “*Guarda-me*”:

ele pensa que ele é só o transporte pra não necessariamente estar sendo visível o gesto inscrito. É uma *cordilheira de visíveis gestualidades de invisíveis gestos* que buscam o sentido, a dramaturgia do que esse homem deseja falar e, se possível, ele não é necessariamente visto pelo público.¹⁸ (MILHAZES, 2018, grifo meu)

Fragmentos destituídos de seus sentidos originais que formam “floresta de signos” (HERKENHOFF, 2013), gestos que comunicam quando encadeados formando “cordilheiras” (MILHAZES, 2018): isso é proliferação.

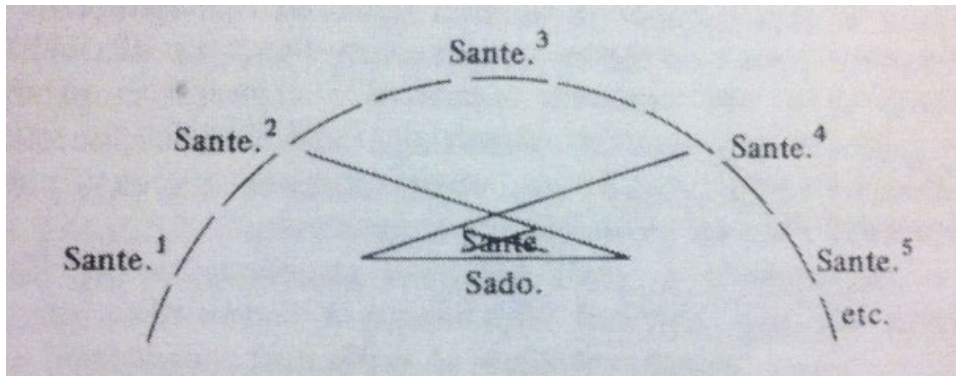
O ensaísta cubano Severo Sarduy, apontou a proliferação como sendo um dos recursos presentes em composições “neobarrocas”. Para o autor, esse recurso:

consiste em obliterar o significante de um significado, substituindo-o não por outro, por distante que este se encontre do primeiro, mas por uma cadeia de significantes que progride metonimicamente e que termina circunscrevendo o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele, órbita de cuja leitura – que chamaríamos leitura radial – podemos inferi-lo (...) Sua presença é constante sobretudo na forma de enumeração disparatada, acumulação de diversos nós de significação, justaposição de unidades heterogêneas, lista díspar e colagem. (SARDUY, 1979, p. 62)

Abaixo está o esquema por meio do qual Sarduy sistematiza a leitura radial da proliferação. Entenda-se por “Sante”, significante, ou seja, a forma do signo que comunica, e por “Sado”, significado, ou seja, o sentido.

¹⁸ Essa entrevista consta no vídeo anexado à tese.

Figura 10 Gráfico que traduz a dinâmica de leitura da proliferação



Fonte: Sarduy, 1979, p. 165.

Além da proliferação, há outros recursos que Sarduy observa em obras neobarrocas, como a paródia, a artificialização e o erotismo. É possível observá-los nas obras de Marcia Milhazes, mas isso será melhor desenvolvido no capítulo “Ele”, no qual é analisado o espetáculo “Guarda-me” (2017).

O conceito de neobarroco foi formulado por Severo Sarduy e por Haroldo de Campos, tendo Campos publicado sua formulação cerca de 17 anos antes de Sarduy, em artigo intitulado “A Obra de Arte Aberta” (1955). Nela, o autor escreve, pela primeira vez, o termo barroco moderno ou neobarroco, que, segundo ele, deriva do barroco que tomou forma no Brasil e América Latina, no século XVII, em nomes como Gregório de Matos (1636-1696), na literatura, e Aleijadinho (173?-1814), na escultura, tomando novas proporções depois da segunda metade do século XX. O conceito amplia possibilidade perceptiva de obras de arte (poesia, romance, pinturas, dança, teatro) e, também, sustenta perspectiva histórica que compreende que a literatura, as artes, no Brasil, não estão vinculadas a movimentos artísticos centro-europeus por linearidade e sucessão, sendo aqui o lócus de produções mal-acabadas, mas pela reunião de fragmentos de códigos eruditos que aqui tomam espaço e se misturam a outras referências artísticas e a fenômenos da paisagem e da oralidade.

Para Campos, o real início da produção literária nacional se deu com o barroco,

no século XVII, fato que “ruína toda tentativa de identificação de uma origem ‘simples’ da literatura brasileira”, ou seja, por sucessão linear, como elaborada por Antonio Cândido na “Formação da Literatura Brasileira” (1959), que fica evidente na frase: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musa” (apud CAMPOS, 1989, p. 13). Nessa obra, Cândido identifica o início da produção literária nacional em meados do século XIX, quando “do projeto literário do romantismo – ligado à ideia sociopolítica do aparecimento do Brasil como nação autônoma” (CAMPOS, 2001, p. 92, tradução minha)¹⁹.

Identificar a origem da literatura brasileira antes do período romântico, no século XVII, com o barroco, revela uma antinomia. Segundo o autor:

me parece mais justo dizer que, para nossas culturas ibero-americanas, o barroco é imediatamente uma não-origem. É de uma maneira singular que nossas literaturas fizeram sua aparição no século 17, se fizermos abstração das contribuições do século precedente, do período da Renascença (incluindo a transição maneirista). No Brasil, nós achamos por exemplo o teatro “catequético” plurilíngue rico em heteroglossia, composto em português, em espanhol e em tupi-guarani pelo padre jesuíta Anchieta (1534-1597), um autor que oscila entre a concepção tardiamente medieval à maneira dos *Autos Sacramentais* frequentemente engraçados de Gil Vicente (1465-1536), e um tipo de pré-barroquismo de aspecto retórico latinisante. Por consequência, nossas literaturas não tiveram *infância* propriamente dita. *L’infans* – de origem grega *pha*, “falar” – é aquele que não fala. Ora, nossas literaturas jamais foram afásicas. Como certos heróis mitológicos, elas nasceram já adultas, já falando um código universal extremamente elaborado: o código retórico barroco, com vestígios da Idade Média tardia e – no caso brasileiro – da poética da Renascença, por sua vez “decantada” por um maneirismo habilidoso de Camões. (CAMPOS, 2001, p. 94-95, tradução minha)²⁰

¹⁹ Do original em francês: “*du projet littéraire du romantisme - relié à l’idée sociopolitique de l’émergence du Brésil comme nation autonome*”.

²⁰ Do original em francês: “*En fait, lime semble plus juste de dire que, pour nos cultures ibéro-américaines, le baroque est d’emblée un non-origine. C’est d’une façon singulière que nos littératures ont fait leur apparitions du siècle précédent, de la Brésil, on trouve par exemple le théâtre “cathéquétique” plurilingue riche en hétéroglossie, composé en portugais, en espagnol et en tupi-guarani par le père*

Essa origem vertiginosa encontra-se traduzida nas obras das irmãs Milhazes, tanto em recursos como a proliferação, como na composição de formas em devir, que não tem que ver com a busca por uma identidade nacional, senão com um Brasil de movimento contínuo de misturas. Nesse sentido, suas obras se alinham com aquilo que o ensaísta cubano que também pensou o neobarroco, Lezama Lima, diz no início de um ensaio chamado “Mito e o Cansaço Clássico”, que consta em uma coletânea de sua autoria, intitulada “A Expressão Americana” (publicado originalmente em 1957):

Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento, mas, na realidade, o que é o difícil? o que está submerso, tão somente, nas águas maternas do obscuro? o originário sem causalidade, antítese ou logos? é a forma em devir em que uma paisagem vai em direção a um sentido, uma interpretação ou uma simples hermenêutica, para ir depois em busca da sua reconstrução, que é o que marca definitivamente sua eficácia ou desuso, sua força ordenadora ou seu apagado eco, que é a sua visão histórica. Uma primeira dificuldade, em seu sentido; a outra, a maior, a aquisição de uma visão histórica. (LEZAMA LIMA, 1988, p. 47)

A estudiosa Irlemar Chiampi explica a formulação de Lezama Lima, no prefácio do livro citado acima:

O projeto do autor é o de abordar a dificuldade americana, essa “resistência” que incita ao conhecimento. Essa dificuldade não consiste, porém, em investigar o Ser, no sentido metafísico (o que está submerso “nas águas materiais do obscuro”), nem o seu correlato, a Origem (“o originário sem causalidade, antítese ou logos”). O difícil, propõe Lezama, é mostrar a “forma em devir” (o ir sendo, o processo ou mutação) de uma “paisagem” (genericamente: cultura; especificamente: o espírito revelado pela natureza) para estabelecer um sentido e, logo, uma

jésuite Anchieta (1534-1597), un auteur qui oscille entre une conception tardivement médiévale à la manière des Autos Sacramentais souvent comiques de Gil Vicente (1465-1536), et une sorte de prébaroque de tournure rhétorique latinisante. Par conséquent, nos littératures n'ont pas eu d'enfance à proprement parler. L'infans - de la racine grecque pha, "parler" - est celui qui ne parle pas. Or, nos littératures n'ont jamais été aphasiques. Comme certains héros mythologiques, elles sont nées déjà adultes, parlant déjà un code universel extrêmement élaboré: le code rhétorique baroque, avec des vestiges du Moyen Âge tardif et - dans le cas brésilien - de la poétique de la Renaissance, à son tour "décanté" par le maniérisme ingénieux de Camoens.

visão histórica. O sentido, entende Lezama ali, advém de uma relação simples, de dois elementos (uma “interpretação”, uma “hermenêutica”), enquanto a visão histórica é a “reconstrução” de uma totalidade, a qual tem eficácia se é uma “força ordenadora” (se mostra as semelhanças e diferenças de uma cultura relativamente a outras), ou é inútil se é “um apagado eco” (se se limita a mostrar que uma cultura é uma repetição de outras). (LEZAMA LIMA, 1988, p. 22)

Enfrentar o mais difícil, empreendimento de Lezama, conversa com o que o ensaísta da cultura latino-americana e tradutor de poesia, Amálio Pinheiro, aponta como sendo o desafio com o qual todo artista latino-americano lida ao se deparar com o ato de criar:

A tarefa de renomear o mundo, de encontrar uma nova adequação dos signos às coisas é própria de todos os habitantes de um continente que irrompeu no desconhecido a partir da confluência mágico-épica do alheio e do diverso. Os símbolos de linguagem, arbitrários, costumeiramente acumulados pelo conhecimento abstrato, já não nos serviriam. Esboçando a complexidade do fenômeno: desde a descrição de uma fruta à de uma igreja, os signos passam a aderir luminosos às coisas que nunca poderão ser; porém, de algum modo encapsulados nelas, degustam suas comissuras; e as palavras desdobram seu arsenal mestiço-imigrante para abrir-se a todas as variantes do gesto, da curva, da luz e da fruta, agora desvencilhadas dos conceitos totalizantes forjados por uma noção redutora de “sujeito humano”. (PINHEIRO, 2009, p. 111)

Seria equivocado pensar o trabalho artístico de Marcia e Beatriz por modelo de sucessão linear em relação ao campo da arte onde atuam – dança erudita e artes visuais –, cujos códigos se estabeleceram na Europa centro-ocidental antes de fazerem parte de sistemas artísticos no Brasil, porque não tomam essa gramática como modelo, mas como referência lado a lado com a paisagem carioca e com o trabalho quase artesanal²¹ que manuseia materiais locais, em gestos, em cores, em texturas. Seus

²¹ Digo “quase” artesanal porque não se trata apenas de artesanato, senão de um fazer artístico combinado a esse labor manual. Esse pensamento conversa com o que o crítico de dança Roberto Pereira diz em crítica a respeito do espetáculo “Tempo de Verão”: “A habilidade do tecer artesanal reveste-se com a sabedoria do fazer artístico. Assim, pensamento transforma-se em algo como rendas: rendas de passos, de músicas, de imagens” (PEREIRA, 2004).

trabalhos não cabem dentro da lógica da mimese, da cópia de estéticas europeias ou de procedimentos de criação utilizados por artistas europeus. Marcia, especificamente, não se deixa colonizar porque trabalha muito sobre encaixes de frases de movimento até que se tornem suas e de seus intérpretes, e pela via da coerência interna entre os elementos que compõem suas obras; não há um selo que a autorize. Seus trabalhos se impõem ao público, aos críticos, e escolho o verbo “impor” porque são trabalhos absolutos de alguma forma, inquestionáveis, não pela via da autoautorização, mas por um firme domínio de linguagem e coerência interna impecável entre todos os elementos.

A atuação artística de Marcia Milhazes é composicional. Ela não é militante da classe artística, nem está sempre presente nos eventos de dança com maior visibilidade e público. É conhecida e reconhecida pelo labor composicional-artesanal.

É possível afirmar que as obras das irmãs Milhazes se ordenem de modo equivalente à dinâmica cultural presente no continente latino-americano, que Amálio Pinheiro denomina de mestiçagem.

O termo mestiço aqui não remete a cor, mas a modos de estruturação barroco-mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros métodos e modos de organização do pensamento. Tais modos não binários desconhecem o dilema entre identidade e oposição: a mestiçagem se constitui como uma trama relacional, conectiva, cujos componentes não remontam saudosa e solitariamente a instâncias auroras perdidas, mas sim festejam o gozo sintático dessa tensão relacional que se mantém como ligação móvel em suspensão. (PINHEIRO, 2013b, p. 94)

Amálio complementa:

Nas camadas menos visíveis e mais densas da cultura atua uma corrente de marcas e procedimentos criativos que não se expressa por temas em voga, mas por preferências e aptidões que submetem o fácil importado a outra geografia. “Eu sou um tupi tangendo um alaúde”, disse-o Mário de Andrade, na sua “Paulicéia Desvairada”. Nós todos somos caboclos/mulatos/cafuzos em penca. Pode não aparecer

às vezes na cor: está na relação entre os neurônios e os objetos. Mas muita gente anda cabisbaixa por causa disso. (PINHEIRO, 2013b, p. 102)

Na lida com convenções que decorrem de matrizes euro-ocidental-iluministas, Pinheiro destaca agentes tátil-erotizantes e de oralidade, que mediam (MARTIN-BARBERO, 2003) a relação corpo-paisagem na América Latina, que culmina em mutações compositivas nas quais os signos incorporam elementos da paisagem em vez de apenas representá-los.

Todo o léxico, ao se caboclar, traz para dentro da boca os contornos da paisagem da cultura e da cultura da paisagem: palavras como pororoca, jururu, tiririca, pururuca, etc., represam, nas aliterações e duplicações silábicas, significantes prenes de materiais e acontecimentos externos: são alimentos orais, antes de atingirem o estado simbólico-convencional de dicionário. O idioma herdado e imposto é mascado e triturado por sujeitos à mercê da natureza. (PINHEIRO, 2009, p. 30)

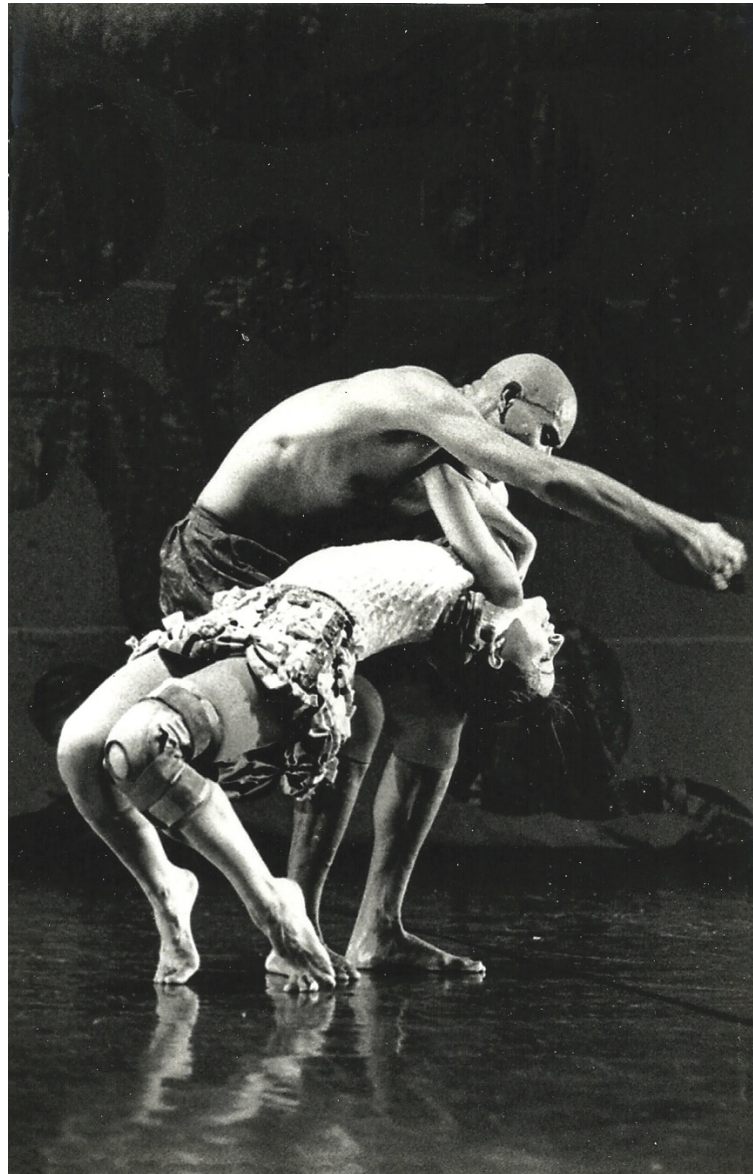
A dinâmica cultural da mestiçagem pode ser percebida no trabalho de Marcia na primeira configuração do elenco da companhia, que encenou “Santa Cruz” (1995), segundo espetáculo da companhia, da trilogia em torno da literatura de Machado de Assis. Em entrevista concedida à autora desta tese e ao orientador Amálio Pinheiro, em maio de 2017, a diretora conta um pouco a respeito de como se deu o convite para Al Crispinn integrar a companhia. Foi João Carlos Ramos²², artista carioca que trabalha com danças de salão, quem supôs, em conversa informal com a diretora, que a movimentação do dançarino poderia ser investigada em outras searas que não a do samba de gafieira.

Todo mundo pergunta como que foi esse encontro. Porque o Al é um homem pobre, que a formação dele foi trabalhar em churrascaria, dançar danças das mais popularescas e eu quase o oposto dele, chegando da Inglaterra, com bala na agulha. Vim com a ideia de

²² João Carlos Ramos dirige o grupo Terreiro de Gafieira. Dedicar-se ao estudo e performance de samba de gafieira no Rio de Janeiro.

retomar o país, eu gostei daquele homem mulato (...) Lógico que eu fiz uma gestualidade com ele que achei interessante, via muita rigidez, via, mas quis tentar. Ele foi um homem extremamente dedicado. Então, eu percebi que tinham muitas habilidades no ato, porque tinha uma inteligência corporal. Um homem de muitos sincretismos. (MILHAZES, 2017)

Figura 11 Na imagem, Al Crisppinn e Marcia Milhazes em “Santa Cruz”.



Fonte: acervo pessoal da coreógrafa, [s.d.].

Junto com ele, dançavam a bailarina Luciana Yegros, branca, com longa experiência e treinamento em balé, e Marcia Milhazes.

A mestiçagem também é visível na incorporação de cantos de rezadeiras, de versão musical trovadoresca de “Asa Branca”, até a lida com compositores que já transitam entre essas instâncias, como Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth e Lamartine Babo, e, principalmente visível, no gestual dos dançarinos que apresentam o lúdico, curioso, caboclo, sincrético, informal, ordenados por meio de procedimentos formais de composição que ligam uma célula gestual à outra.

Percebo que o “popular” das composições de Milhazes também está no fato de ser o *ritmo* da proliferação de gestos a ignição dos desenhos espaciais (trajetórias e posicionamentos entre os bailarinos). O desenho espacial como instância abstrata, existente antes do movimento tomar forma, é, historicamente, na dança cênica (do balé à dança contemporânea), direcionador da organização espacial, e não está presente na dinâmica das criações de Milhazes. Traçando um paralelo com a cultura letrada, seria como a oralidade que não se reduz ou que não se adequa completamente aos cânones da escrita, o que caracteriza a oralidade no Brasil, recheada de traços tupinizantes e caboclizantes, como enfatiza Amálio Pinheiro, em detrimento do que ocorre em países centro-europeus, por exemplo, cuja conformidade entre oralidade e escrita é a regra e não a exceção.

Outra equivalência possível entre elementos coreográficos das obras de Milhazes com a oralidade brasileira está nos códigos do balé, que são sempre aclimatados à movência coloquial/cabocla, pés soltos, braços frouxos ou, então, mãos no bolso, acoramentos caboclos, ritmos que remetem a danças de candomblé²³. Soa como erros gramaticais praticados quando a relação com a sonoridade permite maior intimidade com o que se está dizendo, como “ando meia cansada”, em vez de “ando meio cansada”, como seria o correto.

²³ Essas imagens podem ser encontradas no capítulo “Ele”, dedicado a elementos que compõem a obra “Guarde-me”, bem como aos procedimentos barroquizantes observados nessa mesma obra.

O corpo desenhado nas coreografias de Milhazes extrapola os contornos das formas eruditas, não por inabilidade, mas porque traduz uma pujança de sensações que deformam o clássico: partem de outro local que não a convenção, mas esses vetores se encontram.

A aclimação do balé à dinâmica mestiça do corpo que dança nas composições de Milhazes remete, também, à espantosa “indiátide”, observada por Lezama Lima, na fachada da igreja São Lourenço de Potosí (Bolívia). Constituinte da arquitetura grega, figuras femininas esculpidas em colunas de sustentação de templos, a “cariátide” está presente na arquitetura barroca latino-americana em forma humana indígena, por isso Lezama Lima nomeá-la de “indiátide”. É considerada pelos especialistas como a “culminação da arte hispano-americana colonial, no estilo andino-mestiço” (LEZAMA LIMA, 1988, p. 83).

A estrutura das frases coreográficas criadas por Marcia é caracterizada pela abertura ao alheio: cabe, nelas, a inserção de multifragmentos exógenos à estrutura. Isso combina com o que Pinheiro diz acerca de como a dinâmica cultural mestiça brasileira está presente em objetos da cultura, das artes eruditas ao artesanato: “Não se trata apenas de acúmulo externo de informação enciclopédica, mas de interconexão interno-externa dos materiais e das linguagens” (PINHEIRO, 2015, p. 34).

O modo como Marcia trata os gestos é o da inclusão e da combinação com outros elementos que alteram sua natureza em comparação a como eram em seu contexto de origem. Esse procedimento se assemelha com o modo como sua irmã, Beatriz, conjuga cores em suas telas:

Para Milhazes, o que interessa é a ideia de imagens que se colam sobre outras, que apõem zonas de cor. É uma inesperada entrada de uma cor na cena pictórica. Daí ela mencionar o “princípio da colagem”. É preciso entender que não se cola uma superfície pintada sobre papel ou tela. O que se transfere é exclusivamente uma película de pura tinta, que, sendo acrílica, pode ser destacada do suporte em

plástico. É uma transposição de uma pele de cor (...) A pintura de Milhazes se aproxima da ideia de rizoma pelo uso dessa forma peregrina. (HERKENHOFF, 2013, p. 24-25)

Todas as características apresentadas até aqui, do que constitui as obras de Marcia e de Beatriz e que constituem a dinâmica mestiça da cultura latino-americana, tem que ver com o que Severo Sarduy e Haroldo de Campos nomeiam de neobarroco.

Para Sarduy, o espaço do neobarroco:

é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação –, a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do *objeto parcial* (...) A constatação do fracasso não implica a modificação do projeto, mas ao contrário, na repetição do suplemento; esta repetição obsessiva de uma coisa inútil (já que não tem acesso à entidade ideal da obra) é o que determina o barroco enquanto *jogo*, em oposição à determinação da obra clássica enquanto trabalho. A exclamação infalível que suscita toda obra de Churriguera ou do Aleijadinho, toda estrofe de Gôngora ou de Lezama, todo ato barroco, quer pertença à pintura ou à confeitaria: “Quanto trabalho perdido!, quanto jogo e desperdício, quanto esforço sem funcionalidade. É o superego do *homo faber*, o-ser-para-o-trabalho o que aqui se anuncia impugnando o deleite, a voluptuosidade do ouro, o fausto, o desbocamento, o prazer. (SARDUY, 1979, p. 77-78)

Para Campos:

Barroco, neobarroco: continuação, manutenção tenaz, perduração de uma não-infância. Marcha e atitude de uma transmigração semiótica e de uma transmutação qualitativa dos sinais na geografia cultural ibero-americana. Ou ainda, para adotar no lugar da conclusão as formulações conjugadas do cubano Lezama Lima (*A expressão americana*, 1957) e do brasileiro Oswald de Andrade (*A marcha das utopias*, 1951): “estilo completo da contra-conquista”; expressão transgressiva da liberação “utópica” em oposição ao “egocentrismo ptolomeen da Europa”; “lógica antropofágica do terço incluso”, eis aqui como eu gosto de designar por minha vez, de uma maneira saudavelmente provocadora, as manifestações do barroco e do barroquismo ibero-americanos. (CAMPOS, 2004, p. 98-99, tradução minha)

Esta tese sustenta que a proliferação barroca é, junto a outros elementos como a paródia e o desenho de formas em devir, recursos que dão a ver a natureza mestiça da dinâmica cultural na qual estamos envolvidos no Brasil, na América Latina. Em decorrência disso, pensamos que o neobarroco é uma tradução que se ajusta à complexa dimensão cultural da mestiçagem no continente latino-americano.

4 ELE

A obra será propriamente barroca na medida em que estes elementos – suplemento sinonímico, paródia, etc. – se encontrem situados nos pontos nodais da estrutura do discurso, isto é, na medida em que orientem seu desenvolvimento e proliferação.
Severo Sarduy, 1979

4.1 Guarde-me

“Guarde-me” é um espetáculo para caixa cênica, com 50 minutos de duração. Estreou com três apresentações nos dias 27, 28 e 29 de março de 2017, no SESC Bom Retiro, em São Paulo, e teve sua última temporada na Cidade das Artes, Rio de Janeiro, em três fins de semanas consecutivos do mês de setembro de 2018.

É o segundo espetáculo da terceira trilogia da companhia, criada por meio de pesquisa artística em torno de cartas de anônimos e de artistas reconhecidos, do século XIX e início do século XX, e da escuta de músicas barrocas europeias, essas situadas no século XVIII. Perguntada sobre o motivo pelo qual não há músicas barrocas brasileiras no espetáculo, a coreógrafa respondeu que é porque tratam-se, em sua maioria, de músicas sacras, que acompanhavam missas católicas.

Uma carta que tocou a Marcia, em especial, foi escrita por um homem (anônimo) à sua namorada reconhecendo e lamentando o fato de a ter feito sofrer em decorrência de suas atitudes. “A gente, geralmente, se atém à subjetividade feminina, quando quer tratar de relações amorosas. Dessa vez, eu quis mergulhar no universo masculino.”, disse ela, durante um ensaio, na Cidade das Artes, em agosto de 2018. A artista também leu cartas escritas por um jovem, sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, para as irmãs que perdeu; cartas escritas por Fernando Pessoa (1888-1935) à Ofélia Queiroz (190-1991); e cartas escritas pelo dramaturgo e, também médico, o russo Anton Tchekhov à atriz Olga Knipper (1860-1904). “Tchekhov tinha

uma relação grande com as cartas, até porque viajava bastante. Ele escrevia até para o seu açougueiro”, lembra a artista em entrevista concedida a mim e a Amálio Pinheiro, em março de 2017, em São Paulo.

A coreografia, direção artística e concepção do espetáculo são de Marcia Milhazes; o elenco é formado por Ana Amélia Vianna e Domênico Salvatore; o desenho de luz foi feito por Glauce Milhazes e Marcia Milhazes; a confecção do figurino é de Eunice Muniz; o conjunto de câmara é composto por Eduardo Antonello (cravo e regência), Roger Lagr (violino barroco e vielle de roda), Pedro Haussemmann (viola da gamba, flautas e gaita de fole).

Esse é o primeiro espetáculo da companhia que não conta com cenário de Beatriz Milhazes. O cenário se compõe com um linóleo claro, cinza claro, e cortina também clara, *nude*, com muitas dobras na vertical, como mostra a Figura abaixo:

Figura 12 Ana Amélia Vianna em cena inicial de “Guarde-me”.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Em termos musicais, o espetáculo inicia com improvisação sobre temas renascentistas para flauta, violino barroco e viola medieval e segue com as seguintes composições: “Hor ch 'e tiempo di dormire”, de Tarquinio Merula; “Sonata GK108 para cravo solo”, de Domenico Scarlatti; Fiorello para cravo, viola da gamba e violino

barroco; Improvisação para flauta e viola medieval; “Sonata para violino n.5 em E menor”, de Henrich Biber; “Sonata Opus 5 n.7 Largo – Sarabanda”, de Arcangelli Corelli; “Sans frayers dans ce bois para violino barroco e cravo”, de Antoine Charpentier; e “Passacale persée”, de Baptisti Lully. Na estreia, as músicas foram tocadas ao vivo. Nas demais apresentações, as músicas foram reproduzidas eletronicamente.

Segundo Eduardo Antonello, cravista que atuou na execução das músicas que fazem parte do espetáculo, o que há de muito parecido entre o modo de compor de Marcia e a música barroca é que ambos contam com excesso de detalhes e ornamentos (ANTONELLO, 2018). Na dança, os ornamentos aparecem em forma de arcos, volutas, espirais, pêndulos, na liga entre um gesto e outro, entre uma ação e outra. No entanto, Marcia pontua que uma diferença importante entre a estrutura musical e a coreográfica é que a musical é feita de frases que se repetem, enquanto a coreográfica, não.

A sinopse de “Guarde-me” diz o seguinte:

Um novo registro coreográfico inspirado a partir de cartas de amor, que mergulha no campo emocional de um casal. Juntos, sem linha divisória, os dois propõem que o mundo real se confunda com o dos sentidos e travam tentativas de ligações afetivas. Um espaço livre que os move entre a força de um silêncio barulhento e o mundo que os acolhe. Neste espetáculo, Marcia Milhazes retoma o tema sobre paisagens solitárias, no qual o realismo de suas histórias capta a essência interior de cada um, numa tentativa de observar que alguém tão próximo possa estar tão longe.

“Guarde-me” começou a ser criado em meados de outubro de 2016, quando a companhia ainda ensaiava na Escola de Cinema Darcy Ribeiro, situada no centro do Rio de Janeiro. A coreógrafa trabalhou, primeiramente, com Domênico, em particular. Transmitiu a ele dezenas de gestos, que foram constituindo circuitos de movimento

ritmado. À medida que Domênico repetia os movimentos, a tradução dos gestos refinava-se.

A investigação gestual de Marcia não parte de imagens externas como fotografias, filmes, observações da gestualidade na rua ou em ambientes interno-familiares. O gesto nasce de estudos sensório-motores da coreógrafa.

A respeito do gesto, Marcia diz:

o gesto vai ter que estar a serviço de como esses corpos são transportados pra falar das suas situações humanas. São planos, são linhas, são questões que vão sendo atravancadas, onde o tempo de um é totalmente diferente do outro e elas devem criar uma unidade dentro dessas diferenças. (MILHAZES, 2018)²⁴

A respeito da transmissão de frases de gestos para os bailarinos, no início de um processo de criação, Marcia diz:

Como eu trabalho muito particularmente com cada bailarino até juntá-los, a gente já vai começando a criar um vocabulário onde a imagem... ele começa a já não estar mais descolado do meu corpo em si, sonhado, pensado e oriundo do corpo da Ana Amélia e do Domênico. Quando eu falo corpo, eu falo a personalidade da Ana Amélia, a personalidade do Domênico, a maneira com que cada um vai abstrair, vai dialogar com esses problemas que eu jogo pra eles, problemas esses que podem ser paradisíacos, mas podem ser o inferno na terra, porque vão cutucar locais que às vezes o intérprete com as fragilidades normais como as minhas, locais que são desconhecidos, locais que, às vezes, percebemos muito em conversas nossas, que tem uma negação, que você não quer colocar naquilo e eu sempre gosto de falar com os meninos: “tentem só observam por que estão negando tanto aquilo”. É esse lugar do corpo que não está te interessando tocar, é o emocional que às vezes ele fugiu de você e você não deseja colocar ou só desejo, mas o que que seria isso? Por que que eu toco? Porque isso deve ser orgânico, essas cartas-gestos que eu escrevo elas precisam ser deles, devem ser deles, então, ninguém entra em cena com o ideal de que aquilo não é, que não os pertence.

²⁴ Esta fala refere-se à entrevista concedida pela artista a esta pesquisa, durante ensaio na Cidade das Artes. Consta no *pen drive* anexado a esta tese.

Esse pertencimento é prático, teórico, emocional, enfim, tá tudo nessa massa que eu digo humana. (MILHAZES, 2018)

Acompanhando os ensaios, percebo que o que há de personalidade e caráter no movimento de cada bailarino tem que ver com liberação e retenção de fluxo de movimento e não com narrativas biográficas.

Em outra entrevista, concedida à pesquisadora Denise da Costa Oliveira Siqueira, Marcia denomina a transmissão de gestos coreografados pela artista de “tradução”:

Essa tradução é absolutamente respeitada, ela precisa ser pensada por esse intérprete. Só que você precisa ter cuidado desse momento embrionário para que essa tradução não traia o seu próprio sentimento, o que você quer colocar em cena. Os movimentos são carregados. Na hora que coloco o movimento, eu não os mostro, mas eles são explicados milimetricamente e com significado. É um processo, por isso, meu trabalho é muito artesanal. Não é só dizer: “Caia no chão porque eu quero”. Não. É o cair que na realidade quer expressar isso, eu pensei nele dessa maneira, porque o teu personagem, antes disso, esse intérprete já teve de mim uma prévia colocação do que eu estou pretendendo que ele venha expressar. Então, parte daquele lado solitário [...] A rosa e o caju, que para mim é o mundo lúdico, porque acho a obra de Villa-Lobos extremamente lúdica e aí são criações, histórias que crio para tentar trazer esse lado lúdico do intérprete respeitando nele a sua própria construção. A história lúdica que se cria em minha cabeça não necessariamente o meu intérprete vai entender da mesma maneira. É uma relação muito rica, ela exige um longo período. Não se trava de uma hora para outra. (MILHAZES apud SIQUEIRA, 2006, p. 182-183)

O período inicial do processo de criação da companhia é trabalhado em silêncio ou com ópera ao fundo²⁵. A respeito do silêncio e das músicas no processo de criação de Milhazes, o crítico Alberto Saraiva, curador da exposição “Sempre seu”,

²⁵ O processo de criação do novo trabalho da trilogia de cartas, que ainda não tem estreia definida, por exemplo, esteve acompanhado por composições de Handel executadas por Nathalie Stutzmann. Constam no CD “Heroes of Shadows” (2014).

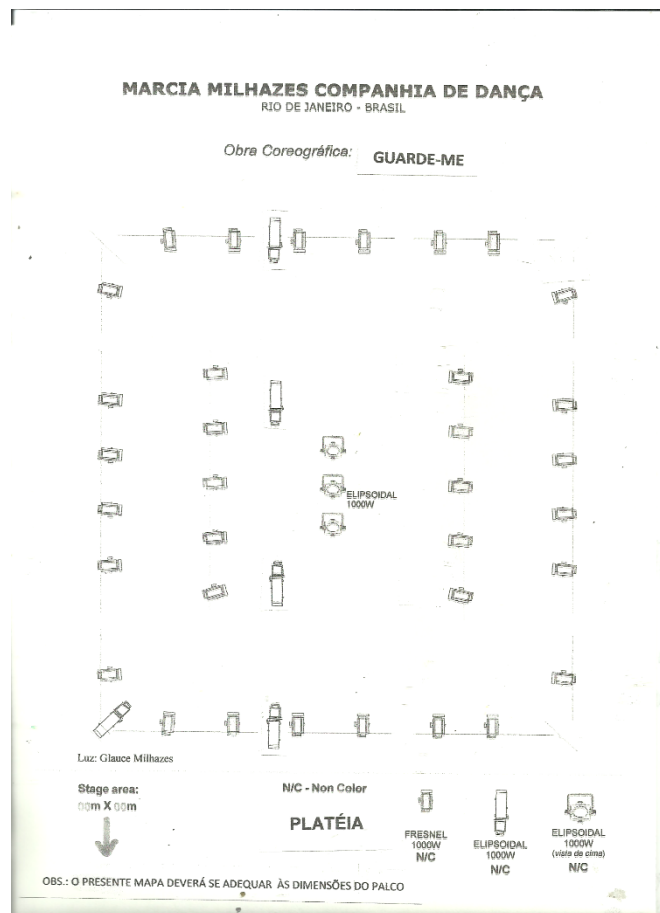
realizada pela companhia para o espaço Oi Futuro, no Rio de Janeiro, que ocupou o prédio inteiro entre dezembro de 2015 e fevereiro de 2016, diz:

Marcia Milhazes ensaia suas coreografias em silêncio. Quando a música chega, o silêncio continua a existir, a tal ponto que sua presença pode ser visualizada no espetáculo, porque toda a coreografia foi desenvolvida e ensaiada em silêncio e ela fica marcada por essa organicidade. Fica claro que a música é uma camada posterior. Mas, é importante assinalar que a coreografia é criada a partir de um cabedal musical que a artista define antecipadamente. E isso é fundamental para que a coreografia venha à tona. Então, a dança fica no espaço entre a música que foi ouvida antes e a música que é adicionada depois. Ali, naquele meio, está o silêncio, que não é anulado quando a música chega e que se adiciona a ela como um contraponto ao som. O silêncio torna-se um elemento fundamental na obra. Deste modo a qualidade do que é sonoro em suas peças partilham simultaneamente música e silêncio. Marcia cria um campo sonoro que é dado pelo corpo, pelo movimento, pela pontuação do corpo no espaço. É uma forma de tornar a dança sonora, e não submetê-la totalmente à música, mas estabelecer trocas na intenção de criar o som final do espetáculo. Marcia usa este modelo também para as contribuições das artes visuais. As peças são feitas sob encomenda, mas os artistas não assistem aos ensaios dos espetáculos. Isso parece dar à coreografia oportunidade de trabalhar mais com o improviso e dar mais chance ao acaso, forças irracionais que estão a favor do objeto artístico. (SARAIVA, 2015/2016)

À medida que ações vão sendo combinadas a gestos, encadeamentos de gestos vão nascendo em proliferação.

No que tange à iluminação de “Guarde-me”, são utilizadas gelatinas na cor chocolate e *spots* com luz branca. Essas cores vão sendo combinadas ao longo do espetáculo, em elipses e corredores, sempre com contornos esfumados. Abaixo, o mapa de luz e, em seguida, imagens na perspectiva cima-para-baixo, feita por uma câmera *go pro*, dirigida por Valdir André, durante temporada de apresentações na Cidade das Artes.

Figura 13 Desenho técnico de luz de “Guarde-me”, cedido pela produção da companhia.



Fonte: produção da companhia, 2017.

Os desenhos feitos pela luz combinam formas circulares com lineares e também reflexivas, que iluminam de maneira indireta. Com a luz, Marcia privilegia a imitação da natureza, sejam fenômenos como o entardecer, o amanhecer, seja a pele humana, que é o caso de “Guarde-me”. Abaixo, estão algumas imagens dos desenhos ao longo do espetáculo. Importante ressaltar que a transição entre um desenho e outro de luz nunca é feita de forma abrupta, mas gradativamente, como se fossem lâminas que se sobrepõem umas às outras, mesma dinâmica da transição entre uma cena e outra, e entre uma situação e outra do espetáculo.

Figura 14 Desenhos formados pela iluminação de "Guarde-me"









Fonte: imagens de câmera *GoPro*, set. 2018.

O figurino: Ana Amélia veste vestido de tule de malha transparente com listras verticais roxas, lilases, azuis, laranjas, verde-limão, e casaco de tricô dourado fosco (que na foto abaixo, está amarrado à cintura de Domênico). Roupas íntima cor-da-pele. Domênico veste calça de alfaiataria cinza e camiseta de algodão azul. Os dois dançam descalços.

Figura 15 Figurinos: Domênico e Ana Amélia.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

O espetáculo é composto por 24 cenas. A companhia as nomeia do seguinte modo:

1. Prólogo
2. Recitativo
3. Solo Domênico
4. Bambolê
5. Biombo
6. Solo Ana
7. Corrida do pato
8. Valsa da perna
9. Panda
10. Rolamento
11. Valsa do sufoco
12. Dueto 1/ Pirulito

13. Cucuruco
14. Carrossel
15. Sedutor/Dancinha
16. Corrida do vestido
17. Valsa do cabide
18. Valsa do vestido
19. Dedilhado
20. Encapsulado
21. Valsa Danúbio
22. Saco de batata
23. Prólogo 2 (epílogo)
24. Rodin

“Guarde-me” é o primeiro espetáculo do repertório da companhia com *personas* mais estáveis para cada bailarino. Até então, cada bailarino era trabalhado por Marcia em qualidades de movimentos específicos, de texturas diferenciadas.

Nesse eixo, Marcia compõe relações em que a incomunicabilidade é operante: os personagens têm desejos distintos, no entanto, tentam se encontrar. Isso se apresenta quando os bailarinos assumem tarefas diferentes em tempos diferentes, se encontram desencontrando. “Ele está sempre atrasado”, disse-me a coreógrafa durante ensaio, em julho de 2018, referindo-se a Domênico. Isso ocorre, por exemplo, nas “pegadas” dos bailarinos, que acontecem de maneira espiralar – natureza de movimento que é base para todo mover dentro das obras de Marcia Milhazes e que justifica o título da presente tese. A respeito disso, diz ela em entrevista gravada na Cidade das Artes, durante ensaio, e que faz parte do vídeo que acompanha esta tese:

São tarefas sempre muito distintas de um intérprete para o outro, onde esse espiralado ele ocorre... é uma célula, são células que irão se encontrar (...) é meio um entrando no meio do outro, onde o foco

está no outro. Todas essas relações de dueto, essas matérias, essas massas, que se encontram, o foco é no outro não fora, jamais fora. Sempre dentro: dentro do seu corpo e do corpo do outro, onde eles buscam um terceiro foco central. (MILHAZES, 2018)²⁶

Sobre o movimento espiralado, Milhazes diz:

Eu não penso “tenho que ser espiralado”, isso não existe na minha construção. Existe, sim, esse corpo que ele meio que vai escorregando um gesto ao outro, como se fosse criando essas camadas, esses véus, que cobrem, que criam uma situação circular e essa circularidade, pra mim, provoca um lugar do humano. (MILHAZES, 2018)²⁷

O estado emocional de cada persona vai sendo mostrado em escolhas como olhar focado ou desfocado, vacilante, ações reflexivas e ativas, tempo que se atrasa ou se adianta em relação às ações do outro. O aspecto “narrativo” do espetáculo, por meio do qual se pode inferir que há um homem que procura de maneira frustrada trazer uma mulher para perto de si, para o seu universo, é apenas uma das camadas da dramaturgia, cujo núcleo é o gesto não em sua possibilidade narrativa, mas em materialidade que vai desdobrando-se em impecável coerência entre todos os elementos que compõem a cena, uma coerência que se assemelha ao fractal, estrutura geométrica complexa cujas propriedades repetem-se em qualquer escala: gesto, circuitos de gestos, trajetórias, e o modo de concatenar esses elementos com a música, luz, figurino e cenário.

4.2 Composição: como Marcia Milhazes relaciona os elementos da cena

²⁶ Este relato consta em entrevista gravada e anexada a esta tese.

²⁷ Idem.

Marcia compõe de modo radial e inclusivo, montando circuitos. Os elementos vão sendo conjugados na medida em que derivam de núcleos, que vão gerando outros núcleos.

Gestos, ações, cadeias de gestos, circuitos de ações, situações que vão sendo trabalhadas por meio de texturas específicas – oscilações no que tange à espacialidade do movimento, ao peso, ao fluxo, ao tempo, que irão caracterizar aquele momento – , cenas que pedem ambientes de luz apropriados para acolhê-las, que combinam com músicas, que funcionam como “quartos, salas”, nas palavras de Marcia, que, combinadas com o movimento – não por métrica, mas por contiguidade –, vão gerando espaço, pedindo trajetórias irregulares, em vaivém, em ziguezague, arredondadamente; que vão pedindo um figurino para um e outro bailarino, porque conversam com as *personas* que eles vão compondo na medida de todas essas relações.

Não há, em suas composições: verticalidade; pausa; repetições; ângulos retos (arestas); frontalidade; nem simetria.

Um dos pilares das composições, em geral, e de “Guarde-me”, especificamente, é a geração de um movimento contínuo, um *continuum infinito*, o que se alinha com o que Severo Sarduy denomina de *horror vacui*, horror ao vazio, partilhado por toda obra barroca, um dos motivos para podermos chamar as obras de Milhazes de barroca. São formadas aproximações e distanciamentos constantes, que geram movimento constante, que preenche toda a obra. Esse *continuum* também é formado por movimentos espiralares, pelo recurso da proliferação. Durante um dos ensaios que presenciei, Marcia fez um comentário que ilustra sua direção para manter o movimento contínuo nas obras: “é como se fosse uma *conversa*, que os prepara para um lugar de infinito”. Não há interrupção de ajustes entre os bailarinos, eles estão em constante conversa.

Outros elementos importantes que constituem a assinatura de Marcia Milhazes são:

4.2.1 Comunhão entre o formal erudito (códigos do balé, como passos, movimentos, organização espacial) e o mestiço/coloquial

Essa comunhão se dá, por vezes, por meio da paródia. Em entrevista concedida a esta pesquisa, Marcia diz:

A nomenclatura da dança clássica, que fez tão parte da minha vida, dancei obras importantes do balé, elas aparecem na minha existência, não porque seria um gancho, um corpo mais proposital, mas porque vem dentro de mim de colocar a ideia daquela ideia daquele tipo de imagem. Mas ela deve estar a serviço deste corpo, que é essa voz que eu busco com a Ana Amélia e com o Domênico. Jamais ela ser de uma maneira mais gratuita ou mais irônica, jamais. Aliás, é palavra que não existe no meu [vocabulário], a ironia. Pelo contrário, me incomoda às vezes a ironização de outras áreas para se falar de contemporaneidade. Não gosto disso. (MILHAZES, 2018)²⁸

4.2.2 Desenho do irregular, da natureza desordenada

Reparo que, em “Guarde-me”, os bailarinos nunca estão com as pernas completamente esticadas. O irregular também é desenhado por meio de assimetrias: os movimentos não são executados pautados por referências como frente, lado, trás, nem linhas espaciais pautadas por uma racionalidade que antecede a relação entre movimento e a radiação dele no espaço. As únicas trajetórias lineares ocorrem no início e no fim do espetáculo, com Ana Amélia caminhando lentamente, no início, na diagonal, em sentido ao fundo do palco, e, ao final, correndo nessa mesma diagonal, só que em sentido ao proscênio, do lado direito.

²⁸ Este depoimento consta em entrevista anexada a esta tese.

Durante um dos ensaios, me impressionou o fato de os bailarinos manterem o equilíbrio sem nenhuma verticalidade. Quanto a isso, Marcia me explicou que é porque eles alternam as bases, os pés. A minha interpretação é a de que os pés, que são bases, ficam bem plantados no chão, alternando a distribuição do peso que se concentra ora mais em um pé, ora mais em outro, gerando um ritmo. Esse vetor concentrado concilia-se com outro vetor de braços e tronco, que se volta para “fora”, para as extremidades, gerando uma harmonia. Para a realização dessa dinâmica de movimento, trata-se o abdômen como centro do corpo, que suporta a tensão opositiva entre membros inferiores e superiores em fluxo liberado, que gera tensão de forças opostas como o eixo centrípeto, voltado ao tronco, e centrífugo, que libera ampla espacialidade.

A respeito disso, Ana Amélia Vianna explicou que:

os membros são muito livres, então se você não tem isso aqui muito sólido (aponta para o abdômen), você sucumbe, você morre (risos) (...) o trabalho é muito circular, você pode terminar muito tonta mesmo! Ele não tem nenhuma frontalidade, raramente você encontra nos trabalhos da Marcia uma coisa “uá!”, vai fazer de frente pro público, que você encontra comumente até na própria Pina Bausch, né? Você assiste à “Sagração da Primavera” está todo mundo dançando juntinho, então tem uma coisa que te organiza espacialmente. Na Marcia não existe esse tipo de organização espacial, então você precisa encontrar essa organização espacial dentro do seu corpo. (VIANNA, 2018)

Interessante que o comando da coreógrafa para os bailarinos executarem essa dinâmica de mover não esteja voltado para as mãos, por exemplo, para as extremidades, mas para a escápula: “conduz por aqui”, ela apontou para a escápula de Domênico, em um ensaio filmado para esta pesquisa, pedindo para ele conduzir o movimento a partir dessa região de seu corpo:

quando o Domênico está fazendo essa gestualidade, não necessariamente eu instruiria ele a pensar na mão, pra mim eu penso pelas escápulas, ele puxa por trás o desenho do gesto. A mão, pra mim, já seria um lugar errado, que o levaria num sentido um pouco

mais frívolo, então ele vem meio como se ele enovela e cria essas teias que puxam por dentro. Naturalmente o corpo dele já começa a ficar espiralado. (MILHAZES, 2018)²⁹

A ordenação do irregular encontra-se também nas trajetórias sinuosas, nos circuitos de movimento que não se repetem, não há relação de simetria entre direita e esquerda, por exemplo, e não é composta por uma cadência reconhecível sob a lógica binária ou ternária da música, ou da contagem convencional da dança cênica (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8). Há uma pulsação gerada pela gestualidade e que está vinculada ao encontro íntimo de cada bailarino com esse vocabulário.

As trajetórias só ocorrem porque estão vinculadas à gestualidade. Assemelham-se a carrossel, a frutas rolando, tanto nos momentos em que os bailarinos se movem sozinhos como quando se movem em duetos. São organizadas em feixes ou marcações ortogonais e não ortogonais que direcionam trajetórias sinuosas ou diretas, adequam-se ao parâmetro canônico de organização espacial do balé, que divide o espaço cênico (ou sala de aula e ensaios) em diagonais, centro, frente, trás e lados. São sinuosas, irregulares e em ziguezagues.

4.2.3 Artificialização (coreografia que imita improvisado, formal que desenha o coloquial)

Tudo é milimetricamente estudado para que se passe a sensação de que os bailarinos estão sendo espontâneos nas formas do mover.

4.2.4 Jogo de contrastes

²⁹ Este relato consta em vídeo anexado a esta tese.

Observa-se que tensões contrárias (centro-periferia; dentro-fora) constituem base técnica para execução dos movimentos e que se desdobrará, na composição coreográfica, naquilo que está visível para o público, em jogo de tensões opostas, como próximo e distante (entre os bailarinos), contínuo-descontínuo (gestos, fragmentos em fluxo contínuo), luz e sombra (iluminação), linear e sinuoso, entre outros. Levando em consideração essa relação entre engenharia do movimento e composição coreográfica, percebe-se que há, nas criações de Marcia Milhazes, uma coerência no trânsito que vai do invisível (estrutura) ao visível (composição).

O jogo de contrastes pode ser percebido também na combinação entre força centrífuga e centrípeta. Quanto a isso, Marcia diz:

O que ocorre é que, nessa busca da geometria do invisível, a força é centrípeta, porque ela está sempre pautada numa força dentro do intérprete onde essas duas forças se encontram, mas é centrífuga também, porque acaba gerando um espaço imenso do externo, mas o externo só ocorre a partir da questão interna. (MILHAZES, 2018)³⁰

As situações: eixos de relações entre os bailarinos, que vão sendo trabalhadas em um crescendo de intensidade, mesclando aproximações com afastamentos. Também: enquanto um está no nível alto, o outro está no nível baixo; enquanto um está rápido, o outro está lento; enquanto um se desloca sinuosamente, o outro se desloca diretamente; enquanto um faz uma trajetória circular, o outro forma uma trajetória linear; enquanto um se desloca, o outro permanece no mesmo lugar; enquanto um realiza movimentos abundantes, o outro realiza movimentos mínimos.

Trajetórias diretas são combinadas com trajetórias indiretas; circulares com lineares; formalidade que gera coloquialidade (deitar-se como uma pessoa comum é

³⁰ Essa fala consta na entrevista que consta como apêndice a esta tese.

cotidianamente estudado, trabalhado, intencional); coloquialidade na formalidade (*manéges*, passos do balé executados com terminações coloquiais, como pés soltos, pernas flexionadas); movimentação sinuosa, irregular combinada com música cuja harmonia é métrica.

4.3 Procedimentos barroquizantes

Pontuo, abaixo, procedimentos barroquizantes presentes no modo de compor de Marcia Milhazes:

1. O espiralar enquanto base de toda célula e de todo encadeamento de gestos que compõem a obra.

2. Aliado ao espiralar, outros elementos de base das frases de movimento – que são ligaduras entre gestos – são os pêndulos, os arcos e as volutas. Não há arestas (ângulos retos), nem pausas, nem repouso estático.

3. Espacialidade que deriva do gesto. Marcia compõe estados emocionais ou situações de cada bailarino, um em relação ao outro e consigo, que, por sua vez, direcionam as ações. A espacialidade não é determinada por linhas geométricas abstraídas no espaço, é consequência da gestualidade espiralada, circular.

4. Gestos caboclos. O termo caboclo designa o mestiço de branco com índio, indivíduo de cor acobreada e cabelos lisos. Sua etimologia descende do tupi *kari'uoka* (*kara'iuá* “homem branco” + *oka* “casa”) (CUNHA, 2010, p. 131). Na gestualidade, a caboclicização aparece em agachamentos, acocoramentos, em passar as mãos pelo chão recolhendo ou espalhando.

5. Paródia do código erudito da dança cênica, o ballet, em *Grand-jeté*, *Primeira posição de braços*, *Manége*, *Porté*, *Arabesque ponché*, *Cambré*, *Abraços em dueto*, *em cambré derrière*, *Alongé*, *com cambré a la seconde*, *braços em quinta posição do balé*, entre outros, e, também, por exemplo, no caso de “She loves me...”, primeiro espetáculo da companhia, em que o figurino compunha-se de um vestido cor-de-rosa com um laço preto na cintura, infere-se uma metonímia de vestido de festa de 15 anos, que parodia o sentido do mostrar-se para a sociedade das festas de corte, situada no Brasil.

6. Geração de um *continuum* infinito, que preenche a obra inteira, movimento do início ao fim, que pode ser relacionado com o que Sarduy denomina de *horror vacui*. Aproximações e recuos entre os bailarinos, que não cessam. Especificamente esse item não poderá ser demonstrado nesta tese, pois refere-se à fruição do espetáculo como um todo. Assistindo, é possível dar-se conta do quanto o movimento é constante durante toda a obra, que vai sumindo aos poucos, transferindo-se para a plateia, continuando sempre.

7. Proliferação: composição/comunicação via coerência interna entre os elementos do texto que, por sua vez, são esvaziados de seu sentido original, que gera um sistema infinitamente aberto ao alheio com leitura radial, galáctica.

8. Jogo de contrastes: os contrastes aparecem, durante o espetáculo, em forma de: espacialidade ampla, realizada por um bailarino, enquanto o outro está em uma espacialidade reduzida; trajetória linear, lenta, com trajetória irregular rápida; enquanto um bailarino está no nível alto, o outro está no nível baixo; enquanto um se move rapidamente, o outro se move lentamente; enquanto um corre pelo palco inteiro, o outro reduz sua cinesfera³¹ ao centro do palco. Por se tratar de questão de trajetórias

³¹ De acordo com o Dicionário Laban, “cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. (...) É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. (...)”

conjuntas, não será feita a demonstração com imagens, porque elas não darão conta disso. Mas esses contrastes podem ser percebidos ao assistir-se ao espetáculo.

9. Jogo de espelhos (está presente na condição do diálogo proposto pela diretora entre bailarinos que enxergam aspectos distintos de si e do outro), que gera a sensação de infinito também, além do movimento contínuo, e de labirinto, enigma. Esse item também não será demonstrado nesta tese, mas pode ser observado no registro do espetáculo, que consta no *pen drive* anexado a esta tese.

10. Trajetórias irregulares e em ziguezagues.

11. Natureza desordenada: situações de relações em que predomina a incomunicabilidade na tentativa de contato, o irregular, o sinuoso.

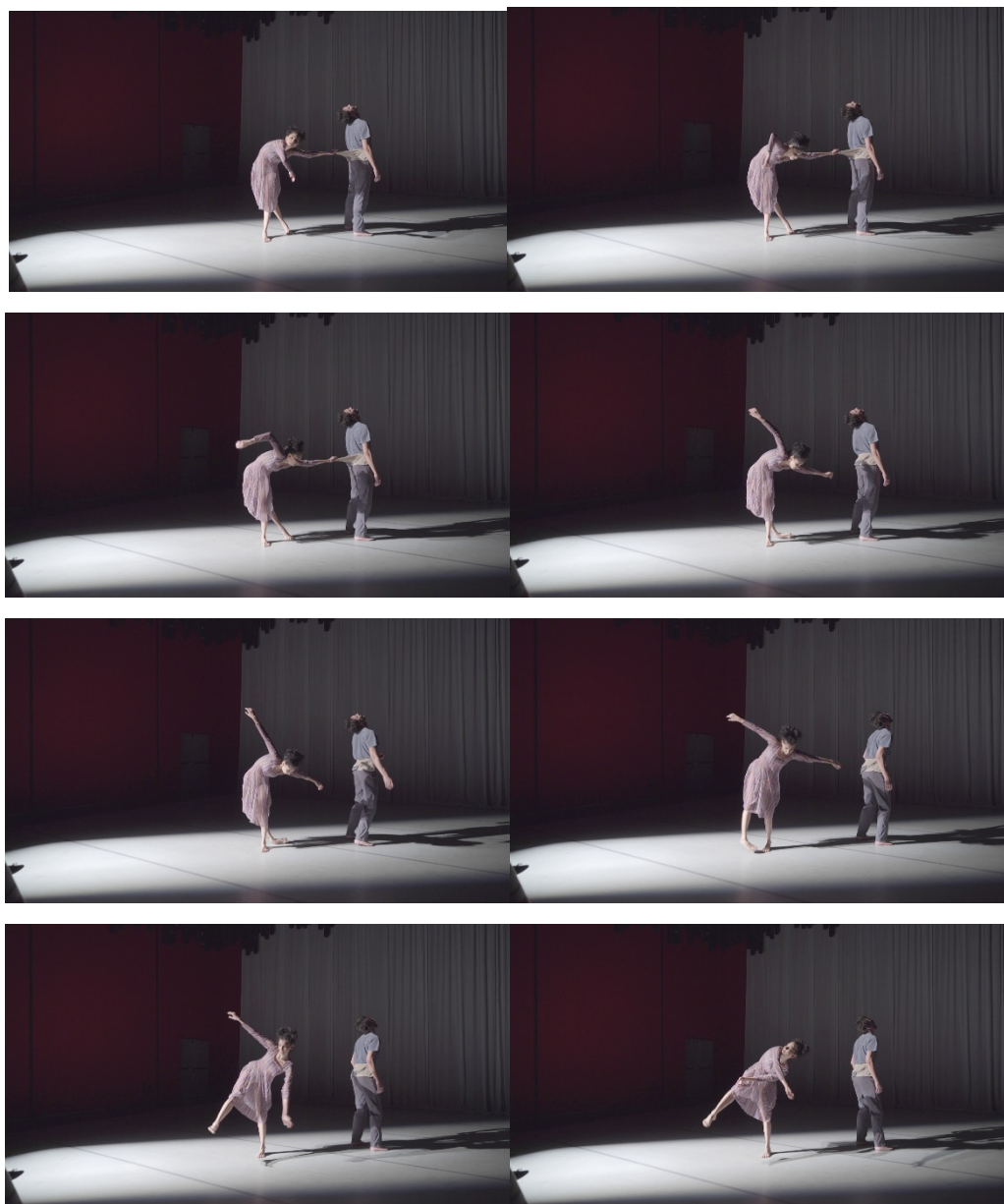
12. Presença da natureza: perceptível no som de vento e de coruja, produzido por uma flauta barroca, presente na cena “Panda”, do espetáculo, e na iluminação, que imita a pele humana e já imitou, em espetáculos anteriores, o entardecer, o amanhecer, entre outros fenômenos da paisagem.

Abaixo, serão demonstrados alguns desses procedimentos barroquizantes apontados, por meio de imagens do espetáculo retiradas de filmagem feita por Conrado Roel, em setembro de 2018, durante temporada de apresentações de “Guarda-me” na Cidade das Artes, Rio de Janeiro.

Cinesfera é a esfera pessoal do movimento. Determina o limite natural do espaço pessoal. (...) É delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio. (RENGEL, 2005, p. 32-33)

4.3.1 Espiralar: base de toda célula de movimento

Figura 16 Base espiralar do movimento: Ana Amélia no início da cena Panda, de “Guardeme”.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

O início da cena “Panda” ilustra bem a base espiralar das células de movimento de “Guarde-me”. Nele, Ana Amélia vai se afastando de Domênico, de costas para ele por espiralamentos.

4.3.2 Pêndulos, arcos e volutas (ornamentos)

Figura 17 Solo de Ana Amélia em “Guarde-me”. Volutas, pêndulos e arcos dão a liga entre um gesto e outro.



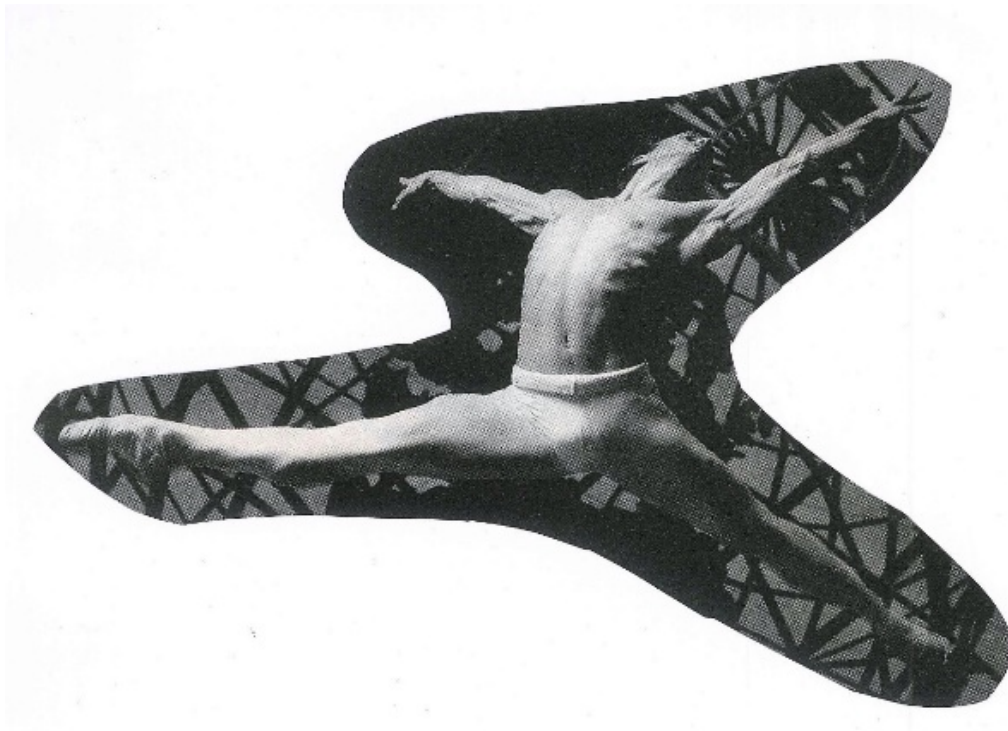
Fonte: Conrado Roel, 2018.

Pêndulos, arcos e volutas dão a liga entre um gesto e outro, entre um movimento e outro, continuando o padrão arredondado das formas que compõem a coreografia.

4.3.3 Paródia do balé

4.3.3.1 *Grand-jeté*

Figura 18 Grand-jeté. Richard Corman



Fonte: Dance Magazine, 1999.

Figura 19 Corrida do pato: cena de “Guarde-me”



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Segundo o “The Concise Oxford: Dictionary of ballet”, o *jeté* designa um salto de uma perna para a outra, no qual a perna que está trabalhando é jogada para

frente, para os lados ou para trás. Há uma variedade de como o *jeté* pode ser executado em todas as direções (KOEGLER, 1989, p. 281).

“Guarde-me” assimila o *grand-jeté* e o transforma em uma “corrida do pato”, o nome da cena na qual Ana Amélia corre ao redor do centro do palco em saltos que alternam as pernas direita e esquerda, com os pés frouxos e a coluna curvada ora para frente, ora para trás, ora em torções. O que caracteriza os saltos enquanto corrida, propriamente, são os braços, que alternam ora para frente, ora para trás, sempre flexionados.

4.3.3.2 Primeira posição de braços

Figura 20 Primeira posição de braço do balé.



Fonte: Dance Magazine, set. 1999.

Figura 21 Ana Amélia desenha uma primeira posição de braços do balé, de forma coloquial.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Em seu solo, Ana Amélia passa sutilmente por uma primeira posição do balé, enquanto contempla algo que está acima dela. Os braços compõem com arqueamento da coluna para trás e com a cabeça inclinada para cima, em uma espécie de súplica. A paródia é um procedimento que ressalta o jogo entre dentro e fora travado pela criadora, entre códigos do balé e sua linguagem, que é próprio do neobarroco, cuja dinâmica é da inclusão do outro. Como define Haroldo de Campos: “lógica antropofágica do terço incluso’, eis aqui como eu gosto de designar por minha vez, de uma maneira saudavelmente provocadora, as manifestações do barroco e do barroquismo ibero-americanos” (CAMPOS, 2001, p. 99).

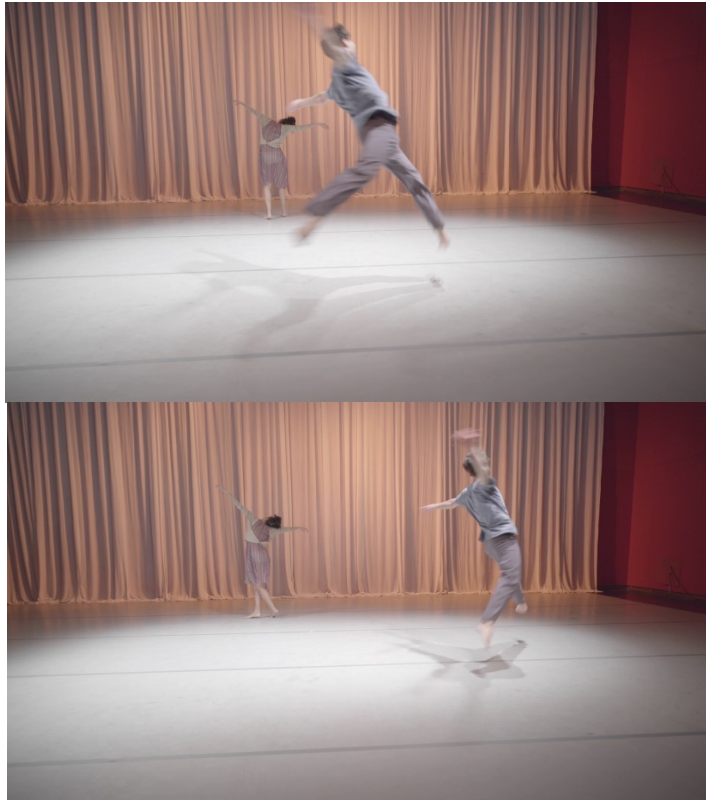
4.3.3.3 *Manége*

Figura 22 Andrei Uvarov em Dom Quixote. Bolshoi Ballet.



Fonte: Dance Magazine, 2000.

Figura 23 Domênico realiza manèges durante solo em “Guarde-me”.



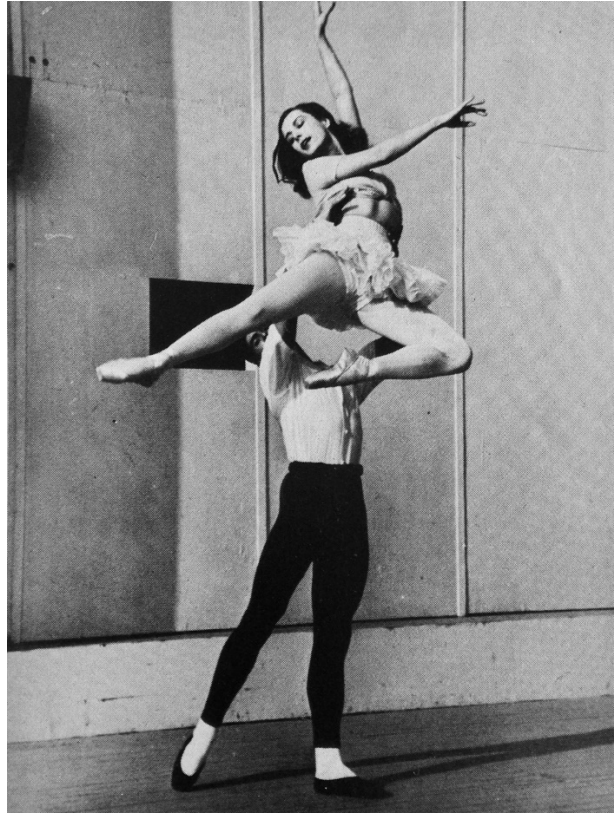
Fonte: Conrado Roel, 2018.

De acordo com o “The Concise Oxford Dictionary of Ballet”, “*manège*” designa um amplo círculo imaginário atravessado pelo dançarino em giros (KOEGLER, 1989, p. 344). O salto é acompanhado de braços que se abrem na lateral do corpo, formando linhas retas em ângulo reto.

Domênico realiza o *manège* sem o compromisso com a virtuosidade de saltos altos com as pernas alongadas e abertas formando ângulos retos. Ele o realiza ao redor do centro do palco, como deve ser um *manège*, mas com os braços soltos, as palmas das mãos para cima, o que remete a um jeito de mover de danças tradicionais, destacando traços da prática de danças italianas no bailarino. As pernas finalizam o movimento nem alongadas, nem flexionadas, entre uma instância e outra. Os pés também não estão nem esticados demais, nem soltos, em um meio-termo.

4.3.3.4 *Porté*

Figura 24 Tamara Toumanova e Youskevitch, em ensaio publicitário.
Porté convencional do balé.



Fonte: Dance Magazine, mar. 1982.

Figura 25 Um dos *portés* presentes em “Guarde-me”.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

No *porté* um bailarino ergue uma bailarina e a sustenta no alto por alguns segundos. É um movimento bastante presente em espetáculos de balé. Geralmente, a bailarina se mantém no alto, em *arabesque*, elevando os braços para cima ou para os lados, formando ângulos retos.

Em “Guarde-me”, o *porté* ocorre com Ana Amélia de cabeça para baixo, com as pernas para o alto. Ao revés do porte convencional, cujas pernas costumam estar para baixo, a cabeça e braços, para o alto. Domênico segura Ana Amélia com um braço e a coloca sobre um ombro, enquanto a outra mão está dentro do bolso da calça, outro traço de coloquialidade do trabalho.

4.3.3.5 Arabesque *ponché*

Figura 26 Vladimir Kirillov e Margarita Bebezichi-Perkun, do Teatro Musical de Moscou



Fonte: Dance & Dancers, mar. 1986.

Figura 27 Arabesques ponchés em momentos do espetáculo “Guarde-me”.



Fonte Conrado Roel, 2018.

De acordo com o “The Concise Oxford Dictionary of Ballet”, *arabesque* é uma das posições fundamentais do balé. O corpo tem por base uma das pernas, enquanto a outra está estendida atrás em um ângulo de 90 graus e os braços ficam apoiadas em posições diversas. O *arabesque ponché* vai além dos 90 graus, formando um ângulo mais aberto (KOEGLER, 1989, p. 24).

Em “Guarde-me”, esse movimento está sempre incluído em uma situação gestual, que irá determinar seu acabamento: no caso da imagem na qual Ana Amélia se encontra, o *arabesque ponché* se dá em uma torção e com as pernas flexionada. Domênico realiza o mesmo movimento sem tanta torção, enquanto uma mão está sobre a cabeça e a outra em sentido ao pé, que está no alto.

4.3.3.6 *Cambré*

Figura 28 Bailarinas realizando cambré, durante Lago dos Cisnes



Fonte: Dance Magazine, 1984.

Figura 29 Ana Amélia em cambré



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Cambré designa o movimento de curvar a coluna para trás ou para os lados (KOEGLER, 1989, p. 82). É canonicamente acompanhado por braços em quinta

posição, que formam uma espécie de moldura para o rosto dos bailarinos. Ana Amélia apropria-se dessa figura com as pernas paralelas, flexionando-as para frente, enquanto realiza o arco para trás. A cabeça acompanha a inclinação, enquanto os braços ficam próximos do seu tronco.

4.3.3.7 Abraços em dueto, com cambré derrière

Figura 30 Abraço em dueto: clássico formal.



Fonte: Dance Magazine, mar. 1982.

Figura 31 Abraço em Dueto em Marcia Milhazes

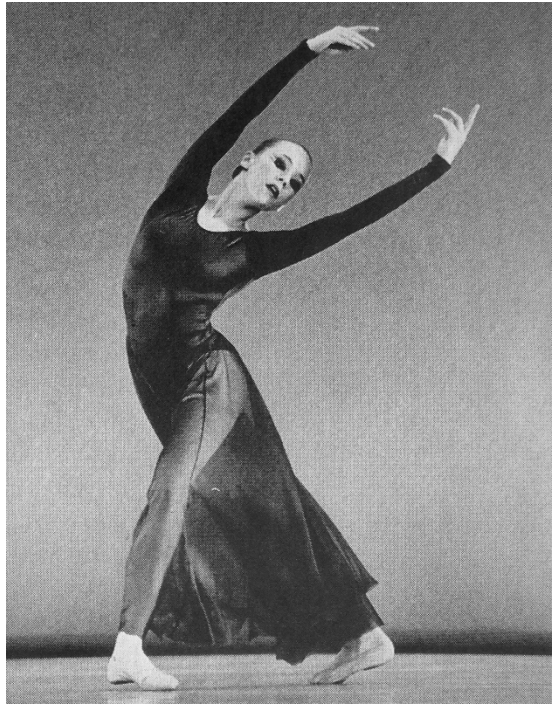


Fonte: Conrado Roel, 2018.

A relação entre uma imagem e outra de abraços com *cambré derrière* deixa evidente o quanto a maior preocupação de Marcia é com o gesto, que vai gerando formas “mal-acabadas”. Domênico pousa o braço direito sobre a cabeça, que se encontra sobre o abdômen de Ana Amélia, enquanto a bailarina está com os braços abertos, como que estatelando-se sobre a perna de Domênico, esse com as pernas abertas e flexionadas. É a antítese do comedido, da prudência, ética por meio da qual o balé de corte e, depois, os balés das salas de espetáculo foi se estabelecendo enquanto divertimento e arte.

4.3.3.8 *Alongé, com cambré a la seconde, braços em quinta posição do balé*

Figura 32 Bailarina em quarta posição *alongé* - nas pernas - com tronco em *cambré* a la *seconde* e braços em quinta posição



Fonte: Dance Magazine, ago. 1999

Figura 33 Ana Amélia em quarta posição de pernas, *alongé, cambré a la seconde* e braços passando pela quinta posição do balé.



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Trata-se apenas de uma passagem, um deslocamento, mas é possível perceber uma figura reconhecível se formar, um *alongé com cambré a la seconde* e braços em quinta posição do balé.

4.4 Gestos caboclos

Figura 34 Gesto Caboclo (1)



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Figura 35 Gesto Caboclo (2)



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Os gestos caboclos, mescla com indígena, ribeirinho, estão mais presente em Ana Amélia. Acontecem, geralmente, no nível baixo, próximos ao chão, enquanto a bailarina se agacha ou acocora-se e lambe o rosto, o chão, a nuca com as próprias mãos.

4.5 Proliferação de gestos

Figura 36 Proliferação de gestos: Domênico Salvatore na cena “Recitativo”



Fonte: Conrado Roel, 2018.

Característico do neobarroco, a proliferação é um jeito de pôr ordem no excesso. Nesse caso, Domênico coaduna diversos gestos que comunicam apenas pelo encadeamento, já que os gestos estão despídos de seus sentidos originais. Na entrevista, que se encontra no anexo desta tese, a coreógrafa explica como ela dirige a proliferação gestual nos bailarinos e em que tal proliferação consiste, sob seu ponto de vista.

5 CONTÍGUO

1

O gesto que nasce do estar com o ambiente está impregnado dele. Sua forma, duração e momento em que ganha forma são imprevisíveis.

Atentando-se aos microajustes que o corpo faz a todo tempo, cedendo-resistindo à gravidade, essa observação implicada naquilo que observa, o pulso sanguíneo, micropressões de faces do pé, mãos, ísquios, empurrando e pousando sobre o chão, comprimindo e liberando espaços entre articulações, joelhos, coluna, ombros, cotovelos, dedos, punhos, cervical, tornozelos, maxilar, costelas expandindo, recolhendo, respirando; a umidade, o cheiro da umidade-mar, o canto do bem-te-vi, sabiá, o ruído das cigarras, um avião, o ritmo da cadência de palavras pronunciadas ao redor, não importa o significado, mas o som que homogeneizou, a formiga, a abelha, a textura da madeira do banco, o tremor provocado pelo motor de uma moto que arrancou. Atentando-se a esses microajustes que o corpo faz a todo tempo na lida com o que atua sobre ele, que ele próprio não é causa nem pode controlar, como a temperatura, a força gravitacional e a dos afetos, percebe-se quando continua e quando essa onda é interrompida em regiões, pudor, vergonha, vaidade, pressa, hábito, véus que se interpõem entre, que interrompem o tecer da textura que vai se formando da sintonia do corpo consigo e com a paisagem; um imaginário descolado dela. Não são só os quatro apoios, a cervical alinhada à sétima vértebra da coluna: um nexos, um arco, uma atenção distinta e o vislumbre de ser um bicho.

Quando menos se espera, um gesto se configura do caldo de indeterminação de tantas microrrelações. As mãos pousam sobre a cintura, tão logo uma circunferência é inscrita pela ponta do tênis no pé esquerdo sobre o chão de areia, ao redor de uma base sobre o pé direito. Esse pé se posiciona sobre a linha, calcanhar para dentro, dedos para fora, enquanto o pé direito posicionado ao centro inscreve um ponto. O rosto se volta para fora, acompanhando a ponta do tênis do pé esquerdo.

Uma unidade expressiva reconhecível em meio à ação de estar com o ambiente, cujo sentido é uma abertura do mover para a tomada de consciência de plurirrelações simultâneas do corpo com o entorno. O gesto contém, por um instante, as afecções e o pensamento que estão em operação e gera uma imagem que possibilita associações com uma seta, por exemplo, com o pousar de alguém que se vê diante daquilo que também o olha. Unidade permeável.

Figura 37 Marcas de pés em chão de areia, um círculo e um ponto, formadas durante estudo de movimento para a escrita deste capítulo



Fonte: Luiza Rosa, dez. 2017.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal desafio empreendido por esta pesquisa esteve em sistematizar o modo de compor de Marcia Milhazes, apontando elementos fundamentais de suas obras e como eles vão sendo combinados. Feito isso, percebemos o quanto há de elementos barrocos em suas composições – aqueles descritos por Severo Sarduy, no livro “Escrito sobre um corpo” (1979), e por Amálio Pinheiro, esse último entrelaçando aspectos barroquizantes aos da mestiçagem. Grande parte deles foram demonstrados no capítulo “Ele”, dedicado ao espetáculo “Guarde-me”.

Os elementos do barroco puderam ser observados no espiralar enquanto base de toda célula e de todo encadeamento de gestos que compõem a obra; nos pêndulos, arcos e volutas que dão liga entre um gesto e outro; em gestos caboclos; na paródia do código erudito da dança cênica, o ballet; na geração de um *continuum* infinito; na proliferação de gestos, que comunicam via coerência interna entre elementos esvaziados de seu sentido original; nos jogos de contrastes; trajetórias irregulares e em ziguezagues; natureza superabundante; e presença da natureza.

Não há, em suas composições: verticalidade; pausa; repetições; ângulos retos (arestas); frontalidade; nem simetria.

O barroco de Marcia Milhazes vai às últimas consequências do inacabamento – o casaco que Ana Amélia começa a colocar no início de “Guarde-me” em um ato que nunca se concretiza – da loucura presente em relações cotidianas: a incomunicabilidade no anseio por comunicar-se, a incapacidade de partilha de uma intimidade de forma esclarecida, cristalina, porque um e outro só se percebem embebidos de seu próprio mundo interior e também porque as combinações estão sempre deslocadas. Suas composições também apresentam conversas que se dão ao avesso do modelo dialógico, em que um fala e o outro responde: os agentes comunicantes agem simultaneamente. Excesso que não é violência, é gozo. O amor das cartas que Milhazes escreve coreografando é tátil.

Esse barroco combina a dinâmica da ausência de origem – as frases não têm começo e fim lineares – com um rigor formal centralizador que possibilita relacionar todos os elementos – gestos, relações, trajetórias, iluminação, músicas – e estabelecer uma coerência interna incorruptível.

Todas essas observações foram sendo elaboradas em análise do espetáculo “Guarde-me”, de um estado da arte dos espetáculos, e por meio da escuta de depoimentos da coreógrafa e dos bailarinos, de uma aproximação à companhia, e de coleta de informações ao longo de 12 anos.

O inacabamento, a comunicação que se tensiona com a incomunicabilidade, a superabundância: esses elementos presentes nas obras de Milhazes se converteram, lidos pela autora desta tese, em curiosidade em relação ao movimento dançado, de uma forma que tal curiosidade pudesse se desenvolver pelo adensamento da percepção de micromovimentos que o corpo faz ao se mover, aliada à percepção de micromovimentos do ambiente em abundância. Os ajustes observados e performados entre um foco e outro de atenção, um interferindo no outro, geraram um gesto. Esse gesto constituiu o capítulo “Contíguo” da tese.

Esta tese é apenas o primeiro contato mais aprofundado com o trabalho de Marcia Milhazes e com o campo de estudos do barroco latino-americano, da tradução, da mestiçagem e da criação. Foram sendo relacionados aspectos da criação da artista com referencial bibliográfico e experiência artística, terrenos de investigação riquíssimos. Reconhecemos o estágio incipiente em que se encontra a discussão teórica. Objetiva-se que este *croché* continue a crescer e proliferar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rachel. Com a agenda cheia: a coreógrafa Marcia Milhazes, que estreia hoje “Tempo de verão”, fará apresentações em diversas cidades francesas. *Jornal do Brasil*, 22 jan. 2005.

AMARAL, Gláucia. Fantasia brasileira: o Balé do IV Centenário. SESC São Paulo, XXIV Bienal de São Paulo, 1998. (Catálogo da exposição)

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Reflexões sobre o problema do amor e o erotismo*. São Paulo: Landy, 2005.

ANTONELLO, Eduardo. Entrevista concedida a Luiza Rosa por WhatsApp. São Paulo, 4 out. 2018.

BARRENTO, João. *Do peso e da leveza: a palavra da poesia*. Lisboa: Móbile, 2013.

_____; SANTOS, Maria Etelvina. *Trans-dizer: Llansol tradutora, traduzida, transcriada*. Lisboa: Mariposa Azul, 2014.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Galáxias*. São Paulo, SP: Editora 34, 2004.

_____. *Résurgences baroques: le trajectoires d'un processus transculturel*. In: MOSER, Walter; GOYER, Nicolas (org.). Bruxelas: Ante post, 2001.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura y conciencia política en América Latina*. Madrid: Alberto Corazon, 1969.

CONNECTANCE. Entrevista concedida por Marcia Milhazes a Ana Francisca Ponzio, sobre o espetáculo Camélia. São Paulo, maio 2013.

COZER, Raquel. Marcia Milhazes volta com mosaico de “Tempo de verão”. *Folha de S. Paulo*, 21 out. 2006.

CRISPPINN, Al. Entrevista concedida a Luiza Rosa. São Paulo, 16 maio 2018.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

CVEJIC, Bojana; KEERMAEKER, Anne Teresa. *A choreographer's score*. Brussels: Mercatorfonds: 2012.

DOMENICI, Eloisa. A brincadeira como ação cognitiva: metáforas das danças populares e suas cadeias de sentidos. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (orgs.). *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE DANÇA. Apresenta verbetes de artistas, produtores, críticos, personalidades que foram mapeadas pela história da dança no Brasil. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: jan. 2018.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Autêntica, 2014.

ESTEVA, Orlando González. *Cuerpos en bandeja: frutas y erotismo en Cuba*. Ciudad de México: Artes de México, 1998.

FENATI, Maria Carolina. *Escrever, escrever: diários, exílio e escrita em Maria Gabriela Llansol*. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2015.

_____. *Infância*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.

FERNANDEZ, Dominique. *O ouro dos trópicos*. Trad. de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1996.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998.

_____. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FUNDAÇÃO TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO – FTM. Dispõe sobre o concurso público para provimento do cargo efetivo de bailarino do quadro permanente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro - FTM/RJ. 2013. Disponível em: <<https://www.pciconcursos.com.br/concurso/ftm-fundacao-teatro-municipal-do-rio-de-janeiro-rj-13-vagas>>. Acesso em: out. 2018.

FURLANETO, Audrey. Ópera-balé une o barroco à dança contemporânea. *O Globo*, 12 mar. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/opera-bale-une-barroco-danca-contemporanea-4618747>>. Acesso em: out. 2018.

GHIVELDER, DEBORA. A sagração da primavera chega aos cem anos com encenações no Brasil e no mundo. *O Globo*, 4 mai. 2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/a-sagracao-da-primavera-chega-aos-cem-anos-com-encenacoes-no-brasil-no-mundo-8286513>>. Acesso em set. 2018.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUARIGLIA, Maria Virgília Frota. *Amália Pinheiro: a tradução como subversão*. São Paulo: Anablume, 2014.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HERCOLES, Rosa. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre dança*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São

Paulo. São Paulo, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Beatriz Milhazes*. 4 ed. Rio de Janeiro: Barléu Edições, 2013.

HOMANS, Jennifer. *Os anjos de Apolo: uma história do Ballet*. Lisboa: Edições 70, 2012.

HONDERICH, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

JAFET, Jorge Saad. *Coreografia: o desenho da dança no Brasil*. Filme-documentário. Brasil, 2017.

JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*. São Paulo: Autêntica, 2011.

KATZ, Helena. *1, 2, 3. A dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.

_____. Entrevista concedida a Luiza Rosa e Lara Stahlberg. São Paulo, 8 dez. 2017.

_____. O intrigante “Tempo de Verão”: espetáculo de Marcia Milhazes impressiona pela comunicação não trivial dos corpos. *O Estado de S. Paulo*, 29 set. 2004.

_____; GREINER, Christine. *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

KEERSMAEKER, Anne Teresa De; CVEJIC, Bojana. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria*. Bruxelas: Mercatorfonds-Rosas, 2012.

_____; _____. *A Choreographer's Score: Drumming and Rain*. Bruxelas: Mercatorfonds-Rosas, 2012.

KOEGLER, Horst. *The concise Oxford dictionary of ballet*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LAPLANTINE, François; NOUS, Alexis. *Mestiçagem: uma exposição para compreender, um ensaio para refletir*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Edições Rolim, 1987.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Lisboa: Edições Rolim, 2001.

LORCA, Andrés Martínez. *Ensayos sobre la filosofía en Al-Andalus*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1990.

LORCA, Federico García. Juego y teoría del duende. In: _____. *Obras completas* (tomo III). Org. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1993.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. 2 ed. Barcelona: Gedisa, 2013.

_____. *La semiosfera I*. Madri: Cátedra, 1996.

_____. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Trad. Ann Shukman. Indiana: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, Irene. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MARTÍ, Silas. Tela de Beatriz Milhazes é vendida por R\$16 milhões na abertura da SP-Arte. *Folha de S. Paulo*, 6 mar. 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1758353-tela-de-beatriz-milhazes-e-vendida-por-r-16-milhoes-na-abertura-da-sp-arte.shtml>>. Acesso em: out. 2018.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. *Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: N-1, 2017.

MILHAZES, Marcia. A moça. DVD (registro de espetáculo). [s.l.], [s.d.].

_____. A rosa e o caju. DVD (registro de espetáculo). Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 1999.

_____. Camélia. DVD (registro de espetáculo). Centro Cultural Branco do Brasil. Brasília, mar. 2012.

_____. Entrevista concedida a Amálio Pinheiro e a Luiza Rosa. São Paulo, 15 mai. 2017.

_____. Entrevista concedida a Luiza Rosa. Campo Grande, ago. 2006.

_____. Entrevista concedida a Luiza Rosa. Rio de Janeiro, 2018.

_____. Guard-me. DVD (registro de espetáculo). Sesc Bom Retiro. São Paulo, mar. 2017.

_____. Joaquim Maria. DVD (registro de espetáculo). Festival Internacional de Dança. Sesiminas. Belo Horizonte, 1997

_____. Meu Prazer. DVD (registro de espetáculo). Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 2008.

_____. Santa Cruz. DVD (registro de espetáculo). Festival Internacional de Dança. Sesiminas. Belo Horizonte, 1997.

_____. Tempo De Verão. DVD (registro de espetáculo). Sesc Copacabana. Rio de Janeiro, 2004.

MIRANDA, Regina (org.). Conferência Nacional Laban 2018: sistema Laban como prática de liberdade. Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, de 1 a 3 de setembro

de 2018.

MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

_____. *Noverre: cartas sobre dança*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2006.

MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NEUPARTH, Sofia. *Movimento: escrito em estado de dança*. Lisboa: c.e.m, 2014.

_____; GREINER, Christine. *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário grego-português/português-grego*. Porto: Livraria Apostolado das Estrelas, 1984.

PEREIRA, Roberto. Passos tecidos com sabedoria. *Jornal do Brasil*, 22 nov. 2004.

PINHEIRO, Amálio (org.). *O jornal e a cidade: um barroco de viés*. São Paulo: Intermeios, 2015.

_____. (org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

_____. *Tempo solto*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013a.

_____; SALLES, Cecília Almeida (orgs.). *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

_____. *América Latina: barroco, cidade, jornal*. São Paulo: Intermeios, 2013b.

QUEIROZ, Cristina. Villa-Lobos (quase) desconhecido. *Revista FAPESP*, mai. 2018. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2018/05/23/villa-lobos-quase-desconhecido/>>. Acesso em: mai. 2018.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Anablume, 2005.

ROCHELLE, Henrique. Súplicas epistolares: Márcia Milhazes dá profundidades a escrita de cartas, numa cena de anseio e distância lindamente construída em “Guarde-me”. Disponível em: <<https://www.daquartaparede.com/posts/marcia-milhazes-guarde-me>>. Acesso em: set. 2018.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria do Meio Ambiente. Joias da Mata Atlântica. Fotos:

Clayton Ferreira Lino; Texto: Clayton Ferreira Lino e Eduardo Luís Martins Catharino. São Paulo: SMA, 2004.

SARAIVA, Alberto. Sempre Seu – Ocupação artística Marcia Milhazes Companhia de Dança Espaço Oi Futuro Flamengo. Rio de Janeiro, 2015/2016. (catálogo da exposição)

SARDUY, Severo. *Barroco*. Trad. Maria de Lourdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Assírio Bacelar, 1989.

_____. *Escrito sobre um corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici. *Haroldo de Campos: transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

VIANNA, Ana Amélia. Entrevista concedida a Luiza Rosa. Rio de Janeiro, 20 jul. 2018.

ANEXOS

1. Primeira tentativa de transpor para o papel as trajetórias presentes em “Guarde-me”.

Figura 38. Desenhos de trajetórias realizadas em “Guarde-me”



Fonte: Luiza Rosa.

2. Assuntos tratados em entrevista que consta como apêndice desta tese (pendrive)

- 2.1. Pesquisa gestual: cartas
- 2.2. Direção
- 2.3. Proliferação de gestos
- 2.4. Espirais
- 2.5. Texturas
- 2.6. Combinações
- 2.7. Dramaturgia
- 2.8. Forças opostas
- 2.9. Paródia

3. Ficha técnica dos vídeos anexados à esta tese

Entrevista, roteiro de edição, concepção

Luiza Rosa

Filmagem

Coordenação, direção de fotografia: Conrado Roel

Câmeras: Conrado Roel, Felipe Monteiro e Valdir André

Captação de som: Valdir André

Edição e montagem

Matheus Biscaro

Marcia Milhazes Dança Contemporânea

Direção: Marcia Milhazes

Bailarinos: Ana Amélia Vianna e Domênico Salvatore

Guarda-me

Coreografia, direção artística, concepção e desenho de luz: Marcia Milhazes

Elenco: Ana Amélia Vianna e Domênico Salvatore

Operação de luz: Glauce Milhazes e Marcia Milhazes

Confecção de figurino: Eunice Muniz

Conjunto de câmara: Eduardo Antonello (cravo e regência), Roger Lagr (violino barroco e vielle de roda), Pedro Hausselmann (viola da gamba, flautas e gaita de fole).

Cidade das Artes

Rio de Janeiro, setembro de 2018.