

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Andréia Vieira Abdelnur Camargo

**Procura-se Denilto Gomes: um caso de desaparecimento no
jornalismo cultural**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Andréia Vieira Abdelnur Camargo

**Procura-se Denilto Gomes: um caso de
desaparecimento no jornalismo cultural**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Semiótica – área de
concentração Signo e Significação nas Mídias, sob
orientação da Prof^a Dr^a Helena Tania Katz.

SÃO PAULO

2008

BANCA EXAMINADORA

**À memória de Denilto Gomes,
mestre, artista e poeta da dança.**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, a bailarina e coreógrafa Janice Vieira, pelo incentivo e as valiosas informações sobre o Grupo Pró-posição, o Teatro Galpão e a parceria que teve com Denilto Gomes.

Ao meu pai, o diretor de teatro, iluminador e pesquisador Prof. Dr. Roberto Gill Camargo, por dar o estímulo inicial, revisar meu texto, tirar dúvidas e possibilitar, a todo tempo, que eu fizesse este trabalho.

Ao meu irmão, o músico Ramon Vieira Gomes, filho de Denilto Gomes, pelo grande apoio.

A Dolores Fernandes, Emílie Sugai e Patrícia Noronha, que contribuíram imensamente para esta dissertação, com muitas informações, depoimentos e materiais sobre Denilto Gomes.

Aos queridos Prof.Dr. Jorge de Albuquerque Vieira, Prof. Dr. Aidar Prado, Profa. Dra. Cecília Salles, Prof. Dr. Eugênio Trivinho e Profa. Dra. Christine Greiner, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

Às Professoras Doutoras Rosa Hércules e Christine Greiner, pelos norteamentos e sugestões dados na qualificação.

Ao CED, Grupo de Estudos em Dança, pelo frutífero espaço de trocas, discussões e estudos.

À CAPES, pela bolsa de estudos que tornou possível esta empreitada.

À minha orientadora, a Prof. Dr^a Helena Katz, que me apontou direções que eu desconhecia e me provocou a vontade de investigar e virar ao avesso tudo o que me aparece pronto e acabado.

RESUMO

RESUMO

As relações entre o jornalismo cultural e a dança brasileira têm uma natureza bastante singular. Pela inexistência de um segmento de publicações especializadas em dança, ao longo dos anos, coube ao jornalismo cultural desempenhar o papel de historiador e arquivista da dança. Assim, a atuação deste jornalismo – ao publicar (pelo tipo de texto que se produzia) e ao não publicar (por colaborar para que o acontecimento não fosse transformado em registro documental) – foi sempre acompanhada por publicações esparsas, episódicas e de alcance geográfico restrito. Esta dissertação utiliza a ação do jornalismo cultural em relação à obra do bailarino Denilto Gomes como um estudo de caso para discutir o papel dos meios de comunicação na cultura da dança do Brasil. O impacto produzido pelos processos de criação de Denilto Gomes permite uma leitura crítica sobre os modos de atuação do jornalismo cultural, à sua época, que produziram o fenômeno de desaparecimento desse artista. O primeiro capítulo lê as negligências do jornalismo cultural com relação aos artistas da dança, sobretudo aos que desenvolveram experiências mais transgressoras, a partir das teorias evolucionistas e das teorias críticas da cultura e da mídia. O segundo capítulo apóia-se na Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner, em articulação à Teoria Geral dos Sistemas e às Ciências Cognitivas, para investigar como os diversos espetáculos desenvolvidos por Denilto Gomes, ao longo de sua carreira, puderam operar a construção de uma linguagem na dança. No último capítulo, a partir das teorias evolucionistas, lança-se a hipótese de que a linguagem concebida durante a carreira do bailarino sobrevive de múltiplas replicações, através do contato que teve com outros artistas e de outras formas de registros sobre sua obra. Assim, o papel do jornalismo cultural como regulador da transmissão de informação passa a ser tratado em um contexto mais amplo. Este contexto permite a compreensão de que, apesar de não ter sido contemplada a contento pelos meios de comunicação de massa, a obra de Denilto deixou continuadores, ainda que em esparsa dimensão.

PALAVRAS-CHAVE: jornalismo cultural; historiografia da dança; corpomídia; Janice Vieira; Denilto Gomes; Takao Kusuno.

ABSTRACT

Relations between cultural journalism and Brazilian dance have quite a singular nature. Due to the non-existence of a specialized segment in dance publications, along the years, cultural journalism had to fulfill the function of historian and archivist of dance. So, the acting of cultural journalism – when it was published (for the type of text that was produced) and when it wasn't published (for collaborating so that the event would not be documented) – it was always accompanied by scattered, episodic publications and geographical limited reachness. This thesis uses the action of the cultural journalism regarding the work of the dancer Denilto Gomes as a case study to discuss the function of media in the culture of dance in Brazil. The impact produced by Denilto Gomes's creation process allows a critical reading on the ways of acting of cultural journalism, to his time, when they produced the disappearance phenomenon of this artist. The first chapter describes the negligence of cultural journalism regarding dance artists, in special those who developed more law-breaking experiences, through evolutionary theories and the critical theories of culture and media. The second chapter is based upon the "Corpomídia" Theory by Helena Katz and Christine Greiner, in articulation to the General System Theory and to the Cognitive Sciences. It investigates how the performances developed by Denilto Gomes could operate the construction of a language in dance, in all his career. The last chapter, through the evolutionary theories, deals with the hypothesis by which the language conceived during the dancer's career survives because of multiple replications, through the contact that he had with other artists and through other forms of registers about his work. So, the role of cultural journalism as a regulator of information transmission begins to be treated in a more wide-ranging context. This helps understanding that Denilto's work — almost ignored by the mass media— left continuators, even if in scattered dimension.

KEY-WORDS: dance historiography; cultural journalism; "corpomídia"; Janice Vieira; Denilto Gomes; Takao Kusuno.

SUMÁRIO

I	A HISTÓRIA EM PAPÉIS AMARELADOS: EVOLUÇÃO POR DECOMPOSIÇÃO?	1
	1. A TRAJETÓRIA: UMA CRONOLOGIA NECESSÁRIA	5
	2. A TRAJETÓRIA NOTICIADA	9
II	MODOS DE ORGANIZAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE LINGUAGEM	39
	1. FONTES DE INFORMAÇÃO	48
	2. O GRUPO PRÓ-POSIÇÃO	49
	3. A SALA GALPÃO	54
	4. OS BOIS EM AÇÃO	56
	5. SILÊNCIO DOS PÁSSAROS	66
	6. LHANTO E SACRÁRIO	74
	7. QUANDO ANTES FOR DEPOIS	78
	8. A LÓGICA DA EXCEÇÃO	80
	9. CONTRA#TEMPO, LILITH E O HOMEM DEPOIS	93
	10. CATA VENTOS	102
	11. CANÇÃO DA TERRA E A SÉRIE SERRA DOS ÓRGÃOS	106
	12. SÁFARA	124
III	MEMES E CONTAMINAÇÕES: QUANTOS DENILTOS RESTARAM?	141
	REFERÊNCIAS	165

Sorocaba, 21 de setembro de 1991

Caros Amigos ,

José Maria ,
Ná Ozzeti, Janice Vieira,
Sérgio Funari,
José Possi Neto

CIRCUNSCREVENDO MEU CORPO
E MINHA ALMA NESTA POSSIBILIDADE
DE REMETER ADIANTE O BRILHO
DO PENSAMENTO E DA ALEGRIA,
DOU ASAS À IMAGINAÇÃO.

DANÇA CIRCUNFÉRICA DE SORTE
E LUZ,
CONVIDO VOCÊ E SEU CORAÇÃO
AO TRANSE
DESTA TRAVESSIA
ETERNA...




DENILTO

I. A HISTÓRIA EM PAPÉIS AMARELADOS: EVOLUÇÃO POR DECOMPOSIÇÃO?

*“ZURU o pássaro de papel. das mil vidas
 pássaro dos mil anos.*

*FOGO o fogo consome e transforma o papel
 o pássaro voa em chamas pelo espaço
 transformando-se em cinzas.
 Outra forma de vida.*

*CINZA enquanto o fogo emite sua última luz
 o espaço vai tornando-se escuro
 e o pássaro se dilui na terra
 carvão”(GOMES:1986)¹*

Esse pequeno trecho de um poema escrito pelo bailarino Denilto Gomes é também parte de uma criação em dança. Em 1986, Denilto Gomes criou o espetáculo **O Homem Depois** e postou em palavras, os índices do que seu corpo desenvolvia durante o processo criativo.

A respeito de outros trabalhos, realizados entre 1973 e 1992, rascunhos e anotações mostram que a complexidade de sua dança ganhava tradução através de

¹ Primeira parte do texto **O Homem Depois**, de Denilto Gomes, que roteiriza o espetáculo **O Homem Depois** (1986).

poemas. Essa operação lhe favorecia uma forma peculiar de entender do que o corpo trata, o que lhe rendia um modo próprio de conceber a composição.

Se, nesse período do tempo, Denilto Gomes desenvolveu um modo de organização singular— composto, entre outros elementos, da tradução em forma de poemas— bastaria apontá-lo e registrá-lo em algum espaço de divulgação ou, quem sabe, em um livro de história da dança, para que a sua obra pudesse ser reconhecida.

Porém, o que compõe a dança como arte e campo do saber, não se adequa a uma solução tão simples quanto essa. Em primeiro lugar, porque não existe observador imparcial e neutro nem mesmo em experimentos laboratoriais controlados, pois até mesmo a fisiologia do olhar já carrega algum comprometimento quando observa qualquer fenômeno.

Na análise de um objeto, as características bio-anatômicas do observador interferem, as condições materiais do ambiente interferem (ângulo de observação, condições específicas de luminosidade, temperatura, arquitetura etc), toda a coleção de informações que constitui um corpo interfere, sejam de natureza genética ou cultural.

O conhecimento muda porque os acessos aos seus objetos e os próprios objetos também se alteram. A cada nova descrição, descrevo um novo objeto. (KATZ, 2005: 98)

Investigar um artista da dança e suas formas de criação não é o mesmo que catalogá-lo como a representação fixa de uma manifestação. Nesse sentido, adentrar um campo do saber e esmiuçar seus conteúdos em relação ao tempo, à

história e à sociedade não é nada simples quando se ocupa as posições necessárias para uma auto-avaliação e um olhar relacional. As gerações que se prosseguem na dança brasileira, muitas vezes, desconhecem que há algo além de seus próprios processos, e que a evolução não se dá numa linha única, da qual seriam continuadoras.

Provavelmente, são poucos os profissionais com menos de 35 anos que conhecem Denilto Gomes. Alguns já ouviram falar vagamente, outros se remetem a ele com um tom de contemplação, assim como fazem perante outras personalidades da dança, como se o artista encarnasse uma imagem que se auto-evidencia e que não necessita de maiores especulações. Sob estas convicções, o ato de olhar demoradamente para a obra de um artista quebraria a idéia confortadora de que a dança é uma linguagem universal.

Agrada a muitos dizer que a dança é uma língua universal do homem, uma vez que todos os homens dançam desde que se entendem por homens, em todas as regiões deste planeta. Mas quem se detiver nessa *justificativa* da dança como língua universal, perceberá o quanto ela tem de simplória, como acontece aos frutos da convicção e não de descoberta. Dizer que *todos os homens dançam*, esclarece muito pouco de fato. Quem cabe nesse *todos*? E nesse *dançam*? A afirmação abriga toda e qualquer dança e todo e qualquer ser humano? Todavia, repetir lugares-comuns produz uma quase sensação de saciedade. Pura miragem. Porque conhecer a dança exige uma descrença básica em formas definitivas. (KATZ, 2005: 43)

Talvez essa seja a razão da rápida passagem de Denilto e outros artistas de sua época pelos cadernos de cultura e livros que se destinam a traçar a história da

dança no Brasil. Felizmente, a necessidade e a urgência da crítica sobre os processos evolutivos da dança não se iludem com a falsa sensação de saciedade, tão pouco se deixam levar por lugares-comuns. E é sobre isso que falam as questões a serem iniciadas neste capítulo e desdobradas nos próximos.

Pautar esta discussão no tempo será pisar em terreno movediço, já que a análise, simultaneamente à descrição da trajetória histórica proposta nas próximas páginas, sobrepujará a própria historiografia ao questionamento e à crítica.

Independentemente da dificuldade de se falar em história, utilizando os mesmos mecanismos de organização que a compõem, as investigações a seguir buscarão apenas localizar o leitor, para, então, iniciar os processos críticos que definem o eixo deste estudo.

Partindo do pressuposto de que a trajetória não é o processo evolutivo em si, mas uma representação parcial que se pode fazer no decorrer do tempo, não se pretende aqui resumir a história a um quadro cronológico, mas apenas estruturar uma introdução, através de uma pequena porção do todo.

Historiografar um tal conjunto de eventos, implica construir um modelo cujo enfoque seja o das correlações do conjunto, e não o das trajetórias individuais. (BRITTO, 2002:31)

1. A TRAJETÓRIA: UMA CRONOLOGIA NECESSÁRIA

Denilto Gomes nasceu em 1953, em Sorocaba, interior de São Paulo, onde iniciou sua carreira artística como ator, em 1970. Em 1971, participou dos espetáculos **Transe**, de Ronald Radde, dirigido por Moyses Miastkowski, e

Metropolitano, sob a direção do dramaturgo e iluminador sorocabano Roberto Gil Camargo.

Em 1972, começou a estudar com Janice Vieira, que se tornaria sua esposa e parceira no grupo Pró-Posição Balé Teatro. Janice fundou a primeira escola de dança de Sorocaba e, após passar pela Escola de Bailados Maria Olenewa², em São Paulo, foi aluna de Maria Duschenes³.

Em 1973, Janice e Denilto fundaram o Pró-Posição Balé Teatro, grupo independente, sediado em Sorocaba, que lançou Denilto na cena nacional da dança. Com propostas originais de encenação e pesquisas de movimento que apontavam para uma autonomia de linguagem, o Pró-posição instigou a crítica e despontou como um grupo inovador no panorama da época.

Em 1974, Denilto passou a estudar também com Maria Duschenes e a participar de alguns de seus trabalhos, como **Magitex** e **São Paulo Madrugada**, ambos de 1978.

² Maria Olenewa (1896-1965) nasceu em Moscou e edificou-se como primeira bailarina da companhia de Anna Pavlova, além de passar pela Ópera de Zibrina, pelo Teatro Champs Elysées e pelo elenco de Leonide Massine. Em 1927, após aportar no Brasil, fundou a Escola Oficial de Dança, nas dependências do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde mais tarde, em 1936, criaria o corpo de baile. Em 1942, mudou-se para São Paulo e assumiu a Escola de Bailado do Teatro Municipal de São Paulo, além de montar, anos depois, sua própria escola, a Escola de Bailados Maria Olenewa, a qual manteve até o fim de sua vida. (CARVALHO, 1965; DIAS, 1992; FREITAS, 2005)

³ Segundo entrevista realizada em 1991, por Cássia Navas, Maria Duschenes nasceu em Budapeste, na Hungria, em 1922. Em 1937, frequentou o Dartington Hall e entrou em contato com os princípios de Laban. No Brasil, Maria Duschenes introduziu e divulgou a Dança Educativa Moderna de Laban, criando, através dos vários alunos que passaram por sua escola, novos desdobramentos, tanto no ensino da dança, quanto na produção cênica da época (NAVAS, 1992: 54-60).



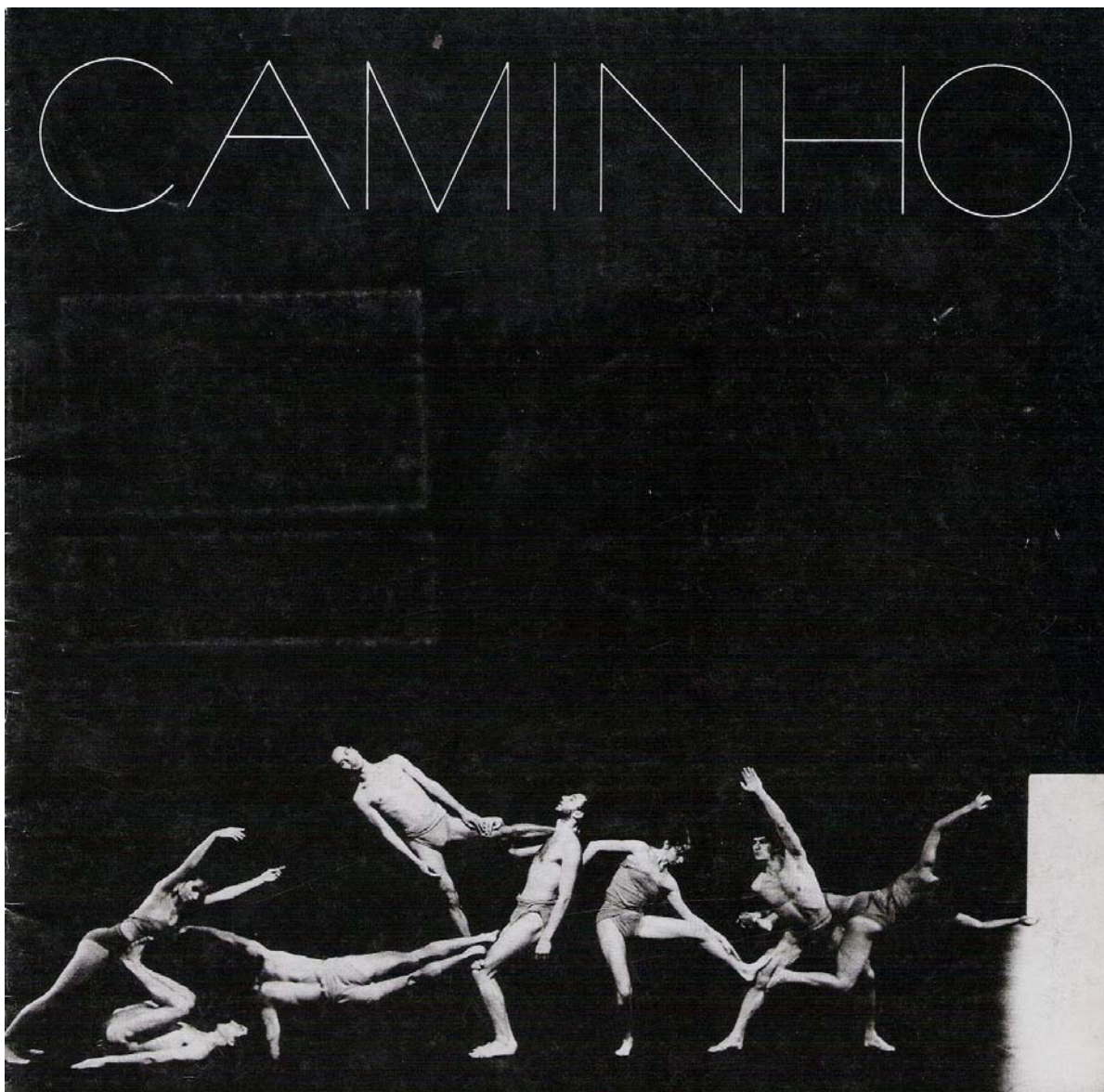
Denilto Gomes, Juliana Carneiro da Cunha e J.C.Viola em **Magitex** (1978)-acervo Imagens de Dança-CCSP

No ano seguinte, Denilto conheceu Takao Kusuno⁴, diretor que lhe traria a descoberta de um caminho mais pessoal dentro da dança. Sob sua direção, estreou em **Quando antes for Depois** (1979) e, mais tarde, em **Cataventos** (1987 e 1988) e em **Serra dos Órgãos** (1989,1990,1991 e 1992).

Nos anos 80, atuou em memoráveis espetáculos, como **Tratar com Murdock** (1981), **A Dama das Camélias** (1983) e **Rito de amor e morte na casa de Lilith, a lua negra** (1986), todos de José Possi Neto; **Caminho**, de Lia Robato; **Fedra**, de Emilie Chamie e Jorge Takla, além de participar do Grupo

⁴ Takao Kusuno (1945-2001), artista plástico e encenador, participou ativamente dos movimentos de vanguarda artística no Japão, entre eles o butô. No Brasil, paralelamente à realização de seus trabalhos em artes plásticas, introduziu, entre outros, os princípios do butô na arte da dança.

Experimental(1982-1984), criado por Klauss Vianna durante a sua gestão (1982-1984), junto ao Balé da Cidade de São Paulo.



Programa do espetáculo **Caminho**, de Lia Robatto (1981)

No entanto, foi como bailarino solista, em vias de desenvolver uma linguagem sóbria e autônoma na dança, que Denilto marcou sua trajetória. Em 1992, em prosseguimento ao seu trabalho solo, ampliou sua pesquisa de linguagem para um processo coletivo, em **Sáfara-Ciranda para uma lua e meia**, sua última produção.

Helena Katz, crítica de dança e professora da PUC-SP, em depoimento ao acervo *Imagens da Dança*, do Centro Cultural São Paulo, afirma:

Infelizmente interrompida pela sua morte precoce, a pesquisa onde misturava o mundo rural a rituais ancestrais não chegou para onde apontava, e que seria, possivelmente, o desenvolvimento de um butô brasileiro.

2. A TRAJETÓRIA NOTICIADA

Dentro da bibliografia referente à historiografia da dança no país, o nome do bailarino foi citado poucas vezes, sobretudo em trabalhos que narravam a trajetória da dança paulista. Entre os autores que trataram de algumas de suas obras, destacam-se, entre outros, Cássia Navas⁵ e Linneu Dias⁶. Preocupadas com a difícil função de registrar todos que passaram pela história da dança brasileira, essas abordagens apenas localizaram sua atuação e exaltaram sua genialidade, sem análises mais aprofundadas ou reflexões acerca da permanência e das contaminações desse artista no tempo.

E, um pouco antes do fim do ano, também pela primeira vez em São Paulo – isto é, dançando para público, pois antes havia sido aluno da labâmica Maria Duschenes – o jovem Denilto Gomes, esculpindo no ar, com seu corpo estatuésco, à la Michelangelo, gestos de força intensa, de beleza e vitalidade (que o tempo refinou sem alterar a essência que é o Denilto de hoje), ainda que fosse para ceder à moda da época, a crítica ao consumismo e à massificação, quando a turma de hoje já descobriu que, já se disse

⁵ NAVAS, Cássia. *Imagens da Dança em São Paulo*. São Paulo: SMC/IMESP, 1987.

⁶ DIAS, Linneu e NAVAS, Cássia. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

o bastante, e que, se não adiantou, não vale a pena insistir. (DIAS, 1992:147)

Quanto às publicações em jornais e revistas, tem-se um quadro relativamente enxuto, entre o período de 1973 e 1993, que resulta em total desaparecimento após a morte do bailarino, em 1994.

Em meio a tais documentos, que, apesar de residuais, validam os processos no tempo, a pesquisa precisou se debruçar na obscuridade de jornais amarelados e na memória de poucos que partilharam, presencialmente, a dança de Denilto.

Independentemente da visão contemplativa que tende a acompanhar o olhar ao passado, observa-se que os restos documentais de sua obra, assim como de outros artistas que atuaram na mesma época, aliados à informação residual presente nos desdobramentos da dança de hoje, revelam um processo evolutivo complexo. O desenvolvimento de uma linguagem autônoma no final da carreira, sua intensa participação no movimento do Teatro Galpão (Teatro de Dança), suas incursões ao lado de Janice Vieira, Maria Duschenes e Takao Kusuno, além dos espetáculos dos quais participou, sob a égide de diretores e coreógrafos renomados, demonstram uma atuação imbricada na evolução da dança feita no país.

Ao se observar essa ação contínua, nota-se uma incoerência na maneira superficial e negligente da mídia registrar e divulgar as tendências de seu trabalho e de outros artistas marcantes no desenvolvimento da dança contemporânea do Brasil. No entanto, é crucial ressaltar que não se trata de um processo de vitimização isolada, já que Denilto constitui um dos casos recorrentes de uma

geração da dança brasileira que passou a ocupar espaço expressivo, na década de 1970.

Os procedimentos dos criadores e grupos dessa geração, composta de artistas como Júlio Vilan, Juliana Carneiro da Cunha, Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa, Penha de Souza, Grupo Coringa, Grupo Ex, entre outros, partiam para caminhos distintos dos até então conhecidos no Brasil ou, pelo menos, buscavam formas mais autônomas de criação e pensamento na dança.

Por outro lado, o esquecimento produzido pelo silêncio dos registros e da mídia, configura-se como uma ordem cultural presente não só no tratamento dessa geração, mas das que vieram antes e das que estão por vir, não só na dança, mas em outras artes também.

Não se trata do número de vezes que o nome de Denilto saiu nos jornais, mas de como seus processos foram abordados e divulgados, sem maiores especulações para discorrer sobre a complexidade implícita nos formatos de composição e processos de organização da dança que fazia.

A primeira investigação aqui proposta, parte do que levou a obra de Denilto, a exemplo do que ocorreu a outros artistas, ao esquecimento e à ignorância de sua contribuição, através da análise dos modos de ação adotados pela mídia responsável pela veiculação de cultura. Tendo em vista que os escassos espaços para a divulgação da dança se encerram, sobretudo, a algumas páginas dos cadernos de cultura de jornais e em revistas especializadas, focar-se-á o jornalismo cultural como mídia central dessa discussão.

A primeira sensação que surge ao se fazer o levantamento do material impresso, entre críticas e notícias, não é o descaso, nem a negligência, mas a

superficialidade da abordagem. É certo que as linguagens desenvolvidas por Denilto, em quase todas as etapas de sua carreira diferenciam-se da idéia de fácil assimilação pelo grande público, justamente por fazer parte de um grupo de artistas inquietos diante dos meios tradicionais de se tratar a arte. Apesar disso, ou em razão disso, a mídia apresentou-o, enaltecendo, principalmente, o aspecto do diferente que constrói seu espaço. Na dualidade montada entre classificação e exclusão, Denilto foi noticiado ora como excêntrico, fora dos padrões de uma estética absorvida pelo sistema capitalista, ora como produto disponível na prateleira da semana.

Dentro da bibliografia constitutiva dos apontamentos investidos pela Teoria Corpomídia (Katz & Greiner), que será utilizada nesta pesquisa como um articulador entre as Teorias Evolucionistas darwinianas e as Teorias Críticas da Cultura e da Mídia, visualiza-se uma preocupação com os desdobramentos políticos da noção de corpo empenhada em sua episteme. Ao propor o corpo como algo que se constrói no trânsito entre dentro e fora, em detrimento da idéia de corpo como receptáculo passivo, tal teoria abre possibilidades para que se toque em uma discussão presente, atualmente, nos campos da filosofia, da política e da sociologia.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER; KATZ, 2005:131)

A abordagem sobre a interação entre o que está incluído e, ao mesmo tempo, excluído de um contexto, tem sido discutida em vários âmbitos e por

diversos autores que especulam e vão além do conceito de biopolítica⁷, como Gilles Deleuze, Maurizio Lazzarato, Antônio Negri e Giorgio Agamben, entre outros, que adentram numa análise mais profunda das complexas relações entre subjetividade e ordenamento, inclusão e exclusão, presentes na contemporaneidade.

Em *Homo Sacer-O poder soberano e a vida nua* (2004), Giorgio Agamben trata do conceito de exceção, propondo a inclusão de algo que é, ao mesmo tempo, expulso. Ao se remeter ao estado de exceção, termo jurídico alemão que se refere a períodos de necessidade instaurados por uma grande crise ou situação de perigo, como é o caso de uma guerra, Agamben fala da exceção como a suspensão da norma geral, ou seja, da eliminação de sua própria natureza normativa:

Não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela. O particular 'vigor' da lei consiste nessa capacidade de manter-se em relação com uma exterioridade. Chamemos relação de exceção a esta forma extrema da relação que inclui alguma coisa unicamente através de sua exclusão. (AGAMBEN, 2004: 26)

Dessa forma, define que a estrutura originária da norma seria semelhante a um caso real implicado em uma consequência jurídica, já que um fato é incluído na

⁷ Biopolítica foi um termo forjado por Michel Foucault, para designar uma das modalidades do exercício do poder sobre a vida, operante desde o séc.XVIII. A partir dos processos biológicos, entende-se o corpo e a vida como subjugados ao domínio do poder, não somente sobre os indivíduos (biopoder), mas sobre a população enquanto espécie e corpo vivente. Segundo Giorgio Agamben, quase vinte anos antes das especulações de Foucault sobre a biopolítica, Hannah Arendt, em *The human condition*, já havia analisado o processo que leva a vida biológica ao centro da cena política. No entanto, foi Foucault quem, definitivamente, inaugurou a possibilidade de se discutir as questões vividas no século XX, a partir do terreno em que foram intrincadas, ou seja, a própria biopolítica. (AGAMBEN, 2004: 11-12)

ordem jurídica através de sua exclusão. Nessas especulações, poder-se-ia pensar no exemplo de um ladrão. Se um sujeito não roubar, estará de acordo com a lei, mas essa lei só pode ser descrita diante de sua própria exclusão, isto é, o não cumprimento da lei e sua conseqüente transgressão, "roubar", ou seja, o caso ilícito, nesse exemplo.

Reportando ao caso de Denilto Gomes, o jogo entre o que seria sua inclusão e sua exclusão pelo jornalismo cultural de dança então atuante no Brasil, poderia ser comparado a um *estado de exceção* em que a norma se aproximaria das lógicas de mercado e a sua violação, à resistência desestabilizadora desse mercado.

Para Agamben, o próprio estado de exceção, como estrutura política fundamental, tenderia a emergir ao primeiro plano e tornar-se regra. A arte de Denilto, nesse contexto, implicaria numa suspensão, fadada a se tornar a nova regra, expressa sob uma nova lógica de mercado.

À princípio, pode-se pensar que, perante a impossibilidade de classificação, a atuação de Denilto não pôde ser devidamente contemplada, restando-lhe apenas uma dinâmica incômoda e superficial de inclusão. Se o jornalismo cultural não está apartado das premissas presentes nos modos de proceder da historiografia da dança brasileira, seu entendimento também seguiria o modelo hegemônico que vê a dança como uma árvore genealógica.

Nessa perspectiva, o ponto zero seria o balé clássico, do qual todos os fenômenos se originariam e se justificariam. Denilto, apesar de ter passado pela

dança clássica⁸ e ter sido contaminado por essa técnica em seus estudos de dança moderna com Maria Duschenes⁹, não descende diretamente dessa linhagem e não a escolheu como forma corrente de expressão. A informação latente do balé clássico que restou viva e em evolução em seu corpo, dificilmente aparecia de forma evidente nas escolhas estéticas de sua obra. Para um olhar raso e desavisado, essa informação não habitava sua linguagem, de modo que não haveria explicação cabível para a relevância de sua arte em espaços destinados à divulgação da dança – entendida por muitos como vivendo na órbita de uma única forma de organização, a do balé.

Deve-se levar em conta a ligação intrínseca entre os modos de operar dos jornalistas culturais e as tendências da historiografia da dança do Brasil – pois, muitas vezes, os jornalistas e críticos de dança também assumem a função de historiadores- bem como entender que ambos constituem o espaço de divulgação e discussão dessa arte.

De acordo com Fabiana Britto¹⁰, a historicidade da dança, pensada em termos de temporalidade e evolução, ainda não foi abordada pela historiografia brasileira (BRITTO, 2002:5). Ao descrever o tempo como o “(...) *fator de organização, diferenciação e complexificação dos sistemas físicos, biológicos e culturais*”, Britto ressalta que ele é também *matéria da história e espaço de*

⁸ Denilto iniciou seus estudos em dança pela técnica de balé clássico, com Janice Vieira, em Sorocaba. Na década de 1980, também frequentou as aulas de balé clássico do Balé da Cidade de São Paulo.

⁹ Na década de 1930, Maria Duschenes foi aluna de Kurt Joss, na Jooss-Leeder School of Dance, em Dartington Hall. Embora fosse adepto de Rudolf Laban, Joos não rejeitava o balé, pelo contrário, incorporava-o à sua maneira de organizar o corpo e a criação. (AMADEI, 2006:32)

¹⁰ Em sua tese de doutorado, “*Mecanismos de Comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma história contemporânea*”, PUC-São Paulo, 2002, Fabiana Dultra Britto se dedica a investigar de que forma um modelo teórico de historiografia poderia explicar o sentido evolutivo do processo de transformação histórica da dança no país (BRITTO, 2002: 1).

ocorrência da dança (BRITTO, 2002:2). Assim, propõe que a historiografia deva ser a narrativa da evolução e não uma máquina registradora de personalidades que passaram pela dança.

Em vez de entender a historiografia como um indicativo dos efeitos provocados pelas mudanças das circunstâncias ao longo do tempo, os historiadores trataram de registrar as circunstâncias em si mesmas, como durações factuais. Dessa visão pontual, subentende-se uma compreensão regida pela causalidade, em que os processos se colocariam como numa equação de primeiro grau, da qual um resultado emergiria como solução única.

Para se compreender a lógica dos processos regidos por causalidade, deve-se retomar o paradigma da dinâmica clássica, que vê os sistemas como conservativos e previstos por ordem e previsibilidade.

Durante muito tempo, a física de Isaac Newton fundamentou o entendimento dos fenômenos através do princípio de que a energia, apesar de poder se transformar, seria sempre preservada. Assim, num sistema ideal, ao se produzir uma ação, dada como causa, haveria uma outra ação, que viria a posteriori, identificada como efeito dessa causa. A causalidade permite que, ao fim do processo, seja possível descobrir de que efeito se está falando, ao se descobrir sua origem. Nesse entendimento, o breve registro de um fato seria suficiente para elencá-lo numa linha de sucessão genealógica da qual tudo descende. Assim, a possível ausência de *linhagens, famílias e parentescos* seria o aval para uma não-representação e, logo, uma exclusão.

Tendo em vista que o sistema técnico - estético assimilado no Brasil como forma de dança profissional foi o balé clássico - aqui

implantado por bailarinos estrangeiros radicados no país, nas primeiras décadas deste século (sic!), aquelas companhias iniciais e os bailarinos são tomados como genitores da formação do sistema brasileiro de dança. Esta preocupação em estabelecer linhagens, famílias e parentescos para forjar continuidades históricas está de tal modo cristalizada no pensamento brasileiro sobre a Dança, que comparece em muitos dos discursos tidos como 'especializados', intitulado ensaios e livros e organizando idéias. (BRITTO, 2002:17)

No entanto, após a década de 1990, a própria lógica da hereditariedade linear, centrada no balé clássico, sofreu uma virada dentro dos espaços de análise e divulgação da dança. Devido a novas ocorrências, emergiram diferentes modos de organizar o corpo, como é o caso do butô, que passou a ser visto como uma das paisagens de um determinado "cartão postal" da dança contemporânea japonesa, assimilada pela dança brasileira. A idéia do balé clássico como origem determinante de tudo passou a conviver com outras referências, dela desvinculadas, que acabaram por se tornar referências com uma visualidade própria no mercado.

Denilto, no início dos anos 90, utilizava os princípios do butô nas obras que desenvolvia ao lado de Takao Kusuno e Felícia Ogawa¹¹, de modo que sofreu, além da exclusão provocada pelo ranço da hereditariedade, um tipo de inclusão avessa, regida por uma nova lógica de mercado. O que se definia antes como uma marginalização por falta de classificação, uma que vez que não se encaixava nas linhagens disponíveis, passou, nos anos noventa, a um estado de inclusão

¹¹ Felícia Ogawa (1945-1997) foi esposa e parceira de Takao Kusuno em todas as suas produções, trabalhando como assistente de direção, iluminadora e pesquisadora sonora. Natural de São Paulo, uniu sua formação em filosofia e sociologia da arte e do teatro às práticas de criação e montagem cênica. Como produtora cultural, organizou entre outras ações, a vinda de Kazuo Ohno ao Brasil, em 1986 e 1997.

desencadeado por novas origens e manifestações que foram oficializadas dentro da história da dança e de seu jornalismo com um nome único: butô.

No exemplo da reportagem a seguir, há um tipo de inserção que, superficialmente, trata a referência do butô, no trabalho de Denilto, Takao e Felícia como uma forma exótica e mística, traçada por um diferencial mercadológico:

Denilto Gomes mostra

ANGELA MARSIAJ
Da Reportagem Local

SERRA DOS ÓRGÃOS - Espetáculo de dança de Denilto Gomes. De hoje a domingo, às 21h, na Sala Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo (r. Vergueiro, 1.000, tel. 270-5746, Paraíso, zona sul). Ingressos: NCz\$ 60,00.

Despojado —quase oriental—, o bailarino e coreógrafo Denilto Gomes, 36, volta a se apresentar em São Paulo após dois anos. "Serra dos Órgãos", seu novo espetáculo, é uma oportunidade para se acompanhar o trabalho solo desse brasileiro que teve como formação a dança expressionista alemã e a arte oriental —via Maria Duschenes e o japonês Takao Kusuno.

Ao falar do trabalho, Denilto fica oriental mesmo. Faz uma descrição quase zen de "Serra dos Órgãos" mas diz que não é budista, apesar da cabeça raspada de monge —em sinal de despojamento. Místico, diz que há uma "busca de espiritualidade, de ri-

to, da corporificação dos deuses e das entidades da natureza" em sua dança.

Na peça não há uma coreografia rígida —o espetáculo varia de dia para dia, de teatro para teatro. O resultado é o que ele chama de "transformação do corpo" durante o desenvolvimento dos três "poemas" (ou partes) que compõem "Serra dos Órgãos". O espetáculo, segundo Denilto, é o "trajeto circular da transformação: nascimento, vida-morte, renascimento".

Como estrutura fixa há apenas um "subtexto". Assim, no primeiro pedaço, denominado "Natureza Morta", Denilto procura dançar "a animalidade primordial do homem, sua inteireza em relação ao cosmo". Com auxílio do tao, ele descreve esse bloco como "yang" (masculino, positivo, luminoso) e diz que tem "cheiro de terra e de mata".

O título do segundo pedaço, esse "yin" (feminino, negativo,

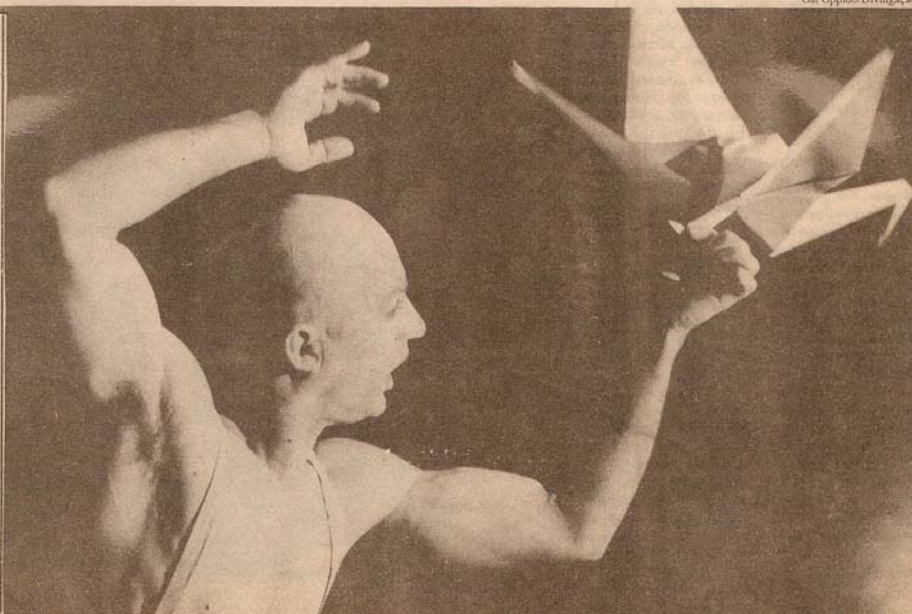
escuro, no bom sentido), é "Ave Humanidade". É "uterino", segundo ele. O terceiro bloco é "Eternidade" em que o bailarino diz buscar "a transcendência disso tudo, o ponto de mutação para o começo".

Denilto desenvolve seu espetáculo de 50 minutos com um mínimo de elementos em cena e quase não se utiliza de figurinos. Contracena com objetos banais como um pneu, uma bacia e um origami. A trilha sonora foi montada por ele, e inclui Sibelius, Naná Vasconcelos, Vivaldi, Irene Papas e o percussionista brasileiro Dudu Tucci.

O bailarino vive hoje entre São Paulo, onde dá um curso até 15 de março, e seu sítio em Teresópolis (RJ). Seu espetáculo mais recente foi "O Homem Depois", de 1986. Denilto também trabalhou em "Cata Ventos" com Takao Kusuno e Felícia Ogawa, de 1988, além de "Lilith, a Lua Negra" (de José Possi Neto) e "Fedra 80" (de Emilie Chamie e Jorge Takla).

seu solo místico em SP

Gai Oppido/Divulgação



Denilto Gomes dança com um origami no espetáculo "Serra dos Órgãos", em cartaz até domingo no Centro Cultural

FOLHA DE S. PAULO

E - 8 - ILUSTRADA - Quarto-feira, 7 de fevereiro de 1990

ACONTECE

DANÇA / ESTRÉIA

Portanto, aliado ao modo de tratar a história juntando causalidade e hereditariedade, sempre colocando a dança clássica como o ponto zero, o

jornalismo cultural passou a se pautar, cada vez mais, também por modelos novidadeiros e assuntos de grande audiência.

Na perspectiva histórica, o jornalismo cultural é apresentado em sintonia com o advento da modernidade. A análise das artes, valores e idéias dentro do jornalismo é produto de um período que se inicia após o Renascimento, quando as máquinas estavam modificando a economia e o humanismo já havia se espalhado por toda a Europa. (PIZA, 2004: 12-13)

Com o intuito de democratizar a filosofia e as artes aprisionadas em gabinetes, bibliotecas, escolas e universidades, esse jornalismo surgia como um norteador do homem moderno. Ao citar o surgimento da revista inglesa *The Spectator*¹², como um marco no jornalismo cultural, o jornalista Daniel Piza remete-se à grande influência exercida sobre a sociedade da época:

A *Spectator* se dirigia ao homem da cidade, 'moderno', isto é, preocupado com modas, de olho nas novidades para o corpo e a mente, exaltado diante das mudanças no comportamento e na política. (PIZA, 2004:12)

Na passagem para o século XX, há um processo crescente de modificações no jornalismo cultural, desde uma crítica de arte que se tornou mais breve e participativa, até a descoberta da reportagem e da entrevista. Através de abordagens mais atualizadas, incisivas e informativas, a crítica, que costumeiramente ocupava espaços de peso nas revistas, assumiu outra roupagem, deixou um pouco

¹² A revista diária *The Spectator*, produzida de 1711 a 1714, foi fundada por dois ensaístas ingleses, Richard Steele e Joseph Addison. Durante quatro anos, a revista publicou ensaios sobre livros, óperas, costumes, música, teatro e política, num tom dinâmico, que apregoava o conhecimento como algo divertido, voltado para o homem da cidade. Nas palavras de Piza, "(...)a *Spectator* – portanto o jornalismo cultural, de certo modo – nasceu na cidade e com a cidade." (PIZA, 2004:12)

de lado os jargões e as citações e ganhou poder nos grandes jornais diários. Por outro lado, a centralização nos fatos e no sensacionalismo, que vinha acompanhar essa leva de modificações, foi contingente para uma obliteração dos debates sobre artes e livros:

As publicações se concentraram mais e mais em repercutir o provável sucesso de massa de um lançamento e deixaram para o canto as tentativas de resistência- ou então as converteram também em “atrações” com ibope menor, mas seguro. (idem, 2004:31)

No Brasil, o jornalismo cultural só ganhou força no final do século XIX, de modo que seus caminhos durante o século XX são semelhantes ao de outros países, mas com certas peculiaridades. Nos anos 50, o Jornal do Brasil criou o Caderno B, o precursor do jornalismo cultural brasileiro moderno, com críticas de teatro, crônicas e um enfoque na reportagem e na diagramação de suas páginas. Em São Paulo, o “Suplemento Literário” (1956-1974), criado dentro do Jornal O Estado de S.Paulo, traçou uma postura de preservação do lugar das artes sem a simplificação de seus conteúdos. No entanto, somente nos anos 80, os dois principais jornais do estado de São Paulo criaram seus cadernos culturais diários:

Foi só nos anos 80 que os dois principais jornais paulistas, a Folha de São Paulo- que entrou em ascensão depois do movimento das Diretas Já, em 1984 – e o centenário O Estado de S.Paulo, consolidaram seus cadernos culturais diários, a Ilustrada e o Caderno 2(...) (ibid.: 40)

Esses dois cadernos foram influentes e sincronizados com a efervescência cultural da cidade até o início dos anos 90, de modo que, depois disso, viram-se, em grande parte, dominados pelo peso da agenda passiva. Algumas manifestações, que antes estavam omissas na dança, como o butô, passaram a ser incluídas, dentro do princípio de absorção de novas formas de arte, por parte das agendas.

No jornalismo em geral, as notícias manchetadas, o eco gerado pela televisão e o modelo divulgado pelo USA Today¹³ trouxeram um novo contexto para o jornalismo cultural.

Os cadernos diários estão mais e mais superficiais. Tendem a sobrevalorizar as celebridades, que são entrevistadas de forma que até elas consideram banal (“Como começou sua carreira?” etc); a restringir a opinião fundamentada (críticas são postas em miniboxes nos cantos da página); a destacar o colunismo (praticado cada vez menos por jornalistas de carreira); e a reservar o maior espaço para as ‘reportagens’, que na verdade são apresentações de eventos (em que se abrem aspas para o artista ao longo de todo o texto, sem muita diferença em relação ao press-release). (ibid.:53)

No entanto, absorvidos ou não pelas inclusões temporárias, os processos singulares de criação e pesquisa em dança sempre tiveram de lutar por um espaço que, hierarquicamente, construiu-se voltado, não para outras formas de dança, mas para outras artes.

A simples ação de incluir a dança como expressão artística na pauta dos cadernos de cultura já constituía uma subversão às formas hegemônicas que

¹³ O USA Today foi fundado em 1982 e revolucionou o jornalismo dos Estados Unidos, ao fazer do formato impresso, um mosaico de fotos, diagramas e textos sucintos e diretos, que tinham a potência de comunicar rapidamente, como as notícias de um telejornal.

dominam as tabelas de consumo cultural, o que se dirá de uma dança que caminha na contramão dentro de seu próprio ambiente.

Ao avaliar o desenvolvimento do jornalismo cultural no Brasil, a partir da análise de Piza, é visível que a dança não está tão presente quanto a literatura, ou o cinema. O próprio jornalista, em alguns momentos, esquece-se de que dança é arte, ou omite essa informação ao afirmar:

Outra característica dos anos 90 é a presença cada vez maior de assuntos que não fazem parte das chamadas “sete artes” (literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema), como moda, gastronomia e design. (PIZA, 2004:41)

No caso do jornal O Estado de São Paulo, vale lembrar que quando Evaldo Mocarzel assumiu a edição do Caderno 2, de 1994 a 2002, as abordagens sobre a diversidade de assuntos se modificaram e a dança passou a ser tratada como uma área de interesse tal qual as outras artes.

Essa abertura, certamente, transformou o ambiente da crítica de dança e da inclusão dessa arte nos espaços de divulgação, mas talvez não tenha solucionado o silêncio que acometeu grande parte dos artistas da dança nos anos anteriores.

Nesse sentido, outra explicação para o esquecimento implantado na carreira de Denilto e de outros artistas que pleiteavam uma dança regida por pensamentos ausentes do padrão hegemônico reside na própria falta de espaço para a dança, nas diagramações dos jornais. Provavelmente, esses artistas não serviram ao anseio imediatista por fatos, já que sua arte não era produzida de acordo com os ditames mercadológicos.

É certo que, no caso de Denilto, essa hipótese deve ser lida no dualismo da inclusão que exclui, já que, após os anos 90, sua marginalidade foi substituída por um enquadramento sem leitura da pesquisa que ele investia, mas com a tentativa de jogá-lo num outro bolsão.

Com a tendência em seguir a agenda, que se instalou como norma no jornalismo cultural, os textos passaram a adotar um formato distante das análises e a privilegiar os vínculos com os fatos. Assim, após a sua morte, esse modo de agir fez com que o quadro desenhado pela omissão ou pelo pseudo enquadramento se tornasse ainda mais grave. Uma vez que sua imagem já não se inseria como pauta de novos acontecimentos, nem a exclusão, nem a inclusão de mercado deram conta de registrá-la a contento.

A esta altura, pode-se pensar que além de uma exclusão por falta de classificação, ou de uma inclusão promovida por uma classificação inconsistente, existe uma negligência ainda mais preocupante, aquela que se dá por falta de interesse.

No entanto, por mais que as hipóteses aqui trazidas se sustentem e que sejam identificáveis as causas do silenciamento da mídia em torno desse artista e de muitos outros, não se pretende acoimar o jornalismo cultural, mas entender em que grau o capitalismo atual, através de suas estruturas de alcance- como é o caso da imprensa- tece uma rede de absorção, exploração e, ao mesmo tempo, dependência das individualidades que se colocam à sua frente.

Essa construção de realidade exige um jornalismo não mais exclusivamente informativo, mas performativo, que aponta para novos fluxos de fora do texto e insere o leitor nas infovias do

capitalismo de entretenimento, saúde, riqueza, sucesso, etc.
(PRADO, 2006:24)

No caso da exploração, é inegável a força determinante da economia e da racionalidade científica atuando nas formas diversas de comunicação:

As revistas culturais se multiplicaram a partir dos anos 20 e as seções culturais da grande imprensa diária ou semanal se tornaram obrigatórias a partir dos anos 50; pode-se dizer, portanto, que acompanharam os momentos-chave de ampliação de tal 'indústria cultural', numa escala que hoje converteu o setor de entretenimento num dos mais ativos e ainda promissores da economia global. E por um motivo óbvio: o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa 'era da reprodutibilidade técnica', como dizia o pensador Walter Benjamin. (PIZA,2004:44)

De acordo com Armand Mattelard (1994), é possível entender como as idéias de progresso acompanharam o nascimento da comunicação moderna. Em sua função de conectar a produção em série ao consumo de massa, o trabalho ao espetáculo, e contribuir para a formação de opiniões, o modo de comunicação moderna fez vasto uso da contagem e do registro.

A concepção evolucionista da História impôs a idéia de tempo segmentado em períodos estanques. O darwinismo logo se tornou motivo de legitimação da burguesia industrial, escalonando a falsa analogia entre evolução e progresso, bem como o entendimento distorcido dessa nova visão da vida.

Na obra "Sobre a origem das espécies", publicada em 1859, Charles Darwin se propôs a estudar a natureza dos caracteres inatos ou adquiridos por variações nos seres vivos, através da noção de evolução gradual, em oposição à idéia de salto brutal de mutação. Ao definir a evolução a partir da seleção natural, Darwin

retomou a doutrina de Malthus¹⁴, em que o aumento populacional não estaria cadenciado ao aumento de recursos, o que geraria uma competição entre os indivíduos. Ao trazer para a esfera da biologia, Darwin usou o princípio da seleção, calcado na competição, para definir a preponderância da sobrevivência e da reprodução.

A teoria da evolução por seleção natural de Dawkins satisfaz porque mostra-nos uma maneira pela qual a simplicidade poder-se-ia transformar em complexidade, como átomos desordenados poderiam se agrupar em padrões cada vez mais complexos, até que terminassem por fabricar pessoas. (DAWKINS, 1979:33)

Apesar de vislumbrar a extensão de sua teoria para a análise das sociedades humanas, Darwin a aplicou apenas no âmbito da biologia, deixando a cargo de outros os desdobramentos de seu estudo. Entretanto, ao lado das conseqüências profícuas que emergiram de sua teoria, surgiram os desvios:

A Origem das Espécies depressa foi investida pelas correntes de opinião mais diversas da sua época. A burguesia industrial procurará nela a legitimação da sua missão histórica de classe detentora de progresso. O darwinismo social solicitar-lhe-á que dê sua caução científica a uma organização não igualitária da sociedade, mesmo uma concepção francamente opressiva das relações interindividuais, inter-radicais ou interculturais. MATTELARD, 1994: 105)

¹⁴ Em 1798, o pastor Thomas Malthus centrou sua obra na *lei natural da população*, que contrariava as teorias do *progresso contínuo* e da *perfectibilidade das sociedades humanas* de Condorcet, cujo foco estava na hipótese otimista de que o progresso aumentava conforme o crescimento da população. Em oposição ao modelo revolucionário, que aos seus olhos seria a anarquia, Malthus colocou o modelo da ordem. Em detrimento de uma sociedade igualitária, propôs uma realidade progressiva, em que as classes médias tornar-se-iam hegemônicas, alçando-se como modelos de êxito social, a serem imitados pelas classes inferiores. (MATTELART, 1994: 89-91)

À luz de interesses que regiam um objetivo político, a teoria da seleção natural acabou por ratificar um entendimento de história como progresso de fatos acontecidos. Visto como o fim a se alcançar, essa empreitada em direção ao progresso determinava que as sociedades atrasadas ou privadas das *Luzes* deveriam reler os patamares sucessivos dos estados da História para seguir o modelo de perfectibilidade das sociedades avançadas (MATTELART, 1994: 106). Trata-se de um modelo vigente ainda hoje, especialmente nas sociedades colonizadas.

Referindo-se ao ideal de progresso, imposto pelo movimento expansionista europeu como se fora um conceito pertencente à teoria evolucionista de Darwin, Mattelart afirma:

O caminho que leva a ele é uma linha recta, sem círculos fechados, sem desvios, sem retornos, sem regressões, sem entrecruzamento de caminhos já percorridos. (MATTELARD, 1994:106)

Durante os séculos XIX e XX, esse modelo, originário das teorias evolucionistas da biologia, passível de entender a sociedade como um corpo interconectado, mas, ao mesmo tempo ligado à lógica do progresso, manteve-se como componente essencial das formulações sociológicas sobre comunicação. Somente após a segunda metade do século XX, as ideologias do progresso linear e vertical passaram a cair em desuso, diante de sua incapacidade de garantir o desenvolvimento prometido às grandes maiorias.

Em 1977, Ilya Prigogine, químico russo responsável pela formulação geral da termodinâmica dos processos irreversíveis, recebeu o Prêmio Nobel de Química por

desestabilizar tal entendimento de evolução como progresso. Prigogine, inserindo-se nos estudos sobre a Termodinâmica que vinham se desenvolvendo desde o século XIX, partiu da não-linearidade e do desequilíbrio para entender a vida e os sistemas biológicos.

Para ele, sistemas longe do equilíbrio deixariam um dado estado macroscópico para atingirem um novo estado, cuja estrutura espaço-temporal seria diferente da inicial. Isso seria possível graças à possibilidade de ocorrer uma crise não prevista, fato que estaria presente em sistemas biológicos e sistemas sociais humanos.

Já não é necessário, atualmente, pensar que os acontecimentos graças aos quais existimos estão situados fora das "leis" da natureza. Porque essas leis já não se opõem à idéia de uma evolução autêntica, mas, pelo contrário, se apresentam, tal como veremos agora, respondendo às *exigências mínimas necessárias* para pensar uma tal evolução.

A primeira dessas exigências, quase uma tautologia, é sem dúvida a irreversibilidade, *a quebra da simetria entre o antes e o depois*. (PRIGOGINE, 1990: 61)

Essa abordagem mostra claramente o contraste entre a idéia de evolução e a natureza muito simplificada das teorias de "progresso", já que contraria a noção trazida pela mecânica racional, calcada no princípio de tempo reversível e simétrico. (PRIGOGINE, 1976: 93-133).

(...)Prigogine trabalhou principalmente com a rota que leva do que é entrópico ao que é organizado. E com isso teve que elaborar o problema da irreversibilidade temporal nos processos naturais, abandonando a visão clássica newtoniana, que sempre trabalhou

com tempos reversíveis e com o predomínio do determinismo e da ordem. (VIEIRA, 2003: 292)

O trajeto dessas teorias e conceitos tem modelado a comunicação e as veiculações que ela invoca, tornando clara a possibilidade de alçar-se um limiar crítico dentro de sua própria evolução. A idéia evolucionista, sobre a qual Darwin investiu, integra-se à proposição de Prigogine, no tocante à possibilidade de se ver a vida como um espaço de instabilidade e irreversibilidade.

A teoria darwiniana ilustra as três exigências mínimas que colocamos: as exigências de irreversibilidade, de acontecimento e de coerência. Quanto à irreversibilidade, tudo é claro, porque ela existe em todos os níveis, desde o nascimento e a morte dos indivíduos até ao aparecimento de novas espécies às quais correspondem novos nichos ecológicos, criando novas possibilidades de evolução. (PRIGOGINE, 1990: 62)

Retomar a visão darwiniana, através do filtro dos neo-darwinistas, que se postam a analisar e seguir de onde parou Darwin, torna-se crucial quando o que se tem é uma cela construída por padrões hegemônicos de linearidade, progresso, causalidade e estabilidade, onde se encontra confinada grande parte do jornalismo cultural e da historiografia da dança do Brasil.

A necessidade de tratar somente o que chamam de fatos, presente nos modos de ação desse jornalismo e dessa historiografia, revela a ausência da visão de temporalidade e narrativa em evolução, em função de uma exigência classificatória.

Numa analogia à concepção evolucionista e darwiniana da vida, os fatos seriam como os fósseis, cuja permanência validaria sua existência em períodos anteriores. Todavia, um processo de dança que não é capturado no tempo, através de filmagens, fotos, críticas ou recursos de mídia que certifiquem sua existência num determinado instante, pode ser entendido como um tipo de *forma intermediária*, que acompanha a caminhada da evolução sem, no entanto, deixar pegadas. De modo algum esse processo deixa de existir, mas apenas não é registrado para que sua validade possa atravessar gerações.

No momento em que começamos a levar em consideração animais extintos, deixa de ser verdadeira a afirmação de que inexistem intermediários. Ao contrário, agora temos de nos haver com séries potencialmente contínuas de intermediários. A distinção entre aves modernas e não-aves modernas, como os mamíferos, é nítida apenas porque os intermediários que convergem em direção a um ancestral comum estão todos mortos. (DAWKINS, 2001: 382)

Segundo Richard Dawkins¹⁵, defensor da corrente ultra-darwinista na biologia contemporânea, a inexistência de provas fósseis não significa a ausência de padrões intermediários, mas apenas que eles não duraram o suficiente para serem fossilizados.

¹⁵ "Considerando o Darwinismo uma teoria por demais abrangente para ficar confinada ao contexto do gene, Dawkins estende seu argumento transpondo para a esfera da cultura um princípio da biologia, cuja validade lhe parece universal: o princípio da replicação." (BRITTO, 2002:34). Dessa forma, sua argumentação pode servir também para se entender os processos evolutivos na dança, já que a informação se replica e pode persistir, dependendo das possibilidades que o ambiente oferece.

Os intermediários simplesmente passam rápido demais para serem registrados como fósseis. (DAWKINS, 1998:122)

Dawkins, assim como Darwin, é contrário à idéia de surgimento súbito de uma ordem complexa, como uma nova vida ou um ser capaz de reproduzi-la. Para ele, por mais que explosões rápidas possam existir e coincidir com o surgimento de novas espécies, como defende a Teoria do Equilíbrio Pontuado, essas explosões não deixam de ser graduais e dispersas ao longo das gerações.

A Teoria do Equilíbrio Pontuado, defendida por Stephen Gould e Niles Eldredge, propõe que linhagens passem longos períodos em estase e sejam pontuadas por ocasionais e rápidas alterações evolucionárias. A confusão surge porque os defensores de tal teoria não distinguem o gradualismo rápido da macromutação verdadeira. Para Dawkins, a pontuação é gradual e difere da macromutação, que é uma alteração instantânea em uma única espécie.

No âmbito das espécies, existe um porquê de as formas intermediárias estarem ausentes. Nos zoológicos, por exemplo, se um espécime é intermediário em sua forma atual, as convenções legalistas o fazem saltar em uma direção ou outra para que seja passível de nomeação.

Para os anti-evolucionistas, os fósseis encontrados referentes à ancestralidade humana, ou são de macacos ou são de seres humanos. Nesse contexto, admite-se que não há padrões intermediários e que são possíveis grandes milagres.

A questão não está no número de fósseis, registros, publicações feitas sobre um processo, mas na leitura dos índices que se apresentam e que serão classificados a posteriori.

Enquanto os jornais, na maioria das vezes, tratam obras nascidas de pesquisa de linguagem como um assunto de grande audiência, os historiadores da dança traçaram leituras sobre os fenômenos que geravam cada vez mais complexidade no processo evolutivo da dança brasileira, analisando-os como fatos marcadores de linhagens de hereditariedade linear, regidas pela noção de causa e efeito.

Estes trechos de livros de autores brasileiros, que abordam a história da dança, mostram, na maneira organizativa das idéias, a perspectiva ligada à lógica de causalidade:

Maryla Gremo é uma parte do ballet nacional que se amplia, evolui. É, também, um pouco dessa responsabilidade passada que se adapta e que se ajusta aos progressos, estendendo-se às novas gerações artísticas brasileiras. (CARVALHO, 1965: 78)

A completa estruturação do balé russo se deveu a três grandes mestres: Marius Petipa, francês, que chegou em 1847 e permaneceu na Rússia; mais para o fim do século, o italiano Enrico Cecchetti e o dinamarquês Gustave Johansen. Mas a maior influência foi mesmo a de Petipa, que soube, inclusive, aproveitar a involuntária contribuição de alguns dançarinos italianos: Virgínia Zucchi, Pierina Legnani, Carlota Brianza e o próprio Cecchetti, que tinham conquistado o público com sua exuberância e vitalidade. Sabiamente, ele juntou as escolas italiana e francesa, adaptou-as às aptidões e temperamentos eslavos, criando o que se pode chamar de escola russa, da qual saíam todas as estrelas de balés russos que revolucionaram a arte coreográfica. O conjunto de

todas essas influências permanece ativo até dentro da cena moderna.(MENDES, 1985:50-51)

...(o nosso presente) que não existiria sem as bases lançadas pelos muitos nomes ilustres da dança internacional que aqui passaram a viver...deitando os fundamentos sobre os quais repousa todo o trabalho atual.(FARO, 1988:12 apud BRITTO, 2002: 19)

E o que este tipo de reinterpretação demonstra é que o Corpo já não é só o nome de uma companhia, mas de um repertório, uma tradição, que se deixa estudar com o interesse crescente que a história confere à cultura de um povo. (BOGÉA, 2001: 34)

A tendência dos jornais em excluir ou enquadrar em qualquer espécie já classificada, os “fósseis” dos artistas da dança contemporânea — cujo processo de evolução ainda está em ocorrência, o que exige ainda mais cautela na análise de suas implicações — revela uma confusão no entendimento dos processos evolutivos. Mesmo sendo um espécime muito similar a qualquer outro que esteja na cela ao lado de um zoológico, esse animal pode ter uma linguagem autônoma, que corre o risco de ser anulada, caso não seja reconhecida a sua singularidade.

A evolução, contudo, se consolida numa árvore com infinitas raízes que, por sua vez, são galhos de outras árvores, ou seja, esse emaranhado aponta para um não começo, mas um eixo de ocorrências.

Podemos imaginar que a maior parte dessa ‘árvore de todos os animais possíveis’ está escondida no escuro da inexistência. Aqui e ali algumas trajetórias na árvore escura estão iluminadas: são as trajetórias evolutivas que realmente aconteceram e, por mais numerosos que sejam esses ramos iluminados, ainda assim constituem uma minoria infinitesimal do conjunto de todos os ramos.

(DAWKINS, 2001: 458)

A compreensão de um processo de dança que ficou para trás só pode surgir das correlações estabelecidas entre os registros que se produziram sobre ele. Tudo o que foi publicado, como também o que não foi, mas que se configura como forma potencial, desdobra-se na maneira de observar e descrever, de maneira inevitavelmente linear, a não-linearidade da dança.

II. MODOS DE ORGANIZAÇÃO E CONSTRUÇÃO DE LINGUAGEM

O propósito deste capítulo é observar, através do ponto de vista da Teoria Geral dos Sistemas e da Teoria Corpomídia, como os modos de organização se processaram na criação dos trabalhos desenvolvidos por Denilto Gomes e atingiram linguagens que, de alguma forma, permaneceram¹⁶ no tempo. Para tanto, serão analisados, de maneira geral, aspectos de algumas obras do bailarino e seu processo de criação, levando em conta a narrativa que se instala na dinâmica das correlações¹⁷ estabelecidas entre o artista e o mundo.

Como o enfoque desta análise reside no desenvolvimento de Denilto como criador e não somente como executor de idéias e coreografias elaboradas por outrem, não serão abordados os trabalhos em que o bailarino participou apenas como intérprete. Apesar de ter passado por grandes diretores e montagens que marcaram época, Denilto realizou espetáculos em que sua função como criador representa ponto crucial no estabelecimento de uma linguagem própria, ao final de sua carreira.

¹⁶ Na Teoria Geral dos Sistemas, a permanência é o mais fundamental dos parâmetros sistêmicos. Aquele que ressalta a tendência que o sistema tem de sobreviver e permanecer no tempo.

¹⁷ Uma correlação é uma relação regida por reciprocidade, ou seja, um processo entre dois elementos que obedecem a uma restrição e atuam reciprocamente, um sobre o outro - anotações livres das aulas do Prof. Jorge de Albuquerque Vieira, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP, no dia 30/05/2006.

Na presente abordagem, a perspectiva sistêmica surge como necessidade para pontuar as diversas relações¹⁸ que ocorrem ao se observar um processo de dança sem cair no reducionismo das classificações sugeridas pelos registros da mídia e dos escritos sobre história da dança.

De acordo com Avenir Uyemov, segundo interpretação de Jorge de Albuquerque Vieira, *um dado agregado (m) de coisas é um sistema quando, por definição, existir um conjunto de relações entre os elementos do agregado, de modo a permitir o surgimento de uma ou algumas propriedades partilhadas*¹⁹. Desse modo, mesmo que o agregado seja híbrido, será um sistema se essas propriedades existirem, independentemente dos elementos serem ou não da mesma natureza.

No caso da dança, poder-se-ia, por exemplo, delimitar somente o corpo e seus movimentos como um sistema passível de especulações. No entanto, esse corpo sempre mostra a sua dança em um lugar, e isso significa que não existe somente corpo, mas corpo em um ambiente. Assim, tudo o que estiver existindo, no ambiente onde um corpo dança, faz parte da dança, de alguma forma. No caso da dança criada para qualquer forma de palco, a iluminação, a música, o cenário, o figurino, os objetos de cena e o público também – tudo o que existir quando ela acontece, está agregando complexidade²⁰ e ampliando as possibilidades de relações

¹⁸ A idéia de relação utilizada aqui, equivale a um emparelhamento que segue uma norma. Não se trata da simples junção aleatória de elementos, mas sim de um produto que obedece a uma restrição.

¹⁹ Anotação livre na disciplina Sistemas Sócio-Organizacionais, ministrada pelo Prof. Jorge de Albuquerque Vieira, no Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP, no dia 14/03/2006.

²⁰ A *complexidade* está presente desde a permanência, parâmetro mais fundamental de um sistema, até o último dos parâmetros evolutivos, a organização. Assim, se analisarmos um sistema, podemos entender a *complexidade* de forma crescente, desde que haja diversidade e, portanto, informação e relação. Conforme os elementos do sistema se conectam e estabelecem sub-sistemas com

que irão se estabelecer. Se cada um desses componentes puder ser tratado também como um sistema, quando posto em relação com a dança, nas ocorrências de espetáculos que os empreguem, constituem-se, então, sub-sistemas do sistema Dança Cênica.

A própria idéia de corpo como um sistema aberto²¹ implica determinar que exista um ambiente em que o movimento se lança e de onde é lançado, continuamente.

Para uma discussão que aborda o movimento em relação com o seu entorno, a idéia de *corpomídia*, defendida por Helena Katz e Christine Greiner, contribui para o entendimento, a partir de um ponto fundamental: a relação recíproca e indissociável entre o que está dentro e o que está fora do corpo.

O conceito de *corpomídia* define o corpo como um elemento não só de mediação, mas algo capaz de gerar informações próprias:

(...) o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. (KATZ e GREINER, 2005:130)

A partir da compreensão de corpo "permeável", que não estanca dentro e fora, deve-se considerar também a idéia de não-linearidade para explicação de

determinadas funções, o grau de organização aumenta e a *complexidade* pode evoluir de um sistema que é mais entrópico para outro que é menos entrópico – anotações livres das aulas do Prof. Jorge de Albuquerque Vieira, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP, nos dias 28/03 e 04/04/2006.

No artigo "*Uma função não-conservada para sistemas organizados*", K.B.Denbigh define *complexidade* como o aspecto essencial da noção de organização, de modo que uma das condições necessárias para que ela exista, porém não suficiente, é a de que um sistema organizado consiste, necessariamente de partes e sub-partes interconectadas.

²¹ "*Um sistema **aberto** é descrito pela Teoria Geral dos Sistemas como aquele que troca energia, informação e matéria com o meio, diferentemente dos sistemas **fechados**, que trocam apenas energia e informação, e dos sistemas **isolados** que não efetuam trocas.*" (BRITTO, 2002:24).

como as mudanças de estados do corpo²² estão inseridas no contexto da criação e como podem operar a construção de uma linguagem capaz de perpetuar-se no tempo.

A não-linearidade²³ permite interferências e mudanças, que podem ocasionar uma crise ao longo do processo. Se um sistema sofre uma variação de grande intensidade, capaz de gerar uma crise, seus subsistemas se tornarão cooperativos, fazendo com que suas partes criem coerência entre si, resultando no que se pode chamar de *correlações de longo alcance*.

Ou seja, o sistema aberto interage com seu ambiente, sofrendo do mesmo perturbações, as flutuações. Estas podem, inclusive, entrar em ressonância com perturbações internas ao sistema, as quais são comuns em sistemas complexos. Em condições de grande afastamento do equilíbrio, tais perturbações são amplificadas num regime não linear (aqui, não linearidade refere-se a uma equação de evolução de grau superior a unidade). (ALBUQUERQUE, 2003:294)

A idéia de que o processo de criação possui uma gramática surge justamente desse princípio correlacional, regido por reciprocidade, que resulta numa auto-organização do sistema. As variações no modo de conceber dança, ao longo da

²² Entende-se *estados do corpo* como as reações do corpo em seu processo de sobrevivência, em fluxo contínuo e em constante mutação. De acordo com Antônio Damásio, "(...) as diversas reações homeostáticas, das mais simples às mais complexas, são acompanhadas necessariamente de estados do corpo que são bem distintos" (DAMÁSIO, 2004: 91). Damásio também reitera que "(...) certas maneiras de estar do corpo estão fortemente associadas a certos temas de pensamento e a certos modos de pensar." (Ibid.:92)

²³ A não-linearidade, na Teoria Geral dos Sistemas, refere-se à possibilidade de um sistema complexo desembocar em caminhos distintos e não previstos. Um sistema linear evidencia-se numa equação de 1º grau, definida num sistema físico-matemático que ignora alguns fatores de influência complexos, permitindo resultados exatos. Já um sistema não-linear não obtém respostas exatas através da álgebra convencional, pois as variáveis de influência não respondem organizadamente às suas variações – anotações livres das aulas do Prof. Jorge de Albuquerque Vieira, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUCSP, no dia 23/05/2006.

carreira do artista, provavelmente resultam da evolução de diversas gramáticas desenvolvidas a cada espetáculo.

No caso do corpo, a priori, existem três gramáticas que devem ser obedecidas: a física, a mecânica do próprio corpo e o hábito. Mesmo que o bailarino procure a não memória do movimento, provavelmente ele voltará para essas três gramáticas. (VIEIRA, 2006)²⁴

É certo que existe uma grande dificuldade em se reduzir o conhecimento complexo que é a dança ao nível do método, no entanto, aqui se propõe a demonstrar que é possível falar da dança na sua complexidade em vez de concordar que ela deva continuar sendo abandonada no reino do indizível.

Muitos artistas tendem a explicar verbalmente sua arte através de analogias que remontam a uma linguagem universal, como se esta nascesse independentemente da noção de tempo. É comum encontrar artistas que dizem “a dança nasce interiormente” ou “o que eu danço não se explica, é essencial”. E isso se dá devido à configuração cerebral que faz do homem não um simples espectador das imagens que cria, mas também o próprio *filme*²⁵:

No mínimo, portanto, a neurobiologia da consciência defronta-se com dois problemas: como o filme no cérebro é gerado e como o cérebro também gera o senso de que existe alguém que é proprietário e observador desse filme. (DAMÁSIO, 2000:27)

²⁴ Conforme afirmação do Prof. Dr. Jorge Albuquerque Vieira em sala de aula, na disciplina Sistemas Sócio-Organizacionais, do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, no dia 30/05/2006.

²⁵ Em **O Mistério da Consciência**, Antônio Damásio compara, metaforicamente, as imagens formadas no cérebro e as trilhas sensoriais de nosso sistema nervoso a um *filme no cérebro*. (DAMÁSIO, 2000:25)

Para o artista, outra dificuldade consiste em reconhecer o que é produzido pelo próprio corpo, não só pela complexidade dos processos cerebrais, mas, sobretudo, pela idéia corrente de que há uma essência interna e imutável, que adentra no pensamento e no movimento, um algo que parece se situar no “âmago íntimo do dentro do corpo”.

A dissertação não pretende investigar os processos mentais envolvidos na dança, nem tampouco acomodar-se aos jargões que a explicam como lugar de inspiração, beleza e incompreensão.

A dança, apesar de desenvolver-se presencialmente, na mobilidade do corpo e dos seus desdobramentos sígnicos, apenas recentemente começa a despertar a atenção de estudiosos interessados em investigar seus procedimentos criativos.

Ao longo das gerações, consolidou-se um comodismo que os discursos exprimem com a expressão ‘universalidade da dança’. Como se a dança, porque acontece no corpo fosse compreendida da mesma maneira por todos, em todo o Universo. Essa dança, entendida dessa maneira, é aquela ‘que vem de dentro’ de cada artista²⁶ e se encerra como conhecimento tácito²⁷.

Através do contato com outras áreas do conhecimento sobre o corpo e outras formas de investigação, consegue-se adentrar em outros patamares de descrição. A Teoria Corpomídia agrega contribuições não só da Teoria Geral dos Sistemas, mas também da Neurociência, das teorias evolucionistas darwinianas, das Ciências Cognitivas e da filosofia política, a fim de investigar a dança como uma

²⁶ Helena Katz, na introdução de “Um. Dois. Três. A dança é o pensamento do corpo”(2005), inicia seu texto tratando dessa crença na dança como uma linguagem universal e o tipo de atraso que isso tem gerado na elaboração de teorias sobre a dança.

²⁷ Segundo Jorge de Albuquerque Vieira, o conhecimento tácito “ é o conhecimento que não pode ser reduzido ao discurso”(VIEIRA, 2006:53).

arte mais palpável, já que seu lugar de ocorrência é o corpo, protagonista ativo de suas próprias ações.

Tratar a construção de um artista, conectando-a a uma visão de corpo em processo, implica em adentrar outros níveis de discussão, não só em relação à maneira de se conceituar a linguagem, mas também o movimento. Partindo do pressuposto de que o conhecimento humano está ligado à existência de uma *consciência ampliada*, usaremos as investigações do neurologista Antônio Damásio, para a argumentação que se segue.

De acordo com Damásio, o corpo opera em suas ações através de um *proto-self*, um conjunto de padrões neurais, em vários níveis do cérebro, que mapeia, a todo tempo, o estado da estrutura física do corpo. O proto-self seria como um *precedente biológico pré-consciente*, mas não daria conta do conhecimento, já que funcionaria não como um intérprete, mas como um *precursor inconsciente*. (DAMÁSIO, 2000:201)

Já uma outra estrutura, a *consciência central* seria resultante de uma série de mecanismos cerebrais capazes de construir relatos imagéticos (não verbais)²⁸ de tudo que se relaciona com o organismo. Essas imagens são incorporadas ao cérebro como comentários não solicitados, construindo um relato não verbal, que, metaforicamente, estaria contando uma história. (Ibid.: 219-220)

A consciência que comumente se conhece como a relação soberana sobre todas as relações criadas, seria a *consciência ampliada*, cujo campo de atuação

²⁸ Neste caso, Damásio se refere à imagem não como figura, mas como imagem mental. Para ele, uma imagem mental é construída através de uma alteração estrutural transitória no corpo, advinda tanto do estado das vísceras e do meio interior, quanto do contato com o meio externo. O cérebro constrói mapas referentes a essas alterações no corpo, com a ajuda de sinais químicos da corrente sanguínea e elétricos, do sistema nervoso. A partir desse mapeamento, formam-se as imagens mentais. (DAMÁSIO, 2004: 206-207)

abrange todo o período de vida de um indivíduo, com o privilégio de dar a ele um panorama de suas memórias autobiográficas.

Todavia, tanto o proto-self e a consciência central quanto a consciência ampliada são ações que promovem estados do corpo, de modo que verbalizar esses processos torna-se uma tarefa arbitrária, quando se trata do próprio corpo onde essas ações se inserem:

As imagens na narrativa da consciência fluem como sombras, juntamente com as imagens do objeto para o qual estão fornecendo um comentário não intencional, não solicitado. Retomando a metáfora do filme, elas estão *no* filme. Não existe um espectador externo. (DAMÁSIO, 2000:221)

A grande questão está na dificuldade de perceber que quando olhamos um corpo que dança, as nossas observações não dizem respeito somente ao comportamento do sistema visual, mas à complexidade do funcionamento cerebral como um todo. A percepção, o sentimento, a emoção, o movimento, a dor, o prazer, o pensamento e a consciência, entre outros, constroem no bailarino o sentimento de si mesmo — processo que também ocorre no seu observador. Não por ser um conhecimento tácito, mas pelo desconhecimento dos modos como a dança acontece no corpo é que alguns apresentam a dança como sendo indizível.

Nas diversas reportagens, críticas e relatos referentes à obra de Denilto Gomes, vê-se uma entrega ao discurso universalizante de arte como resultado

estético oriundo da grande inspiração de um artista, como se ele partisse de uma página em branco²⁹ e despejasse toda a sua genialidade num impulso criativo.

É sob esse aspecto que as próximas considerações farão surgir questionamentos sobre processos que, mal ou bem, já foram registrados, historiografados e, ainda assim, permanecem desconhecidos para alguns, vagamente obscuros para outros e superficialmente descritos para a história da dança do Brasil.

1. FONTES DE INFORMAÇÃO

A primeira dificuldade ao se observar um processo de criação em dança é lidar com a escassez de registros, pois quando não existem gravações em vídeo dos espetáculos e ensaios, o que resta são as peças de um quebra cabeça, que servem como índices parciais.

O que existe sobre Denilto Gomes, em termos documentais, são alguns indícios: fotos, arte gráfica em fase de criação, depoimentos, entrevistas, alguns registros em vídeo e materiais escritos, que acentuam o aspecto correlacional do ato criador. Por outro lado, sua experiência com outros profissionais, participações em grupos e uma série de relatos de artistas que conviveram com ele em cena e fora de cena, permitem reconstituir fatos que marcaram sua trajetória como intérprete e criador.

2. O GRUPO PRÓ-POSIÇÃO

²⁹ A expressão "página em branco" exposta aqui é uma analogia à noção de *tabula rasa*, que será discutida na página 121.

Em 1973, em Sorocaba, Janice Vieira e Denilto Gomes fundaram o **Pró-Posição Balé-Teatro**, cuja pré-estréia ocorreu no Sorocaba Club, em dezembro do mesmo ano, num apanhado de diversos trabalhos do grupo e da escola de dança Studio Janice Vieira.

Em decorrência do nascimento do grupo, um jornal da cidade publicou as ousadas propostas de seus fundadores, numa reportagem que destacava a iniciativa e abria espaço para declarações:

Inserido no contexto geral, o lema experiência e pesquisa mantém-se firme em nosso trabalho. O grupo estará, em primeiro lugar, disposto a descobrir novas faces do movimento, imagética e dinamicamente libertando expressões vivas. Não só dançam braços e pernas, mas olhos, boca, o corpo total. A dança não é ingênua, mas fizeram dela uma pobre ingênua. A dança cansou-se do romantismo saudosista, explodiu. Hoje existe toda uma vanguarda artística lutando em prol de uma dança verdadeira que comungue com nosso dia a dia, nossa vida urbana. Eis aí o grupo Pró-Posição Ballet Teatro.³⁰

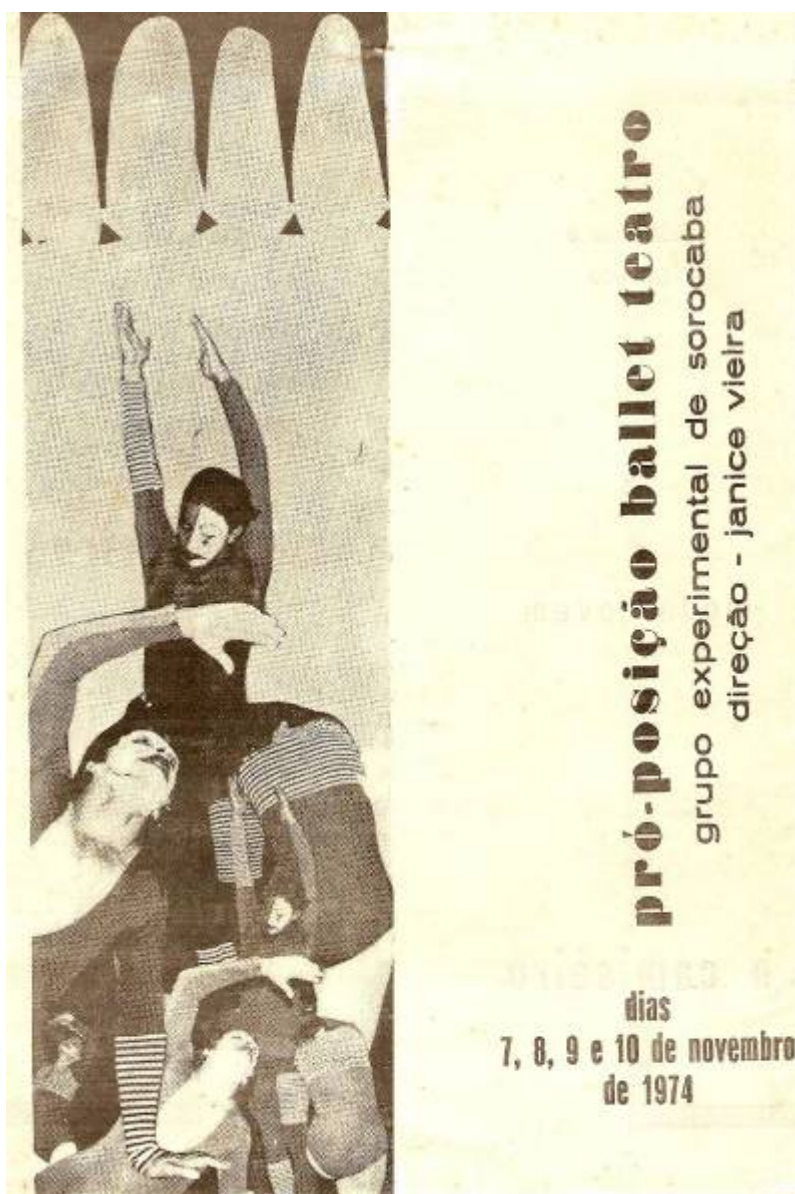
No dia 07 de novembro de 1974, o Pró-Posição fez sua estréia oficial no Teatro da Ação Social Católica, aos fundos da Catedral de Sorocaba. No elenco estavam Regina Claro, Lúcia Bevevino, Elizabeth Durelli, Maria do Carmo Guedes, João Batista, Carlos Roberto Mantovani, Maria Lúcia Dell' Osso, Lígia Dell' Osso, Janice Vieira e Denilto Gomes.

³⁰ Declaração de Denilto Gomes, para a reportagem **Pro-Posição Ballet Teatro: uma nova criação de Janice Vieira**, do jornal sorocabano Cruzeiro do Sul, no dia 01 de fevereiro de 1974.

O primeiro espetáculo do grupo, criado em 1973 e estreado na Ação Católica, em Sorocaba, foi de grande importância para nós. Apesar de não ter recebido o reconhecimento dos trabalhos que vieram posteriormente, foi feita uma grande pesquisa, com novas informações para a realidade que tínhamos. Usávamos uns coturnos enormes, com músicas do David Fanshawe e uma iluminação feita com sal, elaborada por Walter Rodrigues. Havia um momento em que o Denilto ficava numa escada bem alta, vestido com uma rotunda, como se fosse um boneco gigante de animação. Além de trazer outras questões para a cena sorocabana, o espetáculo foi estreado sem título, o que gerou a crítica de amigos e artistas como Paulo Betti, que era de Sorocaba e acompanhava nossa pesquisa na época. Então, para não gerar tanto estranhamento, criamos um nome para o trabalho, **Pró-Posição Balé Teatro**, que era o nome do grupo. Mas essa estranheza causada não era tão negativa, já que provocava uma curiosidade e assim, uma atração para o público. A chefe de edição do Jornal Diário de Sorocaba, quando ficou sabendo das nossas experiências, pediu a um repórter que observasse e escrevesse, pois segundo ela, tínhamos enlouquecido. (Vieira, 2007)³¹

Mais tarde, o grupo recortou uma parte desse trabalho e desenvolveu-a em **Antiga História de uma Civilização Antiga retratada num Antigo Painel**, espetáculo vencedor do concurso MEC-Rede Globo, no Rio de Janeiro, que ocorreu de dezembro de 1974 a janeiro de 1975.

³¹ Depoimento de Janice Vieira, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 2 de agosto de 2007.



Programa do espetáculo apresentado na Ação Católica (Sorocaba-SP), em 1974

De 1976 a 1979, o Pró-Posição se reduziu à dupla Janice e Denilto, que criavam e encenavam os espetáculos, contando com a colaboração de parceiros como os encenadores Roberto Gill Camargo e Moyses Miastkowski, o artista plástico Toshifumi Nakano e os iluminadores Walter Rodrigues e Gil de Mello.

Entre os principais trabalhos do grupo estão: **Boiação** (1976), **Silêncio dos Pássaros** (1978), **Sacrário** (1978), **Pranto por Ignácio Sanchez Mejia** (1979)³² e **Como Sói Acontecer** (1980).

Em **Como sói acontecer** (1980), o grupo seguia já sem a participação de Denilto. Com músicas de David Fanshawe, Jards Macalé, Hermeto Paschoal, Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos, Janice Vieira coreografou, dirigiu e criou a trilha sonora para um elenco de novos e antigos integrantes.

Com estréia no Teatro Procópio Ferreira, em Tatuí, o espetáculo ainda foi apresentado em São Paulo (Teatro Galpão), Sorocaba (Teatro Fantoche) e Rio de Janeiro (Teatro Theresa Raquel). Em cena estavam Marcos Moura, Maia Júnior, Regina Claro, Eliégene Miranda, Maria Lúcia Del'Osso, Sandra Negretti, Maria Luzia Alves, Celeste Rubino, Adriana Pinheiro e Janice Vieira.

Ao longo de sua história, apesar de residir em Sorocaba, o grupo projetou-se nacionalmente, com apresentações em São Paulo (TV CULTURA, ECA-USP, Teatro Galpão e TBC), Rio de Janeiro (Sala FUNARTE, TV GLOBO, Teatro Theresa Raquel e Teatro Cacilda Becker) e Bahia (Festival Nacional de Dança Contemporânea- Teatro Castro Alves).

Inserido numa época em que a dança paulista trilhava novos rumos, o Pró-posição integrou uma geração de artistas que vinham com novas propostas estéticas e políticas para a dança. Lançado e acolhido pelo movimento do Teatro Galpão e pelo Festival Nacional de Dança Contemporânea da Bahia, que depois trocou de nome para Oficina Nacional de Dança Contemporânea, o grupo obteve reconhecimento, dentro de um espaço constante de troca e efervescência cultural, que marcou a época:

³² Estes espetáculos serão abordados e analisados com detalhes nas próximas páginas.

Quando fomos à Bahia, em 1976, com o *Bolação*, conhecemos o Carlos Afonso e, nesse ano mesmo, a Graciela Figuerôa, do Grupo Coringa. Em 77, cruzamos com essas pessoas no Rio de Janeiro. Nós trocávamos aulas e informações, havia um fluxo. (Vieira, 2007)³³

Em 1983, o grupo encerrou sua carreira, com os espetáculos **Pão Nosso** e **Rabigalos**³⁴, dirigidos por Janice Vieira e Carlos Roberto Mantovani.

Pão Nosso (1983) estreou no 1º Festival de Dança de Joinville, misturando-se aos balés clássicos de repertório e espetáculos de jazz, já que não havia uma categoria distinta para grupos de dança contemporânea. Após um grande estranhamento do público e dos jurados— ao ver cenas como a de um operário, de macacão e botas, dando de mamar a um bebê, ou um elenco sentado no procênio, olhando para o público, comendo bananas e jogando a casca no palco— o grupo foi vaiado e viu-se, neste Festival, com o espaço fechado para suas novas investigações.

Em **Rabigalos** (1983), cenas como a de uma mulher que, aos prantos, tirava um interminável tecido cheio de nós de dentro do sutiã, ou a de um casal que tomava café, de pijama e camisola, pendurados por uma corda, mostravam um caráter irônico, calcado numa integração de imagens e ações que se repetiam até o esvaziamento dos signos. Apesar do teor crítico e da profusão de idéias, o

³³ Depoimento de Janice Vieira, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, em 2007.

³⁴ Nesta época, faziam parte do grupo Janice Vieira, Carlos Roberto Mantovani, João Batista, Matilde Santos, Maria Lúcia e Lígia Dell' Osso, Regina Claro, Valéria Franco, Marcos Moura, Sandra Negretti, Adriana Pinheiro, Celeste Rubino, Oriete Claro, Maia Júnior e Eliégene Miranda.

espetáculo ficou pouco tempo em cartaz em Sorocaba e logo foi interrompido, assim como a carreira do Grupo Pró-Posição.

3. A SALA GALPÃO

O Teatro de Dança, na Sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, foi inaugurado em 1975, por iniciativa da bailarina e atriz Marilena Ansaldi. Apesar de sua atuação como bailarina clássica no Teatro Municipal, com passagem pelo Teatro Bolshoi de Moscou³⁵, Marilena se empenhou na fundação de um espaço para a apresentação de espetáculos experimentais de dança e a realização de cursos gratuitos, bancados pelo governo. (DIAS, 1992: 120-121)

Conversamos sobre um plano que tinha me aparecido na cabeça, que era o de o governo alugar um espaço que poderia ser um teatro, um galpão – como foi mesmo um Galpão, só que o galpão era teatro— uma garagem, enfim, um espaço para a dança, especialmente para a dança. E que nesse espaço teriam cursos gratuitos, com professores pagos pelo governo, onde poderiam ser feitos espetáculos— espetáculos experimentais— em que a bilheteria seria dos grupos, e o governo forneceria projetores, etc.

³⁵ Marilena Ansaldi, filha do barítono italiano Paulo Ansaldi e da corista Maria Nazareth da Silva, entrou para a Escola Municipal de Bailado de São Paulo em 1951, tornando-se, mais tarde, primeira bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal. Em 1962, seguiu viagem à Rússia e obteve bolsa de estudos no Balé Bolshoi. Ao voltar ao Brasil, em 1965, casou-se com o crítico teatral Sábado Magaldi, iniciando carreira como coreógrafa e participando de espetáculos dirigidos por Renée Gumiel. Em 1966, criou o Balé de Câmara, com Victor Austin, Peter Hayden e Márka Gidali. Em 1968, tornou-se uma das diretoras da Sociedade Ballet de São Paulo. Em 1973, convidada a assumir a direção do Corpo de Baile do Teatro Municipal (atual Balé da Cidade de São Paulo), Marilena negou o convite e sugeriu que Antônio Carlos Cardoso assumisse o cargo. Contratado pelo Corpo de Baile, Cardoso mobilizou uma equipe de trabalho formada por ele, Marilena Ansaldi, Iracema Cardoso e Victor Navarro – dados fornecidos pela Enciclopédia Itaú Cultural Teatro (www.itaucultural.org.br) e pelo Balé da Cidade de São Paulo (www.baledacidade.com.br).

enfim, todo o equipamento pago pelo Estado. (ANSALDI, 1976 apud DIAS, 1992:121)

A partir de um abaixo-assinado dos artistas da dança que nunca recebiam verba pública— já que essa era gasta para trazer companhias estrangeiras— Sábato Magaldi, crítico de teatro e marido de Marilena, conseguiu sensibilizar o secretário de Cultura do Estado da época, Pedro de Magalhães Padilha, que acolheu a proposta de fundação de um espaço para a dança. (DIAS, 1992: 120)

A Sala Galpão já havia abrigado José Celso Martinez Corrêa, com seu **Roda Viva**, em 1968, mas, no período em que Marilena buscava um lugar para abrigar o movimento de dança que emergia no país, o Galpão passava por uma fase de abandono e inexpressividade (idem: 123). O Teatro de Dança foi fundado lá, em 1975 e durou até 1981, mas as apresentações de espetáculos, conferências, mostras de filmes e aulas, ou seja, as atividades que deram consistência ao movimento que o distinguiu duraram até 1978.

Pelo Galpão passaram inúmeros artistas, grupos e professores como Sônia Mota, Maurice Veneau, Célia Gouvêa, Iracity Cardoso, Antônio Carlos Cardoso, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, João Maurício, Thales Pan Chacon, Renée Gumiel, Yetta Hansen, Zina Filler, George Otto, Mara Borba, Klauss Vianna, Angel Vianna, Júlio Villán, Ivaldo Bertazzo, Vivian Mamberti, Clarisse Abujamra, Mariana Muniz, J.C. Violla, Selma Egrei, Marcos Verzani, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Ismael Ivo, Felícia Ogawa, Juliana Carneiro da Cunha, Graziela Rodrigues, Penha de Souza, Grupo Pró-posição, Grupo Andança, Grupo Ex, Grupo Coringa, Grupo Cisne Negro (hoje Cisne Negro Companhia de Dança), Grupo Marzipan, Ana Maria Mondini e Umberto da Silva, entre outros.

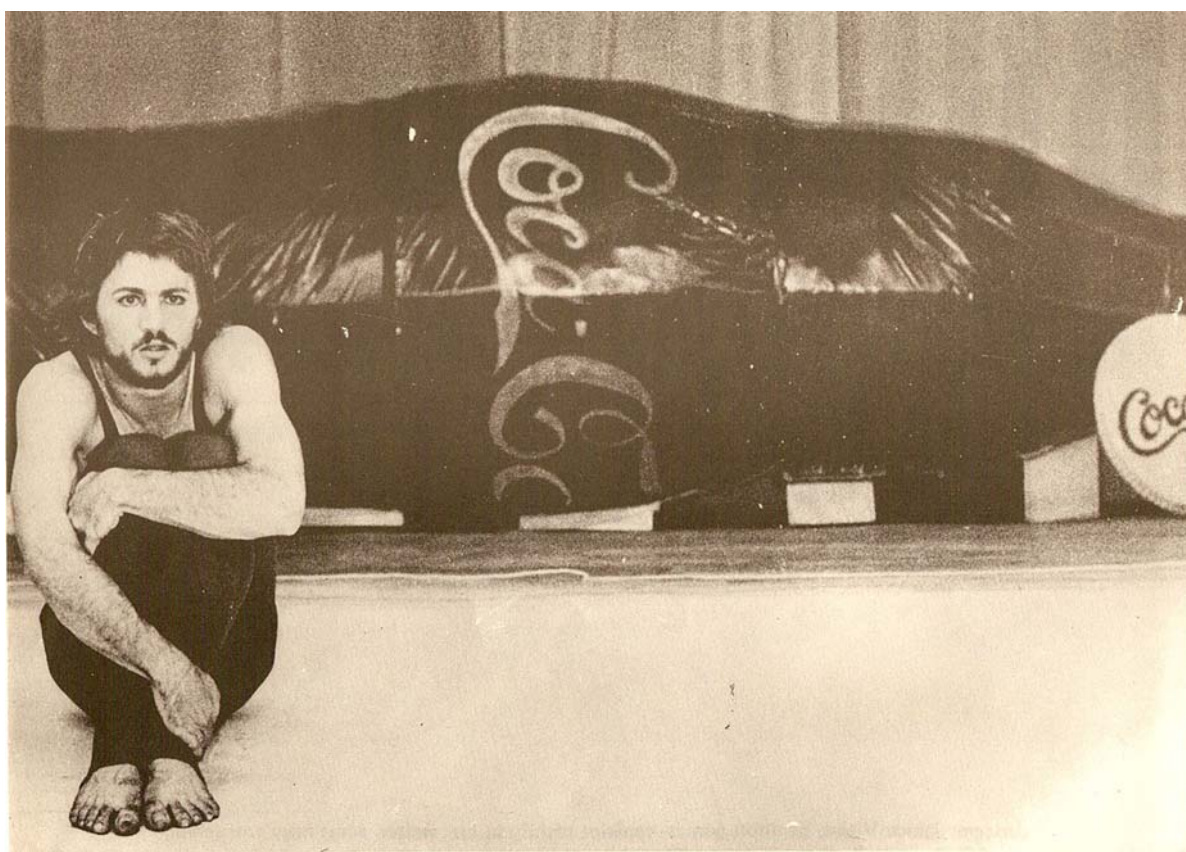
4. OS BOIS EM AÇÃO

O espetáculo **Boiação**, do grupo sorocabano Pró-Posição, estreou em 1976, no Teatro Galpão, em São Paulo, com concepção de Janice Vieira e Denilto Gomes, coreografia de Janice Vieira, cenário de Toshifumi Nakano e iluminação de Walter Rodrigues. Com apresentações em Sorocaba, São Paulo (Teatro Galpão) e Bahia (Teatro Castro Alves), o espetáculo rendeu a Denilto o prêmio de bailarino revelação pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1976.

No palco, eram apenas Janice e Denilto. O cenário, um misto de realismo e alegoria, era composto de elementos característicos de ambientes urbanos, como imagens de trânsito nas cidades, projetadas por *slides* e filmes (super 8), além de uma garrafa de coca-cola, de proporções gigantescas (7m de altura). Em contraposição, havia elementos rústicos, representativos de um ambiente rural, como palha, madeira e um bumba-meu-boi, cuja cabeça era uma grande boca. A trilha sonora variava de Luiz Gonzaga a Luciano Bérrio e Edgard Varese. A peça, de oitenta minutos, tratava do deslumbramento do sertanejo que vinha a São Paulo e se deparava com a massificação, o apelo ao consumo e a invasão cultural estrangeira.

Dentro de uma estrutura dramatúrgica que remetia a uma narrativa ancorada numa lógica literária, **Boiação** desembocava no tema mitológico de Orpheu e Eurídice, para confrontar o personagem José da Silva, que descia aos infernos - a metrópole - em busca de Eurídice, seu complemento, o "happy end".

Em *Boiação*, tínhamos uma equipe pensante. Queríamos falar do colonialismo cultural, do imperialismo, da pressão. Como tínhamos um artista plástico na equipe, o Toshifume Nakano, já falecido, construímos uma enorme Coca-Cola que era um signo massacrante. Essa coca-cola ia se desconstruindo e a movimentação que nascia para manipular esse objeto, era o movimento eficiente, nem feio nem bonito, não nos preocupava essa questão. (Vieira, 2003)³⁶



Denilto Gomes em **Boiação**-1976-Foto do Acervo Janice Vieira- Salão Verde da Universidade de Sorocaba (Antigo Colégio Industrial)

Apesar da localização do grupo ter sido no interior do Estado, numa época em que a rede de informações não era tão ativa quanto hoje, deve-se destacar a

³⁶ Depoimento de Janice Vieira para Cássia Navas, ao Série Depoimentos, em 14 de agosto de 2003, a ser publicado pelo Centro Cultural São Paulo.

maneira como o contexto, os processos inferenciais e as discussões coletivas levaram o corpo a compor outras formas de mover, diferentes das habituais daquele período. Isso se deu porque o lugar, seja o interior, seja a capital, nunca é uma geografia delimitada e congelada, pois se estende e se comunica com o que está ao seu redor. Perde o sentido se pensar em um isolamento quando não se está na capital, pois, numa escala global, os sistemas estão sempre trocando informações entre si, de acordo com as suas possibilidades.

No Brasil, a tradição é o balé clássico. A nossa idéia é expandir um pouco mais através da dança e dos movimentos naturais do corpo humano. Tentamos fazer uma dança mais ligada à realidade brasileira. (Gomes, 1976)³⁷

A descrição feita pelo crítico de dança Lineu Dias no jornal O Estado de São Paulo, em 1976, atribuía a Janice e Denilto a condição de "*caso único*", por serem artistas do interior atuando na capital, tratando-os como um fenômeno isolado, que brotava também "*em relativa solidão*":

Este grupo é uma raridade, ou antes, pelo que sabemos, um caso único. Vem estudando e praticando dança há vários anos, tendo como sede uma cidade do interior: Sorocaba. Fala-se muito em descentralização da cultura em certos ramos, como o da música e do teatro de prosa, parece que a coisa funciona, ao menos até certo ponto. Noutros, são fenômenos isolados que brotam em relativa solidão. (DIAS, 1976)

³⁷ Depoimento de Denilto Gomes, gravado em vídeo pela TV Cultura, em 1976.

Se levarmos em conta o olhar que adentra as peculiaridades desse trajeto, bem como a noção de autoria emergente de um sujeito em interação com o ambiente, dificilmente poderíamos afirmar que essas relações surgiram isoladamente.

O fato de descrever tal atuação como *fenômeno isolado*, surgido em *relativa solidão*, designa uma certa necessidade de rotular o outro distante como a diferença que deve permanecer afastada, para ser observada de longe. Com o poder desse enunciado, nem o artista mais revolucionário conseguiria suspender a etiqueta que lhe colam quando, (in) diretamente, o tacham como interiorano, precário e raro, olhando-o de forma diferente da que olham para o centro, o “lugar” onde “reside” a cultura.

O modo de relacionar o que se produz fora da capital com o que se cria na capital pode ser articulado com o que se tem dito sobre centro e periferia nas discussões acerca dos desdobramentos políticos trazidos pela noção de corpo da Teoria Corpomídia. Por elencar visões adequadas a um entendimento de corpo não como um recipiente que recebe informações, processa e devolve, mas como algo que se apronta no “entre”, no trânsito das relações corpo-ambiente, o conceito de corpomídia passa a confrontar as linhas de pensamento sobre o corpo que trabalham com as hipóteses de corpo-embalagem de seus conteúdos.

Nos Estudos sobre Multiculturalismo, bem como nos Estudos Pós-Coloniais, surgiram novos questionamentos e proposições sobre jargões já consagrados sobre as bipolaridades indiscutíveis, presentes nos conceitos de raça, localidades, deslocamentos, gênero e classe.

O indiano-britânico Homi Bhabha, em "O local da Cultura" (1998), inicia sua discussão abordando a idéia de "além" como momento de trânsito em que complexas figuras de identidade e diferença, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão, emergem num movimento de desorientação e planam em "entre-lugares", na contemporaneidade (BHABHA, 1998:19-20). No entanto, a articulação social da diferença, pelo viés da minoria, não é uma negociação simples, pois os embates culturais podem também tornar-se monolíticos. Dessa forma, haveria uma validação avessa – pela perspectiva da minoria – que se autovalorizaria, excluindo outras camadas relacionais, em prol da exterminação das centralidades hegemônicas.

As causas multiculturalistas não são dadas por uma tradição cultural autenticada, mas pela emergência do sentido de comunidade, não como uma estrutura fixa e sim como um projeto de revisão e reconstrução, que pode levar um sujeito para "além" de si mesmo, a fim de visualizar as condições políticas do presente. Assim, o sentido do "entre-lugar" desfaz as polaridades binárias, como superior e inferior, centro e periferia, num interstício que decompõe hierarquias já estabelecidas. (Ibid.:22)

O surgimento de um grupo no interior do estado de São Paulo, com novas propostas para a dança— na época de sua ocorrência —teria mesmo que ficar marginalizado dentro de uma concepção histórica baseada na sucessão genealógica, onde tudo desemboca numa matriz identificável. Tal proposta, onde o passado é simétrico ao futuro, sustenta a historiografia da dança no Brasil e se expressa na necessidade de olhar a periferia, hierarquicamente, a partir do centro.

Abordar um processo como esse, aqui apresentado, que foge da linhagem dada, hegemonicamente, como norma da história da dança, é deparar-se com a dinâmica multidirecional que embasa qualquer processo de criação, sem ignorar a simultaneidade imbuída na continuidade histórica.

A precária visão que adentra uma manifestação cultural— inserida num contexto de pós-modernidade— entendendo o “pós” como seqüencialidade causal ou polaridade, mostra-se provinciana a toda complexidade que o tempo de agora assume:

O presente não pode mais ser encarado simplesmente como um ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autpresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. (BHABHA, 1998:23)

Numa perspectiva atenta para o processo, há vestígios de conexão entre a construção singular da criação e o tempo e espaço circundantes. Mesmo que uma proposta estética não esteja inserida no circuito hegemônico de validação ou divulgada diante dos apelos mercadológicos que, muitas vezes, ditam os pretensos “rumos” da arte, a cultura continua sendo um mecanismo supraindividual, capaz de abrigar tudo aquilo que produz. Por mais que o sistema afirme sua identidade e autonomia, nada se constrói isoladamente.



Denilto Gomes em **Boiação**-1976- Acervo Janice Vieira- Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar-São Paulo)

Enquanto a dança está existindo, passado e futuro são dimensões de tempo ancoradas na historicidade do corpo que a realiza. Cada corpo tem correlações diferentes com o mundo, de modo que a dança configura-se como o produto histórico dessas correlações.

A dança é, portanto, um produto histórico da ação humana: cada corpo constrói uma dança própria que, no entanto, é relativa ao conjunto de conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica e aos padrões associativos que o corpo desenvolve para estabelecer suas correlações com o mundo – outros corpos, outras danças, outros conhecimentos. (BRITTO, 2002: 14)

Nesse sentido, o ambiente não deve ser visto como um lugar de ocorrência das múltiplas trocas que podem ser efetuadas, mas sim como um conjunto de possibilidades conectivas que não se restringe à noção de espaço pontual, mas se amplia como uma localidade móvel. O que está distante, territorialmente, não está necessariamente apartado das informações que estão no mundo. Em alguns casos, é exatamente o inverso.

Em um dos formatos do programa de apresentação de **Boiação**, vemos não só um procedimento de tradução da dança para a poesia, como também uma relação de contaminação entre algumas tendências recorrentes no fazer artístico da época:

BOIAÇÃO

BOIADA:
BOIADA:
BOIADA:

boiacionista
 boiaporçado
 boiassociado
 boiassessorado
 boiatarco
 boiáspere
 boiatro
 boiastinatra
 boiaceno
 boiecima
 boiabaixo

boiaccessível
 boiacesso
 boiastando
 boiassaz
 boiaceleração
 boiaseado
 boiacenamento
 boiascença
 boiameda
 boiãdo
 boiãdo
 boiãdo
 BOIAÇÃO

2.a AÇÃO

"na boiada já fui boi"

boiessim
 boiessado
 boiido
 boiando
 boiido
 boiante
 boiido
 boielado
 boiatado

boicollado
 boiassaleriado
 boiassallado
 boiassolado
 boiassinado
 boicotado
 boioprimito
 boiacedido
 boiacefílico

3.a AÇÃO

boiceiro
 boiassexo
 boiastintético
 boiacém
 boiacidental
 boiacenso
 boiacervo
 boiaceito

boicoite
 boiassente
 boiasseta
 boiaccerte
 boiacentador
 boiacensuro
 boiacidentado
 boiacessório

boiido
 boiãdo
 boiim
 boiervo
 boiopolado
 boiastustado
 boiassinado

boiãdo
 boiãdo
 BOIAÇÃO

Boiacedente
 O boiacenso
 I boiacisivo
 A boiãverro
 Ç boiacionado
 A boiastombro
 O boierrecho
 boiastumido
 boiastença
 boiastunção
 boiissim
 boiissim
 boiissao
 boiayo
 boiãdo
 BOIAÇÃO
 BOIAÇÃO

BOIABAMELUBOI
 BUMBÁ BUMMMMMMMMMMMMMMMMM

BOICHÃO.
 BOMBAMELUBOI

5. SILÊNCIO DOS PÁSSAROS

Após a aparição em **Boiação**, Denilto recebeu o Prêmio Governador do Estado e o Prêmio APCA de melhor bailarino pelo conjunto de trabalhos desenvolvidos em 1978, entre eles **Magitex**³⁸, **Dédalo e o Redemunho**³⁹ e **Silêncio dos Pássaros**, além dos cursos que ministrou no mesmo ano, no Teatro Galpão.

O espetáculo **Silêncio dos Pássaros** foi produzido e estreado em 1978, com direção de Roberto Gill Camargo, coreografia de Janice Vieira, roteiro de Denilto Gomes e cenografia de Gil de Mello. Apresentado no Teatro Galpão, no Teatro Cacilda Becker (Rio de Janeiro) e no Teatro Castro Alves (Bahia), o trabalho consolidou a expansão do grupo sorocabano e foi considerado uma das melhores produções do ano, em São Paulo.

A cena era dividida, novamente, entre a dupla Janice e Denilto. Diferente de **Boiação**, trazia quadros desconexos, ligados através de um contexto metafórico, em que se fundiam imagens, formas e idéias, cuja estrutura não traçava um todo linear. Também a forma de organizar o corpo era outra, de modo que o ponto de

³⁸ Segundo Depoimento de Maria Duschenes, em entrevista realizada por Cássia Navas, **Magitex** foi dirigido e coreografado por Maria Duschenes e apresentado na I Bienal Latino Americana de São Paulo. O espetáculo era baseado na mitologia e buscava, entre suas propostas corporais, expressar simbolicamente as máquinas têxteis, através da idéia de imprimir desenhos no espaço, com a ação do próprio corpo. Nesse trabalho dançaram, entre outros, Marília Souza Aguiar, Lillian Van Enk, Regina Faria, Lala Deheinzelin, Denilto Gomes, J.C.Violla e Juliana Carneiro da Cunha. (DUSCHENES, 1991 apud DIAS; NAVAS, 1992:54-60)

³⁹ **Dédalo e o redemunho**, apresentado no Teatro Galpão, em 1978, foi uma proposta do artista plástico Adão Pinheiro, que reunia artistas como Denilto Gomes, Ruth Rachou, Selma Egrei e Ivaldo Bertazzo.(DIAS, 1992: 152)

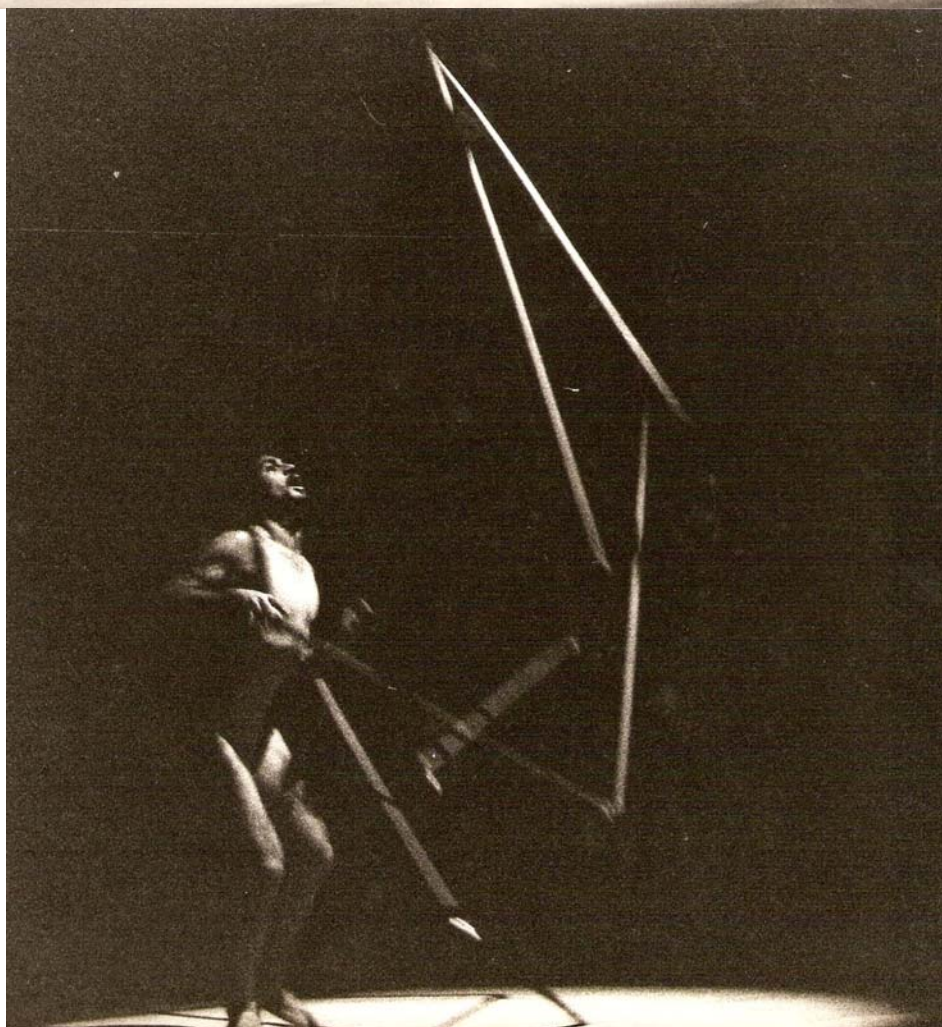
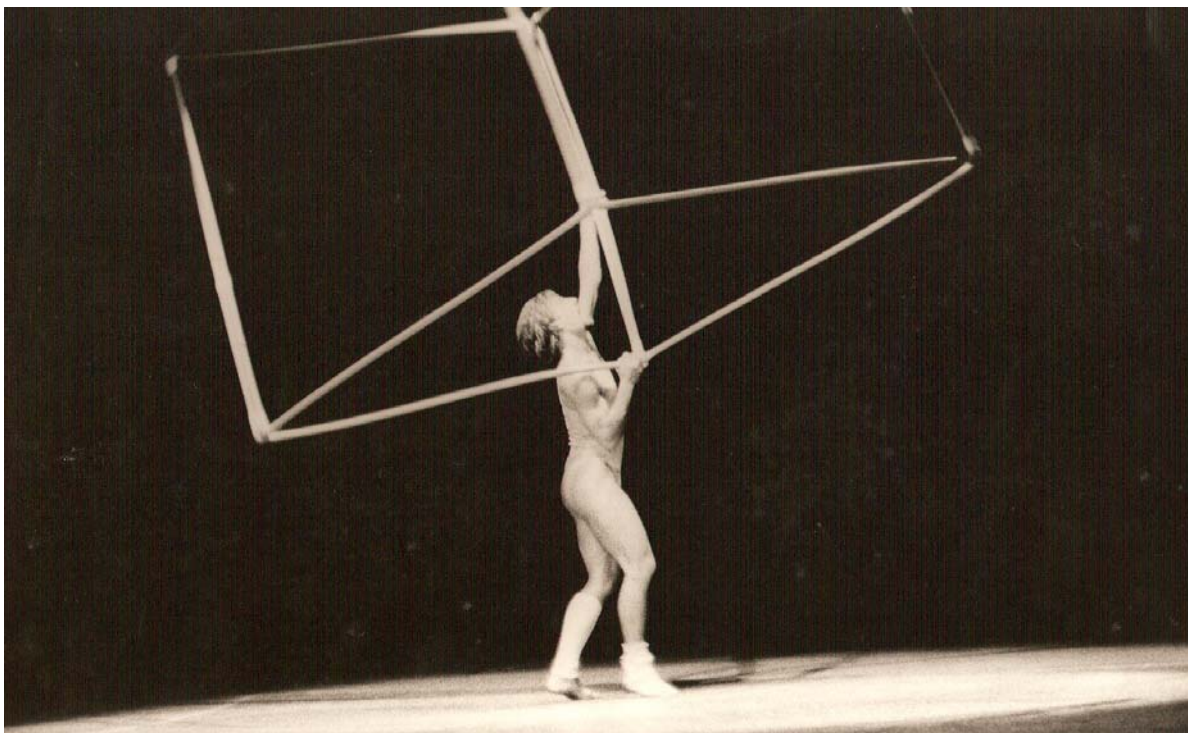
partida era a idéia de liberdade e as qualidades⁴⁰ de movimento que remetiam ao vôo.

O Silêncio dos Pássaros é uma metáfora do homem/pássaro, sua natureza livre e suas prisões circunstanciais, fluindo daí para caminhos diversos, pretendendo atingir a realidade de cada um de nós, platéia e bailarinos. (Gomes; Vieira, 1978)⁴¹

O cenário, composto por um andaime e um cubo de PVC, que era desmontado ao longo do espetáculo, construía delimitações no espaço, promovendo interações entre os corpos e o ambiente em constante atualização.

⁴⁰ "Qualidade refere-se a atributos que indicam distinções que não são de ordem quantitativa ou mensurável (...) As qualidades de esforço têm uma rede infinita e complexa de nuances, as quais derivam das inúmeras relações e combinações que podem acontecer no movimento." (RENGEL, 2003: 95 ,96)

⁴¹ Depoimento de Janice Vieira e Denilto Gomes para o jornal Folha de São Paulo, em 1978. (GOMES; VIEIRA apud Imagens e Idéias através da dança, 1878)



Denilto Gomes em **Silêncio dos Pássaros** -1978- Foto de Djalma Limongi Batista - Sala Galpão
(Teatro Ruth Escobar- São Paulo)

A informação surgia mais materializada no corpo do que representativa de algo externo a ele, pois não havia um eixo narrativo calcado na lógica do verbal e sim uma questão temática que gerava um processo de livre associação dos signos:

A construção desta cena veio inteira em um único ensaio: eu usava uma espécie de saia branca e um capuz gigante de ráfia, que cobria todo o corpo e aumentava a estatura. Com isso, fazia uma dança ancestral, semelhante à do orixá Omolu. Logo depois, eu desfazia o figurino e me transformava numa galinha branca. O Denilto, que estava no alto do andaime, começava a cantar com voz de tenor e eu respondia cacarejando. Em seguida, ele descia do andaime, eu jogava o capuz pra trás e me transformava numa noiva, então fazíamos a cerimônia do casamento, ao som do Hino ao Amor de Edith Piaf. (Vieira, 2006)⁴²

Num sistema em que o processo é gerado e é gerador num campo relacional, percebe-se que buscar a natureza da inferência é um projeto cego, pois não há começo e sim eixos de ocorrência. Pode-se ter um ponto de partida para a análise desse processo de criação, no entanto, esse será, também, o ponto de chegada de um outro percurso, traçando uma estrada de regressão e de progressão constantes.

⁴² Depoimento de Janice Vieira, concedido durante entrevista realizada para a presente pesquisa, no dia 4 de junho de 2006. ⁴²



Denilto Gomes e Janice Vieira em **Silêncio dos Pássaros** -1978-Foto de Djalma Limongi Batista, na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar-São Paulo)

Nesse caso, a idéia de não-linearidade é regida pelos estados transitórios e suas bifurcações que abarcam o processo em sua totalidade. Ao mesmo tempo em

que uma seqüência surge já pronta em um processo de criação, outras necessitam de intermináveis edições.

Na dança, ainda se deve levar em conta o fato de que o corpo se atualiza, constantemente, pois tanto "*as alterações microscópicas, que ocorrem no nível de fenômenos químicos e elétricos, quanto as alterações macroscópicas, como é o caso de um membro que se move, podem gerar padrões mentais, expressos em determinados estados corporais, em contínua renovação*". (DAMÁSIO, 2003:207-208)

Na crítica de Acácio Vallim ao espetáculo, fica claro o entendimento desse processo multidirecional na própria organização coreográfica:

Nada é gratuito nem poderia ser dispensado. Os corpos fluem naturalmente dentro de uma coreografia que de tão espontânea parece nem existir como uma organização pré-estabelecida. (VALLIM, 1978)⁴³

Dentro da perspectiva do *corpomídia*, releva-se a noção de corpo como *resultado de cruzamentos entre as informações que entram e as que já existem* (GREINER e KATZ, 2005:131), diferentemente, da idéia de corpo como veículo de transmissão. Dessa forma, num processo de construção que valoriza as tendências e as peculiaridades de cada corpo, bem como as trocas com o ambiente, há uma abertura maior para as interferências do acaso, tanto no percurso, quanto no produto final – que, então, deixa de ser final para passar a ser somente um momento de recorte em um fluxo constante de transformação.

⁴³ Crítica feita por Acácio Ribeiro Vallim Junior sobre o espetáculo **Silêncio dos Pássaros**, publicada no Jornal O Estado de São Paulo, no dia 23 de março de 1978.

O movimento não é pronto e acabado, sempre se deixa um espaço para se criar na hora(...)Fazemos uma criação de momento e não algo pré-estabelecido. (Gomes, 1978)⁴⁴

Por mais que não se trate de um *Evento*⁴⁵, a dinamicidade que acompanha o surgimento de ações simultâneas, durante o percurso, gera, até nas obras ditas fechadas, flexibilidade, não-fixidez, mobilidade e plasticidade no processo de criação. Portanto, o produto é parte do processo inacabado e, quando carrega a possibilidade de erro até a formatação final, insere na obra uma dosagem de acaso que deixa vaziar, em tempo real, índices de processo.

Quando se investiga um formato de composição específico, a partir de suas correlações e de alguns aspectos que indicam como o percurso se desenvolveu, pode-se almejar sua interação com um sistema maior, que é reciprocamente afetado, ao longo do tempo, por um agente multidirecional, inerente a qualquer manifestação artística.

Portanto, ao se pensar, historicamente, as mudanças circunstanciais nas relações, que só podem ser analisadas a fundo através de uma investigação processual, vê-se uma trama não linear, repleta de simultaneidades e sincronidades, que determinam uma crescente complexidade no sistema cultural como um todo.

⁴⁴ Depoimento de Denilto Gomes, gravado em vídeo pela TV Cultura, em 1978.

⁴⁵ O termo evento equivale às obras que são o próprio processo e que não podem ser repetidas, pois são circunstanciais e dependem totalmente do acaso. "*Um Evento cunninghamiano ou uma improvisação de 'danse-contact' são, eles mesmos, sua dramaturgia, desde que haja 'público' para observar.*" (ADOLPHE,1970)



Denilto Gomes e Janice Vieira em **Silêncio dos Pássaros** -1978- Foto de Djalma Limongi Batista, na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar-São Paulo)

6. LHANTO E SACRÁRIO

Em 1978, Denilto já estava em São Paulo, mas se mantinha ligado ao grupo sorocabano Pró-posição e, sobretudo, à sua mentora, Janice Vieira. Em continuidade ao processo colaborativo que a dupla mantinha, desde 1973, Janice e Denilto desenvolveram **Sacrário** e **Lhanto Por Ignácio Sanches Mejia**, ambos solos executados por Denilto.

Sacrário, estreado e premiado como melhor solo, em 1978, no II Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Bahia, era um estudo sobre formas, através de um figurino elástico, composto de malhas. A direção e a coreografia eram de Janice, mas sob procedimentos diferentes do que geralmente se praticava na época. As escolhas eram feitas colaborativamente e sua função como diretora e coreógrafa era, além de propor idéias, selecionar o que se produzia em cena.

A trilha sonora era uma mistura de composições de Milton Nascimento, Fernando Brandt, Edu Lobo e Cantos Gregorianos; já a coreografia era complexa e vigorosa, construída com movimentos peculiares às propostas corporais de Denilto, mas que exigiam força e precisão em sua execução.

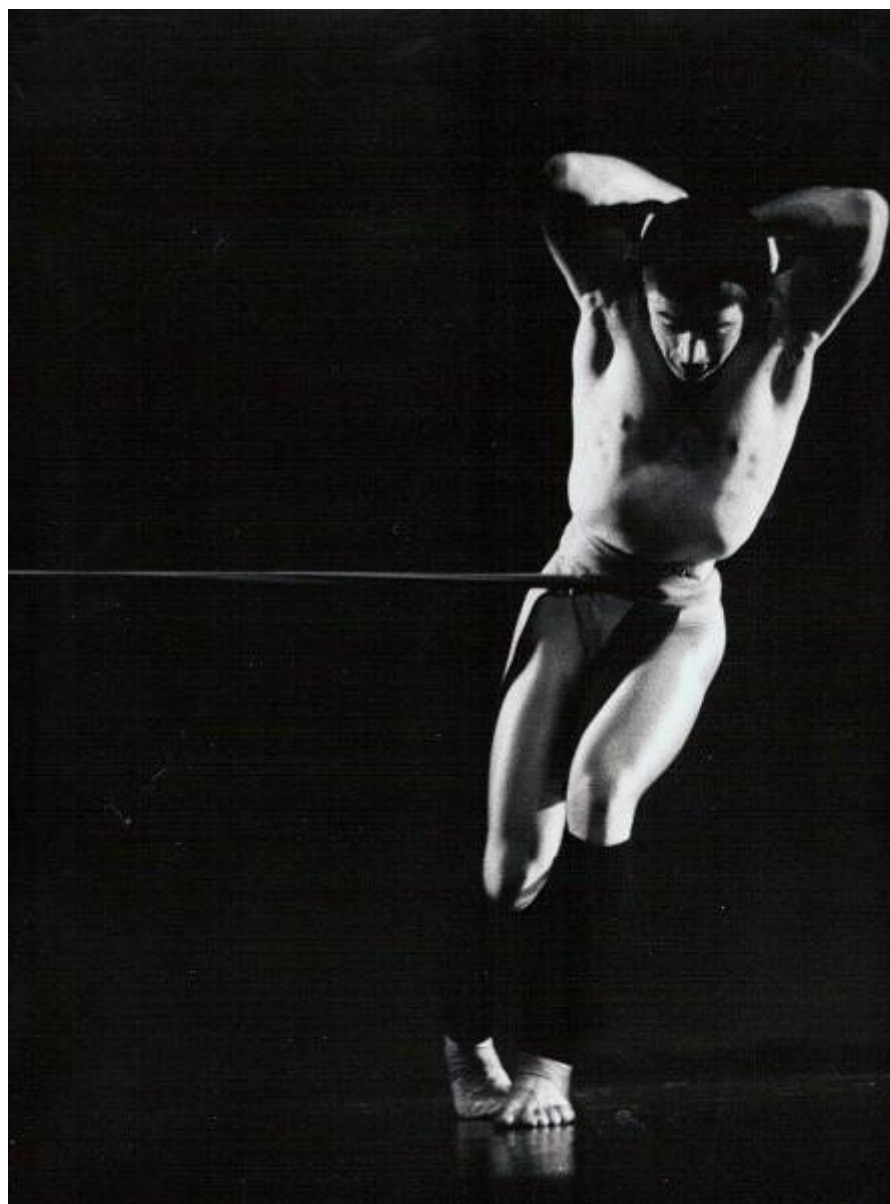
Em 1979, veio **Lhanto Por Ignácio Sanches Mejia**, apresentado no II Ciclo de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro (Teatro do BNH) e na I Mostra de Dança Contemporânea do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo. Baseado nos poemas de Federico Garcia Lorca, a proposta trazia três momentos diferentes, que não se focavam no virtuosismo da movimentação, como em **Sacrário**, mas numa investigação de identidades do corpo. Na primeira cena, Denilto surgia banhado por uma luz a pino, que dava contorno a seu busto e criava a imagem de uma mulher, vestida com um grande tecido. Dessa mulher, saíam outras e o

bailarino se transformava numa beata, numa bailarina de dança flamenga ou numa *mater* dolorosa.



Denilto Gomes em ensaio de **Lhanto**-1979- Studio Janice Vieira

Numa outra seqüência, Denilto trabalhava o ritual de um toureiro ao se vestir e se preparar para a tourada. A movimentação era decorrente de uma relação do corpo atado a uma faixa, num eixo reclinado.



Denilto Gomes em **Lhanto por Ignácio Sanchez Mejia** (1978) – Foto de Marinez Maravalhas Gomes – Teatro Brasileiro de Comédia (I Mostra de Dança Contemporânea)

Por fim, a última cena era resultante de uma pesquisa de Denilto com um grande tecido roxo, que pouco se movia e servia como uma tumba, um espaço de sepultamento. Como a construção se dava em conjunto, não havia uma ordem que, diretamente, impunha-se sobre o corpo do intérprete, mas sim um encontro de idéias e materiais trazidos em parceria:

O trabalho surgiu a partir das poesias do Garcia Lorca, que a gente lia e ouvia muito. O Denilto queria montar esse trabalho e eu tive uma idéia de utilizar a imagem do cinto que é a vestimenta do toureiro, um paramento, cujo processo de vestir funciona como um ritual. Usamos uma espécie de tecido grande, que atravessava quase toda a largura do palco, na horizontal. Nesse tecido, Denilto se enrolava numa posição inclinada e fazia tanto o toureiro, quanto o touro. Depois disso, desenvolvemos “as mulheres”, em que ele fazia a mãe do toureiro, a beata, a mulher e a bailarina espanhola. Essas mulheres estavam na origem dele, de sua avó espanhola, de modo que a imagem já estava em seu corpo. Não havia nada específico da dança flamenga, nós fugíamos da reprodução do ‘passinho’, justamente para propor uma outra leitura. Algo que Denilto trouxe e pesquisou, foi um tecido duro que, conforme se colocava, ficava fixo e tinha que ser trabalhado naquela posição. Esse tecido trazia a idéia de sepultamento, numa movimentação lenta, como se o corpo de Ignácio estivesse numa tumba.(Vieira, 2007)⁴⁶

7. QUANDO ANTES FOR DEPOIS

⁴⁶ Depoimento de Janice Vieira em entrevista realizada em 02 de agosto de 2007, para a presente pesquisa.

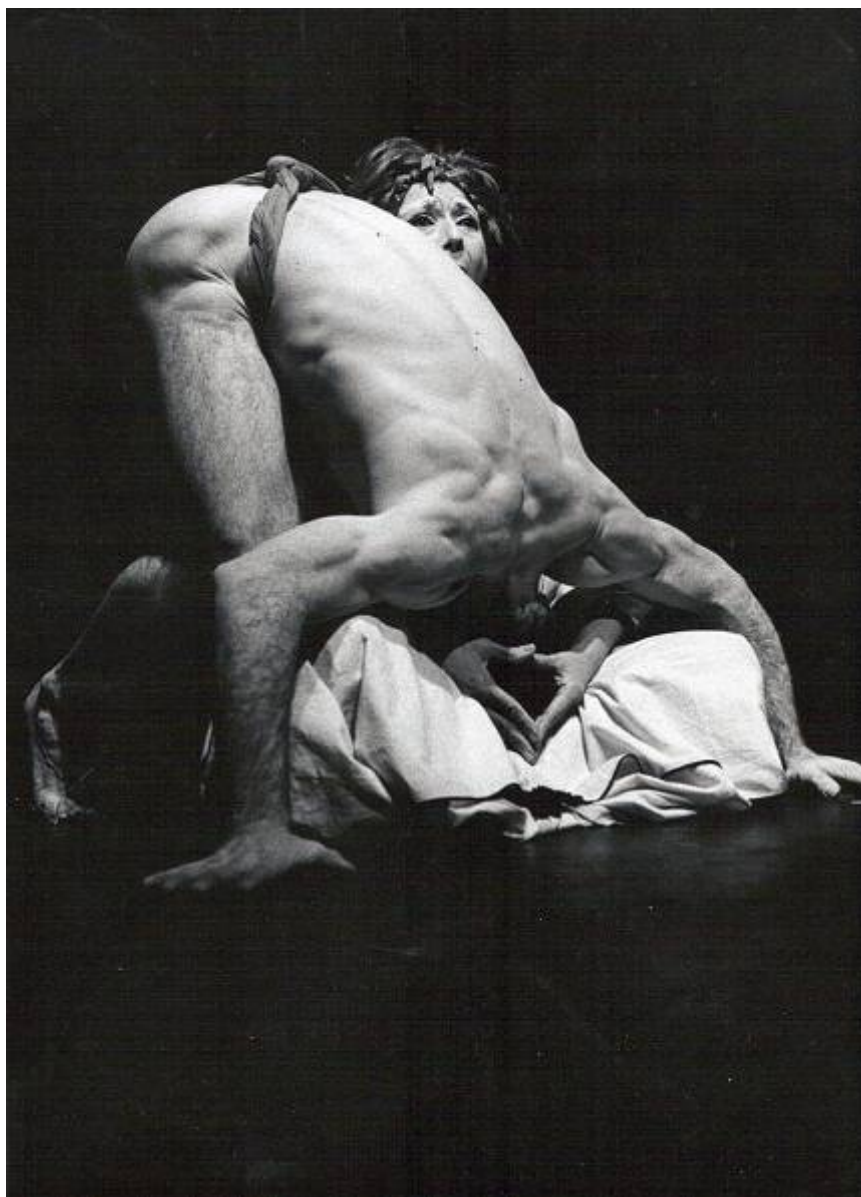
Dorothy Lenner, em seu depoimento para o vídeo “Takao Kusuno: o marginal da dança”⁴⁷, conta que, em 1979, Denilto Gomes recebeu um convite para realizar um solo no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Bahia.

Takao Kusuno⁴⁸, artista plástico e diretor japonês, radicado no Brasil desde 1977, iria dirigir o trabalho, quando entregou a função à Dorothy Lenner, que, durante os ensaios, passou a dividir a cena com Denilto, transformando o solo em um duo. Como Dorothy não queria desempenhar as funções de bailarina e diretora, pediu a Takao que retomasse a direção do espetáculo.

Sob os temas *terra* e *pedra*, escolhidos por Denilto, Takao desenvolveu e modificou o que já estava pronto, chegando ao bem sucedido **Quando Antes for Depois**, premiado como Melhor Espetáculo no III Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Bahia.

⁴⁷ O vídeo “Takao Kusuno: o marginal da dança”, foi realizado em 2005-2006, por Hideki Matsuka, através da Bolsa Vitae de Artes.

⁴⁸ Takao chegou ao Brasil em 1977. Em 1978, dirigiu **Transformações** e **Corpo I**, com a participação de Dorothy Lenner, Júlio Vilan, Marilda Alface e J.C.Viola. Em 1979, dirigiu duas versões de **Quando Antes for Depois** e em 1980, as **Galinhas**, com Reneé Gumiel, Dorothy Lenner e Ismael Ivo. Ao longo de seu trabalho no Brasil, dirigiu inúmeros artistas, como Denilto Gomes, Maura Baiocchi e a Cia. Tamanduá, que fundou ao lado de Felícia Ogawa, em 1995. Em 1986 e 1997, trouxe, em parceria com Felícia, Kasuo Ohno para o Brasil.



Denilto Gomes e Dorothy Lenner em **Quando Antes For Depois**- foto de Marinez Maravalhas Gomes -1979

Ao voltar a São Paulo, o espetáculo foi convidado para participar do II Ciclo de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro. Como Takao estabelecia a elaboração de suas montagens a partir de um ponto de vista processual, nenhum produto poderia estar pronto, acabado e irretocável. Assim, ao formato apresentado na Bahia, agregou Marilda Alface e Júlio Vilan, numa nova versão de **Quando Antes for Depois**, que foi levada para o Cacilda Becker (Rio de Janeiro), para o Teatro São Pedro e para o TBC, em São Paulo.

Ao longo desse processo, Denilto foi inserido numa outra forma de se pensar a dança, em que a relação com a ancestralidade, as lembranças da infância ou do trajeto de vida, eram trazidos à tona na criação orientada por Takao. Além de leituras paralelas estimuladas pelo diretor, ensaios de longa duração—em que não só movimentos entravam em jogo—aprontavam longas discussões sobre textos produzidos pelos próprios intérpretes.

8. A LÓGICA DA EXCEÇÃO

Em 1983, já distante do grupo sorocabano Pró-posição, e após ter trabalhado com grandes nomes da dança paulista⁴⁹, Denilto Gomes passou pelo Grupo Experimental, estrutura pertencente ao Balé da Cidade de São Paulo, criada durante a gestão de Klauss Vianna, junto à companhia.

Em sua breve atuação nesse espaço, Denilto protagonizou o espetáculo **A Dama das Camélias**, com direção geral de José Possi Neto, coreografia elaborada pelo elenco, cenário de Felipe Crescenti e figurinos de João Santaela. Nesse trabalho, além de Denilto, dançaram Sônia Mota, Suzana Yamauchi, Mazé Crescenti, Mara Borba, Daniela Stasi, Mônica Mion, Júlia Ziviani, Solange Caldeira, Mariana Muniz, Simone Ferro, Marina Helou, Beatriz Cardoso, Ricardo Viviani, Raymundo Costa, João Maurício, Paulo Rodrigues e Alberto Cidra, entre outros.

⁴⁹ Em 1980, Denilto atuou em **Fedra 1980**, de Jorge Takla e Emilie Chamie, apresentado no Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Castro Alves e Teatro João Caetano (São Paulo) e em 1981, participou de **Tratar com Murdok**, dirigido por José Possi Neto e coreografado por Victor Narravo, que estreou no Espaço Govinda, em São Paulo. No mesmo ano, fez **Instantes e Instintos**, coletânea de três trabalhos antigos, com a participação da bailarina Regina Claro e direção de Francisco Medeiros, além de **Caminho**, com direção e coreografia de Lia Robato, apresentado no Teatro Cultura Artística, em São Paulo e Teatro Castro Alves, na Bahia.



Denilto Gomes e Sônia Mota (à esquerda), Mariana Muniz, Solange Caldeira, Alberto Cidra, Beatriz Cardoso, Ricardo Viviane e Daniela Stasi (1^a fila do coro), em **A Dama das Camélias**-1983 – Foto de Albert Roger Hemsí-Teatro Municipal de São Paulo

Sabe-se que as grandes companhias correspondem a um tipo de dança mais tradicional, regidas por uma estética específica, assimilada com mais facilidade pelo grande público. No entanto, sua passagem por essa instituição não foi de maneira convencional, já que entrou diretamente para o Grupo Experimental, que apesar de pertencer à companhia, era regido por princípios distintos.

O Grupo Experimental foi fundado por Klauss Vianna, em 1982, durante sua gestão no Balé da Cidade de São Paulo. Iniciativa singular na história das companhias oficiais do Brasil, o Grupo Experimental integrou artistas independentes, como Suzana Yamauchi, Mara Borba, Ismael Ivo, Sônia Mota, Denilto Gomes, Dolores Fernandes, Ciça Meirelles, Duda Costilhes, Vivian Backup,

Fernando Lee, Mariana Muniz, Mazé Crescenti, Zeca Nunes, João Maurício, Wilson Aguiar, Sérgio Funari e J.C. Viola, que, antes de entrarem na companhia, desenvolviam suas pesquisas isoladamente, sem financiamento estatal.

Nesta reportagem para a Folha de São Paulo, em julho de 1982, Klauss mostrava sua preocupação em valorizar a pesquisa e abrir espaço para artistas com diferentes percursos na dança, dentro de ações viabilizadas pelo poder público:

Balé fará curso para iniciantes

HELENA KATZ

Ballarinos e estudantes de dança moderna, atenção: Klauss Viana, o diretor do Balé da Cidade de São Paulo, tem uma ótima notícia para vocês. Foram abertas as inscrições para o novo grupo que ele está criando dentro da companhia oficial de dança da cidade de São Paulo e que abrigará os que desejam trabalhar com uma linguagem mais contemporânea de movimento.

Este novo núcleo funcionará no mesmo local e obedecerá aos mesmos horários do Balé da Cidade, mas voltará sua energia apenas para criações mais experimentais.

"Esta é uma tentativa — explica Klauss — de reunir todos estes profissionais tão competentes e esforçados que vêm trabalhando individualmente há tantos anos, aqui em São Paulo. Com a garantia de um emprego e a despreocupação com os compromissos financeiros das montagens de seus trabalhos, vamos assegurar a eles condições quase ideais para o desenvolvimento de suas investigações."

É o poder público que abre suas asas protetoras para abrigar também os "independentes" da dança, que vêm sobrevivendo apenas graças à sua persistência e fibra.

"Além de espetáculos, também gostaria que este grupo se voltasse para as discussões, para os debates e a pesquisa. Meu interesse é revitalizar também estes setores ligados à dança, e que são igualmente responsáveis pelo seu desenvolvimento enquanto arte. Precisamos reacender estas chamas e acredito que São Paulo seja o melhor local para isto, no momento."

As inscrições para os testes devem ser realizadas até o dia 2 de agosto lá mesmo, na sede do Balé da Cidade, na rua João Passalacqua 66, das 10 às 12 horas, ou das 15 às 17 horas. A idade mínima exigida é de 20 anos, mas os candidatos que sejam classificáveis como "notório mérito artístico" não precisam obedecer a este critério.

A seleção preencherá dez vagas para profissionais e mais cinco para pré-profissionais. O salário do profissional é o seguinte: Cr\$ 99.450,00 fixos, mais uma ajuda de custo mensal de Cr\$ 10.269,00 e mais Cr\$ 3.393,00 como gratificação por cada apresentação pública. O salário do pré-profissional é de Cr\$ 40.950,00 e todos os outros itens de ajuda são os mesmos dos profissionais.

Os testes serão realizados dias 8 e 9, a partir das 9 horas da manhã, na sede da companhia. No dia 8, apenas profissionais, no dia 9, os pré-profissionais. As provas serão as seguintes: aula de conscientização e impostação corporal, aula de balé clássico, execução de trechos de coreografias contemporâneas do repertório da companhia e que serão dados ao candidato apenas no momento do teste. Improvisação sobre um tema a ser escolhido também na hora da realização das provas e uma entrevista.

O novo núcleo, que se chamará Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo, deverá iniciar suas atividades imediatamente. A banca examinadora será formada pelo diretor da companhia, Klauss Viana, sua assistente na direção, Ruth Rachou, e mais dois professores convidados por ambos.

Em sua direção, Klauss Vianna não só instaurou um novo formato dentro do Balé da Cidade – ao misturar o elenco estável ao do Grupo Experimental, em produções como **A Dama das Camélias** e **Bolero**⁵⁰ - como também abriu espaço para que coreógrafos, que jamais haviam sido convidados, criassem para a companhia⁵¹.

Na época, a mudança de governo fez com que o crítico Fábio Magalhães substituísse Mário Chamie, na função de responsável pelo Balé do Teatro Municipal. Com as reclamações de Fábio Magalhães, de que os trabalhos estavam experimentais demais, o Balé da Cidade perdeu Klauss Vianna e, com isso, o Grupo Experimental. (VIANNA, 1990:50-51)

Todavia, nesse curto período de convivência, tanto Klauss, quanto os bailarinos do Grupo Experimental, invadiram pequenas lacunas na estrutura da companhia, desencadeando uma crise no modo de proceder e pensar a dança dali para frente. Neste depoimento de Denilto Gomes, publicado no livro **“Klausiando-nos caminhos da dança”** (1992), o bailarino conta sua rápida experiência e suas impressões sobre a direção de Klauss na companhia:

Não participei da fase de criação do Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo, apenas participei por um período de 4 meses, durante a montagem de *A Dama das Camélias*, dirigida por José

⁵⁰ Com direção de Emilie Chamie, **Bolero** foi coreografado por Lia Robato, em 1982, com trilha sonora executada ao vivo, pelo grupo Percussão Agora, que fazia a versão percussiva de Richard Trythall sobre o original de Ravel. Estreado no recém inaugurado Centro Cultural São Paulo, **Bolero** foi a produção mais bem sucedida da gestão de Klauss. (PONZIO, 2006 apud COURI; NAVAS, 2006:71)

⁵¹ Na leva de espetáculos desenvolvidos pelos novos artistas do Grupo Experimental, estavam: **Valsa das Vinte Veias**, criado por J.C.Viola para seu grupo, em 1980 e remontado no Balé da Cidade em 1982, **Certas Mulheres**, montado por Mara Borba, em 1980, no Teatro Galpão e adaptado para o Balé da Cidade de São Paulo em 1982, **Karadá**, de 1983, coreografado por João Maurício e Suzana Yamauchi e **Absurdos** criado por Suzana Yamauchi, em 1984.

Possi Neto. Esta foi a etapa final do grupo, que se desfez logo em seguida.

Naquele momento, para o Balé da Cidade, a presença de Klauss Vianna significava questionamentos a respeito da linguagem que aqueles dançarinos vinham desenvolvendo na companhia. Durou pouco tempo o processo. As transformações dentro de uma instituição são muito emperradas, seriam necessários muitos anos de trabalho contínuo. (GOMES, 1992 apud REZENDE; VIANNA, 1992 :111-112)

No período de saída de Klauss, os bailarinos regulares da companhia — com um posicionamento político mais claro do que antes — revoltaram-se e foram aos jornais, pleiteando a permanência de Klauss e melhorias na estrutura da companhia. No entanto, com o argumento de que o grupo estava agindo insubordinadamente e que não devia conceder entrevistas sem o seu consentimento, Fábio Magalhães retrucou e travou um processo interminável de discussões, que levaram Klauss a pedir sua demissão. (VIANNA, 1990:51)



Uma luta para existir

HELENA KATZ

Os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo se transformam em classe trabalhadora. In satisfeitos com a precariedade da infra-estrutura com a qual devem conviver, se uniram. Cada um contribuiu com dinheiro próprio e, juntos, publicaram na imprensa um comunicado onde informam sua intenção de paralisar suas atividades.

A atitude é, em si, reveladora. Demonstra, em primeiro lugar, a consciência daqueles profissionais da força de trabalho que representam. É prova também que o habitual tutelamento que caracteriza uma companhia oficial pode — e deve — ser questionado.

O comunicado denuncia que uma companhia de dança não pode funcionar sem professores, sem pianistas sem verbas. Mesmo para realizar uma remontagem é necessário pagar ao coreógrafo pelo seu trabalho.

A atual administração responsabiliza a anterior pela penúria de seus cofres. Esta situação deve-se repetir

do Balé da Cidade e também do Corpo de Baile —, ninguém está pedindo mais do que manda a lei. E, conforme publicação no próprio Diário Oficial, aquela companhia poderá ter em seu corpo: 13 bailarinos categoria AA-13; 16 bailarinos AA-11; 8 bailarinos pré-profissionais; três professores, dois para clássico e um para dança moderna (estão faltando 2); três pianistas de ensaio (eles pedem dois); um percussionista (não tem nenhum); três assistentes de coreógrafo; e um coreógrafo (não há nenhum). O Balé também está sem fotógrafo, pois o contrato do que trabalhava lá não foi renovado.

"O secretário nos acusou de má vontade e não é verdade. Se paramos foi

em todos os outros órgãos oficiais, mas não creio que fosse desconhecida dos que assumiram o poder a 15 de março último. Gerenciar cofres abundantes deve ser simples. Complicado é ser criativo em situações de emergência.

Um pouco de ousadia em romper o vício de pedir e negar verbas é que está faltando. Os bailarinos, maduramente, revelam que sua luta visa a continuidade da sua atividade. Os bailarinos do Balé da Cidade querem continuar dançando. Esta companhia já foi a mais importante, entre os grupos oficiais, deste país. Permitir que ela se desintegre é revelar total ausência de compromisso com a população que contribui, através dos impostos que recolhe, para a sua existência. É urgente que outras formas de trabalho sejam encontradas. E isso só ocorrerá quando todos os interessados, juntos, acreditarem que existem curas novas, mesmo para males crônicos.

porque não havia mais condições", disse Klaus Vianna. "Sabemos que a situação do País é difícil e todo mundo sofre, tem restrições, mas somos uma companhia, uma coisa viva."

Entre as queixas figuram coisas que são entendidas como descaço: por que o Balé da Cidade teve que abrir a temporada dançando na quadra da Mocidade Alegre?; Por que a Sinfônica poderá apresentar-se no Teatro Municipal 132 vezes, enquanto eles têm apenas 19 vagas neste semestre? Por que o Departamento de Teatro contrata músicos estrangeiros enquanto não permite a contratação de Luiz Arrieta como coreógrafo, e não liberou dinheiro na remontagem da "Dama das Camélias" e de "Cenas de Família"?

Está confirmada a apresentação do "Bolero" amanhã na Estação Brás do Metrô, às 11 horas da manhã, mas ontem à tarde o diretor do Departamento de Teatros da Prefeitura, Max Altman, anunciou a demissão do diretor do Balé, Klaus Vianna, que irá para o Centro Cultural

Contrariando as denúncias e reclamações do Balé, Max Altman lembra a situação de privilégio daquele corpo e critica seu comportamento: "Na reunião de ontem o secretário colocou a posição da administração, não concordando com a maneira insólita de tornar públicas suas necessidades, ainda mais assinando o comunicado com uma comissão que não existe. Agora, no quadro geral do Brasil de hoje, o Balé da Cidade conta com uma infra-estrutura privilegiada, pois tem desde sede própria e local de ensaios até massagistas, assistente de coreografia, diretor-financeiro, funcionários de área administrativa, professores e músicos. Além do que, os bailarinos têm salário fixo e ganham porcentagem ou cachê toda vez que se apresentam em público."

Conforme dados da Secretaria Municipal da Cultura, um bailarino categoria AA-13 recebe por mês Cr\$ 217.298,00, e o de categoria AA-11, Cr\$ 194.424,00. Ambos somam por apresentação mais Cr\$ 6.640,00, e até Cr\$ 49.750,00, escalonadamente, por atividade especial (solo ou demi-solo) dentro de cada espetáculo. E, conforme as mesmas fontes, as reclamações anteriores do pessoal, de que eles não tinham local para dançar e nem datras, foram perfeitamente atendidas, estando agora com uma agenda cheia até dezembro, com cerca de 50 espetáculos em São Paulo e vários Estados.

"Realmente, temos um salário e o recebemos em dia", disse uma aluna. "Mas um salário abaixo do que se paga em Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, onde o balé da Funarj tem quatro professores fixos, quatro assistentes e pode contratar profissionais de fora para as montagens. O que queremos aqui não é luxo, mas condições de trabalho."

É possível pensar que houve uma repressão, por parte das instâncias do poder público, regida por uma demanda por determinados tipos de discurso. As informações que atendem a um ideal de transformação do valor imaterial em valor de uso talvez tenham escolhido o espetáculo grandioso que visa o entretenimento - com maiores chances de levar público pagante ao teatro - pois esse modelo tenderia a ganhar mais espaço nas ações de política cultural para a dança e, conseqüentemente, nos meios de divulgação.

Provavelmente, as experimentações de linguagem, porque apresentam estéticas estranhas às que são mais comumente divulgadas, não atendem a esse ideal de mercado. Elas incitam muito mais a reflexão do que o consumo do entretenimento, além de despertarem outros entendimentos a respeito do corpo, entendimentos que levam a outro posicionamento na esfera da cultura e da política.

As noções fundadas na crítica frankfurtiana trazem à tona a racionalidade instrumental como paradigma dominante de todas as esferas da sociedade. Segundo Franciso Rudigüer, os frankfurtianos Adorno e Horkheimer forjaram a expressão *indústria cultural* no contexto de crítica à razão moderna. Para eles, no capitalismo avançado, cultura e economia estariam fundidas num só movimento, de modo que a produção em massa de bens culturais e a cultura do consumo estariam no eixo de mistura entre cultura e vida prática. (RUDIGÜER, 2002:16-18)

Nesse sentido, a imprensa, apesar de também abrigar agentes transgressores em sua própria organização, seria motivada por notícias afinadas com esse princípio de mercado e os validaria com mais freqüência, em detrimento dos menos visados. Felizmente, essa perspectiva não se aplica a tudo, senão, os

espaços de divulgação para as formas não hegemônicas de se fazer arte estariam completamente exterminados. No caso do Grupo Experimental, pode-se pensar que a pequena absorção desses artistas por um sistema fechado, deu-se através da potência do contato com a diferença.

A iniciativa de Klauss se instaurou dentro de uma companhia de dança estável oficial e logo se desagregou. Todavia, não desapareceu por completo. Se o que ele trouxe como organização do corpo introduzia um estranhamento aos procedimentos que se esperava daquela companhia, a exclusão de sua atuação seria a medida mais rápida para se sanear o problema que ele trouxera.

Entre outras transformações, Klauss permitiu desdobramentos de ações que não estavam previstas em um corpo de baile subvencionado, uma vez que esse é visto como “reprodutor de passos de dança” e de propostas administrativo-artísticas do governo da situação. Assim, tanto as repercussões dos bailarinos nos jornais, quanto o tipo de comportamento e de estética que se permitiria a partir dali, podem se configurar como mecanismos expressos fora de uma norma consensual.

Nesse contexto, vale retomar as propostas de teóricos das Teorias Críticas sobre inclusão e exclusão (ver p. 13-15) e de Agamben sobre a noção de *estado de exceção* (2004), iniciadas no primeiro capítulo.

Para os bailarinos que permaneceram no Balé da Cidade de São Paulo, as incursões de Klauss serviram para criar um vácuo entre o ordenamento de uma instituição governamental e as possibilidades de se burlar esse ordenamento. Para o próprio Klauss e os artistas do Grupo Experimental, que voltaram a atuar fora dessa instituição, a situação foi também uma exceção, mas num outro parâmetro.

Talvez essa forma de se alinhar nos espaços oficiais e na própria mídia seja a maneira de operar de muitos artistas independentes que andam na contramão do mercado. Segundo Agamben, a Teoria dos Conjuntos define que uma inclusão ocorre quando um termo é parte de um conjunto, de modo que todos os seus elementos estão contidos nesse conjunto. Já o pertencimento ocorreria quanto um termo pertence a um conjunto, sem estar incluído nele (AGAMBEN, 2004: 31). Arriscando tal asserção a um exemplo real, poder-se-ia dizer que Klauss e os bailarinos do Grupo Experimental pertenceram temporariamente a uma estrutura na qual nunca estiveram incluídos.

À margem tanto desse pertencimento temporário, quanto de um estado permanente de pequenos pertencimentos na mídia de massa, esses artistas configurariam justamente a dificuldade de se estar, constantemente, dentro e fora do ordenamento:

A exceção exprime justamente esta impossibilidade de um sistema de fazer coincidir a inclusão com o pertencimento, de reduzir à unidade todas as suas partes. (AGAMBEN, 2004: 32)

As linguagens desenvolvidas por Denilto Gomes, em quase todas as etapas de sua carreira, diferenciam-se daquelas de fácil assimilação pelo grande público, e não se voltam para isso. Contudo, a mídia incorporou sua figura, assim como a do Grupo Experimental, nos cadernos de cultura - mesmo que em menor intensidade em relação a outros artistas - enaltecendo, sobretudo, a lógica da diferença. O caso evidencia uma questão singular a respeito de um capitalismo cultural que explora

os modos de vida e possibilita que os chamados excluídos usem sua própria vida como um eixo de auto-valorização⁵².

No jornalismo cultural, o destaque a qualquer manifestação de dança já se localiza como uma subversão à programação da agenda jornalística, mas ainda assim, existem gradações nos produtos culturais dessa arte. O que se aproxima mais de uma produção destinada à comercialização e à fácil absorção da massa, tem maior acesso às redes hegemônicas, interpolando seus objetivos de alcance. Já as formas menos difundidas no sistema cultural vivem, muitas vezes, de aproximações diversas e sazonais dessas redes vigentes.

A exaltação de uma manifestação que ocorre no interior de São Paulo, onde se supõe que a cultura seja deficiente, bem como a integração temporária de uma minoria num sistema já estabelecido, mostra o quanto as formas de controle⁵³ necessitam, simultaneamente, do fluxo e do enquadramento do diferente para capturá-lo.

Se o jornalismo cultural tem o potencial de formar públicos, já que é capaz de transmitir informações, pode-se imaginar a força de sua ação na construção e gerenciamento da imagem de um artista. Nesse sentido, não se pode dizer que a obra de Denilto tenha sido negligenciada pela mídia, pois, apesar da divulgação não

⁵² Em **Vida Capital: ensaios de biopolítica**, Peter Pál Pelbart questiona a tendência dos excluídos em usar suas precariedades de subsistência como um vetor de auto-valorização. Nesse âmbito, utiliza como exemplo movimentos como o hip hop, ou o Movimento Sem Terra, para indagar o quanto esse tipo de "mercadoria" pode realmente interessar pela estranheza ou, por outro lado, ser transformado em exotismo de consumo descartável. (PELBART, 2003: 22)

⁵³ Para Maurizio Lazzarato, as técnicas de controle seriam fundamentadas nas tecnologias da velocidade, da transmissão e da propagação à distância e estariam fincadas no tempo e nas suas virtualidades (LAZZARATO, 2006:75). Dentro dessas formas de controle, a diferença, que se configuraria como um fluxo autônomo, numa sociedade categorizada, não poderia deixar de existir livremente, mas também deveria ser capturada: "*O agenciamento da diferença e da repetição não pode mais ser neutralizado, e sim controlado.*" (LAZZARATO, 2006:72)

ter sido tão intensa, sua imagem foi noticiada, seja pelo enfoque tendencioso na diferença ou pelo simples registro.

Se o olhar crítico sobre esse fenômeno se ativesse apenas à condenação de um jornalismo novidativo e regido por um mecanismo de mercado, essa análise seria apenas a confirmação de que artistas como Denilto, Klauss e os bailarinos do Grupo Experimental são vítimas indefesas de um sistema coercitivo. Contudo, num entendimento mais amplo das fases que compõem o capitalismo atual, vê-se que essas "vítimas" não são apenas objetos de exploração, mas sim pontos determinantes das redes relacionais.

Pensar numa crítica ao modo de proceder de um jornalismo que se fez pouco eficiente na construção da imagem de um artista, seria entender, em primeira instância, de que ambiente se está falando. Se o capitalismo atual comporta essa lógica de exceção, que é presente e ausente ao mesmo tempo, entende-se que não há apenas uma forma hegemônica definindo todas as relações possíveis. Analisar as presenças e as ausências de Denilto Gomes, bem como as formas de discursos, nos cadernos de cultura, não depende apenas de uma diretriz para onde se aponta toda a responsabilidade. Se a racionalidade instrumental definiu e ainda define, hoje, alguns modos de ação, não se pode dizer que ela determine a cultura em toda a sua complexidade.

Maiores do que as lutas tradicionais contra as formas de dominação são as lutas contra as formas de assujeitamento. Esse tipo de luta, acalentada por uma subjetividade em revolta, definiria a existência, ao mesmo tempo, presente e ausente de um artista como Denilto Gomes nos espaços de divulgação, regidos pelas relações hegemônicas de poder.

Mais do que entender a exclusão que inclui interminavelmente, vale compreender a paranóia da sociedade contemporânea em proteger-se dos excluídos que ela mesmo suscita. Dentro dessa paranóia se coloca um jornalismo cultural investido de momentos díspares em que não se pode afirmar uma atuação monolítica, mas uma dinâmica de adequação às mudanças no sistema político-cultural.

9. CONTRA#TEMPO, LILITH E O HOMEM DEPOIS

Em 1985, Denilto Gomes trabalhou com Dolores Fernandes em **Contra#tempo**, vídeo dirigido por Gil Ribeiro. Dentro de uma estética de videoclipe, cuja montagem é fragmentada, com planos justapostos e uma narrativa não-linear, o vídeo, que também borra as fronteiras com o vídeo-dança— já que não se trata de um registro, mas de um produto híbrido entre dança e vídeo— ajusta-se ao lado das primeiras experiências, desse tipo, feitas no Brasil. Na época, Gil Ribeiro notou que havia poucas investigações em videoclipe no país e, então, convocou uma grande equipe para a produção do trabalho, que seria protagonizado pelos bailarinos Denilto Gomes e Dolores Fernandes.

Entre os momentos marcantes de **Contra#Tempo**, está a cena em que Denilto testa seu equilíbrio na cobertura de um prédio até se segurar numa antena e viajar pelos fios elétricos, para então parar dentro de um aparelho de televisão.

Em seqüências paralelas, o vídeo traz imagens como a chave de um carro que se move sozinha, ligando o automóvel, ou um elevador que sobe e preenche uma grande fita métrica, disposta ao longo dos andares de um prédio.



CONTRA # TEMPO

de Gil Ribeiro

com:
Dolores Fernandes e
Denilto Gomes

<p>Participação Especial: (por ordem de entrada)</p> <p>Eduardo Abramovay Paulo E. F. Machado Petrônio Ribeiro Paulo O. Freire Gisela Moreau Flávia M. Ribeiro Sérgio Tarlao Julio Sarkany Madalena Bernardes Boi</p> <p>Músicos:</p> <p>Bateria - Gigante Guitarra - Jan Teclados - Enio Moro Jr. Metals - Bocato e Farias Voz - Madalena Bernardes. Técnico de Som - Pedro Milliet Estúdio - Onix</p>	<p>Direção - Gil Ribeiro</p> <p>Assistência de Direção - Paschoal Mauro</p> <p>Argumento e Roteiro - Paulo Freire</p> <p>Direção de Arte - Flávia Ribeiro</p> <p>Direção de Produção - Alberto Blumenschein</p> <p>Trilha Sonora Original - Tuco Freire</p> <p>Edição - Marcelo de Souza</p> <p>Iluminação - Jorge Eduardo Aguiar</p> <p>Assistência de Produção: Cristiana Junqueira Zancopê Gisela Moreau Dalton Luiz Rodrigues Gilberto Klein</p> <p>Cameras - Gil, Jorge Eduardo e Paschoal</p> <p>Apoio Operacional - José Carlos Carnevalle Fr</p> <p>Operação de Vt: Aline Sasahara de Oliveira Alberto Takeshi</p> <p>Maquiagem - Sérgio Tarlao</p>
<p>REALIZAÇÃO VIDEOVERSO 1985</p>	

Programa do Videoclipe **Contra#Tempo** (1985), de Gil Ribeiro

Em 1986, dando seqüência a **Tratar com Murdock**⁵⁴, montagem da qual havia participado cinco anos antes, Denilto estreou no memorável **Rito de amor e morte na casa de Lilith, a lua negra**, espetáculo dirigido por José Possi Neto. A cenografia era de Alexandre Figueiredo Törö e o elenco era formado por Odilon Wagner, Mazé Crescenti, Suzana Yamauchi, Selma Egrei, Ana Maria Mondini, Denilto Gomes, George Freire, Vicente Di Franco e Wilson Aguiar.

Com sucesso de público e de crítica, o espetáculo ficou em cartaz no Auditório Augusta, em São Paulo e mais tarde, em 1987, no Teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro. Sob a figura de Lilith, que teria sido a primeira esposa de Adão e também o símbolo da liberação da mulher, a peça tratava da história de um homem comum, prestes a morrer, que passava por uma experiência de paixão e morte, através de um rito de amor.

O mito de Lilith, a lua negra, não se encerrava na representação de uma única mulher, mas era dividido em vários corpos, de homens e mulheres, que contracenavam com o personagem de Odilon Wagner. O cenário, que propunha um jardim inspirado no laboratório astronômico da Índia, possuía diversas trucagens, entre elas, uma piscina com a falsa aparência de um círculo. Num formato real de uma gota, a piscina continha espelhos que iludiam o espectador. Enquanto Denilto, que fazia uma das facetas de Lilith, saía nadando para uma estrutura prolongada por baixo do cenário, o público via seu corpo sendo engolido pela água.

⁵⁴ **Tratar com Murdock** foi dirigido por José Possi Neto e coreografado por Victor Narravo, em 1981. Início da linguagem que seria desenvolvida em **Lilith**, o espetáculo misturava cinema, teatro e dança, com a cenografia de Felipe Crescenti e a sonorização de Flávia Calabi. No elenco estavam Denilto Gomes, Ruth Rachou, Ivaldo Bertazzo, Selma Egrei, Mazé Crescenti, Cristina Bandini, Michele Matalon, Tânia Bondezan e Tology. Com patrocínio da Secretaria de Cultura do Estado, o trabalho ficou em temporada no Espaço Govinda e no Teatro Galpão, em São Paulo.

Tudo começa com um homem de idade avançada (Odilon Wagner) sentado em um jardim, apoiado numa mesa com uma toalha branca e um copo de vinho. Esse homem é surpreendido por uma asfixia, em espasmo repentino. Derruba o vinho, toca a toalha molhada, ouve um som mágico e percebe a figura feminina em cima de um dos muros desse jardim. Ela o chama e ele brinca com o perigo até que se joga desse muro. A partir daí, irá se defrontar com várias imagens dele mesmo, na casa de Lilith. Ou seja, no espaço dos mistérios da lua negra— explica Possi.(LOBATO, 1987)

Com **Rito de amor e morte na casa de Lilith, a lua negra**, Possi recebeu o prêmio Molière de melhor diretor (1986). Apoiado pelas Casas Pernambucanas e produzido pela Cinco Ponto Seis, o espetáculo conseguiu vastos espaços de divulgação nos jornais. Apesar de ser uma participação dispar na carreira de Denilto, que nunca foi pautada por grandes produções, a peça serviu como uma continuidade em seu trajeto, já que a direção abria espaço para a criação e não somente para a simples execução de idéias prontas.



Denilto Gomes e Odilon Wagner em **O Rito de Amor e Morte na Casa de Lilith, a Lua Negra** (1987) – Foto de Guga Melgar- Teatro Thereza Raquel

Ainda em 1986, Denilto aprofundou o enfoque em seu trabalho de criação, ao coreografar e dirigir **O Homem Depois**. Embora tivesse autonomia para conceber sua movimentação em **Lilith**, tal espetáculo era um sistema maior, do qual Denilto era uma parte e não um subsistema central. Em **O Homem Depois**, o bailarino recobrou questões que já vinha, em trabalhos anteriores, agregando a seu corpo e estabeleceu um espaço de criação peculiar, em que não tratava somente da coreografia e da direção, mas alçava diálogos com descrições verbais, poemas e roteirizações como a que se pode ver neste rascunho:

" O H O M E M D E P O I S "

1a.parte - ZURU o pássaro de papel . das mil vidas
pássaro dos mil anos .

 FOGO o fogo consome e transforma o papel
o pássaro voa em chamas pelo espaço
transformando-se em cinzas . Outra forma de vida.

 CINZA enquanto o fogo emite sua última luz
o espaço vai tornando-se escuro
e o pássaro se dilue na terra
carvão ... Black Out

2a.parte- SOMERA como uma medusa a sombra negra
pulsa e se descola do chão
metamorfoseando-se numa deusa sem luz
como a lua do deserto
sacraliza o nascimento
da primeira flor e do primeiro guerreiro
quando a noite gera o dia
a deusa desaparece atrás de sua propria
face oculta .

 HOMEM velho guerreiro e sua espada em flor.
jovem guerreiro e sua flor em espada.

 FÊNIX corpo vivo

3a.parte- CAIXA edifícios . volumes . prédios
o /corpo/ entre
espaço sem espaço

 CIDADE mendigos . sabies . macacos
Simeo Simon . O homem depois
saído das vestes ... o primeiro homem
o navio passa e define o horizonte
entre o céu e o mar .

Com a colaboração de Lala Deheinzelin⁵⁵, iluminação de José Enrico Mauro e trilha sonora de Tunika, o espetáculo foi apresentado no Festival Nacional de Dança (Teatro Sérgio Cardoso- Sala Paschoal Carlos Magno) e no Espaço Off, em São Paulo.

O Homem Depois era dançado por Denilto Gomes que, após um longo solo, passava a dividir a cena com Adriana Ridolfi. A trilha sonora, quase ininterrupta durante toda a encenação, era uma colagem da música sinfônica de Sibelius, com o minimalismo de Terry Riley, e o rock de King Crimson, além de passagens por Vivaldi, Kate Bush, Vangelis, Naná Vasconcelos e outros⁵⁶.

No saguão do teatro, Denilto iniciava o espetáculo movimentando-se sobre uma folha de papel. Aos poucos, construía um pássaro de origami e acelerava seus deslocamentos, conforme as dobraduras demandavam mais agilidade. Transportando o foco para o pássaro, o bailarino subia ao palco e queimava o origami sobre uma bacia de alumínio. Em seguida, movimentava-se, quase nu, como um feto, dentro da bacia cheia de cinzas. Sempre transitando entre propostas e elementos cênicos de maneira contínua, ele vestia um manto preto, que se transformava numa saia e manipulava um grande antúrio. Com esses objetos, construía imagens como a de um barco, a de um guerreiro com uma espada, ou simplesmente realçava a materialidade de cada relação corpo-objeto, que surgia na manipulação e na movimentação.

⁵⁵ Atriz e diretora artística, Lala Deheinzelin foi aluna de Maria Duschenes e dirigiu, entre outros trabalhos, **Clara Crocodilo**, com músicas de Arrigo Barnabé e preparação corporal de Klauss Vianna, em 1980. Após participar como bailarina do espetáculo **Magitex** (1978), da mestra Maria Duschenes, Lala Deheinzelin fundou, ao lado de Dulce Maltez, Lúcia Sandler, Miriam Dascal, Nininha Araújo, Regina Machado e Marília Aguiar, o Grupo Ex. (DIAS, 1992:77-165).

⁵⁶ **A dança para a leitura de dois poemas**. O Estado de São Paulo. 11 jun, 1986.

Num segundo momento, Adriana Ridolfi e Denilto traçavam um trajeto contínuo de contato pelo chão, próximo aos exercícios de rolamento da técnica contato-improvisação. Nessa época, não havia uma divulgação de grande alcance dessa técnica, no Brasil, de modo que a maneira de mover e integrar os corpos em jogos de peso, deslizamentos, rolamentos e transferências, destacava-se como uma mobilidade diferente do que se via, por aqui, nos trabalhos feitos a dois.

As outras cenas, sempre realizadas em dupla, adquiriam um outro tempo, traçado pelo excesso de informação nos objetos que entravam e saíam, bem como na movimentação que, ora se fazia frenética e composta de repetições e ora se construía a partir de pantomimas, que representavam a pressa e a dificuldade de comunicação.

Conforme o próprio bailarino descrevia, a primeira parte, em que desenvolvia sozinho uma organização do corpo em relação ao tema que abordava, era como um rito de iniciação⁵⁷. Já no segundo momento, quando dividia a cena com Adriana, seria o embate entre o masculino e o feminino, retocado num espaço de conflitos.

É possível identificar um abismo entre as duas partes do espetáculo, tanto em relação à seqüencialidade da própria obra, quanto em relação às obras que se seguiriam posteriormente. Na primeira parte, a movimentação contida e, ao mesmo tempo, expandida de Denilto, em que o corpo parecia lutar e brincar com o espaço, numa continuidade que desvelava os objetos e as relações sógnicas, já trazia o modo de operar dos trabalhos que viria a desenvolver com Takao Kusuno, nos anos seguintes. Até mesmo os elementos, como o pássaro de origami, a bacia, o fogo, a flor, a grande saia que usava, seriam retomados em processos posteriores.

⁵⁷ **O experimental e a poesia da dança.** O Estado de São Paulo. 11 jun, 1986.

Por outro lado, as cenas com Adriana pareciam saltar para fora dessa linguagem em construção. Talvez, a relação com a bailarina, que trazia outras informações em seu corpo, encaminhava a proposta para outras questões e formas de representar.

Todavia, nessa altura da carreira, pode-se pensar que Denilto, mesmo sem saber, já havia entrelaçado suas próprias questões num processo evolutivo de linguagem, que viria à tona com maior densidade nas fases ulteriores.



Denilto Gomes em **O Homem Depois**-1986– Sala Paschoal Carlos Magno (Teatro Sérgio Cardoso-São Paulo)

10. CATA VENTOS

O espetáculo **Cata Ventos**, de 1986, dançado por Denilto Gomes, sob direção de Takao Kusuno, traçou o início da construção de uma linguagem

característica nas obras do bailarino, durante os sete anos seguintes. Com músicas de Naná Vasconcelos, Simon Preston, Cantos Gregorianos, Gheorghe Zamfir, Tangerine Dream, efeitos de animais, trovoadas, cata-ventos e sons diversos, o trabalho era roteirizado em quatro partes: **Catação, Canção do Arado, Rogando à Luz e Jardim da Eternidade.**

A direção, a sonoplastia e a iluminação eram de Takao Kusuno, a coordenação de arte de Felícia Megumi Ogawa, a cenografia de José Enrico Mauro, a montagem sonora de Tunica e a contra-regragem de Elmer Baumgratz.

Em constante transformação, o espetáculo foi apresentado de 1986 a 1988, em diversos teatros e festivais como: Teatro Municipal de São José do Rio Preto, Festival Mês da Dança-Teatro Castro Alves-BA, XX Festival de Inverno da UFMG e I Festival Movimentos de Dança-Sesc Teatro Anchieta.

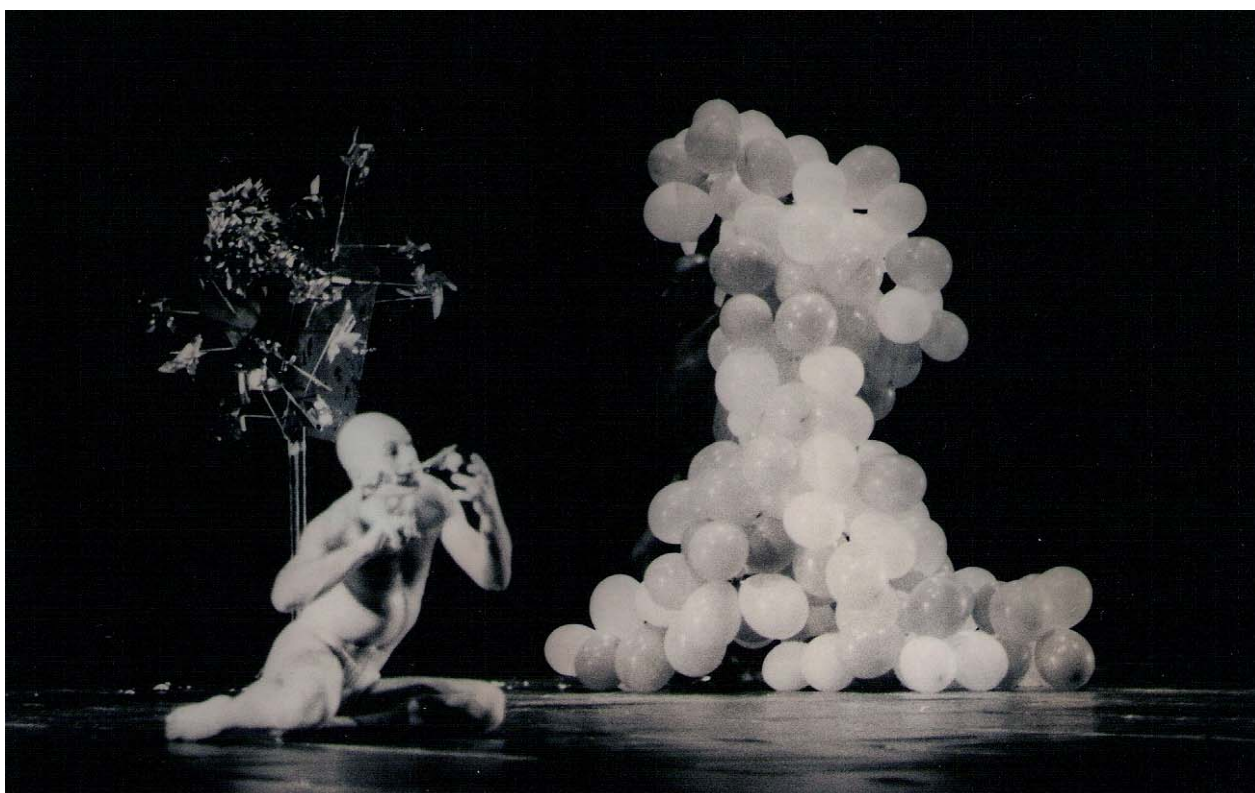
Takao Kusuno e sua parceira, Felícia Ogawa, estavam no Brasil desde 1977, inserindo princípios singulares à dança que se fazia aqui, nessa época:

Takao quando aportou no Brasil vindo do Japão em 1977, não gostava de dizer que o que realizava era o butô. No entanto, Takao e Felícia foram os pioneiros desta expressão artística no Brasil, inovando não só o campo da dança, mas também do teatro, da cenografia, da iluminação, da concepção musical cênica. (SUGAI, 2006 apud AMADEI, 2006: 189)

Como Denilto já havia trabalhado com Takao, o modo organizacional do corpo, cujo princípio filosófico era fundamentado no butô⁵⁸ japonês, já havia contaminado a sua dança:

⁵⁸ De acordo com Christine Greiner, o butô teve seu "marco zero" em 1959, no Japão, com o espetáculo **Cores Proibidas**, de Tatsumi Hijikata. Nesse primeiro momento, o ankoku butoh, como

Fiz com Takao **Quando Antes For Depois** e passei a ter outras experiências, com outras cabeças. Mas essa linguagem ficou retida em mim e eu tentava colocá-la dentro de outros processos de trabalho, como tentei em **Lilith**, de certa maneira. Mas descasava, porque não era o processo inteiro. Agora acredito que embarquei de vez. Daqui pra frente quero continuar esse processo de linguagem, onde vou chegar...não sei.⁵⁹



Denilto Gomes (à frente) e Haroldo Alves (ao fundo) em **Cata Ventos**, foto de Isabel Gouvêa- 1987

Em uma das cenas de **Cata Ventos**, Denilto dança com dois sinos de boi nas mãos, como se fossem castanholas. A movimentação remete à dança flamenca e também a alguns precedentes do bailarino, como a sua origem espanhola. Nos

ainda era chamado, era marcado pela revolta e pela violência. *"No entanto, para Viala (1985:6), a forma definitiva de butô só aparece depois de muitos happenings, em 1963, com a coreografia A revolta da carne, de Hijikata.* (GREINER, 2000:86-89)

⁵⁹ Depoimento de Denilto Gomes em entrevista realizada por Sebastião Milaré, em 1987.

espetáculos **Boiação** e **Llanto Por Ignacio Sanchez Mejia**, utilizava, respectivamente, sino de boi e movimentos com as mãos, representando castanholas.

No âmbito mais geral dessa obra, vê-se uma forte tendência de agregar corporeidades presentes no processo vivencial de Denilto. Os movimentos, já pertencentes à gramática que se instalou em seu corpo – durante seu trabalho com Janice Vieira, bem como em sua formação com a prof^a Maria Duschenes —, conectavam-se entre outras coisas, à nova linguagem que Takao propunha. Desse “corpo-amálgama”, nascia uma dança dotada de grande peculiaridade, que não se poderia chamar de butô, nem de qualquer nomenclatura conhecida, pois se tratava de um novo sistema em evolução.

Assim como ocorreu em **Quando Antes for Depois, Cata Ventos** incorporou transformações ao longo de seu processo. Conforme a proposta se modificava, o diretor Takao Kusuno integrava outros bailarinos, mantendo Denilto como eixo da estrutura dramática. Em 1986, Elmer Baumgratz, que, a princípio, fazia a contra-regagem, foi inserido na cena, numa apresentação realizada em São José do Rio Preto. Mais tarde, em 1988, numa outra versão, Denilto dividiu o palco com Haroldo Alves.

Após esse espetáculo, Denilto passou um período distante de Takao e pausou a linha contínua de criações e montagens, das quais vinha participando e co-elaborando, ininterruptamente, desde 1970. Com a sua mudança para Sorocaba e, depois, para o Parque Nacional da Serra dos Órgãos, no Rio de Janeiro, o bailarino afastou-se da metrópole paulistana e do ambiente da dança, para

retornar, no ano seguinte, com sua obra prima, o espetáculo **Serra dos Órgãos**.

11. CANÇÃO DA TERRA E A SÉRIE SERRA DOS ÓRGÃOS

Distante das atividades que vinha desenvolvendo, não só com Takao, mas em montagens de outros diretores, bem como nas aulas que ministrava, Denilto iniciou um processo de criação por meio de outras referências. Em **Serra dos Órgãos**, a compilação de materiais— elementos cênicos, imagens, memórias e processos anteriores que habitavam sua construção de linguagem até então— deu-se de acordo com a duração e maturação das suas vivências num sítio em Teresópolis, fora do espaço convencional da sala de ensaios.

Um laboratório de criação composto apenas de impressões incubadas, distinto do que comumente se espera de um processo de dança, rendeu-lhe uma conexão mais profunda com o que o corpo carregava em termos de informação. Por meio da evidência de outras ações de seu corpo, que não as costumeiras relações que já havia construído em seus procedimentos, um arrolamento pessoal resultou numa síntese do que sua arte permitira até ali.

Em 1989, **Serra dos Órgãos** estreou na XI – Oficina de Dança Contemporânea da Bahia, no Teatro Castro Alves. Com criação, coreografia e trilha sonora do próprio Denilto, que atuava sozinho em cena, o trabalho se desdobrou numa série de outras montagens, nos anos subseqüentes. Em 1989 e 1990, foi apresentado no Teatro Corpo, de Belo Horizonte, Teatro Municipal de Piracicaba, Teatro Cacilda Becker-RJ e Centro Cultural São Paulo- Sala Jardel Filho.

O solo era dividido em três *Corpo-Poemas*, como Denilto preferia chamar suas coreografias: **Natureza Morta**, **Ave Humanidade** e **Eternidade**. A primeira parte, **Natureza Morta**, trazia diversos elementos e propriedades do corpo já presentes em **Cata-Ventos** e **O Homem Depois**.

Na apresentação que fez no Centro Cultural São Paulo, Denilto utilizou a grande parede, ao fundo da Sala Jardel Filho. Ao som de marchas, gritos de soldados, tiros, bombas e vozes de crianças, ele descia escalando pela parede e era iluminado por uma projeção de nervuras, obtidas com a utilização de gobos⁶⁰. Ao chegar ao chão, ele repetia a mesma seqüência de **O Homem Depois**, ao queimar um pássaro de origami, jogá-lo numa bacia de metal e banhar-se com as cinzas.

Porém, apesar da proximidade com o trabalho anterior, a movimentação agora era fragmentada, estendendo-se até pequenas oscilações com a cabeça, mas, ao mesmo tempo, era também dinâmica, permitindo a utilização de alguns códigos reconhecíveis de Dança Moderna. Além disso, a imagem que construía antes, com um tecido preto e um antúrio vermelho, havia sido substituída por um manto de estopa, com cordas penduradas e um grande galho seco de palmeira.

Na composição coreográfica, tanto de **O Homem Depois**, quanto de **Serra dos Órgãos**, havia a utilização de um movimento de deslizamento—em que apenas os braços e os pés se moviam, de modo que o corpo parecia deslizar pelo espaço—desenvolvido por Janice Vieira em suas coreografias para o Grupo Proposição, bem como giros e quedas, gerados por um estado de desequilíbrio e fluxo.

⁶⁰ "Sol, lua, fogo, etc., podem ter seu formato representado no palco através de máscaras metálicas conhecidas como 'gobos', adaptados aos refletores elipsoidais. Os gobos são placas confeccionadas em metal, para resistirem ao calor, com formatos que sugerem a circularidade do sol, a semicircularidade paralela do luar, as mechas do fogo, a simetria das persianas, as grades da prisão, etc." (CAMARGO, 2000: 164)



Denilto Gomes em **Serra dos Órgãos** (1990)-foto de Elizabeth Tada

Em **Ave Humanidade**, Denilto entrava puxado por um som de trem, para compor sua cena antológica, a que chamava de *Gisele Caminhoneira*. Vestido com um tutu de estilo romântico⁶¹, ele manipulava um grande pneu de caminhão e um punhado de bexigas coloridas, que já tinham sido usadas em **Cata-Ventos**.

Ao som de Pavarotti, ele descrevia, no espaço, uma desconstrução do sistema corporal utilizado no balé clássico, através de uma movimentação que buscava acessar estados semelhantes ao de uma criança e, ao mesmo tempo, de algo que se decompõe.

⁶¹ Saia em forma de sino, com camadas sucessivas de tecido, que compunha, com um corpete justo, o traje feminino do balé romântico. *“Embora mais tarde as bailarinas tenham encurtado os trajes, foi o tutu romântico que fez com que se associassem as bailarinas a visões sobrenaturais.”* (ANDERSON,1978:45)

Após interagir com as bexigas e o pneu até o ápice de seus desdobramentos, ele findava parado, de frente para o público, com pequenas movimentações na cabeça e nas mãos. Buscando novamente o estado anterior, o corpo se tornava caótico, acompanhado por uma trilha ruidosa e rolamentos que estouravam as bexigas no chão.



Denilto Gomes em **Serra dos Órgãos** (1990)-foto de Elizabeth Tada



Denilto Gomes em **Serra dos Órgãos** -1990-foto de Gal Oppido

Já na última parte, **Eternidade**, apareciam os sinos de boi e a dança espanhola, já utilizados em **Cata Ventos**. Na coreografia, alguns códigos conhecidos da dança flamenca e movimentos de grande dinamicidade e vigor, misturavam-se a gestos e composições de figuras femininas, a partir de diferentes usos dos sinos de boi nas mãos, que ora funcionavam como castanholas, ora como leques e, finalmente, como o próprio sino, produzindo sons.



Denílto Gomes em **Serra dos Órgãos**-1990- Foto de Lenise Pinheiro

Num outro momento, ele trabalhava com um manto vermelho, com flores coladas. Descompassado da trilha sonora, mas num ritmo crescente, ele trazia uma

postura sóbria e imponente do corpo, que se despia do manto vermelho e passava, então, a acompanhar o pulso da música, numa improvisação de desequilíbrio e ritual.

Com o intuito de se reaproximar de Takao Kusuno, Denilto o convidou para ver **Serra dos Órgãos**. Takao passou a acompanhar o bailarino na iluminação do trabalho, reatando o projeto artístico iniciado em **Cata Ventos**.

A partir do convite para as comemorações do aniversário da cidade, em Sorocaba, Denilto e Takao desenvolveram um novo processo que compilava momentos de **Quando Antes for Depois**, **Cata-Ventos** e **Serra dos Órgãos**.

Apesar desse novo trabalho ser divulgado, em alguns lugares, como **Serra dos Órgãos I**, seu título passou a ser **Canção da Terra**, já que se tratava de uma nova pesquisa, travada na parceria de Denilto e Takao.

Para a montagem, eles chamaram Patrícia Noronha, que, costurando a estrutura já estabelecida por Denilto, desenvolvia três estados incitados por Takao: a primavera, a maternidade e a criança. Em quase todas as cenas, o estado do corpo de ambos era muito similar, carregado de um tônus segmentário, que se alternava rapidamente com uma fluência, além da expressão do rosto que revelava a boca quase sempre entreaberta, como se estivesse vomitando o movimento para fora do corpo.

Denilto repetia o mesmo processo organizacional de **Serra dos Órgãos**, porém com uma síntese dos elementos, que não incluía o pássaro de origami, nem a bacia e a palmeira. Em sua primeira seqüência, com o manto de estopa e as cordas penduradas, a movimentação estava mais aprofundada na construção de um corpo côncavo, que lembrava diversos animais, num tempo quebrado e

estranque. Os códigos que antes eram reconhecíveis, em movimentos de dança já vistos em outros trabalhos do bailarino, desfizeram-se e adentraram as imagens recobradas por um imaginário de estados infantis, rituais e bucólicos do corpo.

Em seguida, surgia Patrícia Noronha, ao som de um trem, com três galinhas vivas penduradas junto a seu corpo. O movimento de oscilação da cabeça aparecia também em sua travessia pelo palco, assim como a expressão do rosto, fortemente definida, como uma tela que intentava vaziar suas imagens mentais.

Na segunda parte, há o retorno de Denilto com a sua *Gisele Caminhoneira*, porém com uma movimentação mais densa, lenta e poética do que em **Serra dos Órgãos**. Talvez a direção de Takao tenha limpado as frestas e permitido gestos mais delicados e menos estilizados. Os movimentos, mais precisos em sua indefinição transitavam com sutis referências à Gisele, bem como à criança, ou ao corpo fragmentado que deixava escapar, pela boca e pelo corpo retorcido, a incapacidade do gesto.

Em continuidade a essa cena, Patrícia compunha com as bexigas, acompanhando-as e brincando com seu fluxo, como se essas se movessem sozinhas pelo espaço.

Novamente, aparecia a dança flamenca de Denilto, porém ao som do lundu de domínio público "Passarinho pintadinho", o que remetia a uma fusão mais clara entre o sino de boi e aquela dança espanhola, entremeada por um corpo que sugeria a organização do botão. Também a expressão do rosto, que antes carregava um tom apenas de acompanhamento dos movimentos, trazia agora um tom irônico e uma sobriedade que interpolava a movimentação virtuosa.

Na última cena, após trabalhar com o manto vermelho, que já não carregava as flores como na primeira versão, Denilto, no chão, apoiava-se apenas no quadril, mantendo pernas e braços no ar e usando movimentos dos dedos, como se puxasse alguma coisa da boca e brincasse com um móbile. Patrícia, ao fundo e ereta, também olhava para o alto, elevando as mãos, como se tocasse nas folhas de uma árvore.

Em sua construção, Patrícia, que nunca havia trabalhado com Denilto ou Takao, revela o estranhamento e a singularidade do contato com essa outra forma de entender o corpo no improvisado e na composição de cenas:

Foi feito um teste comigo, no Teatro Sérgio Cardoso, em que eu deveria improvisar sobre alguns temas. O Takao, que estava propondo e avaliando, me disse: “Faça a primavera”. Naquele momento, eu não tinha a menor idéia do que seria “fazer a primavera”, então trabalhei com movimentos exagerados e com excessos. Depois, Takao me pediu para pegar as bexigas e “fazer a infância”. Eu corri, pulei, chutei e estourei as bexigas. Então, ele me mandou parar e disse: “Olhe o mundo através da bexiga, esse é o mundo de uma criança. Imagine o que ocorre à criança, quando alguém estoura esse mundo”. Depois disso compreendi o que ele queria, entendi do que se tratava aquele processo. (Noronha, 2008)⁶²

Em 1991, no fluxo de mudanças, Emilie Sugai também passou a integrar **Canção da Terra**, para uma apresentação que seria feita em São José dos Campos. Embora a direção fosse de Takao, Denilto orientou a pesquisa corporal e introduziu Emilie à linguagem que já se desenvolvia nessa montagem.

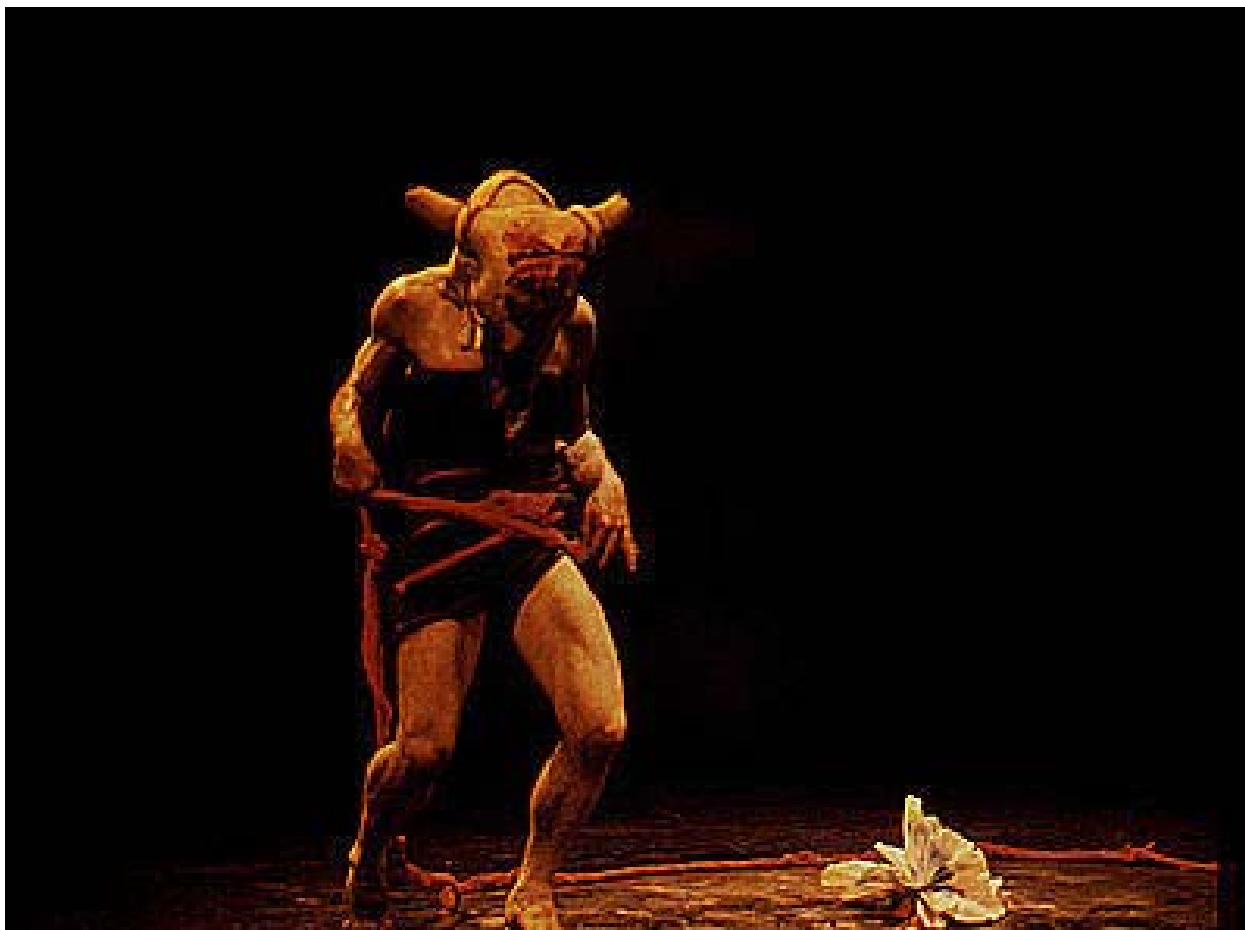
⁶² Depoimento de Patrícia Noronha, em entrevista realizada em 3 de janeiro de 2008, para a presente pesquisa.

Após **Canção da Terra**, Takao Kusuno e Felícia Ogawa voltaram ao Japão e Denilto buscou desenvolver um núcleo de continuidade, ao lado de Emilie Sugai e Patrícia Noronha. No entanto, acabou seguindo sozinho nas versões seguintes de **Serra dos Órgãos**, compilando à nova experiência de **Canção da Terra**, o seu caminho autônomo, que seguiria agora sem a direção de Takao.

Ainda em 1991, Denilto estreou **Serra dos Órgãos III**, que se instalou como a síntese⁶³ dessa série de espetáculos, já que várias seqüências das outras versões foram utilizadas e o corpo aparecia com uma gramática mais definida e peculiar. Com apresentações no Festival Vitória Brasil, em Vitória e no projeto Dança Nova (Teatro Brasileiro de Comédia), em São Paulo, o espetáculo mostrava-se, novamente, através de três *Corpo-Poemas*: **Natureza Morta**, **Canção do Espantalho** e **Primavera**.

Em **Natureza Morta**, Denilto refazia a improvisação com o manto de estopa. Já em **Canção do Espantalho**, via-se, pela primeira vez, a cena em que ele usava uma carcaça de cabeça de boi e uma corda de tecido vermelho, que se prendia à sua cintura, como em **Lhanto Por Ignácio Sanchez Mejia**. Por fim, em **Primavera**, a *Gisele Caminhoneira* retornava, com as bexigas e o pneu, aperfeiçoando o trabalho feito em **Canção da Terra** e em **Serra dos Órgãos**.

⁶³ " **Serra dos Órgãos 3** é justamente a síntese do que Denilto desenvolveu até agora. A primeira parte estreou em 89. Desde então, sofre alterações em função de cada espaço em que é apresentado e, claro, da evolução do próprio bailarino em seu meio político, social e pessoal." (PALOMINO, 1991)



Denilto Gomes em **Serra dos Órgãos IV**-1992-Foto de João Caldas- Acervo Imagens da Dança(CCSP)

Em 1992, Denilto continuou a sua construção de linguagem com **Serra dos Órgãos IV**, evidenciando uma reformulação dos trabalhos anteriores. Apresentado no Projeto Dançarinos/Coreógrafos do Centro Cultural São Paulo, o **Serra dos Órgãos IV** lhe rendeu o APCA de criador-intérprete, em 1992.

De acordo com a crítica de dança Ana Francisca Ponzio, Denilto teria seguido, no primeiro **Serra dos Órgãos**, a *"nova onda"* influenciada por Kazuo Ohno e, mais tarde, pelo grupo japonês Sankai Juku, quando estiveram no Brasil:

Em abril de 1988, o grupo japonês Sankai Juku participava do Carlton Dance Festival, provocando o mesmo impacto que, pouco tempo antes, já havia causado o mestre desses dançarinos de butô, Kazuo Ohno. Como se constatou em seguida, essa arte oriental

impressionou não apenas o público, mas boa quantidade de atores, coreógrafos e bailarinos brasileiros, que começaram a levar ao palco suas próprias versões do butô - interpretações muitas vezes equivocadas e pecando pela falta de autenticidade ou identificações com a nossa cultura.

Aparentemente na trilha dessa "nova onda", Denilto Gomes apresentou em 1989 seu espetáculo solo, **Serra dos Órgãos**, com claras referências ao butô de Sankai Juku, seja na maneira de se movimentar, na cabeça raspada ou no corpo empoadado de branco. Depois de quase três anos, no entanto, Denilto volta com uma quarta versão desse trabalho, completamente reformulada e demonstrando que esse coreógrafo-dançarino soube imprimir uma personalidade muito própria nas influências iniciais. (PONZIO, 1992)

Nessa crítica, publicada no Jornal O Estado de São Paulo, Ponzio atribui a *claras referências*, o modo de movimentar, bem como a opção por se apresentar com a cabeça raspada e o corpo nu, de forma que somente ao final de três anos de desenvolvimento, o processo teria atingido uma autonomia de linguagem.

Apesar da vinda de Kazuo Ono, em 1986 e Sankai Juku, em 1988 ao Brasil, a informação trazida por eles demorou um tempo para se organizar e se firmar como um produto de fácil assimilação. Durante o tempo em que Denilto atuou, houve essa mudança no entendimento, na absorção e na divulgação do butô no Brasil, que passou a ser visto como um produto.

Assim, a análise de Ponzio classifica a relação de Denilto com o butô com a lógica dos que pensam a dança como uma árvore genealógica, no caso, partindo da vinda daqueles dois espetáculos de butô ao Brasil, como se esse fosse um ponto zero para essa forma de dança se desenvolver aqui.

Alguns artistas, de fato, utilizaram as referências do botão, através de um princípio de causa e efeito, calcado na simulação da imagem do botão como cópia superficial. Uma investigação mais aprofundada, porém, mostra que esse não foi o caso de Denilto.

Quando se analisa um sistema de grande complexidade, como o projeto poético de um artista⁶⁴, pode-se acompanhar, de maneira limitada, os processos gerados por flutuações que fizeram as tendências mudarem de percurso e criarem estabilidades circunstanciais. Não se trata de um sistema sob condições ideais, tampouco de uma linearidade capaz de detalhar resultados exatos.

Em uma análise comparativa, quando se fala de influência para designar semelhanças, mesmo que não se saiba, está-se atribuindo um nexos causal entre os elementos observados. Ao se definir que um elemento foi causador de um tipo de consequência específica, admite-se também que o tempo seja reversível e que se pode regressar e identificar o ponto de origem.

Da mesma forma, designar o ponto zero de um processo é o mesmo que determinar uma neutralidade inicial a um corpo, entendido como o lugar em que as informações se sobrepõem, sem efetuarem trocas que as modifiquem. Nesse sentido, a visão de natureza humana, implícita nesse entendimento de corpo, recai sobre a convicção confortadora de que o ser humano é uma tabula rasa⁶⁵.

⁶⁴ Cecília Almeida Salles define *projeto poético* como algo referente aos *"fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo"* (SALLES, 2004:37)

⁶⁵ O termo *tabula rasa* é atribuído a John Locke(1632-1704) e vinculado à sua teoria, o Empirismo, que contrariava a idéia de que as pessoas podem nascer com idéias matemáticas e verdades eternas. Steven Pinker, em *"Tabula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana"* (2002) retoma essa expressão, em diálogo com os estereótipos do *bom selvagem* e do *fantasma da máquina*, a fim de ampliar a discussão sobre a natureza humana, numa visão contrária a esses jargões que norteiam o entendimento do senso comum.

A história da dança no Brasil, por muito tempo, foi traçada como trajetória de nomes isolados, inseridos num conceito de hereditariedade estética, em que a noção de linearidade permitia identificar causas e sujeitos autorais. Deste modo, ostentou-se uma base frágil para uma análise que deveria adentrar a trama das relações que fizeram determinados artistas pontuarem, de forma multidirecional, um relacionamento gerador de efeitos propagados ao longo do tempo.

Obviamente, essa concepção fincada na idéia de causa e efeito não é exclusividade dos que pensaram a historiografia da dança no Brasil, pois se trata de um sintoma arraigado em princípios latentes, há muito tempo, na maneira mais difundida de se entender o corpo. Dentro da própria ciência, existem controvérsias sobre a real natureza dos processos e estados corporais.

Entender que a consciência não é o resultado de uma configuração, mas é, em si, a própria configuração pode ser uma reviravolta nas idéias formais de causalidade. Da mesma forma, compreender que a percepção não antecede uma resposta a ser dada, mas é a própria resposta imediata, afeta o próprio modo de entender como a cognição se organiza, já que não se trata de uma relação causal.

Para Antônio Damásio, “o cérebro pode atuar diretamente sobre a estrutura do objeto que está em vias de perceber” (DAMÁSIO, 2004:99), ou seja, o objeto— seja ele, uma dor muscular, um espetáculo de dança, uma música ou uma pintura— está dentro do corpo, de modo que o cérebro pode mudar o estado desse objeto, bem como a transmissão dos sinais que lhe chegam do corpo (DAMÁSIO, 2004:99).

Portanto, se na própria organização corporal, a percepção já é uma ação e não um pré-lugar passivo que antecede uma resposta a ser elaborada, fica mais

fácil compreender que as relações entre ação e cognição, pensamento e movimento, não se fazem numa dinâmica de causa e efeito. Vale sublinhar que correlação não implica em causalidade, pois nesse tipo de relação pode haver simultaneidade. Mesmo que exista uma coerência, ou mesmo uma congruência entre dois processos, não significa que um determine o outro.

Um processo como o de **Serra dos Órgãos**, analisado sob o ponto de vista do tempo irreversível⁶⁶, não se pode resumir a um ciclo que se iniciou à luz de uma única origem. Certamente, Denilto sofreu contaminação⁶⁷ dos espetáculos de butô que vieram ao Brasil, na década de 80, mas, seu contato com Takao Kusuno, anterior a essa data⁶⁸, bem como seu percurso e suas transformações constantes no ambiente da dança no Brasil, foram fatores que incitaram, entre outros motivos, a evolução de sua linguagem, até o último formato do espetáculo.

Através de um esboço paralelo ao estudo do desenvolvimento humano, pode-se entender que a evolução, na dança, também arca com uma dose de hereditariedade. No entanto, os artistas e suas obras evoluem de uma mistura sem fim entre a "criação" que tiveram, a escola da qual saíram e todas as informações com as quais entraram em contato.

⁶⁶ O tempo , que rege os processos genuinamente criadores e registra a assimetria entre passado e futuro, é o tempo da irreversibilidade – introduzido nos debates científicos a respeito da origem da vida pelo estudo das estruturas de não equilíbrio (sistemas dinâmicos instáveis) descobertas pela física contemporânea."(BRITTO, 2002:24)

⁶⁷ Neste caso, o termo contaminação parece mais apropriado ,já que se refere *ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes* (BRITTO, 2002:14), em vez da noção diretiva e unidirecional de influência.

⁶⁸ Em 1979, Denilto já havia trabalhado com Takao no espetáculo **Quando Antes For Depois**, de forma que o modo organizativo do corpo , cujo princípio filosófico era fundamentado no butô japonês, já havia contaminado sua a dança.

A idéia de *ambiente único*⁶⁹, que para a genética comportamental define um diferencial de difícil especulação, cabe aqui para se definir um ponto, no processo de criação de um artista, que não se pode alcançar ou analisar fora do fluxo no qual está inserido.

Interagir com a idéia de historicidade da dança como uma narrativa das coerências surgidas a partir das correlações que cada corpo tem com o mundo, é uma forma mais eficiente de averiguar os processos que se realizam sem direção, através de estados transitórios e em constante evolução. Dessa forma, pensar no corpo como um sistema que contém informações e que está em trânsito constante com o ambiente, bem como compreender o tempo, a partir da perspectiva da irreversibilidade, é um apontamento a novas relações de causalidade, numa condição de realidade que é relativa à complexidade dos processos.

A partir desse viés, torna-se possível entender porque há obras e artistas que contaminam e transformam, continuamente, tanto aspectos de seu próprio sistema, quanto outras estruturas, outros corpos e outras gerações. A construção de uma estética, por meio de contaminações não-lineares, multidirecionais e distribuídas ao longo do tempo, evidencia-se como um fator de sobrevivência na história de um sistema maior que é a própria dança.

12. SÁFARA

⁶⁹ Trata-se de um ambiente não compartilhado na vida de uma criança, expresso pelas experiências únicas, das quais ela não pode partilhar nem com um irmão que more no mesmo lar e conviva com a mesma vizinhança.“(...)Qualquer coisa que influencie um irmão , mas não o outro”(PINKER, 2002:512)

Em 1992, enquanto Takao e Felícia estavam no Japão, Denilto, com o intuito de realizar os planos vislumbrados junto a eles, empenhou-se em formar um grupo de pesquisa, o qual seria assumido e estabilizado com a volta de Takao.

Há algum tempo, Denilto, Takao e Felícia estavam desenvolvendo a idéia de criar uma companhia, não nos moldes formais das companhias oficiais, mas sob uma perspectiva de coletivo, ou seja, um grupo de pessoas interessadas em investigar e realizar processos em conjunto, sem o enrijecimento dos regimes estáveis e fixos.

Com o projeto já pronto e intitulado **O olho do tamanduá**, Denilto passou a viabilizar essa idéia de criar um grupo. Porém, o primeiro passo foi a realização de um outro projeto, que consistia na montagem de um espetáculo coletivo, **Sáfara-ciranda para uma lua e meia**.

Após vários anos trabalhando sozinho, a empreitada plantada em **Sáfara** traçou um momento ímpar em sua carreira. Com as funções de criador, diretor e intérprete, Denilto recrutou uma série de artistas para participarem do processo de preparação e pesquisa, que resultaria na montagem final. Premiada pela Secretaria Municipal de Cultura, através do Projeto Pesquisa de Linguagem Cênica, o espetáculo foi realizado com a participação dos bailarinos Emilie Sugai, Marilda Alface, Patrícia Noronha, José Maria Carvalho e Marco Antonio Xavier.

Neste mesmo ano, antes de iniciar em **Sáfara**, Patrícia Noronha havia sido convidada para apresentar um solo em Campinas-SP. Contaminada pelos princípios organizativos da pesquisa de Takao e Denilto, Patrícia partiu para investigações que diziam respeito à sua infância, família e origem. Ao longo do processo, chamou Denilto para dirigir o trabalho, que se intitulou **Terra Siriema**. Além da direção,

ele propôs os figurinos e desenvolveu a trilha sonora. Ao agregar novas imagens, Denilto modificou o que já havia, incluiu Emilie Sugai no elenco e transformou o solo num duo, que, para ele, apresentou-se como um laboratório de experimentação para **Sáfara-ciranda para uma lua e meia**.

Em **Sáfara**, a trilha sonora original foi composta pelo iugoslavo Mitar Subotic, que, na mesma linha de elaboração sonora de Denilto, em **Terra Siriema**, unia sonoridades de diferentes lugares:

(...) uma colcha de sons que une canto dos monges tibetanos, ritos de tribos brasileiras, ritmo dos núbios etíopes, canções tradicionais da antiga Iugoslávia e do Japão, além de cantos de pássaros de Madagascar e o bucólico trilho de grilos da região de Paúba, no litoral paulista. (OSUGI; SOUZA; RODRIGUES ; FREITAS, 1992:34)

Depois da seleção, que foi realizada no Centro Cultural São Paulo, os ensaios ocorreram no Espaço Viver Dança e Cia., com a participação de alguns artistas que seguiram até a estréia do espetáculo e de outros, como Vera Sala e Ná Ozzetti, que saíram no meio do processo.

Entre os intérpretes que permaneceram, Marilda Alface, Emilie Sugai e Patrícia Noronha já haviam trabalhado com Denilto e tinham grande afinidade com sua linha de pesquisa. Já a entrada de Marco Xavier serviu como um impulso para realizar a vontade de Takao de trabalhar as questões de etnia e ancestralidade, a partir da presença de um bailarino negro.

Segundo entrevista realizada com Emilie Sugai, em 2007, o processo de investigação e montagem era denso e exigia entrega total por parte dos bailarinos.

A maneira de trabalhar proposta por Takao foi levada ao limite por Denilto, tanto nos ensaios, quanto no tempo das cenas e na organização do corpo.

A construção das idéias, apesar de norteadas por Denilto, era aberta aos elementos e propostas trazidas pelo elenco. A busca pela memória e pela ancestralidade designava um encontro sutil de culturas e etnicidades. Entre elementos recobrados de trabalhos anteriores de Denilto e improvisações que, a partir de um tema ou de uma postura, eram levadas ao limite do esgotamento físico, surgiam novas questões peculiares aos corpos do coletivo que se formava.



Emilie Sugai, em ensaio realizado no Centro Cultural São Paulo-Foto de Gil Grossi

Sáfara-Ciranda para uma lua e meia estreou em 1992, no Teatro João Caetano, e foi reprisado em 1993, no Centro Cultural São Paulo. O espetáculo se dividia em quatro partes, designadas como círculos. A primeira, intitulada **Círculo**

1: uma canção para os espantalhos, também se repartia em outros três momentos: **Alvorecendo na Flor do Caminho**, **As Três Senhoras da Lua** e **Clarão no Roçado**. O cenário era formado por fardos de alfafa, que criavam uma grande muralha ao fundo do palco. Composto de um material orgânico, o *cenário era vivo*, sujeito à interferência de moscas e larvas no meio das cenas:

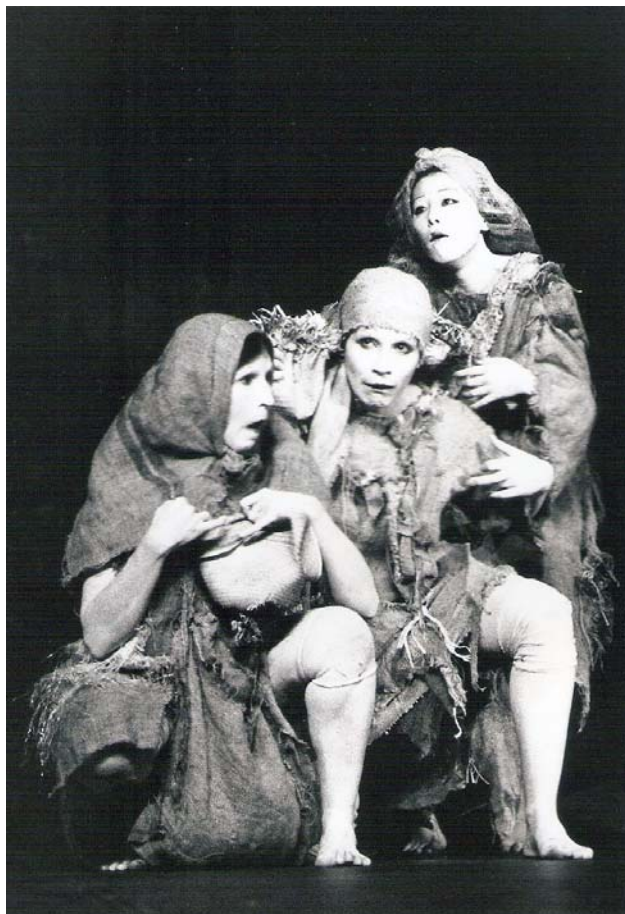
O cenário era feito de fenos de alfafa que vieram de um haras e deveriam ser devolvidos depois. O teatro João Caetano foi coberto com as alfafas, ao fundo do palco. Depois que montamos o cenário, trabalhamos e fomos embora. No dia seguinte, quando voltamos, o palco estava todo branco, sendo que o linóleo era preto. Ao chegarmos perto, vimos que o piso estava coberto de larvas. Era um cenário vivo e, às vezes, nas cenas muito lentas, sentíamos moscas entrando pelo nariz. (Sugai, 2007)⁷⁰

⁷⁰ Depoimento de Emilie Sugai, em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 10 de agosto de 2007.



Foto de Gil Grossi-1992-Teatro João Caetano

No início do espetáculo, três figuras de chapéu, Emilie, Patrícia e Marilda, caminhavam lentamente para frente, com os joelhos flexionados e, após um longo tempo, chegavam ao proscênio para cuspir ovos pela boca.



Marilda Alface, Patrícia Noronha e Emilie Sugai em **Sáfara**-1992-foto de Gil Grossi- Teatro João Caetano (São Paulo)

Do alto e de cabeça para baixo, desciam dois homens, Marco Xavier e José Maria Carvalho, que estavam suspensos por uma corda, como se dormissem em casulos ou redes. Ao chegarem ao chão, sua movimentação trazia contenção e uma organização corporal atenta e direcionada ao solo. Num momento de grande contraste, Denilto caminhava e movia os braços de maneira muito lenta, enquanto Emilie, que estava agachada, dentro de um saco, deslocava-se, variando entre impulsos e pausas em torno dele.

No **Círculo 2: antes que dissipem os ossos das flores**, outras três partes se desdobravam: **Umbigo da Terra, Flamengo da Vaquinha e Ex-votos**.

Na seqüência desenvolvida por Denilto, vê-se um claro trajeto de sua evolução, não só pelos elementos utilizados, mas pela organização do corpo, que, não tão vigorosa quanto nos anos anteriores, compõe de forma mais sutil e poética, uma suspensão do espaço-tempo e outro olhar para a própria mobilidade.

Desenrolando-se numa corda vermelha presa ao seu ventre e mascarado com uma carcaça de cabeça de boi, Denilto atualizava imagens já utilizadas em **Llanto por Ignacio Sanchez Mejia**, **Serra dos Órgãos III** e **Serra dos Órgãos IV**. Ao explorar o contra peso, a desconstrução da postura do boi e a relação com uma saia formada pelo figurino, o bailarino invocava referências ao corpo de uma menina, fundidas ao touro que (des) acompanhava, em pisadas descompassadas, a música folclórica ressoando ao fundo. Ao se desenrolar por completo, retirava da extremidade da corda uma flor, com a qual relançava a idéia da dança flamenga já usada em **Llanto**, **Cata Ventos**, **Canção da Terra** e na série **Serra dos Órgãos**.

Porém, a referência aos outros trabalhos ficava apenas na figura formada, já que a movimentação evoluíra para outro lugar—de um corpo que pouco se movia efetivamente, mas que criava diversos estados e imagens concentradas em pequenas articulações.



Denilto Gomes em **Sáfara**-1992-Foto de Gil Grossi- Teatro João Caetano (São Paulo)



Denilto Gomes em **Sáfara**-1992-Foto de Gil Grossi- Teatro João Caetano (São Paulo)

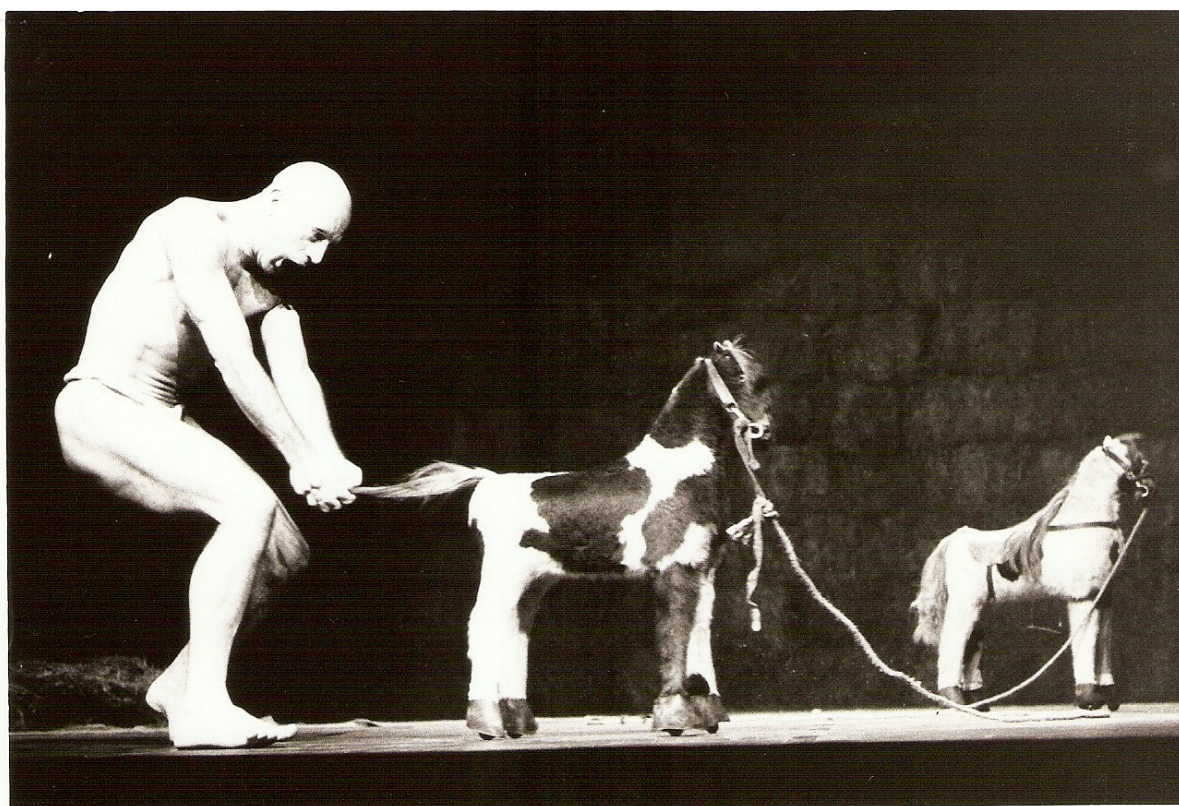
Já no **Círculo 3: o canto no terreiro**, em que apareciam as cenas **Arco-Íris no Quintal**, **A Bênção das Sementes**, **Eclipse e Sacrifício** e **Ciranda da Lua Cheia**, era possível ver uma composição de vários corpos, que traziam referências arquetípicas em suas construções. Em diálogo com folguedos populares, os corpos construía imagens como a do bumba-meu-boi, que se desfaziam rapidamente em reverências, bem como a do negro com sua dança ancestral ou a de uma mulher carregando um estandarte.



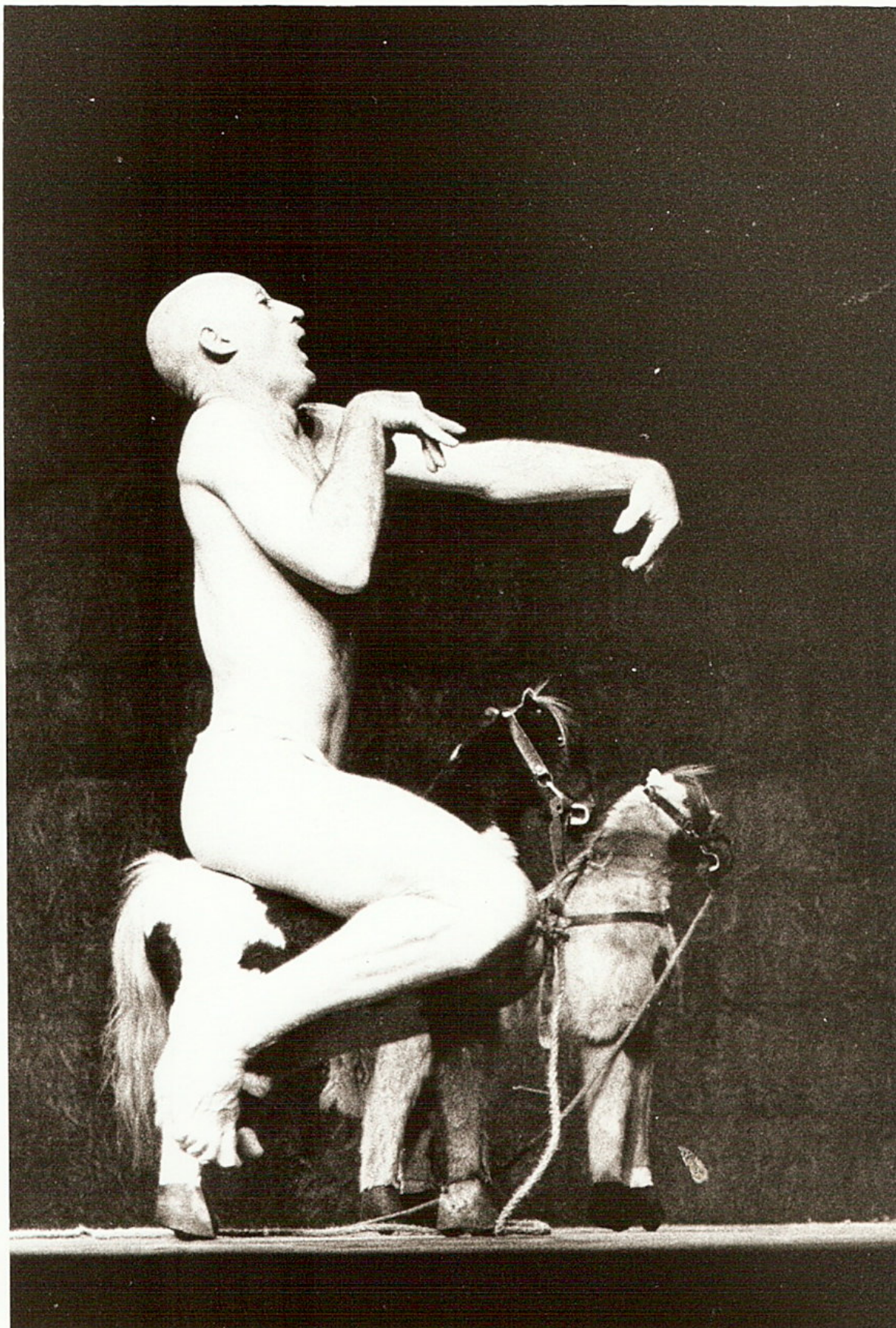
Patrícia Noronha (à direita), Marco Xavier e Marilda Alface em **Sáfara**- 1992-Foto de Gil Grossi - Teatro João Caetano (São Paulo)

Na última parte, **Círculo 4: imensidade**, o espetáculo se encerrava em três momentos: **Menino, sonho e carrossel**, **Barriga Doce de Mãe** e **Rito de Memória**.

Ao som de cavalgadas, que remetiam também a pingos de água, Denilto trazia uma cena inédita, em que insinuava movimentos de cavalos e brincava, através de um estado duplamente senil e infantil do corpo, com pequenos animais de brinquedo. Compondo um deslocamento circular, como se construísse um carrossel, ele subia nos "cavalinhos", puxava-os por cordas, caía e desenvolvia repetições.



Denilto Gomes em **Sáfara**-1992-foto de Gil Grossi - Teatro João Caetano (São Paulo)



Denilto Gomes em **Sáfara**-1992-foto de Gil Grossi - Teatro João Caetano (São Paulo)

Quando Takao e Felícia assistiram ao **Sáfara**, criticaram o fato de os bailarinos, exceto o próprio Denilto, ficarem presos a um vício de movimento, o que seria resultado de uma dificuldade da direção ou, talvez, da cópia ao modo de Denilto se mover.

Dirigir um espetáculo implica em uma habilidade que se diferencia da criação e da execução de uma dança. Porém, no resultado de **Sáfara**, independentemente da comparação entre os processos individuais de Denilto e o rendimento do elenco, há uma forte evidência dos caminhos a que chegou a empreitada de Denilto, Takao e Felícia— a fusão entre o *butô* e a referência a memórias, figuras do imaginário e questões presentes na idéia que se tem de Brasil.

Sáfara-Ciranda para uma lua e meia foi o último trabalho de Denilto, que faleceu em 1994, antes de completar 41 anos, deixando uma lacuna na proposta de continuidade dessa linguagem e do grupo que formaria com Takao.

Felizmente, Emilie Sugai e Marilda Alface, após a morte de Denilto, continuaram desenvolvendo investigações na mesma linha e convidaram Takao e Felícia para orientarem suas pesquisas. Em 1995, deu-se a criação da Cia. Tamanduá de Dança e Teatro e a montagem do espetáculo **O olho do Tamanduá**⁷¹, que surgiu como uma homenagem a Denilto.

Aprofundando-se nas questões de identidade, migrações e etnias, Takao afunilou o desenvolvimento de um *butô brasileiro* e trouxe outras formas de encenação. Em 1999, dois anos após a morte de sua esposa, Felícia Ogawa, ele

⁷¹ Dirigido por Takao Kusuno, **O olho do Tamanduá** foi apresentado em diversos festivais nacionais e internacionais, de 1995 a 2003. Faziam parte do elenco: Dorothy Lenner, Patrícia Noronha, Eros Valério, Marcos Xavier, José Maria Carvalho, Emilie Sugai e o índio Siridiwê Xavante.

montou seu último espetáculo, **Quimera- O anjo vai voando**, com a participação de Emilie Sugai, Key Sawao, Ricardo Iazetta e Sérgio Pupo.

Com a Cia. Tamanduá, Takao passou a apresentar suas duas últimas criações como repertórios do grupo. Assim, deparou-se com uma forma de proceder com a qual não estava habituado, ou que talvez não lhe gerasse interesse—já que não entendia seus trabalhos como coreografias que poderiam ser repetidas, mas como processos em andamento.

No entanto, essa formatação permitiu que a visibilidade alcançada pela Cia. Tamanduá se desdobrasse em dez anos de existência, já que, mesmo depois da morte de Takao, em 2001, o grupo continuou se reunindo e apresentando seus trabalhos.

Em 2003, a Cia. Tamanduá viajou para o Japão, em homenagem póstuma a Takao Kusuno, apresentando-se com **O olho do Tamanduá** e **Quimera- O anjo vai voando**, na I Bienal de Artes de Kyoto. Após essa apresentação, o grupo se dispersou.

Hoje, apesar de ser possível observar nos trabalhos individuais de quem participou desse processo resquícios da linguagem que se organizou durante os anos, não se consegue afirmar uma permanência intacta do que se tinha. O que cada corpo tem, em sua singularidade e plasticidade, constrói-se com mais intensidade nos espaços em que a autonomia e a instabilidade são férteis, do que nos ambientes em que uma forma específica de mover é divulgada anos a fio, sem mutações.

Diferentemente dos sistemas de dança que, devido à sua coesão, atravessam gerações, ou das grandes companhias reconhecidas nos espaços da

mídia, os criadores que implementam processos instáveis, acabam por promulgar outras formas de permanência.

Talvez, essas outras formas sejam ineficientes para o jogo da mídia e se percam no tempo rapidamente, mas, no trânsito da evolução da dança do país, sua potência tem gerado reais transformações.

As formas monolíticas, por mais que dominem o espaço hegemônico da cultura e sejam extremamente necessárias para que haja transgressão, não determinam a morte completa de quem plantou questões, movimentos e linguagens. A informação voa⁷² e, com ela, a permanência se faz presente, mesmo que dispersa e em pequenas proporções.

Mesmo com o pouco espaço dedicado na mídia, não se apaga o passado para louvar o novo. A informação que uma vez adentrou, não pode ser banida de um sistema de cultura. Mesmo que as formas não classificadas ou não classificáveis pareçam confusas e não consigam espaço na estante taxonômica dos historiadores, a informação, por mais fragmentada e solitária que seja, continua passeando pelos ambientes férteis.

⁷² Essa idéia será abordada no capítulo seguinte, a fim de discutir que tipo de permanência existe, no caso dos processos de Denilto Gomes e como ela se processa no âmbito da evolução cultural.



Foto de Gil Grossi, tirada durante o processo de criação de **Sáfara**-1992

VERTIGEM

TRAUËSSIA I

meu corpo é um vagão de trenzinho caipira
 dançando no chicotear da curva da flor do caminho .
 os passageiros são combinações de pele ^{SANGUE E} idiomas ,
 são alquimias de cheiros , raças /, tempeiros de canto e dança
 homens de ~~BARRO~~ , homens de palha / ~~HOMENS DE AÇO~~
 meninos e velhos
 palhaços.
~~eu mesmo~~
~~e outros misturados comigo .~~

trenzinho atravessa
 trilhos gemem . vida sacode
 corpo carrega mais gente .

nuvem de memória
 maria-fumaça ~~faz / fumaça / das lembranças /~~ pela chaminé do umbigo
 desfia cordão encarnado no rastro sem fio
 dança sobre os nós do bambus
~~ORFÊO CURVA E FEIJA NO DOMINGO~~
~~fibras do destino.~~
~~DESTINO ESCRITO NA~~
 cantilena dos vagabundos .

cada costela espremida ao solavanco do passado
 contrapõe um murmúrio
 som vindo do telhado.

~~instrumento transfigurado como um eco no porão /~~
 corpo vibra imagens inesperadas ,
 palavras contidas nas dobras da ^{alma no mente /} ~~mente~~ ^{flamigante do} coração .
 passageiros retidos , viajantes , ~~sonhadores~~ ^{BRACOS} ~~SOCAS~~
 pés ^{LINGUAS} ~~clamejantes~~ .
 HIA uma palavra a cada ser em trânsito
 no corpo do ~~meu~~ trem DO CORPO
~~que~~ ~~estação~~ ~~em~~ ~~distância~~
 que leva e traz de estação
 em estação ^{POSSUA TRANSUTADA:}
~~MOVIMENTO~~ MDO.

Denilto Gomes (esboço de poema)

III. MEMES E CONTAMINAÇÕES: QUANTOS DENILTOS RESTARAM?

Este capítulo sustenta a hipótese de que a arte de Denilto Gomes, apesar dos tipos de registro que recebeu, conquistou uma forma de permanência evolutiva. A linguagem que concebeu durante sua carreira, apesar de ter sido precocemente interrompida, sobrevive de replicações múltiplas, mesmo após a morte do bailarino. Para testar essa hipótese serão utilizadas as Teorias Evolucionistas, bem como depoimentos de artistas que trabalharam com Denilto, em alguma fase de seu processo artístico.

Brevemente apresentado no primeiro capítulo, o pensamento evolucionista, no qual se incluem as idéias do ultra-darwinista Richard Dawkins, colabora com esta hipótese porque trabalha os processos de desenvolvimento da cultura com os conceitos da evolução biológica, por analogia. Em seu livro "O gene egoísta" (1976), Richard Dawkins traça a síntese da sua proposta e, mais adiante, dá continuidade a ela em outras publicações.

O argumento que proporei, que talvez pareça surpreendente provindo do autor dos capítulos anteriores, é que para uma compreensão da evolução do homem moderno devemos começar desprezando o gene como a única base de nossas idéias a respeito de evolução. Sou um darwinista entusiasta, mas acho que o

darwinismo é uma teoria grande demais para ser confinada ao contexto limitado do gene. O gene entrará em minha tese como uma analogia, nada mais. (DAWKINS, 1979: 213)

Ao lançar a idéia de surgimento— há cerca de três bilhões de anos — de uma molécula capaz de fazer cópias de si mesma, a qual denominou *replicadora*, Dawkins introduz a replicação, como princípio básico da evolução biológica na Terra. (DAWKINS, 1979:33-36) Segundo o autor, conforme as *replicadoras* se espalharam pelos mares, alguns erros começaram a se tornar cumulativos, já que nenhum processo de cópia é perfeito. Dessa forma, procedimentos de seleção passaram a vigorar a partir de alguns requisitos primordiais para a evolução. Entre essas exigências estariam a *longevidade*, a *fecundidade* e a *fidelidade de cópia* (DAWKINS, 1979:37-38). A *longevidade* seria a capacidade de durar mais tempo, a *fecundidade* corresponderia à velocidade de replicação e a *fidelidade de cópia* seria a precisão de replicação, ou seja, a capacidade de não produzir erros no processo de cópia. (Ibid.:37-38)

Tendências evolutivas em direção a esses três tipos de estabilidade ocorreram no seguinte sentido: se você tivesse amostrado o caldo em duas épocas diferentes, a última amostra conteria uma proporção maior de variedades com alta longevidade/fecundidade/fidelidade de cópia. (DAWKINS, 1979:39)

Através de um processo cego, a seleção ocorreria, implacavelmente, de modo que os genes mais equipados para suportá-la, estariam à frente, na escalada da evolução.

No último capítulo desse mesmo livro, Dawkins propõe uma evolução cultural, análoga à evolução biológica. Para ele, há um novo tipo de replicador que,

apesar de estar no início, formando seu *caldo primordial*, consegue uma mudança evolutiva a uma velocidade que ultrapassa em muito a do gene. Esse é o replicador da cultura humana, a que Dawkins nomeou de meme.

O meme é a *unidade mínima de transmissão cultural*, ou *unidade de imitação*, a qual Dawkins buscou na raiz grega *mimeme*. A palavra meme também pode fazer referência à palavra francesa *même*, que significa memória. (DAWKINS, 1979: 214)

No âmbito da evolução biológica, entender o porquê de algumas formas preponderarem e se auto-registrarem no tempo, é compreender a qualidade de seus genes no *rio de DNA*⁷³ que flui durante as gerações. Essa qualidade se dá na equação que intermedia a *longevidade*, a *fecundidade* e a *fidelidade de cópia*, num processo evolutivo.

Na evolução cultural, há um processo similar. Num sentido amplo, os memes se replicam através da imitação. Da mesma forma que os genes podem ou não ter sucesso ao se replicarem, há memes que são mais bem sucedidos do que outros. De um modo geral, as qualidades que determinam um alto valor de sobrevivência entre os memes, são análogas às dos replicadores biológicos e se evidenciam também pela *longevidade*, *fecundidade* e *fidelidade de cópia* (DAWKINS, 1979: 216).

⁷³ Em *O rio que saía do Éden*, Dawkins se refere a um rio de dígitos que compõe a evolução: "O rio do título deste capítulo é um rio de DNA, e ele corre através do tempo, não do espaço. É um rio de informações, não um rio de ossos e tecidos: um rio de instruções abstratas para a construção de corpos, não um rio de corpos sólidos. A informação passa pelos corpos e os afeta, mas não é afetada por eles em sua passagem." (Dawkins, 1996: 17-18)

A *longevidade* de um meme pode durar mais tempo do que o das vidas de quem conviveu com ele. Caso haja documentação e registro, aumentam significativamente as chances da longevidade do meme se distender no tempo. Mesmo quando não possuem registro documental externo, os memes têm possibilidade de sucesso quando adentram os cérebros e lá se instalam, como é o caso de uma idéia à qual se adere.

A fecundidade, por sua vez, pode ser mais ou menos eficiente do que a longevidade, devido à sua velocidade de disseminação:

Alguns memes, como alguns genes, conseguem um sucesso brilhante a curto prazo ao espalharem-se rapidamente, mas não permanecem muito tempo no 'fundo'. As canções populares e os saltos finos são exemplos destes. Outros, tais como as leis religiosas judaicas, poderão continuar a se propagar durante milhares de anos, geralmente devido à grande durabilidade em potencial dos registros escritos. (DAWKINS, 1979: 216)

Já a *fidelidade de cópia* não seria como no caso dos genes, em que a transmissão se dá no limite do tudo ou nada. Ao ouvirmos uma história, a modificamos ao recontá-la. Ao utilizarmos uma citação num artigo, adaptamos as ênfases às nossas necessidades. "*Parece que a transmissão dos memes está sujeita à mutação contínua e também à mistura.*" (DAWKINS, 1979: 216-217)

Porém, pode ser que haja uma particularidade nos memes, assim como há nos genes. É possível que os memes fiquem invariáveis, e o seu uso é que seja variado. Um ator do século XXI pode interpretar um personagem de Shakespeare, transformando o texto, o figurino, o cenário e, ainda assim, continuar dentro da dramaturgia shakespeariana.

Existiria uma espécie de tónus central, que funcionaria como uma unidade identificatória, e que não se alteraria a ponto de se tornar irreconhecível na replicação:

Se uma única frase da Nona Sinfonia de Beethoven for característica e memorável o suficiente para ser abstraída do contexto de toda a sinfonia e utilizada como um prefixo enlouquecedoramente intrometido de uma estação de rádio européia, então, neste sentido, ela merece ser chamada de meme. (DAWKINS, 1979: 217)

Da mesma maneira, quando uma teoria é transmitida, ela é interpretada e não copiada *ipsis litteris*. Assim, o que resta dela é uma unidade que se atualiza na cabeça de quem a conhece e que a faz ser uma teoria. Já as diferenças na maneira como as pessoas representam tal teoria não são parte do meme. (DAWKINS, 1979: 217-218)

Ao aproximar essa abordagem da trajetória de Denilto, pode-se dizer que o que nos restou dele foram seus memes. As replicações— tanto em forma de documentos, fotos, gravações, críticas, reportagens, quanto em forma do que trocou, quando em contato com outros artistas, com o público que assistiu a ele, com os leitores dos registros escritos a seu respeito, com os que se detiveram mais nas imagens fotografadas da sua dança— todos os que entraram, de alguma forma, em contato com sua obra, seu nome, suas imagens, são eles, em conjunto, os responsáveis pela sua permanência na esfera da cultura.

Há uma ecologia de memes, uma floresta tropical de memes, um cupinzeiro de memes. Os memes não só saltam de mente para

mente por imitação na cultura. Esta é apenas a ponta facilmente visível do iceberg. Eles também prosperam, multiplicam-se e competem dentro de nossas mentes. (DAWKINS, 2000: 389)

Se analisarmos a pequena duração de sua carreira e os problemas aqui apontados trazidos pelos registros feitos, torna-se compreensível que a geração atual pouco o conheça. Todavia, a constatação desse fato não deve levar ao entendimento de que a *fecundidade*, a *longevidade* e a *precisão de cópia* foram pouco eficientes, ou ínfimas, no seu caso.

A *fecundidade* deve ser pensada em termos das relações travadas entre Denilto e os artistas com os quais tinha afinidade de linguagem, e também com todos os outros profissionais e não-profissionais com os quais se relacionou, de alguma forma.

Talvez, numa proporção ampla, não houvesse condição para que se consolidasse uma forte conectividade entre a produção de Denilto e um grande público. Deve-se lembrar do contexto em que Denilto produziu, uma época em que as experimentações e as propostas estéticas autônomas começavam a alçar vôo na área da dança. Não que a afinidade não existisse, mas, na dimensão de um território do tamanho do Brasil, permeado por distintas formas de adesão à dança contemporânea, eram poucos os agentes que se arriscavam a fazer uma dança diferente da que a mídia e os circuitos hegemônicos abrigavam. Não é à toa que Denilto e outros artistas transgressores de sua geração compõem uma lista esquecida ou não reconhecida pela nova geração.

A *longevidade* depende mais da divulgação, da boa conservação e da quantidade dos registros realizados, que tanto colaboram para a duração de um

fenômeno no tempo. À *longevidade*, deve-se aliar o último requisito para a idéia de sucesso de um meme: a *fidelidade de cópia*.

Segundo as especulações de Dawkins, é possível dizer que na replicação de um meme, a unidade fundamental não se modifica, mesmo que outros elementos correlatos se transformem.

Na carreira de Denilto, as unidades fundamentais são visíveis, uma vez que ao final de seu trajeto, pode-se identificar uma evolução na linguagem, calcada em elementos, movimentações e questões recorrentes, como foi tratado no segundo capítulo. No entanto, essas unidades só sobreviveriam, após a morte do bailarino, se houvesse uma estabilidade muito grande em seu próprio contexto, aliada a uma pré-disposição para absorver as mudanças, o que se poderia definir como um equilíbrio entre *longevidade* e *fidelidade de cópia*.

O que faz o balé clássico permanecer vivo através dos séculos é sua potencialidade de se manter coeso e, simultaneamente, flexível⁷⁴, já que, sustentando seus princípios organizativos básicos, incorpora modificações ao longo do tempo. (BRITTO, 2002: 50)

Por outro lado, um processo como o de Denilto— em que a singularidade e autonomia compõem fases diferentes e um trajeto de construção peculiar — atingiria outra forma de adaptação no tempo, talvez menos eficiente, em termos de permanência:

A dança contemporânea, baseada na experimentação particular de cada corpo (artista) das possibilidades de variação das operações associativas além das próprias informações a serem associadas,

⁷⁴ “O balé evoluiu incorporando ao sistema variações propícias à permanência do seu princípio organizativo básico: a coesão de sua estrutura (...)” (BRITTO, 2002: 50)

exacerba o caráter circunstancial de um *design* e, por isso, tem menos chance de permanência – diferentemente do balé. (BRITTO, 2002: 51)

De acordo com essas idéias, poder-se-ia definir, taxativamente, que a arte de Denilto, em longo prazo, não poderia permanecer no tempo da mesma maneira que uma outra dança, repetida em vários corpos. Porém, enquanto a evolução biológica leva gerações para se efetuar, o meme leva segundos para viajar de um corpo a outro e introduzir mudanças no ambiente cultural. A cada geração que passa, a contribuição dos genes fica reduzida à metade, enquanto que a dos memes pode sobreviver:

(...) se você contribui para a cultura mundial, se você tem uma boa idéia, compõe uma melodia, inventa uma vela de ignição ou escreve um poema, a idéia poderá sobreviver, intacta, muito tempo após seus genes terem se dissolvido no 'fundo' comum. (DAWKINS, 1979: 220-221)

Se não é possível estabelecer uma permanência única, consensual e indissociável sobre a obra de Denilto, pelo menos, faz-se necessário evidenciar as replicações espalhadas entre os vários artistas com quem ele trabalhou. No depoimento que se segue, Janice Vieira fala da parceria que teve com Denilto Gomes, durante sua atuação no grupo sorocabano Pró-Posição e traça um parâmetro das informações que lhe restaram dessa experiência:

Denilto Gomes abriu muitas possibilidades ao meu trabalho, com seu corpo inteligente e sua vontade de pesquisar. Propostas que

eu pensava serem impossíveis de realizar com outros intérpretes, ele trazia praticamente prontas. A sua força corporal e presença de cena davam um tom diferente aos nossos trabalhos. A sua maneira de pensar a construção e concepção das cenas permitia uma grande parceria na criação. Havia muita sincronia, pensávamos sempre juntos. Uma coisa que ele desenvolveu, nessa época, foi o uso da troca de roupa em cena, transformando o corpo, como se estivesse trocando o personagem, com muito domínio e controle. Depois, eu adotei esse processo também, como é o caso de **Por um Instante de Brilho**, espetáculo que fiz em 1992, em que passo de uma porta bandeira para um bumba meu boi, aprofundando na troca como uma nova cena.

Nos trabalhos posteriores dele, essas trocas são sempre presentes também, como um entendimento do objeto ou figurino em processo. Apesar da última fase de Denilto ser um salto para outra forma de encenação, quase uma filosofia de vida, vejo que nos influenciámos muito a partir da parceria que tivemos. Tanto eu quanto ele desenvolvemos montagens posteriores, a partir de idéias que surgiram da nossa união, no Grupo Pró-Posição. No espetáculo **Boiação**, por exemplo, que fazíamos juntos, ele usava um sino de boi; no **Llanto**, solo que coreografei para ele, ele trabalhava as mãos como se tocasse castanholas; depois, no **Cata Ventos** e **Serra dos Órgãos** ele usou o sino de boi feito castanholas. Além disso, algumas coisas como o movimento de deslizar com os pés, como se estivesse flutuando, que eu criei no **Boiação**, ele levou para o Balé da Cidade e as bailarinas o usaram em **A Dama das Camélias**. (Vieira, 2007)⁷⁵

É possível identificar tal parceria como um caldo inicial de replicação das idéias que se seguiram nos trabalhos posteriores de ambos. Talvez, Janice Vieira, que vinha de uma carreira consolidada, antes de fundar o Grupo Pró-posição, tenha recebido tal união como um ambiente fértil para que suas idéias precedentes se

⁷⁵ Depoimento de Janice Vieira em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 02 de agosto de 2007.

unissessem às propostas trazidas por Denilto, para então gerar um rio de novos memes.

Nesse sentido, pode-se dizer que, ao longo dos anos, as informações que brotaram nessa parceria adquiriram outras roupagens e se transformaram, mantendo as unidades que lhes deram a formação, os *memes das idéias* que resultaram naqueles movimentos⁷⁶.

Neste outro depoimento, de Dolores Fernandes (2007), fica clara a função *fecundidade*, numa situação em que a afinidade e os encontros pontuais superaram a *longevidade* e a estabilidade das relações travadas:

Eu e o Denilto Gomes não fizemos muitos trabalhos juntos, mas tínhamos muita afinidade, tanto nos corpos—éramos muito parecidos fisicamente—quanto nas idéias, pois freqüentávamos os mesmos movimentos, como o Teatro Galpão, o Festival de Dança Contemporânea da Bahia, o Grupo Exerimental do Balé da Cidade de São Paulo.

Eu conheci o Denilto, quando ele veio se apresentar no Teatro Galpão, com Janice Vieira. Nessa época, eu fazia parte do grupo do Teatro Galpão, orientado pela Célia Gouveia. Eu praticamente estreei no palco, em dança, sob a direção de Maurice Veneau e Célia Gouveia, em 1975, com **Allegro ma non troppo**. Neste período, no Teatro Galpão, estavam atuando a Sônia Mota, o Ismael Ivo, a Mara Borba, entre outros bailarinos que depois foram selecionados para participarem do Grupo Experimental, no Balé da Cidade.

Em 1975, fui ao Rio de Janeiro, para fazer parte de um grupo de pesquisa sobre o gestual carioca, com a Graciela Figueroa, apoiado pela Funarte. Nessa época, começaram os Festivais de Dança Contemporânea na Bahia. Logo na primeira edição, eu, a Graciela

⁷⁶ Independentemente da maneira como é representado ou interpretado, "um 'meme de idéia' pode ser definido como uma entidade capaz de ser transmitida de um cérebro para outro." (DAWKINS, 1979: 217)

Figueroa e a Sheila Domets, levamos uma montagem resultante de improvisações que fazíamos entre nós e fomos premiadas com o primeiro lugar no Festival, o que também marcou o nascimento do Grupo Coringa. Nos anos seguintes, conforme o Grupo Coringa ia crescendo, continuamos indo ao Festival da Bahia, onde encontrávamos a Janice Vieira e o Denilto Gomes, com uma pesquisa que se sintonizava com a nossa. Em 1980, eu saí do Coringa e vim a São Paulo, fazer outros trabalhos. Em 1982, entrei para o Grupo Experimental, no Balé da Cidade de São Paulo e participei de alguns espetáculos, como o **Bolero** e **A Dama das Camélias**, no qual Denilto também estava.

Em 1983, fiz um trabalho, o **Memórias três**, dirigido pela Felícia Ogawa e Takao Kusuno, do Grupo Ágora, que foi apresentado no Sesc Pompéia, no qual eu dividia a cena com a Rosa Hércules e a Ana Michaela.

Em 1979, eu havia passado pelo processo de criação do **Lilith**, que se iniciou no Rio de Janeiro com o Possi, recém chegado de Nova York. O **Lilith** começou a ser ensaiado conosco, do grupo da Angel Vianna, mas não chegou a estrear, o que só ocorreu depois, na remontagem em São Paulo, em 1986, com outro elenco, do qual Denilto participou.

Em 1985, o meu marido Gil Ribeiro, que é produtor, após ter feito um Documentário no Acre, em 1980, teve a idéia de fazer um vídeo-clipe. Como ele não tinha visto nenhum vídeo-clipe no Brasil, até essa data, então ele se interessou em fazer uma experiência. Nesse vídeo, eu e Denilto trabalhamos juntos, como protagonistas. Talvez a nossa proximidade maior tenha sido como amigos, mas isso se dava também por uma sintonia no modo de pensar. Na década de 80, ficamos muito amigos e, numa certa época, ele passou a ir ao meu sítio em Visconde de Mauá, onde fixamos ainda mais nossa amizade.

Depois, eu me afastei da dança, fui morar fora do Brasil e não acompanhei mais a carreira de Denilto, em sua fase com Takao Kusuno, de forma que o que ficou dele para mim, foi essa época

em que convivemos e trocamos experiências parecidas.
(Fernandes, 2007)⁷⁷

Talvez, o encontro entre Dolores Fernandes e Denilto Gomes não tenha gerado um processo de construção de linguagem, ou ressoado na carreira de ambos em grandes proporções; no entanto, foi um exemplo da rara fertilidade que se encontrava no ambiente da dança, nas décadas de 70 e 80.

Quando se pensa que, nesse caso, houve *fecundidade*, ou seja, velocidade na replicação das idéias, pode-se dizer que isso se deve ao fato de que os memes não operam solitariamente. Enquanto Denilto procurou pares, não só para trabalhar, mas para expandir suas idéias em relação à dança e à arte, um exército de outros artistas da mesma geração transgressora fizeram o mesmo.

Os genes são capazes de se organizar em complexos co-adaptados, através de conjuntos evolutivamente estáveis, que se auxiliam mutuamente, como o arsenal de garras, dentes, vísceras e órgãos, que se desenvolveram nos carnívoros. (DAWKINS, 1979: 219). Os complexos de memes evoluem da mesma forma que os complexos co-adaptados de genes:

A seleção favorece os memes que exploram seu ambiente cultural para vantagem própria. Este ambiente cultural consiste de outros memes que também estão sendo selecionados. (DAWKINS, 1979: 220-221)

Devido à interrupção no contato entre Dolores Fernandes e Denilto Gomes, os memes que se contextualizavam durante seu encontro permaneceram relacionados a essa experiência, como uma fotografia que retrata uma determinada

⁷⁷ Depoimento de Dolores Fernandes em entrevista realizada para a presente pesquisa, no dia 17 de dezembro de 2007.

imagem, numa determinada época. Para Dolores, o que restou de Denilto foram as informações que seu corpo produzia antes de seus últimos trabalhos. Mas, como sucede com as fotografias, elas não congelam nada, elas apenas retiram do fluxo do tempo uma situação qualquer, que inaugura uma bifurcação nesse fluxo, passando a ser nele transformada.

Já no depoimento a seguir, de Emilie Sugai (2008), é evidente a relação de continuidade e permanência do processo desenvolvido por Denilto, ao lado de Takao Kusuno e Felícia Ogawa:

Foi Denilto que me preparou corporalmente para integrar o espetáculo "Canção da Terra", em 1991, do diretor Takao Kusuno, uma vez que este se encontrava doente. Lá, devia dançar a cena "o pagador de promessas" e Denilto ajudou-me a desconstruir o corpo para algo "torto e feio", no meu conceito da época. Foi minha primeira incursão nesta nova linguagem corporal da dança. Com Denilto, havia um sonho que se misturava aos sonhos do casal de artistas Takao Kusuno e Felícia Ogawa, pois nos encontrávamos intensamente em reuniões e jantares na casa de Takao, para conversar. Eles nos instigavam a buscar, no corpo, transformações verdadeiras, expressas na idéia de corpo como oferenda e de rito de celebração com a platéia. Denilto foi o que mais se aproximou deste sonho.

Com sua generosidade, Denilto aceitou-me como aprendiz após a ida do casal ao Japão. Foram momentos de muita troca e passei a conviver e acompanhá-lo em seus solos "Serra dos Órgãos".

Conheci o Denilto poeta, o artista do corpo nos palcos, o artista no cotidiano e a maestria em suas aulas de dança contemporânea, como costumava nomear. Suas aulas transbordavam um universo imaginário imensurável que se transformava em grandes improvisos conjuntos. Havia sua maneira peculiar em transmitir os ensinamentos da Dança Expressiva de Laban via ensinamentos de Maria Duchenes, no conceito inusitado de tempo e espaço da

dança oriental via ensinamentos de Takao Kusuno, no tratamento do corpo que dança, o corpo sendo um instrumento de criação e comunicação com o mundo.

Em “Sáfara – Ciranda para uma lua e meia”, sua última criação, em 1992, Denilto tinha como uma segunda meta preparar um elenco de dançarinos para compor um projeto maior, sob direção de Takao. Era parte de um sonho que se concretizaria com a volta de Takao do Japão.

Então, este grupo de dançarinos mergulhou no sonho de Denilto. Em “Sáfara”, morte e vida andavam juntas, um cenário composto por fardos de alfafa que exalava grama cortada, ossos de boi como adereços e música da nossa terra, infância e memória criada pelo músico Mitar Subotic, o Suba (1961-1999). O tempo no movimento foi estendido no seu limite, a contenção de energia no não-movimento, quedas e sustentações do corpo, buscando recriar o encantamento à maneira do primitivo, na entrega do corpo ao transe. Tudo isto ficou gravado em meu corpo de uma maneira bruta.

Na memória fica a admiração de um criador ímpar e grande intérprete da dança, o privilégio deste inesquecível encontro e a continuidade que dou as estes princípios sob novos olhares.⁷⁸ (Sugai, 2008).

Neste caso, os memes de **Quando Antes For Depois** (1979), **Cata-Ventos** (1986-1988), **Canção da Terra** (1990-1991), **Serra dos Órgãos** (1989-1992) e **Sáfara – ciranda para uma lua e meia** (1992-1993) constituem um eixo específico para Emilie, que direta ou indiretamente, acompanhou esses processos.

É certo que as fases anteriores de Denilto, radicadas na década de 1970 e meados dos anos 80, foram responsáveis pela produção de infindáveis informações,

⁷⁸ Depoimento de Emilie Sugai, para a presente pesquisa, no dia 8 de janeiro de 2008.

movimentos e idéias, que passaram pelo processo de seleção ao longo de sua carreira. A sua última etapa, contudo, produziu uma singularidade especial, à medida que criou continuadores.

Segundo Fabiana Britto (2002), um objeto artístico se oferece como um arsenal de possibilidades conectivas para outros memes, com os quais pode formar outros sistemas, que darão continuidade ao processo de contaminação:

Um objeto artístico, pensado como uma máquina de sobrevivência de um meme, ganha continuidade no tempo quando garante a continuidade do mecanismo de replicação do seu meme, ao longo de suas conexões com o mundo. (BRITTO, 2002: 55)

O fato de Denilto ter acolhido Emilie Sugai, inserindo-a àquela forma de entender e organizar o corpo em **Canção da Terra** (1991), permitindo que ela o acompanhasse nas apresentações e processos de **Serra dos Órgãos** (1989-1992) e, por fim, integrando-a na sua última produção, **Sáfara** (1992-1993), demonstra uma necessidade de garantir a replicação de um sistema que se solidificava.

O “sonho” de que fala Emilie, seria então uma empreitada de Takao, Felícia e Denilto em garantir a vida útil de um objeto artístico, em decorrência da continuidade de seus efeitos, para além da duração de seu organismo. Nesse sentido, Emilie Sugai, que foi atingida fortemente pela ação contaminatória dos memes dessa forma de conceber a dança e a arte, aparece como uma de suas continuadoras.

No depoimento de Patrícia Noronha, vê-se uma relação distinta de continuidade. Diferentemente de Emilie, Patrícia acompanhou os processos de

Denilto Gomes e Takao Kusuno através de outra perspectiva, estabelecendo assim, outros nexos de sentido:

Eu e Denilto Gomes estudávamos com a Maria Duschenes, que falava muito sobre ele. Como eu era mais nova e era da turma das crianças, nós não tínhamos muito contato. A minha grande referência de Denilto, nessa época, foram as fotos. Em 1990, quando nos encontramos novamente, houve uma grande identificação e desenvolvemos uma relação muito próxima, que foi um divisor de águas para a minha carreira. Mas a minha história com Denilto não foi de mestre e discípulo. Apesar de eu o admirar e seguir muito seus passos, nós éramos como irmãos.

Foi Denilto quem me apresentou a Takao Kusuno. Quando viu o vídeo de um espetáculo meu, **Corpo Baldio**, ele se identificou muito, achou que éramos muito parecidos e mostrou o trabalho ao Takao, que me chamou para fazer **Canção da Terra**. Com Takao Kusuno, entre outras magias, aprendi aquilo que o ser humano possui de mais precioso e que é matéria prima de todo grande artista, a imaginação ilimitada. Eu me dediquei durante 10 anos ao trabalho com Takao e deixei um pouco de lado outros aspectos da minha carreira, pois tinha muito o que aprender com ele e com Denilto, que foi seu maior intérprete.

Denilto era o próprio xamã da dança. Em cada movimento do seu corpo havia um deus incorporado. Ele se transformava, tanto numa virgem feminina, quanto num varão viril que fecunda a terra e num deus assexuado. Denilto existia o que dançava. Era um poeta. E nós tivemos uma história muito parecida, porque continuamos os processos. Assim como ele fez com **Serra dos Órgãos**, eu continuei trabalhando os efeitos dessa experiência.

Em 1992, eu o chamei para dirigir um solo meu, o **Terra Siriema**, que estava muito influenciado pelo modo de trabalho que vínhamos fazendo, de buscar as raízes e investigar as origens. Denilto transformou esse processo num laboratório para o que

seria o **Sáfara- Ciranda para uma lua e meia**, espetáculo que dirigiu, mais tarde.

O que eu faço, hoje, está dentro desses princípios e processos. Passei um tempo procurando o caminho e agora retornei às idéias desse fio. (Noronha, 2008)⁷⁹

Patrícia Noronha não estabeleceu uma relação verticalizada com Denilto, mas sim uma parceria, por vezes ampliada a uma orientação. Mesmo tendo trabalhado sob sua direção em **Terra Siriema**(1992) e **Sáfara- Ciranda para uma lua e meia**(1992-1993), ela não “herdou” os memes implementados por Denilto, mas ajudou a construí-los, nesses processos.

Talvez, a replicação horizontalizada tenha se dado devido à passagem pelos mesmos ambientes, como é caso da experiência com Maria Duschenes, ou mesmo à similaridade e afinidade, que Denilto identificou entre eles, ao ver os trabalhos anteriores de Patrícia. Por outro lado, a continuidade, nos desdobramentos da arte que Patrícia faz hoje, tem a ver com uma compatibilidade de pensamento, que continua a fazer sentido para essa artista. O “fio” a que se remete, deve-se ao fato de haver coerência, ainda hoje, nesse modo de pensar, remanescente do contato com Denilto e com Takao.

Dentre o conjunto de obras de um coreógrafo ou grupo, é possível identificar, pela sua ressonância, aquelas cujos nexos de sentido com seu contexto cultural (outras idéias, sob quaisquer formatos) estabeleceram-se mais eficientemente, ainda que *a posteriori* – quando a conjuntura, já diferenciada pela passagem de tempo, conferiu outro enquadramento à obra que pôde, então conectar-se

⁷⁹ Depoimento de Patrícia Noronha em entrevista realizada para a presente pesquisa, em 3 de janeiro de 2008.

ao seu contexto sob perspectivas mais favoráveis à sua continuidade contaminatória. (BRITTO, 2002: 52)

Se os memes, aprontados durante a carreira de Denilto e disseminados em diversas replicações, sobreviverão ao tempo ou ficarão perdidos no *caldo de memes*, só a evolução e as condições do ambiente poderão dizer. Ao se registrar e reapresentar a arte de Denilto — através de depoimentos, fotos, vídeos e reportagens, gravados, digitalizados ou impressos — é possível garantir algumas replicações e o mínimo de longevidade no ambiente cultural.

No caso dos que guardaram e deram continuidade às experiências vivenciadas com Denilto, seja através da memória, ou da real replicação de idéias em ações no ambiente, vislumbra-se que algo de sua dança ainda permaneça por um tempo.

A evolução cultural tem sua própria dinâmica de sobrevivência e avança conforme o que é vantajoso para ela mesma. Os memes não têm capacidade de previsão e tenderão em direção à evolução de qualidades egoístas, já que necessitam lutar com memes rivais, para dominar a atenção de um corpo. *Eles são replicadores inconscientes e cegos* (DAWKINS, 1979: 222), mas dotados da capacidade de replicar-se e da tendência de buscar sua sobrevivência.

Num momento em que pouco se busca sobre o passado, o que ainda resta de Denilto, de forma obtusa e fragmentada, está sujeito à seleção imposta pela evolução cultural. Certamente, algumas ações da mídia e da historiografia da dança, como já foram tratadas aqui, são possíveis empreitadas para agenciar a não permanência de artistas como Denilto. Porém, as reminiscências, as pequenas medidas que recobram a memória, as fotos, os "sites", as solitárias páginas de

autores que se ocuparam em historiografar as gerações transgressoras da dança brasileira, bem como a continuidade implantada por artistas que prolongam a vida útil de idéias e linguagens, tudo isso traça uma linha de permanência que ainda se faz viva, mesmo debaixo da competição de memes e dos campos hegemônicos que trabalham em outra direção e, conseqüentemente, colaboram para a sua invalidez. Se essa permanência é, como parece, terminal e frágil ou se ainda renderá mudanças e sobreviverá, a longo prazo, será a seleção que vai pontuar.

Assim, cabe aqui, uma consideração final sobre os memes de Denilto e sua permanência residual, que permitirão que não se efetive o esquecimento geral de sua arte, no ambiente da dança.

Os “Deniltos” que restam na memória dos que o conheceram e trabalharam com ele, são os “Deniltos” que a memória cria, e competem com os “Deniltos” ignorados e enaltecidos pelo jornalismo cultural, pela historiografia da dança, e por aqueles que foram a ele apresentados depois de sua morte. Todos esses “Deniltos” são memes que ainda persistem, transitando no sistema cultural, mantendo a longevidade daquele Denilto Gomes que, agora, existe por meio desse processo de replicações contínuas.

Obviamente, o campo de competição entre os *replicadores egoístas* é muito maior do que pode alçar a capacidade de previsão humana. No entanto, talvez haja possibilidades de não deixar que um meme se perca no tempo. Essa dissertação é um exemplo, dentre muitos outros, de estratégias que estimulam a longevidade e a fecundidade de um meme.

Para Dawkins, temos o poder de desafiar os memes de nossa doutrinação (DAWKINS, 1979: 222). Por mais que sejamos bombardeados por *jingles*, frases

arrebatadoras de campanhas publicitárias, idéias de fácil aceitação, padrões de beleza e modos de vida, podemos escolher— mesmo que esses memes se repliquem em nossos corpos— se vamos ou não cultivá-los.

Somos construídos como máquinas gênicas e cultivados como máquinas mêmicas, mas temos o poder de nos revoltarmos contra nossos criadores. Somente nós, na Terra, podemos nos rebelar contra a tirania dos replicadores egoístas. (DAWKINS, 1979: 222)

Assim, num momento em que a dança do Brasil encontra-se em grande ebulição, em função das contaminações atuais, vale salientar que delas fazem parte, embora não da mesma maneira, as contaminações decorridas das gerações precedentes. Se a vida é um rio digital, elas não se perdem no seu curso, apenas se transformam. E para que a transformação não esmaieça demasiadamente, faz-se necessário refrescar a memória e atualizar o que fizeram os protagonistas da história dessa dança.

Denilto Gomes, entre outros artistas cruciais para a construção da dança contemporânea no Brasil, deve ser não só lembrado, mas atualizado a partir dos poucos memes que restaram de sua arte.

A longevidade, a velocidade da replicação e a fidelidade na transferência de uma idéia, podem ser operadas não só na inconsciência de seus memes, mas também na consciência dos agentes de um sistema cultural. Recuperar, investigar, registrar e discutir são formas de não condenar uma idéia ao abandono. Este tem sido o serviço de alguns historiadores, pesquisadores e jornalistas culturais, independentemente da eficiência que têm tido. De outro lado, em seu limite de

contribuição, alguns artistas conseguem transmitir, oralmente, informações do passado que ainda lhes trazem sentido.

Mas, numa escala mais ampla— e quem sabe, utópica— nada teria mais eficiência do que uma revisão nas formas de análise, recuperação, historiografia e transmissão, bem como nas formas de preservação, por parte de todos os que habitam, pensam e atuam sobre o ambiente da dança no país.

Só assim, talvez, alguns “Deniltos”, dos poucos que restaram até aqui, ainda permaneçam e se repliquem nos próximos anos. A dissertação que aqui se encerra tem o objetivo de contribuir nessa direção.

“Antes que o vento se esquecesse da flor do amanhecer...

Terceiras memórias são os olhos da recordação,
Abismos que dançam entre o ser e o não ser (...)

Denilto Gomes

FLAMENGO

antes que o vento se esquecesse da flor do amanhecer ...
 terceiras memórias são os olhos da recordação ,
 abismos que dançam entre o ser e o não ser ,
 castanholas , "abismo de rosas" , na crista dos dedos da noite.
 lagoa morna igual barriga de mãe
 flamenco doce - flamenco amargo
 tange o sino
 o vento
 ox metal
 a cruz de madeira retorce um cristo em galhos
 e o manto azul da virgem cheia de estrelinhas
 deslisa no céu do andor por toda a vida .

sempre sentada atrás da porta descascando batatas e imaginações
 era maria a avó espanhola que tinha o cheiro azedo do vinagre
 e brincos de cigana e a maciês dos azeites da velhice .
 tinha um dente só , bem grandão , o riso do avô cirilho,
 cor de terra como a cor do tempo passado sobre a terra .
 tesoura aberta em X sobre a barriga estufada que nem gravidez
 o cadáver da tia carmem no cetim negro era carmin.
 assim , empurrando o tempo e o carrinho de mão
 o menino que agora imagino transporta almeirão
 e capim para as lebres , lavagem para os porcos
 sonhando ~~xxxx~~ o futuro como os corós
 na carne vermelha de uma goiaba .

frio na barriga
 carrinho de rolimã solto na descida íngreme
 sensação de estar nascendo de novo.
 ou morrendo outra vez , frio na barriga
 ciganas e ciganos ~~reptam~~ ^{reptam} meninos sonhadores
 em ^{vertical e rpto} torno da fogueira das danças de rodopios
 era como estar roçando contra as vestes da morte o corpo
 o vento que vinha contra a face .
 morço abaixo , vida a cima .

REFERÊNCIAS

PUBLICAÇÕES

ADOLPHE, Jean-Marc. **Dossier Danse et Dramaturgie**. Nouvelles de Danse, nº31, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Trad. De Henrique Burgo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

AMADEI, Yolanda. **Correntes Migratórias da Dança: modernidade brasileira** in MOMENSON, Maria; PETRELLA, Paulo. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

ANDERSON, Jack. *Dança*. São Paulo: Editorial Verbo, 1978.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

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

CAMARGO, Roberto Gill. **Função Estética da Luz**. Sorocaba, SP: TCM Comunicação, 2000.

CARVALHO, Edméa A. **O ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1965.

CARVALHO, Marco Antônio e VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

COELHO, Marcelo. **Crítica Cultural: Teoria e Prática**. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2006.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Trad. Laura Teixeira Motta; revisão técnica Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Trad. de Geraldo H. M. Florsheim. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. **O rio que saía do Éden:** uma visão darwiniana da vida. Trad. de Alexandre Tort. Rio de Janeiro: ROCCO, 1996.

_____. **A escalada do monte improvável:** uma defesa da teoria da evolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Desvendando o arco-íris:** ciência, ilusão e encantamento. Trad. Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O relojoeiro cego:** a teoria da evolução contra o desígnio divino. Trad. de Laura Teixeira Motta - São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Foucault.**-2 ed.-São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

DIAS, Linneu; NAVAS, Cássia. **Dança moderna.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

EAGLETON, Terry. **Depois da Teoria:** um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo. Trad. de Maria Lucia Oliveira - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GOLDENSTEIN, Gisela Taschner. **Folhas ao vento:** análise de um conglomerado jornalístico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GREINER, Christine. **O teatro Nô e o Ocidente.** São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O Corpo:** pista para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo.** Trad. de Lenora Corsini. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006

MATTELART, Armand. **A invenção da comunicação.** Trad. de Maria Carvalho. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

_____ & Michele. **Teorias da comunicação.** São Paulo: Loyola, 1999.

MENDES, Miriam Garcia. **A dança.** São Paulo: Ática, 1985.

NAVAS, Cássia (org.). **Imagens da dança em São Paulo.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, Centro Cultural de São Paulo, 1987.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital:** ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PINKER, Steven. **Tabula Rasa:** a negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Editora Contexto, 2003.

PONZIO, Ana Francisca. **A diferença vital**. In NAVAS, C. (curad.). *Balé da Cidade de São Paulo*. Texto Norma Couri; tradução Camilo Rocha. São Paulo: Formarte, 2003.

PRIGOGINE, Ilya. **Order through Fluctuation: Self-Organization and Social Systems** in JANTSCH, E. e WADDINGTON, C.(ed.).*Evolution and Consciousness: Human Systems in Transition*.1976.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre o tempo e a eternidade**. Trad. de Florbela Fernandes e José Carlos Fernandes. Lisboa: Gradiva Publicações, LDA,1990.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo:Annablume, 2003.

REZENDE, Luciana e VIANNA, Patrícia. **Klausiando**: nos caminhos da dança. 1ª edição. Campinas, 1992.

RÜDIGUER, Francisco. **Comunicação e Teoria crítica da Sociedade**:fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno. – 2. ed, ver. e apl. – Porto Alegre: EDIPUCRS,2002.

SANTOS, B.V. **Pela mão de Alice**. São Paulo: Cortez, 2005.

SODRÉ, Muniz **.Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002..

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte**: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

PERIÓDICOS

DISSERTAÇÕES E TESES

BRITTO, Fabiana Dultra. **Mecanismos de comunicação entre corpo e dança: parâmetros para uma histórica contemporânea**. São Paulo: PUC, 2002 (tese de doutorado).

CARVALHO, Vilson Sérgio de. **Raízes da Ecologia Social: O Percurso Interdisciplinar de uma Ciência em Construção**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005(tese de doutorado).

SILVA, Wilsa Carla Freire da. **Cultura em pauta: um estudo sobre o jornalismo cultural**. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 1998 (dissertação de mestrado).

ARTIGOS

DIAS, Lineu. No balé de Sorocaba, o filão humanístico da dança hoje. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 dez. 1976.

FREITAS, Wanderson de. Estrelas da Dança Clássica: Maria Olenewa. **Jornal Rio Movimento**. ano V, n. 17. Rio de Janeiro, nov./dez. 2005.

GREINER, Christine;KATZ, Helena. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. **Húmus**. Caxias do Sul,n.1,p.11-19, 2004.

KATZ, Helena. Balé fará curso para iniciantes. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 31 jul. 1982.

_____. Uma luta para existir. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 jul. 1983.

LOBATO, Eliane. Lilith. **O Globo**. Rio de Janeiro, 28 mai. 1987. Segundo Caderno.

MARSIA, Ângela. Denilto Gomes mostra seu solo místico em SP.**Folha de São Paulo**. São Paulo, 7 fev. 1990.

OSUGI, Dílson.et al. Entre o céu e o inferno. **Visão**. ano XLI, n.47,p.32-34, 18 nov. 1992.

PALOMINO, Érika. Denilto Gomes briga com o racionalismo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1 nov. 1991.

PONZIO, Ana Francisca. A ótima fase de Denilto Gomes. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 6 mar.1992.

PRADO, José Luiz Aidar. Regimes cognitivos e estéticos da era comunicacional:da invisibilidade de práticas à sociologia das ausências. **Comunicação, Mídia e Consumo/Escola Superior de Propaganda e Marketing**. São Paulo, v.3, n. 8, nov. 2006.

VALLIM, Acácio Ribeiro. Um espetáculo ousado e inovador. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 23 mar.1978.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Ilya Prigogine: entre o tempo e a eternidade. **Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura/Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP**. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, n. 6, out. 2003.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Semiose no mundo físico. **VI Jornada do Centro de Estudos Peirceanos**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUCSP/Museu Nacional da UFRJ, 2004.

Pro-Posição Ballet Teatro: uma nova criação de Janice Vieira. **Jornal Cruzeiro do Sul**. Sorocaba,SP, 1 fev. 1974.

A dança para a leitura de dois poemas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 jun. 1986.

Imagens e Idéias através da dança. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 mar. 1978. Folha Ilustrada.

O experimental e a poesia da dança. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 jun. 1986.

WEBSITES

IMAGENS da Dança. Banco de Dados de Dança do Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/deniltogomes.asp?pag=1>>. Acesso em 9 fev. 2007.

BALÉ da Cidade de São Paulo – 35 anos. Balé da Cidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.baledacidade.com.br/acia.asp>>. Acesso em 3 fev. 2008.

ANSALDI, Marilena (1934). Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fu_seaction=personalidades_biografia&cd_verbete=174&cd_item=20>. Acesso em 3 fev.

ENTREVISTAS

VIEIRA, Janice. **Série Depoimentos**. Gravação.[14 ago. 2003].São Paulo, 2003. Entrevista concedida por Janice Vieira à Cássia Navas, no Centro Cultural Vergueiro. (a ser publicado)

Janice Vieira

Entrevistada em 4 de junho de 2006 e 2 de agosto de 2007.

Emilie Sugai

Entrevistada em 10 de agosto de 2007. Depoimento concedido em 8 de janeiro de 2008.

Dolores Fernandes

Entrevistada em 17 de dezembro de 2007.

Patrícia Noronha

Entrevistada em 3 de janeiro de 2008.

DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

Magitex. 1978. 1 fotografia. Bailarinos: Denilto Gomes, Juliana Carneiro da Cunha e J.C.Viola. Acervo Imagens da Dança-Centro Cultural São Paulo.

Caminho.1981.programa de espetáculo.

Boiação. 1976. 1 fotografia. Foto tirada no Salão Verde da Universidade de Sorocaba (Antigo Colégio Industrial). Bailarino: Denilto Gomes. Acervo Janice Vieira.

Boiação. 1976. 1 fotografia. Foto tirada na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar-São Paulo). Bailarino: Denilto Gomes. Acervo Janice Vieira.

Boiação. 1976. programa de espetáculo. Acervo Janice Vieira.

BATISTA, Djalma Limonji. **Silêncio dos Pássaros**. 1978. 2 fotografias. Fotos tiradas na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar- São Paulo). Bailarino: Denilto Gomes.

_____. **Silêncio dos Pássaros**. 1978. 2 fotografias. Fotos tiradas na Sala Galpão (Teatro Ruth Escobar- São Paulo). Bailarinos: Denilto Gomes e Janice Vieira.

Lhanto por Ignácio Sanchez Mejia.1979.1 fotografia. Foto tirada no Studio Janice Vieira. Acervo Janice Vieira

GOMES, Marinez Maravalhas. **Lhanto por Ignácio Sanchez Mejia**. 1978. 1 fotografia. Foto tirada no Teatro Brasileiro de Comédia (I Mostra de Dança Contemporânea). Bailarino: Denilto Gomes.

GOMES, Marinez Maravalhas. **Quando Antes For Depois**. 1979. 1 fotografia. Bailarinos: Denilto Gomes e Dorothy Lenner.

HEMSI, Albert Roger. **A Dama das Camélias**. 1983. 1 fotografia. Foto tirada no Teatro Municipal de São Paulo. Bailarinos em primeiro plano: Denilto Gomes, Sônia Mota, Mariana Muniz, Solange Caldeira, Alberto Cidra, Beatriz Cardoso, Ricardo Viviane e Daniela Stasi.

CONTRA#TEMPO. Programa do Videoclipe .1985.

MELGAR, Guga. **O Rito de Amor e Morte na Casa de Lilith, a Lua Negra**. 1987. 1 fotografia. Foto tirada no Teatro Thereza Raquel. Atores-bailarinos: Denilto Gomes e Odilon Wagner.

GOMES, Denilto. **O Homem Depois**. Rascunho original de poema.

O Homem Depois. 1986. 1 fotografia. Foto tirada na Sala Paschoal Carlos Magno (Teatro Sérgio Cardoso-São Paulo). Bailarino: Denilto Gomes.

GOUVÊA, Isabel. **Cata Ventos**. 1987. 1 fotografia. Bailarinos: Denilto Gomes e Haroldo Alves.

TADA, Elizabeth. **Serra dos Órgãos**. 1990. 2 fotografias. Bailarino: Denilto Gomes.

OPPIDO, Gal. **Serra dos Órgãos**. 1990. 1 fotografia. Bailarino: Denilto Gomes.

PINHEIRO, Lenise. **Serra dos Órgãos**. 1990. 1 fotografia. Bailarino: Denilto Gomes.

CALDAS, João. **Serra dos Órgãos IV**. 1992. 1 fotografia. Bailarino: Denilto Gomes. Acervo Imagens da Dança-Centro Cultural São Paulo.

GROSSI, Gil. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 1 fotografia. Foto tirada em ensaio realizado no Centro Cultural São Paulo. Bailarina: Emilie Sugai.

_____. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 1 fotografia. Foto tirada em ensaio realizado no Teatro João Caetano. Bailarinos: Denilto Gomes, Marco Xavier, Patrícia Noronha e Emilie Sugai.

_____. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 1 fotografia. Foto tirada no Teatro João Caetano (São Paulo). Bailarinos: Marilda Alface, Patrícia Noronha e Emilie Sugai.

_____. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 4 fotografias. Fotos tiradas no Teatro João Caetano (São Paulo). Bailarinos: Denilto Gomes.

_____. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 1 fotografia. Foto tirada no Teatro João Caetano (São Paulo). Bailarinos: Marilda Alface, Patrícia Noronha e Marco Xavier.

_____. **Sáfara- Ciranda para uma Lua e Meia**. 1992. 1 fotografia. Foto tirada durante o processo de criação do espetáculo.

VÍDEOS

[REPORTAGEM sobre Boiação]. TV Cultura. Teatro Galpão, São Paulo, 1976.

[REPORTAGEM sobre Silêncio dos Pássaros]. TV Cultura. Teatro Galpão, São Paulo, 1978.

CONTRA#tempo. Direção de Gil Ribeiro. Produção de Alberto Blumenschein. São Paulo/Santos: Videoverso, 1985.

O HOMEM depois. Sala Paschoal Carlos Magno-Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, 1986. 1 videocassete.

[REPORTAGEM sobre Serra dos Órgãos]. São Paulo:TV Cultura. SERRA dos órgãos. Sala Jardel Filho - Centro Cultural São Paulo, 1990. 1 videocassete.

SERRA dos órgãos I. Teatro Municipal de Sorocaba, 1990. 1 videocassete

SÁFARA:workshop de preparação. Centro Centro Cultural São Paulo, 1992. 1 videocassete.

SÁFARA ciranda para uma lua e meia. Teatro João Caetano, São Paulo, 1992. 1 videocassete.

TAKAO Kusuno: o marginal da dança. Concepção de Hideki Matsuka. Bolsa Vitae de Artes. São Paulo: Estúdio Bijari, 2005/2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)