

UNICAMP

P17 03

EVENTO: Corpo dança uma paixão por Bach -
música de Marco Antonio Guimarães

VEÍCULO: FOLHA DE SÃO PAULO

DATA: 22 jan 96

PÁGINA: D-1

SEÇÃO: ILUSTRADA



Corpo dança uma paixão por Bach

Coreografia com música
de Marco Antônio
Guimarães estreia em
setembro na França

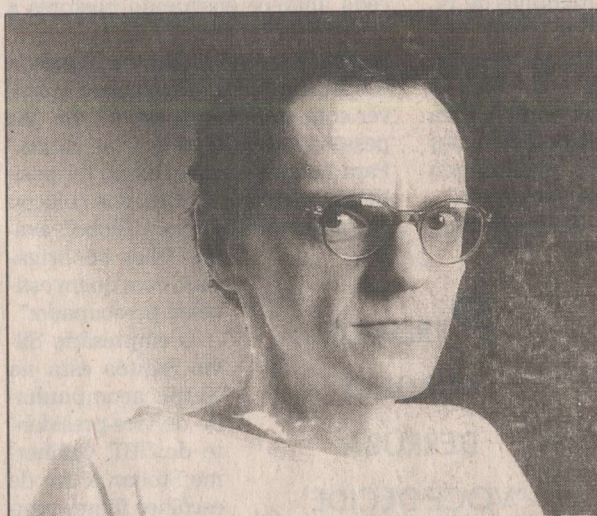
HELENA KATZ
Especial para o Estado

BELO HORIZONTE — No palco do Teatro do Corpo, em Belo Horizonte, há uma floresta invertida de bambus negros. Pendurados no teto, espetam o olhar desavisado de que lá, naquele espaço, o Grupo Corpo ensaia sua nova coreografia. Por enquanto, todos a chamam de *Bach*. Vai estreiar em 13 de setembro na Maison de la Danse, em Lyon, na França, celebrando dois feitos: o início da residência do Grupo Corpo naquele teatro e a abertura da Bienal da Dança, que fez do Brasil seu tema.

A nova obra nasce de uma parceria que enraíza qualidade: coreografia de Rodrigo Pederneiras, o diretor da companhia — talvez o mais completo artista da dança hoje, no Brasil. Ele dirige, ilumina, coordena e produz sob a marca da inevitabilidade: faz o que só poderia ser feito naquele exato momento.

Bach será a quinta obra de Marco Antônio Guimarães para dança. Com o Grupo Corpo, ele já encenou *Uakti*, 21 e também *Sete ou Oito Pegas para um Ballet* (foi Guimarães quem transformou em partitura os temas de Phillip Glass). *I Ching* já está agendado para montagem, num futuro próximo. Mas *Bach* tem uma história especial, que Guimarães e Pederneiras começaram a contar, numa entrevista concedida ao *Caderno 2*, na sede do Grupo Corpo, em Belo Horizonte.

GESTOS COTIDIANOS SE TRANSFORMAM EM BALÉ



Guimarães: misturas para fazer um fractal

Rodrigo Pederneiras — Tínhamos várias idéias para 1996, mas, aos poucos, a sugestão de Marco Antônio Guimarães, de criar um "novo" Bach, foi se impondo.

Marco Antônio Guimarães — Bach é o maior compositor que já passou por este planeta. Ainda adolescente, com 16, 17 anos, conheci Bach e decidi estudar música. No velório de Tom Jobim, ouvi um Chico Buarque, bastante emocionado, dizer assim: "Tudo o que eu fiz, fiz pro Tom." Essa fala me marcou. Em certa medida, fiz isso em relação a Bach.

Caderno 2 — A nova obra é, então, uma declaração pública dessa paixão?

Guimarães — Quando trouxe a idéia para o Corpo, pensava numa homenagem, uma declaração de amor a Bach. Queria devolver aquilo que a música dele me deu. Mas sei que vai ser um problema: os puristas vão achar um absurdo, popular demais e a vanguarda vai achar um retrocesso, erudito demais.

Pederneiras — Marco montou um quebra-cabeça fantástico. A questão era muito complicada: como selecionar numa obra do tamanho da de Bach? Só um artista como ele para conseguir trabalhar, simultaneamente, com dois métodos distintos: pinçava, por exemplo, apenas dois compassos bem específicos numa determinada partitura e, em outra, simplesmente abria ao acaso.

Caderno 2 — Vocês se comunicaram durante o processo de criação de *Bach*?

Guimarães — Temos uma sin-



Ensaio do Corpo: mistura de intuição e técnica na criação de obra

tonia. Rodrigo também dá ao clássico um tratamento diferente. Quando percebo que ele transforma gestos do cotidiano em estruturas de balé, me reconheço. Porque quando componho para dança, penso em dança, não em uma dança.

Pederneiras — Acompanho as etapas em que Marco vai gravando o material que produziu e, juntos, editamos uma coisinha aqui, outra ali. Trocamos idéias, sugestões e acho que vamos acumulando concordâncias.

Caderno 2 — Trabalhar assim modifica o jeito de cada um criar sozinho?

Guimarães — Estou lendo uma série de entrevistas sobre processos de criação no livro *Os Escritores*. Talvez eles, porque se especializam nos modos de dizer, sejam os artistas que melhor falem sobre esse assunto delicado que é a criação, mas, mesmo assim, sempre resta algo de obscuro nessa mistura da intuição com a técnica que resulta numa obra.

Pederneiras — Há dias atrás, de férias no mar, fiz uma caminhada de umas três horas, sozinho. O tempo todo, a música de Marco tocava dentro da minha cabeça. Mas era só ela, sem uma imagem de movimento. A minha relação primeira é com a música e é uma relação puramente musical, sem nenhum passo, nenhum gesto.

Caderno 2 — Esse *Bach* usa instrumentos inventados?

Guimarães — Passei dois meses pesquisando as possibilidades do sintetizador, modificando timbres, sonoridades, num processo muito semelhante ao da criação de um



Rodrigo Pederneiras: "Vou tentar experimentar"

instrumento. O som de órgão que consegui, por exemplo, resulta da fusão de timbres de clarineta e de trompa com o de mais dois órgãos. Depois de mais de 20 anos fazendo instrumentos, não tem sentido trabalhar com um timbre diferente daquele para o qual penso quando componho.

Caderno 2 — Agora que a música já tocou muito, ela já ganhou desenhos coreográficos?

Pederneiras — Tenho duas coisas, agora: a música e uma floresta preta. E uma vontade enorme de refazer um bocado daquilo que já montei para esse *Bach*. Quero tentar uma movimentação menos rígida, mais borrada. Como sou muito rocoço, para mim é realmente difícil deixar o movimento mais solto. Tenho uma tendência e uma grande facilidade para usar tronco e braços. Mas vou tentar experimentar o que ainda não fiz.

Caderno 2 — O que vocês acharam do novo espaço criado por Paulo Pederneiras com os bambus?

Pederneiras — A companhia adorou. No dia em que os bailarinos chegaram para ensaiar e encontraram os bambus, todos se puseram a tentar novas movimentações com os bambus. Tudo ficou muito lúdico, a princípio. Mas é claro que ainda temos vários problemas técnicos para solucionar, em relação ao uso dos bambus.

Guimarães — Se você conhece um pouco das partituras de Bach, logo associa a verticalidade daqueles bambus a certas páginas preenchidas inteirinhas apenas com semicolcheias. A similaridade é total.

Caderno 2 — O modo como os bambus estão dispostos no teto não

lembra as vozes de Bach?

Pederneiras — A princípio, os bambus apareceram como sugestões aos tubos dos órgãos, uma vez que, em Bach, a presença do órgão é notável.

Guimarães — Essa é uma leitura interessante. É Bach quem favorece esse tipo de investigação. Quando estudante, pesquisei o movimento das vozes, os encadeamentos harmônicos, analisei dúzias de corais, as fugas para cravo. E desenhei um gráfico com os meus resultados. De repente, foi como se aparecesse a assinatura de Bach.

Caderno 2 — Que música estudou?

Guimarães — Erudita, de 1966 a 1970. Fui para a universidade, em Salvador, ser discípulo de Ernst Widmer, que fez a minha cabeça, e de Smetak, com quem aprendi a construir instrumentos. Eu fazia e guardava, não tinha quem tocasse. Até que encontrei parceiros na sinfônica e formamos o *Uakti*, há 15 anos.

Caderno 2 — E agora, trabalhando na nova partitura, você descobriu mais coisas no velho Johann Sebastian?

Guimarães — Você sabia que quase todos os temas trazem intervalos de quarta? Que há uma célula rítmica de duas curtas e uma maior? Foi ainda na universidade que analisei os corais e descobri a perfeição da sua estrutura harmônica e do seu contraponto. Como violoncelista, toquei toda a obra instrumental na orquestra do Eleazar de Carvalho, em São Paulo. Alguns temas, descobri aos 15 anos. Misturei tudo isso com audições recentes para montar esse fractal que passamos a chamar de *Bach*.

Pederneiras — Como ele foi violoncelista, essa trilha é costurada pela obra de violoncelo de Bach. Especialmente por dois compassos da *Sexta*, pela *Terceira* e pelo *Prelúdio da Primeira*. Nossa idéia básica era a de uma cantata e foi essa a referência que acabou ficando para a estrutura da obra. Marco até deu nomes técnicos como abertura, árias, como se esse *Bach* fosse mesmo uma cantata. E o que acabou surgindo foi um original de Bach, ainda inédito. Foi surpreendente.

Caderno 2 — Sendo um processo de composição ao modo de Bach com a obra do próprio, que é gigantesca, quando foi que vocês decidiram que já havia material suficiente

para um balé?

Guimarães — Durante o processo de criação, às vezes, você fica meio possuído, fica ouvindo a música a noite toda. Noite após noite, eu ficava repassando na cabeça, antes de dormir. Até que chega uma hora em que não cabe mais nenhuma idéia, nem uma nota, simplesmente não cabe mais nada. É a hora, então, em que a música precisa ser transferida para um disquete e chegar ao mundo. Gravei 1 hora e 10 minutos que, depois, foram editados para 45 minutos.

Caderno 2 — Depois de saber a música de cor, você chega ao ensaio com as seqüências coreográficas prontas?

Pederneiras — Nunca, não trabalho assim, não sou daqueles que chegam com as coisas prontas. Preciso estar lá, no meio deles e sem ninguém parado. Quem chegar aqui, no meio do nosso ensaio, não vai encontrar uma companhia quieta, de braços cruzados, esperando minhas ordens. É no meio da falação deles que minhas idéias aparecem. E aparecem no meu corpo. Eu mostro primeiro fazendo em mim. Aí, pego al-

guns bailarinos e começo a trabalhar com eles. Geralmente, depois que acabo um balé, volto ao seu início e mudo tudo.

Guimarães — Mudar tudo é a obsessão mais constante. Para mim, estar no estúdio é me aprofundar na fase do erro, coisa que adoro. A gente fica lá para descobrir erro: nota desafinada, ruído fora do planejado. Mas chega a hora em que é preciso virar público. Foi pensando nisso, no que o público vai ouvir quando chegar ao teatro, que descobri como devia começar o balé e escolhi a nota grave. Mas tem algo difícil de superar, depois de ouvir tantos meses a mesma música: como se faz para pensar em cada seqüência como uma surpresa para esse público?

Caderno 2 — Vocês sabem de que lugarzinho da obra de Bach cada trecho foi tirado. Depois de eles terem sido deslocados e retrabalhados para formar esse novo *Bach*, ainda é possível reconhecê-los?

Guimarães — Curiosamente, para nós, essa já virou uma melodia de Bach. Inédita, é claro, mas de Bach.

