


É assim mesmo, amanhã é outro dia!

Entrevista com Angel Vianna
Concedida à Marina Magalhães e Juliana Ribeiro

Para citar este artigo:

VIANNA, Angel. É assim mesmo, amanhã é outro dia!
[Entrevista concedida a Marina Magalhães e Juliana
Ribeiro]. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes
Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102412021e0501>



É assim mesmo, amanhã é outro dia!

Entrevista com Angel Vianna concedida à Marina Magalhães¹ e Juliana Ribeiro²

Resumo

Angel e Klauss Vianna são importantes pesquisadores sobre o corpo e o gesto no Brasil. Desde a década de 1950, com a Escola e o Ballet Klauss Vianna, em Belo Horizonte, vêm influenciando várias gerações, contribuindo fortemente com o meio artístico e pedagógico. Nesta entrevista, Angel Vianna apresenta os principais pontos de sua trajetória na dança e sua interface com o teatro e a área terapêutica, focando no Grupo Teatro do Movimento, companhia de dança fundada no Rio de Janeiro na década de 1970, considerada uma das companhias precursoras da dança contemporânea carioca. O texto revela o pensamento de Vianna e de seus processos criativos junto à companhia de dança.



Palavras-chave: Angel Vianna. Klauss Vianna. Dança. Entrevista. Grupo Teatro do Movimento.

It's what it is, tomorrow is another day!

Abstract

Angel and Klauss Vianna are important researchers of the body and gesture in Brazil. Since the 1950s, with the School and the Ballet Klauss Vianna, in Belo Horizonte, they have influenced many generations, strongly contributing with the artistic and pedagogical fields. In this interview, Angel Vianna presents the highlights of her trajectory in dance and its interface with theater and therapeutics, focusing on Grupo Teatro do Movimento, a dance company founded in Rio de Janeiro in the 70s and considered to be one of the first contemporary dance companies in the city. The text reveals Vianna's thinking and her creative processes towards dance.

Keywords: Angel Vianna. Klauss Vianna. Dance. Interview. Grupo Teatro do Movimento.

¹ Doutoranda em Artes na Universidade de Lisboa (com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Especialização em Preparação Corporal pela Faculdade Angel Vianna. Foi professora da Escola e Faculdade Angel Vianna e da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. marinacamposmagalhaes@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/0488277676915141>  <https://orcid.org/0000-0001-6560-9501>

² Doutoranda em Educação Artística na Universidade de Lisboa. Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUCSP. Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Professora adjunta lotada no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). julianapolo@hotmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/7112454919264009>  <https://orcid.org/0000-0001-5865-7353>



Es así, mañana es otro día!

Resumen

Angel y Klauss Vianna son importantes investigadores sobre el cuerpo y el gesto en Brasil. Desde la década de 1950, con la Escola y el Ballet Klauss Vianna, en Belo Horizonte, han influido en varias generaciones, contribuyendo fuertemente al entorno artístico y pedagógico. En esta entrevista, Angel Vianna presenta los principales puntos de su trayectoria en la danza y su interfaz con el teatro y el área terapéutica. Vianna se enfoca en el Grupo Teatro do Movimento, una compañía de danza fundada en Río de Janeiro en la década de 1970, considerada una de las compañías precursoras de danza contemporánea de la ciudad. El texto revela el pensamiento de Vianna y sus procesos creativos con la compañía de danza.

Palabras clave: Angel Vianna. Klauss Vianna. Danza. Entrevista. Grupo Teatro do Movimento.



Figura 1 - Angel Vianna em *Qualquer coisa a gente muda!* Coreografia: João Saldanha
Foto: Renato Mangolin. Minas Gerais, 2010
Fonte: Acervo Angel Vianna



Angel Vianna (1928) é uma artista que dedicou a vida à pesquisa sobre o corpo e o gesto. Referência nacional e internacional na dança contemporânea, sempre esteve engajada com os aspectos educacionais, artísticos e terapêuticos desta arte. Doutora notório saber concedido pela UFBA, é fundadora, mantenedora e diretora da Escola Angel Vianna há 38 anos, da Faculdade Angel Vianna há 20 anos e, no ano presente, abriu o Mestrado Profissional em Dança, estruturando o Programa de Pós-graduação Profissional em Dança na Contemporaneidade. Em paralelo, mantém-se uma dançarina atuante. Na última década dançou diversos trabalhos autorais e de outros coreógrafos. Destaque para a turnê pelo Brasil em 2014, no Palco Giratório, aos 86 anos, com *Qualquer coisa a gente muda* (2010), de João Saldanha e para o espetáculo *Amanhã é outro dia* (2016), com direção e dramaturgia do ítalo-argentino Norberto Presta, que traz à tona a trajetória de Angel Vianna interpretada pela mesma através da dança. Sua biografia foi ainda retratada recentemente em dois documentários: *Angel Vianna: Voando com os pés no chão*, de Cristina Leal, que estreou em 2018 no Festival do Rio, e *Movimentos do Invisível*, de Flavia Guayer e Letícia Monte, de 2020.

A pesquisa corporal de Angel Vianna está sendo desenvolvida há mais de 70 anos. Começou a dançar em 1948, em Belo Horizonte, junto com o parceiro de vida e arte Klauss Vianna (1928-1992), com quem fundou a Escola e o Ballet Klauss Vianna, na capital mineira, na década seguinte. O trabalho artístico e pedagógico dos Vianna mostrou-se, desde o início, com características de uma arte miscigenada e em interface com outras áreas, como o teatro, a música e a terapêutica. Isso em meio a Geração Complemento, um movimento cultural de vanguarda que promovia o intercâmbio e a divulgação de ideais. Tendo em vista a qualidade e inovação da abordagem de Angel e Klauss Vianna, foram convidados para integrar o corpo docente da Universidade Federal da Bahia, no primeiro, e até então único, curso de dança de nível superior no Brasil. O casal permaneceu em terras baianas por dois anos, entre 1963 e 1965, quando se mudou para o Rio de Janeiro para dar continuidade ao projeto artístico-pedagógico iniciado em Minas



Gerais. Fundaram, então, na década de 1970, o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, conhecido como *Corredor Cultural*, e o Grupo Teatro do Movimento, este último, foco principal desta entrevista. Foi também na década de 1970 que o trabalho corporal dos Vianna, denominado na época de expressão corporal, sofreu uma forte influência do teatro. Iniciado em 1967, quando Klauss Vianna foi convidado para coreografar a montagem da *Ópera dos três vinténs* e impulsionado a explorar uma outra metodologia diferente daquela empregada com bailarinos. A partir de então, o novo trabalho corporal encontrou no teatro um solo fértil para seu progresso e propagação.

As entrevistas organizadas neste artigo foram concedidas a Marina Magalhães e Juliana Ribeiro, realizadas no Rio de Janeiro em 16 de abril de 2010 e 09 de maio de 2011. Tiveram como finalidade principal levantar dados para a pesquisa de mestrado da primeira autora, publicado em 2019, pela Editora Gramma, em parceria com Joana Ribeiro, com título *Grupo Teatro do Movimento: Um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira*.



Angel, vamos conversar um pouco sobre o início do desenvolvimento do trabalho corporal de vocês em Belo Horizonte? Como era a relação com o teatro?

Belo Horizonte foi o início de tudo. Nós éramos da Geração Complemento da qual todo pessoal do teatro fazia parte. Então, sempre tínhamos colaboração entre o teatro e a dança. Do Teatro, tinha Jota Dangelo, Mamélia, esposa dele, Jonas Bloch, Carlos Kroeber, e outros tantos. No setor da dança, éramos nós e o Carlos Leite. Fiz a minha primeira coreografia no Teatro Universitário, com Haydée Bittencourt. Eu dava aulas e fazia aulas, era uma troca. Em Belo Horizonte era uma coisa quase de irmãos, um ajudando o outro, uma irmandade artística. O Teatro Experimental fez parte do nosso trabalho, nós dançávamos com a Orquestra da Polícia Militar. Eu tive o privilégio de dançar *Neblina de Ouro*, com música composta por Sérgio Magnani. Nós tínhamos apoio das *Amigas da Cultura*, com Anita Uxa. Além dela, o Teatro Experimental e todas as pessoas da Geração Complemento foram os nossos grandes colaboradores.

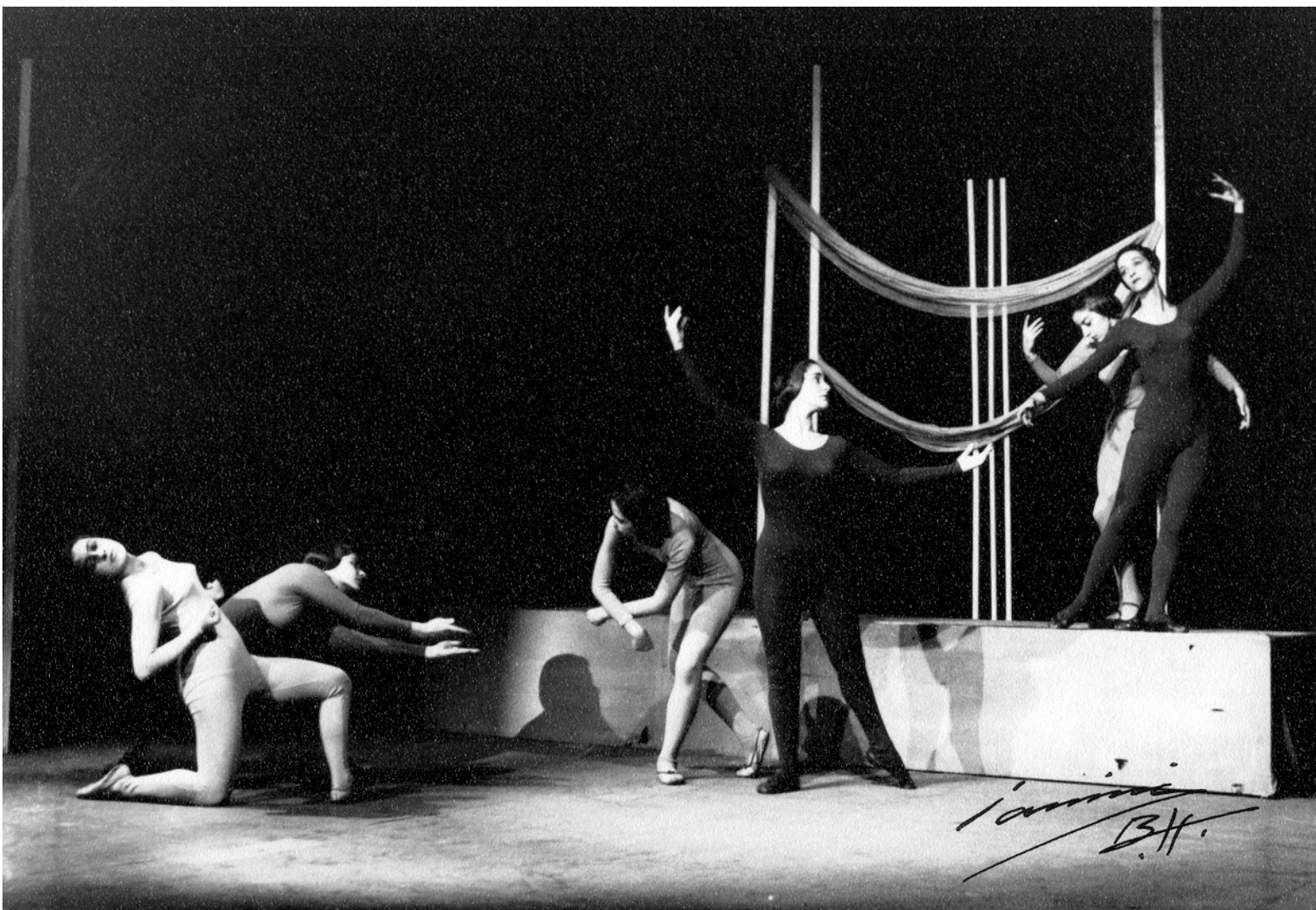
Como foi o fechamento da Escola em Belo Horizonte e a ida de vocês para a Bahia?

Quando a Bahia nos convidou, eu achei bom, apesar de ficar triste, porque a nossa Escola tinha muita qualidade. Fazíamos intercâmbio com o Rio de Janeiro todos os anos, através da Lydia Costallat. Convidávamos uma pessoa do Teatro Municipal para colaborar conosco nos espetáculos de final de ano da escola. Tínhamos um grupo que era especial. Imagina que nós sempre procuramos trabalhar com coisas especiais do Brasil, como é o Carlos Drummond, *Amanuense Belmiro*, do Cyro dos Anjos, Cobra Norato ou Cobra Grande. Fizemos muita coisa e, com a Geração Complemento, tínhamos a colaboração de jornalistas, cenógrafos, músicos, artistas de várias áreas, como as artes plásticas, a Orquestra Sinfônica e a Orquestra da Polícia Militar, que tocavam conosco.

Nós trouxemos o Ballet Klauss Vianna no Rio de Janeiro, antes de irmos para a Bahia. Apresentamos O Caso do Vestido do Carlos Drummond, Amanuense Belmiro, do Cyro dos Anjos... Eu amava o Rio e estava louca pra conhecer a cidade,

mas o Rio nos recebeu de uma maneira... Diziam: “isso não é dança, isso não é teatro, isso não é teatro-dança”. Dançamos na Aliança Francesa e depois seguimos para São Paulo. René Gumiel e todas aquelas bailarinas modernas da época, na antiga TV Excelsior de São Paulo, assistiram e perguntam: “Klauss e Angel, onde vocês estudaram? Em que lugar da Europa?”. Eu e Klauss respondemos que havíamos estudado em Minas, em Belô, nunca saímos de lá.

Figura 2 - Ballet Klauss Vianna em *O Caso do Vestido*. Belo Horizonte, 1960. Foto: Iannini
Fonte: Acervo Angel Vianna





Quando a Bahia nos convidou, fechamos a Escola, o que foi realmente difícil. Belô foi o nosso ponto de partida, onde formamos o nosso conhecimento. O resto, foi acréscimo. Eu tinha curiosidade de ir pra Bahia, apesar de já conhecer o lugar. Fiquei muito encantada com a cidade e com os amigos que fiz. Foi muito importante pra mim. Dancei com Rolf Gelewski e o seu grupo. Quando ele me convidou, perguntou se eu já havia feito dança moderna. “Não. Era a nossa dança, minha e do Klauss, a dança que nós criávamos”. Quando Klauss queria fazer alguma coisa, eu era a cobaia. Ele dizia: “faz um movimento, isso, aquilo, qualidades diferentes”. Ele dava as qualidades e eu criava. A partir do que eu criava, ele fazia a coreografia. Mas a coreografia já estava pronta na cabeça dele. Mas ele precisava do movimento, do gestual, então eu colaborava com ele. Na Bahia, a gente continuou a estudar anatomia e tudo que podíamos fazer. Ainda teve um reconhecimento do que eu já sabia por alto sobre o Rolf Gelewski. Rolf foi aluno de Mary Wigman, que foi aluna do Laban. A Bahia foi uma coisa especial!

Por que escolheram sair da Bahia para o Rio de Janeiro? O que havia no cenário de dança da época?

Klauss queria ir pra São Paulo e eu, pro Rio de Janeiro. Eu precisava vir pra cá, a Nena [Marilena Martins] me escrevia contando sobre a experiência dela aqui. Nós dançamos juntas no grupo do Rolf e depois ela veio pro Rio. Fez alguns trabalhos na televisão e começou a me contar que a cidade era maravilhosa, que tinha lugar pra dançar e que pagavam bem. Isso me incentivou porque eu não queria ficar presa. Se assinássemos o contrato com a UFBA, não poderíamos sair de lá. As pessoas brigaram, me xingaram, eu pedi muitas desculpas e disse que eu e o Klauss tínhamos uma escola e que nós gostaríamos de continuar nosso trabalho. A Dalal Achcar tinha prometido ao Klauss um emprego no estúdio dela. Só que, quando chegamos aqui, ela já havia se casado com o Bocaiúva e saído de viagem. Então, a mãe da Eliana Karen me recebeu. A Nena me levou pra TV Tupi e pra TV Excelsior e eu fiquei hospedada na casa de uma amiga. Tinha muito lugar para dançar: Teatro Municipal, TV, cinema. Havia também os cassinos: a Tupi era



um cassino e o cassino do Copacabana Palace. O pessoal do Teatro Municipal dançava no Carlos Machado, que era um tipo de boate onde as pessoas dançavam e faziam shows. Era belíssimo, realmente muito interessante. Quando eu cheguei, tinha tudo isso: Carlos Machado, Carlitos, O Grande Otelo, que viviam fazendo filmes da Atlântida. E eu dançava na televisão, mas estava triste.

Seis meses depois, eu chorava. Klauss me xingava porque eu havia decidido sair da Bahia. Eu sempre falava: “é assim mesmo, amanhã é outro dia”. Foi quando encontrei com a Lydia Costalat e contei que havia largado tudo, mas que até então só estava dançando na televisão. Ela disse: “não dança mais, você vai trabalhar com a Tatiana Leskova, que está precisando de uma professora de balé”. Ela me colocou em contato com a Tatiana e pediu Klauss pra substituí-la na Escola do Teatro Municipal, porque ela passaria a ser a diretora da Escola. Eu saí da televisão e fui trabalhar com a Tatiana que não poderia continuar dando aulas porque havia se tornado mairê do Municipal. Eu comecei a dar aulas de balé e o pessoal gostou muito, era diferente. Eu fiquei na Escola da Tatiana Leskova durante nove anos enquanto o Klauss estava no Teatro Municipal. Depois, ele começou a receber convites pra trabalhar no teatro.

Na Escola da Tatiana, eu voltei a dar aula de balé, mas era uma aula diferente, um balé atento, em que eu incluía as minhas coisas. Minhas e do Klauss. Durante os nove anos em que fiquei lá, fiz diversas coreografias, em todo final de ano. Uma das últimas foi XPTO, que foi um sucesso absurdo! A crítica e a plateia vieram abaixo. O Klauss fez o roteiro a partir do que eu queria. Eram 32 crianças e o restante era adulto, somando 80 pessoas no palco do Teatro Municipal. Trabalhei muito e coloquei os 80 bailarinos no palco. Foi muito importante e foi minha despedida. Eu juntei os clássicos: o clássico do povo, o futebol, o clássico da dança, Sílides e o clássico das histórias em quadrinhos, o super-homem. Foi fantástico!

Nessa época vocês também tiveram uma atuação importante junto ao teatro no Rio de Janeiro. Como foi essa aproximação?

O Klauss estava no Teatro Municipal e a Sandra Dickens foi convidada para fazer a coreografia da *Ópera dos Três Vinténs*. Como ela iria se mudar pra



Alemanha, pensou que o Klauss pudesse pegar o trabalho. Eram quarenta pessoas. No elenco, Loreiro, Marília Pêra, José Wilker, Dulcina. Zé Renato era o diretor e, Klauss, o coreógrafo. Havia uma cena em que as prostitutas dançavam e o Klauss me colocou junto com a Jura Otero e a Sônia. Os ensaios e a apresentação foram no Teatro Cecília Meireles.

Klauss começou a pensar sobre o que ele iria fazer. Criava algumas coisas, trabalhávamos em casa. Precisaríamos fazer um trabalho para atores que fosse mais direto, que demandasse menos tempo. Fomos criando a partir de tudo que já tínhamos feito. Por exemplo, sempre utilizávamos a percepção óssea, as articulações - é através delas que nos movemos e onde tudo fica guardado. Nós estudávamos juntos pra criar uma maneira de trabalhar com os atores. Foram mais ou menos dezesseis coreografias. Era um musical! A crítica não gostou, eles não estavam acostumados.

Depois da *Ópera*, Marília Pêra e todos ficaram muito felizes com o trabalho do Klauss, com a percepção do corpo que ele tinha, e quiseram continuar. Porque a gente trabalhava a parte corporal em conjunto com a sensibilidade, os sentidos, a percepção do espaço, tudo aquilo que já fazíamos desde Belo Horizonte. O pessoal do teatro começou, então, a procurá-lo para fazer a preparação corporal das peças. Na época era muito interessante e diferente do que acontece atualmente. Nos anos 70, eu e o Klauss participávamos desde o princípio do processo até o final. Direção, cenografia, se houvesse, parte musical, tudo era trabalhado em conjunto. Não era pra entrar e fazer uma *coreografiazinha*. Era um compartilhamento das ideias, daquilo que o diretor desejava de verdade naquele trabalho. O diretor dava tempo para trabalharmos a parte corporal e entender toda aquela trama em conjunto.

Nessa época havia um grande crítico, o Yan Michalski, que quando escrevia realmente explicava porquê e pra quê. Não deixava a pessoa com uma interrogação. Felizmente em nossos trabalhos quase toda crítica era um elogio. Não existia naquela época um trabalho corporal para o teatro. Estou falando do Rio porque foi aqui que eu fiquei. Eu e o Klauss fazíamos um trabalho mais consciente sobre os encaixes do corpo, toda essa percepção óssea. Isso chamava muita atenção, porque ninguém na época entendia de corpo a não ser os passos.



O Klauss tinha uma frase: “não decore os passos, aprenda o caminho”.

Você também trabalhou com preparação corporal?

Comecei a fazer não só a preparação para dança, mas também no teatro. Fiz a preparação de diversas peças. Trabalhei com Sérgio Brito, Amir Haddad, Paulo Mamede, Carlos Ripper... Com o Carlos Ripper eu fiz a *Rosa Tatuada* e nessa peça teve uma coisa importante: a Rosa me deu margem para fazer o meu trabalho corporal. Ele me chamou para fazer a vizinha da Rosa, queria uma pessoa parecida comigo ou com a Juliana Carneiro da Cunha. Eu disse: “não vai ser nem eu nem a Juliana, será uma outra pessoa”. Arrumei uma bela atriz, era minha amiga, Maria Helena Imbassaí. Quando fui avisá-lo, ele me pediu pra fazer o que ele estava pensando pra que pudesse ver. Me fez subir no palco e disse que eu podia fazer o que quisesse só não poderia entrar na casa da Rosa. Queria que eu estivesse o tempo inteiro no palco fazendo a vizinha, que era uma bruxa. A Rosa tinha medo dessa vizinha e, pra ela, era como se fosse uma bruxa. Falou que queria que eu vivesse com um bode, só que experimentamos com o bode e ele fedia tanto que tivemos que fazer com uma máscara de bode. Eu subi no palco e resolvi levar o meu trabalho de corpo, trabalhando com a energia do meu corpo. Entrei na casa da Rosa, fiz tudo que eu queria. Já que não seria eu mesma que iria fazer o papel, fiz tudo que eu tive vontade. Então, ele falou que era aquilo, que já estava tudo pronto e eu quem iria ficar. Ele me tapiou pra que eu fizesse o papel. Mas foi lindo, a crítica adorou e disse que foi um trabalho que por causa da minha energia se tornou muito especial. Com isso eu fiquei cada vez mais convicta do meu trabalho corporal.

Em uma reportagem jornalística você comentou que abriram a escola no Rio de Janeiro pra ser um lugar de desenvolver o trabalho corporal que faziam nessa época, chamado de *expressão corporal*. Pode falar um pouco sobre isso?

Abrimos a nossa escola em [19]75, depois que sai da Tatiana Leskova em 1974. Tereza D’Aquino, eu e Klauss viramos sócios e alugamos uma casa em Botafogo,



na rua Góes Monteiro, ao lado do Canecão. Reformamos a casa que tinha duas salas e começamos a dividir as tarefas. O Klauss estava no auge do teatro, começando a trabalhar também como ator, em uma peça do José Wilker com a Renata Sorrah. Quando eu saí da Tatiana, eu tinha o meu grupo de Expressão Corporal que eu queria passar para outra professora. Eu não queria levar a turma pra a minha escola, mas o pessoal não quis, nem a Tatiana. Quando eu saí ela preferiu que não tivesse mais a turma na escola dela e foram todos comigo.

A escola era chamada de *Corredor Cultural*. Comecei dando aulas de Expressão Corporal e de tudo que eu podia. Havia artistas plásticos, musicistas, bailarinos, atores, diretores, tinha de tudo. No princípio éramos só nós quatro: eu, Klauss, Tereza e Rainer. Depois, eu convidei outros professores. Foi nessa escola que começou a aparecer, no Rio de Janeiro, as pessoas com deficiência. Foi interessante porque, como eu trabalhava com muitos terapeutas, eles foram percebendo que aquele trabalho poderia ajudar. Mas eu não separava ninguém, eu aceitava qualquer deficiência física e juntava com as minhas turmas de Expressão. Antes deles chegarem, eu pedia aos alunos que colaborassem comigo e com eles próprios. No início, eles questionavam, não com palavras, mas com uma certa tensão corporal. Mas eu fui conquistando-os com a ideia de que os *pseudo-normais* poderiam ajudar com todos que aparecessem. Eu não negava ninguém. Se desse certo, eles ficavam, se não desse, eles mesmos saíam, naturalmente. Apareceu um anão, através de um terapeuta, uma pessoa com catatonia, outros com problemas físicos, e, então, eu comecei a perceber que eu poderia realmente ajudá-los.

Enquanto isso, eu não ficava só com as aulas de dança e com o teatro. Eu dava palestras, workshops, na Escolinha de Arte do Brasil e em outros lugares. Apareceu na Escola uma moça americana chamada Beverly Crook que me falou que ficaria um tempo no Brasil. Então, eu a convidei para participar de um grupo que seria composto de pessoas que faziam as minhas aulas de Expressão. Minha intenção era fazer gente que pensa que não dança, dançar. Então eu fundei o primeiro grupo com pessoas que estavam comigo desde a época da Tatiana Leskova. Quando vieram pra minha escola, eu chamava de *Grupo Brincadeiras* e queria levá-los para dançar em outros lugares.



Em quais lugares vocês foram com o Grupo Brincadeiras e como foi essa experiência?

Eu os levei pra dançar na Casa das Palmeiras, da Doutora Nise da Silveira, nos manicômios judiciários, em prisões. Tinham alguns bailarinos, como a Ana Andrade e Carlos Afonso, mas a maioria era aluno das minhas aulas. Nós criamos uma coreografia com cadeiras, que eu chamei de *Brincadeira*, e quando a Beverly foi embora o grupo disse que queria continuar.

Na Casa das Palmeiras, dirigida pela Dra. Nise da Silveira, foi um dos primeiros lugares que nós fomos. Depois que apresentamos, eu perguntei o que eles tinham achado do trabalho. Levantou um rapaz chamado João, disse que era interno e poeta. Ele contou que ficou muito feliz com o grupo e que queria fazer uma homenagem pra gente, apresentando suas poesias, baseado em Vinícius de Moraes. Eu dava aula no Conservatório Brasileiro de Música, na área de musicoterapia, e pensei: esse homem está falando da própria loucura através da poesia e, porque não levá-lo ao Conservatório Brasileiro de Música, pra que os meus alunos interpretassem suas poesias corporalmente? Convidei e ele topou. Ele nem parava de tanta poesia. As poesias eram uma espécie de defesa, como se pudesse exorcizar a vida que não queria. Eu juntei musicoterapeutas e a poesia dele. Foi fantástico! Eu levei o João também para a minha escola, pro Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, em todas as minhas aulas. Só que ele era uma pessoa com uma deficiência mental, e quando ele não estava em crise, te ouvia, mas quando estava em crise, perdia a noção do tempo, o limite.

A *Brincadeira* eu levei também em manicômios, em prisões, e, em uma delas, na Rua Frei Caneca, foi muito interessante, por trabalhar com a loucura e perceber o gestual. Depois eu os levei em um manicômio judiciário. Eu telefonei, me disseram que os internos eram desdentados, os uniformes eram velhos, que o governo não dava nada. Perguntei se dava medo e eles responderam que não, que os perigosos ficavam presos. Quando chegamos, falei com o grupo que me esperassem lá fora e eu iria subir pra escolher onde nós iríamos dançar. Tinha uma psicóloga que iria me pegar lá embaixo. Ela veio junto com um homem todo uniformizado, bonitinho, que se apresentou como o Capelão do manicômio.



Quando nós três estávamos subindo no corredor, para escolher aonde iríamos nos apresentar, ele olhou pra uma flor e perguntou para a terapeuta se poderia me dar. Naquela hora eu pensei que aquele também era um dos loucos, mas vai ver que era simpático. Ele pegou a flor e me entregou. Eu pensei que tudo o que eles tinham me dito era engano, eles eram legais. Fui para um palco redondo que eu achei. Perto tinha um barzinho e um morrinho de terra. Eu achei ótimo o lugar e fui buscar o grupo. Eles se vestiram, eu coloquei as cadeiras e estava tudo bem. Mas eu fiquei olhando em volta pra perceber o que aconteceria realmente ali.

Tinha dois internos no bar que começaram a discutir e nem deram bola pra mim. Enquanto o pessoal dançava, eu observava em volta. Eu tinha um assistente que mandei olhar o grupo dançando enquanto eu olhava o que os dois internos, que estavam no morrinho de terra, estavam falando. Os internos passavam de um lado para o outro, fechando os olhos e falando assim: “É bom demais para ser verdade, eu não mereço olhar”. Fiquei me questionando se eu realmente tinha feito bem de ter levado o grupo para lá. No final da apresentação, eu perguntei a eles o que tinham sentido, se tinha valido a pena eu ter ido com o grupo, se haviam gostado. Levantou o capelão e disse que eles tinham amado, que tinha sido maravilhoso e perguntou para um cego que estava ao seu lado se ele concordava. O cego disse que tinha achado maravilhoso. E quem é que pode duvidar que o cego viu?

Eles me perguntaram se a gente dançaria com eles. Eles colocariam um disco de dança e a gente dançaria com eles. Eu disse que iria perguntar ao grupo, porque eles já estavam trocando de roupa, mas ninguém aceitou. Todo mundo teve medo de dançar com eles. Eu disse para o meu assistente que dançaríamos, eu e ele, com os internos, os outros iriam embora. Mas naquele momento eu senti raiva. Porque eu achava que eles eram pessoas já com a cabeça feita. Mas era um erro meu. O que eu podia fazer com a cabeça dos outros? Mas, quando eu vi que eles não dançaram com o pessoal, eu pensei que não era para a minha cabeça. A minha cabeça era outra. Então eu falei com eles que sentia muito, que tinha ficado muito arrasada e que ia terminar com o grupo. E, como eles não eram bailarinos, eu quase estava forçando-os a irem aos lugares que eu queria, pedi desculpas e cheguei à conclusão de que quem queria o grupo era eu, não eram eles. Não era



a vontade deles. Então disse que sentia muito e que aquele não era o grupo do qual eu precisava.

Foi nesse momento que vocês foram convidados pra participar do Pacote Cultural, pelo Paulo Afonso Grisolli? Mas você tinha acabado de desfazer o grupo, como foi isso?

O Paulo Afonso Grisolli, era Secretário de Cultura na ocasião, me chamou na Secretaria de Cultura e me perguntou se eu tinha um grupo para participar de um novo projeto. Eu disse que sim, tinha esse grupo, que era um grupo de Expressão Corporal, não era um grupo de bailarinos, mas eu disse que sim. Então eu comecei a levá-los nesses lugares, para ver como eles reagiriam. Eu tinha um compromisso com o Grisolli de levar o grupo em diversos municípios do Rio de Janeiro – Barra do Piraí, Rio das Flores, Valença e outros lugares, através do Pacote Cultural. Foi quando eu tive que providenciar outro grupo e nós criamos o Grupo Teatro do Movimento.

Quando eu criei o Grupo Teatro do Movimento, tinha conversado com o Klauss que nós não seríamos os únicos coreógrafos do grupo. Convidaríamos diversos coreógrafos pra trabalhar com o grupo. Antes da primeira viagem, eu tinha apenas quinze a vinte dias pra fazer tudo. A primeira coreografia foi *Domínio Público*. Oscar Araiz, veio me visitar, ele estava de férias. Eu falei: “você não está mais de férias. Eu preciso formar este grupo”. Nós fizemos uma noite de improviso, junto com o Rainer [Vianna], e eu pedi ao Araiz pra me ajudar a escolher os bailarinos. No fim, acabamos por escolher as mesmas pessoas. Eram sete ou oito: Sílvia Caminada, Lúcia Cordeiro, Mariana Vidal, Mariana Muniz, Michel Robin, Regina Vaz, Patrícia Hungria.

Figura 3 - *Domínio Público*, coreografia de Oscar Araiz. Com Regina Vaz e Jean Paul Rajzman. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. Autoria desconhecida



Fonte: Acervo Angel Vianna



Então falei: “Oscar, agora você vai fazer a primeira coreografia, mas eu quero uma coreografia em que eles tenham participação. Não é só você chegar e dar passos. Você diz o que quer, eles improvisam. Se você gostar, fica. Se não gostar, cria outra coisa”. Ele topou. Naquela época estava no auge da ditadura e ele resolveu trabalhar com tema do funcionário público. Eu achei uma boa ideia.

Assim surgiu o Teatro do Movimento. Quem deu esse nome não fui eu, foi o Oscar, porque sabia que era um pouco de teatro e um pouco de dança. Então ensaiamos até o dia em que fui viajar com o grupo. E esse grupo dançou quase cem vezes a coreografia dele. Em um fim de semana a gente ia pra Barra de Piraí e Piraí, no outro pra Valença e Rio das Flores, que era perto. Não tinha nenhum luxo, se tinha um cimento, era no cimento que nós dançávamos, e sem reclamar. Apresentamos também no MAM e depois no Teatro Tereza Rachel.

Com o Oscar Araiz foi “pão, pão, queijo, queijo”. *Domínio Público* era sobre o funcionário público, mas era também sobre o cotidiano. Escovar os dentes, correr, rolar, a relação da mãe com a filha, do estado com o funcionalismo público. Até o que estava acontecendo com os militares, acabando com todo mundo, ele usou no final. Ele pegou uma vassoura e varria os bailarinos que iam rolando e saindo, como lixo. Era muito interessante a dança. Depois veio a Lola Brikman, a Lourdes Bastos e começou a entrar mais gente para a companhia.

Conta um pouco do processo com a Lourdes Bastos

A Lourdes falou que gostaria de montar Luísa Porto, da música de Tom Jobim. Ela pediu pro Klauss fazer o roteiro e começou a ensaiar nos intervalos das viagens, durante a semana. Depois eu pedi ao Klauss que trabalhasse com eles, mas ele estava no auge do teatro e não tinha tempo. Começou a desenvolver o projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da Dança*, mas não chegou a terminar. Ele foi chamado para fazer o espetáculo com Renata Sorrah, do José Wilker. Eu senti que ele estava, naquela ocasião, mais ligado ao teatro do que com a dança.

Mas o Klauss fez o projeto *Significado e função de uma linguagem gestual e sua conotação no campo da Dança* com o Grupo Teatro do Movimento? Como foi essa pesquisa?

O Klauss escreveu o projeto e nós ganhamos. Por isso ficou com o nome dele, mas eu que fiz o trabalho. Como era uma pesquisa sobre o gestual do homem carioca, eu dividi a turma para visitar as favelas, estações de trem e escolas que trabalhassem com o corpo. A pesquisa tinha o intuito de descobrir quem trabalhava o corpo e de que maneira, que parte do corpo eles mais usavam. Eles telefonavam, pediam licença e iam aos lugares em meu nome, pra fazer essa pesquisa do movimento. E voltavam com um apanhado geral, por exemplo: a Mariana Vidal tinha ido em uma favela, sempre na mesma. Tirava retratos. Não tinha filme, porque eu não tinha filmadora. Quando ela voltava, dava o depoimento, o que ela tinha visto de mais importante naquela favela, naquele dia. Ela contava que tinha muita brincadeira das crianças. Apesar de ser uma época de muita droga, ela tinha a percepção de que aquele povo era mais feliz. Tinha um platô grande e, nesse platô, as crianças faziam uma fila na frente de um buraco no chão, com um caroço de manga já seco. As crianças e os adolescentes colocavam o pé naquele buraquinho, faziam um movimento de preparação pra rodar e rodavam. Ela dizia que eles rodavam ali dez piruetas. E eles faziam aquilo naquele carocinho de manga seca. Faziam a fila e cada hora ia um ali e rodava, depois ia outro e rodava. E ela falava: “Angel, se o balé fizesse isso, teríamos grandes bailarinos”. Então era assim, cada vez mais emoção, mais alegria.

As pessoas que foram nas escolas trouxeram relatórios, dizendo por exemplo: a escola tal, trabalha mais com as pernas, pouco o braço. Então qual é a parte do corpo que essa escola mais usa? Outras escolas de educação física, por exemplo, que usavam a coluna ereta e muito braço. A outra, muita torção, a outra, mais o balé, com rigidez na coluna e muito movimento. E aí vinham os depoimentos dos bailarinos que tinham ido pesquisar nas estações de trem, do pessoal da rua. Muita mobilidade de braço, de mão, de coluna, de flexão de joelho. Mais as pernas, menos braços, mais cabeça. Mais percepção visual. E depois, o



peçoal que vivia na rua, os mendigos. Como eram, qual a postura, qual a mobilidade. Então era o povo urbano e o povo da favela. O povo da favela nessa época tinha uma liberdade de movimento e o povo da rua não tinha tanto. Com tudo isso eu fiz uma pasta enorme, toda trabalhada e enviei pra Funarte e montamos três trabalhos que foram apresentados na Sala Funarte.

Quais outros trabalhos vocês desenvolveram com o Grupo Teatro do Movimento?

Teve *Domínio Público*, Lourdes Bastos; *Pulsações*, *Construção* e *Mal Aria Ba*, cinco trabalhos, fora os outros menores. *Mal Aria Ba*, foi com José Possi Neto, que chegou como o Oscar Araiz, de supetão na minha vida. Um estava de férias e o outro estava chegando dos Estados Unidos. Possi Neto elaborou um trabalho, quase que a vida dele. *Mal Aria Ba* ele dizia que era uma interjeição italiana que significava tanto faz. Então eu falei: “tanto faz, você faz um trabalho bem teatral”. Mas eu não sei o que aconteceu, que o pessoal já não queria mais tanto a dança, já estavam bem mais ligados ao teatro e eu já estava estafada. Eu iria fazer a parte coreográfica, fiz toda a movimentação. Quando terminei, entrei em estafa e deixei o grupo com ele pra fazer o espetáculo. Fiquei cansada, esgotada até o fim.

Mas esse não foi o fim do Grupo Teatro do Movimento, ainda teve a coreografia que você desenvolveu, *Construção*. Pode falar um pouco sobre ela?

Construção foi a última. Foi importante porque eu não queria terminar com o grupo. No início, o grupo tinha oito pessoas, mas logo foram entrando mais gente e eu não tinha muito dinheiro para aumentar o grupo. Deixei-os entrar, mas com isso eu gastava o meu dinheiro, porque de graça eu não queria que eles ficassem. Todos recebiam. Eles trabalhavam o dia inteiro, ensaiavam e dançavam. Dessa forma, o grupo aumentou. Mas depois de um tempo ficou insustentável porque o apoio da Funarte terminou.

Mas antes eu fiz *Construção*. Foi quando eu chamei o Egberto Gismonti e pedi pra trabalhar com os bailarinos com uma música que ele tinha feito durante uma



pesquisa com os índios. Fiquei muito encantada com o Egberto naquela ocasião. Ele é bom em qualquer ocasião, mas naquela época, ele topou ir para a escola e trabalhar com o grupo, fazer um canto-coral, ensinar e colaborar. Um momento histórico. No grupo, além de fazer aulas comigo, com Klauss, Tereza e Graciela Figueroa, que já estava lá, eles faziam aulas de música com o Egberto. Trabalhavam todos os dias: ensaio, aula de música, corpo.

A primeira coisa que eu fiz foi construir a presença espacial deles. Eles escolheram a maneira como queriam se vestir e entravam no palco, um a um, cada um em uma direção.

Eles começavam com a música do Egberto. Entrando no palco, como uma tribo indígena, marcando o ritmo com os pés, batendo o pé no chão. Como índios. Queria uma coisa bem “pé no chão”, bem ritmado, bem o início de tudo, pra sentir a força de uma construção e da modificação.

Eu expliquei pra eles o que eu queria e fui trabalhando muito, improvisando, até chegar no que eu pretendia. Preenchiam o espaço e depois formavam uma mandala. Até parar, encarar a plateia, e tirar, cada um, sua própria roupa. Eles já estavam vestidos com uma malha por baixo. No final dessa primeira cena, eles também saiam cantando. Foi para isso que o Egberto ensaiou. Ele fez os bailarinos cantar, ensaiar, ouvir bem a música, pra não ter problema de um cantar em um tom e outro no outro. Ele ensaiou muito e fizemos essa primeira parte como se estivessem levantando e desconstruindo, tirando a roupa, pra construir a continuação daquele caminho inicial. Desconstrói, retira tudo, e agora constrói. A minha ideia era essa. Desconstruir para construir.

E poderia ser a construção de qualquer coisa, principalmente a construção da vida. Era construir tudo que eu pudesse imaginar. Começava construindo primeiro a música, o ser humano, o espaço, o objeto. Tudo foi com músicas do Egberto Gismonti. E havia silêncio também. Era construir o ser, a delicadeza, a liberdade.

E eu usava um pano que se transformava e era o ponto de apoio deles. Você vê como eu gosto de objeto, dava uma força pra eles. Esse pano se transformava em diversas coisas, criando diferentes situações. Aqui [pegando uma foto – figura

4] a Silvinha Caminada gritava, começava a se colocar na vida, então ela berrava para libertação dela. Cada um se libertava da maneira que fosse possível. Era como se isso aqui representasse a prisão do ser. Então, *Construção* também fala sobre liberdade.

Figura 4: *Construção*, coreografia de Angel Vianna. Com Silvia Caminada (à frente), Debby Growald e Leonardo Jaime (agachados). Da esquerda para direita: Mariana Vidal (de pé, à esquerda), Socorro Fonseca, Regina Vaz, Michel Robin e Patrícia Hungria. Sala Funarte, Rio de Janeiro, 1978. Autoria desconhecida. Fonte: Acervo Angel Vianna





Era uma coisa bem louca, porque eu mesma me sentia tão presa na vida, por isso eu começava a querer liberdade. Liberdade, liberdade de qualquer jeito. Eu fiz esse trabalho com eles e não coloquei obstáculo em nada. O tecido era um objeto de modificações da construção. Primeiro um barco, um tubo do qual ia saindo gente, depois, um palanque. A Mariana ficava em cima, eles carregavam a Mariana e ela, toda enrolada, falava – não falava, mas gesticulava – sobre a insegurança, a tristeza. Estávamos na ditadura. Era uma revolução. Assim eu fui descobrindo o que eu queria com esse pano. Era muito interessante esse pano.

Como é o seu processo de criação?

Primeiro, tudo que eu faço, eu mando improvisar. Tudo que eu faço, eu crio, eu junto, eu crio junto. Primeiro eu vejo como é que eu vou arrancar deles uma coisa e outra. Quando é pra decidir sozinha, eu faço. Mas, em princípio, eu faço como eu faço na aula. Acontece. Acontece de cada um ser uma coisa. Ela, por exemplo [se referindo à figura 4], precisava se libertar, a Silvinha Caminada, que era muito presa à Miriam, às dificuldades. Ela tinha muita dificuldade em se colocar. Eu então pensei em aproveitar a Silvinha e colocá-la sozinha. Sair desse bolo de gente, e berrar o grito primal. Eu pedi que não fosse um grito em que ela realmente fosse gritar, mas sim a intenção do grito. Ela fez e pra ela era uma liberdade fantástica.

A primeira coisa que eu faço é deixar espreguiçar, pra que eu veja o grau de comportamento do corpo deles de acordo com o que eu necessito. E deixo muito tempo. E começo a dar dicas: o pé direito é na frente, o pé esquerdo, e tal, a projeção do movimento... dou dicas do que realmente me interessa. Mas improvisa-se muito. E qualidades dos movimentos. Se eu quero uma coisa eu dou qualidades até eles chegarem aonde eu quero.

É isso. É simples, não tem nada de complicado. E acabou sendo uma construção desconstruída. Começar com a não construção para chegar na construção do movimento e da situação. Eu queria esse pano, queria eles e queria construí-los enquanto ser humano. Se alguém entendeu, muito bem. Se não



É assim mesmo, amanhã é outro dia!
Entrevista com Angel Vianna concedida à Marina Magalhães e Juliana Ribeiro

entendeu, não é pra entender. Entende como quiser.

Recebido em: 10/06/2021

Aprovado em: 04/07/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br