

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA

SOFIA SERAPHIM

UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO ARTÍSTICA NAS
CRIAÇÕES DA MIMULUS CIA. DE DANÇA

VIÇOSA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA

SOFIA SERAPHIM

UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO ARTÍSTICA NAS
CRIAÇÕES DA MIMULUS CIA. DE DANÇA

Trabalho de monografia apresentado à disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II – DAN 443 do Curso de Dança, do Departamento de Artes e Humanidades, da Universidade Federal da UFV, junto à Linha de Pesquisa Teatro em Movimento: corpo, ação e palavra do Grupo de Pesquisa Artes da Cena Contemporânea: corporeidade, educação e política, do Departamento de Artes e Humanidades da UFV. Orientadora: Professora Doutora Rosana Aparecida Pimenta.

VIÇOSA

2017

Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa

M

S481e
2017 Seraphim, Sofia, 1995-
Um estudo sobre a direção artística nas criações da
Mimulus Cia. de Dança / Sofia Seraphim. – Viçosa, MG, 2017.
viii, 137f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Rosana Aparecida Pimenta.

Monografia (graduação) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.56-57.

1. Arte. 2. Dança de Salão. 3. Composição (Arte).
4. Direção de arte. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Artes e Humanidades. Dança. II. Título.

CDD 22 ed. 709



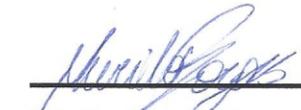
UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES E HUMANIDADES
CURSO DE DANÇA

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso da estudante SOFIA SERAPHIM, matrícula 77778.

Título: “UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO ARTÍSTICA NAS CRIAÇÕES DA MIMULUS CIA. DE DANÇA”.



Prof.^a Rosana Aparecida Pimenta (Orientadora) – Curso de Dança – UFV



Murilo de Assis Borges Junior – Mimulus Cia de Dança



Vinicius Monteiro Lopes

Viçosa, 28 de junho de 2017.

À minha mãe, que me apoiou e incentivou
a seguir meu amor pela dança.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por estar sempre ao meu lado.

A minha madrinha Rosangela, por ser mãe e amiga.

Ao meu padrinho César, pelo carinho e apoio.

Aos meus avós, pelo apoio e carinho, mesmo sem entender a minha profissão.

Ao meu pai, por me ensinar que a vida é um desafio.

A Maria Fávoro Benati, pelo carinho incondicional do qual sempre sentirei falta.

A tia Edith, pelo exemplo de artista.

Aos meus amigos, por todos os sorrisos e momentos que me proporcionaram.

A professora Marilaine Lé, pelo apoio de sempre.

Ao professor Carlos Alexandre Mendes, pelo apoio e confiança.

Ao professor Delei Gomes, pelas aulas de danças de salão.

A Universidade Federal de Viçosa, pelas oportunidades.

Ao Curso de Dança, pelos ensinamentos diários.

A professora Laura Pronsato, pelo carinho e aprendizado.

A professora Rosana Pimenta, pela orientação, aprendizado, paciência, apoio e confiança.

A Mimulus Cia. de Dança, pela disponibilidade, atenção e carisma com que me receberam.

“A arte propõe uma viagem de rumo imprevisto – da qual não sabemos as consequências. Porém, empreendendo-a, o que conta não é a chegada, é a evasão. Buscamos a arte pelo prazer que ela nos causa.”

(Jorge Coli)

RESUMO

De abordagem qualitativa, este trabalho é um Estudo de Caso que contextualiza a produção artística da Mimulus Cia. de Dança, sediada em Belo Horizonte/MG. Tendo por objeto de pesquisa a direção artística, realizada por Jomar Mesquita, como constituidora da identidade cênica da companhia. O objetivo é demonstrar e apreciar os procedimentos adotados pela direção artística em seus trabalhos. Ademais, averiguar o processo de produção artística que envolve testar, modificar, estudar e experimentar os diversos elementos que compõem uma obra coreográfica. Ao abordar a Dança como linguagem as análises se respaldam na compreensão de que corpo que se movimenta pode ampliar suas formas de comunicação. No trabalho da Mimulus Cia. de Dança, percebe-se a manipulação dos elementos das Danças de Salão de maneira a ressignificar, reestruturar, recompor, produzindo um novo objeto artístico em Dança. Ou seja, é um trabalho que reflete artisticamente sobre o que a rodeia e a envolve.

Palavras-chave: Arte, Composição, Direção Artística, Dança de Salão, Mimulus Cia de Dança.

ABSTRACT

This is a case study from a qualitative approach, that contextualizes the artistic production of Mimulus Cia. De Dança, located in Belo Horizonte / MG. As object of research we have the artistic direction, realized by Jomar Mesquita, the constituent element of the scenic identity of the company. The objective is to demonstrate and appreciate the procedures adopted by the artistic direction in their works. In addition, verify the process of artistic production that involves testing, modifying, studying and trying out the diverse elements that compose a choreographic work. Approaching Dance as a language, the analyzes and the study are supported by the understanding that the moving body can broaden its forms of communication. On the work of Mimulus Cia. De Dança, it is possible to see the manipulation of the elements of the Ballroom Dancing in order to re-signify, restructure and recompose, producing a new artistic object in Dance. In other words, it is a work that reflects artistically on what surrounds it and involves it.

Keywords: Art, Composition, Artistic Direction, Ballroom Dancing, Mimulus Cia de Dança.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. DO SALÃO PARA OS PALCOS.....	18
3. MIMULUS CIA. DE DANÇA.....	24
4. A LINGUAGEM EM CENA.....	31
5. PERCURSO, PROCESSO DE APRECIÇÃO E INFERÊNCIAS PARA UM ESTUDO DE CASO.....	35
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
8. ANEXOS.....	58
ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido	58
ANEXO B – Declaração de Cessão de Direitos de Imagem	61
ANEXO C – Roteiro de Observação	62
ANEXO D – Observações	64
ANEXO E – Entrevistas	73

1. INTRODUÇÃO

Devido à afinidade que criei com a Dança de Salão, antes mesmo de ingressar no Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV), é que senti a necessidade de realizar um estudo que a abordasse.

Tendo em vista minhas vivências em Dança de Salão, percebi que há um rico material a ser explorado no que tange à composição coreográfica a partir da Dança a dois, o qual abarca uma série de elementos envolvidos na elaboração cênica. Muitas são as pesquisas sobre composição coreográfica realizadas no Curso de Dança da UFV, porém estas se voltam em sua maioria para a Dança contemporânea ou brasileira.

O meu interesse por esse trabalho surgiu do questionamento sobre a Dança de Salão em cena. Tendo iniciado as aulas de Dança na infância, o contato com a Dança de Salão se deu por volta dos 17 anos. Além disso, os filmes a respeito dessa linguagem estimulavam a imaginação e criavam a expectativa de que o universo desta Dança era magicamente natural. Quando surgiu a oportunidade de fazer aulas, foi possível perceber a diferença entre Dança de Salão as outras expressões em Dança que já praticava, como o balé clássico, jazz e Dança contemporânea.

De imediato, notei a dificuldade do trabalho em pares. Como estava acostumada a ter o meu espaço de Dança, dividir este momento com outra pessoa foi incomum, pois os movimentos não dependiam apenas do meu corpo, mas sim da conexão entre dois corpos diferentes.

A Dança a dois me trouxe uma nova perspectiva sobre o corpo, porque além de aprender a lidar com a relação do parceiro, é necessário pensar em um corpo ativo, presente e receptivo. O corpo na Dança de Salão é a comunicação com o par. Cada ritmo tem suas bases e características próprias, mas o tronco e os braços permanecem sensíveis à condução

enquanto deixam as pernas livres para que os movimentos fluam. Sem a percepção de si e do outro a Dança não acontece.

Apesar disto, estas aulas eram tão tradicionais quanto outras que já praticava. Ou seja, aprendíamos os passos separadamente, em casal e finalizávamos com um tempo para treino, variando os casais. O professor intervinha dizendo que poderíamos variar as direções e deslocar pelo salão à vontade, porém nunca foi possível perceber que os professores estimulavam a criação de novos passos (originados daqueles previamente aprendidos ou não). Assim a possibilidade de criar nem se passava pela minha cabeça.

Somado a isso, as apresentações dos casais que circulavam em festivais e congressos nacionais pareciam reproduzir os passos aprendidos em aula, porém com uso do espaço e a característica pessoal de cada bailarino que as executava. Assim todas as coreografias se assemelhavam umas com as outras, gerando a impressão de que vimos a mesma apresentação repetidas vezes.

O problema que ainda ocorre é a confusão que se faz, anunciando-se para o público, grupos amadores ou alunos, como companhias profissionais. O mesmo acontece nos palcos, onde festivais de escola ou mostras amadoras, são anunciadas como um espetáculo profissional. Toda a classe sai perdendo, pois o público leigo que os assiste, sai dali com a falsa impressão de que a baixa qualidade ou, em alguns casos, o fracasso em levar para o palco o que era original do salão, seria geral. Principalmente um público que costuma conhecer somente a dança de salão sem um cunho artístico, que é muitas vezes, somente o que é exibido pela mídia. Por um total desconhecimento da história da dança, vê-se alguns bailarinos e coreógrafos se expressando com idéias antigas como se tivessem reinventado a roda. Ou levando para o palco, travestidas de expressão artística, apresentações mais apropriadas a shows para casas de espetáculos para turistas. Todo tipo de apresentação tem seu mérito e qualidade, desde que inserida no correto contexto, dentro da proposta adequada. (MESQUITA, 2009, p. 9)

Para Vieira (2012) a homogeneização na arte é prejudicial e, se considerada na Dança de Salão, acarreta uma previsibilidade nas obras. “A meu ver, um dos efeitos mais perversos da massificação cultural é a criação

da unanimidade, da homogeneização das formas de saber e expressar a realidade” (VIEIRA, 2012, p. 2).

As companhias de Dança de Salão também têm essas características e, de modo geral, parecem não extrapolar o compromisso que têm com o virtuosismo. Daí surgiu o interesse pelo rompimento que a Mimulus Cia. de Dança faz com este cenário tão tradicional. Sendo que o próprio diretor afirma que:

Desde os primeiros trabalhos coreográficos, a inquietação que movia o grupo era proveniente do incômodo que sentiam ao assistir as apresentações de danças de salão: sempre iguais, com as mesmas músicas, os mesmos passos, os mesmos figurinos, enfim sempre os mesmos estereótipos. (MESQUITA, 2009, p. 12)

Após o ingresso na graduação em Dança pude estudar mais sobre composição coreográfica. Tendo por referência esses conhecimentos, ficou cada vez mais claro como a Dança de Salão se limitava ao tecnicismo e ao tradicional.

Mesmo a disciplina Dança de Salão do Curso de Dança da UFV apresentava essas características técnicas sobre o desenvolvimento dos passos. Porém no ano em que a cursei o diferencial foi que o professor ministrante, Paulo César da Silva, permitiu a criação livre de uma coreografia com base nas Danças de Salão. Os alunos puderam trabalhar em grupos ou duplas, homens ou mulheres, dentre outras possibilidades. Não havia convenções tradicionais, além do uso da Dança de Salão como material criativo. O resultado foi surpreendente e cada grupo mostrou que a Dança a dois não precisaria se limitar ao tradicional para manter suas características.

Depois disso, talvez o momento definitivo para a escolha da temática desta investigação, foi o desenvolvimento de um bolero junto a um parceiro. Tratava-se de uma composição cujo objetivo era o desenvolvimento de uma obra tradicional, porém no decorrer de seu desenvolvimento sentimos

necessidade de extrapolar a movimentação própria deste estilo e ampliar suas possibilidades, levando à descaracterização da coreografia convencional. Depois de dialogarmos percebemos a importância deste avanço, já que cenicamente as modificações contribuiriam para um trabalho mais criativo e expressivo, muito embora não atendesse a proposta original:

Por abrangerem diversos objetivos na sua prática – lazer, entretenimento, esporte, terapia, arte, exercício físico, socialização – as danças de salão acabam sofrendo por sua indeterminação como objeto de pesquisa. Apesar de largamente praticadas, elas ficam relegadas ao não-lugar “[...] dessa cultura quase sempre marginalizada pela historiografia tradicional [...]” (TINHORÃO, 1976). Às vezes é considerada pelo campo das ciências sociais, mas raramente pelo campo da pesquisa artística que costuma abordar somente as danças consideradas cênicas, no sentido tradicional da cena. (MESQUITA, 2009, p.2)

Entusiasmada com essas vivências, ao conhecer a Mimulus Cia. de Dança, vi o potencial da Dança de Salão como material coreográfico em suas criações. A Mimulus é uma companhia estabelecida nacionalmente, que tem como diferencial a utilização de sua base técnica em diálogo com as questões do universo contemporâneo.

Decidi por realizar um trabalho de monografia que possibilitasse refletir sobre a Dança de Salão como matéria prima da composição cênica. Nesse contexto, esta investigação traz a Mimulus Cia. de Dança, definida pelos críticos como a única companhia de Dança de Salão contemporânea profissional do país.

A Mimulus Cia. de Dança tem como base técnica a Dança de Salão e parte dela para a criação de seus espetáculos. Jomar Mesquita, diretor e bailarino, aborda seu próprio trabalho na publicação intitulada *Transposição da Linguagem Coreográfica dos Salões para os Palcos* (2009):

Cito aqui a história e o trabalho realizado pela Mimulus Cia. de Dança pela sua fundamental importância e pioneirismo em levar espetáculos de cunho artístico para os mais importantes palcos e festivais no Brasil e no exterior. E por ser hoje, infelizmente, a única companhia profissional estável, especializada nas mais

diversas danças de salão, com uma proposta contemporânea de criação. (MESQUITA, 2009, p. 6)

Fundada em 1990 e dirigida desde então por Jomar Mesquita, a companhia¹ está localizada em Belo Horizonte, MG, Brasil. No período de realização desta pesquisa, contava com oito bailarinos efetivos e dois suplentes, sendo cinco bailarinos e cinco bailarinas (lembrando que o diretor artístico atua também como bailarino). Além disso, a equipe é formada por um técnico de luz e cenografia e a figurinista.

Foto 1 - Espetáculo “Pretérito Imperfeito”.



Fonte: Foco in cena (www.focoincena.com.br)

¹ Disponível em: <http://mimulus.com.br/companhia-de-danca/> Acesso em 03jul2016

Em entrevistas², o diretor Jomar Mesquita traz o seguinte questionamento: o termo Dança de Salão contemporânea cabe à Mimulus Cia. de Dança desde que pensemos contemporâneo no sentido temporal, ou seja, realizado na contemporaneidade. Sendo assim, a companhia não trabalha com a técnica da dança contemporânea, mas ao ampliar as possibilidades da Dança do salão para a cena, cria-se uma identidade particular, impossibilitando a definição entre Dança de Salão ou dança contemporânea.

Por outro lado, Jomar Mesquita (2009) questiona o termo Dança de Salão quando esta é levada pra cena, já que esta não está mais no espaço onde surgiu, ou seja, no salão. “Neste último caso, fica até difícil denominá-la, pois é extremamente incoerente chamar de Dança de Salão o que está num outro espaço e já adquiriu uma linguagem com características bem peculiares para estar no palco como produto artístico” (MESQUITA, 2009, p. 10).

Por vezes, a companhia foi questionada quanto à sua identidade e Jomar³ explica que na Mimulus há o diálogo e o estudo de outros estilos de Dança, como o contato improvisação e a dança contemporânea, de acordo com as necessidades das criações em desenvolvimento. Porém não se caracteriza como uma companhia de Dança contemporânea:

O trabalho que Jomar Mesquita realiza, em conjunto, com a Mimulus Cia. de Dança, tem sido muito bem aceito, tanto pelo público quanto pelos curadores de festivais de dança em geral, no Brasil e no exterior. Mas diz que há poucos grupos profissionais que trabalham com a Dança de Salão desse modo mais artístico e contemporâneo. Declara, inclusive, que alguns profissionais da dança contemporânea não aceitam o seu trabalho, pois, na visão deles, o que Jomar faz é Dança de Salão.

² Em entrevista ao canal Orgulho de Minas o diretor afirma o termo Dança de Salão contemporânea, porém, ao ser questionado sobre o assunto, em conversa informal, ele diz não acreditar mais neste termo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OPdBLhhYcLM> Acesso em 17fev2016

³ Informação verbal, referente a abril de 2016. Galpão da Mimulus Cia. de Dança em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Por outro lado, os profissionais mais ortodoxos da Dança de Salão também não reconhecem sua arte como tal, classificando-a como dança contemporânea (BAENA, 2010, pág. 188).

O foco desta pesquisa foi estudar a direção artística nas criações da Mimulus no intuito de compreender os efeitos dessa na identidade da companhia. Além disso, mostrar a importância de se ampliar os limites da Dança de Salão dos salões e escolas de dança para os palcos de forma diferenciada e criativa. Ademais, divulgar o trabalho da Mimulus Cia de Dança, já que esta tem realizado a transposição dos elementos da Dança de Salão com aprimoramento técnico, concepção estética elaborada e originalidade para a cena.

Assim é possível dizer que esse trabalho tem como foco a direção artística de um profissional que está à frente de uma companhia a qual adquiriu identidade a partir do olhar do diretor para a cena. E é pensando artisticamente que a Mimulus Cia. de Dança ganhou seu espaço na cena internacional da Dança.

Para entender melhor o contexto e a importância da companhia no meio artístico, foi necessário pensar o histórico que a Dança de Salão percorreu até a atualidade, e como ela se configura como Arte. Para isso, fez-se um apanhado da Dança de Salão no país e da Mimulus Cia. de Dança para ilustrar o caminho que esta linguagem percorreu até chegar aos palcos da forma que o olhar de Jomar Mesquita nos traz.

Portanto, definiu-se como objetivo observar os procedimentos de direção artística na identidade desta companhia, bem como a presença da base técnica da Dança de Salão nas obras e seus efeitos com a seguinte atenção: além da apropriação da técnica em Dança de Salão, a reconstrução e rerepresentação dos elementos dessa linguagem na criação coreográfica.

Os objetivos específicos foram definidos como: observação dos elementos que formam a composição dos espetáculos e a verificação dos

elementos da composição coreográfica que se mantêm presentes e que se renovam nas remontagens de suas obras.

Tendo em vista que, o processo criativo está ligado à busca por possibilidades técnicas e espetaculares, e o trabalho da Mimulus vai além, pesquisando o movimento com pensamento artístico e elaborado para o palco.

O processo de pesquisa que resulta na transcrição da dança de salão para a cena passa, tanto pela aprendizagem e pelo entendimento desse gênero de dança, quanto pelo diálogo com outras técnicas corporais. Essas experimentações contribuem com a pesquisa, produzindo significados que estimulam a percepção e renovam a criação. (BAENA, 2010, pág. 190)

O diretor artístico explica a formação dos espetáculos da companhia afirmando que a base técnica é a Dança de Salão, porém ao elaborar as obras surge a necessidade de ampliar o repertório base, criando novas possibilidades. Para o observador, fica claro a diferença entre esta e as outras companhias tradicionais de Dança de Salão.

A Mimulus se torna referência no ensino das técnicas aqui desenvolvidas de composição coreográfica específicas para a transposição das danças do salão para o palco, passando a receber bailarinos, professores e coreógrafos de todo o Brasil e de outros países, interessados em conhecer e aprender esta nova forma de ver as danças a dois, além de outros ensinamentos da área de produção, gestão cultural, iluminação, cenografia, figurino. (MESQUITA, 2009, p. 17)

Desta forma, percebi a necessidade de abordar esta linguagem como material cênico para mostrar o potencial coreográfico que a Dança de Salão tem e não é explorado. E, conseqüentemente, propor um olhar crítico e reflexivo sobre as possibilidades da Dança de Salão nos palcos.

2. DO SALÃO PARA OS PALCOS

Neste capítulo trago uma visão geral sobre a história da Dança de Salão até a data da presente pesquisa. A princípio, sabe-se que esta modalidade de Dança surgiu dos bailes de corte na época da realeza. As movimentações eram realizadas aos pares, que se tocavam pelas mãos e havia troca das duplas pelo salão. Sendo assim, as Danças de Salão são também chamadas de Danças sociais devido ao seu surgimento.

Surgiu algum tempo depois, com a possibilidade do toque mais próximo com o par, o abraço que é chamado de posição fechada - na qual o cavalheiro coloca sua mão direita nas costas da dama e lhe oferece a mão esquerda, enquanto a dama posiciona seu braço esquerdo na altura do ombro direito e a mão direita junto a esquerda do cavalheiro. Rocha e Almeida (2007) utilizam-se de Ried (2003) para ilustrar os bailes na Idade Média: “De acordo com Ried (2003) “Já na Idade Média, os pares davam a volta no salão, girando em torno de si mesmo em postura fechada, para finalizar uma rodada da dança.” (ROCHA e ALMEIDA, 2007, *apud* RIED, 2003, p. 84).

Almeida (2005) traz uma perspectiva sobre a relação da educação da nobreza com esta forma de expressão social:

No século XIX, a dança começou a fazer parte dos encontros da nobreza em seus salões; a dança de salão, denominada genericamente como danças sociais, executada aos pares, em bailes, ou reuniões, deixa de ser considerada coisa de velho e fora de moda, para fazer parte da Educação da aristocracia da época, diferenciando-se da classe pobre que praticava as danças folclóricas (ALMEIDA, 2005, p.129, 130).

No processo de evolução desta Dança, surgiram profissionais especializados para o ensino. Por ser socialmente estabelecida, havia a necessidade de que seus praticantes conseguissem dançar entre si. Vemos então que no século XX esses profissionais se reuniram com um objetivo em comum:

De acordo com Ried (2003), em 1929 foi realizada na Inglaterra uma conferência com professores e dançarinos ingleses, para criar mudanças nas danças de salão, que deram origem à padronização de passos, técnica, posturas e critérios de avaliação, baseados em harmonia, naturalidade e fluência dos movimentos. (FEITOZA, 2011, p.15)

A partir dessa padronização, as Danças de Salão passam a ser ensinadas com regras específicas. Além disso, surge a curiosidade por movimentos mais virtuosos para chamar a atenção nos salões de baile.

Hoje, na dança dos salões, encontramos dois momentos na sua prática; um, em que as pessoas dançam e executam somente os passos peculiares às danças de salão, sem grandes efeitos, ou seja, pelo simples prazer de se desenvolver no salão, e outro, em que os dançarinos exibem os chamados passos acrobáticos ou aéreos, tais como balão, panqueca, enceradeira, relógio, cabide e outros, exibidos com frequência nos ritmos do samba de gafieira, samba pagode, salsa, rock, etc., que resultam em espetáculo realizado entre os pares, caracterizado como dança show. (ALMEIDA, 2005, p.132)

Com a chegada desses movimentos virtuosos cria-se, como citado por Almeida (2005), a dança show que tem por objetivo entreter o público que aprecia a Dança de Salão. Essas danças são realizadas até hoje em casas de shows tradicionais de cada ritmo em seu lugar de origem, paralelamente aos bailes.

Voltando o olhar para o Brasil, acredito que algumas informações devem ser citadas, para que cheguemos à realidade atual:

No Brasil, a Dança de Salão foi introduzida em 1914, por Louise Poças Leitão (nacionalidade Suíça), que veio para o Brasil fugindo da primeira guerra mundial, onde aportou em São Paulo, e começou a ensinar a dança da Valsa, Mazurca e outros ritmos tradicionais para a sociedade paulista. (SILVA, 1997, p. 8)

Está modalidade sofreu altos e baixos durante os anos, consequência dos hábitos de cada época. Porém, de acordo com Perna (2002), por volta de 1985 a Dança a dois ainda era presente em eventos. Em 1987, o nome Carlinhos de Jesus está em voga (PERNA, 2002) como professor e bailarino,

além de ser um dos responsáveis pelo que seria o renascimento da Dança de Salão no Rio de Janeiro (SILVA, 1997, p. 9).

Perna (2002) retrata que em 1987 foi a primeira vez que ouviu falar da Gafieira Estudantina, lugar destino a prática da Dança a dois. Onde havia também os concursos de Dança de Salão, um dos mais polêmicos ocorreu em 1996. Nestes concursos, ainda segundo Perna (2002), as acrobacias se tornaram superiores ao desempenho e agilidade. Esta casa de Dança é reconhecida nacionalmente por sua tradicionalidade e ainda é local de visita para os amantes desta modalidade.

Em 1995, Carlinhos de Jesus já divide a cena com Jaime Arôxa. Os dois professores criaram suas próprias escolas e formaram assistentes, para que transmitir essa modalidade de Dança. Como havia muitos lugares para praticar essa Dança, os profissionais eram muito requisitados. Atualmente, estas escolas ocupam um importante lugar no cenário da Dança de Salão e criaram suas companhias, com as quais fazem show pelo mundo.

Nesse ponto ressalto a questão das apresentações de grupos de Dança de Salão. Como visto, a Dança de Salão, diferentemente das outras modalidades que se voltam para os palcos, fica restrita ao espaço no qual foi criado (MESQUITA, 2009) e na tentativa de se desenvolver, tardiamente, nos palcos vemos a seguinte realidade:

Antes eram somente números curtos que eram apresentados nos bailes, festas ou festivais das escolas. A partir do final da década de 1990, estes começam a se estender, com a pretensão de se tornarem um espetáculo com uma proposta artística, passando a ser apresentados em teatros, por grupos e companhias independentes das escolas que lhes deram origem. A maioria não conseguiu se desvencilhar da forte ligação das danças de salão com o mero entretenimento, com uma certa cafonice impregnada e a cara de “show para turista”, ou dança de competição. Alguns nem mesmo conseguiram fazer as devidas modificações espaciais necessárias ao se passar de um salão a um palco italiano. Outros acabaram danosamente influenciados por outras modalidades de dança, perdendo a essência de suas origens. (MESQUITA, 2009, p. 4)

No início deste trabalho, ressalto que as companhias de Dança de Salão acabam por não pensar seus espetáculos de forma artística, mas sim virtuosa. Distanciando-me deste universo, encontrei outras companhias que trabalham esta Dança de forma diferente do tradicional.

Trago aqui alguns exemplos sobre o uso deste material, ressaltando outras companhias de Dança. Primeiramente, há o Grupo Corpo com o espetáculo Lecuona. Localizada em Belo Horizonte – MG, a companhia trabalha com a dança contemporânea, porém este espetáculo em questão é conhecido pela possível compreensão de ser resultado de uma mistura entre a Dança de Salão e a contemporânea, prevalecendo a segunda linguagem.

Outro exemplo interessante é a Grão Cia de Dança. De acordo com o site⁴ esta é uma companhia jovem com dez integrantes. A “linguagem mãe”, como é colocado por eles, é a Dança de Salão, porém estão disponíveis a dialogar com outras linguagens. O ex-membro do grupo, e atual bailarino da Mimulus Cia. de Dança, Guilherme Serpa compara o trabalho das duas companhias, em entrevista concedida para esta pesquisa, o que facilita o entendimento para o leitor:

É meio que oito e oitenta, porque lá a gente, como não tinha uma companhia profissional, não tinha tanto a visão do palco, era muito mais importante a... o contato, a percepção e a condução, a percepção e a indução e... e é muito mais por essa linha de pesquisa e aqui, quando eu cheguei aqui foi assim [...] porque a dança, pelo menos quando eu cheguei, me pareceu muito mais preocupada com o estético, com quem tá olhando, desde as aulas até na companhia, essa coisa de botar pra fora a energia né... e lá era o contrário, era o confortável, era o gostosinho, sabe, era dançar no salão. (Guilherme)

Desta forma, compreendo que a Grão Cia de Dança volta o olhar para a experimentação da Dança a dois, realizando uma abordagem de estudo dos corpos com os quais estão trabalhando.

⁴ <https://www.graodanca.com/> Acesso em 16mai2017.

A Dois Rumos Companhia de Dança, de acordo com seu site⁵ de divulgação, conta com bailarinos de Dança de Salão e de dança contemporânea, sendo um homem e uma mulher de cada vertente. O diferencial desta está em dialogar, desde o início das experimentações, as duas linguagens da Dança para que o contato com o outro corpo esteja em voga em seus trabalhos.

Jomar Mesquita (2009) traz outro exemplo de companhia que trabalha em parceria com a Dança de Salão:

No entanto, não poderíamos deixar de citar o trabalho realizado pelo bailarino e coreógrafo João Carlos Ramos, junto à Cia. Aérea de Dança, do Rio de Janeiro. Com sua formação em dança contemporânea e profundas raízes e pesquisas ligadas ao samba, criou maravilhosos trabalhos utilizando elementos desta e de outras danças de salão em espetáculos de dança contemporânea. Foi um dos primeiros e únicos a tentar abrir as perspectivas artísticas dos professores, coreógrafos e dançarinos de salão para criações que não se limitassem aos estereótipos e clichês, indicando caminhos para inovações que superassem os números que objetivavam apenas entreter o público. (MESQUITA, 2009, p. 7)

Todos os exemplos citados, com exceção da Grão Cia de Dança que tem um trabalho voltado para a experimentação dos corpos à dois, utilizam a Dança de Salão para compor uma outra linguagem. Dessa forma, ela se torna um material auxiliar e não base. É por isso que esta pesquisa ressalta a Mimulus Cia. de Dança:

Diferentemente do que muitos pensam, o que a Mimulus faz não é misturar dança contemporânea, balé ou outras danças para conseguir algo novo com as danças de salão. Claro que seus integrantes, ao fazerem aulas destas outras modalidades – com o objetivo de atingir uma melhor preparação corporal – além de assistirem muitos espetáculos, acabam por terem seus corpos e criações contaminadas. No entanto, a formação principal de todos os seus bailarinos continua sendo em danças de salão. E o processo de criação consiste essencialmente em desconstruir os diversos gêneros de danças a dois, partindo muitas vezes do que estas têm de mais tradicional. (MESQUITA, 2009, p. 14, 15)

⁵ <http://www.doisrumos.com/historico> Acesso em 16mai2017.

Contudo, vemos a diferença entre utilizar elementos de uma determinada linguagem para compor um espetáculo e ter uma linguagem base que transborda em algo além do previsível.

3. MIMULUS CIA. DE DANÇA

A Companhia, a Escola de Dança Mimulus e a Associação Cultural Mimulus⁶ foram criadas por Baby Mesquita e seu filho Jomar Mesquita. Os três núcleos pertencem aos seus fundadores e funcionam em conjunto.

A Mimulus Escola de Dança foi fundada em 1990, no intuito de oferecer um ensino técnico aliado à dimensão lúdica da Dança, como citado no site⁷ da Mimulus. Além das aulas regulares, que oferecem diversos ritmos, há um trabalho de pesquisa sobre as Danças de Salão em seus países de origem, possibilitando um intercâmbio com profissionais estrangeiros.

Já a Associação Cultural atua com diversas ações que se fazem extremamente importantes para a companhia. Dirigido inicialmente por Bruno Ferreira, existe o “Grupo Experimental” que recebe bailarinos que se interessam pela linguagem desenvolvida pela companhia. Os membros selecionados passam por uma formação embasada nas criações originais da companhia. Desde julho de 2011, Rodrigo de Castro assumiu a direção do grupo, que está inativo no momento.

Além disso, há a “Semana da Dança” que tem como objetivo abordar as possibilidades desse universo através de oficinas e palestras. Participam pesquisadores e artistas a fim de ampliar suas reflexões sobre a Dança. Tendo característica o desenvolvimento artístico e pedagógico, o evento recebe profissionais capacitados no mercado de trabalho, além dos profissionais da Mimulus.

Ao pensar na formação de público, a companhia recebe estudantes de escolas da rede pública em seu galpão, promovendo a ideia de que a Arte não

⁶ Site que contém todas as informações sobre a companhia, a escola e a associação cultural: <http://mimulus.com.br/principal/> Acesso em 02mai2017

⁷ <http://mimulus.com.br/escola-de-danca/a-escola/> Acesso em 02maio2017

necessita de um espaço oficial para acontecer. Após as apresentações, o grupo promove debates sobre Dança, Arte, cultura e educação. A formação de público também acontece internacionalmente, nos locais em que a Mimulus Cia. de Dança se apresenta.

Ainda sobre a associação, existe também a “Mimulus Convida”. Tendo a primeira edição realizada em 2006, este projeto visa o intercâmbio entre as áreas que circundam a cena profissional de Dança. Os profissionais da Mimulus têm a oportunidade de dialogar com músicos, cenógrafos, figurinistas e outros, entre os quais há artistas e/ou empresários. Também em diálogo com outras áreas, há uma proposta de palestra realizada pelo diretor da Mimulus Cia. de Dança Jomar Mesquita. Este possui formação como bailarino, coreógrafo e ainda diploma de Engenheiro Mecânico de Produção. Tendo em vista esse conhecimento, propõe uma ideia de palestra que utiliza da experiência como artista para dialogar com os problemas existentes em empresas e corporações, como o contato com o outro.

Tendo em vista todas essas ações é que cito a Mimulus Cia. de Dança. Jomar Mesquita é o responsável pela direção artística da companhia, além da Associação Cultural Mimulus e da Escola de Dança, desde 1990. Seu trabalho envolve uma extensa pesquisa sobre as Danças a dois. O próprio diretor conta um pouco sobre a criação da companhia em parceria com a Escola de Dança:

Desses jovens alunos surgiu o primeiro grupo que a Mimulus selecionou para um trabalho experimental de montagem de coreografias, no ano de 1992. Com ensaios regulares desde então, foi esse grupo que veio a se tornar a Mimulus Cia. de Dança. Hoje, através da Associação Cultural Mimulus, ela conta com bailarinos registrados, cumprindo regime diário de aulas e ensaios. A Associação Cultural Mimulus foi fundada no ano de 2000 com o objetivo de tornar a companhia um grupo independente da escola, apesar de seguir funcionando no mesmo espaço – um galpão com duas salas de aula que também serve para armazenar os cenários, equipamentos e pode ser transformado num teatro alternativo para realização de

espetáculos e bailes, com estrutura de iluminação e caixa cênica adaptada. (MESQUITA, 2009. p. 11, 12)

Para a Mimulus Cia. de Dança Jomar Mesquita dirigiu os seguintes espetáculos:

2000: “Bagagem”

Dividido em três partes, este espetáculo trouxe os ritmos brasileiros e caribenhos, técnicas circenses e finalizava com ritmos portenhos. A mala era um elemento que simbolizava a bagagem e estava presente em todo o espetáculo.

2001: “E Esse Alguém Sabe Quem”

Nesta obra o teatro e as técnicas circenses dialogam com a Dança de Salão para trazer as diferentes formas de encontro e de amor para a cena. O repertório conta com músicas brasileiras para descrever estes diversos momentos.

2003: “De Carne e Sonho”

Com uma trilha sonora que envolve Vivaldi, Astor Piazzolla, Gotan Project e Pixinguinha, este trabalho encena um tradicional baile de tango. Sendo assim, aborda o encontro, o diálogo dos corpos e a despedida dos casais nos bailes. É neste espetáculo que a Mimulus Cia. de Dança insere uma nova estética para a cena.

2006: “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”

Localizada na rua Indaiatuba, em Belo Horizonte, está o galpão da Mimulus e outros galpões, que estão do lado esquerdo de quem sobe esta mesma rua. Então, este trabalho baseia-se no trânsito de olhares, de sons, de histórias. Somado a isso, do lado esquerdo de quem sobe o corpo, está o

coração. Com trilha sonora de Yamandú Costa, a obra marca a brasilidade na cena.

2007: “Dolores”

Uma obra baseada no trabalho do espanhol Pedro Almodóvar, que tem por característica as paixões, desejos e os absurdos. A proposta não foi repetir o trabalho do cineasta, mas explorar esta visão nas relações entre pessoas. Tendo como trilha sonora as músicas dos filmes de Almodóvar, “Dolores” é um espetáculo que não se resume à Dança.

2009: “Por Um Fio”

Em homenagem ao centenário de nascimento do artista Arthur Bispo do Rosário é que este trabalho foi criado. Nele está presente a relação com o bordado, os fios e os retalhos, que transbordam em coreografia e figurino.

2012: “Entre”

Não encontrando uma definição, sobre o trabalho da própria companhia, entre a Dança de Salão e a dança contemporânea, o grupo retratou nesta obra os significados da palavra entre. Entre objetos, entre relações, entre territórios.

2014: “Pretérito Imperfeito”

Refletindo sobre as memórias de mais de vinte anos de companhia, o espetáculo leva o nome do tempo verbal que mostra que as lembranças reverberam no presente. O público participa da obra ao escrever, em pequenos pedaços de papel, momentos que não esquecerão.

É interessante observar como os espetáculos passam a sofrer influências das músicas, de textos, do cinema e demais manifestações artísticas. Sobre o processo de montagem, Jomar Mesquita afirma que o destino da obra é inesperado.

Não se sabia onde se queria chegar nos processos de criação, porém sabia-se exatamente onde não se deveria chegar: no lugar-comum, no que os outros profissionais das danças de salão sempre faziam. Portanto, por isto mesmo, não havia um modelo a ser seguido e os trabalhos resultavam da experimentação, tentativa e erro. (MESQUITA, 2009, p. 13)

Além de seu trabalho com esta companhia, ele atuou e coreografou espetáculos de outros grupos profissionais de Dança e teatro como São Paulo Companhia de Dança, Balé Teatro Castro Alves, G2 do Teatro Guaíra, Grupo Galpão, Cia. Jovem da Escola do Teatro Bolshoi, Cia. Sociedade Masculina, Cia. de Dança de Minas Gerais, por exemplo.

Tendo em vista esse extenso currículo, é que Jomar Mesquita recebe convites de festivais nacionais e internacionais de renome para atuar como jurado, além de realizar oficinas e palestras. Seu trabalho passou por países como Estados Unidos da América, Canadá, França, Inglaterra, Portugal, Argentina, entre outros. Essa internacionalidade justifica o fato de terem chegado ao Brasil, por intermédio dele, ritmos como Lindy Hop⁸, Roda de Cassino⁹ e a Bachata¹⁰.

Jomar Mesquita recebeu homenagem feita pela Cumbre Mundial de Tango, no Chile, como artista de maior destaque das últimas Cumbres Mundiais (tendo três edições anteriores a da premiação). Além disso, recebeu o prêmio de *Master Artist of Dance* pela Universidade de Stantford, EUA, onde atuou como professor em 2002.

Seu currículo possui também um diploma do Curso de Pedagogia do Movimento para o Ensino da Dança, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua também como

⁸ Dança de origem afro-americana, que utiliza de elementos do sapateado, por exemplo e é dançada ao som de jazz. (DEIMIQUEI, LIBERALI, ARTAXO, 2013)

⁹ É uma modalidade de salsa dançada em roda. (BAENA, 2010)

¹⁰ Dança de Salão de origem latina. Disponível em: <http://mimulus.com.br/companhia-de-danca/direcao-artistica/> Acesso em 17out2016.

professor convidado no curso de pós-graduação em Dança de Salão da Faculdade Metropolitana de Curitiba (Famec).

Sobre a equipe, os bailarinos da Mimulus Cia. de Dança possuem formação como professores. Sendo assim, são capacitados para ministrar cursos que trabalham as vertentes da Dança de Salão, história da Dança e criação coreográfica para diferentes públicos. Esses profissionais realizam este trabalho nos eventos dos quais a companhia participa e em empresas parceiras da companhia.

Durante esses vinte e quatro anos de trabalho, a Mimulus Cia. de Dança colecionou muitas premiações¹¹. Diretor, bailarinos e espetáculos

¹¹ Concurso Internacional de Dança de Origem Afro-indígena (BH) - 1º lugar na categoria Tango (1992); Mostra de Novos Coreógrafos (Rio) - 3º lugar geral; Encontro Nacional de Dança (São Paulo) - 1º lugar; Concurso Mineiro Panda - 1º lugar na categoria Grupo Profissional, 1º lugar na categoria Grupo Amador II (1993); Mostra de Novos Coreógrafos (Rio) - 3º lugar geral (1994); Festival de Joinville - 1º lugar na pontuação geral, 1º lugar na categoria Grupo Profissional, 2º lugar Duo Livre Profissional; Festival de Dança do Triângulo - 1º lugar na categoria Grupo Profissional, 1º lugar na categoria Duo Livre Profissional (1995); Prêmio Amparc/Bonsucesso - Espetáculo “Bagagem” - Bailarina Revelação: Thaís Guimarães, Bailarino Revelação: Rodrigo de Castro; Prêmio SESC/Sated - Espetáculo “Bagagem” - Melhor Bailarino: Jomar Mesquita, Melhor Coreógrafo: Jomar Mesquita, Melhor Espetáculo de Dança de 2000 (2001); Prêmio SESC/SATED - Espetáculo “E esse alguém sabe quem...” - Melhor Coreógrafo: Jomar Mesquita, Melhor Cenário: Ed Andrade, Melhor Espetáculo (Júri Popular) (2002); Prêmio SINPARC/USIMINAS - Espetáculo: “De Carne e Sonho” - Melhor Cenário: Ed Andrade, Melhor Iluminação: Leonardo Pavanello, Melhor Figurino: Baby Mesquita, Melhor Bailarino: Bruno Ferreira, Melhor Espetáculo de Dança, Maior Público de Dança; Prêmio SESC/SATED - Espetáculo: “De Carne e Sonho” - Melhor Bailarina: Juliana Macedo, Melhor Bailarino: Bruno Ferreira, Melhor Espetáculo de Dança, Prêmio Especial: Melhor Trilha Sonora (2004); Prêmio SECULT de Estímulo à Dança pelo Espetáculo “De Carne e Sonho” (2005); Diploma de Reconhecimento pela Excelência Artística, concedido pelo diretor das Cumbres Mundias de Tango, em Valparaíso, Chile; Prêmio SINPARC/USIMINAS - Espetáculo: “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe” - Melhor Cenário: Ed Andrade, Melhor Figurino: Baby Mesquita e Ronaldo Fraga, Melhor Bailarino: Daniel Vidal, Maior Público de Dança (2007); Prêmio SINPARC/USIMINAS - Espetáculo: “Dolores” - Melhor Iluminação: Rodrigo Marçal, Melhor Figurino: Baby Mesquita, Maior Público de Dança (2009). No ano de 2010, Prêmio SINPARC/USIMINAS - Espetáculo: “Por Um Fio” - Melhor Espetáculo de Dança, Melhor Coreografia: Jomar Mesquita, Melhor Iluminação: Rodrigo Marçal, Melhor Cenário: Ed Andrade, Melhor Bailarino: Rodrigo de Castro; Prêmio SESC/SATED - Espetáculo: “Por Um Fio” - Melhor Espetáculo de Dança, Melhor Coreógrafo: Jomar Mesquita, Melhor Bailarino: Bruno Ferreira (2009); Prêmio SINPARC/USIMINAS - Espetáculo: “Entre” -

foram reconhecidos nacionalmente e internacionalmente, pelo trabalho de qualidade realizado por esta companhia.

Ao se deparar com o contexto em que a companhia se situa, é possível compreender que a configuração artística se construiu devido ao diálogo, troca e pesquisa da Dança para a cena que a Mimulus Cia. de Dança realiza constantemente.

4. A LINGUAGEM EM CENA

A compreensão da Dança como Arte é uma premissa neste trabalho, considerando-a uma área de conhecimento, o que me levou a tentar compreender: O que é Arte? Inicialmente, consultei o livro de Coli (1995), que leva exatamente essa pergunta como título, ao lado de Pimenta (2016) que me orientou e apresentou algumas perspectivas sobre o entendimento desta área do conhecimento humano.

De modo que, em acordo com Pimenta (2016), entendo a Arte como linguagem como “uma necessidade humana – e que reflete o ser humano - cuja complexidade reside em sua abrangência enquanto área de conhecimento” (p. 48). Nesse sentido, uma linguagem que possibilita relacionar-se com o mundo por meio do corpo que se expressa em movimento:

Linguagem, segundo o dicionário Houaiss: “1. Qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de símbolos convencionais, sonoros, grafos, gestuais etc. 2. Qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos; código. L. corporal. modo de se mover e de gesticular próprio de cada pessoa ou animal, us. para intercomunicação” (HOUAISS, 2009, p. 1183 *apud* DORINI, 2015, p. 12).

Pimenta (2016) apresenta ainda, na perspectiva da Dimensão Estética de Marcuse (1977)¹², a linguagem da Dança como uma expressão artística que acontece no corpo o qual é ao mesmo tempo o emissor, veículo e receptor dessa forma de comunicação. Por isso mesmo, é por meio dele que

¹² Em sua tese de doutorado, a professora Rosana Pimenta (2016) se ampara na teoria da “Dimensão Estética da Arte”, do filósofo alemão Hebert Marcuse (1977), para falar a respeito do potencial revolucionário contido na Arte, e portanto da Dança, com enfoque na ideia da “*fruição do objeto artístico pelas pessoas. Nesse sentido, a Arte se completa na recepção da obra pelos sujeitos, que a partir desse contato, podem ter uma experiência imaginativa instigadora*” (p. 15).

nos entendemos com o mundo. O corpo que dança, produz significados, problematiza questões e possibilita reflexões:

[...] como linguagem artística cuja matéria-prima é o corpo, que se expressa por meio do movimento, formas, ritmo/tempo, espaço ao representar/apresentar/interpretar/atuar com e no sujeito que participa da ação de dançar, apreciar e fruir, se constitui como agente social.

[...] por meio dessa linguagem faz romper com o cotidiano ordinário ao possibilitar diferentes maneiras do sujeito se projetar e se imaginar no mundo (PIMENTA, 2016, p. 15, 16).

Donde se pode depreender que a Dança de Salão é uma forma de expressão artística, que apresenta códigos e significados próprios e que é veiculada em movimentações corporais a dois, as quais resultantes de elaborações e da corporeidade dos dançarinos intérprete-criadores podem gerar novos significados e novas ideias.

Pensando a respeito do processo criativo nas Danças de Salão, entendo que ele acontece no decorrer das fases pelas quais os dançarinos passam na construção de um trabalho cênico, desde o primeiro estímulo até o produto final, ou seja, a obra que se apresenta ao público.

Para Zamboni (2006), no texto intitulado “A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência”:

De uma determinada perspectiva, pode-se até negar a existência da criação: por essa óptica nada é criação, tudo o que está no universo e que se chama de criação nada mais é do que um ordenamento do que já existente. Uma outra postura assume que qualquer rearranjo de fatores existentes é, por si só, uma forma de criação, pois um ordenamento desde que seja original, passa a construir algo inédito no qual houve criação, já que sem esse o *inédito* não existiria. (ZAMBONI, 2006, p. 35)

Em se tratando da criação Zamboni (2006), ao se referir ao fazer artístico, apresenta o sujeito da criação em Artes como quem faz escolhas a cada fase do processo criativo: “Todas as manifestações artísticas possuem caráter lógico que, embora não exclusivo, constitui evidentes formas de

arranjo e ordenação consciente e racional.” (p. 9, 10). Por outra, a racionalidade abre espaço para a sensibilidade quando ele afirma que: “É inegável que existe um lado racional no trabalho artístico, mas, de outro, existe um componente não racional, e portanto difícil de ser verbalizado no processo de produção de arte” (p. 26).

Nesta pesquisa, a matéria prima da criação é a Dança de Salão a qual vem a ser ressignificada ao sair dos salões, seu local de origem, e alcançar os palcos por meio de composições cênicas que envolvem rearranjos, recriações, reordenações, ressignificações constituindo uma nova forma dessa mesma linguagem.

A Mimulus Cia. de Dança é um caso no qual os bailarinos dominam as técnicas das Danças de Salão e a utilizam como base da criação de seus trabalhos, que acabam por extrapolar as regras do salão e apresentar ao público uma visão completamente diferente do material original.

Pimenta (2016, p. 58) discute a criação de algumas regras na história do Ocidente que determinariam a produção artística e afirma que, para manipular um material de forma inovadora é necessário ter o domínio dos códigos que regem esse material. É o que fazem os bailarinos da Mimulus Cia. de Dança ao apropriar-se do seu conhecimento em Dança de Salão para compor seus trabalhos.

Neste caso, é possível refletir sobre a diferença entre a reprodução da técnica e a exploração desta para alcançar uma criação elaborada. “Enquanto para alguns o artista é todo aquele que faz Arte, para outros, artista é apenas aquele que elabora uma obra de Arte com consciência estética, ou seja, aquele que tem consciência de que está construindo uma obra de Arte.” (SILVA & SILVA, 2009, p. 27)

Devido a característica da Mimulus Cia de Dança em se apropriar do material técnico para a cena é que pude perceber a diferença entre ela e as

demais companhias. Ou seja, é um trabalho que reflete artisticamente sobre o que o rodeia e o envolve.

Sobre criação em Arte, trago ainda Baena (2010) para ilustrar o efeito do processo de criação desta companhia:

O processo de pesquisa que resulta na transcrição da dança de salão para a cena passa, tanto pela aprendizagem e pelo entendimento desse gênero de dança, quanto pelo diálogo com outras técnicas corporais. Essas experimentações contribuem com a pesquisa, produzindo significados que estimulam a percepção e renovam a criação (BAENA, 2010, pág. 190).

Sendo assim, percebe-se que foi pelas mãos da direção artística que esta companhia de Dança desenvolveu uma linguagem própria que se mantém ao longo das suas criações. Coli (1995) definiu essas características que se repetem como um estilo, sendo que:

A ideia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe um certo número de construções, de expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com certa frequência. A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior de uma obra de arte (COLI, 1995, p. 25).

Pensando desta forma, entendo que a Mimulus Cia. De Dança criou um estilo diferente das demais companhias não se encaixando em um padrão pré-definido pelo público que procura Dança de Salão:

O instrumento primeiro e mais frequente desse desejo de rigor é o das categorias de classificações estilísticas. Se conseguirmos definir estilos, no interior dos quais encaixamos a totalidade da produção artística, começamos a pisar terreno mais seguro. E a palavra sobre as artes tentará determinar essas classificações gerais.” (COLI, 1995, p. 24, 25)

Em suma, a Dança de Salão como arte do movimento é uma linguagem artística expressada com um estilo próprio na Mimulus Cia. de Dança.

5. PERCURSO, PROCESSO DE APRECIACÃO E INFERÊNCIAS PARA UM ESTUDO DE CASO

Esta pesquisa é um estudo de caso da Mimulus Cia. de Dança e configura-se então em uma pesquisa com abordagem qualitativa. Estudo de caso, segundo Freitas e Jabbour (2011):

(...) é reunir informações detalhadas e sistemáticas sobre um fenômeno (PATTON, 2002). É um procedimento metodológico que enfatiza entendimentos contextuais, sem esquecer-se da representatividade (LLEWELLYN; NORTHCOTT, 2007), centrando-se na compreensão da dinâmica do contexto real (EISENHARDT, 1989) e envolvendo-se num estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que se permita o seu amplo e detalhado conhecimento (GIL, 2007). (FREITAS, JABBOUR, 2011, p. 10)

Além disso, o estudo de caso permite que a atividade de pesquisa nos conduza à compreensão de um caso particular independente disso resultar na constituição de uma teoria (CHIZZOTTI, 2006).

O primeiro contato com a Mimulus Cia. de Dança se deu por meio e-mails com o diretor, nos quais pude me apresentar, explicar o projeto de pesquisa e pedir autorização para a coleta de dados junto ao grupo. Tendo a compreensão e autorização para estudá-los, em maio de 2016 me desloquei a Belo Horizonte e pude passar dois dias no galpão da companhia. Nesse período, eles realizavam os ensaios do espetáculo denominado “Entre” (2012). O grupo foi receptivo com a pesquisa colocando-se à disposição a colaborar na concessão de entrevistas.

A partir de maio de 2016, acompanhei as atividades da companhia e busquei informações complementares a seu respeito. Realizei visitas à companhia no intuito de coletar os dados, mantendo contato até maio de 2017.

Nesse período a companhia trabalhou com remontagens de espetáculos, devido as suas apresentações nacionais e internacionais. Por

isso, as remontagens se tornaram fator essencial na pesquisa, a fim de compreender também este processo.

Acompanhar os ensaios possibilitou entender o trabalho do grupo. O foco da observação foi papel do diretor artístico e como ele administra sua atuação como bailarino, a colaboração dos bailarinos e a adequação de movimentos, espaço e os outros elementos que envolvem a cena.

Apresentei a todos os participantes um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido¹³ para que pudessem entender os objetivos da pesquisa na qual estavam se envolvendo. Assim como eu, cada entrevistado ficou com uma via assinada por mim e por eles. Além disso, houve a uma Declaração de Cessão de Direitos de Imagem¹⁴, para o eventual uso de algum material visual exclusivo para esta pesquisa.

Para a coleta dos dados, elaborei um roteiro de observação¹⁵ para ser aplicado nos sete dias do mês de fevereiro de 2017, nos quais a companhia ensaiava para uma temporada de apresentações em Belo Horizonte com o espetáculo “Pretérito Imperfeito” (2014). O roteiro foi elaborado de acordo com as observações realizadas no contato anterior a esse período.

Somado a isso, a coleta ocorreu por meio de entrevistas semiestruturadas, realizadas também em fevereiro de 2017. Esse modelo de entrevista foi escolhido devido à liberdade na hora de realizar as perguntas:

As entrevistas semiestruturadas combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto. O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal. O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista,

¹³ Anexo A.

¹⁴ Anexo B.

¹⁵ Anexo C.

caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI, QUARESMA, 2005p. 75)

Houve um modelo de entrevista¹⁶ para cada função dentro da companhia. É importante citar que o cenógrafo respondeu sobre luz e cenografia, já que este contribui também na concepção de luz, junto ao diretor. Além da figurinista, uma das bailarinas respondeu questões referentes ao figurino devido a sua significativa participação.

Outro fator importante foi assistir a uma apresentação da companhia, com o espetáculo “Pretérito Imperfeito”. Assim como nos ensaios, fiz observações sobre o espetáculo. Desta forma, foi possível observar a relação do ensaio com o palco e como elementos como a luz e o figurino modificam o espetáculo como um todo.

Após a coleta dos dados, organizei o material coletado com vistas as indicações de Bardin (2004). Primeiramente, parti de uma pré-análise que: “Corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais, de maneira a conduzir a um esquema preciso do desenvolvimento das operações sucessivas, num plano de análise.” (p. 121).

Após explorar o material que tinha em mãos foi possível entendê-lo, ou seja, organizei as informações de acordo com cada ponto a ser analisado. Para isso, a codificação foi importante. Esta estratégia, segundo Holsti (1969), “é o processo pelo qual os dados em brutos são transformados sistematicamente e agregados em unidades, as quais permitem uma descrição exata das características pertinentes ao conteúdo.” (HOLSTI, 1969 *apud* BARDIN, 2004, p.129).

¹⁶ Entrevistas anexas em ordem alfabética.

Tendo o material organizado, pude explorar os dados o que me levou a constatar a importância de cada resposta relacionada os objetivos da pesquisa, através da interpretação.

Para melhor compreender a complexidade da Mimulus Cia. de Dança, parto das informações iniciais sobre a companhia. É essencial citar que a Mimulus surgiu da inquietação que o diretor Jomar Mesquita sentia ao perceber as coreografias que compunham o universo das Danças de Salão.

Inquietações semelhantes as que me levaram a construir esta pesquisa e citadas nas entrevistas: “Eu me perguntava “Por que tudo que eu vejo de Dança de Salão é do mesmo jeito? Porque os mesmos estereótipos, os mesmos clichês, as mesmas roupas, as mesmas músicas, os mesmos passos né?” E eu sempre me perguntava: “será que nós não podemos fazer diferente?” (Jomar). Uma das bailarinas afirma que “ele sempre quis fazer uma coisa diferente, uma coisa nova. Ele sempre quis sair do padrão” (Juliana).

Essa Dança diferente surgiu a partir das pesquisas feitas por Jomar, buscando em outras modalidades o processo de composição que ainda não existia nas danças a dois:

Então eu aproveitava essas viagens pro exterior e ia a livrarias e sempre comprava algum material e tal, mas nunca encontrava nada ligado a Dança de Salão, mas sempre busquei estudar como que isso era feito em outras modalidades de dança. Então, quer dizer, como que se dá a composição coreográfica no balé clássico, como é na dança contemporânea, como que é no jazz, como é a criação de espetáculos teatrais, então eu estudei teatro, estudei balé clássico, estudei dança contemporânea, circo, tudo que pudesse me agregar valores, reconhecimento e... trabalhar a minha dança, o meu físico também. (Jomar)

Através dessas pesquisas que ele pôde começar a pensar no trabalho com a Mimulus Cia. de Dança e desenvolvê-la até chegar aos espetáculos que compõem seu histórico. A evolução das composições ocorreu de forma gradativa, conforme estudavam as possibilidades para a cena.

De acordo com as entrevistas, hoje a companhia segue alguns caminhos em seu processo, mas estes podem ser modificados. A primeira fase é composta por composições dos casais, que estudam possibilidades em seus corpos, independente de qualquer outro fator:

A gente começa a pesquisa de movimentos, na maior, grande [...] parte das vezes por casal né, os casais separadamente... (...) É [...] mesmo que não tenha uma música definida ainda, mesmo que não tenha uma temática definida é [...] e depois, quando isso começa a ser definido, que é [...] às vezes existe alguma desconstrução [...] ou readaptação, ressignificação daquilo que a gente criou. (Rodrigo)

Outro bailarino confirma essa metodologia: “A base do nosso processo de criação é [...] são pesquisa de movimento, inicialmente né, de forma assim sem muita pretensão, movimento pelo movimento, formas isoladas. É... Depois são montadas sequências coreográficas em uma música, também aleatória” (Murilo).

Ao ser questionado sobre o movimento que inicia esse processo de pesquisa, o diretor responde da seguinte maneira:

(...) então é sortear um movimento. É começar por um movimento. É igual quando você começa a escrever uma redação no colégio e você tem uma folha em branco, é cruel aquilo. A partir do momento que você começa a rascunhar alguma coisa, mesmo que você rasgue depois e recomeça, mas você tem que dar aquele ponta pé inicial e eu sempre oriento os bailarinos a isso, a não esquentar muito a cabeça de buscar aquele movimento sensacional. Não, parte. Sorteia ali mesmo. E a partir dali você começa a improvisar ou você começa a desconstruir aquele movimento, a modificar aquele movimento. (Jomar)

Ao mesmo tempo em que esses estudos se desenvolvem, o grupo começa a trazer ideias para possíveis temas. A relação entre o movimento e a temática é uma constante no processo de criação:

E aí posteriormente, que já tem um repertório pronto, a gente começa a definir ou não – porque já teve caminhos inversos e outros não – uma temática de estudo pra dar sentido a esse movimento ou então simplesmente agrupar essa escolha de movimentos em uma trilha talvez, mais concreta ou mais

específica pro... pro espetáculo e dando sentido a isso durante o processo de criação, até que as coisas se unem né. (Murilo)

Quando vem a ideia do espetáculo que é muuuito discutida, muito difícil de decidir... a gente fica num processo aqui longo, pra tentar chegar em definições, em algum conceito é... realmente coeso, que consiga realmente encher assim de significado um trabalho em dança [...] a gente vai atrás desses movimentos que a gente criou e a gente tenta ver como pode aproveitar ele dentro daquele conceito, então às vezes assim... às vezes é uma qualidade de movimento que é diferente, às vezes a gente vai “re” é destruir novamente esses movimentos já criados pra poder reconstruir com essa nova ideia, mas assim aí a gente já tem material meio que bruto pra trabalhar e aí a gente vai meio que em cima desse material retrabalhando em cima do [...] do contexto do espetáculo. (Juliana)

O tema, de acordo com o grupo, pode surgir de diversas maneiras.

Como é o caso da trilha sonora:

E a gente vai amadurecendo, ao mesmo tempo que a gente faz essa experimentação de movimentos a gente vai chegando nesse tema. Já aconteceu também de uma trilha sonora nos levar ao tema, mas na maioria das vezes é o contrário, é o tema que nos leva a trilha. E quando a gente tem essa definição então a gente faz esse né, pega o material que tem e vamos ver, como eu falei, o que serve, ou que não serve, o que pode ser adaptado. (Jomar)

A partir do momento em que o tema é definido por toda a equipe o trabalho passa a ter um foco. Como citado acima pelos bailarinos, os movimentos são reestudados e podem ser adaptados para melhor compor a temática e a trilha sonora ainda será definida.

Cada elemento participa de uma maneira interativa com o todo. Porém, como visto na fala do cenógrafo, a demanda por cada elemento é diferente:

(...) claro que eu alguns momentos há uma demanda maior pela cenografia, que é mais no começo, inclusive. Normalmente, a cenografia, as definições da cenografia elas têm que chegar antes e as de iluminação elas chegam, elas podem chegar mais pra frente, inclusive algumas definições finais de iluminação elas acontecem só no teatro, quando tem já o equipamento, quando você consegue de fato experimentar né algumas propostas. (Eduardo)

A coreografia é composta juntamente com a cenografia e o figurino. Para isso, é necessário que o grupo dialogue e troque informações durante todo o processo: “Eu vou lá, vejo o que tiver de esboço cru, às vezes um movimento, porque é muito importante eu ver, ouvir a música que eles estão ouvindo né. Eu peço que ele me mande também o que ele está estudando de trilha sonora, pra eu poder entrar na sintonia, na mesma atmosfera” (Eduardo), afirma o cenógrafo.

Mesmo à distância o contato permanece através dessas trocas de informações, como cita a figurinista:

Eu vou lá quando o laboratório né de pesquisa já está mais avançado, quando já tem a trilha musical, às vezes, também né a música. E, quando eu não consigo, porque também é tudo muito rápido também eu... Enfim. A companhia filma e me manda e eu avalio então daqui e vou então procurando fazer né, compor né um figurino que seja adequado a todos os outros elementos né. (Baby/Maria do Rosário)

A equipe trabalha em sintonia, procurando gerar o melhor resultado possível: “na medida que vai surgindo ideias em relação a outras coisas, o cenário, luz ou figurino também essas [...] é tudo muito é... as ideias circulam né, então acaba que há uma interdependência” (Rodrigo). Com a equipe dialogando é possível gerar uma obra harmônica:

Aliás, a Mimulus ela procura manter é uma equipe que já está bastante entrosada, digamos assim, e que tem uma, uma afinidade muito grande e isso é muito bom pra nós, porque nós trabalhamos com muita liberdade, entende, com muita é... com muito entusiasmo também, porque é melhor porque a gente já conhecendo a história, já sabendo né assim... Enfim foi se aprimorando o processo de comunicação entre a gente, então nós trabalhamos de forma muito amistosa também. (Baby/Maria do Rosário)

Para que o trabalho esteja completo, pode ser que haja a colaboração de um profissional externo. De acordo com os bailarinos, quando o espetáculo exige algo que os bailarinos não dominam, como o trabalho de voz, por exemplo:

E às vezes convida alguém de fora também que... igual o pretérito né, como tem a voz né, ai veio o Hernani... que é [...] que foi, que trabalhou com a gente pra... pra que pudesse ter essa coisa da expansão da voz... Como falar, como colocar isso no palco né... Porque ninguém é ator, cantor, mas tem a participação às vezes de alguém de fora pra dar um choque também. (Andréa)

Compreendendo o processo que permeia o espetáculo com um todo é necessário pensar no bailarino que compõe essa equipe. Como citado nos capítulos anteriores, a coreografia não se limita à Dança de Salão, então o que seria importante em um bailarino para contribuir nos trabalhos? O diretor responde a indagação: “(...) o bailarino que a gente precisa é um bailarino que tenha uma boa formação em Dança de Salão, mas que vá além disso, mas que tenha um corpo melhor preparado e consiga ir além disso né e esteja com esse corpo disponível para ir além do que a Dança de Salão nas suas formas tradicionais pode oferecer.” (Jomar)

Estes bailarinos também possuem vivências em outras Danças. Por meio da companhia, eles têm a oportunidade de experimentar algumas técnicas: “(...) já fizemos, experimentamos outras técnicas, nem que seja assim né por oficinas e tal” (Juliana), mas também procuram fazer aulas por conta própria: “(...) mesmo que a companhia não tenha, quando eu posso eu faço aula de balé ou moderno ou contemporâneo.” (Rodrigo)

O elenco têm uma participação significativa na companhia. Além de compor seus trabalhos em duos e também os coletivos, têm espaço para se colocar com ideias para o espetáculo como um todo.

Nós participamos, eu diria, até de forma muito ativa nesse processo. Seja coreográfico, igual eu disse anteriormente, ele é o guia, mas principalmente os mais velhos né, eu e Juliana, Rodrigo, Andréa, a gente tem uma autonomia e, como o Jomar já conhece bem o nosso trabalho de construção e de coreografar é... a coisa flui muito bem assim entre nós e de uma forma bem autônoma. (Murilo)

Essa contribuição acontece também no cenário, no figurino e demais elementos, mas como afirma o cenógrafo, apenas alguns se colocam: "Todo mundo não digo, mas os que gostam de palpitar tem liberdade e palpitam e as ideias são muito bem recebidas sempre" (Eduardo). Apesar de aceitar a contribuição dos bailarinos, o diretor toma alguns cuidados para manter a viabilidade da nova montagem:

(...) as vezes também tem alguns bailarinos novos que chegam com uma... um olhar muito diferente do "olhar Mímulus" e que chegam com propostas e com ideias e que eu tenho que falar "não, isso aí não é a nossa linguagem" né. É... ou porque não é a nossa linha ou porque, apesar de achar muito interessante a sua ideia, eu [...] me pauto sempre pela limpeza, pela excelência assim do resultado final. Então se isso vai demandar um trabalho de ator que eu sei que está além da capacidade dos nossos bailarinos, então não, a não ser que a gente vá ter tempo e possa fazer nosso trabalho de ator pra chegar lá. (Jomar)

Percebendo então que todos os elementos que compõe o espetáculo se tornam essenciais na *Mímulus*, é necessário ressaltá-los. Sobre o figurino, percebo peças interessantes e que deslocam do universo tradicional e ao ouvir a figurinista é possível confirmar o desejo de ser diferente:

Vamos só pegar como exemplo é porque a dança de salão ela tem as vezes uma forma de se apresentar de uma forma estereotipada, que é aquela forma, aquela coisa do terno branco e com a camisa listrada, a coisa de malandro assim né, o "tanguero" daquele jeito né, o "milongueiro" daquele jeito e... e a gente quebrou muito isso. Eu, eu na verdade que quebrei, fui eu, sabe? Porque assim eu [...] eu não... Porque esses estereótipos não diziam nada sabe, em relação aquilo que a *Mímulus Cia. de Dança* queria comunicar. (Baby/Maria do Rosário).

Foto 2 – Espetáculo “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”



Fonte: Foco in cena (www.focoincena.com.br)

Esse diferencial é reconhecido pelo diretor:

Eu não saberia te dizer se é essencial, mas foi muito marcante ao longo da nossa história assim [...] né, uma certa quebra de paradigmas assim de que o figurino tem que ser assim ou tem que ser assado, né (...) Mas então assim foi muito importante, sem dúvida, pra... é (pausa) pra criar uma né, um diferencial assim, no resultado final. (Jomar)

Então é possível compreender que o figurino, assim como os outros elementos, tem papel fundamental. Já a luz traz uma perspectiva diferente para a cena, detalhes que não pude perceber nos ensaios no galpão:

A questão da luz mesmo, às vezes tem uma coreografia que a gente tá assistindo aqui e tem dois casais, mas que ai chega na cena e a luz chama pro fundo e a frente fica um ponto né... é... um contraponto bem sutil. Então aqui a gente acha que é uma coreografia que as duas pessoas são iguais no... na cena, mas chega lá e não. (Mayara)

O diretor ressaltou também a trilha sonora e seu papel no espetáculo: “eu não consigo fazer um espetáculo pelo qual eu não me apaixone pela trilha sonora: “(...) Não vou dizer que a música é o mais importante na composição da coreografia, mas a música é muito importante na composição do espetáculo, pro resultado final” (Jomar).

Observando esses fatores, entendo que o todo, o resultado é o mais importante. O diretor fez uma comparação muito interessante que me fez compreender o seu pensamento.

(...) “escolhe a calça mais bonita que você tem no armário. Agora escolhe a camisa mais bonita que você tem no armário e o sapato mais sensacional. Junta os três. Dificilmente vai ter um bom resultado né”. Então não adianta você querer pegar as melhores músicas que você tem com os passos mais sensacionais e com o figurino mais bonito e juntar aquilo tudo se não tiver uma harmonia. (Jomar)

Sendo assim, a escolha de todos esses elementos se faz imprescindível para a composição da cena de qualquer espetáculo desta companhia: “(...) a gente gosta muito de que o resultado final dialogue muito uma linguagem com a outra né, que a iluminação, o cenário e a coreografia estejam realmente ali, tenham uma unidade né” (Jomar).

Da mesma forma, acontecem os estudos para as remontagens, que prezam por manter a essência da obra original. As mudanças acontecem por diferentes motivos. Na coreografia, por exemplo, as modificações acontecem em detrimento das necessidades dos bailarinos:

Eu acredito que são mudanças pontuais, às vezes pra se adaptar a alguma [...] característica específica de um corpo que não está mais né ou que agora vai integrar esse espetáculo e que não foi o corpo no qual a coreografia foi criada né. Ou as vezes para explorar uma habilidade é... que apareceu com esse novo bailarino que antes o anterior não tinha expressado e tal. (Rodrigo)

(...) os espetáculos que eu danço é... que eu não participei da montagem, nenhuma coreografia foi mudada, tudo igual, coreograficamente igual, acho que a forma de fazer que pode ser um pouco diferente né. Colocar um detalhezinho, não sei, o

olhar, um braço, uma perna, pode ter uma diferença, mas a coreografia é a mesma. (Andréa)

Para manter-se fiel à coreografia original, é necessário que sejam feitos registros: “(...) a gente sempre filma tudo né, tanto ensaios quanto espetáculos. Eu acho isso fundamental, tanto pra registro histórico quanto pra isso né, pra remontagens.” (Jomar). E é através dos vídeos que os novos bailarinos aprendem espetáculos anteriores: “(...) a gente usa muito o vídeo né, pra ver mesmo qual era o movimento.” (Mayara)

Identifiquei a importância dos vídeos no decorrer dos ensaios que acompanhei, pois os casais recorriam a eles durante todo o ensaio para tirar dúvidas. Os ensaios eram filmados para que o grupo pudesse encontrar erros nas movimentações, na sincronia e na qualidade de movimento.

Porém, existem momentos nos quais o grupo encontra um consenso sobre alguma mudança. O bailarino Murilo afirma que após a estreia pode haver alguma modificação, devido às percepções que tiveram ao ver o resultado no palco. Além disso, se surge uma ideia que pode acrescentar, existe a possibilidade de mudança: “(...) às vezes a gente traz alguma ideia que supera o anterior, se for alguma coisa pra melhorar, eu acho que é sempre bem vindo.” (Sofia)

Como visto na questão coreográfica, existem adaptações para que os físicos dos bailarinos consigam realizar as movimentações que foram criadas por outros bailarinos. Da mesma forma é a interpretação um personagem, respeitando a personalidade de cada um:

Isso eu falo muito com o bailarino assim, porque às vezes ele fica assistindo os vídeos e querendo copiar aquele antigo bailarino. Não adianta porque não vai ficar natural. Então o que eu procuro sempre passar é o que: você tem que captar a essência desse papel. É... e aí entre o seu jeito de fazer. (Jomar)

Os outros elementos também sofrem modificação: “O figurino, se for comparar com cenário e luz, é o que mais é modificado. Às vezes porque tem

que ser modificado, porque entrou um bailarino novo e... e a gente não consegue mais o tecido pra fazer aquela calça igual pra ele, então a gente tem que achar outras soluções.” (Jomar)

O cenógrafo trouxe uma perspectiva que mostra as possibilidades de adaptações, não apenas pelas remontagens, mas sim pelas apresentações que ocorrem em diferentes locais e com estruturas muito contrastantes, desde um grande teatro a apresentações na rua.

o espetáculo que a gente chama de espetáculo completo né, que é ele com a cenografia completa, com a iluminação completa, aí tem uma versão mais simplificada que eventualmente tira uma parte da cenografia ou já faz uma iluminação mais simplificada e tem uma terceira parte que é o mais simplificado ainda. Então quer dizer qual é o mínimo que o espetáculo não perde a sua essência? A gente tem um pouco essa, essa... esse cuidado assim (...) mas a gente sempre tenta entender qual é essa essência que não pode se perder tá. (Eduardo)

De acordo com a fala do cenógrafo fica claro que existe um contexto que não pode se perder, independente das pequenas ou médias modificações na coreografia, cenário, figurino ou luz. O todo é mais significativo que a coreografia, por exemplo: “o mais importante é o [...] são essas peças essenciais. É aquilo que eu falei: é a fitinha amarrada no dedo, é que ele entre na janela naquele momento, mas o passo que ele vai fazer exatamente até ali às vezes é, mas na maioria das vezes, não é o mais importante (...)” (Jomar).

Foto 3 – Espetáculo “Pretérito Imperfeito”



Fonte: Foco in cena (www.focoincena.com.br)

Para o desenvolvimento do espetáculo, o papel do diretor artístico se faz fundamental. Ele é muito aberto às ideias do elenco e, além disso, ressalta a importância do coreógrafo ser um bom observador, pois, mesmo sem propor, o bailarino pode mostrar possibilidades: “(...) porque às vezes mesmo o bailarino não propondo é um erro que ele comete na execução do movimento, é um momento que às vezes ele está brincando...” (Jomar)

Ainda com relação aos bailarinos, o diretor explica a autonomia que o grupo têm: “(...) o que eu busco aqui na companhia, e até mesmo pelo fato de a gente não ter um ensaiador, é criar bailarinos que tenham essa autonomia, que eles possam cuidar da sua técnica por conta própria” (Jomar).

Dessa forma, os ensaios e a produção do espetáculo podem ocorrer concomitantemente: “Então como eu posso, na maioria das vezes, ter essa despreocupação eu posso cuidar mais de outros detalhes que pro todo são

mais importantes e que o bailarino não vai cuidar e que tem que ser o diretor pra cuidar né” (Jomar).

A coreografia, de acordo com os bailarinos, é criada por todos. Porém, o diretor tem o papel fundamental de trabalhar com o material corporal de cada bailarino, sugerindo e instigando:

De certa forma eu vou, até um determinado ponto, eu vou explorar aquela facilidade que ele tem pra trabalhar as pernas do tango, mas eu vou cutucá-lo o tempo inteiro né pra me trazer coisas diferentes que ele não explora em relação a movimentos de tronco. Justamente pra fugir um pouquinho do que ele já vinha fazendo, pra não correr tanto risco de ficar parecido com o que foi feito antes né e pra incentivá-lo também a crescer, a buscar possibilidades novas né. (Jomar)

Citei anteriormente que a coreografia não é considerada a parte mais significativa para o espetáculo, segundo o diretor, porém a qualidade das movimentações é importante: “A sequência de movimentos ela deixa de ser o mais importante, ela é muito importante, é fundamental que o bailarino tenha a técnica e que faça aquilo limpo, mas não adianta nada disso se não tiver esse... né o que vai impactar ali pro público né” (Jomar).

Ainda de acordo com Jomar Mesquita: “O que soluciona um espetáculo pra mim ou uma coreografia não é a sequência de passo”. Para ele, as cenas são imprescindíveis, o que realmente afeta o espetáculo. Exemplificando:

(...) a cena que eu faço com a Juliana que eu amarro o laço de fita no dedo dela, quer dizer, aquilo pra mim é o que é importante. Ter aquela ideia é que é o meu trabalho principal e mais difícil. É (pausa) porque depois a sequência de coreografia que vai ligar aquilo com a parte seguinte isso é fácil, isso a gente chega e monta em meia hora, entendeu? É... não é tão fácil assim, mas é mais fácil do que ter a ideia né. (Jomar)

Em meio a todas essas ações como diretor há o bailarino, que encontra algumas dificuldades. Para contribuir com os espetáculos em desenvolvimento, é preciso recorrer aos profissionais de confiança, que têm liberdade para dialogar com o diretor:

(...) e na época de montagem, de criação, é muito exaustivo também porque tenho o tempo inteiro que me distanciar e ver de fora, voltar pra dentro e atuar como bailarino. Por isso também que eu convido o Mário e o Tíndaro pra me darem esse olhar de fora, entendeu? Porque como eles têm, eu dou a eles... Como eles são muito amigos e eu os chamo realmente pra dar a eles total liberdade pra falar. (Jomar)

Jomar Mesquita se mostra aberto a sugestões desde o início da construção e busca olhares distantes do processo para intervir e analisar o trabalho quase finalizado. Além disso, nos ensaios o diretor acaba por deixar seu papel como bailarino em segundo plano: “(...) eu não ensaio, eu não participo do ensaio geral, eu fico o tempo inteiro na cabine/na plateia como diretor né” (Jomar).

Nessa questão os bailarinos também têm papel fundamental. Nos ensaios que presenciei, pude observar que o elenco com mais tempo na companhia assistem, fazem anotações e depois conversam com o diretor sobre a cena a qual ele estava ensaiando: “(...) chega um ponto em que precisa que alguém saia pra olhar e ai é assim que a gente vai resolvendo muito assim a questão da limpeza do espetáculo” (Mayara). O diretor ouvia os bailarinos, assim como assistia aos vídeos que eles gravavam.

Por fim, como diretor, Jomar é considerado pelos bailarinos como um guia, aquele que aponta “caminhos a serem criados e a não serem criados” (Rodrigo), quem orienta (Mayara) e direciona os trabalhos:

É o caminho, eu acho né. Esse caminho pode ser cheio de encruzilhadas e curvas então assim não dá pra não ter essa figura, porque se não um vai virar pra esquerda, um vai virar pra direita, um vai fazer a curva, o outro não vai e ai acaba que os pensamentos começam a não mais se coincidirem e ai você não tem processo de criação. Então eu acho que é o caminho, acho que a direção ela é o guia, ele é o caminho. (Murilo)

Após pesquisar o processo de criação e remontagens da Mimulus Cia de Dança é que foi possível compreender de que forma a Dança de Salão se faz presente. O diretor citou uma conversa com a crítica de Dança Helena

Katz sobre as questões que os bailarinos tinham, na qual ela o ajuda a compreender a Dança que a companhia produz:

Uma vez conversando com a Helena Katz, é... eu coloquei um pouco pra ela (...) uns incômodos assim deles de “poxa, mas isso que a gente tá fazendo aqui não é Dança de Salão”. E ela ainda falou comigo assim “olha Jomar, eu acho que vocês não deviam ter a mínima preocupação com isso, porque a Dança de Salão tá no corpo de vocês, então a partir do momento que a Dança de Salão tá no corpo de vocês, por mais que vocês viajem por outros caminhos, ela vai estar presente ali”. E isso clareou muita coisa pra mim, porque eu fui ver que era muito isso que acontecia assim, como hoje né e como que as experiências que a gente já teve com bailarinos que não tinham como base principal da sua dança a Dança de Salão não foram experiências satisfatórias e eu fui me dar conta disso né, que por mais que a pessoa estudasse a Dança de Salão também, buscasse a técnica e tudo o mais, o resultado final não era o mesmo por causa disso, porque não tava ali, não era o principal que tava no corpo daquela pessoa e no entanto, outras pessoas que tem a Dança de Salão como principal as vezes fazendo uma coisa que resultou em algo super contemporâneo que se você for analisar né, desde o primeiro, a primeira célula que foi desenvolvida, desconstruída até chegar naquilo ali tem como raiz a Dança de Salão, mas quem não viu esse processo não identifica a Dança de Salão naquilo é... continua tendo (risos) continua tendo como essência né. (Jomar)

Os bailarinos compreenderam essa questão e veem a Dança de Salão como base do trabalho que realizam: “(...) ela é presente de uma certa forma ou de outra nem que seja internamente ou no abraço, na conexão com o par (...) só que ela vem nessa questão primeira da base, o resto é desconstruído” (Murilo). E está no corpo deles:

(...) o meu corpo, ele é predominantemente formado, em termos de movimentos, nas danças a dois, na Dança de Salão. A partir do momento em que eu penso em me movimentar, durante um processo de criação, é... [...] todo o [...] o meu histórico, tudo me leva a uma movimentação a dois e partindo de diferenças de contato é [...] que a Dança de Salão propicia né. (Rodrigo)

A Mimulus Cia. de Dança utiliza do contato com o outro para a criação das coreografias, através de um diálogo entre os corpos:

(...) eu posso dizer que é um jogo de perguntas e respostas (...) de usar o contato ou o corpo inteiro a base de contato ou o

mínimo de contato que seja para sentir a energia o, fluxo de energia, que vai sustentar aquilo ali, pra que os dois consigam de uma forma bem... bem harmônica entender um ao outro e essa pergunta pode ser respondida de diversas formas. (Murilo)

Mesmo que não chegue ao palco como o que se espera das Danças de Salão, ela se faz presente: “(...) mesmo que aquele movimento não se pareça com a dança que se dança no salão ele nasceu dessa, desse parâmetro, dessas características do salão, de como conduzir, de como... como seguir ou em questões de contrapeso” (Mayara).

E foi através desse uso diferenciado das Danças de Salão que a Mimulus criou uma identidade, assim como afirmam os membros da companhia:

(...) a gente achou uma dança nossa, diferente, a Dança de Salão ela tava mais poluída já e aí a gente gostou disso e a gente por um tempo quis assim, poluímos no lado bom né, mas misturar muitas coisas nela até chegar num ponto que ela não era ela mais, ela foi por um outro caminho né virou... tinha menos Dança de Salão. (Juliana)

Diferente do que acontece no universo da Dança de Salão e, por isso, pioneira:

eu acho que ele é pioneiro nisso, de ter pegado a dança de salão e fazer com que a dança de salão não seja ali uma sequência de números né, de números de apresentação, de... de números... simplesmente de passos coreográficos, mas não, há uma ligação uma, uma cena e outra né você tem um porque, você tem uma razão, você tem uma coisa que tá ali, você tem todo um estudo disso, o todo né existe uma linha dramática que vai, que tem uma curva, uma reflexão inclusive, tem os momentos assim que são né... Tudo isso sem ter uma narrativa, obviamente, não é uma dramaturgia nesse sentido do teatro né, da construção de sentido narrativo, não é isso, mas existe um tema né sobre o qual a coreografia é se constrói. Então a dança de salão não tem essa característica, a dança contemporânea tem, mas a dança contemporânea também não tem como base a dança de salão e o Jomar conseguiu fazer as duas coisas né, na minha opinião. (Eduardo)

E, apesar de se questionarem sobre as definições sobre o que é que a Mímulus faz, um dos bailarinos afirma que eles se encontram exatamente nesse espaço de inquietação:

Essa identidade ela é clara pra nós assim, só não sei qual é e eu também nem sei se é importante essa definição. Que criou-se, criou. (...) Porque muitas vezes nós sentimos que estamos entre as definições do que é uma dança contemporânea moderna e uma Dança de Salão, por exemplo. Então transitamos numa zona, e eu acho que é exatamente essa zona, que eu acho que é a nossa identidade. (Murilo)

O diferencial da companhia é relevante e foi motivo para um dos bailarinos se interessar por ela: “Porque é uma linguagem muito própria é um trabalho assim, que não tinha visto em lugar nenhum que eu tinha visto, sabe. E aí eu vim pra cá, tentar fazer parte disso e aprender isso também” (Guilherme).

Ao apreciar os dados expostos aqui, uma das questões que emergem é a relação da direção artística com a equipe. Ao passo que todos contribuem, a essência de cada membro da companhia se faz presente nos espetáculos. Dessa forma, a cada novo trabalho surge uma obra não homogênea, resultado da criação de cada bailarino, figurinista e cenógrafo sob o olhar atendo do diretor.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pude constatar nas visitas que realizei à Mimulus Cia. de Dança que a Dança de Salão é, de fato, elemento essencial em suas composições e que sem ela não seria possível criar uma identidade e linguagem que se destaca em meio às companhias de Dança. O domínio da matéria prima de suas criações, ou seja, a Dança de Salão é o que possibilita que esses bailarinos partam de passos tradicionais e encontrem novos caminhos a partir da relação de contato entre os corpos.

As temáticas trazidas à cena pela Mimulus Cia. de Dança são pautadas em pesquisas de elementos de seu próprio cotidiano e do estudo do trabalho de diversos artistas, tais como Almodóvar ou do artista plástico brasileiro Bispo do Rosário, entre outros. Pude observar o envolvimento de todos integrantes nas pesquisas para as produções, ação refletida em cada elemento cênico: o figurino, a luz, cenário ou trilha sonora.

O figurino, por exemplo, dialoga com a temática e leva ao palco peças que possibilitam as movimentações extrapolando o padrão estético tradicional das Danças de Salão. Muito significativo para cena é também a iluminação, pois direciona o olhar do espectador, criando diferentes focos para um mesmo momento. Ademais, iluminação e coreografia dialogam, compondo cenas que o diretor considera essenciais para o espetáculo.

O cenário, por sua vez, é o elemento que mais se destaca nos espetáculos, devido à proporção que pode ter no palco. O estudo da temática e o diálogo com a coreografia criam uma atmosfera para cada obra. No Universo das Danças de Salão não é comum encontrar trabalhos que tenham cenário. A Mimulus Cia de Dança além de utilizá-lo, o faz com integração. Figurino, luz, cenário, trilha sonora e coreografia criam uma unidade em cada espetáculo.

Essa unidade gerada pelos elementos se dá pela comunicação constante entre todos os profissionais ligados à companhia. Os dados mostram que todos contribuem com ideias e dialogam para que a obra seja o mais harmônica possível. Essa possibilidade é viabilizada pelo diretor artístico, que se mostra disposto a ouvir e trocar ideias com os demais profissionais. A confiança no trabalho da equipe também é um fator fundamental, pois o diretor mesmo afirma trabalhar com bailarinos autônomos para que ele como diretor e bailarino possa cuidar dos detalhes da direção artística.

Nas remontagens foi possível perceber que o objetivo é manter as características dos espetáculos originais, mesmo que haja mudanças nas coreografias devido às necessidades dos bailarinos. Os figurinos passam por modificações devido a dificuldade em encontrar peças iguais as originais. Luz e cenário modificam-se de acordo com as dificuldades estruturais dos locais de apresentação. Apesar disso, a companhia busca manter as peças essenciais dos espetáculos para que eles não percam suas características.

A direção artista é, portanto, responsável pela criação da linguagem desta companhia, que evoluiu através de pesquisas sobre composição coreográfica devido ao seu propósito de levar a Dança de Salão para os palcos de forma diferenciada. O papel do diretor Jomar Mesquita é selecionar o material criado por todos que contribuirá para a criação do espetáculo em desenvolvimento. São escolhas capazes de criar uma identidade diferente de tudo o que vemos sobre as Danças de Salão.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Cleuza Maria de. **Um olhar sobre a Prática da Dança de Salão**, Movimento & Percepção, Espírito Santo do Pinhal, SP, vol. 5, 2005.
- BAENA, Suanne Souza. **Dança de Salão: Uma estética Transcrita para a Cena**, Ensaio Geral, Edição Especial, Belém, vol. I, 2010.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**, São Paulo, Edições 70, 2004.
- BONI, Valdete, QUARESMA, Sílvia Jurema, **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais**, Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC, vol. 2, 2005.
- CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Vozes, 2006.
- COLI, Jorge. **O que é arte?** Coleção Primeiros Passos, Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.
- DEIMIQUEI, Aline M., LIBERALI, Rafaela, ARTAXO, Maria Ines, **O Perfil de Aderência, Permanência e Motivação de Praticantes de Lindy Hop e West Coast Swing como Dança de Salão no Brasil**, Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício, São Paulo, v.7, n. 39, p.268-277, 2013.
- DORINI, Bianca Soares, **A dança da situação: refletindo sobre os elementos que compõem a linguagem estético-expressiva presente na construção da obra A mão do meio – Sinfonia Lúdica, coreografada por Denise Namura e Michael Bugdahn**, São Paulo, 2015.
- FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Dança de Salão: Os Corpos Iguais em Seus Propósitos e Diferentes em Suas Experiências**, Salvador, 2011.
- FREITAS, Wesley R. S., JABBOUR, Charbel C. J. **Utilizando Estudo de Caso(s) Como Estratégia de Pesquisa Qualitativa: Boas Práticas e Sugestões**, ESTUDO & DEBATE, Lajeado, v. 18, n. 2, p. 07-22, 2011.

MESQUITA, Jomar, **Transposição da linguagem coreográfica dos salões para os palcos** – Dança de salão como arte, 2009.

PERNA, Marco Antonio, **Dança de Salão Brasileira: Personagens e Fatos**, Rio de Janeiro : O Autor, 2002.

PIMENTA, Rosana Aparecida. **Arte, Cultura e Educação e a Formação do Professor em Dança**, São Paulo, 2016.

ROCHA, Márcio Donizetti, ALMEIDA, Cleusa Maria de. Dança de Salão. **Instrumento para a qualidade de vida** In: **Movimento & Percepção**, Espírito Santo do Pinhal, SP, v.7, 2007.

SILVA, Juliana Filette, **Benefícios da Dança de Salão para a Terceira Idade**, 1997.

SILVA, Kalina V.; SILVA Maciel H., **Dicionário de conceitos históricos** / Kalina Vanderlei Silva, Maciel Henrique Silva. – 2.ed., 2ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2009.

VIEIRA, A. P.. **Processos criativos em dança**: uso de estratégias e propostas variadas na composição. IN: Anais do 3º Encontro Nacional dos Pesquisadores em Dança. São Paulo: UNESP, 2012.

ZAMBONI, Silvio, **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência, 3ª ed. rev. – Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

8. ANEXOS

ANEXO A – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO ARTÍSTICA NAS CRIAÇÕES DA MIMULUS CIA DE DANÇA

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

1. Introdução

Este projeto de pesquisa é um trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de bacharel em Dança, pela Universidade Federal de Viçosa e tem como objeto de estudo a Mimulus Cia. de Dança, da qual você faz parte. Esse documento lhe informará sobre o projeto e sua participação no mesmo. Ao concordar com este termo, solicitaremos que você assine duas cópias, sendo que uma ficará em seu poder e a outra com a pesquisadora.

2. Objetivo

Observar os procedimentos de direção coreográfica na identidade da Mimulus Cia. de Dança, assim como analisar a importância da base técnica da Dança de Salão nas obras e de seus efeitos com o seguinte norte: atenção aos trabalhos que, além de apresentarem a técnica em Dança de Salão, reconstróem ou reapresentam os elementos dessa linguagem na criação coreográfica.

3. Descrição do Estudo

Essa pesquisa se qualifica como um estudo de caso, ou seja, tem um objeto específico de estudo. Para a coleta de dados, serão realizadas entrevistas com os membros da Mimulus Cia. de Dança, assim como relatórios diários feitos pela pesquisadora no período em que estiver acompanhando o grupo. Para registro, serão feitas fotografias e vídeos dos ensaios. A pesquisa tem caráter acadêmico e poderá ser publicada e apresentada em eventos.

4. Procedimentos

Caso você concorde em participar desse estudo, você responderá a uma entrevista sobre o seu trabalho na Mimulus Cia. de Dança. Haverá também uma Declaração de Cessão de Direitos de Imagem para autorizar a publicação de fotos no trabalho em questão.

5. Riscos e/ou Desconfortos

Essa pesquisa não oferece riscos aos participantes.

6. Potencias Benefícios

Essa pesquisa não oferece benefícios aos participantes, a não ser uma possível

divulgação sobre o trabalho da Mimulus Cia. de Dança nos eventos em que a pesquisa for apresentada.

7. Custos e Compensações

Sua participação nesse estudo é de caráter exclusivamente voluntário, ou seja, não há remuneração pela participação.

8. É importante você saber que:

- Todas as informações obtidas serão utilizadas na análise sobre o trabalho da companhia. Seu nome constará nas respostas da entrevista e no relatório, se assim autorizado.
- Os ensaios serão fotografados e filmados, para a futura análise. Apenas a pesquisadora e sua orientadora terão acesso às filmagens. As fotografias, como citado anteriormente, poderão ser publicadas junto à pesquisa.
- Os dados desse estudo poderão ser publicados em revistas, congressos científicos e afins.
- Assinando este documento você assume total responsabilidade pela veracidade de todas as informações fornecidas.

Em Virtude de considerar claras e satisfatórias as informações acima, aceito participar desse estudo. A minha assinatura abaixo é a declaração do meu livre consentimento em participar do estudo e de ter recebido explicação clara e completa sobre a pesquisa.

Nome do voluntário:

Assinatura do voluntário:

Data: ____/____/____.

Nome da pesquisadora:

Assinatura da pesquisadora:

Data: ____/____/____.

ANEXO B – Declaração de Cessão de Direitos de Imagem

**UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO ARTÍSTICA NAS
CRIAÇÕES DA MIMULUS CIA DE DANÇA****Declaração de Cessão de Direitos de Imagem**

Eu, _____, portador(a) do documento de identidade _____, autorizo a utilização de imagem e registros gravados pela pesquisadora nos ensaios da Mimulus Cia de Dança, vinculados à pesquisa intitulada Um Estudo sobre a Direção Coreográfica nas Criações em Dança de Salão da Mimulus Cia de Dança, por tempo indeterminado, em palestras, mostras e demais eventos acadêmicos.

Belo Horizonte, ____ de Fevereiro de 2017.

Assinatura - RG

ANEXO C – Roteiro de Observação

UM ESTUDO SOBRE A DIREÇÃO COREOGRÁFICA NAS CRIAÇÕES EM DANÇA DE SALÃO DA MIMULUS CIA DE DANÇA

Roteiro de Observação

Data: / / .

1. Local: Galpão da Mimulus Cia de Dança, localizado em Belo Horizonte, MG.
2. Objeto: Ensaios da Mimulus Cia de Dança, considerando seus bailarinos, diretor coreográfico e demais influenciadores.
3. Horário: 13h30 às 17h
4. Objetivo: Perceber e analisar como a direção artística afeta o trabalho a ser desenvolvido no momento do ensaio e como este chega ao palco.
5. Estratégias:
 - Observar a interação entre os bailarinos, tanto em duplas quanto no grupo, durante o processo de remontagem do espetáculo;
 - Acompanhar os procedimentos de remontagem que incluem assistir os vídeos originais das obras e fazer uma comparação com o que está sendo realizado no ensaio. Assim, ressaltar as modificações que foram necessárias para o novo elenco;
 - Perceber o comportamento do diretor perante as modificações para a remontagem: os bailarinos fazem modificações por decisão própria? O diretor que propõe as mudanças? Ou ambas as possibilidades?

- Atentar-se a adaptação dos espaços cênicos, do material utilizado e do figurino, quando necessário.
- Observar como o diretor artístico e bailarino realiza as duas funções num mesmo trabalho. Há necessidade de revezamento entre o grupo para que alguns assistam a obra, enquanto outros a executam? O diretor pede opiniões externas?

6. Demais observações:

ANEXO D – Observações

06/02/2017

Cheguei cedo ao galpão da Mimulus e os bailarinos foram chegando aos poucos. Os membros da companhia começaram a se alongar, porém só começaram o ensaio quando o diretor chegou (aproximadamente uma hora após o horário marcado para o início do aquecimento). Assim que o Jomar chegou, animou o grupo para começarem o ensaio.

Antes que o diretor chegasse, percebi diferença no elenco. Havia dois bailarinos diferentes da última visita que fiz ao galpão (cerca de 9 meses atrás). Perguntei ao Murilo, um dos bailarinos mais antigos, a causa da mudança. Soube que dois bailarinos, sendo um homem e uma mulher, deixaram a companhia. Os bailarinos que estavam como substitutos assumiram o lugar deles e novos bailarinos passaram a fazer estágio para a vaga de substituto.

Dois casais estavam ensaiando uma cena. Jomar se afastou do grupo para resolver outras questões e uma das bailarinas mais antigas, Juliana, assumiu o ensaio da cena. Ela corrigiu questões técnicas como disposição espacial e limpeza dos movimentos. Enquanto acontecia esse ensaio, os outros casais ensaiavam nos cantos.

Após isso, o grupo se dividiu em duplas. O casal novo aprendia a coreografia, seguindo o vídeo original. Eles tentavam reproduzir as cenas e os movimentos. Uma das duplas se juntou ao casal de estagiários e os ajudaram a entender a sequência de movimentos. Tiraram dúvidas e então o casal iniciante continuou aprendendo com o vídeo.

As outras duplas que ensaiavam resolviam suas questões entre eles. Ambos se ajudando e encontravam soluções no que diz respeito à técnica.

Em um seguinte momento, a bailarina Juliana assumiu a direção de outra cena, que também contava com dois casais.

Jomar chegou, após trabalhar fora do galpão (ele estava gravando as vozes dos bailarinos que serão usadas na apresentação do dia 11 e 12/02), e chamou o grupo para um ensaio geral.

No início do espetáculo ele também está em cena, porém se manteve do lado de fora para dirigir os detalhes. Enquanto ele está assistindo, faz correções aos bailarinos em tom de sugestão. Alguns dos bailarinos concordam e tentam modificar, enquanto outros dizem não serem capazes de realizar tais modificações. Jomar não se incomoda e não corrige mais a mesma coisa.

Nas cenas em que o diretor está atuando como bailarino, não com sua parceira, percebi a bailarina Juliana do lado de fora fazendo anotações. Porém, há cenas em que nenhum dos bailarinos se atenta.

Mesmo enquanto está em cena, o diretor faz correções. E novamente foi possível perceber o tom de sugestão e não imposição. Houve também um momento em que pude perceber a autonomia que o diretor dá aos bailarinos. Um exemplo disso foi uma caminhada que ele considerou muito simples. Ao corrigir os bailarinos, propôs ao cavalheiro que conduzisse a dama em um giro ou algo assim, dizendo que ele poderia criar algum enfeite para essa caminhada.

Durante todo o ensaio geral, o diretor corrigiu detalhes cênicos, tempo e disposição espacial. Ele não parece se atentar as questões técnicas, diferente dos bailarinos. O olhar do diretor se volta para os detalhes cênicos.

07/02/2017

Ao chegar ao galpão da companhia, os bailarinos estavam iniciando seus alongamentos e aquecimento. Enquanto os outros integrantes faziam

seus trabalhos individuais, uma das bailarinas veio até mim. Eu e Sofia conversamos sobre o trabalho da companhia. Desde a última visita que fiz, o grupo apresentou diversas remontagens, como “Entre”, “Do Lado Esquerdo de Quem Sobe”, “Dolores” e “Pretérito Imperfeito” (o qual estão ensaiando nesta semana). Entendi que há uma rotatividade nos espetáculos, de acordo com a necessidade.

Sobre as remontagens, Sofia comentou que os bailarinos antigos já dançaram todo o repertório e, por isso, o processo não se torna tão difícil. Os bailarinos com mais tempo na Mimulus acabam lembrando e tirando dúvidas com os vídeos (que podem ser os originais ou a última remontagem feita), enquanto os bailarinos que não conhecem o espetáculo em questão aprendem também através do vídeo.

Jomar me chamou para conversarmos sobre a pesquisa. Falamos sobre os métodos para a coleta de dados e combinamos as entrevistas para a semana que vem. O diretor ressaltou que eles não trabalham com ensaiador e que esse papel acaba sendo dividido entre os bailarinos mais antigos, como foi possível perceber no ensaio anterior. Para Jomar, é importante que os bailarinos tenham autonomia e possam resolver suas questões técnicas entre si.

Após essa conversa, atentei-me ao ensaio. Novamente, os bailarinos (em dupla) ensaiavam as sequências e tiravam suas dúvidas. Às vezes havia outro bailarino auxiliando e outras vezes não.

Os bailarinos em teste passaram o ensaio todo aprendendo uma sequência através do vídeo. Em alguns momentos os bailarinos veteranos auxiliavam.

Há muitos quartetos nesse trabalho. Um deles estava sendo ensaiado e uma bailarina filmando a passagem. Os dois casais se assistiram para tentar sincronizar os movimentos e acertar o tempo musical.

Durante esse ensaio foi possível perceber que Jomar tem um papel de diretor artístico mesmo. Ele se atenta à detalhes de olhar, tónus muscular, duração do movimento... Ele corrige a técnica apenas quando os bailarinos parecem não serem capazes de resolverem. Em outro quarteto, ele corrigiu questões do movimento que afetavam a cena, como a duração de um cambré e direção para a qual se voltavam.

O alinhamento parece ser algo essencial para o diretor, que se atenta a isso durante todo o ensaio. Outra questão que parece ser importante é a filmagem. Todo ensaio é filmado para corrigir as duplas e o grupo como um todo.

08/02/2017

Novamente pude perceber que os bailarinos têm autonomia para fazer suas correções e, às vezes, recebem ajuda de outro bailarino. Em outro momento, Jomar está sentado com Murilo e Mayara (com quem dança um trio). Ele corrige a bailarina e ressalta questões de velocidade e precisão de movimentos.

Enquanto isso, os candidatos a estagiários ensaiam bastante e o vídeo já não se faz necessário. O teste da Pâmela será no dia seguinte.

Jomar trabalha bastante com seu computador durante o ensaio. Percebe-se que são questões da companhia que não se referem do espetáculo. O áudio das cenas é uma das demandas nesse dia.

O vídeo é um recurso durante o início do ensaio. São vídeos de uma apresentação anterior ou mesmo dos ensaios da semana. Mesmo os bailarinos mais experientes utilizam os vídeos para realizar as suas correções. Ao mesmo tempo, outros bailarinos estudam sequências em seus celulares, pois filmaram o ensaio anterior.

Uma das bailarinas, Sofia, está lesionada e esta é uma semana de apresentação. Jomar e ela tentam encontrar um equilíbrio entre o ensaio e o cuidado com o pé da bailarina. Por conta da lesão, a bailarina não consegue fazer alguns movimentos que exijam muito do seu pé direito. Em um quarteto, as duas duplas modificam uma sequência. Ao mostrarem ao diretor, ele não aprova a mudança. Pede que um casal mantenha a sequência original, enquanto o outro faz a sequência modificada.

Todo o elenco trabalha na limpeza de suas sequências, enquanto Jomar e Juliana ficam do lado de fora. Ele trabalhando no computador e ela assistindo aos vídeos.

Pude perceber que as levantadas e pegadas são elementos que exigem muito do elenco, assim como a transição de movimento. Quando as duplas trabalham, o foco parece estar nessas questões.

Nesse espetáculo em específico, há um trabalho com falas. Em conversa com o diretor, ele afirmou que as falas foram criadas pelos bailarinos, de acordo com as lembranças deles. Jomar dirige a fala dos dois bailarinos mais novos, pois eles nunca apresentaram esse espetáculo. Ele foca na entonação e nas pausas. Uma das bailarinas antigas, Andreia, não tem fala. Questionei o diretor sobre isso, e ele respondeu que ela não conseguia fazer sua fala com naturalidade e por isso preferiram tirar, o que provoca uma não linearidade pra quem assiste. Na opinião do diretor, isso é uma boa característica.

Jomar comentou que na primeira montagem desse espetáculo, havia muito mais falas, durante todo o desenrolar das cenas. Eles tiraram a maioria dessas falas devido às turnês que a companhia faz. A diferença da língua dificulta o entendimento do espetáculo.

O diretor pede durante todo ensaio que os bailarinos ensaiem e limpem suas sequências. Em um dado momento, os bailarinos veteranos

conversam sobre a possível estagiária. Os bailarinos em teste ensaiam no andar superior, enquanto a companhia ensaia no térreo.

Em uma das partes do espetáculo, o diretor está em cena. Nesse momento em específico, um dos bailarinos sempre errava o momento de entrada. Sabendo disso, o diretor-bailarino realiza sua sequência e, ao finalizar, pede que todos façam a cena novamente. Ele se coloca de fora para observar a entrada do bailarino.

Mesmo estando em cena, o diretor corrige os bailarinos que dançam com ele, ressaltando espaço entre o trio e o tempo de realização dos movimentos. Enquanto esse trio dança, Juliana observa e faz anotações.

Há uma cena entre três bailarinos, que ressalta a altura da bailarina Sofia. Pensando que ela está na Mimulus há uns dois anos, me questionei se essa cena existia no espetáculo original.

O diretor cuida muito do tempo das cenas. Ele repassa muitos trechos por conta do alinhamento entre os casais. Nestes casos, pelo desalinhamento. Sobre isso, ele diz que os casais devem ficar em partes diferentes do palco. Dito isso, quem tenta resolver a questão são os bailarinos que estão em cena, pensando como podem fazer para chegar aos seus lugares.

Em outro momento, Jomar corrige os braços e tónus dos bailarinos, enquanto está de fora da cena. Sobre o agradecimento, preocupa-se com a distância e o alinhamento entre os bailarinos.

09/02/2017

Já durante o aquecimento, os bailarinos em teste ensaiaram outra sequência. Mayara e Guilherme, que foram os dois últimos estagiários se mostraram super prestativos nesse momento, corrigindo braços, trocas de perna e tempo. Ambos corrigiam a dama, pois o teste dela seria hoje.

O diretor chega e chama o grupo. Sofia e Rodrigo não estão, por motivos médicos e é exatamente sobre isso o alerta de Jomar. Ele ressalta que é importante que todos se cuidem, ainda mais na semana de espetáculo. Sobre o espetáculo, a apresentação é em dois dias e os ingressos não tiveram muita saída. Eles começam pensar em estratégias de divulgação e o diretor afirma que sairá muitas matérias na mídia.

Os estagiários usam muito o vídeo ainda. Jomar grava a fala de uma das bailarinas de novo e pede que, dessa vez, a última frase seja sussurrada.

No início do ensaio, o diretor ressalta que não farão um ensaio geral, devido à falta dos bailarinos (mesmo após a chegada de um deles). Por isso, o ensaio se dá entre as duplas e com a equipe colaborando uns com os outros. Murilo, um dos bailarinos mais antigos, corrige Mayara e Guilherme enquanto Andrea, também veterana, ajuda os estagiários em teste.

Jomar passa muito tempo do ensaio em seu computador, resolvendo coisas que cercam o espetáculo. Em outro momento, após finalizar a edição das falas, o diretor percorre o espaço ouvindo o áudio do início do espetáculo. Ele parece concentrado. Após isso, fala com Guilherme sobre a fala dele e pede uma pequena modificação.

Novamente, os bailarinos se guiam pelos vídeos. Percebi que eles procuram realizar as cenas como foram no original, porém há algumas pequenas modificações. As duplas adaptam o espaço entre eles e alguns apoios das pegadas, por exemplo, respeitando seus diferentes corpos.

O trio Jomar, Mayara e Murilo fazem uma passagem detalhada da coreografia. Um pouco antes disso, Juliana chamou o diretor-bailarino para dar-lhe uma sugestão sobre esse trio. Uma passagem pela direita, quando o original é pela esquerda. Ele a ouviu com atenção e diz que vai experimentar. Durante a passagem do trio, Juliana fala com Jomar sobre os detalhes, algum

tempo depois é que ela corrige a todos. O casal em teste continua ensaiando com a ajuda da Andreia.

O trio com Jomar assiste à gravação feita deles junto com Juliana. Quando está atuando como bailarino, Jomar é exigente com seus parceiros, corrigindo mesmo durante as passagens.

Enquanto o diretor trabalha em outras coisas, pede que os bailarinos assistam aos vídeos. Já no ensaio do duo entre Jomar e Juliana, Murilo filma. Sobre o testa da Pâmela, Jomar assiste e pede que Rodrigo e Juliana também a observem. Os bailarinos Andréa e Guilherme ajudam na passagem, para que o diretor tenha uma comparação. Ao final do teste os três se juntam ao Murilo, que também estava ensaiando, para discutirem a permanência da bailarina. Feito isso, o diretor chama o casal em teste e conversa com os dois.

10/02/2017

O casal em teste ainda ensaia com o auxílio dos vídeos. Recorrem a ele sempre que surge dúvidas em relação à sequência. Enquanto isso, o grupo ensaia marcando as cenas. Tenho a impressão de que os dois bailarinos lesionados procuram soluções para não forçarem suas lesões. Essa teoria se confirma quando a bailarina Sofia e seu parceiro chamam o diretor para que ele veja as modificações que foram necessárias. Ele as aprova e ainda pede outra modificação no final de uma sequência, sem dizer o que devem fazer.

Passado algum tempo de ensaio, Jomar e Juliana ensaiam seu duo e o bailarino Rodrigo observa o casal e opina. O casal se atenta às observações.

Questionei o diretor sobre a cena da Sofia com Rodrigo e Guilherme, pois fiquei em dúvida em um ensaio anterior. Na cena em questão, os dois bailarinos competem sobre quem é mais alto, devido à altura da bailarina que querem conquistar. Jomar me respondeu dizendo que a fala da bailarina sobre querer usar o sapato alto da mãe desde a infância é original de quem estreou.

Porém, a disputa entre os bailarinos era sobre quem tinha o cabelo mais alto (o bailarino que dançou a cena original no lugar do Guilherme tinha muito cabelo). Como Guilherme tem pouco cabelo, eles adaptaram essa relação à altura de Sofia.

Após isso, o diretor se lembra de uma cena que precisava ser modificada e pede aos bailarinos que a realizem para ele observar. É a entrada de Mayara durante o duo de Guilherme e Andrea. O diretor se atenta com o acento dos movimentos ou a continuidade deles e a relação que o olhar traz para a cena.

Jomar e Juliana voltam a ensaiar. A bailarina procura dar dicas ao cavalheiro, a fim de melhorar a execução de alguns movimentos. Ele não parece receptivo aos comentários dela.

Em um dos quartetos, o diretor corrige as direções das duas duplas, para a melhor visualização dos movimentos pelo público. Durante o ensaio, Jomar ressalta a leveza que deve estar presente nos movimentos e o que deve ser melhor trabalhado.

Após o ensaio geral, o diretor sai por um momento e pede à equipe que assistam ao vídeo do ensaio do dia. O grupo comenta os momentos bons e os não tão bons durante o espetáculo. Todos os bailarinos fazem comentários. Quando o diretor chega, corrige e ressalta algumas questões, de acordo com o vídeo.

Ele tem plena consciência do elenco que tem em mãos e, por isso, diz aos bailarinos os movimentos que valorizam suas qualidades e os que desvalorizam. Após verem todo o ensaio, Jomar e Juliana continuam para assistir seus duos. Dessa vez é ele quem dá dicas à bailarina. O restante da companhia continua ensaiando.

ANEXO E – Entrevistas

Entrevista 1

Nome: Andréa de Cássia Pinheiro

Idade: 48

Sexo: Feminino

O que faz na Mimulus: Bailarina

Tempo de trabalho com a Cia: 8 anos

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Andréa: Eu sou bailarina clássica, é... formei pela Royal e dancei durante doze anos, depois [...] fiquei um tempo parada ai descobri a dança de salão como um *hobby*, nunca pensei em voltar a dançar, minha profissão era outra, eu sou professora é.. pré-escolar, educação infantil. E... e aí comecei como um *hobby* e... ainda trabalhava né, como professora [...] e aí fiz parte de alguns grupos e tals, pequenos, conheci a Mimulus [...] né, admirava o trabalho daqui, mas não não tinha muito contato e... minha profissão era outra né. Aí quando eu fui mandada embora eu resolvi é... começar a trabalhar com dança mesmo [...] e... e aí surgiu a oportunidade de vir pra cá.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Andréa: Processo de criação... Você fala dos espetáculos que eu participei né, dos processos?

Pesquisadora: É, do que você vivenciou aqui.

Andréa: Aham. Então, é um trabalho um pouco [...] igual, acho que você percebeu durante o tempo que você ficou aqui, é um pouco individual né, de casal mesmo, então a gente cria os movimentos através da dança de salão, que é a base, mas esses movimentos são transformados ou é, digamos [...] vai

colocando outras técnicas que a gente tem também pra transformar esses movimentos. E... e ai vai surgindo a coreografia e o Jomar, como diretor, vai dando uns toques ou “não, não tá bom, modifica alguma coisa” e... fazendo as ligações até virar o espetáculo inteiro.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Andréa: É como base mesmo, acho que tá presente em todos os trabalhos como base. Mas que um passo básico de bolero pode ser transformado e virar uma... uma outra coisa que nem pareça tanto um passo básico de bolero, um exemplo.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Andréa: [...] Eu acho que é mais no [...] nos finalmentes, nos detalhes finais ou, como eu falei, ter que mudar alguma coisa ou então a gente tá com uma música ai vem uma música completamente diferente que o diretor coloca e a gente tem que mudar tudo. Às vezes pra encaixar naquela trilha nova ou naquele... naquela outra versão do espetáculo e... acho que é mais nisso mesmo, na finalização mesmo. O processo de criação é coletivo mesmo né, mas... às vezes, pelo que eu presenciei e participei, os casais montam as suas coreografias e o diretor vem com aquele toque, com aquele olhar de fora pra, se precisar de mudar alguma coisa, ou uma sugestão de algum movimento que possa ficar melhor.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira? Além da coreográfica, no caso agora.

Andréa: Sim, é... o processo de criação tem uma pesquisa sempre antes [...] então a gente tem que estudar sobre aquele assunto e ai... traz e de forma as vezes de jogos ou leitura ou performance de... de alguma coisa que a gente estudou, leu [...], pra poder começar a entrar no processo de criação mesmo.

E às vezes convida alguém de fora também que... igual o pretérito né, como tem a voz né, ai veio o Hernani... que é [...] que foi, que trabalhou com a gente pra... pra que pudesse ter essa coisa da expansão da voz... Como falar, como colocar isso no palco né... Porque ninguém é ator, cantor, mas tem a participação às vezes de alguém de fora pra dar um choque também.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Andréa: Coreograficamente, muito difícil. Às vezes pode até acontecer né [...] do [...] casal X achar “ah, esse movimento encaixa melhor, então vamos mudar e tal” mas... os espetáculos que eu danço é... que eu não participei da montagem, nenhuma coreografia foi mudada, tudo igual, coreograficamente igual, acho que a forma de fazer que pode ser um pouco diferente né. Colocar um detalhezinho, não sei, o olhar, um braço, uma perna, pode ter uma diferença, mas a coreografia é a mesma.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Andréa: Acredito que sim, acho que tem a identidade é [...] um pouco diferenciada, eu acho, no palco, principalmente né, que tem uma linguagem que eu acho que vai um pouco além do salão né, que é essa transformação de movimento da dança de salão.

Entrevista 2

Nome: Eduardo Santos Andrade (Ed Andrade)

Idade: 44 anos

Sexo: Masculino

O que faz na Mimulus: Cenógrafo

Tempo de trabalho com a Cia: 16 anos

Pesquisadora: Durante o processo de criação de luz e cenário, há acompanhamento dos ensaios da companhia?

Ed: Sim. Esse acompanhamento, ele acontece em etapas assim, não é a gente não fica na sala de ensaio o tempo inteiro, claro. Mas a gente, de uma certa maneira, mais ou menos desde o início do processo, participa do... da criação como um todo e, portanto, vê alguns ensaios. Tanto pra luz quanto pra cenário, tá.

Pesquisadora: Como é o processo de criação da luz e cenário junto aos espetáculos da Mímulus?

Ed: O Jomar ele abre assim, claro que em alguns momentos há uma demanda maior pela cenografia, que é mais no começo, inclusive. Normalmente, a cenografia, as definições da cenografia elas têm que chegar antes e as de iluminação elas chegam, elas podem chegar mais pra frente, inclusive algumas definições finais de iluminação elas acontecem só no teatro, quanto tem já o equipamento, quando você consegue de fato experimentar né algumas propostas. Então assim, definições de luz são mais pro fim normalmente mesmo, apesar de que nem tudo né, algumas coisas são definidas um pouquinho antes, mas o cenário tem que entrar bem antes. Então assim é... e no caso do cenário, como ele é muito atrelado à coreografia, você percebe que nos espetáculos da Mímulus têm várias coreografias que elas são ligadas a cenografia. Você tem o enquadramento que a cenografia proporciona, você tem inclusive passos e coisas que a cenografia ela joga com com, com o performer, com o bailarino, então há uma ligação muito forte entre a encenação, a coreografia e a cenografia né, na maioria das vezes, em boa parte dos casos. E isso acontece justamente porque a gente, ao longo do processo de criação, a gente vai trocando ideias sempre, tanto eu quanto o Jomar a gente quando tem alguma ideia um fala pro outro “olha, eu pensei é em alguma coisa que poderia, de repente, rodar e tal”. E o

Jomar “ah, ótimo!”. O Jomar até fala assim “ah, eu pensei que essa poderia rodar, de repente ela poderia deitar também no chão. E aí o que você acha?”. Eu “eu acho que sim”. Quer dizer, estou dando um exemplo meio tosco né, não é bem assim né. É, em princípio a gente pensa um conceito né, no caso da cenografia isso é mais forte ainda, sempre tem um conceito. Então se tem um tema do espetáculo e o tema é, por exemplo, o Almodóvar né, aquele espetáculo que a gente fez o... o Dolores, então a gente tenta achar algum conceito que vai linkar, né, assim com, com o universo do Almodóvar é... e vai atrás desse conceito. Seja ele o que for assim, tem as imagens, tem algumas coisas no caso, por exemplo a cenografia do Almodóvar teve uma coisa que me guiou muito que foram as estampas dele, que iam passando um fio e tal e eu quis fazer já um... um aquele... aqueles painéis que cortam, que tem um pouco a ver com as estampas. É... enfim tem sempre, a gente parte de um conceito, uma ideia. No caso do De Carne e Sonho tinha uma coisa do, do tango, tinha uma coisa muito assim da, da ligação mais subterrânea do tango, um lado meio B do tango. Então a gente a gente criou, porque o De Carne e Sonho tem essa coisa dos papelões, uma coisa meio de um depósito, uma coisa meio B, meio sujo, submundo mesmo. Então é um conceito que foi guiando a gente né. É uma estética que vai atrás desse conceito. E, em cima do conceito, a gente vai trabalhando também propostas de dispositivos, eu até chama isso, essa palavra: dispositivos, que possam ser apropriados pela cena e ali eles são reconfigurados, ressignificados e transformados. Então para isso funcionar o Jomar tem que comprar a ideia do dispositivo e eu também tenho que comprar a ideia da encenação né, como um todo. É um processo muito ligado, de fato. Então a gente começa, desde o início, trocando ideias a gente inclusive em alguns espetáculos, como boa parte deles, inclusive, a gente até pra definir o tema a gente faz isso junto. No caso eu com o Jomar, eu não faço isso com todas as companhias, mas como a gente tem uma ligação muito

forte até pra definir o tema, às vezes, a gente tem reunião conjunta e todo mundo participa né. Nos últimos espetáculos tem sido assim. “Vamos falar sobre o que?” e aí todo mundo joga, traz um livro, traz uma ideia e tal e aí quando o Jomar já tem alguma coisinha pra mostrar, vamos supor depois de umas duas semanas ou um mês não sei, aí varia muito, ele fala “ah, vem pra cá. A gente criou/ fez um esboço muito cru”. Não tem problema, entendeu? Eu vou lá, vejo o que tiver de esboço cru, as vezes um movimento, porque é muito importante eu ver, ouvir a música que eles estão ouvindo né. Eu peço que ele me mande também o que é que ele está estudando de trilha sonora, pra eu poder na entrar na sintonia, na mesma atmosfera. É... Então quanto mais contato eu tiver com a sala de ensaio, melhor. Então eu vejo no começo, vejo no meio, vejo várias vezes o ensaio tá, é sempre assim, tanto pra cenografia quanto pra luz. Então é a gente vai primeiro fazendo essa troca de, de conceitos, de ideias assim mais conceituais e depois aquilo vai se convertendo as vezes numa ideia né de um dispositivo, uma coisa mais concreta, mais objetual e aí eu trago essa ideia pro Jomar com rabisco, com desenho né, ou as vezes com uma maquete – maquete processual que eu chamo... as vezes assim, tem uma primeira fase antes de trazer as maquetes, os desenhos, que é também uma troca de referências né. Então eu trago ou ele me traz referências. Referências musicais, literárias, de imagem, instalação de arte.... A gente vai trocando ideia e eu trago e ele traz “ah, eu vi essa imagem”, “olha que legal”, “ah, eu vi essa aqui” e tal. Então tem essa fase de troca de referências né nessa definição de um conceito e aí até que eu apresente, em algum momento, algum rabisco, algum croqui, alguma coisa né pra ele, ao mesmo tempo em que ele também vai me apresentando ideias também da coreografia porque às vezes um dispositivo ele surge a partir da coreografia. Eu vejo o movimento que eles fazem e “ó, vou fazer alguma coisa que tenha sei lá, que de repente enquadre né eles na parte de cima, sei

lá, porque o movimento que eles estão fazendo”... Já aconteceu isso. E muitas vezes o contrário também, o Jomar que fala “ó Ed, eu quero...”. Por exemplo o biombo do De Carne e Sonho ele queria pela coreografia que enquadrasse só as pernas, ele não sabia o que “ah, eu queria uma coisa que enquadrasse só as pernas” então eu já tenho essa orientação dele que vem da coreografia né e isso acontece com muita frequência. Eventualmente eu também interfiro na coreografia, mas né ele já tem muita essa essa ligação também com a cenografia, ele gosta também já de coisas que vão, de certa maneira, interferir na coreografia, as vezes ele mesmo propõe algum tipo de interferência, ele não sabe o que vai ser a coisa ainda, mas ele já propõe algum tipo de interferência. É as vezes não, as vezes eu que proponho “ah, vocês podiam ficar todos no fundo, porque eu acho que vai ficar legal” e “ah, ótimo. Então vamos ficar no fundo”. Então assim é uma troca mesmo constante, tá.

Pesquisadora: Os bailarinos contribuem com ideias para a elaboração da luz ou do cenário? De que forma?

Ed: Os bailarinos contribuem né. Eu acho que a Mimulus tem assim... Principalmente nos últimos espetáculos né, eles até...No início o Jomar assinava as coreografias, mas depois eles começaram a assinar conjuntamente, porque realmente a coisa é muito coletiva. Então tem uma hora que... Claro que o Jomar, ele é o diretor, e é importante que se tenha essa figura do diretor, pelo menos no caso da Mimulus, porque tem hora que se precisa tomar decisões, né. Não é toda hora que a gente conversa coletivamente né, muitas vezes eu converso só com ele mesmo, mas em vários momentos sim é aberta. Sempre que dá, ele gosta de abrir o jogo, a gente vai trocando, todo mundo palpita né, é... Todo mundo não digo, mas os que gostam de palpitar tem liberdade e palpitam e as ideias são muito bem recebidas sempre.

Pesquisadora: Nas remontagens dos espetáculos, ocorre mudanças na luz e no cenário?

Ed: Bom, nas remontagens dos espetáculos é... sim, ocorrem mudanças de luz, eu acho que não tem jeito de evitar. A gente sempre tenta evitar, mas o que acontece é o seguinte: existem as limitações técnicas e a gente tem que, que, que tentar se adaptar a elas. Existe um certo limite em que a coisa se torna inviável. Por exemplo, se um conceito da luz ele é fundamental ali que tem esse efeito e esse teatro não permite esse efeito então a gente vai até pensar se é possível ou não apresentar nesse teatro né, isso a mesma coisa pra cenografia, tem teatro que não cabe, que não dá, que não comporta, até a própria coreografia não cabe com todo mundo dançando vai fazer o que, não tem jeito de colocar todo mundo né num espaço que de repente não cabe. Mas é... a filosofia da Mimulus é sempre tentar, no máximo possível, então a gente tem um plano b, um plano c, tanto é que os espetáculos tem formatos é... tem dois ou três formatos. A gente às vezes faz isso, o espetáculo que a gente chama de espetáculo completo né, que é ele com a cenografia completa, com a iluminação completa, aí tem uma versão mais simplificada que eventualmente tira uma parte da cenografia ou já faz uma iluminação mais simplificada e tem uma terceira parte que é o mais simplificado ainda. Então quer dizer qual é o mínimo que o espetáculo não perde a sua essência? A gente tem um pouco essa, essa... esse cuidado assim, esse pensamento que vai é as vezes tentar... “ó, eu acho que o espetáculo vai até aqui”, “esse aqui pode tirar, esse aqui não pode tirar mais” porque de fato o espetáculo acontece em grandes salas de espetáculos, em grandes teatros, os espetáculos da Mimulus eles trafegam por grandes casas de espetáculo como também muitas vezes vão pra cidadezinhas pequenininhas e tal né já foram em turnês do palco giratório, por exemplo, e havia adaptações as vezes profundas, mas a gente sempre tenta entender qual é essa essência que não pode se perder tá,

então isso vale pra cenografia e pro cenário, da gente tentar o que que é que... pra iluminação e pra cenografia o que que é que tem que ser preservado e o que é que tem que ser adaptado, mas adapta-se, a adaptação ela é comum e ela é necessária, tem que acontecer. Então existem mudanças significativas, mas elas não perdem a essência né. Significativo ali que não compromete a essência do espetáculo, mas elas realmente são mudanças que são é às vezes bem visíveis é... quem vê um espetáculo completo e um espetáculo adaptado e tal percebe a diferença.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia apresenta uma identidade própria? Por quê?

Ed: Bom, eu acho que a Mimulus tem uma identidade própria, isso pra mim é muito claro. E eu, eu, eu fico muito feliz de participar desta trajetória, da construção desta identidade, porque uma das características da Mimulus, na minha opinião, é essa interação da visualidade da cena assim, dos elementos visuais, a iluminação, a cenografia e tal... E com a própria coreografia e com a dramaturgia do espetáculo, a gente pode falar assim né. Existe uma dramaturgia e aí é uma característica que eu acho que é fundamental na Mimulus, que aí sim é até uma coisa mais marcante, do ponto de vista da identidade da Mimulus, que é como que o Jomar ele consegue é transportar a dança de salão pro universo da dança contemporânea né. E uma característica que a gente vê na dança contemporânea é um, um tipo, é uma espécie de dramaturgia que se cria né, uma dramaturgia evidentemente não literária, não no mundo da literatura, mas é uma dramaturgia no sentido de que há uma construção, sentir uma ligação, de ser uma costura de cena que promove ali um sentido é... um sentido nas entrelinhas né, mas há uma costura né, uma costura que vai construir, que vai constituir um tipo de dramaturgia de dança. E o Jomar então eu acho que ele é pioneiro nisso, de ter pegado a dança de salão e fazer com que a dança de salão não seja ali uma sequência de

números né, de números de apresentação, de... de números... simplesmente de passos coreográficos, mas não, há uma ligação uma, uma cena e outra né você tem um porque, você tem uma razão, você tem uma coisa que tá ali, você tem todo um estudo disso, o todo né existe uma linha dramática que vai, que tem uma curva, uma reflexão inclusive, tem os momentos assim que são né... Tudo isso sem ter uma narrativa, obviamente, não é uma dramaturgia nesse sentido do teatro né, da construção de sentido narrativo, não é isso, mas existe um tema né sobre o qual a coreografia é se constrói. Então a dança de salão não tem essa característica, a dança contemporânea tem, mas a dança contemporânea também não tem como base a dança de salão e o Jomar conseguiu fazer as duas coisas né, na minha opinião. Ele consegue fazer um espetáculo ter é, como base, a dança de salão, mas não ser uma sequência de números né e ser um espetáculo com uma característica de dança contemporânea, que tem ali um apelo né, uma dramaturgia e tal, enfim. E essa questão também do apelo visual dele, eu acho que é uma é uma característica muito marcante da Mimulus né, a gente sempre tem uma relação muito profunda com o... com a cenografia né, com a visualidade e a coreografia. O Jomar gosta de trabalhar assim e a gente tem feito essa parceria desde muitos anos e acaba que isso também é uma marca da Mimulus, eu acho.

Pesquisadora: Algo mais que queira acrescentar.

Ed: Eu esqueci de comentar uma coisa aqui, que é uma curiosidade, que eu acho que pode ser rica aí pra você. É que, no caso da cenografia, muitas vezes a gente faz uns protótipos... o que que é isso? Ou uma parte do cenário – que já vai lá pra Mimulus, pra, sala de ensaio, ou às vezes fazer uma versão dele um pouco menor pra experimentar, porque como a coreografia ela é muito ligada né à cenografia, se você não tiver aquele objeto físico ali né, para o bailarino já interagir com ele, não funciona pra deixar ele

experimental, pra entender aquele movimento em cima da hora, só no teatro. Então a cenografia é uma coisa meio complexa porque a gente sempre tem que tentar entregar algo que caiba na Mimulus né e né, se aquela coisa vai interagir com os bailarinos, então aquilo tem que ser, evidentemente, ensaiado né... É um bailarino que tá entrando lá também em cena e as vezes é exatamente isso né. O último espetáculo, por exemplo, o Pretérito Imperfeito né aquela quina, que a gente chama de biombo também, ela foi pra Mimulus um tempo antes... Que tempo é esse? Ah, aí varia um pouco, talvez umas duas semanas, três semanas, o ideal é um mês, mas nem sempre consegue né, mas eles tem pelo menos umas duas, três semanas ali... Normalmente a gente consegue entregar com essa antecedência: umas duas semanas, pelo menos, seja eles biombo ou os outros elementos que a gente... Quando não tem, a gente marca no chão né, eles vão imaginando ali. E quando não tem jeito de montar na Mimulus, aí chega na hora do, do... Por exemplo o Do Lado Esquerdo, o Lado Esquerdo de Quem Sobe tem uma parede que eles pegavam e jogam os corpos contra a parede e afundavam né, faziam a marca dos corpos na parede. Essa parede não pôde ser construída na Mimulus. No começo a gente fez um protótipo pequeno dela, eles testaram, ficou lá esse protótipo, mas eles ensaiaram muito com a fita crepe no chão. Depois, quando chegou lá no teatro, a gente com uns dois dias antes, mas eles já tinham feito né um teste com o protótipo e tal, então tem essa coisa, essa curiosidade que eu acho legal também de colocar. Isso mostra né, eu acho que com muita clareza, como que é a natureza é... é, é... a relação que existe entre a cenografia e a... a coreografia né, essa natureza muito ligada né, muito intrínseca de ligação entre os dois elementos né.

Entrevista 3

Nome: Guilherme Ribeiro Serpa

Idade: 24

Sexo: Masculino

O que faz na Mimulus: Bailarino

Tempo de trabalho com a Cia: 2 anos

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Guilherme: Minha formação em dança se limita só na área da Dança de Salão mesmo, eu fiz pouquíssimas aulas de balé [...] um pouquinho com a companhia, um pouco lá em Florianópolis porque eu não sou daqui é... Foi isso. Minha vivência em Dança de Salão eu fiz quatro anos lá em Florianópolis, uma linha completamente diferente em dança e cheguei aqui [...] e agora tô indo pro quinto ano aqui em Belo Horizonte. O que eu fiz bastante foi... eu treinei um ano e meio arte marcial, uma arte marcial chinesa e depois eu fiz um ano de *Aikido*, o que me ajudou muito em relação ao contato é [...] dançar e condução, que pra mim tem tudo a ver e... Um pouco de Pilates e um pouco de aerotônico.

Pesquisadora: Um pergunta a parte. O que te trouxe à Mimulus?

Guilherme: O que me trouxe à Mimulus? Foi... O fato de que lá em Florianópolis a gente não tinha uma dança, uma companhia de dança profissional [...] E aí, em dois mil e doze, foi criado na finada escola de dança na época, o [...] o grão, que é um coletivo de dança a dois, com base em Dança de Salão, mas é um coletivo de dança a dois. Que é um trabalho completamente diferente daqui.

Pesquisadora: Diferente como?

Guilherme: O que acontece... A dança [...] É meio que oito e oitenta, porque lá a gente, como não tinha uma companhia profissional, não tinha tanto a visão do palco, era muito mais importante a... o contato, a percepção e a condução, a percepção e a indução e... e é muito mais por essa linha de pesquisa e aqui, quando eu cheguei aqui foi assim [...] porque a dança, pelo menos quando eu cheguei, me pareceu muito mais preocupada com o estético, com quem tá olhando, desde as aulas até na companhia, essa coisa de botar pra fora a energia né... e lá era o contrário, era o confortável, era o gostosinho, sabe, era dançar no salão. E aí foi muito bacana ter vivenciado esse outro lado... Precisava de mais.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Guilherme: [...] De que maneira? Hum. Bom... [...] Todos eles? O que acontece é que a companhia tem o que, vinte e tantos anos né? Vinte e quatro anos. E... No começo, era Dança de Salão escrachada, sabe, aquela linguagem quadrada. Samba, samba. Bolero, bolero. E o primeiro espetáculo que foi bagagem, mas depois, logo depois o Jomar começou a perceber que o que, o Bagagem foi bom, mas já talvez não era mais suficiente, eu acho. E aí foi se criando os outros espetáculos até chegar De Carne e Sonho, chegar Por um Fio, Dolores, Do Lado Esquerdo, até mesmo o Do Lado Esquerdo que é samba [...] não é o samba, samba clássico... Tem tanta coisa desconstruída, sabe. Eu acho que no começo tem muita dessa Dança de Salão ali presente, sabe, “escrachadona”, e até no De Carne e Sonho tem o tango, maravilhoso [...] É... Mas eu acho que essa linguagem da Dança de Salão clássica ela vai se perdendo e o que se mantém é a linguagem de contato, de contato e percepção. Tem uma ou outra coreografia que é a... Pretérito Imperfeito, por exemplo, tem o samba e ok, ali você consegue identificar ali o samba, mas e depois o que que é? [...] Tem passo de *zouk*, tem passo disso, passo daquilo...

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Guilherme: [...] Meio difícil. Eu sou meio novo, mas em relação a isso...

Pesquisadora: Sobre o que você vivenciou com ele.

Guilherme: Quando estava tendo o processo de criação do Pretérito eu estava sentado aqui, estava observando o ensaio deles e percebia muito que em relação à criação das coreografias, era uma criação meio coletiva assim. Os bailarinos né faziam algumas coisas e tal e o Jomar vinha e [...] dava uma mexida... no que ele queria, o que ele não queria. [...] Claro que tinha o cantinho da discussão, o debate sobre qual era o tema e como isso ia levar a outros movimentos. [...] Mas... fora isso eu não sei muito.

Pesquisadora: Como você não participou de uma elaboração de trabalho, você pode me dizer assim, qual é a relação que vocês têm durante uma remontagem, assim, o que vocês podem opinar, o que faz parte...

Guilherme: No meu caso assim, que a minha primeira... minha primeira dança que bateu forte o coração mesmo foi no final do ano passado, em novembro, a companhia ia viajar pra França e o Murilo não quis ir e aí eu fui no lugar dele [...] e aí eu tive que pegar os lugares dele né e era uma coisa meio complicada porque o Jomar tinha um bailarino entrando agora pra estreiar em outro país em um papel que tem que ter, você pode ver o corpinho dele, (risos) força. E ele dança com uma pessoa pequena e aí ele fala assim “você tem tanto tempo pra me mostrar, pra ver se você vai dar conta ou não, de repente a gente tenta remanejar, o papel, adapta a coreografia” e aí tipo, você tem um tempo pra mostrar e se você quiser ir... Qual a pergunta mesmo?

Pesquisadora: Como vocês participam...

Guilherme: Ah, em relação ao trabalho, as pessoas mais novas, mas é... Geralmente ele fica muito atento às opiniões do Rodrigo e da Juliana, né...

Pra pedir o que que acha, como estão as coisas, o que que acha disso, o que acha daquilo... [...] Mas é ele quem bate o martelo mesmo... Mas é isso.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Guilherme: A cada entrada... Por exemplo, tem os estagiários. Quando acontece de algum bailarino lesionar e o estagiário que entra e, por exemplo, tem uma semana pra ele pegar e, teoricamente você tem que saber tudo. Ele tem uma semana pra dançar. Então, às vezes, esse bailarino não está, ele não está [...] sendo capaz de executar todas as pegadas perfeitamente, então tem que acontecer algumas adaptações coreográficas né... Ou tira um casal de cena e ficam só três, ou se estiver muuuito bom ai dançam os quatro, mas geralmente existem essas adaptações. É... O que mais? [...] Um dos espetáculos que eu participei, que eu dancei o Dolores em dois mil e quinze, Dolores em dois mil e dezesseis e Do Lado Esquerdo em dois mil e dezesseis [...] e agora o Pretérito Imperfeito em dois mil e dezete é... Eu, eu me senti muito participativo em relação, eu consegui fazer tudo sabe e ele foi super aberto em relação a que você pode fazer, não mudou muita coisa, entende? As coisas que eu percebo das remontagens são isso, salvo alguns espetáculos né, por exemplo, quando eu fui pra França não levou o cenário, porque era muito pesado e ai foi com banda ao vivo e ai teve ensaios aqui com a banda e com a música ao vivo que também é desesperador, que é a mesma coisa na hora né. Deu tudo certo no final e é isso!

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Guilherme: A primeira vez que escutei falar da Mimulus foi em Florianópolis, porque já veio [...] uma penca de gente aqui de Florianópolis e... quando eu entrei na Dança de Salão em dois mil... Em dois mil e nove, dois mil e oito, não sei. [...] Eu já tinha ouvido falar da Mimulus, assim um pouquinho dentro daquele universo, como aluno, eu já tinha ouvido falar.

“Ah, que é um trabalho muito bonito e não, tem que ver, tem que ver...”
Porque uma pessoa, que era o Ricardo foi pra lá e uma outra professora da escola já tinha ido, que era a Thati [...] e em dois mil e dez a Mimulus foi lá pra Florianópolis apresentar o Dolores adaptado e não foi com todas as coreografias, quando ela estava no palco giratório e eu falei “Cara, eu quero participar disso um dia”, porque é uma linguagem muito própria é um trabalho assim, que não tinha visto em lugar nenhum que eu tinha visto, sabe. E aí eu vim pra cá, tentar fazer parte disso e aprender isso também.

Entrevista 4

Nome: Jomar Ferreira Mesquita

Idade: 45

Sexo: Masculino

O que faz na Mimulus: Diretor artístico, diretor coreográfico e bailarino

Tempo de trabalho com a Cia: 24 anos

Jomar: A companhia começa como um grupo em mil novecentos e noventa e dois, um grupo vinculado a escola. É [...] e até o ano dois mil esse grupo foi se desenvolvendo, crescendo muito, chegou em noventa e nove e a gente [...] é... não dava mais pra manter o grupo como ele era, um grupo sustentado pela escola. Então a gente crescia, se tornava independente, se tornava uma companhia profissional realmente independente da escola ou se não eu não sei que rumo a gente ia dar. Então aí fundamos a Associação Cultural Mimulus e a partir de dois mil, com a fundação da Associação Cultural Mimulus e através dela então a capitação de projetos, patrocínios, etc é que a gente considera a fase profissional da companhia né. Então eu dirijo o grupo desde noventa e dois e sou o diretor artístico da Associação Cultural

Mimulus, que engloba ai a companhia de dança desde dois mil.

Pesquisadora: Então vocês calculam o tempo da companhia desde mil novecentos e noventa e dois?

Jomar: É, quando a gente fala né qual a idade da companhia então esse ano ela faz vinte e cinco anos, mas eu sempre friso né é... a partir de dois mil que ela se torna uma companhia profissional. Quando ela surge, a gente considera a data de nascimento da companhia vinte e nove de outubro de mil novecentos e noventa e dois.

Pesquisadora: Pensando nos trabalhos da Mimulus, quando e por que você se decidiu pela linguagem adotada nas coreografias? Detalhe.

Jomar: É [...] na verdade, o grupo começou em noventa e dois já pelo mesmo incômodo que eu tenho até hoje. Claro que naquele momento era muito maior, mas também era trabalhado de uma forma muito amadora, muito experimental... mas qual incômodo que era né. Eu me perguntava “Por que tudo que eu vejo de Dança de Salão é do mesmo jeito? Porque os mesmos estereótipos, os mesmos clichês, as mesmas roupas, as mesmas músicas, os mesmos passos né?” E eu sempre me perguntava: “será que nós não podemos fazer diferente?”. Então quando eu formei esse grupo, era um grupo ainda de crianças e adolescentes na época minha proposta era essa, de uma forma bem experimental, amadora na época experimentar fazer diferente. Experimentar criar de forma diferente, compor as coreografias de forma diferente, experimentar músicas diferentes, roupas diferentes, formas diferentes de fazer. É [...] naquele mesmo momento eu começava a viajar muito pra buscar cursos fora e porque também já tinha começado a ser convidado pra fazer trabalhos fora, como professor. Então eu aproveitava e buscava muito material, sempre tive muita fome de conhecimento, então nas viagens e, se hoje ainda é difícil encontrar material, bibliografia né, voltada pra nossa área, naquela época mais ainda. Então eu aproveitava essas viagens pro exterior e

ia a livrarias e sempre comprava algum material e tal, mas nunca encontrava nada ligado a Dança de Salão, mas sempre busquei estudar como que isso era feito em outras modalidades de dança. Então, quer dizer, como que se dá a composição coreográfica no balé clássico, como é na dança contemporânea, como que é no jazz, como é a criação de espetáculos teatrais, então eu estudei teatro, estudei balé clássico, estudei dança contemporânea, circo, tudo que pudesse me agregar valores, reconhecimento e... trabalhar a minha dança, o meu físico também. Então claro, isso acabou também, de alguma forma, contaminando as minhas criações né, não de forma consciente, ou seja, o que eu estudava em outras modalidades de dança ou no teatro e no circo, de forma consciente, eu buscava trazer pras minhas criações. Mas claro, se aquilo estava no meu corpo acabava surgindo e contaminando de alguma maneira. É [...] mas então partiu, voltando a sua pergunta, desse incômodo e é o que eu digo que até hoje continua movendo a companhia assim né. A cada criação nossa a gente, em cada criação, a gente nunca sabe onde a gente vai chegar, mas a gente sabe exatamente aonde a gente não quer chegar. Que é nesse lugar comum né. Quando a gente escolheu o nome, por exemplo, Mimulus Companhia de Dança surgiu uma dúvida: Mimulus Companhia de Dança de Salão? Mimulus Companhia de Dança? E eu sempre fui claro, quer dizer, não tem porque a gente se prender a esse rótulo de Dança de Salão. Então quando uma pessoa vai assistir, por exemplo, um espetáculo como o De Carne e Sonho, que é um espetáculo essencialmente voltado pro Tango, e às vezes comenta ou falava “ah, mais isso não é tango” eu não tenho a mínima preocupação, quer dizer, não era o nosso objetivo levar tango pro palco, o tango foi a nossa fonte de inspiração né, mas não era o nosso objetivo levar tango pro palco. Só citando como um exemplo assim. Então o resultado do nosso trabalho hoje ele continua sendo baseado nas Danças de Salão, totalmente baseado nas Danças de Salão né, o bailarino que a gente

precisa é um bailarino que tenha uma boa formação em Dança de Salão, mas que vá além disso, mas que tenha um corpo melhor preparado e consiga ir além disso né e esteja com esse corpo disponível para ir além do que a Dança de Salão nas suas formas tradicionais pode oferecer. Então continua sendo um trabalho de desconstrução, de busca de algo diferente, novo, se é que a gente possa falar aqui novo, mas partindo disso...

Pesquisadora: Então essa é a essência da companhia desde o início?

Jomar: Sim, talvez naquele momento né, noventa e dois, ali nos primeiros anos, eu não tivesse isso tão claro na minha cabeça, mas com certeza quando eu comecei os primeiros trabalhos de experimentar, criar coreografias com o grupo o que me movia era isso, era esse incômodo né. Poxa porque, muita coisa, apesar de eu ser apaixonado pela Dança de Salão, me incomodava assim, tem momentos que é tão cafona, é tão brega né, porque que tem que ser assim? Então isso, aos poucos foi se tornando mais é [...] consciente assim na minha cabeça que o incômodo vinha daí. Eu me lembro é [...] é muito marcante pra mim um elogio que eu recebi em noventa e oito, numa apresentação em Recife, de um coordenador de Dança da Funarte. A gente terminou a apresentação e ele falou assim: “Olha, Parabéns, porque foi a primeira apresentação de Dança de Salão que eu assisto [...] onde eu não saí com a sensação de já ter visto isso antes em algum outro lugar. E aquilo me marcou muito, porque acho que foi a primeira vez que eu me dei conta de que eu estava conseguindo fazer o que eu me propunha né. Quer dizer, ele não falava que tinha sido lindo, ele não falava que ele tinha adorado. Ele: olha, parabéns porque foi a primeira vez que eu não saí com a sensação de já ter visto isso antes em algum lugar. E eu me dei conta disso, que era também parte do meu incômodo, quer dizer, assistir e tá foi bonito, beleza, aplaudo, mas amanhã eu não tô nem lembrando mais, porque foi mais um bolero, mais um samba que passou pela minha vida, então é esse elogio foi muito

marcante nesse sentido.

Pesquisadora: Você tem uma concepção estética para a elaboração dos seus trabalhos?

Jomar: Não, na verdade [...], por exemplo, é... fazendo um parêntese aqui né, na semana passada você me viu corrigindo muito, por exemplo, no sábado - no domingo, após a apresentação de sábado, na hora de fazer as correções a gente assiste aos vídeos de sábado pra fazer as correções. É... o que eu falei com muitos deles é assim, e dei exemplo assim de algumas cenas onde o mais importante pra mim não é... porque às vezes eles ficam muito focadas em treinar aquele passo, aquela sequência um pouco mais difícil e muitas vezes... claro. Isso é importante? É! Mas pro público leigo é [...] quando a Sofia em cena, por exemplo, ela deixa cair o borrifador que o Rodrigo joga pra ela isso é muito mais importante, isso suja muito mais do que ela fazer uma sequência coreográfica fora de sincronia com um outro casal, entendeu? E o bailarino com menos experiência dá uma atenção menor a esses outros detalhes, isso eu vejo sempre assim. A gente tá preparando um bailarino novo, a gente vai passando o ensaio corrido, eu vejo que ele tá com as sequências coreográficas, podem estar sujas, mas tá sabendo e tal e aquela ligação, aquele momento que ele tem que atravessar o palco andando é [...] que pro todo do espetáculo é muito mais importante, ele “ah, isso aí é só andar” ou “é só pegar o borrifador ali”. E é isso que às vezes, na minha visão como diretor e pro público que tá assistindo, vai sujar muito mais do que às vezes um passo de tango difícil né, que ele fez mal feito. Claro, o ideal é que esteja tudo limpo, mas é... então essas coisas, por exemplo, que você me viu de profundidade, alinhamento, de posição no palco e tal é que eu acho que eles dependem muito e eu falo muito isso, porque principalmente os menos experientes dependem muito desse olhar de fora é... os mais antigos menos, porque já têm essa experiência de sentir “pô, eu tenho que estar mais a

frente”, “eu tenho que estar mais aqui ou mais ali” né. Então por isso que eu chamei muito a atenção deles nesse sentido. Agora em relação a uma concepção estética eu acho que isso é cada espetáculo, cada espetáculo é de um jeito, inclusive a maneira como eu trabalho aqui na Mimulus é uma maneira bastante diferente, eu acredito, da maneira como eu trabalho em outras companhias né, pela formação dos bailarinos, que normalmente em outras companhias é... Agora, recentemente né, fiz um trabalho lá com a São Paulo Companhia de Dança e é uma companhia com uma formação que não tem nada de Dança de Salão e que são excelentes, eu arriscaria dizer que são os melhores, a melhor companhia do Brasil atualmente assim os melhores bailarinos é [...] super versáteis, que vão do clássico de repertório até o ultra contemporâneo é [...] mas é claro, a maneira, a proposta que eu vou chegar lá vai ser muito diferente da proposta que eu chegaria aqui, pela formação dele, pela maneira como eles trabalham. Isso vai muito assim de espetáculo pra espetáculo, aqui na Mimulus mesmo né, cada trabalho é um trabalho diferente.

Pesquisadora: Mas você acredita que se eu assistir um espetáculo da Mimulus e um espetáculo da São Paulo, por exemplo, que você coreografou, eu vou achar alguma coisa em comum?

Jomar: Vai!

Pesquisadora: O que seria esse comum?

Jomar: Isso é um pouco conflitante assim, porque ao mesmo tempo que eu acho bom, por exemplo, que você assista um trabalho da São Paulo e identifique “poxa, isso aí acho que é um trabalho do Jomar” é [...] não é no mesmo estilo, ao mesmo tempo, a cada trabalho a gente fica tentado não se repetir, tentando fazer alguma coisa diferente. É... mas é claro, a gente tem a nossa marca, a gente tem o nosso estilo, a nossa maneira de trabalhar. Então ao mesmo tempo que eu quero que cada trabalho tenha seu diferencial, eu

quero manter isso, até mesmo porque se a Inês, que é a diretora da companhia, me convidou é porque ela quer que eu faça o que ela já conhece né, ela já sabe o que eu faço. E aqui na Mimulus é a mesma coisa, a cada espetáculo isso é um ponto que eu tenho que ter em mente o tempo inteiro é... o quanto estamos nos repetindo né, de olhar pro que o bailarino... muitas vezes eu propus pra ele e ele criou em cima daquilo e de olhar e falar “não, isso aí tá muito parecido, olha você já fez isso e está se repetindo” né. É... e até que ponto né “opa, estamos indo para um outro lado que não é a nossa praia né”. Então as vezes também tem alguns bailarinos novos que chegam com uma... um olhar muito diferente do “olhar Mimulus” e que chegam com propostas e com ideias e que eu tenho que falar “não, isso aí não é a nossa linguagem” né. É... ou porque não é a nossa linha ou porque, apesar de achar muito interessante a sua ideia, eu [...] me pauto sempre pela limpeza, pela excelência assim do resultado final. Então se isso vai demandar um trabalho de ator que eu sei que está além da capacidade dos nossos bailarinos, então não, a não ser que a gente vá ter tempo e possa fazer nosso trabalho de ator pra chegar lá. O que aconteceu inclusive com o Pretérito, com essa coisa do uso da voz. Na época quem eu convidei pra nos auxiliar, me fazer o que eu chamo de assessoria artística foi o Tindaro Silvano e o Mário Nascimento, que são dois coreógrafos muito amigos meus e muito reconhecidos, e eles ainda questionaram isso “opa, pera aí, vocês não acham que estão falando demais, no sentido assim, de ir além da capacidade de vocês como bailarinos?”, e a gente, isso pautou muito as discussões e no final das contas eu quis reduzir ao mínimo, um pouco por causa disso, mas também um pouco, como eu te falei, de levar o espetáculo para o exterior e essa dificuldade com a língua. É, mais é isso, eu acho que a gente tem uma linguagem, a gente tem uma linha de trabalho. A maneira como a gente cria assim, de certa forma, segue uma mesma linha, apesar das diferenças de cada

espetáculo, mas a gente, por exemplo agora, essa semana mesmo talvez alguns, não todos, mas alguns dos bailarinos já vão começar um trabalho de experimentação de movimentos. Ainda não temos ideia de tema, de trilha, de nada, pro que vamos estrear esse ano, mas é um trabalho puramente de movimento, de criar movimento e ir juntando aquilo, a gente vai filmando, vai gravando, vai juntando, pra na hora que a gente for tendo essas definições a gente vai vendo “isso serve, isso não serve, isso a gente adapta e serve, isso aqui a gente guarda prum próximo. Esse jeito de trabalhar assim não difere muito é... e sempre muito aberto a mudanças, a trocar, até a última hora assim... “achei uma música que vai ficar muito melhor, vamos trocar!”, “não tô satisfeito com essa parte, vamos trocar”.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Jomar: Sim, não tenho dúvida alguma.

Pesquisadora: Que difere das outras companhias de dança?

Jomar: Sim, não tenho dúvida alguma. É isso que a gente falou esse estilo, esse... e que eu reconheço às vezes em alguns grupos, às vezes de forma mais incipiente, às vezes de forma mais clara né, alguns trabalhos - às vezes de alguns grupos, às vezes de algumas pessoas – e... onde a gente exerceu um pouco mais de influência ou por serem lugares, cidades, onde a gente apresentou mais ou por virem de pessoas que vieram muito estudar aqui conosco, então eu fico muito feliz de ver isso assim. Por outro lado, fica um pouco... de certa forma é um orgulho pensar assim: a Mimulus continua sendo a única companhia estável profissional que trabalha com essa linguagem, por outro lado é um pouco triste ver isso poxa, tem tanto mercado né, existe mais vida inteligente na Dança de Salão e eu vejo isso, porque que as pessoas não... né. Em parte eu vejo que é pela dificuldade assim mesmo né, que é muito... tem que ser muito persistente pra manter um trabalho estável com uma companhia e tudo o mais. Em parte eu acho que a Dança de

Salão continua, na maioria das vezes ou muitas vezes, se rendendo a uma estética que infelizmente muita gente gosta e que talvez seja mais comercial, talvez renda mais e as vezes nem é o que, eu percebo assim, o que aquele profissional gostaria de estar fazendo, mas é aquilo que vai dar dinheiro pra ele se sustentar né. É a dança do Faustão, é outras coisas mais, então “poxa, deixa eu fazer isso porque é isso que vai me dar dinheiro né”. É... é isso.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Jomar: É... como eu te falei tem esse primeiro momento pra experimentação de movimentos, ao mesmo tempo a gente discute aqui nos ensaios e também com a minha mãe, que faz a parte de produção, direção e a concepção dos projetos, é... com o Ed, que é o nosso cenógrafo é, enfim, com outras pessoas que eventualmente participam do processo a gente discute né, desde esse princípio, que tema seria, com qual tema a gente vai trabalhar. Às vezes é uma ideia aqui, que surge de algum bailarino, às vezes é uma ideia minha, às vezes é uma ideia que, enfim... E a gente vai amadurecendo, ao mesmo tempo que a gente faz essa experimentação de movimentos a gente vai chegando nesse tema. Já aconteceu também de uma trilha sonora nos levar ao tema, mas na maioria das vezes é o contrário, é o tema que nos leva a trilha. E quando a gente tem essa definição então a gente faz esse né, pega o material que tem e vamos ver, como eu falei, o que serve, ou que não serve, o que pode ser adaptado. Às vezes, quando esse tema demora um pouco a chegar, a gente chega até mesmo a... a experimentação de movimentos chega a criação de pequenas coreografias. Então a gente muitas vezes já fez isso, de pegar músicas que em princípio não tenha a ver, a gente não sabe ainda que trilha é, que trilha vai ser, mas escolher músicas que a gente gosta, que a gente acha que vai dar uma criação de um duo interessante e um casal, dois casais as vezes criam esses números, que são dançados às vezes em algum festival do qual a gente foi convidado pra participar ou nas nossas festas aqui,

que é uma forma também de amadurecer, de ver como foi a reação das pessoa. Já aconteceu de coincidentemente isso se encaixar perfeitamente na hora que a gente tem o tema definido, mas na maioria das vezes acaba que a gente tem que adaptar né, então aquela sequência serve, mas a gente tem que trocar a música e adaptar àquela música ou serve, mas só uma parte. Mas muitas vezes é um processo interessante assim de experimentação, não somente de ter pequenas sequências, pequenas células, mas ter realmente uma música criada ali e, no final das contas, quando a gente tem um tema a gente já tem um vasto material criado né.

Pesquisadora: Como vocês escolhem essas células que vão ser estudadas e modificadas? Como é essa proposta?

Jomar: Não é que a gente defina um grupo de movimentos. Tem uma fala do Ferreira Gullar né, o poeta, que diz que quando ele vai fazer um poema ele sorteia uma palavra e a partir dessa palavra... Então essa... essa... eu falo que é mais ou menos como a gente faz, então é sortear um movimento. É começar por um movimento. É igual quando você começa a escrever uma redação no colégio e você tem uma folha em branco, é cruel aquilo. A partir do momento que você começa a rascunhar alguma coisa, mesmo que você rasgue depois e recomece, mas você tem que dar aquele ponta pé inicial e eu sempre oriento os bailarinos a isso, a não esquentar muito a cabeça de buscar aquele movimento sensacional. Não, parte. Sorteia ali mesmo. E a partir dali você começa a improvisar ou você começa a desconstruir aquele movimento, a modificar aquele movimento. Normalmente são esses dois caminhos; ou começar a improvisar a partir de um movimento que você escolheu por qualquer motivo ou que você sorteou ou desconstruir a partir daquele movimento. Normalmente é por aí. E muitas vezes também a gente pega coisa que a gente tem guardado, muitas coisas que não serviram, que não

foram utilizadas em espetáculos anteriores. Então eu tenho um grande banco de ideias aqui, não somente de movimentos, mas de ideias de uma maneira geral pra se usar em espetáculo e toda criação que eu vou fazer eu olho, revejo e vou buscando. Então muitas vezes também a gente parte desse material antigo, pegar e “ó, essa sequência, pô isso aqui é legal e a gente nunca usou, vamos tentar usar agora”. E a coisa dos movimentos, não sei se vai pra alguma pergunta, mas eu acho importante frisar é assim, quando a gente tem o tema, é acontecem as duas coisas, as vezes é o processo inverso do que as pessoas pensam, que é não necessariamente pegar, buscar o gesto ideal que se encaixe naquele tema, no que você quer falar pra plateia, mas muitas vezes é buscar no movimento que você já tem, que partiu de nenhum tema – partiu da pura experimentação do movimento – e buscar a relação que ele vai ter com aquele tema. Ou seja, não é criar o movimento inspirado no tema, é buscar o que aquele movimento possa ter de relação com o tema e a gente acaba tendo surpresas muito... muito boas. É... e que acaba, como resultado, fugindo um pouco do óbvio, que é a mesma relação que eu faço sobre o criar com música ou criar sem música, que eu acho que muitas vezes, nem sempre, é muito interessante você criar sem música porque você não corre o risco de ficar fazendo coisas óbvias dentro da melodia. E ai quando você cria sem música e depois coloca na música você tem surpresas muito boas “poxa, isso aqui ficou super legal nesse momento da música” e se você fosse criar naquele momento, pensando naquele momento da música, não sairia daquela forma. Então em relação ao movimento e o que que aquele movimento pode significar, da maneira como ele pode ser lido pela plateia é mais ou menos a mesma coisa. Eu acho interessante fazer o caminho inverso né, buscar num movimento que não foi criado pra aquilo quais são os significados que ele possa, como ele possa ser lido pela plateia né.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Jomar: Ela está totalmente presente né, ela tá na base do nosso trabalho. Uma vez conversando com a Helena Katz, é... eu coloquei um pouco pra ela, naquele momento assim o que a companhia passava, eu falei “olha, às vezes eu vejo que os bailarinos eles é... ficam num conflito assim, numa crise existencial, numa adolescência assim né no sentido de “o que é isso que a gente tá fazendo?” né, “isso é Dança de Salão, isso é dança contemporânea?” É... Então, muitas vezes, chegam esses questionamentos pra mim né, uns incômodos assim deles de “poxa, mas isso que a gente tá fazendo aqui não é Dança de Salão”. E ela ainda falou comigo assim “olha Jomar, eu acho que vocês não deviam ter a mínima preocupação com isso, porque a Dança de Salão tá no corpo de vocês, então a partir do momento que a Dança de Salão tá no corpo de vocês, por mais que vocês viajem por outros caminhos, ela vai estar presente ali”. E isso clareou muita coisa pra mim, porque eu fui ver que era muito isso que acontecia assim, como hoje né e como que as experiências que a gente já teve com bailarinos que não tinham como base principal da sua dança a Dança de Salão não foram experiências satisfatórias e eu fui me dar conta disso né, que por mais que a pessoa estudasse a Dança de Salão também, buscasse a técnica e tudo o mais, o resultado final não era o mesmo por causa disso, porque não tava ali, não era o principal que tava no corpo daquela pessoa e no entanto, outras pessoas que tem a Dança de Salão como principal as vezes fazendo uma coisa que resultou em algo super contemporâneo que se você for analisar né, desde o primeiro, a primeira célula que sendo foi desenvolvida, desconstruída até chegar naquilo ali tem como raiz a Dança de Salão, mas quem não viu esse processo não identifica a Dança de Salão naquilo é... continua tendo (risos) continua tendo como essência né. Então isso foi muito... isso clareou muito pra gente.

Pesquisadora: Como vocês escolhem a trilha sonora e por quê? A não obediência à música em alguns momentos é proposital?

Jomar: É como eu falei, a não obediência à música eu acho que tem a ver com o que eu falei a pouco né de criar fora da música e depois colocar aquela música né. É... então é, de certa forma, proposital. Acontece muito isso da gente ter a coreografia pronta e trocar de música. Eu faço isso às vezes de propósito, pra ter esse resultado assim surpreendente, não óbvio nesse sentido, mas muitas vezes é porque eu não estou satisfeito com aquela música, muitas vezes eu deixo a música, mesmo não estando satisfeito, eu deixo o bailarino achar que é aquela música até eu achar uma melhor né, até eu achar uma melhor e aí troco. Não tenho nenhum pudor assim de chegar e trocar na última hora, se for necessário. É... [...] A trilha sonora vem, obviamente, muito do tema [...] é, mas a trilha sonora ela é muito importante pra mim assim, eu não consigo fazer um espetáculo pelo qual eu não me apaixone pela trilha sonora, a trilha sonora ela tem, eu tenho que estar apaixonado por ela. Não vou dizer que a música é o mais importante na composição da coreografia, mas a música é muito importante na composição do espetáculo, pro resultado final. Então a gente recebe muitos elogios assim, em outros trabalhos que eu faço pra outras companhias também, inclusive essa última, por exemplo, lá na São Paulo Companhia de Dança a trilha sonora é muito elogiada. É muito por isso assim, as pessoas comentam “nossa, mas a trilha é linda, a música é linda. No Pretérito Imperfeito, por exemplo, foi mui... foi bem difícil [...] talvez tenha sido um dos mais difíceis pra eu chegar numa trilha sonora que me satisfizesse, me incomodou durante muitos meses do processo de criação isso, de “poxa, mas essa trilha ela não me... né, não me pega” assim, até que eu fui chegando, fui modificando, modificando, modificando até chegar no resultado que eu falei “aí sim, essa trilha...” né... Então a trilha parte muito de mim mesmo. Eu aceito sugestões,

to sempre aberto a sugestões dos bailarinos... É [...] eu recebo é, a minha irmã ela adora música, ela trabalha com... em outra área, mas é uma pessoa muito ligada a arte, me manda muita música e eu vou juntando e é a mesma coisa: eu tenho um banco de músicas que eu vou juntando, vou selecionando... E às vezes eu vejo uma música que não tem nada a ver com nada assim, mas um dia pode me servir pra uma criação, então eu coloco ali. E o que às vezes é... é... eu discuto com os bailarinos quando eles, por exemplo, me questionam “poxa, mas essa música, eu tô te trazendo essa música aqui e ela é muito mais bonita, ela é muito mais forte, ela é muito mais isso, mais aquilo” e muitas vezes eu até concordo, mas eu acho que a trilha sonora, assim como na composição do espetáculo como um todo você tem que prezar pela harmonia do todo, que é o exemplo que eu dou pra eles assim “escolhe a calça mais bonita que você tem no armário. Agora escolhe a camisa mais bonita que você tem no armário e o sapato mais sensacional. Junta os três. Dificilmente vai ter um bom resultado.” né. Então não adianta você querer pegar as melhores músicas que você tem com os passos mais sensacionais e com o figurino mais bonito e juntar aquilo tudo se não tiver uma harmonia. Não somente assim no todo, mas em relação a trilha sonora. Quer dizer, as vezes você tem uma música linda, sensacional, mas que não vai harmonizar com o todo, então eu tenho que optar por algo que não é tão lindo é... mas que vai, no resultado final, vai se encaixar melhor. E no Pretérito, eu acho importante colocar que, por muitos anos, o que a Mimulus é [...] fazia né... era subverter o que, o que vinha sendo feito e eu acho que chegou o momento em que isso, de certa forma, até mesmo o uso da expressão “Dança de Salão Contemporânea” que nós começamos a utilizar por causa de uma crítica né, que um crítico escreveu sobre o nosso trabalho usando esse termo [...] veio a calhar pra quem precisava de um rótulo assim pra isso. Então o uso dessa... dessa... expressão e também é... a tentativa de

usar uma linguagem parecida com o que a gente faz se banalizou. É... e eu comecei a perceber assim, nos últimos anos, que... e eu acho muito legal isso, que hoje talvez o transgredir seja justamente chegar no palco e fazer a Dança de Salão mais tradicional assim. E esse foi um dos motivos, não somente esse, o principal é que né no Pretérito a gente estava falando de memórias e da nossa história, então eu fiz questão de colocar aquele momento em que eu danço aquele bolero com a Juliana, com aquela música porque isso é né Dança de Salão é... é... é a nossa raiz. Então eu fiz questão de ter aquele bolero tradicional, mas também por isso, porque eu acho que a gente che... antes a gente chegava fazendo o que a gente faz e surpreendia as pessoas, hoje eu acho que o legal é surpreender justamente chegando e fazendo o tradicional e a pessoa “nossa, não esperava isso”. É, teve uma vez outro dia, eu estava em Florianópolis e era júri de um festival lá e o... e o rapaz da produção chegou perto de mim e ainda brincou assim, e falou “olha, vocês que são jurados e tal desse trabalho, vocês tinham que definir os cinco critérios pra ser considerado Dança de Salão Contemporânea” aí eu fiquei achando que ele estava falando sério e falei “ah, e o que que é?” e ele falou “olha, você tem que estar descalço, com uma roupa riponga, é... tem que rolar no chão em algum momento, a música não pode ter nada a ver com nada e o... o casal tem que ter um “conflitozinho” em algum momento e que depois se resolve”. E eu comecei a observar e falar que era perfeito, era isso mesmo que a gente via assim que virou um lugar comum assim, nesse sentido. Até os festivais começaram a ter essas duas categorias: dança de salão contemporânea e dança de salão tradicional. E... né, e eu parei de usar inclusive esse termo Dança de Salão Contemporânea porque eu falei “não, se é isso que eles estão considerando, então não é o que a gente faz”.

Pesquisadora: Além disso, o figurino é parte essencial na identidade da companhia?

Jomar: É bastante importante. Eu não saberia te dizer se é essencial, mas foi muito marcante ao longo da nossa história assim [...] né, uma certa quebra de paradigmas assim de que o figurino tem que ser assim ou tem que ser assado, né. Então os nossos figurinos que é... foram sempre criados pela minha mãe. Teve espetáculos, por exemplo, o Lado Esquerdo de Quem Sobe que ela fez uma parceria com o Ronaldo Fraga. É... sempre tem uma colaboração da Juliana, às vezes mais, às vezes menos, uma colaboração de outros bailarinos também assim, como outras... outras partes do espetáculo. Mas então assim foi muito importante, sem dúvida, pra... é [...] pra criar uma né, um diferencial assim, no resultado final.

Pesquisadora: Como é o processo de criação da luz junto aos espetáculos da companhia?

Jomar: Eu gosto muito de luz, gosto muito de iluminação é... já estudei um pouco, o mínimo necessário pra que eu acho fundamental como coreógrafo entender o mínimo da parte técnica de luz, de cenário e de figurino também é pra [...] pelo menos conseguir discutir as ideias com o iluminador, com o cenógrafo. E esse trabalho aqui na Mimulus ele é muito... realmente há uma troca muito constante durante o processo de criação. O tempo inteiro eu estou em contato com o cenógrafo e com o iluminador, e trocando ideias, e eles têm liberdade pra me dar ideias que tenham a ver com a coreografia, e eu e os bailarinos temos liberdade pra dar ideias pra eles.

Pesquisadora: E eles assistem aos ensaios?

Jomar: Sim, sim. É... a partir do momento que a gente tem o tema definido e que começa a tomar um... e ter um esqueleto ali montado então eles vêm e assistem os ensaios e tal. É... a agente já teve diferentes iluminadores – cenógrafo, eu sou apaixonado pelo trabalho do Ed, então ele vem junto conosco desde Esse Alguém Sabe Quem, em dois mil e um. Então o Ed assim eu o considero um grande parceiro de criação, que tem a ver com a luz

também porque ele tem também um conhecimento na parte de iluminação. Então, por exemplo, no Pretérito a gente dividiu a luz: eu, ele e o Júnior, que é nosso técnico de luz e que não é uma pessoa com muita experiência na criação de luz, mas é um técnico muito experiente e como ele estava conosco aqui o tempo inteiro então é... foi muito bom fazer essa criação em conjunto, foi muito fácil fazer essa criação em conjunto, os três. E... que é legal assim, que associa essa visão bem técnica dele, com uma visão que está muito ligada ao cenário com o Ed, o Ed faz muito e o que a gente se dá bem e faz que a gente se dê bem juntos é que ele, assim como eu, a gente gosta muito de que o resultado final dialogue muito uma linguagem com a outra né, que a iluminação, o cenário e a coreografia estejam realmente ali, tenham uma unidade né, que não seja um cenário que está ali compondo/decorando o espetáculo e a mesma coisa a luz. Então pra gente nunca fez sentido isso: ter algo meramente decorativo, a não ser realmente que fosse essa a função realmente né. Então a gente gosta muito de trabalhar um com o outro por conta disso assim, dessa liberdade que a gente dá um pro outro pra se intrometer/palpitar na linguagem do outro e de buscar sempre esse diálogo que o resultado... buscar soluções pra que as coisas se interajam né, o cenário com a coreografia e a luz. Então com o Ed é, assim, uma parceria antiga. Com a questão da iluminação a gente já teve diferentes pessoas criando pra gente. A gente teve no início, nos dois espetáculos, o Vlad e o Alexandre, que eram iluminadores lá do galpão; depois Leonardo Pavanelo; que é um iluminador muito conhecido aqui, é... ele criou dois espetáculos pra gente, o De Carne e Sonho e o Do Lado Esquerdo de Quem Sobe; depois Dolores... Dolores, Por um Fio, Entre foi o Rodrigo Marçal, que era o nosso iluminador, era o nosso técnico durante alguns anos. É... Mas eu sempre busquei, assim, pessoas que estivessem mais próximas, pessoas que me dessem a liberdade de palpitar na luz e que estivessem abertas a isso e que quisessem participar

do todo e estar o tempo inteiro né sabendo ali, reunindo e entendendo o que está sendo proposto de cenário, de figurino, pra que o resultado tivesse essa unicidade assim. É... e a luz assim eu gosto muito de luz, é o que eu estou falando eu... acho muito importante assim.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Jomar: (Risos) É... Bom, eu considero, é quase um filho assim mesmo né, é... e cada filho com a sua personalidade própria, com o seu... A gente tem um carinho especial por cada um deles assim, não só com as criações aqui pra companhia, mas pras outras companhias também. É... e cada uma delas eu tenho recordações assim muito especiais e é um sofrimento, é um parto realmente. São noites e noites que eu viro buscando aquela ideia, buscando aquela música, não satisfeito com o que né, está sendo feito e lutando contra o tempo ali, pra achar/descobrir uma ideia melhor ainda a tempo de modificar antes da estreia. E eu funciono muito a noite assim, então quando eu falo de virar noites é literalmente assim. Então depois que eu dou as aulas e eu vou chegar em casa ou eu vou chegar no hotel, quando eu estou trabalhando fora daqui, é... e aí que eu vou ter ideias pra no dia seguinte utilizar no ensaio. Então é um carinho muito especial assim, é como um filho mesmo e [...].

Pesquisadora: E acho que é um pouco do que você foi me dizendo ao longo das respostas: você cuida de cada detalhe do espetáculo, né.

Jomar: É... Eu tenho é [...] um lado né engenheiro assim pragmático de deixar durante a criação, que as pessoas viajem nas ideias, mas de chegar num ponto e falar assim “Opa, pera aí. Beleza. Agora vamos ver o que de tudo isso realmente é útil pra gente ter um produto final, porque se não a gente não estreia”. É... E um lado assim que, de certa forma né, da mesma maneira que muitas das nossas qualidades também são os nossos defeitos assim, de ser muito exigente, muito perfeccionista, é de querer realmente fazer de tudo pra

que o resultado final seja o melhor possível. Então isso eu acho que talvez isso seja fundamental assim pra quem faz um trabalho de direção. É... e esse olhar de fora, esse olhar do todo assim, de conseguir coordenar esse todo né, de conseguir harmonizar esse todo, de estar com um olhar na coreografia, um olho no que está sendo feito/criado no cenário, na iluminação, etc. Para o meu trabalho como bailarino as vezes isso é difícil né, a Juliana me cobra muito isso assim “Concentra, concentra, agora dança, esquece a luz, esquece isso” porque eu entro no palco as vezes super preocupado com isso né se o técnico do som tá lembrando disso, se o bailarino tá lembrando daquilo, se o técnico de luz gravou a cena certa. Então isso é muito exaustivo pra mim, durante o trabalho né ter que me distanciar e ir pra plateia ter o olhar de diretor e depois ir pro palco e [...].

Pesquisadora: Calma, porque ainda vamos chegar nessa pergunta. (risos) Assim, nessa semana eu percebi e você acabou dizendo isso no começo da entrevista, que você às vezes se preocupa menos com a técnica do que com o todo, né. Então como é o limite dessa questão da técnica? Porque, querendo ou não, bailarinos são técnicos... Como é a sua relação quanto à técnica deles?

Jomar: É... eu me preocupo menos quando eu vejo que o bailarino tem condições de cuidar disso né e então o que a gente vê aqui na companhia, o que eu busco aqui na companhia, e até mesmo pelo fato de a gente não ter um ensaiador, é criar bailarinos que tenham essa autonomia, que eles possam cuidar da sua técnica por conta própria sem a necessidade ou com o mínimo possível de uma interferência externa pra falar “olha, esse passo você não está executando corretamente”. Então como eu posso, na maioria das vezes, ter essa despreocupação eu posso cuidar mais de outros detalhes que pro todo são mais importantes e que o bailarino não vai cuidar e que tem que ser o diretor pra cuidar né. E tem a ver com o que eu falei antes e que muitas vezes

os bailarinos não entendem assim, porque às vezes eu estou num processo de criação e chego e falo assim é... “já resolvi e tá pronto o espetáculo” né ou “essa parte da coreografia tá pronta” e eles dizem “como assim?” ou “então cadê a sequência? Passa a sequência pra gente” e não é isso. O que soluciona um espetáculo pra mim ou uma coreografia não é a sequência de passo, isso eu às vezes falo que é só o que vai recheiar ali. Tudo bem que às vezes eles falam “ah, mais o recheio é o mais gostoso o bolo”... é, mas é o que, não é tão importante pro resultado final. Por exemplo, eu ainda citava isso pra um dos bailarinos né, corrigindo, de sábado pra domingo. Não sei se você se lembra daquela cena que tem uma janela projetada no chão, ele entra numa luz, depois projeta uma segunda janela e uma terceira janela. E eu ainda tava falando com ele, eu falei “olha, sinceramente não me interessa o que você vai dançar”, ali inclusive é improvisado, se tem isso marcado hoje em dia eles marcaram por conta própria. Então, sinceramente, não me interessa o que você vai dançar. Claro que você não pode destoar muito, mas o que que é importante ali? Que você chegue, que você não chegue na terceira janela atrasado pra que o público veja a beleza do visual da cena. Se você tá fazendo um gancho ali, se você tá fazendo um giro... isso pra mim, sinceramente não é importante. Então esse recheio ali né, o que vai, a sequência dos movimentos ali é... eu me preocupo assim com a qualidade do movimento, tem que ter aquela densidade, tem que ter tem que ser movimentos mais curvos, mais redondos, mas o que ele vai fazer ali é o que eu falo assim é o micro e o macro né ele cuida do micro. O que eu quero ver o... então quando eu falo assim “já tenho a solução pra essa cena” é isso né “eu quero que tenha uma projeção de luz aqui, que venha o deslocamento, que chegue na terceira janela e aí começa a música”. Agora, então eles acham que eu selecionei como “então me passa a sequência de passos” e não é essa a solução né ou às vezes quando me surge uma ideia, por exemplo, é... a cena que eu faço com a

Juliana que eu amarro o laço de fita no dedo dela, quer dizer, aquilo pra mim é o que é importante. Ter aquela ideia é que é o meu trabalho principal é mais difícil. É [...] porque depois a sequência de coreografia que vai ligar aquilo com a parte seguinte isso é fácil, isso a gente chega e monta em meia hora, entendeu? É... não é tão fácil assim, mas é mais fácil do que ter a ideia, né. Igual, por exemplo, quando a gente estava discutindo muitas coisas de criação do Pretérito Imperfeito que os bailarinos vinham com certas ideias, com certas ideias e... mas não era, não me resolviam estas partes e um dia, por exemplo, a Juliana falou assim “ah, porque de repente podia ter uma pena caindo do urdimento” eu falei “é isso”, entendeu. Acabou que eu não usei, foi muito engraçado que isso permeou a criação toda e eu falei “é isso né” eu preciso de ideias assim “uma pena caindo do urdimento” olha que coisa mais linda e que tem tudo a ver com isso e com essa música e, quer dizer, a sequência de coreografia que tá acontecendo enquanto a pena tá caindo do urdimento não é o mais importante né. Então são essas ideias assim que, como diretor, me... me... o tempo todo me angustiam e me inquietam durante a criação. A sequência de movimentos ela deixa de ser o mais importante, ela é muito importante, é fundamental que o bailarino tenha a técnica e que faça aquilo limpo, mas não adianta nada disso se não tiver esse... né o que vai impactar ali pro público né ou, claro, a gente pode, mas que eu não acho que seja tanto assim o diferencial da companhia de chegar e impactar pela [...] pelo virtuosismo técnico, digamos assim né “nossa, que bailarino sensacional”, “que bailarina sensacional”, né. Claro, tem companhias que fazem isso muito bem, mas não é esse o nosso trabalho.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira?

Jomar: Sim, participam muito. Eu acho que um bom coreógrafo ele deve ser essencialmente um bom observador, né. Mesmo quando eu estou em outras

companhias, que às vezes não tem essa característica ou que me propuseram/me contrataram pra ser aquele coreógrafo no... nos moldes antigos de chegar e definir cada tempo e cada movimento e cada braço, etc., é... Então mesmo quando eu faço um trabalho dessa forma em que os bailarinos não têm, ou porque não têm a capacidade ou porque não tem o ou porque a proposta não é essa assim de chegar e propor ideias, eu acho que o coreógrafo deve ser essencialmente observador porque às vezes mesmo o bailarino não propondo é um erro que ele comete na execução do movimento, é um momento que às vezes ele está brincando... Às vezes eu estou assistindo uma cena aqui e tem um brincando lá no canto né e que eu paro tudo e falo “Olha, repete. É isso aí que eu quero. Eu gostei foi disso”. É então é ser observador nesse sentido né e tá sempre... Eu sempre penso no seguinte: por mais que eu esteja certo de que eu quero aquele movimento, o bailarino pode me surpreender com algo melhor, entendeu? É... Eu acho que eu nunca estou cem por cento certo de que é aquele movimento que eu quero. Eu chego com uma proposta e fico, às vezes de propósito, sem a proposta tá fechada, às vezes só com uma ideia, um esboço e fico esperando ele me surpreender com uma coisa melhor. Também porque eu tenho certeza de que é, se eu chegar com a coisa pronta, dificilmente aquilo vai ser confortável num outro corpo como é pra mim. Então quando eu vou dançar eu até chego com aquilo pronto porque eu sei que no meu corpo aquilo vai funcionar, mas não adianta eu querer, dificilmente vai ser confortável né o que foi feito/criado no meu corpo no corpo do bailarino. Então eu dou liberdade pra que ele se ajuste ou pra que ele ajuste o movimento/a sequência à maneira que seja mais confortável pra ele e com certeza o resultado vai ser mais limpo e ele vai estar mais satisfeito no palco né e com certeza vai agradar mais o público. Não adianta eu querer que ele agrade, que o público goste, se ele não vai estar satisfeito ali também.

Pesquisadora: Outra questão que eu percebi é que você sabe muito bem os bailarinos que você tem em mãos, as potencialidades e as dificuldades de cada um.

Jomar: É, isso eu acho muito importante assim, o coreógrafo conhecer. E é uma dificuldade minha quando eu vou trabalhar em outras companhias, porque aqui eu conheço, eu sei muito bem. Então eu busco conversar com o diretor da companhia, pra que ele me dê... Lá na São Paulo, por exemplo, é muito isso. E aqui, com certeza eu busco isso, mas ao mesmo tempo eu busco tirá-los das suas zonas de conforto né porque é muito natural isso acontecer e comigo também né, busco sempre me policiar assim então se eu sei que, por exemplo, um certo bailarino tem muita facilidade em movimentos de pernas de tango, mas não trabalha muito com movimentos de tronco de *zouk*, movimentos mais redondos, é... Tem os dois lados. De certa forma eu vou, até um determinado ponto, eu vou explorar aquela facilidade que ele tem pra trabalhar as pernas do tango, mas eu vou cutucá-lo o tempo inteiro né pra me trazer coisas diferentes que ele não explora em relação a movimentos de tronco. Justamente pra fugir um pouquinho do que ele já vinha fazendo, pra não correr tanto risco de ficar parecido com o que foi feito antes né e pra incentivá-lo também a crescer, a buscar possibilidades novas, né. Então tem os dois lados quando você conhece bem o bailarino de você tirar/explorar o que ele tem de melhor, mas também forçá-lo a buscar o que ele não [...] o que ele não tem, porque as vezes ele não tem porque ele não treinou, ele não praticou né e se você concluir que não realmente não tem jeito, porque às vezes é uma questão física. Então eu acho legal buscar essas surpresas assim.

Pesquisadora: Como é a sua atuação como bailarino e diretor de um mesmo trabalho?

Jomar: É, como eu disse, é exaustivo assim, principalmente quando a gente está numa montagem nova e principalmente quando a gente está num teatro

né, por exemplo, eu não ensaio, eu não participo do ensaio geral, eu fico o tempo inteiro na cabine/na plateia como diretor, né. A Juliana só marca as coisas no palco e na hora que termina o ensaio geral eu vou pro palco só pra me localizar “então essa cena eu entro por aqui”. Uma coisa ou outra as vezes eu preciso marcar ou quando é uma situação muito diferente, sei lá. A gente estava no municipal do Rio, um palco inclinado, então aí eu passei o ensaio geral como diretor, mas depois eu tive que ir pro palco pra poder experimentar algumas coisas. Então é difícil nesse sentido. Eu tenho que estar muito seguro, eu e a Juliana, pra poder subir no palco e fazer o espetáculo sem termos passado o ensaio geral né. É... e na época de montagem, de criação, é muito exaustivo também porque tenho o tempo inteiro que me distanciar e ver de fora, voltar pra dentro e atuar como bailarino. Por isso também que eu convidei o Mário e o Tíndaro pra me darem esse olhar de fora, entendeu? Porque como eles têm, eu dou a eles... Como eles são muito amigos e eu os chamo realmente pra dar a eles total liberdade pra falar e as vezes eles chegam às vezes e falam “não Jomar, essa cena tá ruim, vamos melhorar”, e sim, vamos melhorar isso né e eu concordo ou não. Então a gente tem uma relação muito aberta assim nesse sentido, mas é também, ou principalmente, pra me dar essa opinião é [...] de fora, quando eu estou dançando de me falar “tá bom”, “não tá”, “melhora isso”, “vamos limpar isso”, que às vezes é difícil de eu conseguir me distanciar totalmente como diretor mesmo e ter aquele olhar ou mesmo como diretor me distanciar do trabalho e ter um olhar de público “o que o público acharia disso?”, né. Então por isso que eu os chamo, pra que possam me ajudar nesse sentido.

Pesquisadora: Você é bem aberto nesse sentido de deixar que outras pessoas façam observações, estando do lado de fora, também com os bailarinos.

Jomar: Sim, tenho que ser, muito em função disso, de que eu estou ali no palco, eu não tenho um ensaiador. E o que eu vejo dessa questão do

ensaiador, eu já tive experiências bem ruins com companhias como ensaiador, porque o bailarino fica dependente do ensaiador, ele só funciona se tiver alguém ali contando sete e oito.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo?

Jomar: É... a gente sempre filma tudo né, tanto ensaios quanto espetáculos. Eu acho isso fundamental, tanto pra registro histórico quanto pra isso né, pra remontagens. É... a gente procura ser muito fiel ao que foi feito, mas ao mesmo tempo dar uma liberdade grande pra fazer as adaptações do espetáculo para aquele novo bailarino que está ali. É... adaptações que tem a ver, as vezes, com a questão física; pra tal bailarino funcionou, esse aqui é mais alto né. Não adianta eu querer que a Sofia vá substituir a Nayane, que era pequenininha, e faça a mesma coisa, então a gente vai ter que fazer as adaptações em função das questões físicas [...] mas também em questão de interpretação. Isso eu falo muito com o bailarino assim, porque às vezes ele fica assistindo os vídeos e querendo copiar aquele antigo bailarino. Não adianta porque não vai ficar natural. Então o que eu procuro sempre passar é o que: você tem que captar a essência desse papel. É... e aí entre o seu jeito de fazer. Então no Doleres, por exemplo, que é muito teatral nesse sentido, que cada bailarino tem um personagem com características muito próprias isso é muito importante assim, que o bailarino ele entenda qual é a ideia, o que ele tem que passar com aquele personagem, mas ele não precisa, necessariamente, dar o grito que aquele bailarino originalmente dava, ele não precisa fazer aquele gesto que o bailarino originalmente fazia, ele tem que encontrar o seu jeito de fazer aquilo com naturalidade. E é o que eu sempre digo: ser coreógrafo, ser o diretor coreográfico, ou o que quer que seja, chame como quiser, de um espetáculo é muito mais do que criar a sequência. Então na hora da remontagem acontece um pouco isso, quer dizer, o mais importante é o [...] são essas peças essenciais. É aquilo que eu falei: é a

fitinha amarrada no dedo, é que ele entre na janela naquele momento, mas o passo que ele vai fazer exatamente até ali as vezes é, mas na maioria das vezes, não é o mais importante, as vezes eu posso deixar o bailarino livre pra ele criar e ai eu olho “tá bom”, “não tá”, mexe um pouquinho aqui”, “ajusta ali” [...].

Pesquisadora: Então assim, o cenário não tem mudança, a luz não tem mudança, vocês só se adéquam aos lugares de apresentação?

Jomar: Exatamente. O cenário e a luz sofrem mudanças muito em função do teatro, né. Então isso aí a gente tem que estar sempre adaptando né, infelizmente, de chegar em teatro que não tem o equipamento que a gente precisa, então tem que fazer uma luz mais podre... ou então também já aconteceu o contrário, de enriquecer mais a luz porque “Opa, tem esse equipamento aqui que a gente não tinha na estreia”, né. Mas então cenário e luz sofrem muitas adaptações em função disso. Mas numa remontagem não, não é o que... E o que muda assim de sequências coreográficas, na maioria das vezes é muito pouco, muito pouco mesmo. Aconteceu muito poucas vezes assim, no Entre aconteceu isso, não numa remontagem, mas a gente estreou de um jeito – foi o único espetáculo, eu acho, que aconteceu isso – a gente estreou de um jeito e na temporada seguinte eu mudei duas partes grandes assim do espetáculo, que não tinha ficado satisfeito na estreia. Mas a grande maioria não, eu altero muito pouca coisa.

Pesquisadora: Durante as remontagens, ocorrem mudanças no figurino ou no cenário?

Jomar: Sim. O figurino, se for comparar com cenário e luz, é o que mais é modificado. As vezes porque tem que ser modificado, porque entrou um bailarino novo e... e a gente não consegue mais o tecido pra fazer aquela calça igual pra ele, então a gente tem que achar outras soluções.

Pesquisadora: Mas ainda assim vocês seguem um padrão? Por exemplo, se era vestido, continua sendo vestido...

Jomar: Sim, sim. Tem que ter essa estética. Tem que preservar essa estética né. É... mas o figurino ele... [...] A luz também. A gente sempre dá uma melhorada. Por causa disso, as vezes você chega no teatro e as vezes não tinha o equipamento que você usou no último... então a luz ela é bem flexível assim nesse sentido. Claro que preservando a essência. O cenário muito menos... O cenário muito menos, por uma questão assim de a luz você modifica um ângulo e tal. O cenário é aquilo. E o figurino também é muito flexível nesse sentido né, muitas vezes porque você tem que ajustar pra um novo bailarino, as vezes porque a peça já está muito desgastada e você tem que substituir e não tem mais aquela peça original, aquele mesmo tecido. Mas a estética tem que permanecer. Que foi até um problema que a minha mãe teve com o Por Um Fio assim, que os bailarinos começaram a... sei lá, acho que ela deu muita liberdade e eles começaram a sugerir, porque o Por Um Fio tem um figurino muito livre, dessa forma, mas que começou a fugir da estética original do espetáculo e teve um momento em que ela falou “Opa, pra. Isso aqui não é “tá tá tá, tá tá tá”. “Vem cá todo mundo, porque a proposta não é essa, o figurino tem que seguir essa linha então vamos entender isso...”.

Entrevista 5

Nome: Juliana Macedo Pereira

Idade: 39

Sexo: Feminino

O que faz na Mimulus: Bailarina

Tempo de trabalho com a Cia: 24 anos

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Juliana: Eu fiz balé quando eu era pequena. Balé, jazz, desde sempre assim. Sei lá, quando eu era criança e pude entrar pro balé, nem sei em que idade. Até os meus doze anos de idade, que eu morei no interior, eu fiz balé e jazz. Aí mudei pra Belo Horizonte e aí fiz dança espanhola logo que eu cheguei e aí eu, já tava até dançando na companhia de dança espanhola quando os meus pais começaram a fazer aula aqui na Mimulus e aí eu vim e foi por isso então. E aí depois, já dançando aqui Dança de Salão, eu voltei assim né pra aperfeiçoar a técnica, eu voltei pro balé e fiz mais um tempo de clássico, aí fiz o trabalho com a companhia aqui né, que aí a gente fazia aula de contemporâneo, esporadicamente, moderno e já aqui na Mimulus né. É [...] aí já fizemos, experimentamos outras técnicas, nem que seja assim né por oficinas e tal. Desde *butoh* até [...] que eu acho super válido. É isso, basicamente. É tem outras coisas fora a dança né, que eu sempre gostei de... Fiz yoga muitos anos, fiz *tai chi chuan* muitos anos, capoeira e é basicamente isso.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Juliana: Atualmente né que já [...] a gente não tinha um processo de formação definido antes né, era meio assim [...] tinha baile no final da semana e a gente fazia um número pra apresentar e a gente acostumou com o jeito assim né, virou o nosso jeito, a gente... é, independente de montagem de espetáculo, a gente trabalha né... de casal, a gente faz aula, estuda, trabalha em movimentos de Dança de Salão mesmo, que a base é a Dança de Salão e... e em alguns momentos a gente para pra tentar dar uma misturada nesses movimentos e com esses movimentos criar coisas novas e a gente guarda esse

material criado, independente de espetáculo e às vezes a gente monta números com parte desses elementos, mas sem ter nenhum conceito. É... de sei lá, um enredo nem nada, movimento mesmo, que fica guardado, mas que esses movimentos foram criados a partir das bases de Dança de Salão, misturado com as outras técnicas que o nosso corpo já está... às vezes tentando dar uma desconstruída... [...] E aí às vezes a gente monta as coreografias isoladas. Quando vem a ideia do espetáculo que é muuuito discutida, muito difícil de decidir... a gente fica num processo aqui longo, pra tentar chegar em definições, em algum conceito é... realmente coeso, que consiga realmente encher assim de significado um trabalho em dança [...] a gente vai atrás desses movimentos que a gente criou e a gente tenta ver como pode aproveitar ele dentro daquele conceito, então às vezes assim... às vezes é uma qualidade de movimento que é diferente, às vezes a gente vai “re” é destruir novamente esses movimentos já criados pra poder reconstruir com essa nova ideia, mas assim aí a gente já tem material meio que bruto pra trabalhar e aí a gente vai meio que em cima desse material retrabalhando em cima do [...] do contexto do espetáculo que a gente né... basicamente é isso.

Pesquisadora: Como é o processo de criação do figurino junto aos trabalhos da Mimulus?

Juliana: Pois é, isso também é muito variado assim, sei lá. É a Baby que é responsável mesmo né e ela é... tem várias, às vezes ela chega com ideias muito claras, às vezes vai se construindo ao longo assim, com o que a gente vai achando pronto mesmo porque [...] tá muito difícil achar costureira e é [...] e a gente tem assim umas peculiaridades que a gente precisa né então a roupa tem que ser, não necessariamente roupas pra espetáculo, porque a gente gosta de roupa, tanto é que uma das características da Mimulus é isso assim, as roupas de Dança de Salão não são aquelas roupas assim: terno

branco, vestido de franjinha né, sempre também entrando um pouco nessa coisa do conceito né, o que o conceito quer. Então, por exemplo, Almodóvar, tinham as cores de Almodóvar, tinha um [...] aquelas coisa assim, da estética mesmo dos filmes dele então, então atrás disso a gente vai tentando modificar. Sei lá, algum outro... Por Um Fio tinha a coisa do Bispo né que os bordados, costuras e da reciclagem, então Por Um Fio a gente montou ele praticamente cem por cento com coisas recicladas aqui do acervo da companhia. Então, a gente pegava coisa e construía também, pegava coisa de uma roupa e botava em outra roupa [...] foi juntando os pedaços, porque era o que o Bispo fazia. Então em cada figurino a gente tenta fazer mais ou menos de acordo. Ou então, sei lá, o Préterito tinha muito... a gente tinha estudado muito as bicudas então tinha muito essa coisa da leveza, mas ao mesmo tempo é [...] eu não sei [...] tinha uma coisa também da gente aproveitar a história da companhia, então a gente aproveitou também figurinos que foram usados em espetáculos antigos, então é [...] tem um figurino que foi ele mesmo, outro que foi inspirado em figurinos da Mímulus é, das outras apresentações, dos outros espetáculos, pra modelagem, enfim. Então cada figurino é bem [...]. Né, Do Lado Esquerdo tem participação do Ronaldo Fraga, então a Baby bolou umas saias que fazem muito parte, uma saia de flor assim bem marcante, mas a outra ideia foi ideia do Ronaldo Fraga, então que a gente também não sabe muito bem de onde partiu, mas enfim.

Pesquisadora: Você acha que esses figurinos fogem ao tradicional na Dança de Salão?

Juliana: Eu acho. E eu acho assim, bom (risos). Porque pelo amor de Deus, as pessoas acham que tem que ser sempre igual e que não pode fugir do lugar comum é uma coisa assim muito dentro de um padrão, uma coisa assim, mas enfim.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Juliana: A Dança de Salão? Nossa! É uma questão um pouco também assim que a gente vem vendo como já tem uns anos de história, foi mudando. Então no começo da história da companhia era Dança de Salão com poucas modificações, era Dança de Salão QUASE essa Dança de Salão de academia, de baile, com esses figurinos até também mais com carão de Dança de Salão mesmo, tradicional. Como a gente queria fazer uma coisa diferente, fomos chegando em movimentações assim nossas, pelas misturas que a gente queria fazer com outras técnicas e tal [...] a gente achou uma dança nossa, diferente, a Dança de Salão ela tava mais poluída já e aí a gente gostou disso e a gente por um tempo quis assim, poluímos no lado bom né, mas misturar muitas coisas nela até chegar num ponto que ela não era ela mais, ela foi por um outro caminho né virou... tinha menos Dança de Salão é... essa coisa de experimentar essa outras técnicas, apesar de nunca ter não sido, porque não tem como não ser [...]. E agora a gente tá querendo ter um retorno um pouco maior também mais pra [...] pra nossa praia mesmo porque querendo ou não [...] né, pelo menos nós da fundação somos bailarinos de Dança de Salão é... e é até curiosa porque vieram pessoas hoje né de outros [...] bailarinas mesmo, tem um corpo mais do clássico que eu acho que enriquece muito e são outros corpos que entraram pra Dança de Salão já com o clássico presente né. Eu tive um pouco também, mas eu acho que eu tenho muito mais de Dança de Salão mesmo do que de bailarina clássica. Mas enfim, não tem como não estar presente e eu acho que agora tá voltando a ficar mais, porque a gente [...] fica nessa “viajação” e eu acho que a gente tá um pouco viajando demais na maionese, não sei, eu acho. Eu fico sempre querendo voltar mais sabe, porque eu acho que a gente... fica uma praia que não é a nossa. [...] Eu acho é... eu sinto falta assim, quando ela sai muito (risos). Mas enfim eu não

sei muito bem onde a gente vai parar porque não tem mais jeito de ser ela pura mais. Então ela já tá diferente, mas enfim...

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Juliana: Uma relação é... Direta. (risos) Porque, querendo ou não, aqui né que a gente faz o processo de criação de coreografia, de movimento, é coletivo. Mas é uma coisa assim, o espetáculo é feito de mais coisas então é o que ele mesmo fala assim ó: “o passinho aqui ele não vai importar tanto, porque ele tá dentro de um conceito”, então é direta. O papel do diretor é fundamental, é ele quem dá a palavra final e ele que, por mais que todo mundo queira de um jeito e ele queria do outro, vai ser do jeito dele. É o dono da bola, o que vai decidir, então... é direta. Apesar de que a gente sabe as horas de dar uns pitacos, pra ver se ele escuta a gente mais... mas é [...].

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira?

Juliana: De uma maneira muito atuante, porque as coreografias são coreografias dos bailarinos né, aqui a gente trabalha aqui um jeito de que não é o diretor que coreografa, ele não... coreografa também porque ele também é bailarino. Então quando a gente vai montar as nossas partes, a gente coreografa a nossa parte, mas quando o Rodrigo e a Andreia vão fazer a parte deles, eles que coreografam. E os bailarinos que estão aqui, eles que montam as próprias partes, o que ele faz é “ah, esse movimento pra essa hora fica bom” ou então tipo assim “assim fica legal nessa hora”, “troca” ou então “cria uma outra coisa com esse conceito”, mais assim. Ele dirige também a própria ideia, mas o movimento em si é o bailarino.

Pesquisadora: E nesse caso, ainda podemos acrescentar que você é bailarina e também participa do figurino e tudo o mais... Então, assim, vocês podem dar palpites sobre luz, sobre música?

Juliana: Claro! Todo mundo opina em todas as partes né, a gente tem abertura, mas é aquela história né não é um [...] coletivo né, e que nossas ideias vão ser democraticamente ouvidas né... Vai do diretor gostar ou não (risos), mas é claro que todo mundo opina e se sente participando e quer que a coisa [...].

Pesquisadora: Vou aproveitar essa pergunta também, pra falar que nessa semana que eu estive aqui, pude reparar que você contribui muito, o Murilo e o De Castro em olhar as coreografias, limpar os movimentos... Quando você e o Jomar estão ensaiando, tem o Murilo e o Rodrigo de fora, pra contribuir talvez nesse papel dele como bailarino também né.

Juliana: É [...] Eu, como parceira, acho que faz falta um pouco, porque ele tem o olhar dele como diretor, mas eu gostaria muito de ter mais olhares sobre o nosso trabalho mesmo né, de bailarinos, aí eu sinto um pouco de falta e as outras pessoas têm os olhares dele, esse alguém pra dirigir e ele tem as pessoas que ele confia e tal, mas eu acho que poderia ter mais sabe... Do que só ele achar bom e pronto... Eu acho que faz um pouquinho de falta.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Juliana: A remontagem? A gente fez uma agora por exemplo [...] pro Do Lado Esquerdo, porque a gente ia fazer o Do Lado Esquerdo com uma música ao vivo e originalmente ele é com música mecânica, então os arranjos são diferentes, algumas questões técnicas também, pros músicos que tiveram que assim ter algumas mudanças mesmo porque algumas músicas ficaram diferentes... [...] Aí dá um pouco de trabalho né, mas a gente tenta assim ser o mais fiel.

Pesquisadora: Mas assim, como é a adaptação de movimento, de cenário, de luz... Ou isso é só de acordo com a estrutura do teatro, por exemplo?

Juliana: Então, ah não! Entendi. Remontagem né? Porque a gente faz algumas adaptações pro espetáculo, então por exemplo, Dolores, a gente tem um cenário que é super bonito, que tem uns painéis que mudam de roxo, de bola, meio laranja, bem Almodóvar. Mas por essas questões técnicas de teatro, a gente consegue apresentar poucas vezes ele completo, então a gente adapta o Dolores com algumas coisas do cenário, que a maioria dos teatros menores podem assim receber. Então isso a gente chama de adaptação. A remontagem, dependendo da remontagem, tem que mudar. Por isso, o Do Lado Esquerdo, que tem o cenário, é muito difícil de ser transportado porque é muito né: três paredes, mais uma boneca, o manequim, enfim um cenário grande pra transporte. Aí a gente pra viajar com ele agora e pra não inviabilizar em tempos de crise a nossa ida a gente teve que readaptar ele totalmente, então o cenário não foi, a gente adaptou com sapato né que era faz parte do conceito do espetáculo a coisa dos calçados, então foi readaptado, mudou tudo. A gente fez uma coisa mais com desenho de piso e tem o palco dos músicos, porque tinha os músicos, então mudou bastante, se olha num vídeo você não vai ver que é o mesmo espetáculo, parece outra coisa.

Pesquisadora: Então interferiu na linguagem do espetáculo?

Juliana: Interferiu. O figurino manteve, mas a estética é outra. E em termos de movimento também é um pouco diferente, porque a música influencia muito. Então como o Do Lado Esquerdo original tinha uma música muito rápida, muito... e o, com a música ao vivo era outra história, então assim... A dinâmica também dos movimentos muda bastante, movimentos que a gente tá acostumado a fazer rápido, que o nosso corpo já tá com aquele tempo, fazer lento era muito difícil às vezes, então acaba que influenciou sim, acaba sendo um espetáculo diferente, apesar de continuar sendo o Do Lado Esquerdo, passou a ser um Do Lado Esquerdo diferente.

Pesquisadora: Então eu acho que você já me respondeu a próxima pergunta, que seria sobre as mudanças do figurino nas remontagens...

Juliana: Então [...] Assim... De remontagem, que eu lembro que a gente fez, que foi só tipo assim acrescentar música ao vivo ou tirar música ao vivo e o resto a gente tenta manter o mais fiel [...] Né, a gente tenta manter sempre o mais próximo possível do original e quando não tem condição... Então, por exemplo, é [...] o figurino a gente tenta manter o mesmo e é tipo isso, o De Carne e Sonho era o contrário, a gente estreou ele com música ao vivo [...] e aí quando a gente foi remontar ele sem a música ao vivo pra ficar mais fácil não mudou nada [...] Não mudou nada (risos), só tirou a música. O figurino manteve, o cenário manteve, a gente tentou manter. Então, às vezes, a gente tem que apresentar sem um pedaço do cenário e também assim, sempre tentando manter o mais fiel ao original possível.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Juliana: Eu acredito. Acredito plenamente.

Pesquisadora: E você acha que ela se difere muito das outras companhias de Dança de Salão e das de dança contemporânea?

Juliana: Eu acho que, não sei mais porque... hum... Pelo que eu lembro de referência tem a Companhia Aérea de Dança, que era uma companhia que foi a primeira que a gente viu, que misturava Dança de Salão com dança contemporânea, mais era outro esquema, era um esquema deles assim, particular [...] que foi o que inspirou muito o Jomar quando ele viu o trabalho deles, acho que quando o Jomar viu a companhia ficou assim: “nossa, que legal, porque isso é uma Dança de Salão diferente”. E ele sempre quis fazer uma coisa diferente, uma coisa nova. Ele sempre quis sair do padrão, dizia: “eu não quero fazer essa Dança de Salão que já tem aí, não quero essa, quero fazer uma diferente!” E eu acho que consegui assim, o que eu acho é que a gente fez uma... uma linguagem que também acaba influenciando muito

também as propostas novas de dança. [...] E, ao mesmo tempo, como é uma linguagem de dois corpos (risos) e... e que as possibilidades às vezes podem ser parecidas, eu não sei até que ponto que a gente consegue depois também fazer uma coisa muito diferente trabalhando uma Dança de Salão, porque são dois corpos explorando as possibilidades máximas, mas enfim, ai não dá pra falar assim: ah, e igual, não é igual, parece. Às vezes a gente vê e fala assim: nossa, aquele ali roubou nosso movimento, porque foi a gente que inventou! E como é que ia inventar igual? Mas a gente também rouba movimentos dos outros (risos).

Pesquisadora: Mesmo que não seja proposital...

Juliana: A gente, assim né, é! As vezes é proposital: “Nu, que legal, nós vamos fazer igual!” (risos). Mas a gente, por exemplo, a gente tenta pegar muita coisa de circo é... a gente tenta pegar coisas de fora do nosso universo, assim do nosso universo a gente também sabe e a gente procura né... Tem umas pegadas da gafeira, que a gente acha incrível e que a gente quer fazer aquela. Que tem características da Dança de Salão, que não tem muito como inovar então, o que a gente quer é fazer do jeito que ela é mesmo. Eu acho que a gente criou uma linguagem própria [...] acho que, que tem muito a ver assim com os bailarinos que estão aqui no meio [...]. Então, é muito difícil também se apropriar né e falar: “É nossa linguagem.” Porque até o momento em que a pessoa já viu e aquilo já pode ter influenciado a dança dela de algum jeito, que bom que influencia e que... [...] Então é difícil de ter esse apego assim. Mas eu acho assim que a gente criou [...] eu acho que [...] que a gente conseguiu se envolver nessa linguagem, porque tem gente que fala: “Nossa, é a cara da Mimulus!” Tudo bem, eu acho que é porque a gente... Porque, até às vezes eu acho que isso possa ser ruim por um lado [...] de tipo, a gente não conseguir sair às vezes desse lugar que a às vezes cria uma linguagem e você vê né, a gente vê algumas companhias que você vê vários

espetáculos e fala: Mas gente é a mesma coisa. Muda a música, muda o figurino, mas é a mesma coisa. E eu não gostaria que fosse assim, gostaria que a gente conseguisse também né [...] mas eu não sei como é que é né, não sei se isso é possível, se não é possível, porque parece que chega um ponto em que seu corpo já tá [...] com um caminho fincado né, tipo você já se acostumou a passar por aqueles lugares ali, então as vezes é difícil fugir, eu acho que a gente sempre tenta, mas as vezes é difícil sair daquele lugar.

Entrevista 6

Nome: Maria do Rosário Ferreira Mesquita (Baby Mesquita)

Idade: 73

Sexo: Feminino

O que faz na Mimulus: Fundadora da Associação Cultural Mimulus, Produtora e Figurinista da Mimulus Cia. de Dança

Tempo de trabalho com a Cia: 24 anos

Pesquisadora: Durante o processo de criação de figurino, há acompanhamento dos ensaios da companhia?

Baby: Sim, durante o processo de criação do figurino há o acompanhamento dos ensaios da companhia. Eu vou lá quando o laboratório né de pesquisa já está mais avançado, quando já tem a trilha musical, às vezes, também né a música. E, quando eu não consigo, porque também é tudo muito rápido também eu... Enfim. A companhia filma e me manda e eu avalio então daqui e vou então procurando fazer né, compor né um figurino que seja adequado a todos os outros elementos né. A pesquisa é uma constante.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos figurinos junto aos espetáculos da Mimulus?

Baby: Bom, o processo de criação do figurino junto aos espetáculos da Mimulus ele tem algumas características. Primeiro assim né, como eu não tenho uma formação né, eu não sou costureira nem nada, eu tive que desenvolver o gosto e inclusive aprender muito sobre tecidos mais flexíveis é, roupa pra vestir e tirar com facilidade e sem fecho né e enfim. Tudo muito prático às vezes nesse sentido, sem deixar de ser artístico. Então o processo de criação ele vem acompanha muito né assim todo, todo esse processo né também né desde, eu falo assim, a cor do espetáculo, o tom né do espetáculo, é as pessoas que vão dançar, a coreografia que vai ser executada, a música né, o tema do espetáculo como um todo né, as pesquisas e então é um processo que vem ele caminha junto né, assim ele caminha junto. Ele começa às vezes na criação dos figurinos começa um pouco mais tarde né é... E eu vou trocando também ideia com, com, com a companhia sobre o que seria mais viável, o que que seria né, se dessa forma ficaria bom, se poderia ser né um... de um determinado jeito é, se o sapato é adequado, eu vou conversando porque são eles né que vestem a roupa então ninguém melhor que eles pra me orientar. Depois da estreia é que finalizamos a peça, dando toques mais finos, digamos assim.

Pesquisadora: Como é a relação entre a direção artística e a concepção, realização e produção de figurino nas criações da Mimulus?

Baby: É isso. O tempo todo nós estamos é procurando atuar em harmonia né, digamos assim, buscando sempre e passar não só informações, como também sugestões, seja pro... do diretor pra nós, ou às vezes vice e versa é do Ed né, que é o cenógrafo, do iluminador também, os próprios bailarinos, então é uma relação... e a produção também, porque na verdade é, inclusive assim, a parte de produção propriamente dita né ela fica aos meus, , meus cuidados né,

desde a cobertura da parte da pesquisa até a pós-produção do espetáculo e depois inclusive é né a trajetória dele, envolvendo então todos os... todas as coisas são decorrentes da produção né, *release*, contato com empresa, fotografias, então tudo isso né, o fotógrafo também, nós somos sempre... Aliás, a Mimulus ela procura manter é uma equipe que já está bastante entrosada, digamos assim, e que tem uma, uma afinidade muito grande e isso é muito bom pra nós, porque nós trabalhamos com muita liberdade, entende, com muita é... com muito entusiasmo também, porque é melhor porque a gente já conhecendo a história, já sabendo né assim... Enfim foi se aprimorando o processo de comunicação entre a gente, então nós trabalhamos de forma muito amistosa também.

Pesquisadora: Os bailarinos contribuem para a elaboração do figurino? De que forma?

Baby: O que que acontece, dada a minha forma de ser né, inclusive até mesmo pelo meu trabalho assim intuitivo, eu nunca falo que eu fiz o figurino pra companhia eu, na verdade, ofereço tá pra eles e deixo que eles escolham né o que eles acharem mais conveniente, sempre procurando harmonizar, mas o que seja mais confortável é... né, o que seja, o que eles gostariam, com o que eles sentem mais à vontade pra dançar é... Enfim, se aquela roupa realmente ajuda a constituir o personagem né, que aquele bailarino tá interpretando, então sim eles colaboram, às vezes apresentam sugestões, já aconteceu, por exemplo nesse último espetáculo, é de, de repente as meninas ensaiaram com peças dos figurinos anteriores e como esse é espetáculo, o Pretérito Imperfeito, ele baseava-se né, conta um pouco da memória da companhia né, o passado, então assim, no que elas fizeram isso, elas trouxeram pra cena então é roupas assim como traz imagens e movimentos, etc., né lembranças da história passada também o figurino veio assim. É então eles vão ajudando a compor as ideias né e oferecendo né “olha, a gente

acho essa peça aqui” né “olha, eu passei em tal lugar e vi um tecido assim” e tem uma costureira também, que me ajuda a trabalhar com as modelagens né. Então assim, é um trabalho coletivo. Claro que alguns é, são mais dedicados, alguns têm melhores ideias né, são mais dinâmicos, outros ficam mais indiferentes, mas é um trabalho conjunto, tá.

Pesquisadora: Nas remontagens dos espetáculos, ocorrem mudanças nos figurinos?

Baby: Costuma acontecer mudança no figurino e às vezes nem é na remontagem, é em qualquer situação. Mas porque que acontece? Como nós trabalhamos dessa forma né, cada peça é uma peça única e com o passar do tempo, muitas vezes, nós não encontramos uma peça pra repor e aí então a gente repõe uma bem, uma mais parecida possível com a do anterior, mas nunca aconteceu da gente reformular completamente um figurino porque tá sendo feito a... a... uma remontagem não. Já aconteceu sim. De uma cena da Juliana com o Jomar, no Pretérito. Estreou com um, acharam muito escuro, trocamos por um na mesma modelagem por um claro e depois trocamos também a modelagem. Às vezes nós temos que duplicar não é as peças porque a remontagem feita, por exemplo, pelo grupo experimental e ai eu preferi não usar o figurino da Mimulus companhia e fazer é algo bem similar pros bailarinos do grupo experimental tá, bem parecido, mas não existe grande mudança assim não. É... a gente procura, por exemplo sapatos né, pode ser que com a mudança de números e as vezes a gente não acha mais o mesmo sapato, então a gente tem que trocar toodos os sapatos de toda a equipe né, de todos os bailarinos, de todo o grupo. Ai então é isso normalmente que acontece tá. Mudanças significativas não. São pontuais, necessárias, mas significativas nesse sentido não.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia apresenta uma identidade própria? Por quê?

Baby: Eu acredito não. Eu tenho certeza de que a companhia tem uma identidade própria, fala uma linguagem muito específica, é [...] e muito pioneira né. Então muito diferente. Eu acho que a Mimulus é realmente a Mimulus e ela tem essa identidade muito forte e ela, exatamente por isso né que, por ela tem uma identidade própria, que às vezes eu não consigo né no mercado, por exemplo, uma pessoa, uma figurinista que esteja acostumada com figurino pra dança é pra compreender todas as questõezinhas ligadas ao projeto. E mesmo porque também, muitas vezes, a pessoa já vem com alguns estereótipos né assim. Vamos só pegar como exemplo é porque a dança de salão ela tem as vezes uma forma de se apresentar de uma forma estereotipada, que é aquela forma, aquela coisa do terno branco e com a camisa listrada, a coisa de malandro assim né, o “tanguero” daquele jeito né, o “milongueiro” daquele jeito e... e a gente quebrou muito isso. Eu, eu na verdade que quebrei, fui eu, sabe? Porque assim eu [...] eu não... Porque esses estereótipos não diziam nada sabe, em relação aquilo que a Mimulus Cia. de Dança queria comunicar.

Entrevista 7

Nome: Mayara Victor da Silva

Idade: 25

Sexo: Feminino

O que faz na Mimulus: Bailarina

Tempo de trabalho com a Cia: 1 ano e 8 meses

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Mayara: Eu comecei na Dança de Salão há dez anos atrás, aí depois que eu fui pro jazz e contemporâneo aí eu entrei na faculdade, na Unicamp. E lá, como eu sabia que ia ter aula de balé e eu não tinha muita vivência, tinha um pouco só de balé, aí eu comecei a fazer muitas aulas e aí, desde então, eu meio que parei a Dança de Salão, então eu fiquei no balé e contemporâneo, basicamente. E sempre fiz jazz, mas assim de *hobby* assim sabe. Durante os quatro anos e meio que eu fiquei na... em Campinas, na Unicamp, eu trabalhei com balé e contemporâneo [...] e dava aula, eu dava aula de Dança de Salão em um grupo de dança que tem na Unicamp... Era um curso de extensão, hoje não é mais um curso de extensão é um não sei muito bem o que voltou a ser.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Mayara: Em tudo! Assim, o Pretérito, que é esse né você sente que né... podemos dizer assim que é mais contemporâneo, mesmo assim todas as bases de contato com o outro são tiradas da Dança de Salão, então todo o trabalho é baseado em Dança de Salão, mesmo, mesmo que aquele movimento não se pareça com a dança que se dança no salão ele nasceu dessa, desse parâmetro, dessas características do salão, de como conduzir, de como... como seguir ou em questões de contrapeso e... e tudo isso, então mesmo que até seja um... uma alguma coisa acrobática ou... sempre tem alguma coisa ali que é da dança de salão, que é do contrapeso que é... de giros, sei lá, do tango usa muita coisa, muita.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Mayara: O Jomar ele é [...] o diretor da companhia, então [...] é assim, eu tô pegando coreografia de outros bailarinos, mas as coreografias são dos bailarinos e ele também coreografa com a Juliana e aí o papel dele é ver o

que está sendo criado pelos bailarinos né e... e lapidar isso, [...] ver o que ele quer que fique, aonde ele quer que fique, então ele vai dando essa orientação de o que fica bom aqui e o que fica bom ali, ou então “isso não”, “isso fica”, mas assim a sequência coreográfica, a célula coreográfica, é criação de cada um né, das duplas ou como tem aquele trio lá, então a criação é dos bailarinos e ele tem o papel mesmo de diretor. E... e a gente não tem a figura do ensaiador e aí a gente, nós mesmos nos ensaiamos até o ponto que... que dá. Até que chega um ponto em que precisa que alguém saia pra olhar e aí é assim que a gente vai resolvendo muito assim a questão da limpeza do espetáculo.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira?

Mayara: Nas criações dos trabalhos?

Pesquisadora: É...

Mayara: Ah, acho que existe um primeiro momento, né, que é onde vai nascendo o espetáculo, então nessa parte acho que os bailarinos participam bastante, trazem músicas, sugerem movimentos é... até, eu acredito, não participei de nenhum processo de criação, mas até acredito que palpitam assim que... é... figurino, que ambiente, que dramaturgia seria interessante e até chagam a pensar em alguma coisa de luz, mas quem vai elaborar isso mesmo é cada um que é responsável por essa área né. Então chega, eu acho que chega a participar sim, mas eu acho que já mais pra esse processo final, quando as coisas já estão mais encaminhadas e aí coisas bem pontuais, como definir assim o foco do olhar do espectador [...] é... A questão da luz mesmo, às vezes tem uma coreografia que a gente tá assistindo aqui e tem dois casais, mas que ai chega na cena e a luz chama pro fundo e a frente fica um ponto né... é... um contraponto bem sutil. Então aqui a gente acha que é uma coreografia que as duas pessoas são iguais no... na cena, mas chega lá e não,

porque a luz então... hum... essa parte eu acho que já é mais o Jomar que começa a definir, principalmente com o Junior sobre a iluminação e tudo mais, mas eu acredito sim que os dão sua opinião e o seu... expressam assim o seu querer na dramaturgia do espetáculo. Com certeza.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Mayara: Ó, quando fica muito tempo sem dançar e, por exemplo, eu tive que dançar o Pretérito e a Lorena não estava mais aqui pra me passar, então quem dançava com ela é que vai ajudar na limpeza e a gente tem muito, a gente usa muito o vídeo né, pra ver mesmo qual era o movimento. Sempre existe a questão de preservar ao máximo possível a criação de quem fez aquilo. Então assim, se a pessoa fez ela queria passar isso, então é isso que a gente vai tentar ao máximo passar e fazer. Mas tem adaptações por questões também de altura, de tipo de corpo, então se é uma pessoa muito alta. Ah então isso não é viável, então... Mas assim, são mudanças que não, eu acho que não alteram a dramaturgia da cena, altera mais assim questões de execução de movimentos ou questões técnicas mesmo, mas dramaturgicamente eu acho que não... que não perde nem ganha assim, nesse sentido. É... mais uma questão de possibilidade mesmo corporal de cada um né, porque as vezes é uma pessoa muito pequena que dá pra fazer, sei lá, um movimento e aí chega uma pessoa muito maior e aí não passa, não cabe naquele buraco que cabe a outra e aí vai mudar, vai aumentar o buraco, mas não é uma coisa que ninguém de fora consiga ver...

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Mayara: Sim, com certeza eu acredito que é [...]. Por exemplo, eu mesma. Eu comecei na Dança de Salão e eu [...] na verdade me... eu desgostava de tudo o que eu via assim, achava muito brega, é ultrapassado, e coisas muito clichês, né, do homem e da mulher e sempre é isso, sempre essa história. E eu

ficava naquela coisa assim “pô, eu gosto tanto de Dança de Salão, é tão gostoso”, mas eu não quero fazer isso sabe, não quero caminhar nesse caminho ai e alguma coisa tem que fazer de diferente, e isso aqui não dá pra fazer não. E ai entrei na faculdade de dança e foi aí que eu comecei a... a... tinha uma matéria lá que chamava [...] Atividade Científica Cultural e a gente tinha que ver muita coisa e dissertar sobre, meio que num... num experimento de crítico de dança assim. E ai eu comecei a conhecer vários trabalhos e a Mimulus foi um deles. Um amigo meu já havia falado sobre a Mimulus, quando eu não tinha entrado na faculdade mas eu não tinha, eu só sabia Mimulus, ah, tem a companhia que tem um trabalho assim, mas eu ainda era bem crua também na dança e não [...] sabia que tinha um trabalho muito bom e tudo, mas nunca tinha visto nada e tudo mais. Ai quando eu comecei a pesquisar mais, ler eu falei “oh, parece que eles fazem um trabalho bem parecido com o que eu, com o que eu penso” assim e aí eu fui assistindo coisas, tiras curtas no You Tube, porque não tinha nenhum espetáculo inteiro e fui gostando e fui lendo algumas críticas que escreviam sobre o trabalho e acompanhava o site e tudo o mais e ai eu fui me encantando assim, até que um dia em São José dos Campos teve o festival de dança em São José, o Festidança e a Mimulus apresentou Dolores e eu fiquei assim, estátua na cadeira, do começo ao fim e falei “gente, é exatamente isso que eu penso, que eu quero que eu...” e aí, [...] isso foi em julho, aí em outubro eu vim na Semana da Dança, que todo ano tem, ai eu fiz uma audição pro GE que era um grupo experimental de dança da Mimulus, que ele está assim pausado, eu acho pra reformular o grupo experimental, que tinha que tem, tinha o intuito né de preparar os bailarinos com essa linguagem porque não é uma coisa que as pessoas da Dança de Salão estão acostumadas a trabalhar e também não é uma questão que chega uma pessoa de dança contemporânea e consegue porque né, a pessoa da dança contemporânea e tudo tem uma capacidade

muito grande corporal, mas muitas vezes não entende as questões do salão que estão presentes ali, então não sabem aonde se posicionar exatamente com o corpo do outro e tem essa dificuldade. E a pessoa da Dança de Salão quando começa a, o movimento se... é... desconstruir muito e né, partir pra outros desenhos que não são tão habituais no salão também tem essa dificuldade. Então o grupo experimental era bem... bem nesse aspecto assim de preparar e formar a pessoa pra essa linguagem. Aí eu fiquei seis meses no experimental e eles me chamaram pra fazer parte da companhia, eu fiquei mais ou menos um ano e meio nesse papel de ficar pegando tudo de todo mundo e é isso.

Entrevista 8

Nome: Murilo de Assis Borges Junior

Idade: 34

Sexo: Masculino

O que faz na Mimulus: Bailarino

Tempo de trabalho com a Cia: 9 anos

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Murilo: Minha formação ela começa efetivamente com danças de salão. [...] Depois de mais ou menos um ano nesse investimento é... No curso de Educação Física, no qual eu sou formado, numa disciplina obrigatória de danças populares brasileiras, que era do currículo antigo, porque hoje já teve alteração de currículo, eu conheci o Gustavo, professor Gustavo Porto e ele era o dono da disciplina e eu vivenciei as primeiras [...] primeiras manifestações dessas danças populares né e me encantei, me apaixonei... Foi

realmente ai que foi um grande ponto de partida porque na verdade antes eu só fazia porque eu gostava, mas os Sarandeiros, o meu primeiro grupo que eu entrei, ele que realmente me... me direcionou pra toda a minha trajetória né, profissional de... de dança. Então, depois desse investimento inicial, eu começo a investir muito a minha formação nas danças populares e aí os Sarandeiros, um grupo vinculado, um projeto de extensão inicialmente, mas um grupo vinculado à escola de Educação Física e apoiado pela UFMG, é... Então a partir dali, um grupo que abrangia as manifestações do Brasil todo e o estudo era dessa forma, então foi uma coisa muito interessante assim. Foram três anos, não [...] dois anos de dois mil e quinze a dois mil e sete, foi exatamente quando eu conheci a Mimulus e eu vim pra cá e aí eu vivencio a formação em Dança de Salão somente. Em termos de formação, um pouco mais concreta, eu diria essas duas. A moderna, a clássica e a contemporânea elas... elas vêm na minha vida como uma forma de complementar [...] e me dar bases fixas de consciência do meu corpo pra... pra [...] fazer o que eu faço dentro da companhia né. Mas eu não tive assim uma escola onde eu estudei clássico, uma escola onde eu estudei contemporâneo. Foram buscas isoladas em momentos da minha vida [...] com professores que eu gostava da linguagem aqui de Belo Horizonte mesmo todos eles e juntamente com as aulas da companhia, que quando a gente tem as verbas a gente faz.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Murilo: A base do nosso processo de criação é [...] são pesquisa de movimento, inicialmente né, de forma assim sem muita pretensão, movimento pelo movimento, formas isoladas. É... Depois são montadas sequências coreográficas em uma música, também aleatória, [...] mas eu já considero isso um processo de criação do novo espetáculo né. Aí a minha cabeça, a minha... toda a minha preparação sensível já começa a se envolver, porque o Jomar também não passa as coisas à toa pra gente né. Então se tem

uma música que é passada, talvez ele já tenha uma intenção sobre isso [...]. E aí posteriormente, que já tem um repertório pronto, a gente começa a definir ou não – porque já teve caminhos inversos e outros não – uma temática de estudo pra dar sentido a esse movimento ou então simplesmente agrupar essa escolha de movimentos em uma trilha talvez, mais concreta ou mais específica pro... pro espetáculo e dando sentido a isso durante o processo de criação, até que as coisas se unem né. Aqui a gente conversa bastante com o cenógrafo, com o iluminador, com a figurinista... é tudo muito ligado, então o processo [...] é muito interligado com eles a gente não caminha sozinhos [...] a gente se olha, se conversa e aí vamos levando.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Murilo: Pra mim, somente como a base [...]. Pra mim somente como uma base técnica, por exemplo se a gente faz um giro, muitas vezes a gente não pensa que é giro as técnicas de giros estão embutidas na clássica, por exemplo. Algumas vezes a gente busca os giros no *zouk*, por exemplo, nessas técnicas né. Então numa base bem concreta de [...] de formação a gente acaba desconstruindo isso utilizando as outras técnicas de dança. Mas a Dança de Salão ela tá implícita sim, eu acho que na base da técnica inicial. Depois ela acaba se perdendo, em termos de estética, ela acaba se perdendo. Mas ela, constantemente, ela é presente de uma certa forma ou de outra nem que seja internamente ou no abraço, na conexão com o par, seja ele a menina ou o menino. Então, querendo ou não, ela está do início ao fim presente, só que ela vem nessa questão primeira da base, o resto é desconstruído.

Pesquisadora: É, e uma coisa que eu vou perguntar só pra você, porque você ressaltou muito isso na sua aula ontem. Como que vocês lidam com o contato improvisação? Assim, porque quando a gente pensa em Dança de Salão a gente pensa muito no contato com o outro e eu percebi muito que vocês

levam o contato improvisação pra cena, talvez mais que a dança contemporânea.

Murilo: Sim, eu acho também. Eu ó, não tem segredo assim pra mim. Eu não sou um estudioso das técnicas de contato improvisação embutidas na dança contemporânea, mas dentro das experiências de danças a dois, Danças de Salão, eu não vejo muito segredo assim, eu vejo uma [...] é... eu posso dizer que é um jogo de perguntas e respostas. E não tô dizendo de condução não, eu tô dizendo realmente assim, de usar o contato ou o corpo inteiro a base de contato ou o mínimo de contato que seja para sentir a energia o, fluxo de energia, que vai sustentar aquilo ali, pra que os dois consigam de uma forma bem... bem harmônica entender um ao outro e essa pergunta pode ser respondida de diversas formas, não significa que isso está certo ou errado, mas existe pra mim a base pra nós é realmente a acessibilidade da entrega assim, de você realmente se entregar aquele momento é... e tentar sentir esse fluxo de energia que rola a partir desse contato. Estabelecer que contato é esse, qual que é essa pressão, qual que é esse fluxo que acontece. Eu acho que é isso. E que é uma grande dificuldade, eu acho, principalmente dos meninos que tem essa coisa da condução e então eles acabam, muitas vezes, passando na frente e não dão oportunidade pra uma outra pessoa estabelecer a mesma relação com ele. Então eu acho mesmo que é um momento de entrega, de saber escutar.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Murilo: Olha Sofia, pra nós aqui [...] eu diria que é um guia. É o caminho, eu acho né. Esse caminho pode ser cheio de encruzilhadas e curvas então assim não dá pra não ter essa figura, porque se não um vai virar pra esquerda, um vai virar pra direita, um vai fazer a curva, o outro não vai e ai acaba que os pensamentos começam a não mais se coincidirem e ai você não tem processo

de criação. Então eu acho que é o caminho, acho que a direção ela é o guia, ele é o caminho. Eu acho que aqui, a partir do momento que nós trabalhamos de forma coletiva né. É, mas se existe, tem que ter essa pessoa pra falar assim ó: “Tudo isso que você fez, agora você vai assim... nós estamos indo para lá”. Então eu diria que seria o guia. E é a pessoa, que eu acho que é a grande qualidade do Jomar, que é olhar tudo o que se tem [...] chegou o momento em que se olha tudo o que se tem, uma capacidade muito grande de sintetizar isso, de pegar esse todo e falar “Ó, vamos fechar isso dessa forma, isso vai ser dessa forma, isso será colocado no meio, isso funciona assim, muda isso, traz isso pra cá”.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira?

Murilo: Sim. Nós participamos, eu diria, até de forma muito ativa nesse processo. Seja coreográfico, igual eu disse anteriormente, ele é o guia, mas principalmente os mais velhos né, eu e Juliana, Rodrigo, Andréa, a gente tem uma autonomia e, como o Jomar já conhece bem o nosso trabalho de construção e de coreografar é... a coisa flui muito bem assim entre nós e de uma forma bem autônoma. Ele, claro, sempre tem correções e sugestões, então eu diria que é de uma forma ativa. O figurino, a gente tem, [...] eu acredito que a gente tem até um certo ponto o poder de interferir, porque também o figurino tem que caminhar com a coreografia. É, essa coreografia do Pretérito, por exemplo, que a Mayara dança comigo e com o Jomar, não tem jeito de ser um vestido. Eu lembro que no processo de criação questionou-se muito o que a Mayara ia usar... Tinha que ser um macacão, apesar de não ser a preferência da Baby. Mas tinha que ser, quer dizer, não dá pro figurino andar solto a isso. A iluminação a mesma coisa, nada vai andar solto, só que a iluminação menos, porque a iluminação ela é uma coisa que eu acho que ela, pelo menos aqui nos espetáculos da Mimulus, ela vai muito

com relação ao cenário e os figurinos eles entram, eu acho que pra dar o toque final na iluminação. Mas a gente fala “ó, é interessante que tenha um foco aqui, mais luz ali.” Mas esse fechamento é mais por conta deles, eu acho que o figurino é um momento maior, e as coreografias também.

Pesquisadora: Aproveitando essa questão, eu reparei que às vezes vocês (Rodrigo, Juliana), que vocês colaboram, principalmente quando o Jomar está em cena, que vocês ficam com esse olhar mais de fora, dando algumas dicas...

Murilo: Aconteceu domingo. Na hora que começou a primeira música dele, eu esperei ele sair e eu reparei que o som tava baixo. E tem isso né e ai espera, esperava pra falar com ele? Não, já chegamos e já avisamos e já aumentou o som. Entendeu? Então também, eu acho que são ambos trabalhando e isso era coisa que, teoricamente, se fosse esse tipo de direção, ele quem deveria agir, mas a gente tem esse diálogo muito próximo.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Murilo: Aí eu acho que tem duas coisas. Tem a remontagem, por exemplo, quando você tem a saída de bailarinos né, quando você tem a saída de bailarinos e tem que levantar o espetáculo. E ai, você tem uma remontagem que talvez possa gerar muitas alterações, porque são corpos diferentes, então coreograficamente pode ser que gere uma ou outra alteração, ou não, vai depender ai das habilidades físicas de cada um e também de enxergar se isso tá bom, se isso vale a pena mudar ou isso não vale a pena mudar. E realmente tem tudo a ver com o que eu falei. Estando o espetáculo mais maduro, com um olhar diferente, pode ser que: “ah, isso não ficou bom, então vamos mudar. Precisou-se estreiar, estreou-se dessa forma, mas agora vamos mudar.” E essa remontagem acontece dessa forma, vai acontecendo com relação ao tempo, então esses dois pontos eu acho importante ressaltar. E isso aqui

acontece direto. Infelizmente a companhia está com uma rotatividade maior de bailarinos, antes tinha um grupo mais [...] fechado, no sentido de não ter tanta saída e hoje já tem mais, então essas remontagens estão meio frequentes. Acabamos de fazer uma do Pretérito né, com duas estreias né, Guilherme e Mayara e hoje já estamos entrando em outra.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Murilo: Eu acredito. Ham... Essa identidade ela é clara pra nós assim, só não sei qual é e eu também nem sei se é importante essa definição. Que criou-se, criou. O Entre foi um espetáculo que a gente tenta dialogar com isso, entre um espaço né, que tem a ver com o cenário (a plataforma né). Porque muitas vezes nós sentimos que estamos entre as definições do que é uma dança contemporânea moderna e uma Dança de Salão, por exemplo. Então transitamos numa zona, e eu acho que é exatamente essa zona, que eu acho que é a nossa identidade. Tanto é que é difícil. Quando me perguntam “ué, que dança você faz?”, eu falo “ó amigo, eu trabalho com dança contemporânea, sou professor de Dança de Salão, mas sou bailarino de dança contemporânea” e é exatamente isso que está no meu registro, no meu satélite, artista-bailarino contemporâneo, né. Sou professor de Dança de Salão. Mas eu acho que é isso que a companhia se transformou e isso é legal porque a mídia, os críticos de jornal, e etc., quando vem avaliar nosso trabalho, já nos inserem como dança contemporânea.

Pesquisadora: Engraçado que eu acho, nas pesquisas que eu fiz sobre vocês, eu acho definições como Dança de Salão Contemporânea, eu acho definições como Dança Contemporânea... Mas assim, depois de muito ler sobre o assunto, quando eu cito vocês costumo dizer que vocês ressignificam a Dança de Salão.

Murilo: É uma ótima!

Pesquisadora: Porque não existe um termo específico pro que vocês fazem, por enquanto. E talvez nem seja bom ter né.

Murilo: Exatamente! Eu estou um pouco afastado do mundo da dança de uma maneira acadêmica, desde meu mestrado, mas na época, não sei como evoluíram os estudos pra isso, mas até mesmo... o que é o contemporâneo? Até então o contemporâneo é um tempo. Então o contemporâneo é a dança de hoje.

Pesquisadora: A dança que se realiza nesse tempo.

Murilo: Hoje né. Então é isso assim, até que ponto podemos falar o que é a dança contemporânea?

Pesquisadora: Exato.

Entrevista 9

Nome: Rodrigo de Castro Nunes da Costa

Idade: 32

Sexo: Masculino

O que faz na Mimulus: Bailarino

Tempo de trabalho com a Cia: 15 anos (com uma pausa de 5 anos)

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Rodrigo: Bom, Dança de Salão, né, sempre e desde sempre e as... um pouco de clássico, contemporâneo, mas por manutenção mesmo [...] moderno.

Pesquisadora: Mas com a companhia?

Rodrigo: Fora, sem a companhia também é... mas depois que eu comecei a dançar. Meu contato com dança, na verdade, foi com o jazz, antes de eu começar com Dança de Salão, mas por um tempo muito curto e depois com a

companhia eu comecei a fazer outras aulas né, que eram oferecidas pela companhia e atualmente, nesse retorno de dois mil e sete pra cá aí, mesmo que a companhia não tenha, quando eu posso eu faço aula de balé ou moderno ou contemporâneo.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Rodrigo: Bom, uma pergunta extremamente geral né. É [...].

Pesquisadora: Pra você me dizer o que considera importante.

Rodrigo: É... Bom, a gente começa [...]. Principalmente nos últimos anos, os trabalhos são muitos é... [...] focados nos duos né, então as parcerias são fixas né, tem sido fixas, então cada casal trabalha a sua coreografia separadamente né. A gente começa a pesquisa de movimentos, na maior, grande [...] parte das vezes por casal né, os casais separadamente... então, o meu processo e o da Andréia, que é a minha parceira atual e a mais antiga né, já tem sete anos que a gente trabalha juntos, é... Geralmente a gente vai pra sala lá de cima e fica trabalhando em cima de... de... movimentação que a gente têm estudado ou pensado em criar, enfim. É... [...] mesmo que não tenha uma música definida ainda, mesmo que não tenha uma temática definida é... [...] e depois, quando isso começa a ser definido, que é [...] as vezes existe alguma desconstrução [...] ou readaptação, resignificação daquilo que a gente criou.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Rodrigo: Bom, pra mim, [...] eu acho que é a... é a... [...]. Pelo menos o meu corpo, ele é predominantemente formado, em termos de movimentos, nas danças a dois, na Dança de Salão. A partir do momento em que eu penso em me movimentar, durante um processo de criação, é... [...] todo o [...] o meu histórico, tudo me leva a uma movimentação a dois e partindo de diferenças de contato é [...] que a Dança de Salão propicia né. Talvez não me restringindo somente a ela é... [...] pela própria [...] abertura que [...] que a

gente busca né, de desconstruir, de ir pra outros caminhos, mas [...] inevitavelmente é um corpo onde a Dança de Salão tá muito forte.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Rodrigo: É [...] eu acho que ele aponta caminhos né. É... apara arestas, define [...] opta por coisas, exclui coisas, é... adiciona coisas é [...]. Eu acho que é servir como um guia né, apontar caminhos. E apontar caminhos a serem criados e a não serem criados.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira? Nesse caso, você já me disse sobre a coreografia, mas vocês colaboram com o figurino, com o cenário, iluminação, com temas, com músicas?

Rodrigo: Uhum. Sempre que possível sim, né. Na verdade, durante todo o processo de criação obviamente que todos os... as pessoas envolvidas estão abertas a sugestões né e vai aparecendo quando a gente, mesmo na definição do tema, muitas vezes a gente faz uma reunião, pega um [...] um *brainstorming*, cada um joga sua ideia, é... [...] e isso acaba iluminando né a cabeça de todo mundo né e... [...] na medida que vai surgindo ideias em relação a outras coisas, o cenário, luz ou figurino também essas [...] é tudo muito é... as ideias circulam né, então acaba que há uma interdependência entre uma influência mútua e...

Pesquisadora: Vocês se contagiam?

Rodrigo: Sempre.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Rodrigo: A meu ver, não, não acontecem muitas mudanças não. É... Eu acredito que são mudanças pontuais, às vezes pra se adaptar a alguma [...] característica específica de um corpo que não está mais né ou que agora vai

integrar esse espetáculo e que não foi o corpo no qual a coreografia foi criada né. Ou às vezes para explorar uma habilidade é... que apareceu com esse novo bailarino que antes o anterior não tinha expressado e tal. Não acredito que tenha muitas mudanças.

Entrevista 10

Nome: Sofia Regis Gonzalez

Idade: 22 anos

Sexo: Feminino

O que faz na Mimulus: Bailarina

Tempo de trabalho com a Cia: 2 anos e cinco meses

Pesquisadora: Qual a sua formação corporal em dança? Quais técnicas você já vivenciou?

Sofia: É... eu comecei fazendo balé clássico é... com doze anos e com dezesseis eu fui pra Dança de Salão.

Pesquisadora: Como é o processo de criação dos trabalhos da Mimulus?

Sofia: É, eu não participei de nenhum processo de criação ainda porque desde que eu entrei não teve nenhum espetáculo novo. Mas você que eu fale do que eu sei como é?

Pesquisadora: Sim, por favor.

Sofia: Assim, não existe um tema preestabelecido. Digo, não tem assim algum tipo de tema, música e etc., mas é... todo mundo participa na criação coreográfica.

Pesquisadora: De que maneira a Dança de Salão está presente nestes trabalhos?

Sofia: Bom eu acho que... que ela está presente em tudo. Tipo eu, particularmente, gosto bastante das coisas que realmente vêm da Dança de Salão, que não fogem muito. E... e assim, é claro que tem algumas criações mais novas que as vezes acabam fugindo um pouco disso, mas eu acho que a linguagem é sempre essa, entendeu? Querendo, ou não, a essência né, o que a maior parte da dança é a Dança de Salão mesmo. A dança sofreu algumas transformações, mas são poucas também.

Pesquisadora: De acordo com a sua visão, qual a relação entre diretor e a obra?

Sofia: Ah, é um pouco difícil! Porque eu realmente não tive a experiência ainda de passar por momentos e ter vivido alguma coisa mesmo, mas é... eu acho que ele... que todo mundo traz ideias e ele dá né, tipo assim, ele que faz a parte de selecionar eu acho, de dizer o que entra e o que não entra é “isso eu gosto”, “isso eu não gosto” e dar tipo o, o aval final de cada coisa.

Pesquisadora: Aham. Mas você já participou de algumas remontagens né e...

Sofia: É, eu já dancei todos os espetáculos, mas eles já estavam prontos né, eu só interpreto, por enquanto. Eu até criei alguma coisa... porque, sei lá, por exemplo, o “Entre”, é, eu mudei duas coreografias né, porque ele pediu pra mudar mas ai eu criei alguma coisa, mas não assim um processo inteiro.

Pesquisadora: Uhum. Mas na questão dessas remontagens, o Jomar atua como diretor o tempo todo. Então por exemplo assim, quando você lesiona o seu pé e você tem que mudar a coreografia, tem que mudar o pé que você cai da pegada... Como que ele lida com todas essas coisas?

Sofia: Aham. Ah, ele deixa pra gente assim achar alternativas e ai depois ele só dá o aval mesmo do que ele gosta, do que ele não gosta, se é por aí ou não.

Pesquisadora: Os bailarinos participam da elaboração dos trabalhos? De que maneira?

Sofia: Acho que sim, o tempo inteiro assim. Tem vários momentos, mas ele tem o momento de decisão final assim né, mas todo mundo participa mesmo sabe, coisas de músicas, de várias contribuições assim, não de decidir alguma coisa.

Pesquisadora: Como é feita a remontagem de um espetáculo? Há muitas mudanças?

Sofia: Eu acho que, que sempre tenta mudar o mínimo possível é, mas no meu caso por exemplo né, que eu sou bem grande então algumas coisas eu preciso mudar, mas agora a situação de também é que o meu parceiro atual é menor né, porque tentamos não mudar muita coisa, mas aí a gente tenta adaptar o mínimo possível, mas também é... Também às vezes a gente traz alguma ideia que supera o anterior, se for alguma coisa pra melhorar, eu acho que é sempre bem vindo. O ruim mesmo é quando a gente não consegue achar uma alternativa melhor que a anterior.

Pesquisadora: Você acredita que a companhia criou uma identidade própria?

Sofia: Ah, eu acho que sim. Tipo, é... até quando a gente entra aqui e começa de estagiário aqui, e aí a gente aprende o primeiro espetáculo e é sempre mais difícil assim, parece tudo muito novo, mas depois que você pega um espetáculo fica muito mais fácil pegar os outros, porque você já aprendeu. É como se fosse um idioma, sabe? Você já aprendeu o idioma. As combinações mudam, mas é tudo uma mesma língua assim, eu acho.

Pesquisadora: E quando você assiste uma companhia de Dança de Salão e Mimulus a diferença é clara né. Então essa questão da dança de salão contemporânea. O que você entende, você acredita que a Mimulus se encaixa nessa ideia de dança de salão contemporânea e porque?

Sofia: Tá. É, eu tenho uma distância do termo dança de salão contemporânea, porque eu acho muito difícil classificar, tipo “isso é tal coisa”, “isso é tal coisa”, sabe? Só entre os ritmos mesmo pra falar que é... Eu acho que meio que assim a técnica é uma só pra cada estilo, sabe? Então se você sabe essa técnica você consegue dançar qualquer coisa. Mas o que eu acho diferente da Mimulus pras outras companhias é mais no sentido de levar pro palco mesmo. Só que eu acho que a Dança de Salão é de salão mesmo e quando ela vai pro palco realmente muda. Então eu acho que o trabalho da Mimulus é trazer ela pro palco no nível de outras companhias e tipo não como Dança de Salão, né, porque no caso de festivais onde tem um público da dança contemporânea e de outras danças assim realmente não são frequentados pelo pessoal da Dança de Salão assim, né. E normalmente quando o pessoal da Dança de Salão vai trazer alguma coisa eu acho que é mais semelhante ao que é no salão mesmo e não é isso que a Mimulus faz. Mais ou menos isso.