

# Entrevista com Rodrigo Pederneiras, Coreógrafo do Grupo Corpo (MG - Brasil)

Izabela Lucchese Gavioli <sup>1</sup>

## Resumo:

Entrevista realizada em 21 e 22 de setembro de 2012, quando da vinda do Grupo Corpo a Porto Alegre, como parte de sua turnê nacional. Constituiu instrumento de pesquisa na dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: "COREOGRAFIA '21' DO GRUPO CORPO: 21 percepções sobre o processo de criação cênica". Acomodados nas poltronas da plateia do Teatro do SESI, enquanto os bailarinos faziam aula no palco, o entrevistado e a autora aprofundam o objeto de estudo (o processo coreográfico do balé "21") e visitam outros temas que mostram alguns pontos de vista do coreógrafo do Grupo Corpo, Rodrigo Pederneiras. A entrevista foi editada para fins de adequação ao espaço editorial, sem prejuízo ao conteúdo.

**Palavras-chave:** Grupo Corpo; "21"; processo de criação

## Abstract:

Interview conducted on 21 and 22 September 2012, when Grupo Corpo came to Porto Alegre (south of Brazil), as part of its national tour. This interview constituted a research instrument in the master's degree dissertation of the Performing Arts Program at the Federal University of Rio Grande do Sul: "CHOREOGRAPHY '21' BY GRUPO CORPO: 21 insights into the process of scenic creation." Taking place in the seats of Teatro do SESI, while dancers were on stage class, the respondent and the author deepen the object of study (the choreographic process of "21") and visit other issues that show some views of Grupo Corpo's choreographer, Rodrigo Pederneiras. (Edited in order to be appropriated to editorial rules, no prejudice to the content).

**Key-words:** Grupo Corpo; "21"; creation process.

---

<sup>1</sup> Mestre em Artes Cênicas e Professora Assistente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: izabela\_lg@hotmail.com

**Primeira parte: 21 de setembro de 2012.**

Entrevistadora: Não vamos incomodá-los? (referindo-se à aula que transcorria logo à frente, no palco do teatro)

Rodrigo: Não! Periga eles nos atrapalharem!

Entrevistadora: (...) Gostaria de aprofundar o processo coreográfico de “21”, saber como coreografaste, “entrar na tua mente”, no processo coreográfico, mesmo.

Rodrigo: Olha, eu coreografei “21” como eu coreografo sempre, como coreografei todas as outras, quer dizer: partindo da música, sempre. (...) Quando o Marco Antônio Guimarães começou a fazer esta peça, a oficina do Uakti estava a duas quadras da minha casa. E durante todo este processo de feitura de “21” eu estava lá presente também, então sempre surgiam as ideias. Quais as possibilidades do “21”? O 21 em si, as divisões todas em sete, ou os números 6-5-4-3-2-1 (a soma disso é 21), então nós íamos buscando estas coisas e o processo foi mais ou menos juntos, quase que a quatro mãos na feitura... Inclusive quando se tinha uma ideia, ele criava um instrumento específico para aquela ideia que tinha aparecido. E, basicamente, era isso, era buscar as possibilidades do número “21”, que é uma peça toda dividida em 7; 14 pessoas em cena, aí soma 7...21! Porque na época a gente não tinha 21 pessoas também. Mas então é basicamente isso, não tem muito mistério!

Entrevistadora: E como transcrever isto para os movimentos? Como costumava coreografar? Levas pronta a partitura ou o bailarino coreografa junto contigo?

Rodrigo: Não, não...O que eu levo pronto, e o que eu levava pronto, principalmente em “21”, é o tratamento espacial e o número de pessoas que eu ia utilizar. Mas normalmente o que eu vou fazer de movimentos é feito na hora, quando eu estou com os bailarinos, é de momento. Agora, o que eu acho legal em “21” é que ele tem esses processos de subida e descida, por exemplo: a gente vai de 21 chegando a zero, a um, para depois subir a 21 outra vez, várias vezes...Este tipo de coisa... E em várias outras situações tem isso... E as frases coreográficas sempre seguiam este padrão, também. Eu criava uma frase em 21 tempos que eu ia eliminando, até chegar ao último movimento que era um só, e que depois ia subindo outra vez para voltar a tomar esta frase. Só que eu fazia isto, por exemplo, com dois grupos: um que começava do um e ia para 21 e que começava do 21 e ia para um. Então o processo era sempre inverso. E eu fiz isto várias vezes, em várias situações: em 6-5-4-3-2-1 eu fiz um pouco disso também, então...Eram coisas desse jeito, não tem muito mistério, não...

Entrevistadora: Eles (os bailarinos) ficam loucos contigo para entender...Eles dizem que tu ouves notas onde ninguém ouve. Como é a história deste “ouvido musical”?

Rodrigo: (risos) É, é...O processo, inclusive, tem um miolo do “21” que a gente... A gente, não, o Marco Antônio é que deu o nome de hai-kai, que são peças muito curtas, que tem vida própria. Se não me engano, são 8 hai-kais. Eu queria que fossem 7, mas eu fui tirando, porque na verdade ele fez 13 para mim. ‘Se você quiser mais, eu faço mais; se você quiser cortar, corta o que você quiser’. E achei que foi bom...Tem um espaço bom ali, ele tirou um oito, então eu montei aquilo e fiz a ordem também, e fui modificando a ordem, mas...

Entrevistadora: É o momento em que os braços simulam os ponteiros de um relógio?

Rodrigo: Não, aquilo é lá no início. Isso é a primeira coisa. Quer dizer, a primeira coisa, é o 21, que eu falo de 21 a um, de um a 21, depois é que entra nessa parte dos braços. Porque, na verdade, um é sempre o dobro do outro. Esta é toda em sete, então chega um momento que quebra, que a coisa

se quebra ali.

Entrevistadora: E como é para passar tudo isso para um elenco de remontagem? Porque o “21” tem sido dançado até hoje, não?

Rodrigo: É... bom, isso a gente tem filmado... Tem gravado... E, por exemplo, aqui, mesmo não estando no primeiro elenco, várias pessoas já dançaram, então já sabem os papeis. A gente nunca passa uma peça inteira para todo mundo, porque sempre várias pessoas, vários bailarinos já dançaram e sabem, então nem todo mundo tem que aprender ... Às vezes 5, 6,... a minoria...

Entrevistadora: Os autores falam em fases das tuas obras, da tua tendência coreográfica. Reconheces que isso existe, ou é mais um enfoque de quem vê de fora?

Rodrigo: Ah, não... Reconheço, é muito claro, e acho que o marco é o “21” mesmo... Foi onde começou toda mudança, acho que a mudança mais definitiva foi a partir do “21”. Mas é por uma série de coisas. Eu trabalhava sempre com música erudita...nos anos 80, todos... É, Mozart, vários outros... E, a partir de 1992 é que nós começamos a trabalhar com música especialmente composta, o que muda todo o quadro da coisa. Eu acho que também foi a partir daí que a gente começou a criar uma certa identidade na forma do grupo ser, na forma do grupo dançar, que eu acho que hoje tem uma certa marca, um jeito de fazer dança que é um jeito, acho, que só a gente faz. Isso aí, acho que tudo começou em 1992, com o “21”!

Entrevistadora: E tu determinarias estas fases? Os estudiosos falam em três fases...

Rodrigo: É, são três... Eu acho que a primeira fase é a que eu não era o coreógrafo, que era o Oscar Araiz, o argentino... “Maria, Maria” e “O Último Trem”, em 1991. A partir daí... Quer dizer, antes disso, em 1978, eu fiz um balé de noite inteira, um trabalho de noite inteira, para o grupo, mas só prá inaugurar um teatrinho que nós temos – até nem saiu dali, saiu uma vez, foi prá São Paulo no Cultura Artística.(...) A partir de 1981 eu comecei a coreografar para o grupo. Eu acho que até 1981, nessa fase Oscar Araiz, eram peças mais teatrais, com princípio, meio e fim, uma história... Quando eu comecei, eu fui acabando com isto, quer dizer, achando um jeito mais “eu”, buscando; eu era muito novo. E isso se seguiu até 1991; foram dez anos. Eu abri um espaço aí para “Missa do Orfanato”, que foi um pouco diferente... Em 1991 eu ainda fiz “Variações Enigma” ... E em 1992 eu acho que foi o rompimento, mesmo, com isto, e onde a gente começou a buscar um jeito mais... mais nosso, mais brasileiro de ser. Hoje também a gente nem pensa muito nisso. Mas nessa fase eu pensava, me preocupava muito com isso. Acho que foi legal... Eram essas três fases... A primeira eu participei como bailarino, só.

Entrevistadora: E agora, as mais recentes? Como qualificas... Depois de “Onqotô?” ...

Rodrigo: Ah, isso eu não sei! Não sei...

Entrevistadora: Agora já está mais misturado?...

Rodrigo: É agora tá uma “mistureba”, eu acho que não é mais uma fase... Porque, se a gente pegar por exemplo, “21”, “Nazareth”, tem um tempero brasileiro muito forte. Mesmo o “7 ou 8 Peças...” , embora seja Philip Glass, mas tem um tratamento dado pelo Marco Antônio Guimarães também; mesmo esse, acho que ainda tem uma coisa muito forte brasileira.. E isso foi, eu acho, até “Benguelê” ... “Bach” saiu um pouco dessa veia, mas aí depois a gente fez “Parabelo”, “Benguelê” muito forte... Depois eu acho que, a partir daí, depois do “Corpo”, a gente foi finalizando a fase

brasileira...

Entrevistadora: Falaste justamente nesta brasilidade, por que se fala muito da brasilidade no teu trabalho, e tu dizes que nesta época tu buscavas isto... Se elogia muito, também, a questão de que não caíste nas coisas óbvias, não repetir os movimentos da dança folclórica. Ele está ali, mas está modificado. Como é que chegaste nisto? O que é que tu procuravas?

Rodrigo: É que eu nunca acreditei em trazer alguma coisa que está pronta para o palco e dizer: "Olha"... O que está pronto é uma outra coisa. Você pode se... (eu não gosto da palavra, mas...) se "inspirar" ou se basear em certas coisas que você vê ali, para criar uma outra coisa, de uma outra maneira. Mas que você mantenha um pouco esse tipo de cheiro ou de cor das coisas que estão ali; não adianta pegar dança folclórica e levar para a cena. Acho que não dá certo. Como nada, não é só o folclore.

Entrevistadora: E como é que modificavas isto? No teu corpo ou no corpo dos bailarinos?

Rodrigo: Não, no meu, no meu. Até hoje eu faço tudo; claro que eu não faço como eles, mas até hoje eu faço tudo... Cada movimento é feito ali, na sala de ensaio. Enquanto eu aguentar... (risos) eu acho que eu vou continuar fazendo isto! (...) Mas é engraçado falar sobre isto (sobre a transformação dos movimentos), por exemplo, porque, quando eu comecei com isto, mesmo aqui, ainda existia um preconceito... No "21" não, porque o "21" foi considerado uma coisa mais... pode-se chamar... mais contemporânea... Nesse ponto foi mais fácil a aceitação... Mas logo depois do "Nazareth", por exemplo, houve um preconceito enorme: "Isso é samba de branco"... Escutei umas coisas assim, sabe? Mesmo certos críticos diziam isto... Era como se fosse um balé menor, porque tinha uma brasilidade muito forte ali, mas uma versão contemporânea, sabe? É... Eu acho isso engraçado... Mas foi bom, porque depois a coisa foi tomando um vulto tão grande, que na verdade eles viram que era puro preconceito.

Entrevistadora: Rodrigo, qual foi o período máximo que o "21" ficou sem ir para o palco, desde 1992? Como é que funciona? Ele volta quando alguém pede, alguém encomenda? Ou quando tu desejas colocá-lo de novo em cena?

Rodrigo: Pelas duas coisas. A gente tem um repertório que fica mais ou menos pronto. Se precisar de "21" daqui a uma semana, ele está pronto. Os empresários vão vendo e eles compram. Às vezes eles querem uma peça e a gente coloca uma outra que interessa junto... E também, às vezes, tem toda uma questão de logística: se a gente vai fazer um trabalho na Europa, depois outro nos Estados Unidos, e tem o cenário... O que fazer? Tem uma série de coisas para estas escolhas. Mas não sei qual é o tempo maior de "21"... Porque o que a gente faz aqui... Por exemplo, nós estamos fazendo "Benguelê" porque tinha nove anos que não era apresentado no Brasil. Agora, "21", deve ter uns 5 ou 6 anos a gente não apresenta no Brasil, mas estas peças todas a gente apresenta lá fora.

(...)

Entrevistadora: Houve alguma alteração na coreografia original, à medida que tu remontaste com outros elencos?

Rodrigo: Não, não...

Entrevistadora: Seguiu fielmente a partitura original, mesmo mudando todo o elenco?

Rodrigo: Seguiu, mesmo mudando todo mundo... Talvez eu tenha feito uma mudança ou outra, não me lembro, mas nada... Nenhum tipo de mudança que tenha sido fundamental.

Entrevistadora: Apenas como analogia: no Cirque du Soleil, por exemplo, a gente vê um espetáculo original e cinco anos depois ele está totalmente diferente...

Rodrigo: Não, não, aqui isto não acontece...

Entrevistadora: Tenho uma observação: pude ver “21” no palco umas quatro ou cinco vezes, todas que foi possível ver aqui em Porto Alegre...E observei algo que não sei se corresponde à realidade, mas pergunto: a última cena, ela é muito impactante, porque é um aglomerado de bailarinos, caminhando em rumos diferentes, e de repente as bailarinas saltam transversalmente sobre o tronco deles no fundo do palco...Antes elas fazem isto ainda caminhando, e eles giram com elas (...).

Rodrigo: É, exatamente, é...Eles vão pulando, gira, gira, vão pulando, vão pulando, até organizar no fundo do palco sete casais.

Entrevistadora: Numa linha, não? (...) E já uma outra vez que vi, uma única vez, os bailarinos se organizaram, e foi como se esta última fila já estivesse prevista. Deu para perceber os bailarinos saindo desta aglomeração, e se posicionando no final par receber o salto das bailarinas, sem grande surpresa...Isto aconteceu de fato? Foi por acaso, ou em algum momento se reorganizou esta cena?

Rodrigo: Não, não, eu acho que é porque... Talvez você já soubesse que ia acontecer, então... Perde, perde o impacto! Não sei, pode ser...Ou talvez você não tivesse percebido antes, mas é a mesma coisa.

Entrevistadora: Pensei que pudesse ter havido alguma organização dependendo do elenco que remontou, porque depois, quando vi um ensaio de “21” em outra ocasião, a cena foi surpreendente de novo. Eles saíram do emaranhado e foram muito rápido para a formação final...

Rodrigo: Não, é a mesma coisa...

Entrevistadora: Então foi apenas uma impressão! (...) E agora, vinte anos depois de “21”? Agora faz vinte anos, não?...

Rodrigo: Vinte, é...

Entrevistadora: Como pensas que o “21” se insere na dança brasileira, como ele está sendo visto, qual foi a importância dele? O que achas que ele representa hoje, para a dança, no Brasil?

Rodrigo: Eu acho que, de uma maneira geral, o Grupo Corpo abriu um monte de portas, um monte de janelas, deu uma arejada muito grande no movimento de dança no Brasil, de uma maneira geral. E isso tudo começou com “21”. Então eu acho que ele é muito importante...Dizendo uma outra coisa, mas eu acho que tem a ver: “Benguelê” quando eu remontei, agora, quando a gente remontou, eu me perguntava: “Como é que vai ser o ‘Benguelê’ agora, treze anos depois?” (Agora quatorze, mas quando eu remontei, treze). Será que envelheceu, será que vai ter impacto? E é uma maravilha, foi muito bom de ver que é o contrário... Todas as plateias até agora aplaudiram de pé no intervalo, isso é a coisa mais rara do mundo! Então, quer dizer, manteve o vigor, manteve a vida, manteve tudo. E eu acho que “21” deve ser uma dessas peças que não vai envelhecer, eu acho que ela não vai envelhecer nunca! Ela é um jogo interessante, é uma peça que deu direcionamentos diferentes. Eu acho importante ter mudado um pouco com “21”, porque se mudou isso, essa história, de uma certa forma, essa tradição que existia de sempre seguir modismos, do que vinha lá de fora...Teve a época que a Pina Bausch estava “estourando”, então eu via no Rio de Janeiro gente fazendo espetáculo de dança com casacão de lâ!...Eu acho que o “21” ajudou a fazer as pessoas olharem um pouco mais para

nós. Sem bairrismos, nem nada disto... Por que a gente tem que seguir modismos, tem que ir atrás do que fazem lá fora? Até hoje eu acho que “21” ajudou a minimizar esse efeito meio horroroso de achar que “o que tem lá é que é legal”...É legal também...Mas está em outro contexto, é outra coisa...Isso acontece o tempo todo Aqui no Brasil! (...) Tem um pouco de preguiça nisto, eu acho...

Entrevistadora: Já citaste anteriormente a Pina Bausch e o Jíri Kilián como influências do teu trabalho...

Rodrigo: ...Eu acho que a grande influência foi Oscar Araiz, mesmo. Na verdade, quando mencionei a Pina Bausch e o Jíri Kilián, mencionei os que eu mais gostava (risos). Sobre Pina Bausch, quando eu vi “Café Muller”, eu saí completamente doido! Que mulher é essa que faz isto? Uma série de coisas assim, agora... O Kilián, prá mim, é o maior de todos, ele é o maior mesmo...

(...)

Entrevistadora: A gente percebe que o Grupo Corpo não tem um formato de hierarquia...Até pela disposição do espaço, que falaste; tem várias coisas interessantes acontecendo ao mesmo tempo, e todos tem a oportunidade de mostrar-se bem...

Rodrigo: Não, não tem hierarquia, mesmo...

(...)

Entrevistadora: Como é que selecionas os bailarinos? Um ex-bailarino do Corpo (...), certa vez, me disse: “...Tem que ter uma coisa a mais...” O que que é esta “coisa a mais” que tu procuras?

Rodrigo: Quando a gente faz a audição, ficamos eu o Paulo (Pederneiras), o Pedro (Pederneiras), a Aninha (Ana Paula Cançado), a Macau (Maria Carmem Purri); cada um tem um voto, que vale um. Mas por este bailarino que você falou, eu briguei!...Porque ele não tinha tanta técnica, mas o cara tinha um jeito de se mover, que foi genial ter contratado ele! Para “Breu”, por exemplo, ele foi fundamental! Ele resolvia problemas que eu não conseguia resolver... Impressionante! Então tem umas coisas assim... Às vezes você vê que tem umas pessoas com muita técnica, outras nem tanto, e essas então é porque tem alguma coisa especial que a gente viu...

(...)

Entrevistadora: Como tu vê a questão do ballet clássico? Há profissionais de dança contemporânea que dizem que, se tu tiveres uma boa base da ballet clássico no corpo, ‘ele te aprisiona’, ‘ele te prende’... Como vê isto?

Rodrigo: Posso te dizer uma coisa? Assiste o “Benguelê”, e isto vai estar completamente desmentido! (risos) Eu acho que é o contrário, acho que ele te dá muito mais possibilidades. Agora, o trabalho de corpo que você faz durante o ensaio, e tudo mais, isto é que vai determinar o que que o bailarino vai ser quando ele vai se soltar. Quando a gente estreia um balé, goste mais ou goste menos, ele é uma coisa. Quando a gente vai refazer no ano seguinte, ele é um balé muito melhor, mas exatamente pelo fato de cada um dos bailarinos já ter se apropriado desta movimentação. Então, esta soltura, eles têm. Não vai ser o balé clássico que vai tirar este tipo de personalidade que cada um tem. Eu acho que só agrega, muito pelo contrário. Eu não conheço nada, nem ouvi dizer que, se você aprender mais vai te atrapalhar. Quer dizer, conhecimento é o oposto. Está sempre agregando, você tem mais opções. Agora, dizer que você saber mais, que você ter uma coisa mais preparada, um físico mais preparado, vai te atrapalhar, eu acho que é um pouco conversa de preguiçoso! (risos)

Entrevistadora: Os bailarinos do Corpo fazem algum trabalho adicional de soltura, fazem alguma aula de dança contemporânea, alguma outra técnica?

Rodrigo: Não, com a gente não; eles fazem, às vezes, mas mais para se manter fisicamente. Pilates, este tipo de coisa. Mas de técnica de dança não, nada. O trabalho que eles fazem de contemporâneo, se é que a gente pode chamar assim, é todo durante o ensaio. Trabalham o necessário para colocar aquele movimento no corpo.

Entrevistadora: Quanto tempo tu demoras para coreografar um balé? É claro que isto não é uma fórmula matemática, mas existe uma aproximação, do momento em que tu resolves criar um balé até que ele vá para a cena? Quanto tempo, mais ou menos?

Rodrigo: A partir do momento em que eu comecei a trabalhar com o compositor, ou seja, que já tem a música, e tal (este é um processo que começa um ano antes)... varia...uns dois meses talvez, até menos. Mas isto depende de cada um. Tem balé que vai direto. "Sem Mim", por exemplo, foi um dos que foi "diretão". Mas normalmente eu trabalho muito "picado", porque a gente viaja muito. Trabalha 15 dias, viaja, volta, trabalha mais dez dias, então... uma coisa assim. O "Sem Mim" eu tive mais tempo... Agora, prá tudo ficar pronto, cenário, figurino, para ir à cena, leva uns três meses, três meses e meio.

Entrevistadora: Consegues trabalhar fora, quando vocês estão ensaiando em outros locais, em outras cidades... Consegues trabalhar na coreografia, ou só quando estão em casa?

Rodrigo: Só quando estou em casa...Não faço nada fora, não...

Entrevistadora: E tu acompanhas sempre a companhia, em todas as viagens tu estás junto?

Rodrigo: Vou parar agora! (risos) Alguns lugares, obviamente, eu tenho que ir, tem entrevistas, isto quem tem que fazer sou eu, mas... vou começar a selecionar um pouco mais...

Entrevistadora: E para remontar um balé, por exemplo, se tu pegares agora um balé que está sem ser dançado há alguns anos... Quanto tempo? E os bailarinos têm que "pegar" por vídeo antes e já chegar com tudo decorado?

Rodrigo: Não, mas eu acho que em uma semana fica pronto, no máximo. Se eu quiser manter tudo perfeito, umas duas semanas... Tudo tem substituição, um outro bailarino que fica de suplente... Na verdade, a gente não tem gente fora para por. Eles aprendem muito entre eles ali... Por exemplo, fulano faz um solo. Se deu um problema, outro já sabe o solo e tem outro que já entra no lugar dele também, que não está nesta música, e tal... Então já tem...

Entrevistadora: Em geral tem um suplente para cada posição, ou mais, ou não tem para todos?

Rodrigo: Às vezes tem até mais, mas é porque tem gente que aprendeu há mais tempo, e não está podendo fazer, num determinado período, aí aprendem dois outra vez.

Entrevistadora: Neste ano (2012), segundo a agenda de vocês no site oficial, vocês dançaram sete balés, certo?

Rodrigo: Eu não sei! (risos) É?

Entrevistadora: É, sete.

Rodrigo: Mas ultimamente é um pouco assim, é... Porque lá fora a gente varia muito. Aqui

a gente faz o mesmo programa, este programa é o mesmo que a gente está fazendo em todas as cidades: São Paulo, Rio, Belo Horizonte...Agora, lá fora, a gente varia muito.

Entrevistadora: E lá fora é tua escolha ou é do contratante?

Rodrigo: Acho que as duas coisas, um pouco daquilo que eu estava falando no início. Às vezes o contratante quer um balé específico. Aí tudo bem, a gente escolhe o outro, e tal... Às vezes depende da logística também, o que é mais legal, o que dá... Às vezes não dá para fazer um aqui, outro na Austrália, não dá... Mas agora, a gente tem cenário de certos balés nos Estados Unidos, e figurino de outros na Europa, na Alemanha. Aí o caminhão leva, é mais tranquilo. No início do ano, a gente fez Austrália. Se você fez Europa, fazer Austrália... não dá... Na Austrália, por exemplo, a gente não tem nada...no Japão também não... Então aí não dá... Não chegam o cenário, o figurino, estas coisas...

Entrevistadora: Falando no exterior... Tu lê a crítica dos teus balés?

Rodrigo: Hoje não leio muito mais, não!...

Entrevistadora: Como é a aceitação?

Rodrigo: Agora eu até pergunto: é legal, fala bem?...Porque as críticas, hoje, elas são absolutamente descritivas: “tal momento acontece isto, tal momento acontece aquilo, tá tá tá...”. É mais uma coisa informativa para o leitor, do que falando bem ou mal. Mas tem uns que batem feio em mim, também... (risos) Em Londres eles batem muito em mim. É...

Entrevistadora: Por que?

Rodrigo: Eu não sei, viu? Eu acho engraçado, eles têm uma coisa muito complicada que é... Tinha um jornalista, um desses que vinha para o Brasil com frequência...E a gente foi a Londres... Aí depois ele começou a querer voltar demais para o Brasil. Eu acredito que ele esperava um pouco que a gente pagasse as passagens, não sei o quê... E acabou que outra companhia fez isto. Começou a pagar passagem para ele, ele ia... O que ele fez? Ele começou a bater feio na gente... Sabe? Então, isto acontece tanto! Você não faz ideia do tanto que acontece!... Uma crítica do New York Times bateu feio, assim de um jeito ruim, falou que “aquilo (o que o Corpo faz) não era arte”. E tem os outros que não gostam também, tem um monte de gente que não gosta. Tem outros que são totalmente fascinados. Agora, isto não tem jeito... Não tem jeito... Eu ando despreocupado. Aí depois eu fui ver que – nos dois lugares, em Nova Iorque e em Londres, principalmente – eles batem demais no Kilián... E eu vou me preocupar que vão bater em mim? Eu nem digo é mais nada... Agora, é legal porque... Eles batem muito na gente em Londres, mas a última vez que a gente foi, que foi no ano passado... Três críticos bateram não tão forte, até que um, que parece que era considerado o papa da crítica, fez uma resenha linda sobre o trabalho do Corpo, e... É engraçado, parece que eles pararam, sabe? O que saiu depois dele já era uma outra história...

Entrevistadora: Provavelmente algum formador de opinião, alguém que tem mais influência...

Rodrigo: É, engraçado, uma coisa muito maluca...

(...)

Entrevistadora: Como é a rotina da companhia em termos de horários, Rodrigo? Quantas horas por dia vocês ensaiam?

Rodrigo: Em Belo Horizonte? São seis horas corridas. Tem aula de balé das 9 às 10 e meia,

depois ensaio até as três. Só se interrompe para comer alguma coisa, meia hora na verdade. Isto de segunda a sexta. Agora, viajando é outra coisa. Chegamos hoje, a gente saiu do hotel às cinco. Mas é que hoje é o ensaio técnico... É que nós fazemos sempre isto: no dia anterior tem ensaio pros bailarinos, o ensaio é deles. No dia do espetáculo a gente chega aqui mais cedo, que é o ensaio técnico: é para luz, cenário, contrarregagem, movimento de cenário e tudo mais. Aí eles só marcam, para não “se quebrarem”, mas chegam mais cedo, bem mais cedo. E depois, normalmente a gente sai quatro, cinco horas e fica até depois do espetáculo.

Entrevistadora: E daqui vocês ainda vão para outro lugar? Aqui no Brasil?

Rodrigo: Não, aqui é o último lugar. Aqui termina a temporada. Aí depois a gente tem Estados Unidos, fazemos Canadá e França. A gente tem Nova Iorque também este ano. Vamos ver como é que eles vão bater em mim! (risos)

Entrevistadora: Vejo que a agenda de vocês é fechada já para dois anos, para os dois anos seguintes, não?

Rodrigo: É, é...

Entrevistadora: Será que voltam para Porto Alegre? Houve uma época em que vocês vinham todo ano, depois começaram a vir em anos alternados, só nos ímpares. Agora fazia três anos que vocês não vinham...

Rodrigo: Três anos, é?

Entrevistadora: Três anos! Foi 2005, 2007, 2009 e agora, 2012.

Rodrigo: É...A nossa agenda virou uma loucura... E outra coisa também: vir para o sul ou o nordeste é um prejuízo brutal, então... Obviamente nós temos que fazer...Mas é um prejuízo brutal...

Entrevistadora: Por que?

Rodrigo: São 30 pessoas, uma carga de sei lá quantas toneladas. Começa a pensar, além de tudo, na percentagem do divulgador do lugar, o que você paga de divulgação, hotel, diária e tudo mais... É um custo...Grande, grande!

Entrevistadora: Então vocês vem só para cumprir uma certa obrigação de temporada nacional?

Rodrigo: É, é, é isso aí. Bom, a gente tem que fazer, agora... Rio e São Paulo ainda dá, em dinheiro. Belo Horizonte obviamente dá, porque a gente não paga nada disso, dançamos no Palácio das Artes...Então não tem diária, não tem hotel, não tem nada. Mas...

(...)

Entrevistadora: Me fala agora sobre outros balés, se tem algum que é teu preferido, que tu achas que te identifica melhor de lá prá cá... Tens um preferido?

Rodrigo: Não, acho que não, mas tem assim: “Breu” eu gosto muito, gosto de ter feito, me senti bem. Acho que “Onqotô” também, não sei se é o melhor. O “Lecuona” foi uma grande curtição, por exemplo. Uma grande curtição! Tanto que a música não era especialmente composta, e quando achei a música, eu não acreditei...

Entrevistadora: Tens alguma preocupação com o público, com a recepção? Há vários

coreógrafos que dizem que o público não importa, que vão fazer o que vem à inspiração, o que está concebido na imaginação deles, e não se importam muito com a recepção, com o público. Isto está presente para ti, ou agradar o público é casual? Como funciona isto?

Rodrigo: Eu acho que é casual... Não é uma motivação intrínseca. Se você tiver isto na cabeça, não vai fazer nada! Não tem jeito, você não vai fazer nada que preste. Se você começar tendo este papel invertido... Na verdade, o que é o grande barato da criação? É exatamente no que ela se baseou, a maneira como ela foi feita; mas se você começa a ter uma preocupação com o sucesso, eu acho - acho não, tenho certeza! - que cai mesmo. Eu procuro nem pensar nisto...

(...)

Entrevistadora: Os bailarinos mudam bastante, não? Há audição todo ano?

Rodrigo: Não, a gente não faz audição...

Entrevistadora: Só quando precisa de alguém?

Rodrigo: É, quando precisa de alguém, e outra: não é bem uma audição. As pessoas vão - a gente fala com os bailarinos, eles tem amigos - nós vamos precisar, sei lá, de um homem. Aí começa, pode ser homem ou mulher...

Entrevistadora: Convidam?

Rodrigo: As pessoas vão, vão chegando e vão fazendo. Porque senão é muita... É muita "sacanagem"! A última vez que a gente abriu audição veio tanta gente, tanta gente... Vinha gente chegando assim, do Rio Grande do Norte, aqui de Porto Alegre, e chega de manhã, de ônibus... Bailarino é "duro", a gente sabe... Dá café da manhã lá, prá todo mundo... Mas de qualquer forma foram quatrocentas e tantas pessoas prá duas vagas, uma para homem e uma para mulher. Aí você vai frustrar mais de quatrocentas pessoas... Não dá.

Entrevistadora: Isso é uma generosidade de vocês, porque aumenta a chance de vocês verem mais pessoas, não?

Rodrigo: É, mas é uma situação muito ruim, muito ruim... E aumenta "entre aspas", porque estas pessoas chegam de ônibus, elas estão "mortas", sabe? Fazer uma audição longa, primeiro aula de clássico, depois aprender coisas... Não, elas não vão conseguir se mostrar devidamente.

## **Segunda parte - 22 de setembro de 2012.**

(Começo a entrevista mostrando a ele o programa impresso original do balé "21")

Entrevistadora: Tem até buracos de cupim originais...

Rodrigo: (risos, e cita nomes dos bailarinos que estão no programa que está sendo mostrado) ... Que incrível... Nossa, aqui tinha todo mundo!...

Entrevistadora: E estas figuras (Fig. 1), seriam o diagrama do balé?

Rodrigo: Exatamente, é o que eu te falo... Isso aqui tem a ver com o que sobe o que desce, e coreograficamente... Um grupo fazendo de 21 a 1, o outro de, de ... como é que isto funcionava? É

porque isto aqui é o seguinte: dois grupos, tá? Esse aqui começa, 21, certo? Quatro e quatro, oito; mais quatro, são doze; mais quatro, são dezesseis; mais cinco, dá vinte e um, tá certo?

Entrevistadora: Vinte mais um, cada quadrado são quatro, vinte mais um... Ok.

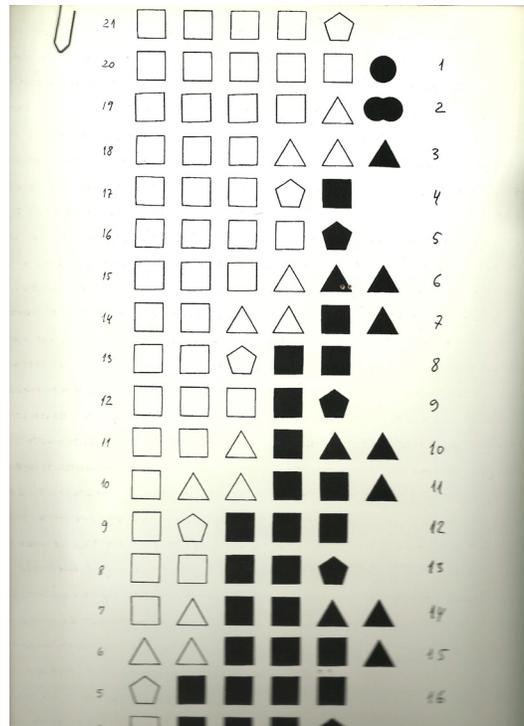


Figura 1: Programa original de "21" (acervo da autora)

Rodrigo: Exatamente, vinte mais um. Só que este é um outro instrumento. Ele fazia: tá - tá - tá - tá - tá - tá - tá, vinte e um, tá - tá - tá - tá - tá - quén (para expressar o outro instrumento), tá - tá - tá - tá - tá, dezenove, tá - ná - ná, quén-quén, tá - tá - tá, pên-pên-pên, tá - tá - tá... Então, quer dizer, um começava do 21, e este do um; este ia diminuindo até o um, e este ia crescendo até o 21. Chegava no final ele fazia tá - pên-pên...Sabe? É... A sonoridade era diferente.

Entrevistadora: Então isto corresponde a mudanças nos instrumentos também?

Rodrigo: Também... Também...Quando é (frase de) quatro, por exemplo, era um instrumento, era uma coisa quadrada, e quando era (frase de) três, era um triângulo, exatamente! Era o desenho do instrumento! Isso aqui são os desenhos dos instrumentos.

Entrevistadora: Que fantástico!... Era isto, então?...

Rodrigo: (risos) É!

Entrevistadora: Então tu interferes bastante com o compositor?

Rodrigo: Sempre, sempre (...) Se você for pensar, isto aqui é sempre 21. Vinte e um, só que de uma forma; aqui 20 de uma forma com um de outra, depois 19 de uma forma com dois de outra... Na verdade, tudo é sempre 21...Só que é de 21 a um, e de um a 21, e tudo é sempre 21, se você for fazer

uma coisa só.

Entrevistadora: E depois isto se traduz em movimento também?

Rodrigo: Isto, exatamente...

Entrevistadora: É um movimento por tempo?

Rodrigo: Exatamente, é um movimento por tempo.

Entrevistadora: E a questão da “brasilidade”, tão comentada no trabalho do Corpo... Em movimentos, o que isto significa? Ou seja, dá para dizer que é um quadril, que é um braço, que é um dorso? O quê, dentro desta concepção, se transformou em brasilidade?

Rodrigo: Eu acho que é uma coisa muito simples, é muito uma busca de uma movimentação que parte sempre da bacia. Eu acho que é muito simples, isto. Aqui eu explorei isto muito, muito, muito. Toda a movimentação parte da bacia. Na verdade, foi só por causa disto que começou este tipo de coisa, movimentos brasileiros... Eu acho que isto, obviamente, cria uma sensualidade maior, um jeito mais...mais solto mesmo, menos rígido, de menos formas...

Entrevistadora: Mais “jogado”, mais balançado?

Rodrigo: É...

Entrevistadora: Identifiquei alguns elementos para explicitar no texto como sinais de “brasilidade”; por favor, me diga se concorda. O quadril é o primeiro; o dorso é outro, um pouco inclinado para frente, que se repete em outras obras, inclusive no “Benguelê”, um dorso quase como “preguiçoso”...

Rodrigo: É, pode ser, no “Benguelê” eu uso muito isto, mas no “21”...

Entrevistadora: Em um momento... Não como o do “Benguelê”, o do “Benguelê” é retificado, e no do “21” elas fazem isto (demonstro), com este braço aqui no quadril...

Rodrigo: Ah... É assim mesmo...

Entrevistadora: Um movimento que é parecido com o do xaxado, mas não é o passo do xaxado. É bem marcante, elas bem curvadas e o cotovelo para frente (Fig. 2).

Rodrigo: É verdade... (levanta e demonstra). Nesta movimentação os números ímpares são marcados com a direita e os pares com a esquerda. Então faz assim: 1, 3, 5, 7 (demonstrando o movimento várias vezes). Vai alternando, certo? O tempo forte, aqui; o ímpar vai alternando de perna sempre.

Entrevistadora: Me pareceu, ao assistir “21” várias, que essa quebra da frase habitual de oito tempos suscita um pouco, também, este movimento de quadril...



Figura 2: “Um movimento que é parecido com o do xaxado, mas não é o passo do xaxado. É bem marcante, elas bem curvadas e o cotovelo para frente” (imagem: site oficial do Grupo Corpo)

Rodrigo: Ela pede isto, exatamente! Ela pede isto! Este foi o grande barato da gente trabalhar com o Marco (Antônio Guimarães, do Grupo Uakti). E tem uma grande coisa também, que eu acho que não falei: o Marco sempre foi um músico erudito. Quer dizer, ele compõe. Como ele criou o Uakti – que você deve conhecer muito bem –, ele trouxe a música popular, mas sem ser a música popular conhecida. Ele fez um trabalho que mistura as duas coisas, onde ele usa Villa-Lobos como se fosse uma canção... O Villa-Lobos também fez isto trazendo as cantigas de roda...

Entrevistadora: Trouxe para o erudito também...

Rodrigo: Exatamente...

Entrevistadora: Outro movimento que eu identifiquei várias vezes, não só no “21”, mas em outras obras tuas: muito movimento de punho também, não?

Rodrigo: Muito, tem...

Entrevistadora: Tem um movimento que é isto e isto (demonstro), o punho vem junto com o pescoço... (ele demonstra)... É... Então isto te identifica, também, bastante...(Fig. 3)

Rodrigo: Eu acho que sim, eu sempre usei muito este tipo de movimento. Nessa época eu usava muito, muito.



Figura 3: Movimentos de punho e cabeça (imagem: site oficial do Grupo Corpo)

Entrevistadora: E tu achas que os movimentos de “21”, eles reaparecem em obras posteriores? Propositamente ou não?

Rodrigo: Eu acho que sim, eu acho que eles foram gerando outras coisas, mas sempre dentro da mesma história, sabe? (demonstrando) É, são sempre essas coisas que eu faço (ainda demonstrando)... Isto tem aqui também, no “Benguelê”, no “21”, tem uma série de coisas nesse sentido...

Entrevistadora: Eu queria mesmo identificar corporalmente estes elementos porque se fala muito literariamente, de forma muito subjetiva, sobre a “brasilidade”. Me faltava identificar no corpo, e agora ficou bem claro. (...) Então, tu interferes bastante na composição? Li há algum tempo atrás que terias dito para o Lenine - ele compôs para “Breu”, não? - que só havia duas orientações: “quarenta e cinco minutos e divirta-se”!

Rodrigo: Isto! (risos)

Entrevistadora: Foi isto? Mas há ocasiões em que interferes mais?

Rodrigo: Depois eu interfiro completamente! Depois que ele trouxe alguma coisa, um “esqueleto”, ou coisas mais ou menos picadas... A gente sentou num teatro, no Teatro Alfa, lá em São Paulo e corta isso, vai aquilo... E não teve nenhum “ah, não, deixa isso” da parte dele... “Ah, então tá!” “Aumenta isso aqui? Monta isso aqui com isto?” Na verdade eu e o Paulo montamos o “Breu”, a trilha foi toda montada deste jeito...

Entrevistadora: Ele te dá uma matriz melódica, e a métrica...

Rodrigo: Não, não, ele me deu mesmo várias opções para algumas coisas, e eu ia escolhendo. Eu não, nós. No caso, eu e o Paulo. Isto no “Breu”.

Entrevistadora: O compositor te dá as peças e tu montas o quebra-cabeças?

Rodrigo: É, é... O Lenine foi impressionante. Já se você escutar o disco, o CD do “Benguelê”, e escutar a trilha... é outra coisa! É outra história... Não tem nada a ver! Eu eliminei quatro músicas, eu cortei pedaço de música, mudei toda ordem... Você lembra? Se você lembrar a trilha, mais a sequência das músicas, e depois escutar o CD, é outra história! Aliás, eu acho que foi o que me deu mais trabalho...

Entrevistadora: Não teve isto no “Santagustin” também?

Rodrigo: Teve um pouco...

Entrevistadora: Tive a impressão que a trilha no CD estava diferente da obra em cena, corresponde?

Rodrigo: Teve, teve, modificamos... É a gente faz muito isto... Às vezes o compositor quer fazer, mas curte fazer o CD, e não a trilha para o espetáculo. A gente tem que criar uma linha a ser seguida, não pode ser uma música solta ali, uma ária aqui, uma erudita ali, uma outra clássica, entra um “Benguelê” completamente perdido... O difícil do “Benguelê” foi isto... Mas normalmente a gente faz. No “Onqotô” eu fiz isso demais, de cortar pedaços, de cortar música pela metade, diminuir um 7-8; eu fiz muito com o Marco, era mais tranquilo nesta época...

Entrevistadora: Foi com o Caetano, o “Onqotô”?

Rodrigo: É. Com o Caetano foi o máximo! Ali no início, tinha duas sessões muito grandes de percussão, eram quase oito minutos, outra de quase seis. Eu cortei uma pela metade, a outra eu cortei um pedaço também, inverti as sessões e pedi para eles comporem uma canção mais suave, mais leve, porque senão fica uma coisa quase que repetitiva...

Entrevistadora: Tens esta preocupação de mesclar os estados de ânimo?...

Rodrigo: Exatamente! Você tem que criar, a criação da trilha é fundamental nisto... Por exemplo, nos últimos instantes eu não estava feliz... Tinha uma canção do Zé Miguel (José Miguel Wisnik), que eu não gostava do lugar que ela estava... Eu liguei uma semana antes para ele e disse: “Vou trocar”. “Ah não, você vai tirar da ordem (...). Mas olha aqui... (...) Tudo bem...” E eu coloquei a canção que estava lá no final, cá prá frente, e aí deu outro resultado... Em todas, praticamente, eu fiz isto. Em todas não, mentira... No Arnaldo eu não fiz...

Entrevistadora: Em “O Corpo”?

Rodrigo: É, praticamente... Eu pedi para criar uma coisa só, para inserir. Ele criou, e eu não interferi mais, não cortei nada.

Entrevistadora: Então tem esta interferência total sobre o compositor?...

Rodrigo: Tem, tem, tem... Com quase todos! (risos) Praticamente todos aceitam de forma tranquila.

Entrevistadora: Rodrigo, eu gostaria de perguntar também acerca da interpretação, no sentido teatral, dos bailarinos; a face mesmo, “interpretação de rosto”. Porque o corpo fala muito, mas vocês pedem algo de expressão facial, alguma preparação?

Rodrigo: Não, aliás, é o contrário! Eu não gosto muito dessa coisa de bailarino de caras e

muitos sorrisos... Não é nada disto! A coisa tem que falar por si só; o movimento, a coreografia tem que falar por si só. E o jeito deles fazerem também, quer dizer, o movimento deles é o que tem que falar. Eles não estão interpretando um papel que tenha características que a gente está acostumado em teatro, não é nada disto. Então, aliás, uma das coisas que eu não gosto em dança é isto: as figuras que querem colocar coisa a mais do que é necessário ali...

Entrevistadora: Não existe a participação de um diretor teatral no trabalho?

Rodrigo: Não! Não, não, não, não, não, longe disto!...

Entrevistadora: É a neutralidade a favor da interpretação?...

Rodrigo: Exatamente! O que interessa é a interpretação corporal.

(...)

Entrevistadora: De onde tu assistes os balés? Das coxias, da cabine? Ou tu não assistes?

Rodrigo: Eu não gosto de assistir.

Entrevistadora: Na hora, não?

Rodrigo: Não, não, eu não gosto de assistir. Eu assisto o balé mais ou menos...Esta temporada, por exemplo, eu estou assistindo mais porque no "Sem Mim" tivemos muitas substituições, então tem que ver algumas coisas... Mais do que no "Benguelê", até. Mas eu não gosto de assistir...

Entrevistadora: Algum motivo especial?

Rodrigo: Eu acho que são os 45 minutos mais longos do mundo, porque eu sento para ver defeitos. O tempo todo, é uma chatice! Não existe curtir, assistindo uma coisa minha, não existe! Eu sento para ver defeitos, aí é muito chato.

Entrevistadora: E existe alguma orientação para os bailarinos em tempo real, na hora do espetáculo, na coxia, ou por rádio?

Rodrigo: Não, não...

Entrevistadora: Deixa transcorrer, corrige as falhas depois?

Rodrigo: Exatamente.

Entrevistadora: E tu assistes muita coisa, vês outras referências em DVD, espetáculos?

Rodrigo: Assistia muito quando era novo, agora tem anos que eu não vejo nada!

Entrevistadora: Por questão de tempo?

Rodrigo: É... (risos) Sabe o que é? Não é querer ser chato, mas 90% do que eu vejo em dança eu acho uma chatice. Eu acho mesmo, acho quadrado de chato. Aí eu não vejo, não vejo mais. Faz muito tempo que eu não vejo nada. Antigamente eu via tudo, tudo que me caía nas mãos eu via, procurava, buscava, ia em coisa de videoteca, viajava, tal... Hoje, não; já tem muitos anos que eu não vejo nada, nada...

Entrevistadora: É possível que isto favoreça a originalidade nas criações? Porque tu não pegas

as referências óbvias...

Rodrigo: Não sei... É... Não sei!

Entrevistadora: Tem alguns coreógrafos, até internacionais, que dizem isto. O Béjart dizia isto, que ele não via nada...

Rodrigo: Ah, é?

Entrevistadora: ...E perguntaram para ele de onde tirava inspiração, e ele dizia que era indo na esquina, no armazém, comprar laranjas...

Rodrigo: É, eu acho que é por aí mesmo, é uma coisa mais voltada para isto. Eu não vejo nada, nada, nada de dança há muitos anos, muitos anos...

(...)

Entrevistadora: A propósito de “Sem Mim” - que pudemos assistir ontem pela primeira vez em Porto Alegre - há uma autocitação? Um trecho de “Bach”, não?

Rodrigo: Tem! Tem! Outro dia um amigo meu falou: “Pô, você tá ficando velho, cara!” (risos), “Você já tá fazendo referência a você mesmo”! Isto foi uma ideia do Carlos Nuñez, inclusive... Eu acho muito legal isso... Quase que dá uma volta ao mundo, assim, porque... O que ele faz? Ele começa com uma canção, eles chamam de “alvorada”, que é um ritmo deles, é um ritmo galego, e logo depois ele entra no lundu, que é o mesmo ritmo, só que é um ritmo completamente africano, depois ele pega este mesmo ritmo e chama o prelúdio da suíte 1 de Bach, que é o final de “Bach”. Aí eu não resisti! (risos) A ideia é a mesma, tem variações iguais até que depois, as variações finais são de “Sem Mim” e não do “Bach”. Mas a referência é clara, é óbvia! Não é cópia! (risos)

(...)

Entrevistadora: E a questão de direitos... Estávamos justamente ontem falando sobre cópia, sobre profissionais que copiam outros...Tens alguma preocupação com o registro das obras, de alguma forma?

Rodrigo: Não, o Corpo registra... A gente normalmente grava, vende, eu não ganho nenhum tostão com isto também... É o Corpo, e o Corpo sou eu também, vou ganhar dinheiro para o Corpo... Já recebo meu salário, está certo... É assim mesmo.

Entrevistadora: Já aconteceu de ter que processar alguém por cópia?

Rodrigo: Eu cheguei uma vez até ameaçar... Achei muito ruim o que um casal chileno fez... Tem essas apresentações de concurso de dança na televisão, e eles ganharam todos os concursos com um pas-de-deux meu de “Lecuona”, como se fosse deles. Em tudo! Figurino exatamente da mesma cor, pas-de-deux exatamente igual, só que eles cortaram... Qual era? Não lembro mais... “Mariposa”! É o segundo. Ela de cor de rosa, exatamente. Só que eles cortaram a música porque tinha limite de tempo...Cortaram a música, cortaram o pas-de-deux todo, assinaram! Aí eu fiquei furioso! (...) Mas já teve muitos! Já teve gente ganhando concurso fazendo uma outra “Missa do Orfanato”, em São Paulo, também... Mas não ligo muito, não! Esse negócio do Chile eu fiquei “sacaneado” porque foi uma coisa de televisão, assim, milhões de pessoas... Aí não é justo...Cópia total, fiel! Nem se preocuparam em modificar alguma coisa. Copiaram tudo. Coreografia, mesma música, e o figurino todo (risos).

Entrevistadora: E como é que você ficou sabendo?

Rodrigo: Alguém me mostrou...

Entrevistadora: Alguém viu?

Rodrigo: É, exatamente...Isto já faz uns três, quatro anos...

(...)

Entrevistadora: E para o “Lecuona”, vocês fizeram alguma preparação de dança de salão?

Rodrigo: Não, não, nunca faço nenhuma preparação nenhuma assim, tudo é feito ali mesmo! Nunca fiz nada, nada, nada de dança de salão (...)

Entrevistadora: Há algo impressionante no “Lecuona” ... É possível perceber quando o bailarino não faz dança de salão e ele só coloca aquilo dentro de uma outra técnica. O abraço fica incômodo; o abraço é algo muito simples, mas até a soltura do abraço, não haver tensão demais, denuncia se a pessoa faz dança de salão ou não...E o abraço de vocês é muito natural, especialmente no bolero. Daí a curiosidade de perguntar se houve alguma preparação específica...

Rodrigo: Na verdade, é um bolero que eu misturo com tango (risos)! Eu faço uma mescla nesse aí que é danada! As pessoas todas chamam aquilo de tango, mas não é tango, é um bolero.

Entrevistadora: Em “Lecuona” o abraço está, na maior parte das vezes, a serviço das portagens, não? Então ele é um abraço bonito, estético, mas está a serviço daqueles enlances todos que encontre, certo?

Rodrigo: É... É! Mas pas de deux é isto! Pas de deux é o que a música pede e é aquilo...

Entrevistadora: “O rei do pas de deux”, não é como te chamam?

Rodrigo: (risos) Eu gosto de fazer pas de deux...

(...)

Entrevistadora: Para finalizar, então: questões com problemas de saúde dos bailarinos. Acontecem muitas lesões?

Rodrigo: Olha, muito pouco pelo tanto que eles trabalham, muito pouco.

Entrevistadora: Vocês têm algum acompanhamento de alguém, de alguma equipe, algum especialista?

Rodrigo: Tem, tem as fisioterapeutas que vão lá diariamente, até para manutenção, para cuidar de machucado também, claro... Tem... E eles também fazem muito, muita coisa por fora. Não são todos, mas...Aulas de pilates, ou de outras coisas que não sei... Mas a gente tem as fisioterapeutas lá.

Entrevistadora: Então elas são funcionárias do Grupo?

Rodrigo: Não, não...

Entrevistadora: São autônomas, vão lá para dar assistência?

Rodrigo: É, exatamente.

Entrevistadora: Elas acompanham o grupo durante as viagens?

Rodrigo: Não, só a Lyon, uma delas vai, porque quando a gente vai a Lyon são dezessete, dezesseis espetáculos, são três semanas direto. Aí é loucura!

Entrevistadora: Na Bienal?

Rodrigo: É...Nesse meio aí tem temporada de dança também, não tem só a Bienal. E a gente faz Bienal, faz essas temporadas também. A gente já foi lá... Sei lá... Treze vezes, virou casa nossa... E a gente faz três semanas... Ninguém nunca fez três semanas lá, só nós. As três últimas vezes que a gente fez foram três semanas.

Entrevistadora: São residentes lá?

Rodrigo: Nós fomos, há muitos anos atrás... Aliás, "Bach" estreou lá, que era o que o Guy Darnet (fundador da Maison de La Danse) queria... Mas depois estragava nossa vida no Brasil, não adianta. Porque ficávamos nos guardando para estreiar lá; a gente voltava, em outubro, e a temporada brasileira "ia pro saco". Então, não era legal. Mas uma coisa que o Guy Darnet fala eu acho legal (ele saiu de lá agora, o último ano dele foi o ano passado): é que o Corpo é impressionante porque... Bom, primeiro: é a única companhia que faz três semanas. E tudo esgotado, lota tudo. Quatro, cinco meses antes, está tudo, completamente esgotado. E outra: para ele é uma maravilha, porque ele não gasta nada, um tostão com o Corpo! Você chega em Lyon, não tem um cartaz do Corpo, não tem nada; só de colocar na programação esgota tudo. Então, para ele, é uma maravilha.

Entrevistadora: Diferente do Brasil, não?

Rodrigo: É, é, mas é só com o Corpo isto, também. Já faz muitos anos... É uma longa história de amor ali, legal... Uma vez nós fomos fazer um espetáculo, e acabou a luz no quarteirão todo. A gente tinha feito... - não sei o que era na primeira parte -, e depois era "Onqotô" a segunda parte. E acabou a luz! E não voltava, não voltava... Bem, tivemos que cancelar o resto do espetáculo, tínhamos feito a primeira parte. Bom, mas vamos fazer, para quem quiser ver, pelo menos o "Onqotô" num outro dia. Marcamos, todo mundo foi avisado que seria feito, fizemos... E não é que o teatro lotou! Só para ver "Onqotô"... Só que cada um trouxe uma rosa!... Olha... Acabou o espetáculo... Choveu rosa no palco inteiro, em agradecimento ao fato da gente ter feito, sabe? Olha que legal! Foi uma das coisas mais emocionantes que teve lá em Lyon...

Entrevistadora: Foram para ver apenas o segundo balé...

Rodrigo: Exatamente. Todo mundo com uma rosinha na mão (risos). Olha que doideira!

(...)

Entrevistadora: Rodrigo, tem alguma coisa a mais que lembres, que gostarias de falar sobre "21", ou sobre outras coisas do teu trabalho, para deixarmos registrado?

Rodrigo: Sobre o "21", o que eu gosto sempre de falar é o seguinte: eu acho que a pessoa que mais me instigou... Que eu vi exatamente este jeito como ele trabalhava com música... Porque eu a vida inteira só escutava música clássica, desde que eu era moleque, eu era meio doido... E o cara trabalhava com a música popular e a erudita, era uma coisa que se mesclava, você não sabe dizer o que era o quê... Foi o Marco Antônio Guimarães, que foi o cara que fez o "21". A gente fez o "21"

juntos; eu acho que foi o cara com quem eu mais aprendi. E eu costumo dizer – e é verdade! – que eu aprendi a coreografar escutando música... Não foi vendo outras pessoas coreografarem. Sabe? É... Como usar contraponto, tudo através da música.

Entrevistadora: A música é teu motor, então? Quem não usa música está perdendo uma parte importante?

Rodrigo: Não, não sei! Não, cada um tem o seu jeito de trabalhar e pronto, não? Está certo. Agora, eu, sim, “a minha” é a música.