



**Universidade Federal da Bahia  
Escola de Dança / Escola de Teatro  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Mestrado Interinstitucional (MINTER) em Artes Cênicas**

**Noemi Mello Loureiro Lima**

**FAZENDO HISTÓRIA: A CONTRIBUIÇÃO DE TÉLMA CÉSAR PARA A DANÇA  
CÊNICA EM ALAGOAS**

**MACEIÓ/AL  
2014**

**Noemi Mello Loureiro Lima**

**FAZENDO HISTÓRIA: A CONTRIBUIÇÃO DE TELMA CÉSAR PARA A DANÇA  
CÊNICA EM ALAGOAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa em Artes Cênicas, da Escola de Dança (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Poéticas e Processos de Encenação

Orientadora: Profa. Dra. Eloísa Domenici

**MACEIÓ/AL  
2014**

**Noemi Mello Loureiro Lima**

**FAZENDO HISTÓRIA: A CONTRIBUIÇÃO DE TELMA CÉSAR PARA A DANÇA  
CÊNICA EM ALAGOAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa em Artes Cênicas, da Escola de Dança (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas pela Banca Examinadora formada por:

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Eloísa Domenici – Orientadora  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Antônio Lopes Neto  
Universidade Federal de Alagoas

---

Profa. Dra. Daniela Amoroso  
Universidade Federal da Bahia

Aprovada em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2014

**MACEIÓ/AL  
2014**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me guiaram e me fortaleceram, sustentando-me de coragem em todos os momentos desta caminhada.

A minha família: meu pai, Paulo, pela paciência; minha mãe, Mary Lucy, pelo cuidado; meu marido, Zeferino, pela cumplicidade; e meu filho, Ygor, pelo apoio, sempre, e a todos àqueles que “silenciam para não atrapalhar” e compreenderam a ausência.

Ao amigo Professor Pós-Doutor Antônio Lopes Neto, pelo empenho em articular este Programa de Pós-Graduação, pelo encorajamento e pela contribuição com a minha pesquisa.

À Diretora da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Profa. Dra. Rita Namé, por fomentar esta parceria com a Universidade Federal da Bahia – UFBA.

A minha Orientadora, Profa. Dra. Eloísa Donenici, pela paciência, aconselhamento e por todo ensinamento nesta jornada.

A todos(as) os(as) professores(as) do MINTER-2014: Profa. Dra. Deolinda Vilhena, Prof. Dr. Glaucio Machado, Profa. Dra. Eliene Benício, Profa. Dra. Suzana Martins e Prof. Dr. Fábio Dall Gallo, por todo o ensinamento.

A todos(as) os(as) colegas do Mestrado pela persistência e espírito de equipe que construímos juntos(as).

À Profa. Dra. Nadir Nóbrega, pelo suporte nos momentos difíceis do início do percurso.

As minhas colegas de trabalho, Professoras do Curso de Dança Licenciatura e ao professor Ms. José Acioli Filho (parceiros), pelo incentivo.

À Telma César, objeto de pesquisa deste trabalho, pela disponibilização de seu tempo e por todas as informações concedidas para a construção desta dissertação.

Aos Integrantes da Companhia dos Pés, pela permissão em ceder suas imagens e histórias.

À amiga Miran, pela acolhida na ponte aérea Maceió-Bahia.

À Professora Eliana Cavalcanti, pelas preciosas informações que implementaram esta pesquisa.

Aos(as) alunos(as) do Curso de Dança Licenciatura, pela compreensão.

Aos(às) amigos(as) que “de longe” torcem para tudo dar certo.

A todas(os) as(os) pesquisadoras(es), bailarinas(os), intérpretes, criadoras(es), coreógrafas(os), dançarinas(os), que se interessam, constroem e fomentam dança na cidade de Maceió.

Dedico este trabalho a todas as  
pessoas que fazem da dança seu lazer,  
seu caminho, sua vida.

“A sola do pé conhece toda a sujeira da estrada”  
(provérbio africano).

LIMA, Noemi Mello Loureiro. **Fazendo História:** a contribuição de Telma César para a dança cênica em Alagoas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança/Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2014.

## RESUMO

Esta dissertação tem como primeiro objetivo ser um registro de um período do desenvolvimento da dança da cidade de Maceió, evidenciado pelo trabalho da dançarina e coreógrafa Telma César. Apresenta uma breve retrospectiva do momento cultural vivido na cidade e seu reflexo no fomento da criação artística a partir da década de 2000 até o presente, trazendo como referência os processos criativos dos espetáculos por ela dirigidos e produzidos. A dissertação é estruturada em três capítulos, além da introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo situa o leitor na expansão do campo da dança cênica do Brasil, enfatizando o histórico dos espaços e das referências em dança na cidade de Maceió. O segundo capítulo descreve a trajetória de Telma César, em seus experimentos, descobertas e identificações, evidenciando suas referências, que mais tarde se relacionam com suas escolhas artísticas de criação. O último capítulo discute sobre a identificação e o desenvolvimento do pensamento contemporâneo de dança nos trabalhos produzidos pela *Companhia dos Pés*, dirigida por Telma César, pontuando a relação com os espaços arquitetônicos, o *hibridismo* na relação com as danças populares e a contribuição para a criação de novas tendências em dança na cidade.

**Palavras-chave:** Dança. Maceió. Processo de criação. Poética da dança.



LIMA, Noemi Mello Loureiro. **Fazendo História:** a Contribuição de Telma César para a dança cênica em Alagoas. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Dança/Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – Salvador, 2014.

### **ABSTRACT**

This dissertation aims to be at first a record of a period of development of the dance in Maceió, showing the work of the dancer and choreographer Telma César. It presents a briefly retrospective of the cultural moment lived in the city and its reflection in promoting artistic creation from the 2000s until this moment. It uses as reference the creative process of the shows directed and produced by her. This dissertation is divided in three chapters, besides the introduction and closing remarks. In the first chapter, I situate the reader in the expanding field of dance history emphasizing the spaces and references in dance in the city at that time. In the second chapter, I describe the artist's ways facing the trajectories in her searches, results from her experiments, discoveries, artistic choices and identification of creation what later match with her choices. The last chapter refers to the identification and development of contemporary thought of dancing in the work produced by the Dance Company “Companhia dos Pes” directed by Telma Cesar. It relates the relationship among architectural spaces, hybridism in relation to folk dances, and interference for creating new trends in dance in the city.

**Keywords:** Dance. Maceió. The creation process. Poetic of dance.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. VISITANDO O PASSADO PARA ENTENDER O PRESENTE .....</b>	<b>14</b>
2.1. Breve relato sobre a dança cênica no Brasil.....	14
2.2. A dança cênica no Nordeste.....	18
2.3. A dança cênica em Maceió e seus pioneiros.....	21
<b>3. TELMA CÉSAR: RELATOS DE UMA TRAJETÓRIA .....</b>	<b>32</b>
3.1. O início da jornada: colocando os pés na estrada.....	32
3.2. <i>Primeira Solidão</i> : o encontro com a criação.....	41
3.3. <i>Pé, Umbigo e Coração</i> – novos tempos para a criação em dança.....	45
<b>4. COMPANHIA DOS PÉS: CUMPLICIDADE E CRIATIVIDADE EM DANÇA.....</b>	<b>50</b>
4.1. As poéticas e os processos de criação.....	50
4.2. Apontamentos de uma dança contemporânea.....	66
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>71</b>
<b>6. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>74</b>
<b>7. APÊNDICE.....</b>	<b>83</b>
<b>8. ANEXOS.....</b>	<b>113</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A dança cênica em Maceió vem, ao longo dos anos, desvelando uma hibridação de estilos e práticas, conforme se pode observar pelos relatos, registros diversos e fontes bibliográficas. Capital do Estado de Alagoas, Maceió é o seu principal pólo cultural. Fundada por escritura em 1611, esta capital teve o primeiro Teatro construído no ano de 1898, no Largo da Cotinguiba, também conhecido como Largo das Princesas – hoje Praça Deodoro. As obras iniciadas seriam de um Teatro que deveria ser chamado Theatro 16 de Setembro. Sua construção foi interrompida e o teatro foi inaugurado em 15 de novembro de 1910 e, desde então, recebeu companhias de artes dramáticas como a Companhia Dramática Nacional, implementando, assim, o desenvolvimento das atividades artísticas e culturais na cidade.

O desenvolvimento de um campo artístico em determinado local, entendido como um processo dinâmico e evolutivo, pode ser analisado por meio do estudo da trajetória dos seus agentes, neste caso, coreógrafos e bailarinos da cidade de Maceió. A crítica genética é uma opção epistemo-metodológica possível para proceder à análise de processos pelos seus registros no tempo (SALES, 2009). Escolhemos a dançarina e coreógrafa alagoana Télma César, diretora da companhia de dança *Companhia dos Pés*, para analisar e discutir o desenvolvimento do pensamento contemporâneo de dança nesta cidade, por meio do estudo de seus processos de criação. Esta escolha justifica-se pelo fato de que Télma César é uma criadora radicada na cidade de Maceió desde 1975 e por ela ter mantido uma produção contínua durante os anos 2000. Outro fato notável é que se destacam na sua produção a inspiração nas tradições ibérico-medievais e negro-indígenas presentes nas danças populares locais, além das experiências corporais dos dançarinos integrantes desta companhia. Suas criações repercutem novas tendências da linguagem da dança, provocadas pelo pensamento contemporâneo.

Observando o desenvolvimento da dança cênica no Brasil, percebemos que, desde meados do século XX, destaca-se o balé clássico como a principal referência estética pela criação de escolas de dança clássica por todo País. Na Região Nordeste, dada a profusão de suas danças tradicionais regionais, a dança cênica apresenta como traço peculiar uma tendência a incorporar o espírito das festas populares, mesclando histórias oriundas das dramaturgias dos mitos e contos, da literatura de cordel, dos autos. Tais referências revelam-se uma forte matriz geradora do elemento humano desta arte que é a dança.

No final do século XX e início do século XXI, no Nordeste, surgem profissionais que desenvolvem suas ideias por adicionar sua herança cultural e evidenciar uma nova geração de

dançarinos/pesquisadores/coreógrafos, impelindo ao discurso cênico temas e questões sociais de seu tempo, além de permitir o amadurecimento de novas companhias. Com isso, tais companhias se tornam espaço privilegiado de experimentações, resgatando elementos das raízes populares e, assim, abrem caminhos para recriação de um corpo cênico mais aproximado das referências culturais brasileiras.

No ano de 2000, Telma César, à frente da *Companhia dos Pés*, busca introduzir um novo olhar para a dança na cidade, apropriando-se de uma linguagem que mescla as expressões dramáticas da cultura popular com uma abordagem da educação somática<sup>1</sup>, integra também as vivências pessoais de cada intérprete numa relação mais despojada na busca de um movimento de reencontro com a descoberta da relação ordinária do sujeito consigo mesmo, com os outros e com o mundo.

Em Alagoas, a documentação da dança é vaga e fragmentada. Muitas vezes os registros são conservados de maneira precária na memória de executantes e coreógrafos. Mesmo assim, percebemos que balé clássico é a mais proeminente expressão da dança no imaginário dos dançarinos/coreógrafos e intérpretes da cidade na última metade do Século XX. Por isso, o nosso engajamento nesta arte e nesta trajetória de diferentes momentos despertou o desejo de procurar pesquisar e registrar a inserção do pensamento contemporâneo em dança, baseada e inspirada nos trabalhos desenvolvidos por Telma César, por seu valor artístico inovador para a dança.

A partir destes registros, pretendemos verificar quais os elementos constitutivos para o desenvolvimento de um pensamento contemporâneo de dança em Maceió, suas contribuições para identificação e reflexão destas composições, seus modos de aprender e preparar o corpo cênico e de compor a cena, e a relevância de suas pesquisas para a criação de novas tendências estéticas para a construção do espetáculo.

Acredita-se que os registros e reflexões apresentados neste trabalho serão fomento para posteriores aprofundamentos sobre o tema, ao tempo em que terão uma relevante importância acadêmica como fonte de pesquisa e de registro. Esperamos, com isto, suscitar ideias e discussões que possam contribuir para o aprofundamento da dança cênica em Maceió, além de funcionar como veículo de difusão de reflexão sobre dança.

Três capítulos tratarão deste tema, de modo a refletir sobre a construção da dança cênica em Maceió. No primeiro capítulo, introduzimos de forma sucinta a linha histórico-

---

<sup>1</sup> A educação Somática é um termo cunhado por Thomas Hanna (1929-1990) como sendo “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Estes fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia”

descritiva da dança cênica na cidade, desde a introdução e o desenvolvimento da dança cênica no Brasil no século XVI. Em seguida, discutimos os caminhos da dança cênica no Nordeste, destacando os seus precursores, sua abrangência e influência na construção dos passos constitutivos da dança cênica em Maceió.

No segundo capítulo, apresentamos a trajetória da dançarina Telma César, da qual pontuamos sua chegada a Maceió, seu vínculo com as danças populares, seu crescimento artístico, suas referências e inspirações, sua busca por referenciais poéticos e estéticos, até a sua ida para São Paulo e sua relação com a educação somática. Além disso, ressaltamos a importância da realização do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração* como fato marcante para o advento do pensamento contemporâneo na dança cênica da cidade.

No terceiro capítulo, identificamos a importância da *Companhia dos Pés*, analisamos as configurações estabelecidas entre a poética desta companhia e o fazer artístico de seus integrantes, apontamos os diálogos traçados entre a identificação da dança contemporânea nos trabalhos desenvolvidos pela companhia e os espaços arquitetônicos da cidade, detectando, desse modo, o diferencial desta companhia e a interferência destes espetáculos para a criação de novas tendências e diferentes diálogos em dança em Maceió nos dias de hoje. Implementamos este trabalho inserindo aos anexos as entrevistas transcritas na íntegra.

A partir desta dissertação, esperamos obter um estudo de relevância, fornecendo subsídios para futuras pesquisas e implementações sobre o tema abordado, além de contribuir para o reconhecimento do pertencimento e da valorização dos artistas que constituem a dança na cidade de Maceió. Esperamos também, servir de aporte para o entendimento do pensamento contemporâneo de dança nesta cidade.

## 2. VISITANDO O PASSADO PARA ENTENDER O PRESENTE

### 2.1 Breve relato sobre a dança cênica no Brasil

O advento da dança cênica no Brasil está atrelado às atividades catequéticas trazidas pelos jesuítas no início do século XVI, junto às atividades teatrais que eles conheciam e usavam para seus fins, utilizando elementos da cultura indígena e misturando-os à palavra (ao texto escrito) e à música, segundo afirma Lopes Neto<sup>2</sup> (2001, p. 42). É na base do teatro brasileiro que a dança planta suas raízes para frutificar nos tempos vindouros. Isto se deve ao fato de o Padre José de Anchieta ter começado a traduzir a doutrina cristã para a língua Tupi ou Tupi Antigo, que foi a língua falada pelos povos Tupi que habitavam o litoral do Brasil, gerando uma inquietude nos índios, habituados ao uso de máscaras, ornamentos, corpos pintados, instrumentos de percussão, para manifestarem a forma espetacular de suas danças. Coube aos jesuítas, “terem desenvolvido a arte dramática nessa colônia pertencente a Portugal.” (LOPES NETO, 2001, p. 45).

O teatro foi a forma utilizada pela Companhia de Jesus como sistema educativo de conversão dos indígenas e conquista dos colonos pela civilização europeia. Acreditava-se que devido a sua eloquência, sua dança, seu canto, sua música, sua poesia, não havia meio mais poderoso para nutrir a finalidade catequética. Entretanto, devido à influência dos colonos portugueses, este teatro jesuítico, com sua função didático-doutrinadora, mescla-se às influências de uma nova conduta social, incorpora elementos afro-ameríndios e gera um ciclo festivo no Brasil.

Na atualidade, apesar de se falar sobre a “brasilidade” na dança, surgem contundências devido ao fato de suscitar questionamentos sobre a nossa suposta identidade cultural. É devido a essa associação da religiosidade, dos dramas litúrgicos e da doutrinação, que surge uma identificação na formação de uma cultura com aspectos popular e de caráter local, sedimentando o surgimento das danças e folguedos constitutivos deste ciclo festivo, cujas manifestações aconteciam, segundo Lopes Neto (idem, p. 45), “dentro das igrejas, pátios, escadarias e praças públicas”.

---

<sup>2</sup> Antônio Lopes Neto é alagoano, historiador e pesquisador em dança. Doutor e Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo – ECA/USP, Professor Associado da Universidade Federal de Alagoas – UFAL e Vice-Coordenador do Curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Sua contribuição com a pesquisa em dança trouxe consideráveis subsídios para a realização da escrita desta Dissertação, sendo suas teses, livros e entrevistas com personalidades da dança alagoana aporte para o desenvolvimento deste trabalho por ser atualmente o registro mais completo da construção em dança nesta cidade.

Tais manifestações foram mantidas e cultuadas pelo povo, gerando uma estética própria, uma vez que estas foram adaptadas e recriadas segundo o meio, os interesses pessoais e religiosos, associado à estrutura das danças dramáticas. Os motivos carnavalescos e natalinos se constituíram de modo a possibilitar que estas celebrações se tornassem tradicionais, ocasionando a ligação da dança no Brasil às manifestações festivas, populares e religiosas durante dois séculos e meio. Conforme Viriato Corrêa (LOPES NETO op. cit., p. 45), “A dança tinha um imenso prestígio. Dançavam diante de seus mortos, dançavam para festejar as vitórias, e até para o trabalho seguiam em passos de dança”.

Não obstante, durante todo o século XIX, nos teatros, a ópera e a dança eram importadas da França e da Itália. As companhias europeias eram contratadas para tournées que percorriam as principais cidades do Brasil com os espetáculos do seu repertório. Não havia, até então, um pensamento criador nas artes cênicas no Brasil. Esse quadro veio se transformar após a Segunda Guerra Mundial, devido ao aumento da popularidade do teatro e da dança, que já contava então com um público mais constante e exigente, como observa Faro (1988).

Foi através dos Ballets Russes de Diaghilev, companhia de dança que existiu de 1909 à sua dispersão em 1929 por conta da morte de seu mentor, que a ideia de balé se transformou por sua aproximação com a arte moderna, estabelecendo um firme diálogo para a manutenção da tradição russa na dança (CERBINO, 2012, p. 18). Serge Pavlovitch Diaghilev, empresário artístico russo que incorpora o balé às atividades teatrais nas missões extraordinárias dos teatros imperiais russos, estabelece um novo modo de produzir balé, o qual que ganhou permanência no cenário artístico cultural das décadas seguintes. Com a morte de Serge Diaghilev em 1929, é criado em 1932 o Ballet Russes de Monte Carlo pelos empresários Wassily de Basil (1888-1951) e René Blum (1878-1942), e, “por divergências dos rumos artísticos assumidos pelo grupo”, em 1936, Blum funda o Ballets de Monte Carlo (op. cit., p. 1). Ainda neste ano, a companhia de De Basil passou a se chamar de Ballet Russes do Cel. W. de Basil, sendo que dois anos depois, conflitos judiciais o afastaram da direção do grupo. Só em 1939 ele passou a se chamar Original Ballet Russe, nome que permaneceu até 1952, quando foi oficialmente desfeito. Companhias que afirmaram sua identidade pela identificação com “a linhagem russa de balé” (CERBINO, op. cit. p. 18).

Vale salientar que a denominação “balés russos”, está relacionada à qualidade das produções dos espetáculos criados por Marius Petipa (1818-1910) até o grupo de Diaghilev, vinculado a ideia de “russo” como uma “qualidade”, legitimando seu uso em qualquer contexto. (Ibidem, p. 20).

O legado de Diaghilev autenticou e legitimou a inserção destas companhias no cenário artístico e cultural das décadas que se sucederam como ressalta Cerbino (2012, p. 18):

Estabeleceu-se, desta maneira, a continuidade ou a referência histórica de novas práticas, criadas a partir de interesses específicos, capazes de desenvolver usos e funções manipuláveis afim de alcançar e manter em cena um tipo de produção aceito tanto pelo público quanto pela crítica como de alto nível.

Com o advento da Segunda Grande Guerra Mundial, as duas companhias tiveram que traçar novas rotas e espaços alternativos para suas apresentações: o Ballet Russes de Monte Carlo elegeu os Estados Unidos e o Original Ballet Russe, o Ocidente.

Até a década de 1930, identifica Robatto (2002, p. 29), “não havia no Brasil, nenhuma companhia estável de dança, nem mesmo qualquer Escola ou Academia de Balé.” A sociedade brasileira apreciava a arte, mas não havia motivação para copiá-la, posto que até os trinta primeiros anos do século XX o ensino da dança à burguesia não era visto com bons olhos. Quando as companhias líricas vinham dançar no Brasil, traziam todo o seu aparato técnico, incluindo os artistas, o cenário, e complementavam seu elenco com elementos que começavam a despontar timidamente.

Em 1942, o Original Ballet Russe do Coronel de Basil chega para a sua primeira temporada no Brasil, após excursionar por Cuba, Estados Unidos e Austrália, trazendo em seu elenco importantes nomes da dança internacional, dentre eles Nina Verchinina (1910-2004), que posteriormente contribuiu para a implementação da dança cênica<sup>3</sup> no Brasil.

As Companhias de Anna Pavlova, bailarina russa que fora integrante do Ballets Russes de Serge Diaghilev, de 1908 a 1911, e de Leonide Massine bailarino russo que passou a integrar a companhia de Serge Diaghilev em 1913, dançavam nas óperas quando necessário e também realizavam espetáculos próprios. Em 1927, em uma destas apresentações, Maria Oleneva, bailarina russa que integrava a companhia de Ana Pavlova, radica-se no Brasil e funda a Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo, o Original Ballet Russe do Coronel Wassily De Basil ficou sediado em Buenos Aires, por não poder retornar à Europa nem ir aos Estados Unidos devido à Segunda Grande Guerra, e dançou consecutivas vezes em São Paulo e no Rio de Janeiro.

---

<sup>3</sup> Correspondente ao Stage dance, em inglês, ou Dansa teatral, em espanhol. Dança com autoria conhecida (criada e assinada por coreógrafos), para apresentações em palco ou espaços cênicos alternativos. É mais abrangente do que o balé, independentemente de sua estética, podendo referir-se a qualquer gênero ou estilo. ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. Passos da Dança – Bahia. 2002, p. 8.



A vinda de Oleneva e a presença constante do Original Ballet Russe foram de fundamental importância para a disseminação da semente da dança cênica no Brasil, influenciando artistas como: Tatiana Leskova, nascida em Paris e integrante do Original Ballet Russe, radicou-se no Brasil em 1945 e, posteriormente, dirigiu o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Outros artistas também foram influenciados pela passagem da Companhia do Coronel de Basil pela América do Sul, como é o caso de Tâmara Grigorieva que nasceu em Leningrado, mas teve seu aprendizado em dança em Paris. Após ter feito parte das apresentações do Lês Ballets de Balanchine, em 1933, ela se juntou à Companhia do Coronel de Basil – Ballet Russes de Monte Carlo (mais tarde o Ballet Russe). Em 1944, deixou a Companhia para se estabelecer na América do Sul. Em 1961, tornou-se diretora e coreógrafa do Teatro Colón, na Argentina, cargo que ocupou por mais de vinte anos. Vladimir Irman<sup>4</sup>, na Argentina, e Dimitri Rostov<sup>5</sup>, no Peru, foram as primeiras referências para a dança cênica profissional na América do Sul. Conforme ilustra Faro, (1988, p. 19). A permanência destes profissionais no Brasil pode ser explicada por fatores como:

[...] a tomada de consciência de que o brasileiro poderia ser eficiente em todas artes, a criatividade latente de compositores como Heitor Vila-Lobos e Francisco Mignone, o fato de que a dança é quase sinônimo de nossa raça e parte de todas as nossas manifestações folclóricas de rua, a queda paulatina de preconceitos [...]<sup>6</sup>

Apesar de sermos um povo que contou com a participação dos grupos étnicos (índio, branco europeu e africano, além de muitos outros, na formação de nossa nacionalidade; todos possuidores de uma diversidade rítmica, musical e de movimento), não conseguimos definir as nossas vocações para a dança, ao ponto de iniciar um processo investigativo corporal no intuito de nos caracterizar e nos identificar em/com nossas referências culturais tradicionais, como podemos observar no que Faro (1999, p. 17) escreve:

Dos artistas que por aqui ficaram naquele período nenhum abriu escola de dança capaz de iniciar um processo puramente nacional que desse origem a um conjunto nosso, com características de nossa nacionalidade, mesmo dentro de um contexto internacional como forma.

---

<sup>4</sup> Integrante da Companhia do Coronel de Basil.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Apesar de discordar da notação de “raça” e de manifestações folclóricas, tomamos esta citação de Faro por considerar válida sua análise.

O que seria um processo “puramente nacional”? Faz sentido pensar em uma dança nacional, considerando-se que, conforme Robatto (2002, p. 28)

[...] a relação dos portugueses com os povos indígenas e com os africanos no Brasil, propiciou [...] um processo de assimilação dos costumes [...] propiciou uma certa plasticidade cultural aos exploradores portugueses, que terminou por moldar, aqui no Brasil, múltiplos valores, expressos tanto no comportamento social de nossos habitantes como nas nossas manifestações culturais.

Especialmente no Nordeste, as relações sociais da sociedade açucareira proporcionaram um universo de diferenciações bastante representativas. A população recebeu diferentes contribuições culturais que reverberaram na complexa sociedade colonial brasileira, reveladas nas expressões da cultura popular, formando diferentes manifestações e desenvolvendo novas características, como veremos no tópico seguinte.

É importante frisar que, para além do Ballet e todo o seu legado na criação da dança cênica no Brasil, o século XX reverberava internacionalmente a Dança Moderna norte-americana, a dança expressionista alemã. Assim, foi de fundamental importância a chegada de Luiz Arrieta, Maria Duschenes, Marika Gidali, Maryla Gremo, Nina Verchinina, Oscar Arraiz, Renée Gumiel e Ruth Rachou, no eixo Rio-São Paulo e Yanka Rudzka e Rolf Gelewski, na Bahia. A presença desses criadores e formadores serviu de mola propulsora para o surgimento da investigação de linguagens que, de fato, suscitou a expansão da dança no Brasil.

## **2.2 A dança cênica no Nordeste**

Segundo Lopes Neto (2001), na Região Nordeste do Brasil, a zona litorânea e a zona da mata foram as primeiras regiões a serem ocupadas com a exploração do pau-brasil, desde o início da colonização, gerando uma maior fixação da população nesta faixa litorânea, devido à instalação da cultura canavieira e dos engenhos de açúcar, o que provocou grande produção local.

O crescimento em longa escala do envio ao mercado europeu desta rica mercadoria ocasionou a formação de comunidades autônomas em decorrência da expansão demográfica, devido “à mão de obra numerosa e à contingência dos escravos negros e índios”, gerando uma “relação de complementaridade” com atividades econômicas como o cultivo do fumo e a criação de gado, por exemplo, o que ocasionou diferenciações sociais entre etnias, que

comporiam a população nordestina. Esta se configurou pelo encontro de diferentes contribuições culturais advindas dos portugueses, franceses, holandeses, índios e negros, fato que reflete na miscigenação das nossas tradições culturais populares “formando diferentes manifestações e desenvolvendo novas características”, como cita Lopes Neto (2001, p. 82): “Acredita-se que as manifestações folclóricas foram sempre um caminho de grande contribuição para a tendência promissora de uma brasilidade na dança, nas formas específicas de representação do povo.”.

A industrialização das cidades provocada pelo “surto econômico canavieiro” (op. cit., p. 82) transforma rapidamente as cidades, trazendo o enriquecimento de uma pequena população e acelerando, com isto, o processo de “europeização da sociedade”. Como consequência, observa-se uma mudança no consumo dos padrões culturais pelas camadas enriquecidas, gerando “efeitos consideráveis sobre o desenvolvimento das atividades artísticas, muitas delas, praticamente ausentes das manifestações culturais das cidades da região.” (Ibidem, p. 83).

Com isso, surge a necessidade da construção de casas de espetáculos para que as cidades fossem transformadas em metrópoles com condições para desenvolver atividades cênicas, possibilitando a vinda de companhias dramáticas francesas, italianas, alemãs e conjuntos líricos, companhias de teatro de revista, que desenvolveriam trabalhos nas áreas musicais, teatrais e das artes plásticas. Isto gerou, de fato, grande incentivo às artes. Porém, na dança, “tudo era importação”. (Ibidem, p. 83):

Professores da Academia da Dança de Paris aqui chegaram, trazendo diversas publicações de lições de dança e ensinamentos por correspondência, fato esse, comum nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX em São Paulo, com Madame Poços Leitão; na década de 60 em Recife, com Tânia Trindade ao assumir a direção do Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel; em Maceió, com Isis Jambo no Conservatório de Música, na década de 50 do século passado.

A partir da década de 30 do século passado, em alguns Estados do Nordeste, as atividades ligadas ao ensino da arte e a produção de espetáculos estão vinculadas ao surgimento da Sociedade de Cultura Artística – SCA, que era uma associação composta por amantes das artes que promoviam a vinda de artes plásticas, balés, teatro e música, tendo uma relevância muito grande para o panorama da dança cênica brasileira e especificamente para o Nordeste, como destaca Lopes Neto (2001, p. 87) ao discutir sobre atrair e congregar elementos em um movimento de exaltação à arte:

A SCA prestou imensos serviços à cultura musical nos Estados, incentivando e apoiando a abertura de conservatórios musicais, estabelecendo contratos com professores de canto internacional, além de promover exposições, criações de escolas de artes plásticas e até restaurações de casas de espetáculos.

Atrelado aos esforços da SCA, que impulsiona o desenvolvimento da cultura e das artes nas suas diferentes expressões, os mestres da dança estrangeira que permaneceram no Nordeste, após a passagem do *Ballets Russes de Monte Carlo*, Companhia do Coronel de Basil, oportunizaram uma atualização à alta sociedade das novidades coreográficas e dos métodos de ensino da dança no exterior, além de iniciarem um processo de criação oficial de escolas públicas de bailados pertencentes a Teatros Municipais (Idem, 2001, p.84).

Outra iniciativa parte de Pascoal Carlos Magno (1906 - 1980), teatrólogo, poeta, ator e diplomata brasileiro, Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura<sup>7</sup> e promotor dos Primeiros Encontros de Escolas de Dança do Brasil que tiveram a sua coordenação e aconteceram no início da década de 1960.

O primeiro Encontro se deu no ano de 1960, na cidade de Curitiba, em comemoração ao cinquentenário da Universidade do Paraná, tendo como patrocinadores o Conselho Nacional de Cultura, a Secretaria de Educação do Estado do Paraná e a própria Universidade. Contou com a participação de mestres como Maria Olenewa e Escolas e Grupos de dança de todo o país. Dentre eles, no Nordeste, podemos destacar a presença da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Academia de Dança Moderna e Folclore Mercedes Baptista, o Curso de Dança Clássica Flávia Barros, Cursos de Dança do Clube Internacional do Recife, a Academia de Ballet Leda Iuqui, dentre outros, tendo a participação de aproximadamente quinhentos bailarinos, o que propicia um intercâmbio artístico entre todo o País.

O referido Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura convida a professora e ex- primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro Leda Iuqui (nome artístico adotado, antes conhecida como Leda Navas) para registrar sua experiência como professora de balé, a fim de servir de referência àqueles que estariam iniciando como professores de dança – isto resultou no livro *Anotações de uma Professora de Ballet* (op. cit., p. 85). O segundo Encontro das Escolas de Dança aconteceu em Brasília, no ano de 1963, e contou com

---

<sup>7</sup> Pascoal Carlos Magno, como Secretário Geral do Conselho Nacional de Cultura, realizou a Caravana da Cultura que percorreu os Estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Sergipe e Alagoas, apresentando espetáculos de teatro, música e dança.

representantes do Nordeste como Rolf Gelewski<sup>8</sup> e Yanka Rudzka<sup>9</sup>, do Estado da Bahia, e de Ana Regina<sup>10</sup> e Flávia Barros<sup>11</sup>, de Recife.

Estes encontros foram de muita importância para o impulsionamento e desenvolvimento das artes cênicas, vislumbrando-se o surgimento das bases para a criação de um Balé Nacional, como ressalta Lopes Neto (2001, p. 85):

Desses encontros puderam surgir as bases para a criação de um Balé Nacional, plasmado em música e motivos profundamente brasileiros. Como vimos, existia uma preocupação de Pascoal Carlos Magno em criar uma companhia que realmente estivesse mergulhada na busca e nas pesquisas das coisas do Brasil e da inspiração em temas populares – nacionais.

Além de apresentações de espetáculos, discutia-se nesses encontros a regulamentação da profissão de bailarino, a unificação do ensino, o aprimoramento da técnica do balé e a elaboração de uma legislação que pudesse amparar o dançarino brasileiro, ressaltando, assim, sua relevância para o cenário da dança cênica que começava a despontar no Nordeste.

### 2.3 A dança cênica em Maceió e seus pioneiros

O desenvolvimento da dança cênica em Alagoas será analisado nesta seção, desde o momento em que ela se estabelece como ação de movimento e de manifestação artística nas escolas de Ballet Clássico e é reconhecida pela sociedade local como parte da expressão artística nesse Estado, até o momento atual. Na segunda década do século XXI, temos uma

---

<sup>8</sup> Rolf Gelewski – 1930-1988. Dançarino e coreógrafo alemão, naturalizado brasileiro. Foi diretor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Dançou com Mary Wigman na vertente expressionista. Foi solista do Teatro Metropolitano de Berlim de 1953-1960, ano que foi chamado ao Brasil para substituir Yanka Rudzka na direção da Escola de Dança da UFBA, até 1975.

<sup>9</sup> Yanka Rudzka, católica polonesa, trazida para o Brasil por Pietro Maria Bardi, para ensinar no Museu da 7 de Abril, em São Paulo. Foi enviada para a Bahia para fazer pesquisa folclórica para Diários Associados de Assis Chateaubriand. Foi convidada a dirigir a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Se aproximou dos ritmos e da gestualidade baiana para suas composições coreográficas.

<sup>10</sup> Ana Regina Moreira, professora e coreógrafa recifense. Diretora do Curso de Dança do Clube Internacional do Recife. Junto com Ariano Suassuna, realiza trabalho coreográfico com temática nordestina, intitulado *Os Medalhões*, apresentado no Teatro Santa Isabel em Recife, no ano de 1959. Ana Regina esteve presente também no I Encontro das Escolas de Dança do Brasil, em 1962.

<sup>11</sup> Flávia Barros nasceu no ano de 1934 em Niterói. Iniciou suas aulas de balé no Clube Militar do Rio de Janeiro com Consuelo Rios. Em 1951 entra para a Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro onde no ano de 1953, ingressa no Corpo de baile deste. Durante aulas ministradas por Nina Verchinina, no Rio de Janeiro conhece a recifense Ruth Rozembaum. No Recife, a convite de Dora Rosembalit, ministra um curso de dança, tendo o acompanhamento ao piano de Ruth Rozembaum. Após um ano, Flávia Barros cria seu próprio curso chamado Curso de Danças Clássicas Flávia Barros. Em 1972, cria o Grupo de Balé do Recife – GBR, junto com Ruth Rozembaum.

nova geração de dançarinos<sup>12</sup> que dinamizam a construção do movimento e do entendimento desta arte enquanto expressão humana e que fertilizam o cenário da dança cênica alagoana. Novos elementos e ideias são introduzidos nos caminhos galgados para a criação de um novo corpo cênico, que agora passa a ser também criador. Isto contribui de forma significativa com o fazer artístico dos criadores/intérpretes da cidade.

Para entender o contexto da dança cênica na cidade de Maceió, é necessário retroceder no tempo para observar os passos que esta dança trilhou de meados do século XX para cá, além de identificar os profissionais que construíram esse percurso, comprometendo-se com esta arte e consolidando o profissionalismo dos dias de hoje.

É importante salientar que, dos Estados do Nordeste do Brasil, Alagoas se destaca pela diversidade de danças e folguedos existentes, embora tenha sido marcante a contribuição estrangeira, já que na primeira metade do século XX o Nordeste do Brasil recebeu bailarinos e bailarinas estrangeiros, trazidos graças ao interesse da Sociedade de Cultura Artística – SCA, como dissemos anteriormente.

Em Maceió, na década de 30 do século passado, a Professora Helena Barros, professora de Educação Física do Instituto de Educação, antiga Escola Normal, que ensinava ginástica e danças clássicas em sua residência, à frente da Escola de Gymnasticas e de Dansas Classicas de Helena Barros, apresenta Espetáculo no Theatro Deodoro. Sobre este momento, Lopes Neto (2013, p. 15) destaca a reportagem do *Jornal de Alagoas* de 21 de dezembro de 1933, que traz o seguinte comentário:

Escola de Gymnasticas e de Danças Classicas, o festival de encerramento no Theatro Deodoro, recordações de uma grande noite de arte. [...] A festa de encerramento da Escola de Dansas Classicas dirigida pela professora Helena Barros marcou uma grande noite nos nossos destinos artísticos [...] E demonstrou mais uma vez a pureza de seus methodos de ensino, calcados em moldes classicos, dentro dos princípios gregos, espalhados pela humanidade. A crítica sobre os números apresentados destaca o Breakawy – o Fox negro foi um dos melhores números da festa, pela sua originalidade e pela graça que revelaram as suas interpretes.

Maria Célia d'Albuquerque Augusta, pianista contratada pelo Educandário Nossa Senhora de Lourdes (que tem como Diretora a educadora Lourdes Vieira), incentiva a criação do *Petit Ballet*, composto por meninas de classe alta da sociedade alagoana (op. cit., p. 17).

---

<sup>12</sup> Utilizamos este termo pelo fato de “Denominações usadas indiscriminadamente, significando o intérprete cênico formado na arte do movimento. Geralmente, empregamos: dançarino de referência à dança contemporânea e a danças de outros gêneros e bailarino, ao balé clássico.” ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. Passos da Dança – Bahia, 2002, p. 9.

É somente a partir da década de 1950 que surgirão as Escolas e os Grupos de Dança na cidade. Em 1952, por iniciativa de Leda Collor de Mello, presidente da antiga Legião Brasileira de Assistência – LBA, é fundada a Sociedade de Cultura Artística de Alagoas – SCAA. “Voltada principalmente para a área da música, e conseqüentemente do teatro e da dança, essa sociedade buscava suprir uma carência local e contribuir para a formação de plateia.” (ibidem, p. 7).

O Conservatório Musical de Alagoas foi fundado em 1956 por Maria Aída Wucherer de Mendonça Braga<sup>13</sup>, musicista alagoana graduada em Canto pelo Conservatório Brasileiro de Música e Venúzia de Barros Melo<sup>14</sup>, também musicista alagoana. Além disso, segundo Lopes Neto (2013, p. 7), este conservatório é

Uma instituição que impulsionou o fazer artístico na música, o aprendizado de um instrumento, a arte da declamação, o teatro com a delicadeza do gesto, ou mesmo a busca de um corpo esguio com os ensinamentos da dança, a título de complemento para a educação das filhas de famílias da alta sociedade alagoana, como prática de uma elite canavieira preocupada com a educação de seus herdeiros.

Dos anos de 1956 a 1973, o Conservatório Musical de Alagoas incrementou a vida cultural do Estado com diferentes linguagens artísticas, levadas a teatros, igrejas, clubes sociais, colégios e inúmeros palcos em qualquer lugar do seu território. Suas fundadoras introduziram Cursos de Piano, Canto Lírico, Declamação, Acordeom, Violino, Canto Coral, Violão e aulas de balé; estas foram ministradas por Ísis Jambo.

Ísis Jambo, nascida em Pernambuco, inicia seus conhecimentos de dança clássica e folclórica<sup>15</sup>, em Olinda, dos sete aos dezessete anos com Betsy Gatis, que foi pioneira no ensino da dança em Recife e Olinda no início da década de vinte do século passado.

Ao casar-se com o jornalista alagoano Alberto Jambo, vem residir em Maceió e é convidada por Venúzia de Barros Melo para ministrar aulas de balé no Conservatório Musical de Alagoas.

Para melhorar seus conhecimentos nesta arte, retorna a Recife nos anos 1957-1976 para tomar aulas por dois meses com Tânia Trindade, diretora do Curso de Bailados Clássicos do Teatro Santa Isabel. Ísis Jambo estrutura suas primeiras aulas de balé, tendo como aporte um disco LP anexado a um livro de balé intitulado de *Aulas de Ballet*, que teve a capa

<sup>13</sup> Mais detalhes ver Dicionário mulheres de Alagoas ontem e hoje de Enaura Quixabeira Rosa e SILVA e Edilma Acioli BOMFIM (organizadoras). Maceió: EDUFAL, 2007.

<sup>14</sup> Idem.

<sup>15</sup> Utilizamos aqui a palavra “folclórica” contida nas referências do autor citado.

ilustrada por Tânia Trindade e concebido por Vaslav Veltchek, dançarino, coreógrafo e professor que, entre os anos de 1933 e 1938, foi coreógrafo do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Também organizou a Escola de Dança do Teatro Municipal de São Paulo no período de 1949 e 1952 e, em 1959, ministrou um curso de balé no Teatro Santa Isabel, na cidade de Recife, a convite do teatrólogo Alfredo de Oliveira, deixando certamente a primeira sistematização didática da dança editada no país.

Percebendo que as aulas precisavam de mais aperfeiçoamento técnico, Ísis Jambo pesquisa em livros e revistas e assiste a filmes que tratem da temática “dança”. Vai a Recife para frequentar aulas com personalidades da dança como: Madeleine Rosay<sup>16</sup>; Maria Edivirgens<sup>17</sup>; Márcia Haydée<sup>18</sup>, e também com Nadma Neves Leão<sup>19</sup>.

Após dez anos dedicados ao ensino do balé, Ísis Jambo ausenta-se das aulas de balé que ministrava no Conservatório Musical por motivos pessoais, deixando como sua substituta uma aluna muito dedicada Nadma Neves Leão. A referida Instituição, por falta de apoio financeiro, fecha as portas nos primeiros anos da década de 70. Durante os anos de 1956 e 1973, o Conservatório foi responsável pelo trabalho de ampliação de valores que permeavam a sociedade alagoana, como relata Lopes Neto em entrevista concedida por Ísis Jambo:

[...] Foi uma época em que as famílias economicamente equilibradas proporcionavam melhor educação aos filhos, sendo a música, a dança e a pintura oferecidas nas escolas frequentadas pela classe abastada da alta sociedade, como refinamento da formação social. Esse interesse pela dança acadêmica, embora só como complemento da educação, levou os clubes de elite, as escolas privadas de ensinos fundamental e médio, os conservatórios musicais a se interessarem por essas atividades como fator de status para a *jeune fille* dos associados ou mesmo dos poderosos economicamente.

Ao sair do Conservatório, Ísis Jambo recebe convite para lecionar no Educandário Nossa Senhora de Lourdes, em Maceió. Porém, neste período, o seu interesse pelo balé já não

---

<sup>16</sup> Madeleine Rosay nasceu no Rio de Janeiro e iniciou seus estudos em dança com Maria Olenewa, em 1932. Estudou no American Ballet Theatre, em Nova York, voltando ao Brasil para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro como coreógrafa assistente.

<sup>17</sup> Maria Edivirgens, residente no Rio de Janeiro, filha de Maria Aída Wuckerer de Mendonça Braga. Alagoana, graduada em canto pelo Conservatório Brasileiro de Música.

<sup>18</sup> Márcia Haydée, bailarina brasileira que em 1940, no Rio de Janeiro, iniciou sua formação com Tatiana Leskova e Vaslav Veltcheck. Em 1954, ingressa na The Royal Ballet School. Em 1957, é contratada para o Grand Ballet o Marquês de Cuervas. Com o fim da companhia, ingressa para o Stuttgart Ballet. Em 1976, se torna diretora da companhia por vinte anos. Entre 1993 e 1995, também assume a direção do Ballet Nacional do Chile.

<sup>19</sup> Nadma Neves Leão, após ter adquirido sua formação em dança através de Ísis Jambo, assumiu o cargo de docente do Conservatório Musical de Alagoas. Ministrou aulas em Escolas Públicas de Ensino Fundamental, apesar de não haver registro de ensinamentos de balé nas escolas por onde lecionou.



era grande. Nessa ocasião, foi visitada por Maria Emília Vasconcelos<sup>20</sup>, que já mantinha alguma atividade de ginástica rítmica, solicitando-lhe direcionamentos para o ensino do balé.

Emília Vasconcelos, nascida em Aracaju - SE, vem residir em Maceió ainda criança como aluna interna do Colégio Santíssimo Sacramento. Em férias escolares, viaja para o Rio de Janeiro, iniciando suas atividades de aulas de balé em cursos de férias oferecidos pelas academias de dança daquela cidade, até ser orientada por Carlota Portela<sup>21</sup>.

Maria Emília Vasconcelos também implementa seus estudos em dança com Maria Luiza Noronha, que iniciou seus estudos de ballet com Pierre Kimov e Maria Makarova. Conheceu Dalal Achar em 1952 e trabalharam juntas dançando em quase todos os estados do Brasil e na Europa. De 1985 a 1994 foi professora do Curso de Formação de Professores de Dança, em nível universitário, criado por Dalal.

Emília Vasconcelos é orientada por Maria Luiza Noronha a frequentar os cursos profissionalizantes da Royal Academy of Dancing – R.A.D., para sistematizar seus conhecimentos, acreditando ser este um método muito rigoroso, específico e detalhado para o ensino do balé. Ao retornar a Maceió, recebe o convite de Isis Jambo para substituí-la no Educandário Nossa Senhora de Lourdes, em meados de 1966. Posteriormente, ministra aulas no Colégio Santíssimo Sacramento, em seguida no Colégio Nossa Senhora do Amparo e, por fim, no Colégio Bom Pastor. Posteriormente, em 1975, abre a sua academia de balé chamada de Academia de Ballet Emília Vasconcelos.

Na mesma década, no ano de 1972, chega a Maceió a bailarina pernambucana, vinda do Grupo de Balé do Recife, Eliana Cavalcanti, procurando uma sala para ensinar balé. Nascida em Maceió, seu trajeto pessoal inicia-se em Recife no ano de 1950 com a bailarina carioca Flávia Barros, integrante do Teatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>22</sup>, que “implantou na cidade pernambucana uma escola baseada nos rígidos princípios do método russo”. (op. cit, p. 23). Naquela cidade, teve a oportunidade de participar dos primeiros festivais de dança do Brasil, promovido por Pascoal Carlos Magno.

Por ser bailarina atuante e querer continuar dançando, com a sua vinda para Maceió, Eliana abre em 1973 uma escola de balé onde ministra aulas de Ballet Clássico. Mas nos espetáculos de final de ano, suas coreografias nem sempre eram de repertório. Eram

---

<sup>20</sup> Mais detalhes ver Dicionário Mulheres de Alagoas ontem e hoje de Enaura Quixabeira Rosa e SILVA e Edilma Acioli BOMFIM. Maceió Ed. EDUFAL, 2007. Observamos que, nesse dicionário, existem alguns erros de grafia ao citar os nomes de coreógrafos, professores e bailarinos, dos quais Maria Emília Vasconcelos obteve os ensinamentos de dança.

<sup>21</sup> Iniciou seus estudos em dança no Rio de Janeiro, começando com Balé Clássico e, vários anos depois, conheceu o Jazz Dance. Quando de volta ao Brasil, continuou seus estudos no Ballet Dalal Achar. No ano de 1988, abriu sua Escola de Jazz.

<sup>22</sup> Consultar Siqueira, A. e Lopes Neto, A. *Flávia Barros*. Recife: Ed. Do Autor, 2004.

coreografias com temas variados, utilizando a técnica clássica, nas quais, a utilização de músicas diversas dava a tônica para o contexto a ser interpretado.

A aproximação de Flávia Barros, em Recife, com o Dramaturgo Ariano Suassuna, na década de setenta do século passado, enfatiza o regionalismo nas coreografias compostas por Eliana Cavalcanti, em Maceió, como ressalta Lopes Neto (2001, p. 20):

A vivência de Flávia Barros com o homem e a região faz com que a bailarina e coreógrafa se una ao dramaturgo e romancista Ariano Suassuna. Esse vínculo ocasiona o suporte necessário para que as idéias armoriais se estendam até a linguagem do corpo, numa fusão gradativa entre os dois estilos: o folclore e a dança clássica, muito enraizada nesta região.

A cultura popular do nordeste nas décadas de 1960 e 1970 passou por um processo de aproximação da chamada cultura nacional brasileira. Para tanto, um grupo de intelectuais, em Pernambuco, fundamenta a partir das raízes da cultura popular uma arte que se denominou Arte Armorial e teve como seu principal defensor o dramaturgo, poeta e romancista pernambucano Ariano Suassuna, que tomou como base o barroco de origem ibérica e a arte popular nordestina, na busca de uma identidade nacional por meio do resgate da própria cultura e da construção de elementos simbólicos das raízes do povo brasileiro, sendo “a tradução de uma arte genuinamente nacional”. (LOPES NETO, 2001, p. 151-152).

Os ‘Armoriais’ deveriam percorrer linhas de trabalho para nomear o modo de criação do grupo, embora não houvesse uma forma homogênea de recriação, nas várias atividades desenvolvidas no movimento. Assim, desenvolveu alguns temas nos quais identifica as origens da cultura brasileira, passando pela heráldica, que define como uma arte popular, pelo barroco e suas insígnias e também pelos cantadores nordestinos, uma das fontes principais do movimento armorial.” (Ibid. 154).

Vale salientar que o nome “Armorial, foi adotado para denominar todo o movimento de arte erudita brasileira, a partir das raízes populares”, como afirma Lopes Neto (2001, p. 152), porém, o substantivo Armorial, segundo Aurélio Buarque de Holanda, significa “brasões” e tem ligação com “os esmaltes da Heráldica, limpos, polidos, nítidos. Ariano Suassuna, brinca com a utilização da palavra, quando diz que “tal estandarte de Cavallhada era armorial, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos”.

O Movimento Armorial mergulhou nas raízes das tradições ibéricas do Nordeste brasileiro, porém o trabalho criador da maioria dos artistas armoriais começou muito antes do lançamento oficial do movimento, que se deu em 18 de outubro de 1970. Entretanto, foi na música que o Movimento teve sua maior repercussão, procurando divulgar a música erudita

brasileira com a Orquestra Armorial e com o Quinteto Armorial, com a utilização de instrumentos rústicos do povo, como o pífano, a viola sertaneja, a rebeca, o berimbau-de-lata que, segundo pesquisas do dramaturgo, esse instrumento era chamado de “marimbau”. (Ibid. p. 156).

Concomitante com o surgimento do Movimento Armorial em Pernambuco, a década de 70 do século passado também foi o grande marco para a dança cênica na vertente moderna em Maceió, com o surgimento do Grupo de Dança Moderna da UFAL (1977), iniciativa da professora Madalena Santana, que dirigia o Núcleo de Dança da Coordenação e Extensão Cultural da Universidade Federal de Alagoas. Madalena Santana, natural do Amazonas, formada em Educação Física pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM e pós-graduada pela Universidade Gama Filho – UGF na área de dança, em Folclore na Universidade Castelo Branco e em Ginástica Rítmica com fatores básicos a dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Em Maceió, ministra aulas no Curso de Educação Física da UFAL onde, na década de 1970, cria o Grupo de Dança Moderna da UFAL. O Grupo coordenado pela Professora Madalena Santana, durou 12 anos, entre 1975 e 1987.

Madalena Santana tinha como objetivo principal criar em Maceió, no âmbito Universitário, um Grupo de Dança voltado para uma atuação pedagógica e formação de plateia, e não com a intenção de formar dançarinos, criando um ambiente de investigação, discussão e intercâmbio. Lugar propício e sinalizador para estabelecer novos diálogos, como bem relata a própria Madalena Santana na entrevista concedida a Lopes Neto, em junho de 1992:

O Grupo de Dança Moderna tenta expressar através da coordenação dos movimentos, da sensibilidade estética e expressão corporal, a harmonia da forma e beleza de conjunto num ângulo significativo de projeção artística. É completa: [...] Integrado por universitários de vários cursos de UFAL, juntamente com o pastoril, coral, teatro e grupos musicais em formação [...].

Na época da criação do referido grupo, o espírito modernista nas artes marcava o empenho para criar outros parâmetros para a criação<sup>23</sup>. Harvey, citado por Silva (2005, p. 50), define o artista do Modernismo como “alguém que se propunha a concentrar sua obra no entendimento, mesmo que fugaz da realidade da vida, sendo capaz de desvelar o universo e o

---

<sup>23</sup> Para Silva (2005, p. 49), “Modernidade é uma época da história e Modernismo, um movimento filosófico, artístico e cultural, delineado no final do século XIX e início do século XX.”

eterno a partir do caos cotidiano”. Silva (2005), “acrescenta que o artista moderno queria ter a sensação de criar algo novo, de inventar e não apenas copiar”, configurando o Modernismo como uma “quebra absoluta de paradigmas estéticos.” (Ibid. p. 51). Madalena Santana implementa as aulas do grupo com a vinda do professor Jonas Dalbequi com a comunidade universitária. Outros profissionais também estiveram presentes em Maceió a convite da Professora Madalena, entre eles podemos destacar: Mira Pacheco da Universidade Gama Filho, Klauss Vianna, que se destacava com seus trabalhos de conscientização e expressão corporal, vindo do Teatro Municipal de São Paulo, Fernando Passos, Reginaldo Flores e Marta Saback da UFBA. Criava-se, com isto, um ambiente ao mesmo tempo formativo, informativo e propulsor para o surgimento de novos trabalhos, fato este que, para a cidade, naquele momento, não causa grandes impactos no cenário da dança, mas destaca o trabalho de Madalena, colocando-a num patamar de diferencial no meio Acadêmico.

Madalena Santana estrutura um grupo de estudos com discentes do Curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, que partiu de seu interesse pelo ensino da dança voltado para educação nas Escolas de Ensino de 1º grau menor, 1º grau maior e 2º grau (hoje Básico, Fundamental e Médio), assim como do entendimento da estrutura, do significado e do valor da dança e de sua importância em termos educacionais gerais, bem como da relevância desta iniciativa para o ensino e inserção da dança no ambiente acadêmico, fazendo parte da complementação da formação educacional do indivíduo.

O Grupo de Dança Moderna da UFAL existiu durante doze anos, de 1975 a 1987. Teve uma formação bastante eclética: inicialmente com alunos do Curso de Educação Física e, posteriormente, sendo composto por alunos de cursos como Engenharia, Odontologia, Medicina entre outros, num total de vinte e cinco componentes, com alguns homens em cena. Este fato foi muito relevante para a dança na cidade e para a comunidade acadêmica.

A referida professora coordena o I Festival de Dança Contemporânea de Alagoas na década de 80 do século passado através da Coordenadoria de Extensão Cultural/Núcleo de Dança Moderna da UFAL. Numa tentativa de conquistar espaços e difundir novas linguagens estéticas da dança, os festivais foram fortes sinalizadores para que grupos locais, regionais e nacionais constituíssem espaços ideais para intercambiar suas experiências, vindo proporcionar mais amadurecimento e visibilidade à dança na cidade.

Também no ambiente acadêmico, é durante a década de 1950 que é criado o primeiro curso superior de dança no país, centrado nas ideias modernistas e no expressionismo alemão: o curso de Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade da Bahia que

permanece único por quase 30 anos. Somente na década de 1980, surgem mais três cursos de graduação em dança: no Rio de Janeiro, Paraná e Campinas. Na década subsequente, surgiram cursos também no Sul, Sudeste e Norte, porém, somente no século XXI no Nordeste é que se cria no ano de 2006, o Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas.

Retomando à história do campo artístico, o ano de 1981 marca a fundação do Grupo de Ballet Eliana Cavalcanti com os bailarinos tecnicamente mais adiantados da escola de balé de Eliana. Para auxiliar em suas aulas com a Escola, Eliana Convida Fernando Ribeiro que, nascido na cidade de Palmares – PE, iniciou suas atividades artísticas na cidade de Recife, no Teatro Marrocos, dançando e coreografando nos espetáculos de Teatro de Revistas (teatro popular ligeiro, convencionalmente denominado Revista) da época. Posteriormente vai aperfeiçoar seu conhecimento de dança em Recife com Flávia Barros e passa a integrar o Grupo de Ballet de Recife. Na escola de Eliana, em Maceió, Fernando ministra aulas de balé e jazz.

Impulsionando o desenvolvimento da dança cênica, a ênfase nas coreografias também apontava para um regionalismo, em virtude da influência de Flávia Barros, bem como do Ballet Stagium, no período de 1970/1980.

Pensando no desenvolvimento e na consolidação da dança cênica em Maceió, Eliana Cavalcanti convida profissionais da dança como o curitibano Ceme Jambai que pertenceu ao corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde chegou a ser o primeiro bailarino. De 1969 a 1970 foi diretor do Corpo de Baile do Teatro Guaíra (atual Balé Teatro Guaíra), acumulando as funções de coreógrafo, bailarino e *maitre* de balé. Em sua vinda para Maceió no ano de 1981, ministra aulas de balé clássico e monta coreografia para o Grupo de Balé Eliana Cavalcanti.

Já Luiz Arrieta, nascido em Buenos Aires, chegou ao Brasil em 1974 a convite de Marilena Ansaldi para integrar o Ballet Stagium. Ao longo de mais de 40 anos de trajetória como bailarino, coreógrafo e diretor artístico, constituiu uma das mais destacadas obras na arte da dança produzida no Brasil. Com quase uma centena de coreografias, teve papel decisivo na história de importantes companhias como o Balé da Cidade de São Paulo e o Balé Teatro Castro Alves, de Salvador. Por duas vezes esteve em Maceió, nos anos de 1982 e 1985, para ministrar aulas de balé clássico e montar coreografias. Apesar de suas aulas serem de clássico, sua escolha coreográfica para o Grupo de Ballet Eliana Cavalcanti e, posteriormente para o Ballet Íris de Alagoas, buscava a aproximação com a cidade e suas

referências. Outra bailarina convidada por Eliana para ministrar aulas é Marize Matias<sup>24</sup> que, em 1982, ministra aulas de Moderno e Modern Jazz.

Inserido neste contexto, também o bailarino e coreógrafo Lennie Dale, radicado no Brasil em 1960, a convite de Eliana, vem para Maceió no início da década de oitenta do século passado e ministra aulas de Jazz em sua Escola de balé.

É no ano de 1983 que Eliana cria o Ballet Íris de Alagoas, incentivada por Celso Cardoso, na época diretor do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. A intenção de Eliana era criar um grupo que, segundo ela, “estivesse em sintonia com as coisas que estivessem acontecendo no Brasil, que era o surgimento de companhias como o Ballet Stagium, Cisne Negro, Grupo Corpo”<sup>25</sup>. O grupo de dança foi criado com os alunos mais adiantados de sua Escola de balé e participou dos festivais de dança do Nordeste e do Brasil.

Para implementar o desempenho de seus bailarinos, Eliana convida bailarinos como: Karl Singetary<sup>26</sup> nos anos de 1989 e 1990. Em junho de 1991 e janeiro de 1992, Flávio Sampaio vem ministrar aulas de clássico baseadas no método desenvolvido por ele, que busca a consciência do movimento e criações de coreografias. Sally Radell, americana formada em dança pelas Universidades de Ohio e Arizona, Suyenne Simões, pernambucana radicada nos Estados Unidos que dançou na Companhia de Lennie Dale, vem ministrar aulas de contemporâneo. Marcelo Pereira, também pernambucano que pertenceu ao Ballet Stagium e posteriormente à Companhia da bailarina Jennifer Muller/The Works, ministrou aulas de Moderno e foi um dos últimos profissionais a coreografar para o Ballet Íris de Alagoas. Suas coreografias marcam uma fase de bastante amadurecimento dos integrantes desta companhia.

O convite de Eliana no ano de 1982 para ministrar aulas suscita a contratação de Marize Matias, neste mesmo ano, pelo Centro de Belas Artes – CENARTE. O CENARTE foi criado em 1982 pela Fundação Teatro Deodoro – FUNTED. Subsidiado pelo Governo Estadual e que abrigava como instituição os cursos livres de música, teatro, artes plásticas e dança, este Centro tem por objetivo promover a formação artística e contribuir para o desenvolvimento cultural no estado, favorecendo, sobretudo, o acesso às camadas da

---

<sup>24</sup> Marize Soares Matias, bailarina, professora de dança e coreógrafa. Nascida em Vitória do Espírito Santo, iniciou suas atividades corporais aos oito anos de idade na ginástica de solo, ginástica rítmica, natação e posteriormente a dança. Aos quatorze começa a lecionar no Rio de Janeiro e em seguida vai morar em São Paulo aperfeiçoando os ensinamentos de dança no Ballet Stagium. Em seguida, parte para os Estados Unidos e Europa. Foi em São Paulo que desenvolveu sua carreira profissional como bailarina da Cia. de Ismael Guiser e posteriormente professora. Participou de trabalhos coreografados por Luiz Arrieta, Yoko Ocada, Suzana Yamauchi e Victor Navarro. Marize desenvolveu relevante trabalho para a dança moderna em Alagoas na década de 1980, período em que residiu em Maceió.

<sup>25</sup> Entrevista concedida à pesquisadora em 30 de maio de 2014.

<sup>26</sup> Quando veio à Maceió, para ministrar aulas de clássico no balé de Eliana, Karl Singetary era Diretor da Buffalo Inne City Ballet, em Buffalo, Nova York.

população menos favorecidas economicamente, tornando-se uma escola de referência no ensino das artes no Estado.

Marize é contratada para coordenar a área de dança desta Fundação, criando vários segmentos dentro da área como cursos de ginástica, aulas de balé moderno e balés para crianças, jovens e adultos.

Marize Matias unifica os trabalhos das diversas áreas que compunham as atividades oferecidas pelo Centro de Belas Artes. E, por ser uma professora e dançarina de balé, jazz e modern-jazz, em 1985 cria o Grupo Experimental de Danças do CENARTE no intuito de coreografar com referência nestas três linguagens. Nesta primeira formação estavam os dançarinos: Edu Passos, Telma Cesar, Jakson Maia, Railda Leonardo, Jô Santos, Norma Duarte, Nielba Miguel, Iracy Veloso, Sidney Oliveira, Telma Cristina Lira, Lanuzia Lanne, Paula Sineydy, dentre outros. O Grupo teve sua estreia no III Ciclo de Dança do Recife em 1985, ano que também apresentou espetáculo no Teatro Deodoro, em Maceió.

Percebe-se, então, que começa a surgir uma nova geração de bailarinos que, embora não recebessem remuneração, apresentavam empenho e competência técnica e artística compatíveis com o nível profissional, assim como Isadora Duncan<sup>27</sup>, Loie Fuller<sup>28</sup> e Ruth St. Denis<sup>29</sup>, que foram figuras emblemáticas nas primeiras décadas do século vinte. Foram referências, exemplos e inspiração para uma nova geração de artistas que modificaram o vocabulário de movimentos, em um momento da história em que a criação individual se desenvolveu com foco na investigação do movimento.

Foi na década de 2000, que a dançarina e criadora Telma César inicia a sua companhia de dança a – *Companhia dos Pés*, que marca uma singular contribuição para o despertar artístico da cidade. No capítulo seguinte, enfocaremos a trajetória e as referências artísticas dessa profissional que tanto contribui para o pensamento contemporâneo de dança na cidade de Maceió.

---

<sup>27</sup> Isadora Duncan, sob influência da mãe, professora de música, despertou-lhe o gosto pela arte, dispensando a metodologia convencional, já adolescente, se fez professora de dança livre, inventada no quintal de casa, que misturava de modo aleatório observações sobre a natureza, a paixão pela Grécia e o produto de leituras desordenadas. Sua dança propunha uma harmonia com a natureza. Imbuída da filosofia de Nietzsche, fez da dança uma espécie de religião em perpétua busca de beleza e liberdade.

<sup>28</sup> Loie Fuller, atriz e dançarina norte-americana, inventora da *serpentine dance* que fazia uma união de suas coreografias com trajes confeccionados em seda.

<sup>29</sup> Ruth St. Denis, foi uma das pioneiras da dança moderna no início do século, seguindo um caminho artístico que enfatizava valores espirituais e sua coreografia era baseada em divindades egípcias, indianas, japonesas e babilônicas, na intenção de provocar experiências místicas.

### 3. TELMA CÉSAR: RELATOS DE UMA TRAJETÓRIA

#### 3.1 O início da jornada: colocando os pés na estrada



**Ilustração 1 – “Pé, Umbigo e Coração”, Telma César e Glauber Xavier (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)**

Nascida em Rio Largo, município de Maceió, no dia 17 de maio de 1966. Sua infância foi marcada por momentos de muita alegria e ludicidade, como relata a própria Telma:

Tive uma infância maravilhosa. Brincava muito, subia muito em árvores; tomava banhos de rio, em bicas; brincava na rua, andava descalça, corria por dentro do mato. Tive uma infância muito rica de movimentos, apesar de ter um pai que vivia colocando medo: “vai caí daí.” [...] Gostava de brincar com os meninos, as brincadeiras de meninos. Arrumava a casa e dizia que ia fazer compras e não voltava mais. Gostava de brincar de



cozinhar. Na época das festas juninas. Tinham uma prática muito legal. Todas as famílias tinham uma roça de milho no quintal de casa, e se juntavam para descascar o milho, limpar os cabelos do milho. Era um momento bem integrado entre a família e os vizinhos.<sup>30</sup>

Aos nove anos de idade, Telma vai morar em Maceió. Ela conta da dificuldade em se adaptar neste “novo lugar” pelo fato de morar em uma cidade onde os vínculos são mais estreitos e a liberdade para as brincadeiras de infância são pautados pela liberdade criativa.

Apesar de muito tímida, Telma sonhava em ser bailarina. Tinha como referências de dança as “chacretes” do “Cassino do Chacrinha”<sup>31</sup>. Relata que os filmes de Ballets de Repertório<sup>32</sup> que assistia esporadicamente nos programas de TV local também lhe inspiravam em seu sonho. Sempre teve uma relação imaginativa muito forte com a dança graças às apresentações de Pastoris<sup>33</sup> e Cavalhadas<sup>34</sup>, as quais assistia acompanhada por seu pai Mucio Cavalcanti, e às apresentações de balizas que dançavam à frente das bandas fanfarras, nos desfiles de sete de setembro, numa iniciativa das Escolas de seu município em celebração da Independência do Brasil.

A influência de seu pai, Mucio Cavalcanti foi determinante para o aprimoramento de seu gosto e sensibilidade musical, como relata Telma:

Meu pai dançava muito em casa. Aos domingos escutava música dançando. Escutava Clara Nunes, Elizeth Cardoso, Ângela Maria, Nelson Gonçalves. Ouvia muito corda, solos de violão, chorinho [...] meu pai era tocador de Pandeiro e fazia muitos versos em rima.<sup>35</sup>

Apesar de morar em uma cidade onde as manifestações populares podiam ser vistas nas datas comemorativas do local, sua ação era de mera expectadora ou ouvinte das histórias contadas

<sup>30</sup> Entrevista concedida à autora, em Maceió, em 22 de janeiro de 2014.

<sup>31</sup> O Cassino do Chacrinha foi um dos mais populares programas de auditório da televisão brasileira. Era apresentado nas tardes de sábado por Abelardo “Chacrinha” Barbosa na Rede Globo, na década de 80 do século passado, que tinha como atrações musicais e show de calouros, abrilhantado por dançarinas que eram conhecidas como “chacretes”.

<sup>32</sup> Ballets de Repertório são peças de balé clássico que contam uma estória, usando dança, música e “*mis en scene*” (mímica). Foram escritos, montados e encenados pela primeira vez na época do romantismo e neoclassicismo das artes. Até hoje, esses balés são encenados de forma bem aproximada a original, no que se refere à música, às coreografias, histórias e figurinos.

<sup>33</sup> Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representavam a visita dos pastores ao estábulo em Belém. Os “pastoris” foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididas em “jornadas” e ainda a mantém no nordeste do Brasil. (CASCUDO, 2012, p. 536)

<sup>34</sup> Desfile a cavalo, corrida de cavaleiros, jogo de canas, jogo de argolinhas ou de manilha. No Brasil, aparecem desde o século XVII com as características portuguesas, que é elemento ilustre das festas religiosas, e políticas ou guerreiras. (CASCUDO, 2012, p. 187).

<sup>35</sup> Idem.

por sua mãe. Telma acrescenta também que seu avô materno contratava muitos grupos de Guerreiro para dançar em seu engenho, fato que conferia esta ação ser integrante de seu imaginário.

Em Maceió, inscreve-se na ginástica rítmica do colégio que estudava por ser a atividade que mais se aproximava de dança. Aos dezesseis anos de idade, Telma ingressa no Curso de Educação Física, na Universidade Federal de Alagoas – UFAL, e paralelo a isto, inscreve-se nas aulas de jazz do CENARTE por se achar fora da faixa de idade para iniciar balé clássico.

As aulas de jazz seriam ministradas por Marize Matias, porém, essa professora começou dando aulas de Moderno, o que causou estranheza para os praticantes, segundo relato de Telma:

Nas primeiras aulas, ela começou a dar aula de Moderno [...] as pessoas estranharam muito. Quem já fazia aula comentava. Eu não achava nada porque eu não tinha referência. A novidade era a barra. Ficar segurando na barra e fazer aqueles exercícios. Mas aí eu lembro, as pessoas comentavam, daí Marize mudou a aula e passou a chamar Modern-Jazz.<sup>36</sup>

Como sempre foi muito curiosa em experimentar coisas relacionadas ao movimento, Telma conta que estava sempre atenta às aulas e novas informações relacionadas ao movimento da dança em sua cidade. No CENARTE, também fez aulas de dança Afro com o dançarino mineiro Eduardo Xavier dos Passos, conhecido artisticamente por Edu Passos, aulas de balé clássico com Railda Leonardo. Railda tinha formação clássica com Eliana Cavalcanti e integrou o Ballet Íris, por isso, foi designada por Marize para ministrar aulas de balé. No CENARTE, foi aluna de Jazz e de balé moderno de Marize Matias. Vejamos o que comenta Telma:

Marize estudou o Método Graham<sup>37</sup>. Essa aula de ginástica dela, como eu faço Pilates, hoje, eu vejo que muita coisa tinha lá de Pilates, como tinha muita coisa de Bartenieff<sup>38</sup> também. Eu lembro os exercícios. [...] Então esse nome *Correctivos*, que era o nome inicial dos trabalhos da Bartenieff, talvez tem a ver com o que ela chamou de Ginástica Corretiva e Modeladora. Tinham as referências dela, lá dos Estados Unidos, do que ela fez na Formação em Graham. [...] Era uma ‘aula dela’, mas era uma aula que as mulheres mais velhas iam fazer. Elas adoravam. Pessoas ricas, mulheres da

---

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Refere-se à Técnica de Marta Graham, dançarina e coreógrafa norte-americana que influenciou toda uma geração de dançarinos, tais como Mercê Cunningham, Anna Sokolow, Paul Taylor e Erik Hawkins: foi colaboradora de Joseph Pilates, nos Estados Unidos.

<sup>38</sup> Irmengar Bartenieff era fisioterapeuta aluna de Laban.

alta sociedade faziam esta aula. Era uma aula lenta, respirada. Muito diferente de tudo, e como eu fazia Faculdade de Educação Física, eu me interessava também por isso. Eu sempre estava “bisbilhotando [...]”.

Apesar de seu método inovador, as aulas de Modern-Jazz não foram bem aceitas pelo público alagoano, fazendo com que Marize Matias seguisse seus planos no CENARTE, ministrando aulas de Jazz, balé clássico e de Ginástica Corretiva e Modeladora. A referida professora incentiva suas alunas a fazerem cursos de férias em São Paulo, dentre elas Telma e Norma. Norma Duarte permaneceu em São Paulo onde buscou profissionalização e reside até hoje, tendo integrado o Balé da Ópera Paulista, cargo alcançado por meio de audição pública e ministrando aulas na escola de Ismael Guiser<sup>39</sup>. Atualmente, atua em São Paulo como professora de dança.

No ano de 1983 do século passado, paralelamente ao seu ingresso no Curso de Educação Física na Universidade Federal de Alagoas – UFAL, Telma fazia parte do Grupo de Dança Moderna daquela Universidade, que era o primeiro Grupo de Dança Moderna da UFAL, coordenado pela Professora Madalena Santana, depois chamado de Grupo de Dança Contemporânea, além disso, também integrava o Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão, coordenado por Maria José Carrascosa<sup>40</sup>.

O ingresso de Telma no Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão, que era vinculado a um Projeto de Extensão do Curso de Educação Física da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, onde os integrantes eram alunos(as) de vários cursos da referida Universidade e Mestres dos guerreiros<sup>41</sup>. Neste Grupo, Telma inicia a sua vivência com as danças populares, embora não entendia este vínculo como algo integrante de sua formação como dançarina. Considerava apenas os conhecimentos adquiridos no CENARTE como parte de sua formação em dança, embora também reconhecesse que o Grupo de Dança Moderna da UFAL teve muita relevância para a construção de seu caminho artístico. Vale destacar que este era um pensamento de Telma daquele momento.

---

<sup>39</sup> Ismael Guiser, bailarino argentino, chegou ao Brasil na década de 1952 onde trabalhou em companhias como Ballet Stagium e Ballet da Cidade de São Paulo. Em 1982, fundou na cidade de São Paulo a sua própria escola de balé chamada de Ballet Ismael Guiser, onde lecionou até os seus setenta e sete anos.

<sup>40</sup> Maria José Carrascosa morreu aos 93 anos, no ano de 2009, em Maceió. Sempre dividiu o tempo entre a sala de aula e o ensaio dos folguedos populares nas escolas por onde passou. Ensinava Pastoril desde 1940. Assumiu o Grupo Folclórico da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, até o ano de 1997. Perdeu a visão durante uma cirurgia mal-sucedida de catarata. Não parou os ensaios. Acompanhava tudo pela batida dos pés e pelo som dos instrumentos musicais.

<sup>41</sup> “Guerreiros” é um Auto popular no Estado de Alagoas que pertence ao ciclo do “reisado”, aparecendo pela mesma época. Compõe-se de elementos de velhos reisados e finaliza pelo bailado do boi. (CASCUDO, 2012, P.337).

Destacamos aqui a atitude da Professora Madalena Santana que, embora este não tivesse um interesse investigativo, buscava a experimentação de novas linguagens em dança, na década de oitenta do século passado, período em que o personalismo imperava na cidade e, talvez, inconscientemente, colocando em prática o pensamento pós-moderno, como bem define Harvey quando diz ser este “um novo sentimento expresso em ampla esfera de conhecimentos, que pode ser codificado de muitas formas diferentes.” (HARVEY apud SILVA, 2005, p. 63). Destaca-se também que, neste período, as interlocuções em dança ainda não traziam a cena propriamente dita como elemento para o discurso.

Madalena Santana relata que sua intenção com relação ao Grupo era “mostrar a dança como veículo de comunicação e não no interesse de ‘formar dançarinos’”. O Grupo destaca-se no XI Festival de Artes de São Cristovão/SE, fato registrado na reportagem do Jornal de Alagoas, datado de três de novembro de 1982. No ano seguinte, Telma entra para participar de uma montagem intitulada *Nega Fulô*, inspirada no poema de mesmo nome, de Jorge de Lima, dirigido por Fernando Passos, professor da Universidade Federal da Bahia – UFBA, recém chegado de seu Mestrado nos Estados Unidos e, segundo Telma, “cheio de novas informações”:

[...] Ele estava cheio das influências do contato improvisação. Só que hoje eu vejo que ele não trabalhava com os Princípios do Contato, ele ficava fazendo umas pegadas, mas foi muito importante para mim. Foi a primeira vez que eu ouvi falar em improvisação. [...] Improvisar. Nós improvisávamos. Foi a primeira vez que eu ouvi falar nisso.<sup>42</sup>

O Espetáculo foi apresentado no Auditório da Reitoria da UFAL e na Universidade Federal da Bahia – UFBA e, por falta de apoio da Universidade que o implementou, entre os anos de 1984/1985, o Grupo finda as suas atividades.

Este foi um período muito intenso na vida de Telma César, posto que, além de todos os compromissos com os grupos aos quais fazia parte, das aulas na Graduação e das aulas no CENARTE, também ministrava aulas de dança para crianças e aulas de natação em uma academia no bairro da Jatiúca, em Maceió, chamada Canarinho, dividindo o tempo em aulas no CENARTE no final das tardes e os ensaios com os Grupos à noite.

No ano de 1983, Telma integra a turma adiantada do CENARTE, onde no final deste mesmo ano, faz parte da coreografia que serviria como audição para a criação do Grupo de danças do CENARTE, fato que a motivou ainda mais, não fosse uma lesão no joelho.

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

O tratamento sugerido pelo ortopedista para a cura de sua lesão fez Telma questionar os métodos utilizados na época, mostrando-nos que, desde este período, a sua aproximação com a educação somática, mesmo de forma inconsciente, já se fazia presente em suas atitudes, questionamentos que também inquietaram os criadores deste campo que, como afirma Domenici (2010, p. 70), [...] “motivados pelo desejo de se curar, rejeitando as respostas oferecidas pela ciência dominante, passaram a investigar o movimento nos seus próprios corpos.” [...].

A estratégia de Telma foi aprofundar-se nos estudos de anatomia para melhor compreender os danos que poderiam ocorrer em seu corpo caso seguisse o tratamento sugerido. Parte então para o trabalho na piscina, guiada por sua intuição e, provavelmente, influenciada pelos estreitos laços aos quais estava acessando nesse momento, pois, na época, em Maceió, não havia acesso a tratamentos hidroterapêuticos eficazes. Em sua busca, depara-se com bibliografias que a apresentam a um mundo novo, diferente, e que a instiga para a busca pelo movimento coerente com sua estrutura anatômica; é quando a literatura sobre O Método Laban faz parte destes compêndios, através do livro: *Domínio do Movimento* e de Thérèse Bertherat: *O Corpo tem suas Razões Anti-Ginástica e Consciência de si*, fazendo-a perceber que “[...] havia um modo de ver o corpo e o movimento, mas não sabia onde estava isso.”<sup>43</sup>

Curada da lesão no joelho, em janeiro de 1987, foi fazer cursos de férias em São Paulo na Escola de Ismael Guiser e no Ballet Stagium, fato que iria ser decisivo em sua trajetória, como ela mesma comenta:

Quando eu cheguei a São Paulo, que vi a atitude das pessoas fazendo aula, eu vi, eu me identifiquei demais. Eu vi que era isso que eu queria para mim ninguém tava lá para brincadeira. As pessoas tinham uma clareza muito grande do que queriam. Era outra atitude diante da vida e, tinha muita gente adulta fazendo aula de balé. Pessoas que tinham começado a fazer balé tarde também. Tinha bastante gente com o meu perfil. Então as aulas de clássico para adulto tinham outro ‘pique’. Essa atitude das pessoas me fez ter certeza que era para lá que eu queria ir.<sup>44</sup>

No ano de 1987, Telma passa o mês de férias em São Paulo. Neste mesmo ano, finaliza seu curso na UFAL. Concomitante a isto, ingressa no CENARTE como professora contratada e ministra aulas de Ginástica Corretiva e Modeladora, porém, nos primeiros meses deste mesmo ano, o então Governador do Estado de Alagoas, Fernando Collor de Mello,

<sup>43</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

<sup>44</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

extingue os contratos de serviços prestados do corpo docente da referida instituição. Não obstante, seu retorno para São Paulo já estava certo em seus planos.

Após sua formatura, em novembro de 1987, Telma retorna à capital paulista. Agora para fixar residência. Em São Paulo, trabalhava como secretária na escola de Ismael Guiser, além de fazer aulas na própria escola. Telma fazia muitas audições para estar mais próxima do que estava acontecendo em dança na cidade, como conta-nos:<sup>45</sup>

[...] Além de fazer as aulas, eu assistia todos os dias de manhã a aula dos profissionais pelo vidro da sala. Todos os bailarinos do Balé da Cidade, do Stagium iam fazer aula lá. Aquilo para mim era um show. Mulheres super *endehors*. Eram perfeitas. Pareciam bailarinas de caixinhas de música. [...] outra coisa que eu gostava de fazer em São Paulo, era fazer audição. Eu fazia tudo o que era audição, mesmo sabendo que eu não ia passar, só para estar no ambiente. [...] audição de comercial, audição de musical. Eu gostava de ver aqueles bailarinos se aquecendo, ali... [...] eu queria estar no meio. Era a época do filme *Flashdance* e *Fama*. Eu estava para isso. [...] Eu não fazia outra coisa da minha vida. [...]

Em uma dessas oportunidades, Telma faz audição e ingressa no grupo Teatro de Dança de São Paulo da diretora e coreógrafa Célia Gouveia, onde permanece por dois anos. Neste grupo, os integrantes faziam aulas de dança moderna com a própria Célia, aulas de balé clássico com o Marcos Verzani e com Helena Bastos. Neste período de sua vida, Telma começa a pontuar sua percepção para o repertório corporal adquirido com suas vivências nas danças populares em Maceió.

Embora seu aprimoramento na técnica clássica estivesse em andamento, Telma passa na audição como estagiária por seu currículo ter a relação com as danças folclóricas que Célia estava interessada. Sem receber salários. Durante este período, continuou dando aulas de ginástica e trabalhando como garçonne para poder se manter. Tempos depois é que começa a receber salário para cobrir os seus gastos em São Paulo.

Apesar de todo o esforço para se manter na cidade, o ingresso no grupo de Célia Gouveia, que durou dois anos, foi muito gratificante para Telma, pois lhe trouxe a possibilidade de expandir seu conhecimento em dança e a colocou em contato com pensadores em dança, em um momento onde os questionamentos sobre corpo e movimento começavam a emergir. Telma Cesar esclarece:

Quando eu entrei na Célia, tudo o que eu queria achar eu achei, porque eu já tinha na minha cabeça. Eu sabia que tinha um mundo que eu queria conhecer: do livro do Laban que eu li, do livro da antiginástica que eu li. Eu

<sup>45</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

não sabia aonde estava isso em São Paulo, aí lá, eu encontrei as pessoas que já estudavam Laban, que já estudavam o Klauss, através delas eu fui fazer um Curso que Helena Katz estava promovendo [...] ela estava querendo criar a primeira Faculdade de dança lá, onde havia um cursinho pré-vestibular e esse pessoal tinha feito esse pré-vestibular. Aí esse cursinho não deu certo, mais ela criou um curso que o MEC bancou. [...] fiz a inscrição e foi que eu fiz aula com o Klauss Vianna, fiz aula com o Ivaldo Bertazzo, conheci essas pessoas.

Neste mesmo período, inicia as aulas de Laban com Cibele Cavalcanti que se prolongarão por quatro anos seguidos. O encontro com as proposições de Laban abrirão um horizonte vastíssimo de conhecimento em dança, sobretudo do ponto de vista das possibilidades criativas. Já do ponto de vista da reestruturação do corpo, será no aporte trazido pela técnica de Klauss Vianna que ela irá se ancorar, processo este que teve início no curso supracitado, como relata:

Um dia, nesse curso, no final da aula, o Klauss me colocou em pé, em frente a ele. Ele olhou e disse: ‘ta tudo errado. A gente vai ter que trabalhar muito aqui.’ Me explicou e eu entendia porque eu tinha estudado Anatomia, Fisiologia. Eu tinha estudado muito por causa do joelho. [...] então eu saí do Centro Cultural aos prantos porque, eu fazia duas aulas de clássico, todos os dias, e aquilo só tinha reforçado todas as minhas impossibilidades [...] Todas as minhas travas estavam mais fortalecidas ainda. [...] E aí eu não fui fazer aula de Clássico e larguei de vez o Ismael que era onde eu fazia aulas.<sup>46</sup>

Como o curso havia terminado, fica a necessidade de continuar as aulas com Klauss Vianna. Klauss trabalhava com “uma técnica de dança com abordagem pedagógica no *soma*, no sujeito, tornando necessária a interioridade do indivíduo que a pratica, seja ele bailarino, ator, *performer*, músico”. (MILLER, 2012, p. 69). Segundo a autora, a técnica “trabalha o corpo cênico focado na dança. [...], sendo também uma prática de improvisação.” (Idem, p. 69-77).

Neste momento, Telma buscava uma formação, mas não sabia exatamente qual, porém se depara com um momento em que o movimento de dança contemporânea em São Paulo começava a se esboçar, posto que foi quando as primeiras experimentações em diferentes linguagens em dança começaram a surgir, como nos conta Telma<sup>47</sup>:

[...] Existia a Célia Gouveia que estava chegando do Mudra do Bejart, que fazia a inspiração dela; existiam as pessoas do Teatro Galpão, que era um Teatro experimental, e tinham pessoas da dança Moderna que

<sup>46</sup>Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

<sup>47</sup>Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

estavam começando a experimentar algumas coisas, mas não tinha uma cena de dança contemporânea. [...]

Era um momento rico na dança em São Paulo: No cenário da dança destacava-se o Ballet Stagium, o grupo Cisne Negro e o Balé da Cidade de São Paulo, e, numa tendência moderna: Ruth Rachou, Célia Gouveia e René Gumiel. Despontava também a Companhia Panótica de dança, tendo como integrante Vanda Motta, pertencente também a companhia da Célia Gouveia. “Klauss Vianna é quem estava na ousadia da experimentação”, comenta Telma.

Em 1989 acaba o recurso do Projeto com a Célia Gouveia, que era vinculado a um edital do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPQ, cujo título era “A Identidade da Dança Nacional”. A tentativa de um novo Projeto não aconteceu, porém, devido a iniciativa de outros bailarinos que não tinham vínculo com o antigo Projeto, juntamente com três bailarinos do grupo que integrou o Projeto de Célia, criaram um novo Projeto que se chamou Núcleo de Formação em Dança Contemporânea, oferecido à Secretaria de Estado da Cultura. Mas somente após um ano teve aprovação.

A seleção dos alunos para integralizar o referido Projeto foi realizada pelos próprios integrantes que, durante um ano, enfrentaram uma jornada matinal de aulas diárias na Oficina Cultural.

Os consultores eram: Dona Maria Dulchenes e Klauss Vianna, porque os pilares do trabalho eram a aula de Klauss Vianna e do método Laban. Quem ministrava as aulas de clássico era a Zélia Monteiro, a partir da técnica do Klauss. As aulas do método Klauss Vianna eram ministradas por Neide Neves; as aulas do método Laban eram ministradas por várias pessoas. Cada uma tinha um modo particular de trabalhar. Foram elas: Lenira Rengel Cibele Cavalcante, Ana Livia Cordeiro e Denilton Gomes.

Denilton era a única pessoa em São Paulo que trabalhava com os swings do Laban, que são sequências de balanços em forma de oito. Já a Ana Livia Cordeiro trabalhava mais com o *espaço*. A Cibele enveredou pelos *Fatores do Movimento* e a Lenira com a Improvisação a partir de Laban.

Havia também aulas de Teatro com os integrantes do Grupo Pocan que era um grupo que usava muito trabalho corporal no Teatro: usavam artifícios do contato/improvisação e faziam trabalhos com máscaras. Foi um período muito intenso de aulas que aconteciam no horário da manhã, todos os dias – complementa Telma.

Após um ano do desenvolvimento do projeto, o desejo de dançar estava mais acirrado, foi quando surgiu o Núcleo de Criação em Dança Contemporânea, composto por



oito pessoas: Telma, Valéria Cano, Anna Terra, Rosana Celígma, Arina e Joana Alves. Contribuindo com este grupo estava Zélia Monteiro, que a cada quinze dias ou mensalmente fazia suas considerações relacionadas ao processo de criação dos oito solos. Contavam também com a orientação teórico-conceitual de Cássia Navas. Apesar das orientações, não sabiam ainda como direcionar as ações que seriam realizadas pelo grupo, suscitando, com isto, inquietações que os levou a questionamentos, como relata Telma:

[...] A pergunta era, no Núcleo de Criação: como, à partir do trabalho de Klauss Vianna e do Laban, a gente pode criar, em dança contemporânea. O que é que vai surgir daí. Então a gente fazia aula de Klauss, fazia aula de Laban.<sup>48</sup>

Na década de 1990, influenciada por seu marido na época, Plínio Hessel, Telma começa a praticar *Tai Chi Chuan*<sup>49</sup>. Concomitante a isto, volta a fazer aulas com Klauss Vianna, percebendo ser a aula do referido professor diferente da aula ministrada por ele tempos atrás. Praticar *Tai Chi Chuan* trouxe para Telma uma percepção diferente das aulas de Klauss, o que a impulsionou a uma investigação de suas ações relacionadas ao movimento.

Como parte de seu processo investigativo, Telma vai ao Parque do Ibirapuera para subir em árvores, pelo fato de perceber que não tinha respaldos para fazê-lo. Questiona-se devido ao fato de que, durante sua infância, suas brincadeiras pautavam-se em subidas em árvores e de forma bastante espontânea. Surge, com isso, os questionamentos sobre a técnica proposta por Klauss Vianna.

A apresentação dos resultados dos solos aconteceu na Pinacoteca do Estado. Telma trabalhou na ideia de fechar e abrir, que era um princípio que o Klauss Vianna usava. O Trabalho se chamou *Primeira Solidão*.

### 3.2 *Primeira Solidão: o encontro com a criação*

“Arte é Liberdade” (Telma César)

As inquietações sobre o processo de criação de seu primeiro trabalho trouxeram mais questionamentos para Telma: “aquilo era muito novo e eu me perguntava: isso é dança? Para

<sup>48</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

<sup>49</sup> *Tai Chi Chuan* surgiu na China no Século XVII, como arte marcial. Hoje é uma prática física e mental, que herdou milênios de cultura e pesquisa empírica sobre movimento corporal, saúde, circulação de energia e meditação.

mim era algo esquisito”, relata. *Primeira Solidão* foi o resultado das experimentações inspiradas nos princípios do trabalho de Klauss Vianna. “Fiz um trabalho junto com o canto, onde eu cantava o ‘sururu fresco’. Eu fazia um trabalho com a respiração, de abrir, de abrir [...]”.

Na busca de novas metodologias de ensino, Telma inicia um projeto com sua amiga Elizabeth Menezes, que o desenvolvem por quatro anos, como ela comenta: “A gente começou a construir uma maneira de dar aulas de danças brasileiras, juntando aos princípios do sistema Laban.” Este experimento inicia quando pertencente ao grupo Teatro de Dança de São Paulo, dirigido por Célia Gouveia, como relata:

Na Célia, ela me incumbiu dessa missão, de ensinar aos bailarinos o Guerreiro e o coco [...] eu ensinava naquele jeito tradicional, eu ensinava o povo repetia mas eu olhava e não via o povo dançando, e aquilo me inquietava. Eu pensava [...], o que eu posso fazer para esse povo dançar a coisa. [...] Eu já estava fazendo aula com a Cibele. A Elizabeth Menezes trabalhava com criança. Ela era professora de Magistério, em sala de aula e ela usava Laban. Aí a gente ficou construindo esse nosso jeito de ensinar e a gente tentou, queria agora pensar como criar, criar a partir disso.<sup>50</sup>

No ano de 1993, Telma ingressa no Mestrado em Artes na Universidade de Campinas – UNICAMP e, paralelo a isto, inscreve-se para concorrer a um projeto da Fundação VITAE. Ganha o referido prêmio, junto com Zélia Monteiro, Ana Mondini e Berto Silva, professores atuantes em São Paulo, nesta mesma época.

A pesquisa para o desenvolvimento do projeto da Fundação VITAE versava sobre o coco alagoano. O jeito de ensinar e de criar a partir do coco. Percebe-se a utilização de suas vivências nos processos investigativos para construção deste projeto, como conta-nos Telma:

Tentar um processo de criação a partir do coco. Que na verdade não era o coco, era minha história de vida. Minhas referências culturais e o coco dentro disso. Eu vi muito lá a minha cultura através deles. Muitas questões de relação homem, mulher. Questões de gêneros através da dança.<sup>51</sup>

Telma e Elizabeth Menezes decidem buscar caminhos diferentes para suas experimentações em dança. Por ter grande interesse no trabalho desenvolvido pelo coreógrafo, dançarino e compositor pernambucano Antônio Nóbrega, Telma resolve fazer audição (que exigia carta de interesse), para fazer aulas no Instituto Brincantes, em São Paulo. Telma inicia suas aulas, durante um ano, aprimora seus conhecimentos nas danças populares

<sup>50</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

<sup>51</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

ao tempo em que acompanha a construção dos espetáculos deste. Este foi um momento muito compensador para Telma, como relata:

Eu era fã do Nóbrega. Assisti ao Espetáculo dele “Brincante” dez vezes. Só que o Nóbrega é uma pessoa de uma humildade impressionante, [...] eu era aluna dele e como eu assisti o Espetáculo dez vezes, ele me perguntava no outro dia na aula, o que eu tinha achado [...] Eu era aluna de aula. [...] Eu falei pra ele sobre o meu trabalho de Mestrado. Teve um dia que eu falei para ele vê uma célula coreográfica que eu estava fazendo com sapateado. Ele sabia também que eu era uma pessoa que estava pensando na criação [...] mas eu era sua fã.<sup>52</sup>

Por motivos pessoais e também em função da doença de seu pai, no ano de 1997, ano em que defende sua Dissertação de Mestrado intitulada *Pé, Umbigo e Coração – pesquisa de criação em dança contemporânea*, tendo como orientadora a Professora Doutora Regina Muller, Telma retorna para Maceió. Não obstante, seus laços com Antônio Nóbrega ficaram mais estreitos e fortalecidos, tanto que antes de sua partida, Telma recebe um convite para fazer parte de um projeto que o referido artista pretendia desenvolver, como conta:

Quando eu vim embora a Rosane Almeida, mulher dele me disse: ‘Olha, eu soube que você vai embora, Toinho disse que não é pra tu ir não.’ [...] Ele estava pensando em fazer um projeto lá no Brincante. Ele queria fazer uma coisa interativa com as pessoas, colocar as pessoas para dançar [...] fazer uma aula espetáculo. [...] e ele pensava em me chamar para fazer parte desse Projeto, mais eu estava muito focada de voltar para Maceió.

Quando retorna para Maceió, Telma constata que a dança cênica ainda preponderava na cidade, como nas décadas que sucederam a sua partida, tendo o balé clássico ministrado nas academias de dança como estética de destaque e referência para a formação de bailarinos locais.

Telma ingressa como docente na Universidade Federal de Alagoas, através de concurso para professor Substituto na Disciplina Metodologia da Dança, no Curso de Educação Física. Após o término de seu contrato, procura o atual Secretário de Cultura de sua cidade que a coloca como diretora do Centro de Belas Artes – CENARTE.

Por permanecer dos vinte aos trinta anos de idade fora da cidade, Telma sente que precisa de um tempo para se reintegrar aos seus vínculos, pois, antes de sua partida, muitos dos seus amigos mais próximos eram aqueles que dançavam junto com ela no CENARTE. Destes, Norma e Nielba tinham buscado seus caminhos fora de Maceió; Cida e Alexandre

<sup>52</sup> Entrevista concedida à autora em 22 de janeiro de 2014.

tinham ido para São Paulo; Iraci estava em Londres. Assim como estes, outros de seu convívio pessoal também partiram para experiências em outros lugares, fora da cidade.

A convite de um amigo, Telma vai a Recife, onde é apresentada a Renata Mattar e a Karina Bhur. Juntas, criam o grupo musical Comadre Florzinha.

Durante os anos de 1997 e 1999, Telma divide seu tempo com os compromissos assumidos em Maceió, onde ministrava aulas na UFAL e também aulas de *Tai Chi Chuan* para funcionários da Empresa Brasileira de Telégrafos – EMBRATEL, com suas idas a Recife para cantar e tocar com o grupo Comadre Florzinha. Elas se apresentavam em inaugurações de *grifes* de lojas, em shows. Foram *back vocal* no show de Antônio Nóbrega no carnaval de 1999, seguido com a participação em um projeto para o Serviço Social do Comércio – SESC de São Paulo e, sequencialmente, uma *tournê* na França, no Festival de Avignon, onde permaneceram por vinte dias. Logo em seguida, Telma e Renata Mattar saem do grupo.

Com sua relação com o trabalho de Antônio Nóbrega cada vez mais próxima, Telma, por várias vezes, é convidada por este para ministrar aulas no Brincante, em um curso de Formação de educadores, intitulado Arte do Brincante para Educadores.

Sua permanência no grupo Comadre Florzinha propiciou grande aproximação de Ariano Suassuna, de quem Telma também era apreciadora de seu trabalho. Esta aproximação se deu, devido ao fato de a referida professora ir fazer uma apresentação com poesia popular. Ariano, como era admirador do grupo, também estreita seus laços com Telma.

Telma conectada às ações e fomentos para a dança, vislumbra a oportunidade de inscrição de seu projeto intitulado *Pé, Umbigo e Coração*, no Edital da Fundação Municipal de Cultura, para a Lei de Incentivo a Cultura, com o intuito de montar um espetáculo.

Seu projeto é aprovado pela Lei de Incentivo a Cultura e, por esse trabalho, Telma também ganha na década de 2001 o prêmio de Personalidade das Artes Cênicas por causa do Espectáculo *Pé, Umbigo e Coração*. Em entrevista veiculada pelo SESC TV, em Maceió, quando questionada sobre o processo de criação do referido trabalho, explica ser a relação com o improviso forte referência de seu processo de formação em dança, não somente pelas influências advindas das aulas com Klauss Vianna e Maria Duschenes, em São Paulo, mas por sua relação com as danças populares. Complementa ser esta relação uma busca de uma relação mais despojada e menos crítica com o fazer-artístico. “Abrir um espaço através da improvisação para dar vazão a seu espírito criativo, sem tanto senso crítico”.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Entrevista ao SESC TV – Programa Mundo da Arte, veiculada pela TV Gazeta de Alagoas.

### 3.3 *Pé, Umbigo e Coração: Novos tempos para a criação em dança*

Em Maceió, no ano de 1999, os diretores de Teatro alagoanos René Guerra e Flávio Rabelo, da Companhia das Mãos, procuram Telma em virtude de sua aproximação com os processos investigativos em dança, para desenvolver o trabalho corporal do próximo espetáculo que se encontrava em processo de montagem. Em seguida, chamaram-na para dirigir um trabalho com a Companhia das Mãos, mas sendo um trabalho de dança. Queriam montar um trabalho que fosse de corpo, de movimento, sem texto. Telma aceita o desafio, mas para isso, ela escolheria as pessoas que comporiam este trabalho. Embora sua ideia tenha sido acatada, o projeto não conseguiu ser realizado e Telma resolve desenvolver o projeto, só que não mais pensando na construção de uma cena para teatro, mas para a dança. O referido projeto era o desenvolvimento de sua dissertação de Mestrado intitulado *Pé, umbigo, coração: pesquisa de criação em dança contemporânea*, que versava a criação uma dança contemporânea a partir das referências do coco alagoano, inserindo os elementos culturais constitutivos da dança: o sapateado, o ritmo e sobre a relação homem-mulher. Uma série de questões que tinham a ver também com o momento pessoal de Telma.

Para tanto, convida Valéria Nunes e Nadja Rocha que também faziam parte da Companhia das Mãos; convida também os alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas: Glauber Xavier e Mônica Souza; os bailarinos Fernando Arruda e Luciana Christian; os atores Cannel Júnior e Silvio Sarmiento também integram o elenco, além da própria Telma. Posteriormente, com a saída de Glauber, o *performer* paulista Jorge Schutzee, recém chegado do Japão, é convidado pela criadora para fazer parte desta montagem, como relata Telma:

Eu sentia muita falta de interlocução aqui, [...] o Jorge tinha feito o *pas de deux* comigo do Mestrado, aí eu criei uma oficina pra ele vir ministrar aqui em Maceió, vinculada ao Curso de Licenciatura em Teatro da UFAL, porque eu sabia que ele ia querer ficar aqui, eu intuía isso [...]

Telma se vincula à produtora cultural Silvana Chamuska e inscreve o projeto na Lei de Incentivo à Cultura. Com o elenco reunido, inicia-se o processo de construção que perdura por um ano.

Desde seu convívio com Célia Gouveia, em São Paulo, que os impulsos criadores de Telma se acirram no ímpeto de construir uma dança com sua identidade, como nos conta:

Nesse projeto que eu trabalhei com ela [...] eu queria construir uma dança que fosse minha, que eu dançasse [...] porque no meu trabalho com ela, apesar de a gente trabalhar muito com improvisação, tinham coisas que eram, criadas por ela [...] e no trabalho eu fui muito coreógrafa, porque ela ‘dava tarefas de casa’ e eu chegava com uma movimentação e ela pegava a movimentação e dava para outras pessoas dançarem. Na verdade eu falei: ‘eu quero uma dança minha, que eu crie para mim, que eu me sinta dançando nela.’<sup>54</sup>

Porém, ao iniciar o processo de construção de seu espetáculo, Telma percebe que a diversidade corporal de seus integrantes não era suficiente para a continuidade do processo de construção pretendida, como nos relata:

[...] quando eu comecei a trabalhar com eles, eu queria que eles fossem intérpretes-criadores, mas acontece que eu tive que tomar um tempo muito grande na preparação corporal, porque eu tinha atores que não tinham corpo pra cena e bailarinos que tinham um corpo muito fechado, dentro do clássico. A Valéria Nunes tinha um corpo mais versátil, até porque ela já tinha trabalhado no teatro e eu tinha trabalhado com ela na Companhia das Mãos [...].<sup>55</sup>

Dividido em quadros, o Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração* trata de questões relacionadas especificamente a Maceió-Alagoas. Foi apresentado em quatro partes: “Construção” era o nome da cena que buscava a conexão, o contato, o vínculo mais direto com a terra; “Mulheres” era o segundo quadro onde duas Mestras do coco alagoano, Virgínia e Hilda foram referenciadas; “Casal” é o terceiro quadro que tratava sobre a relação homem-mulher, que como já ressaltou Telma, é ponto recorrente em seus trabalhos e “Bar”, que completa a quarta cena na perspectiva da percepção que um indivíduo tem do outro. Observa-se uma estruturação coreográfica composta pelas experiências corporais dos atores e bailarinos que compuseram a obra, mais direcionados pela construção estética de Telma, numa conexão bem direta com as danças populares brasileiras.

Para o Espetáculo, os intérpretes passaram por um processo de preparação para incorporar a naturalidade de movimentos como caminhar, andar, correr, chorar, no intuito de aproximar o espectador da cena, buscando neste processo de criação, exemplos nos artistas populares, numa forma de desafiar a capacidade expressiva de cada um. Num segundo momento, houve a tentativa de encontrar a individualidade interpretativa numa movimentação de conjunto, como o que é visto nas danças populares, “estabelecendo um paralelo com a

<sup>54</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

<sup>55</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

poética do corpo contemporâneo, através de um processo coreográfico que explora a singularidade de cada bailarino”, explica Telma.

O processo de criação deste espetáculo contou com encontros mínimos de três vezes por semana, entre duas a quatro horas de trabalhos. Os experimentos para esta montagem contaram com alongamentos, algumas aulas de balé clássico ministradas pela dançarina e assistente de coreografia Valéria Nunes; aulas de dança contemporânea e vivências de princípios e exercícios de *Tai Chi Chuan*, ministradas por Telma. Telma explica a justificativa da utilização destas linguagens, ao dizer que

As aulas de *Tai Chi Chuan* tinham a finalidade de trabalhar a base, o centro de gravidade do corpo que está localizada a três dedos abaixo do umbigo, trabalhando a sedimentação. Com o propósito de deixar o centro de leveza no peito livre, e a força sustentada no centro do corpo, que é a região localizada a três dedos abaixo do umbigo. E esta postura é condizente com qualquer dança que se proponha a trabalhar com a energia.<sup>56</sup>

As aulas de balé clássico, que apresentam uma técnica sistematizada, foram utilizadas no processo de construção corporal dos integrantes do Espetáculo. Em uma entrevista a Mônica Souza, para construção de sua Monografia, Telma esclarece:

Foi uma tentativa de ter um caminho pronto, para dar aos dançarinos as seguintes características: a projeção do movimento no espaço e noções de direção espacial. O balé foi a tentativa de lidar com as condições estruturais que se tinha e uma forma de dividir as funções com a assistente de coreografia, habilitada nesta técnica. Porém, após umas cinco aulas, logo abdiquei desta prática [...] porque precisava de aprofundamento e de tempo.<sup>57</sup>

Este processo se justifica pelo fato de que o balé clássico não era uma referência comum a todos os integrantes do grupo. E Telma estava então disposta a privilegiar os elementos criativos do elenco no intuito de compor uma movimentação onde a construção cênica passaria pela percepção de cada intérprete. Sobre isto, ressalta ainda:

Faltando um dançarino, quebra todo o processo de criação do grupo. Pelo fato de que as coreografias em alguns quadros são criadas a partir dos movimentos desenvolvidos pelo elenco, desta forma, cada bailarino torna-se fundamental no processo de criação do espetáculo.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Monografia apresenta à Coordenação do Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas pela aluna Mônica Suely Gomes de Souza, em Maceió, no ano de 2002, p. 6.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Monografia apresenta à Coordenação do Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas pela aluna Mônica Suely Gomes de Souza, em Maceió, no ano de 2002, p. 5.

Este trabalho foi a primeira experiência de Telma na condição de diretora coreógrafa. Além de não ter experiências prévias nesta forma de atuação, deparou-se com pessoas que não tinham a vivência de ser intérpretes-criadores. Então, era inexperiência dos dois lados, o que resultou numa demanda de tempo muito grande no trabalho de preparação corporal. Como o Edital implicava em prazos que precisavam ser cumpridos, resultou no fato de Telma coreografar muito para concluir o trabalho em tempo hábil, como relata:

Fiquei muito tempo trabalhando no corpo deles para a gente chegar numa língua comum, numa construção corporal comum, e aí tinha que dar conta do Edital e tinha que montar o Espetáculo [...] acabei coreografando muito, assim, não tendo muito 'laboratoriamento' [...] poucas coisas vinham da movimentação deles. A última cena mais exatamente, porque era mais teatralizada [...]<sup>59</sup>

Como afirma Banes citada por Silva (2005, p. 105), referindo-se ao processo criativo pelo uso da experimentação e improvisação, “[...] qualquer movimento pode ser material para uma dança [...] a dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humanos e seus movimentos”.

Como parte do processo criativo para o espetáculo, no período junino, em junho de 2000, o elenco fez uma apreciação do coco dançado na comunidade de Chã da Jaqueira, em Maceió, com o propósito de apreciar o sapateado daquela dança, como relata Souza (2002, p. 8): “[...] “Homens e mulheres numa roda, na batida dos pés, cantando músicas que descreviam a sua poesia, em suas vestimentas vistosas.” [...]. Esta visita agregou ao processo de criação do espetáculo uma significativa percepção, como relata Mônica Souza:

Esta visita de campo envolveu os cinco sentidos: o olfato, com o cheiro da chuva na terra de barro; o paladar, no sabor do tempero forte do caldinho de mocotó; a audição, na musicalidade de um ritmo feito na batida do pé; o tato, no aperto forte de mão; a visão, no olhar destes dançarinos e a oportunidade de ver os sorrisos largos destes cidadãos tão felizes. [...] esta visita, me ajudou na construção dos meus movimentos a partir da observação corporal dos dançarinos [...] dando atenção para seus movimentos, tentei reproduzi-los no meu corpo, tendo o propósito de sentir aquela qualidade de movimento. [...] dando um encaminhamento para que o processo no gestual empregado se desenvolvesse com o passar dos ensaios. (SOUZA, 2002, p. 9)

O Espetáculo estreou em Maceió no dia vinte e oito de setembro de 2000, no Teatro Deodoro, em seguida foi apresentado no Shopping Iguatemi e, por último, no Projeto SESC, em São Paulo, onde teve entre os expectadores Antônio Nóbrega, Helder Vasconcelos e

---

<sup>59</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.



Valéria Cano, que comenta “ter o trabalho uma construção de corpo muito boa”, fato que motivou Telma a continuar o caminho que havia iniciado, em virtude de este ser um ponto bastante enfatizado no seu processo de criação do espetáculo.

Apesar da boa repercussão, o grupo se desfez. Mas, percebe-se em *Pé, Umbigo e Coração* um espetáculo que teve esteticamente importância e relevância histórica para a cidade, posto que ressalta a beleza das tradições populares alagoanas, especificamente na exploração do fazer e pensar o corpo cênico em sua totalidade, reunindo atores e bailarinos, no mesmo contexto, numa atitude ousada e inovadora para o cenário da dança local, fomentando um exercício reflexivo para a criação em dança em suas mais variadas estéticas. É importante salientar que uma observação recorrente entre as pessoas da dança, na época, era em relação à presença de atores e bailarinos clássicos dialogando juntos em cena, onde as diferenças estéticas entre ambos eram imperceptíveis.

Percebe-se que os questionamentos suscitados com a apresentação de *Pé, Umbigo e Coração*, em Maceió, contribuíram para uma forma diferente de pensar dança na cidade, quer pelos questionamentos levantados, quer pela inquietude gerada sobre novas formas de pensar e fazer dança.

#### 4. COMPANHIA DOS PÉS: CUMPLICIDADE E CRIATIVIDADE EM DANÇA

“Mas é possível pensar a dança para além desses limites, como uma das raras atividades em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção.” (Klauss Vianna)

Na década de 2000, Telma reorganiza a Companhia motivada pelo propósito de investigar e construir uma dança que fosse “sua”. Ter um grupo onde pudesse trabalhar seus processos investigativos em dança sempre fez parte de seus planos, como ela mesma relata:

A vontade de montar uma Companhia existia porque eu tinha esta vontade de investigar [...] eu tinha essa vontade compositiva [...] quando eu deixei de dançar com a Célia Gouveia, eu resolvi que eu queria construir uma dança que fosse minha, mas que fosse uma língua de outras pessoas também [...] é difícil falar disso sem falar da minha História. [...]. Então a idéia do nome Companhia dos Pés, foi uma brincadeira com a idéia de Companhia das Mãos. Já não tem mais a Companhia das Mãos vai ter a Companhia dos Pés.<sup>60</sup>

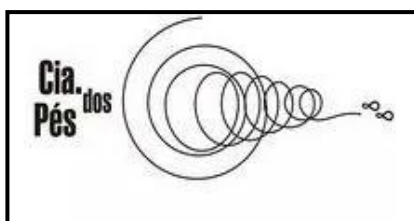
Para Telma, o projeto poético da Companhia busca referências nos cantos, danças e ritmos das tradições populares, visando a construção de uma linguagem cênica sem limites territoriais. A seguir, listamos as montagens realizadas pela Companhia. O intuito deste capítulo será comentar a poética dos trabalhos desenvolvidos por Telma.

- 2000 – *Pé, Umbigo e Coração* – Teatro Deodoro e Armazém SEBRAE (Maceió – AL), SESC Ipiranga (São Paulo – SP)
- 2001 – *Variações para Café com Pão* – Integrou o projeto Rumos Dança do Instituto Itaú Cultural – SP
- 2003/2004 – *Yerma Maria da Silva* – Teatro Deodoro e Armazém SEBRAE (Maceió – AL)
- 2005 – *Tudo está por Começar* – Cemitério Campo Santo Parque das Flores (Maceió - AL)
- 2006 – *Ciranda Branca* - Cemitério Campo Santo Parque das Flores (Maceió - AL)

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

- 2008 – *Poética da Cidade* – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, de onde resultaram as obras
- 2009 – *Miami dos Mendigos* (ponte do riacho Salgadinho Maceió – AL); *Qual é a História que Você quer que eu Conte?* (Memorial à República Maceió – AL)
- 2010 – *Dentroforadentro* – (Associação Comercial de Maceió – AL)
- 2011 – *Azulquente* – Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua (Pilotis do Clube Alagoinhas na praia de Ponta Verde – Maceió – AL)
- 2010/2011 – *Encontros* – Prêmio de Estímulo as Artes Cênicas da Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas. Calçada do Comércio (Centro de Maceió – AL)
- 2012 – *Encontros* (versão para espaço fechado) – Prêmio Procultura FUNARTE (Teatro Deodoro, Pinacoteca Universitária, Festival Internacional de Dança do Recife).



**Ilustração 2 - Logomarca da Companhia dos Pés. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**

#### **4.1 As poéticas e os processos de criação**

Ao pensarmos em processo de criação artística à maneira como nos propõe Cecília Almeida Salles (2009), temos em conta que são muitos os percursos incisos em um percurso, como ela nos diz: “O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia de continuidade e, portanto, sempre inacabado. (SALLES, 2009, p. 31).

É sob este aspecto que tentaremos traçar um fio que percorra os trabalhos da Companhia dos Pés.

*Variações para Café com Pão* foi o trabalho contemplado pelo Edital Rumos Dança 2000/2001 do Instituto Itaú Cultural. É um fragmento de *Pé, Umbigo e Coração*. Um *pas de deux* criado para a Dissertação de Mestrado de Telma, dançado a priori pelo dançarino Glauber Xavier. Posteriormente, Telma convida o *performer* Jorge Schutze para dançar.

O ponto de partida para a criação foi um movimento do coco denominado o “gogó do pinto”, que é um movimento realizado a dois: As pessoas se seguram pelo braço para ter apoio. Esta é uma ação que deriva do amassar o barro para construir a casa de “taipa”, muito usado no interior do Nordeste do Brasil. O nome deriva do verbo tapar, popularmente falando, fazer a tapagem, e é uma ação escorregadia. Então, Telma faz uma série de improvisações inspirada nesse apoio.

A relação homem-mulher é uma constante nesse trabalho além de ser este um discurso muito recorrente no coco, posto que, nesta região, o domínio masculino é muito intenso, daí afirmações como “quem pisa forte é o homem, quem faz o passo mais forte é o homem”, como se as mulheres tivessem que sempre acompanhar sem contrapor aparecem como ações recorrentes socialmente, que reverberam não somente na dança como no cotidiano das pessoas. Sobre isto, Telma relata em entrevista à autora em vinte e cinco de junho de 2014:

Eu tinha algumas imagens de grupos tradicionais dançando o “gogó do pinto”, que era muito nítido, que o homem era quem conduzia a mulher pra lá, prá cá, como se fosse uma dança de par, uma dança de salão, e isso era muito representativo das relações culturais locais, essa coisa da relação homem/mulher num casal, mas ao mesmo tempo, eu via que as líderes dos grupos que eu pesquisei eram todas mulheres: Mestra Hilda, Mestra Virgínia, e também tem muito da minha relação. Eu estava chegando de São Paulo, vindo morara que, eu tinha acabado um casamento, lá que eu tinha uma relação, homem/ mulher e quando eu vim pra cá eu tinha um namorado que quando íamos atravessar a rua ele me pegava pelo braço, apertava e me levava. Então tem muito desse momento. Tem muito essa reflexão sobre essa relação homem/mulher aqui. Passa pela relação do meu pai com a minha mãe, mas estruturalmente, o foco era o movimento do “gogó do pinto”. Então eu trabalhei muito a improvisação em cima desse apoio, e foi em cima da improvisação é que foi surgindo os materiais do movimento, sempre na idéia do condutor, do conduzido.

Assim como os grupos tradicionais que dançavam o coco, a “Dança da Boneca”, apresentada pelo Grupo Para-Folclórico alagoano Transartes, nos bares da orla da cidade de Maceió, na década de noventa, também fizeram parte da pesquisa na construção do processo criativo da cena, em especial, a cena da “boneca”, por apresentar aspectos de machismo e violência sexista bastante explícitos. Nesta cena, o dançarino joga a mulher de um lado para o

outro, para cima, para baixo, a joga ao chão, a empurra com o pé, como se fosse uma boneca, e, segundo a observação da própria Telma, “o restaurante todo aplaudia. Eu achei aquilo tudo muito louco.” O machismo existe também dentro do universo mais amplo da cultura popular que não necessariamente é a do coco.

Está claro aqui o traço ético da relação entre os sexos reforçada como comportamento social, sendo trazido como tema para a poética desse trabalho. E, como reforça Salles no trecho supracitado, são traços recorrentes, dotados de recursividades, que arquitetam o que vai à cena.

*Yerma Maria da Silva* (2003) tem sua inspiração baseada na obra de Federico Garcia Lorca, que aborda as questões da maternidade como ponto central. Segundo Telma, “Yerma” toca nos limites da realização dos desejos, da inquietação social sobre os meios e maneiras para satisfazê-los e dos limites da solidão. Era um espetáculo que tinha a ver com a impossibilidade do ser humano criar vida sozinho, como comenta Telma César.

O diálogo com a literatura dramática, visando a diluição de fronteiras, impulsionou o processo de criação deste trabalho pautado na tradução da Obra de Garcia Lorca para a realidade nordestina. Mais um traço marcante nas estéticas da arte contemporânea.

Telma conta que estava imersa em “questões” com a sua maternidade, não obstante, a preocupação com as questões de dramaturgia, roteirização do trabalho, começo, meio e fim da encenação, foram aspectos melhor observados.

Faziam parte desta montagem, Telma, Jorge Schutze, Ane Oliva, Nadja Rocha e Valéria Nunes. Eram os quatro intérpretes que compunham a Companhia dos Pés, em cena, dançando com música ao vivo interpretada pela musicista Miran Alves no *Violoncelo* e dois percussionistas: que eram o Wilson Santos, o Izaias Francisco e a própria Telma. Os intérpretes também se revezavam em efeitos, como comenta Telma em entrevista concedida a esta pesquisadora, em outubro de 2013: “Eu e o Jorge, quando saíamos de cena também tocávamos um pouco [...]”.

Foram muitas as façanhas para dar continuidade às apresentações, como conta Telma:

“Yerma” era zero de patrocínio, zero de tudo. Eu me lembro que eu ensaiei na sala do Toinho<sup>61</sup>, na sala do apartamento dele, e depois eu ensaiei no meu

---

<sup>61</sup> Na época da montagem do Espetáculo *Yerma Maria da Silva*, Telma não tinha a seu dispor espaços onde a Companhia pudesse ensaiar, daí, o amigo e incentivador do trabalho de Telma, Antônio Lopes, cede sua casa para que os ensaios pudessem acontecer.

apartamento minúsculo, desse tamanho. Tirei os móveis [...] eu subia andares com todos os instrumentos, descia. Foi um sofrimento [...] <sup>62</sup>

A improvisação e as influências das danças populares estavam fortemente presentes nesta montagem. O improviso dos bailarinos com o improviso da musicista no *violoncelo* e a interferência de Telma na percussão foi notadamente destacado nesta apresentação.

O Espetáculo *Yerma Maria da Silva* estreou em 2003 e dançou apenas mais uma vez no começo de 2004. Neste mesmo ano, Telma resolve não dar continuidade aos trabalhos com a Companhia. Telma conta que o processo de montagem de “Yerma” foi muito estressante, porque ela dirigia, dançava, dava aula e ainda produzia o Espetáculo.

Em novembro de 2005, Telma vai ao cemitério Parque das Flores, em Maceió, para visitar o túmulo de seu falecido pai e percebe que o Dia de Finados naquele lugar era um dia diferente onde a direção dali oferecia à comunidade apresentações artísticas. Telma propõe à Direção do Cemitério montar um trabalho para ser apresentado no “Dia de Finados” do ano seguinte. Este projeto foi desenvolvido nos dois anos seguintes, sendo que, no primeiro ano, para compor este trabalho, Telma convida o *performer* Jorge Schutze, o bailarino Cláudio Souza e algumas crianças que faziam aula com ele. Cláudio, na época, era integrante do Ballet Eliana Cavalcanti e ministrava aulas de balé em escolas no Município de Rio Largo.

A ideia do Projeto era manter uma relação com aquele espaço físico que era muito amplo, onde a leveza era o ponto central. Como concepção de movimento, foi estabelecida uma relação com o espaço, de trajetórias pelo espaço entre as árvores e, a partir disto, um trabalho de contato com as árvores do lugar, localizadas na plantação de eucaliptos e, também, foi feito um cortejo pelo cemitério. Para compor, foi usada uma música do Arnaldo Antunes: “As árvores, as árvores”. Por fim, foi escolhido o nome do projeto, intitulado *Tudo Está por começar*, nome sugerido por Jorge Schutze, como relata Telma, repetindo as palavras deste: “tudo está por começar porque tira a ideia de morte como o fim e, ao mesmo tempo, tem a ver com Alagoas.”

No ano seguinte, 2006, o trabalho foi realizado com o mesmo grupo acrescido de mais crianças. Foi denominado de *Ciranda Branca*. Tinha como fundo musical o som dos músicos Técio Smith, ao violino, e Isaías Francisco, na percussão. A ideia de desenvolver o trabalho com as crianças partiu do princípio da renovação, de pensar na morte como ciclo, como passagem, não como um fim. Havia uma determinação de movimento, que era a leveza. A escolha das pessoas que tinham uma aproximação de movimento com o balé deveu-se ao

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida a autora em outubro de 2013.

fato de Telma querer trabalhar com a qualidade da leveza, da suspensão, dos giros, dos pequenos saltos, de trabalhar os movimentos de braços, na conotação de abertura e leveza. A cena foi montada com momentos de improvisação e outros momentos foram coreografados.

Telma destaca como ponto interessante o fato de que as pessoas, principalmente no primeiro ano, ficavam em dúvida se aplaudiam ou não, como se aplaudir desse uma conotação de alegria que não cabia naquele lugar. Como ela mesma relata:

Eu me lembro desse estranhamento, desse não-lugar. Elas não sabiam como se situar. Não notei nenhum estranhamento em achar que não era cabível. Pelo contrário, as pessoas falavam, que bonito. O público não sabia em que lugar se colocar.<sup>63</sup>

Eis aqui um relato de desestabilização estética do público, que é também uma desestabilização do próprio *ethos*.

No que seria o terceiro ano da realização deste Projeto, Telma conta-nos que estava com outros objetivos. Passou então o Projeto para os auspícios do bailarino Cláudio Souza e foca sua atenção no projeto *Poética da Cidade*.

Concomitante com este momento, um grupo de Professores e Discentes do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas cria o Curso de Dança Licenciatura desta mesma Universidade e o panorama da dança começa a modificar porque também havia as estruturas das salas da Universidade. Além disso, os alunos que estavam integrando o Curso tinham sido alunos de Telma que, por fazerem parte do corpo docente do Curso de Teatro da UFAL, colaboraram como docentes com o novo Curso de Dança e, de alguma forma, os alunos eram introduzidos no modo de a referida coreógrafa trabalhar.

Durante quatro anos ininterruptos, Telma envia o projeto *Poética da Cidade* para concorrer a Editais de Cultura. No ano de 2008, a Companhia é contemplada com o Prêmio Klauss Vianna de Dança Funarte 2008, para desenvolver o referido projeto que teve como resultante: *Miami dos Mendigos, Qual é a História que Você quer que eu Conte?, Dentroforadentro e Azulquente*.

Neste período, o Curso de Dança Licenciatura da UFAL estava em funcionamento a um ano. Telma retoma a Companhia que estava desativada, porém, os seus planos para o referido projeto já eram outros, em virtude de ela se encontrar em outro momento também. Porém, ela continuava com o interesse estético, com o interesse de estudo do espaço. *Poética da Cidade* era um trabalho que objetivava dançar a cidade e os seus espaços.

---

<sup>63</sup> Entrevista concedida à autora em 25 de junho de 2014, em Maceió - AL.

Fui fazer um curso com a Isabel Marques sobre Espaço. Por conta do interesse no espaço, gostei muito da maneira que ela abordou o espaço, diferente da maneira que eu já tinha estudado Laban. Eu quis me aprofundar na estória do espaço, fui ler “A Poética do Espaço” de Gastón Bachelard. Aí ele fala da ideia de casa. “Poética da Cidade” veio daí. [...].

A obra poética *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard, é a inspiração de Telma para, neste momento de sua carreira, buscar a inspiração para o projeto *Poética da Cidade*, onde o referido autor alude a ideia de espaço como o lugar, o abrigo onde o ser abrigado sensibiliza os limites. O ser indivíduo vive a casa em sua realidade, através dos pensamentos e dos sonhos. Transpondo a ideia para a cidade, Telma “propõe com a dança novos modos de habitar a cidade e ser abrigada por ela.” Telma acrescenta:

[...] Abrigo no sentido de possibilidades de viver sua realidade tendo o corpo como meio que, em reflexão com a arquitetura e a história, elabora nexos de sentido que permitem novos modos de percepção do espaço urbano. Modos mais poéticos e que despertam maior sentido de pertencimento ao lugar em que se habita. [...] e eu comecei a me perguntar se eu me sentia abrigada pela minha cidade. Como é que eu poderia me sentir abrigada pela minha cidade [...] eu comecei a me questionar. Foi daí que eu comecei a olhar pra cidade [...] vontade de dançar a cidade [...] <sup>64</sup>

Telma faz a convocatória para o novo elenco e o Curso de Dança Licenciatura da UFAL passa a ser o celeiro para intérpretes, como comenta:

Quando eu fiz uma convocação, tinha vinte e seis pessoas que tinham algo em comum, que faziam aula no curso de dança [...] eu trabalhava conceitualmente com eles [...] eu falava de peso, de tempo. Eles entendiam [...] então, é outra coisa. Eu tinha elementos, artistas [...] eram outros corpos, eram outras pessoas, que na época, na época de “Pé, Umbigo” não tinha. Eram outros corpos ou outra maneira de pensar sobre corpo e sobre dança. [...] <sup>65</sup>

Entre os interessados e inscritos estavam também alunos do Curso de Dança Licenciatura e do Curso de Educação Física, ambos da UFAL; alunos de escolas de balé da cidade; alunos da Especialização em Artes da UFAL e também pessoas que trabalhavam com circo na cidade.

Percebe-se aqui a importância do Curso de Licenciatura Dança da UFAL no diálogo com o trabalho de Telma, posto que a maioria dos interessados neste projeto eram integrantes

<sup>64</sup> Entrevista concedida à autora em 25 de junho de 2014, em Maceió - AL.

<sup>65</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.



deste Curso que contava com a referida professora como colaboradora, uma vez que é docente integrante do quadro da Universidade.

*Poética da Cidade* foi um trabalho muito especial para Telma, como ela mesma nos conta, pelo fato de ter aprendido muito em virtude da simplicidade de não precisar de todo o aparato estrutural que demanda um espetáculo em uma casa de espetáculos.

No ano de 2008, monta o espetáculo *Miami dos Mendigos*. Telma conta que escolheu a ponte do riacho Salgadinho porque era um lugar da cidade que a incomodava muito. E completa:

[...] Aquela praia belíssima e aquela sujeira na cara de todo mundo e ninguém falava nada sobre isso. Quando eu era criança, eu ainda participei dos “banhos de mar à fantasia” naquela praia, que era no carnaval. Eu vivi aquela praia com vida. E teve uma prefeita nossa Kátia Born, que prometeu limpar aquilo, e foi muito hilário. Foi trágico/cômico. Ela ir tomar banho no “Salgadinho”, para provar que ali estava despoluído. A pessoa se prestar a esse papel. Pra mim isto foi muito chamativo. Então eu quis fazer alguma coisa ali. [...]

A inspiração para esta montagem deve-se a cena de um espetáculo da Célia Gouveia, que Telma fez parte dançando quando em São Paulo. Era algo relacionado ao carnaval e havia em uma das cenas um momento em que se usava a tampa da privada. Telma então resolveu usar essa ideia. A primeira locação do projeto aconteceu antes do dinheiro do Edital ser liberado.

Para Telma, os integrantes da cena estavam dançando a ponte do riacho “Salgadinho” e as questões pertinentes àquele lugar como, por exemplo, a sujeira e o descaso público; era como um lugar que parece não dialogar com o cotidiano das pessoas que se utilizam daquela passagem. Ao mesmo tempo, aquela praia representa a cidade em cartões postais e a população é privada de tomar banho por causa do nível de poluição em que ela se encontra. Em sua obra, Telma estava delatando isto, de alguma maneira. A relevância desta ação foi muito gratificante para ela, pois atingiu a população, como fala:

Quando os transeuntes passavam, os carros passavam, uma pessoa gritou: ‘vão dançar os postos de saúde’. Eu achei o máximo. Ele não falou: ‘vão dançar nos postos de saúde’. Ele falou, ‘vão dançar os postos de saúde’, ‘vão dançar as escolas públicas’. [...] A gente estava dançando essas questões. Não estava só dançando na ponte. Estava dançando ela. As questões que estão ali naquele encontro daquele riacho com o mar, naquela praia podre. Como diz Marta Graham: “sempre haverá alguém na plateia que vai ser tocado. [...]

Esta cena aconteceu mais quatro vezes no mesmo local e na mesma hora, como forma simbólica de deletar o óbvio, chamando a atenção para um contexto social local.

O projeto intitulado *Qual é a História que Você quer que eu Conte?* teve como primeira proposta a realização de um espetáculo no Memorial à República, em Maceió. Apresentava, em seu objetivo, a contextualização histórica cultural através do corpo: “eu queria que as pessoas se reconhecessem histórico e culturalmente através desse trabalho, desse processo”, explica Telma.

Telma conta-nos que o nome do projeto surgiu em virtude de muitas histórias acerca da história da formação do povo alagoano, uma vez que, para ela, “a história oficial nem sempre é a história real, nem é colocada em todas as perspectivas.” Outra história conta que a mãe do Marechal Deodoro da Fonseca mandava todos os filhos para a guerra. Ela era tão patriota que achava que os filhos tinham que ser mandados para a Guerra. Com isso, para contextualizar seu trabalho, Telma vai pesquisar a história desses Marechais. Esta mesma frase está em uma música que ela gosta do DJ Tudo, na qual um palhaço fala “qual a história que você quer que eu conte?”.

Como a ideia era dançar o lugar, então foi realizada uma pesquisa para conhecer aquele lugar e fazê-lo também do ponto de vista sensorial, de levar todo mundo para lá, ter a sensação daquela vastidão; perceber o que se observava e como se observa: “de um lado a favela, na frente tem o mar grandioso, e aquela ostentação da obra em si.”. Telma convoca o arquiteto da obra, Alex Barbosa, para dialogar sobre a obra com o grupo inteiro. Convida também a Professora Doutora Raquel Rocha docente do Curso de Ciências Sociais da UFAL para falar sobre a cultura alagoana em virtude de ela ter uma Tese que discute como os alagoanos têm dificuldade de realizar ações conjuntas.

Telma relata também que outro ponto de discussão foi o uso do espaço público que, segundo a referida professora “não é público, é privado”. Telma trouxe vários questionamentos como, por exemplo, onde estão situados os monumentos geograficamente. Cita a Praça Zumbi dos Palmares, situada no Centro da cidade de Maceió, “num lugar que não tem fluxo de turistas”, não tem visibilidade. Apenas uma determinada facção da sociedade, conhece a praça, não sendo esta um lugar de contemplação da população e sim de simples acesso aos pedestres para seus trabalhos ou para as compras. Outrossim, o Memorial à República, está num lugar extremamente privilegiado de passagem do fluxo turístico total para as principais praias da cidade. “Uma obra estonteante, monumental.”

Telma fala de sua vontade em fazer uma dança de coro, com muita gente no Memorial à República:

[...] Eu estava entrando numa empreitada de liderar um grupo de vinte e oito pessoas, querendo que essas vinte e oito pessoas se colocassem com autonomia como co-criadores no trabalho. Eu não queria montar a coreografia para elas, eu queria que elas conhecessem a história e a cultura delas através daquele processo. Através do corpo, com a relação com o espaço. [...]

O início do espetáculo se dava com a entrada de um músico tocando no trompete o Hino de Alagoas e os bailarinos improvisavam. No Hino de Alagoas tem um trecho que fala “liberdade, liberdade” e Telma conta que quis lançar para os bailarinos algumas questões:

[...] O que é ter liberdade de dançar nesse espaço?” É um espaço que “pede pra você voar. É imenso. Deixo-os totalmente livres. Cada um dançava e eu me expus à inexperiência deles. [...] eu queria simplesmente que eles ficassem livres pra ser o que são. [...] O que foi muito difícil. Esta liberdade foi jogada pra eles. Onde é que está a sua liberdade de dançar, o que é que você faz com ela? Ela está dada. O que você faz com ela? Cada um fazendo uma coisa, nada tem a ver com nada. Era isto mesmo. Eu estava mais interessada no processo em que as pessoas iam vivenciar diante desta questão. A amplitude espacial e, a liberdade de fazer o que quisesse, do que ter uma construção coreográfica coerente.

Durante o espetáculo, havia a fala de um texto proferido pelos bailarinos no púlpito, porque no processo de criação foram proibidos de usar o espaço e, uma semana antes de dançar, foi dito a Telma que não poderiam dançar, porque não poderiam subir nos cones, não poderiam subir no púlpito, ficando a coreografia suprimida. A limitação também se fez presente na dança individual de dois intérpretes criadores que utilizavam os cones em suas improvisações/criações. Desse modo, Telma elabora um texto que fala dessa proibição do discurso do povo, utilizando-se deste para ser interpretado pelos dançarinos/intérpretes em determinado momento da apresentação. Vejamos abaixo o texto na íntegra:

“O meio é o corpo  
 O corpo é a mensagem  
 A mensagem é o discurso  
 E o discurso é a própria dança  
 Que se ‘escreve’ com o movimento  
 No espaço/tempo  
 O púlpito é o lugar do discurso  
 Mas não do corpo  
 Proibido”

Na trilha sonora deste trabalho também havia uma música que compunha a trilha sonora do filme *O Baile Perfumado* e chamava-se *Tenente Lindalvo*. Esta música tem um

toque “marcial”, como uma marcha de exército. Também apresenta uma musicalidade que remete a um sentimento terno, maternal, e foi usada para uma cena na qual seria trabalhada a humanidade desses Marechais, os quais eram o Floriano Peixoto e o Marechal Deodoro da Fonseca, na ideia de “como é esse sentimento, do que é ir para uma guerra.” Era a cena que explorava os cones, onde estão os Marechais. Para a execução musical, um rapaz com uma bicicleta equipada com um aparelho de som ficava passando pelo Memorial. Esta era uma cena dançada pelos homens em determinado momento e pelas mulheres em outro.

Havia um momento na cena em que uma bailarina colocava um bailarino nos braços, enquanto os outros ficavam se debatendo, dando a conotação de “homens mutilados pela guerra”. Essa mesma música virava uma ciranda das mulheres ao redor dos cones que eram redondos.

O horário do entardecer foi usado propositalmente para que a luz do por do sol incidisse sobre os bailarinos. Por fim, todos iam para o púlpito, subiam e desciam gritando seu nome. Outro momento do espetáculo foi de silêncio. Os bailarinos só sentavam e ficavam contemplando. Este espetáculo foi dançado só mais uma vez, no Memorial.

A segunda proposta, ainda dentro da ideia de dançar a cidade, era a utilização das escadarias da Associação Comercial de Maceió, prédio onde funcionam dois museus que não têm visitação pública devido à falta de divulgação. A ideia era trabalhar só nas escadarias da Associação Comercial, lugar escolhido pelo fato de aquele prédio ser um lugar muito destacado na arquitetura da cidade. Diante dos empecilhos burocráticos que houvera anteriormente, Telma, bastante precavida, faz um ofício direcionado a Coordenação de Cultura da Associação Comercial explicando sobre o trabalho. O Coordenador Cultural acatou a ideia e propôs fazer dentro do salão também, porque havia dois museus e seria interessante. Desta conversa, surge a ideia de desenvolver um outro projeto que se chamaria *Dança Calada*, que seria vinculado a um Projeto de Extensão do Curso de Dança da UFAL e teria vínculos também com escolas locais.

Porém, para a execução do projeto que Telma pretendia desenvolver primeiro, utilizar-se-ia a parte interna do salão principal e o *hall*, e na parte externa, as escadarias. Na parte externa foram exploradas as escadas. E sobre a construção do espetáculo, Telma relata:

[...] Exploramos o espaço e como aquele espaço é habitado, porque as pessoas, os transeuntes, ali, do lugar, elas costumam sentar muito nas escadas, mas elas não entram na Associação. As pessoas que moram na favela, aqueles pedintes, aqueles esmoles, moradores de rua que moram por ali. Eles se sentam, habitam muito aquela escada, mas eles não entram, nunca entraram ali. A própria ostentação do lugar intimida. Então a gente

observou essas pessoas ficando nesses lugares, essas posturas corporais, a gente trabalhou isso também. Esse modo de estar naquele lugar. A gente observou também, que ali vai muita gente tirar foto. Sempre quando a gente estava ensaiando, chegava um grupo de formandos para fazer fotografias ali naquele lugar. E era muito interessante isto. Não eram só grupos de Direito. Porque aquela coisa Greco-romana, inspira os grupos de Direito, mas agora, todos os grupos vão fazer foto lá. A ideia das colunas gregas, a gente explorou um pouco essa coisa do estatuário, com o gestual. As meninas paravam naquelas pilastras; as simetrias, coisas da relação com o espaço. [...]

Destacar o glamour do prédio da Associação Comercial era a tônica da cena pensada por Telma, sobretudo porque mostrava o real do espaço e do tempo, quebrando as barreiras de uma época marcada pela suntuosidade do local, cercada pelo movimento portuário onde prostituição e comércio se mesclavam. Vejamos como Telma relata esta cena:

Na parte da cena que entrava ao salão, referenciava-se a ostentação. Havia um momento da colocação de um sapato, da colocação de uma maquiagem. Tinha um sapato vermelho que se destacava. Ele era vermelho porque a gente queria destacar essa mudança de *status quo*, porque quando da inauguração daquele prédio houve uma celeuma na cidade para saber quem iria receber convite para entrar na festa de inauguração. Toda a sociedade maceioense queria participar daquele momento. As meninas implementavam essa ideia de ostentação colocando uma saia, algo que se sobrepunha, porque o figurino que antecedia era uma roupa de ensaio. Colocavam um batom forte e o sapato, pontuando enfaticamente o passo para adentrar no espaço. Foi uma cena que caracterizava bem a ostentação do lugar.

Na cena que acontecia dentro do salão, Telma trabalha a geometria do quadrado levando o espectador a penetrar no contexto da cena num exercício de percepção do espaço e participação intensa, oferecendo a possibilidade de refletir sobre questões relacionadas aos papéis sociais e percepção de si, como ela mesma relata:

Eu explorei muito o encontro dessas pessoas.” [...] Tinha a geometria e tinha a ideia das pessoas se encontrarem nesse ambiente desse salão onde se deu essa festa historicamente situada. Eu trabalhei o caminhar, as ações simples do caminhar, do encontrar. Eu trabalhei o quadrado, da diagonal do cubo de Laban; trabalhei as progressões no chão, das pessoas se encontrando nessa diagonal. [...] Eu trabalhei com a repetição, no sentido do público se deslocar do lugar que estava assistindo a mesma coisa de outro ângulo, porque eu estava querendo discutir esse lugar, desse lugar, como as pessoas se colocam. Então a gente repetia a coreografia três vezes. A pessoa mudava de lugar e a outra vez a pessoa entrava dentro do salão, para ver a coreografia de dentro.

O custo alto da execução deste projeto não estava previsto no orçamento. Telma tenta argumentar com a Administração da Associação o fato de que o espetáculo traria

público para um espaço sem visitação, barganhado a redução de pauta, mas de nada adiantou. Então, a solução foi reduzir as apresentações para apenas um dia. Cerca de trezentas pessoas assistiram ao espetáculo.

No ano de 2010, Telma participa do Edital do Banco do Nordeste do Brasil – BNB, inscrevendo o espetáculo *Dentroforadentro*, com o intuito de a apresentação acontecer na Associação Comercial por conta dos resultados alcançados com a apresentação do espetáculo anterior. Porém, é informada que a Associação Comercial seria reformada. Na ânsia de apresentar o novo espetáculo naquele lugar, Telma solicita prorrogação ao BNB. Com a solicitação aprovada, a direção da Associação Comercial informa que não será possível a apresentação posto que a reforma não tivesse previsão de finalização. Telma solicita ao BNB para levar só o fragmento que tinha sido feito somente para o salão principal da Associação Comercial que era a exploração da forma geométrica quadrada e apresentar nas escolas de Maceió. O BNB aprova e a Companhia realiza nas escolas da Cidade uma temporada de oito apresentações, levando um trabalho de improvisação.

Para o trabalho seguinte, Telma seleciona seis dançarinos das vinte e oito pessoas que dançaram no primeiro projeto apresentado no Memorial da República para fazer parte deste novo trabalho que se chamaria *Azulquente*. Como o Projeto do *Dentroforadentro* se estendeu muito, o prazo para *Azulquente*, do Edital da Funarte, já estava expirando.

A inspiração para este trabalho era o mar e especificamente os pilotis do antigo Clube Alagoinhas situado no mar de Ponta Verde. O mar, segundo Telma, é o lugar que mais simboliza a cidade, como comenta:

Aquilo ali na maré seca é uma loucura. É muito inspirador. Eu queria dançar ali. Só que como a gente não teve tempo, diante do prazo de entrega do trabalho, a gente fez só uma sessão de improvisação lá pra nós, estabelecemos algumas questões, a cor do figurino, que eu queria que fosse vermelho, para poder contrastar com a cor do mar; a gente conversou com algumas pessoas que freqüentam aquele lugar e a gente fez uma sessão de improvisação pra nós em cima da relação com o próprio espaço. Inicialmente eu falei para os meninos que não tinha parâmetro nenhum, era para se relacionar com o espaço e a gente tinha o som de uma flauta que depois, imediatamente eu tirei porque eu queria trabalhar com a sonoridade do local, que a gente tinha muito som para trabalhar.

O Projeto *Azulquente* foi inscrito em outro Edital de Artes Cênicas na Rua, para ter mais tempo para o desenvolvimento do trabalho. Foram realizadas uma ou duas sessões de improvisação e na terceira foi aberto para o público assistir, sendo a apresentação do Dia Internacional da Dança o fechamento do projeto, embora reconheçam que apenas a locação

das ruínas do Alagoinhas não cumpriu o roteiro previsto para a realização do processo investigativo para a futura composição coreográfica.

Dando continuidade aos encaminhamentos da Companhia, Telma Inscreve-se no Prêmio de Estímulo às Artes Cênicas da Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas 2010, Edital da Secretaria de Cultura. Os planos eram de iniciar o projeto *Encontros*. Foram planejadas cinco apresentações na versão para palco aberto e cinco apresentações para recinto fechado.

[...] apareceu o Edital daqui, e eu falei ‘poxa, eu não queria agora entrar num processo de criação, eu queria agora começar a trabalhar a condição corporal comum do grupo’, mas isto é uma história da minha vida. Eu sempre quis investir numa formação e eu sempre estive dançando, aí eu falei ‘bom, então isso vai ter que ter o Projeto, nesse momento de encontro das pessoas para formar um grupo. É, “Encontros”. A pergunta de “Encontros” era: Que tempo as pessoas estão dando para estar com elas mesmas e estar com o outro. A ideia era como que as diferenças podem potencializar a criação [...] aí a gente começou todo um trabalho de aulas [...] e aí eles faziam aula comigo que era uma aula minha e, faziam aula de Pilates com a Rísia Meira que é fisioterapeuta. [...] começamos a partir do quadrado. Aquele quadrado da Associação Comercial, que tinha a ver com o nome “Encontros”. Foi importante pra eu usar isso, porque era uma maneira de corresponder ao Edital e poder ter tempo para ir amadurecendo o grupo em termos de preparação corporal e de trabalho como, enquanto intérpretes-criadores de improvisação.<sup>66</sup>

*Encontros* foi o trabalho onde os integrantes da Companhia tiveram o contato efetivo com a construção de seus solos, “que tinha a ver com essa busca de uma identidade própria do dançarino com a sua dança, partindo de suas vivências pessoais”, como relata Telma, que monta a versão de rua deste espetáculo, e isto impulsiona no grupo o despertar da criação:

[...] cada um começou a desenvolver um solo, que tinha a ver com essa busca de buscar uma identidade própria com o dançarino, qual é sua dança e tinha a ver com a coisa das danças populares. Cada um buscou uma relação mais próxima com uma dança. Cada um escolheu uma dança. Fofão era o Frevo, Reginaldo era o Cavalo-Marinho. A gente apresentou nos interiores e apresentamos em Maceió esta versão. À medida que a gente foi aprofundando essa questão da dança de cada um, foi havendo uma seleção natural.<sup>67</sup>

Este processo investigativo com os integrantes da Companhia motiva intérpretes e dançarinos da cidade a se interessarem mais em fazer parte da Companhia, posto que este

<sup>66</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

<sup>67</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

processo de criação é bem diferente daquele utilizado pela maioria das Companhias e grupos alagoanos; ao tempo em que alguns integrantes descobrem que o processo criativo utilizado pela Companhia não compactua com sua forma de estar na dança e outros, por motivos pessoais, decidem buscar outras vertentes em dança.

Como integrantes da nova formação da Companhia ficam Joelma Ferreira, Regis Oliveira e Edson Santos (“Fofão”). O critério para a escolha dos integrantes da Companhia está relacionado às potencialidades de cada intérprete, como podemos constatar no relato da própria diretora quando questionada por nós sobre este ponto, distanciando-se da busca por corpos perfeitos como preconizava a dança cênica na primeira metade do século XX:

[...] O Fofão porque a qualidade do movimento dele me interessa, porque ele sempre foi um menino que desde o começo do curso ele perguntava. Eu gosto de trabalhar com gente que pergunta; O Regis, porque sempre foi um menino que sempre colou em mim. Sempre teve interessado no que eu desenvolvia. Seu interesse começou no curso de Teatro como meu aluno, depois como monitor. É um cara estudioso, curioso, isso também me interessa muito; A Joelma porque ela tem uma força cênica muito grande. Conhecia-a como minha aluna. Era uma pessoa séria e comprometida. [...] os meus critérios têm a ver com a pessoa e tem a ver com o ser dançante, a relação que a pessoa estabelece com o dançar. [...] A relação, o lugar que isso tem na vida da pessoa. [...] O Edson e a Joelma já tinham uma relação com a dança popular antes de mim.<sup>68</sup>

O amadurecimento do trabalho propiciou uma exigência e uma forma diferente da percepção do espetáculo por parte de Telma e dos integrantes da Companhia, despertando novas abordagens, como relata Telma:

A gente começou a aprofundar mais o trabalho e o trabalho foi pedindo uma intimidade que não era mais a rua [...] aí, chegamos nessa versão de *Encontros* que é a versão para recinto fechado. Trouxemos de *Encontros* da rua, a ideia da perspectiva do espaço [...] das pessoas estarem em volta, das pessoas se deslocarem pra verem o Espetáculo de vários ângulos.

Na reportagem do jornal Gazeta de Alagoas, do dia treze de abril de 2014, Telma fala sobre o processo criativo de *Encontros*, nos aproximando mais do entendimento de seu vínculo com a cultura popular nos processos constitutivos de suas montagens:

O trabalho com a cultura popular se estabelece desde o surgimento da companhia. E se desenvolve em *Encontros* numa articulação de aspectos expressivos e estruturais que não os das danças populares, deixando surgir

<sup>68</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.



uma outra dança, na qual se inscrevem potencialidades de cada dançarino em cena.

Cada vez mais arraigada aos princípios da Educação Somática, Telma investe no processo constitutivo de cada cena buscando o vínculo com “sua dança”, através do somatório de contribuições advindas de seus intérpretes, como relata-nos:

A gente está começando a entrar, no lugar que eu quero que é o lugar da autonomia do bailarino, que era o lugar que eu queria construir pra mim, da minha dança. Eu quero que eles tenham a dança deles, cada um. [...] então eu não me coloco como coreógrafa, eu me coloco como diretora. A coreografia é nossa, muito embora eu ache que a coreografia é minha, mas é importante situar a coreografia não minha [...] acho que isso alimenta a autonomia deles. [...] era o lugar que eu queria construir pra mim, da minha dança. Eu quero que eles tenham a dança deles, cada um. [...] eu não me coloco como coreógrafa, eu me coloco como diretora. A coreografia é nossa, muito embora eu ache que a coreografia é minha, mas é importante situar a coreografia não como minha [...] eu acho que isso alimenta a autonomia deles.<sup>69</sup>

Segundo Domenici (2010, p. 69-70):

A educação somática é um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação [...] compreende diversos métodos de trabalho corporal [...] propondo novas abordagens do movimento, a partir de pressupostos que divergem da visão mecanicista do corpo.

A percepção deste campo suscita a compreensão da complexa relação entre o treinamento do dançarino contemporâneo e o seu caminho estético, ocasionando reflexões sobre a relação entre as informações de treinamento e de processo criativo utilizado por eles.

As criações em dança contemporânea destacam organizações estéticas diversificadas, ao contrário do que acontece em espetáculos nos quais há uma técnica de movimento reconhecível, o que não ocorre no balé clássico ou na dança moderna, onde é possível identificar referências aos seus códigos de movimentos, fato este que ajuda a construir nesses corpos resultados artísticos específicos. Por não apresentar um código reconhecível, torna-se difícil traçar uma linha entre os movimentos na cena e a formação do bailarino contemporâneo. Christine Greiner nos remete a pensar:

---

<sup>69</sup> Entrevista concedida à autora em outubro de 2013.

Em peças de dança contemporânea não é possível identificar uma técnica específica comum, um único modo característico de se mover. “Vocabulário” ou padrão de movimento não é necessariamente o ponto de partida da criação, ele pode emergir durante o processo criativo mesmo que não esteja formulado no começo da pesquisa (GREINER apud AGUIAR, 2005, p. 78). Assim, criadores organizam o material de movimento da obra durante o processo criativo, de acordo com cada projeto de investigação. [...] (AGUIAR, s.d., p. 2)

Sobre a poética da construção dos espetáculos, Telma relata que o que tem em comum em todas as suas obras é o exercício de estar se utilizando do que cada pessoa é e tem de potencializar na pessoa a singularidade dela, que compõe o centro do trabalho, encontrando mecanismos para que a pessoa reconheça a sua potência e a faça vir à tona, tendo como referências para tal os trabalhos de Rudolf Laban e, partir disto, transformar a ideia em ação, criando repertório, “acionando pretextos para gerar textos”, através dos parâmetros que ele propõe para desencadear os processos de criação, além da Educação Somática para a preparação do corpo: reconhecer sua estrutura, aprender a lidar com ela.

A construção de uma dança que fosse “dela” foi algo que Telma resolveu buscar quando terminou de trabalhar com Célia Gouveia. Quando ela compõe o espetáculo é a dança de todos, mas a concepção enquanto obra tem a sua influência. A dança que Telma preconiza tem a ver com a dança que ela espera que cada um descubra através da investigação das influências, do encontro consigo. Cada um se encontra com a sua própria cultura, com a sua história de vida, onde foi criado, no entanto, isto tem mais a ver com o modo de operar do artista popular, como ele se relaciona com o seu fazer artístico, o lugar que este fazer artístico tem na vida dele. “É um lugar muito essencial. Fazer aquela dança é uma questão de necessidade. Esse lugar da dança na vida deles me interessa.”

No ano de 2011, a Companhia foi contemplada com o Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro (Edição 2010), onde investe no aprimoramento de seus integrantes para continuar implementando o espetáculo *Encontros*.

A relação de Telma com a música na composição das cenas revela um diálogo forte e direto com a improvisação. Quase nunca há a submissão da dança à música. Compor, tocar, cantar em colaboração com outros músicos e o silêncio nas composições é um traço bastante recorrente em seus trabalhos.

## **4.2 Apontamentos de uma dança contemporânea**

No trabalho artístico da Companhia dos Pés é possível ler as influências que delinearam o caminho de formação de Telma César. Estes caminhos traçam uma formação técnico-corporal impregnada de uma estética plural caracterizada nas distintas noções de corpo cênico reveladas em suas obras coreográficas.

Por esta perspectiva, identificamos, em seu trabalho, parâmetros reveladores de uma prática artística contemporânea que diferenciam e distanciam seu trabalho de uma técnica corporal codificada e organizada secularmente e aproximam do aproveitamento da diversidade de aportes dos seus dançarinos e do investimento no intérprete-criador. Explicando melhor esta ideia, vejamos o que cita (SOUZA, 2012, p. 42):

A dança contemporânea nasce da necessidade de encontrar modos de expressão coreográfica em sintonia com o percurso de um século caracterizado pela emergência de novas tecnologias e pelo nascimento de novas ideologias. [...] se apropria dessas tecnologias, combina outras artes em seu processo, mistura influências diversas e, assim, feita de múltiplas mestiçagens, reflete o estado do mundo atual.

O processo constitutivo da cena aproveita as informações corporais de seus dançarinos e o trabalho conjunto vai criando desdobramentos de suas composições que emergem dos processos cognitivos de cada integrante. Sobre este ponto, ressalta Hercoles (2011, p. 26):

A singularidade da experiência promove a possibilidade do desenvolvimento de repertórios particulares. Cada corpo tem seu próprio repertório e uma maneira particular de efetuar as conexões entre as informações, por esta razão, diferentes corpos realizam uma mesma ação de modo distinto. Isto ocorre devido ao modo variado como as informações se conectam e interagem com aquelas que conquistaram estabilidade. O próprio repertório já é o resultado deste processo.

É possível identificar nas obras da Companhia dos Pés o mesmo que ocorre nas obras de Cunningham<sup>70</sup>: a dança como um processo de enunciação constante e singular dos dançarinos concorrendo pela atenção do espectador. Segue um comentário sobre a obra de Mercê Cunningham e que se tornou um traço importante da dança contemporânea:

---

<sup>70</sup> Merce Cunningham foi um dançarino e coreógrafo norte-americano cuja atuação causou uma profunda inovação na dança. Nos seus trabalhos, a independência era fundamental: os dançarinos atuavam sós ou em duos ou em pequenos grupos. A música e o cenário eram criados para agir como ambientes às vezes hostis. A incorporação do acaso e da aleatoriedade era uma das características fortes de sua obra.

Em sua obra, o espectador escolhe o que olhar entre todos aqueles pontos de informação. Cada bailarino desenvolve sua frase de movimentos, na maioria das vezes escolhida pelo processo do acaso, desdobrando-se em um espaço-tempo único e autônomo. Um hipertexto de corpos, movimentos, luzes e sons desenrolam-se no processo da obra, numa simultaneidade de dobras paralelamente mostradas e escondidas, construindo o sistema pela correlação de todas elas. (SANTANA, 2002, p. 81)

Em entrevista a esta pesquisadora, em 14 de junho de 2014, o integrante da Companhia dos Pés e aluno do curso de Dança Licenciatura, Edson Santos, revela que a sua motivação para integrar a Companhia dos Pés foi o “limiar que a Companhia trabalha, que é o limiar das danças populares com a dança contemporânea”. Vindo do interior, acredita encaixar-se no perfil da Companhia, participando, aprendendo, fortalecendo-se, contribuindo e amadurecendo como artista e ser humano. Revela também que a Companhia contribui bastante no seu crescimento enquanto profissional e na construção de seus conceitos sobre dança. Vê a Companhia como um celeiro formador de plateia na cidade, questionando problemáticas sociais, contribuindo para o “fazer pessoal de cada indivíduo e o despertar do tempo que se dedica para si mesmo”. Como fala o próprio entrevistado: “a Companhia dos Pés modificou Edson.”

Outro traço marcante nas obras que analisamos de Telma César é a relação com a cidade e com os espaços urbanos, um exemplo desta memória da cidade são obras como *Qual a História que Você Quer que eu Conte?*, *Dentroforadentro* e *Azulquente*. Ocupar espaços inusitados do cotidiano da cidade resulta em uma boa estratégia para aproximar arte e vida, um dos ideais da arte contemporânea. Ao mesmo tempo, deixam no espectador uma marca inquietante de desconforto do movimento cotidiano.

Essa interface que serve de contato entre o corpo e a cidade exibe características interessantes para a dança. Segundo Katz (2010, p. 16), “O conceito de interface implica na aceitação de que os objetos se relacionam uns com os outros, através das suas superfícies de contato.” Katz (2010, p. 16) identifica ser o conceito de interface importante na interação entre homem-máquina, sendo este conceito utilizado em diferentes áreas da ciência da computação.

A interface serve como fronteira-contorno entre o ambiente interno e o externo. Katz (2010, p. 19) afirma que “sem interface, o corpo deixa de ser entendido como um lugar onde as informações que chegam são processadas e depois expressadas [...], e complementa:

Os corpos vivos, porém, não operam como máquinas processadoras, pois se transformam de acordo com as informações que trocam com o ambiente, que

também se modifica. As mudanças passam a fazer parte constitutiva do corpo e do ambiente, e como não estancam, não param de transformar a coleção de informações que constitui cada corpo – uma relação, portanto, sempre transitória. [...] um corpo é sempre mídia de si mesmo (da coleção de ações que o forma a cada momento) e não um corpo que depende de uma ação voluntária para expressar-se. Por isso, todo corpo é um corpomídia.

Percebe-se que o corpo é um ambiente vivo:

Processos co-evolutivos entre corpo e ambiente produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos de cada ser vivo, mas a sua implicação no meio é inevitável e fundamental. (Idem)

Partindo desse princípio, pode-se dizer que a dança é redimensionada em gestos, e estes, por sua vez, potencializam simbolicamente o movimento, viabilizando o pensar dança como uma linguagem, buscando um conhecimento consciente do corpo.

A multiplicidade, ou a pluralidade na dança, é o atributo em meio ao qual coabitam várias ideias e formas de lidar com o movimento e a cena onde são construídas variadas poéticas [...] essas poéticas, por sua vez, servem-se de uma gama diversificada de técnicas corporais, ora seguindo seus padrões formais, ora transfigurando-os e configurando outros padrões, entretanto, dedicando-se, primordialmente, à pesquisa do movimento como motivação criadora. (MENDES, 2010, p. 147)

A relação com os espaços urbanos se vê refletida nos trabalhos da Companhia dos Pés. A partir disso, Bittencourt (2012, p. 51) pontua que

As imagens do corpo não podem estar separadas do mundo ao qual pertencem. São ocorrências cruzadas entre corpo e ambiente e, assim, cada corpo e suas imagens desenham as suas especificidades através de contaminações mútuas. [...] As imagens do corpo não são reflexos do corpo: são informações do corpo. E cada imagem implica em uma ação de percepção que revelará os aspectos que indicam seus processos.

Compreendemos que os processos são o próprio corpo em movimento, em experimentação, em ação. “Mundo e corpo vão se desenhando através de suas trocas de informação na rede tecida de cruzamentos entre natureza e cultura”, como fala Bittencourt (idem, p. 51). Os processos em dança são revelados no corpo, de forma experiencial, mas opera com um sentido de transitoriedade, maleabilidade, determinando que cada ocorrência seja singular por exibir uma maneira própria de se exibir.

Partindo do princípio que o ambiente mapeia o corpo, este, por sua vez, não se limita a somente interagir com o ambiente, o modifica, o codifica, o transforma, operando por imagens, por mediações e gerando, com isso, um dos seus recursos possíveis de se comunicar. Este fato aproxima-nos do grande questionamento de Telma Cesar, que é encontrar uma dança “sua”.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse desta pesquisa se deve ao fato de pensar ser importante o registro da trajetória em dança da coreógrafa, dançarina e professora Telma César, pelo fato de perceber a relevância do trabalho desenvolvido, como registro e como referência para as pessoas que começam a despontar no cenário da dança alagoana com o pensamento contemporâneo de dança; referência para a comunidade e para os alunos do curso de Dança Licenciatura em suas pesquisas bibliográficas. Reconhecemos a importância da Companhia dos Pés no cenário da dança alagoana, relevando sua contribuição a outras companhias de dança que, no passado, também fizeram parte de um contexto construtivo de pensamentos e referências em dança, como podemos citar o Ballet Íris de Alagoas, dirigido pela Coreógrafa e bailarina Eliana Cavalcanti, de cujo grupo fui integrante de sua fundação a sua extinção.

Pensamos na construção poética do trabalho de Telma para a construção do olhar contemporâneo em dança, sem caracteres de pioneirismo, nem estudos comparativos, mas de registro de algo que despertava em nós uma grande inquietação artística pelo fato de ser muito diferente de tudo o que se fazia em dança nos primeiros anos da década de oitenta do século passado em Maceió.

Concordamos com Silva (2005) quando ela diz “não ser a dança uma arte fácil e caótica, como por vezes tem sido rotulada. Ela poderia ser classificada como aquela que aceita a estética da liberdade, sem deixar de exigir intensa experimentação.”

De certo modo, a cidade de Maceió acompanha o percurso da construção e desenvolvimento da dança cênica em outras cidades do Brasil, nas quais artistas estrangeiros vieram para difundir a dança na expressão do balé clássico.

Muitos foram os questionamentos que permearam os pensamentos que antecederam a construção da ideia desta pesquisa. Diria até que a maioria deles são versados em indagações que perpassam a simples curiosidade de obter apenas respostas, mas o desejo de registrar o que nunca foi dito e revelar o que muitas vezes parece irrelevante foi o que prevaleceu. Não se trata tampouco de negar uma construção em dança segmentada historicamente. Trata-se sim de um relato de uma experiência que contribuiu para a ampliação dos horizontes na dança na cidade. Tais relatos fortificam a identificação da poética configurada em seus trabalhos, bem como o pensamento de dança nas diversas formações de suas obras.

Com um percurso diferente e próprio, onde suas ações tiveram repercussão significativa, particularmente no Estado de Alagoas, percebe-se que os caminhos constitutivos

do pensamento em dança contemporânea, em Maceió, se iniciam a partir da apresentação do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*, dirigido por Telma César.

A Companhia dos Pés, criada no ano de 2000, em Maceió, sob a direção de Telma César, “tem como principal interesse o desenvolvimento de processos investigativos para a produção de conhecimento em dança, sobretudo, na forma de espetáculos.”<sup>71</sup> Aponta como principais referências para o desenvolvimento dos processos de criação o sistema Laban, a educação somática e as danças tradicionais e populares do Brasil, bem como as investigações através dos processos advindos das experiências corporais dos dançarinos integrantes desta Companhia. Surge da vontade de sua Diretora em construir uma dança, destacando-se, assim, a companhia no impulso e desenvolvimento da cultura e das artes nas suas diferentes expressões, na cidade de Maceió.

Mostramos que, na construção de seu caminho com a dança, Telma traz muito das referências culturais locais, preconizando que não há limites para o corpo em sua expressão e possibilidades. Viver a realidade urbana, tendo o corpo como meio que, em conexão com a arquitetura e a história, elaboram nexos de sentido, que permitem novos modos de percepção do espaço urbano, potencializam a criação para a composição das imagens poéticas, compõem elementos inerentes à concepção de seu traço de dança que provoca reflexões, que apontam questões sociais, apresentando seus trabalhos em lugares até então “incabíveis”, concorrendo para a criação de público, gerando a aproximação destes a esta arte, ao tempo em que fomenta o sentimento de pertencimento e interferência na sociedade local.

Da análise dos diversos trabalhos dirigidos por Telma, vimos que sua obra e poética implementam ações investigativas sobre o modo de operar arte, dança, através de estéticas objetivadas numa configuração tempo/espacial, usufruindo de matrizes estéticas que vislumbram a corporeidade de seus intérpretes, nos processos criativos de seus trabalhos.

Não foi o objetivo deste trabalho quantificar, porém é possível inferir que, em sua combinação de conceitos e ações, influencia, com sua dança, comportamentos e práticas na área acadêmica e cultural, refletindo o uso de referências diversas experimentando, ousando, combinando estilos e linguagens, contribuindo de fato para a formação não só de artistas, mas também de plateia na cidade.

Sobre este ponto, Silva (2005, p. 52) comenta que “A plateia tem hoje a possibilidade de conexão com a arte coreográfica de forma muito mais intensa. [...] a plateia faz suas conexões porque vê potencialmente no palco uma representação da sua própria vida.”

---

<sup>71</sup> Para maiores informações, ver site da Companhia: [www.companhiadospes.blogspot.com.br](http://www.companhiadospes.blogspot.com.br).



Percebe-se então a importância da conexão da plateia com a arte, com a obra, com o artista, fato verificado nos espetáculos da Companhia dos Pés, a exemplo de *Encontros*, quando a plateia e a cena se misturam numa fusão de “arte e vida”.

Muitos ainda são os questionamentos em dança em meados da década de 2000. Na cidade de Maceió, o cenário da dança começa a vislumbrar um momento de maior reflexão sobre pensamento e ação criadora, oriundo de discussões suscitadas e provocadas com as ações interdisciplinares do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas, celeiro de novas e antigas expressões na cidade, cujo contexto Telma César se insere de forma atuante. Questionamentos que outrora foram suscitados voltam a fazer parte deste cenário. Intriga e instiga pensar como a dança pode contribuir para a construção de valores estéticos sobre a própria percepção do que é dança e como transformar essa percepção em conhecimento que enriquece o material humano. Muito ainda há que se construir, pesquisar, desvelar em dança na cidade e, certamente, a contribuição de Telma César terá o seu reconhecimento.

## 6. REFERÊNCIAS

### LIVROS

ARAÚJO, L. V. C. de. **Lia Robatto e o grupo experimental de dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura.** Salvador: EDUFBA, 2012.

ANDRADE, R. de; BRANDÃO, I. **O teatro e Linda Mascarenhas: amadores em Maceió.** Maceió: EDUFAL, 2011.

BERTONI, I. G. **A Dança e a Evolução: o Ballet e seu Contexto Teórico e Programação Didática.** Rio de Janeiro: Tanz do Brasil, 1992.

BITTENCOURT, A. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança.** Salvador: EDUFBA, 2012.

BOUCIER, P. **História da Dança no Ocidente.** Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAVI, V. C. In: BRITTO, Fabiana Dutra (Org.). **Cartografia da Dança: Criadores Intérpretes Brasileiros.** São Paulo: Itaú Cultural, 2001. p.114-129.

BURKE, P. **Cultura popular na idade Moderna: Europa 1500-1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANTON, K. **E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea.** São Paulo: Editora Ática S. A., 1994.

CHUJOY, A. **Basic principles of classical ballet – Russian ballet technique.** New York: Dover Publications, Inc., 1969.

CAMINADA, E. **História da dança: evolução cultural.** Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro.** 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTI, E. **Imagens do Íris: Ballet Íris de Alagoas.** Maceió: EDUFAL, 1999.

\_\_\_\_\_. **50 Anos de Plié:** Memória de uma alabucana. Maceió: Edições Catavento. 2008.

DEL PRIORE, M.; AMANTINO, M. (Org.) **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Unesp, 2011.

FARO, A. J. **A dança no Brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da dança.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FAZENDA, M. J. **Movimentos presentes.** Aspectos da dança independente em Portugal. Lisboa: Dos Autores e Edições Cotovia Ltda., 1997.

GRANT, G. **Technical manual and dictionary of classical ballet.** New York: Dover Publications, Inc. 1982.

HALÉVY, M. **A era do conhecimento:** princípios e reflexões sobre a noética no século XXI. Tradução de Roberto Leal. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p. 32.

GADELHA, R. C. P. **A dança possível:** as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

KATZ, H. **Corpomídia não tem interface:** o exemplo do corpo-bomba. In: Coleção Corpo em Cena, São Paulo, 2010. cap.1, p. 9-23.

LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade.** Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LOPES NETO, A. **A contemporaneidade nordestina:** rumos dissonantes. In: BRITTO, Fabiana Dutra (Org.). *Cartografia da Dança:* Criadores Intérpretes Brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MARACA, A. **O olhar do bailarino no olhar do espectador.** In: Coleção Corpo em Cena, São Paulo, 2010. cap. 4, p. 79-95. (v.2).

MENDES, A. F. **Dança imanente:** uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010. (Coleção Processos Criativos em Companhia; v.2).

MELO, V. de B. **Um Legado Cultural**. Maceió: s/e, 1994.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?**: dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MITHEN, S. J. **A pré-história da mente**: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência. Tradução de Laura Cardellini Barbosa de Oliveira. São Paulo: Unesp, 2002. p. 29-37.

MURRAY, L. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MARZANO-PARISOLI, M.M. **Pensar o corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

NEPOMUCENO, C. **O Equívoco de Ariano Suassuna**: o corpo instrumento na estética da dança armorial. In: CORREIA, A. L. A. N. ET al. Da cena contemporânea. ABRACE:

ORTIZ, R. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. [S.l.]: Olho d'água, 2004.

PORTINARI, M. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PRIMO, R. **A Dança Possível**: as ligações do corpo numa cena. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.

QUEIROZ, L. **Corpo, dança, consciência**: circuitações e trânsitos em Klauss Vianna. Salvador: EDUFBA, 2011. 251p.: II - (Coleção pesquisa em dança).

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna**: a pedagogia do corpo. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

ROBATTO, Lia; MASCARENHAS L. **Passos da dança**. Salvador: Cartograf, 2002.

\_\_\_\_\_. **A dança como via privilegiada de educação**: relato de uma experiência. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROSAY, Madeleine. **Dicionário de ballet**. 4. ed. Nórdica: Rio de Janeiro, 1980.

SANT'ANNA, B. B. de. **A dança e os dilemas do corpo**. Secretaria Municipal de Cultura – São Paulo. Fomento à dança 5 anos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

SANTANA, I. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos; 110.

SCHAFFNER, C. P. **A Dança expressionista**. Salvador: EDUFBA, 2012.

SILVA, E. R. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, H. L. da. **Poética da oportunidade: estruturas coreográficas abertas à improvisação**. Salvador: EDUFBA, 2009.

SIQUEIRA, A.; LOPES NETO, A. **Flávia Barros**. Recife: Ed. do Autor, 2004.

SOUZA, A. A. de. **Memórias da Dança: recortes de um movimento**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

WOSNIAK, C. **Aspectos da criação em dança contemporânea: o corpo atualizador, a cena e a tecnologia**. In: TORRES, W. L. e PEREIRA, Antonieta, et al (org.). *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas: 2012, p. 167.

## TESE

LOPES NETO, A. **Construção da Dança Cênica Nordestina: aproveitamento da Cultura Popular 1950/1990**. Tese (Doutorado) ECA/USP, 2001.

## DISSERTAÇÃO

CAVALCANTI, T. C. **Pé, Umbigo e Coração: Pesquisa de Criação em Dança Contemporânea**. Campinas/SP: 1996, 114 p. Dissertação (Mestrado) UNICAMP.

SOUZA, M. S. G. de. **O estudo do movimento no processo de Criação do Espetáculo de Dança Contemporânea: Pé, Umbigo e Coração**. Monografia (Mestrado) UFAL/AL, 2002.

## ARTIGOS

CALDEIRA, S. A Construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p. 118-131, dez. de 2010.

DOMENICI, E. L. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pró-posições**, v. 21, n 2 (62). Mai/ago de 2010.

LUCENA, K. de C.. Uma fenomenologia da imaginação através do espaço. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, artigos da seção livre, PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, v.3 n.1, p. 1-9, jan/jun. 2007. MITHEN, Steven. A pré-história da mente. O drama do nosso passado. p. 29-37.

## ENCARTE

BORGÉA, I. **“De corpo para corpo: a dança de Luis Arrieta”**. Figuras da dança: Luis Arrieta. São Paulo, 2 de out. de 2008.

CAMINADA, E. **Com a dança no sangue**. Figuras da Dança: Tatiana Leskova. São Paulo, 16 de jun. de 2009.

VALLIM JÚNIOR, A. R. **Bailarina por natureza**. Figuras da Dança: Ady Addor. São Paulo, 10 de jul. de 2008.

## PERIÓDICO

AMARAL, J. **Dança contemporânea x identificação**. Belém: Revista Ensaio Geral UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, 2009. Semestral. ISSN 1984-5197.

FERNANDES, C. **Corpo estranho: identidade, multiplicidade e desconstrução**. Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós - Graduação em Artes Cênicas. ABRACE, 2002. ISSN 1517-7811.

## ENTREVISTAS

JAMBO, Í. **Ísis Jambo**. Maceió. Entrevista concedida a Antônio Lopes Neto.

MATIAS, M. **Marize Matias**. Maceió. Entrevista concedida a Antônio Lopes Neto em 05 de jun. de 1991 no Centro Cultural Três Rios – São Paulo/SP.

SANTANA, M. **Madalena Santana**. Maceió. Entrevista concedida a Antônio Lopes Neto.

## REPORTAGEM

VÍDEO SESC TV. **Programa “O Mundo da Arte”** – A Dança Contemporânea de Telma César.

## JORNAL

JORNAL DE ALAGOAS. Maceió. 21 de dez. de 1933.

JORNAL DE ALAGOAS. Maceió. 28 de fev. de 1955.

JORNAL GAZETA DE ALAGOAS. Maceió, 13 de abr. de 2014.

## SITE

ALVES JR, O. **História da Língua Tupi**. Disponível em: <[http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/lingua\\_tupi.htm](http://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/lingua_tupi.htm)>. Acesso em: 17 mai. 2014, às 22h50.

ANGELO, C. **Tupi, a Língua do Brasil**. In: Superinteressante. Disponível em: <<http://www.super.abril.com.br/cultura/lingua-brasil-437755.shtml>>. Acesso em: 17 mai. 2014, às 23h10.

ARABESQUE / DEFINE ARABESQUE AT DICTIONARY.Com. Disponível em: <<http://www.dictionary.reference.com/browse/arabesque>>. Acesso em: 03 jun. 2014, às 10:20.

BACH CANTATAS WEBSITE. **Cesari Negri (Composer)**. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/lib/negri-cesare.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 8h10.

BALLETS DE REPERTÓRIO – Centro Artístico De Dança. Disponível em: <<http://www.centroartisticodedanca.com.br/site-novo/paginas/ballets.asp>>. Acesso em: 02 jun. 2014, às 21:15.

BALLETS RUSSES AUSTRALIAN TOURS (1936-1940). Original ballet russe do Coronel de Basil. Disponível em: <<http://www.trove.nla.gov.au/list?id=1194>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 11h25.

BERTONI, E.. **Leda Iuqui, uma mestra de balé**. Disponível em: <<http://www.1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/70199-leda-iuqui-uma-mestra-do-bale.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 12h10.

CARLOTA PORTELLA. Disponível em: <<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Carlota-Portella>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 13:10h.

CULTURA: Morre professora Maria José Carrascosa. Disponível em: <<http://www.tnh1.ne10.uol.com.br/noticia/.../morre-professora-maria-jose-carrascosa>>. Acesso em: 07 fev. 2014, às 23:51.

CURSO ELEMENTAR DE TUPI ANTIGO – Cursos De Tupi Antigo E. Disponível em: <<http://www.tupi.fflch.usp.br/node/16>>. Acesso em: 17 mai. 2014, às 23:50.

DANCE MAGAZINE. Tâmara Grigorieva. Disponível em: <<http://www.dancemagazine.com/issues/...2010>>. Acesso em: 11 jan. 2013, às 12:38h.

PROCESSOS INVESTIGATIVOS PARA A PRODUÇÃO DE CONHECIMENTOS EM DANÇA. Disponível em: <<http://www.companhiadospes.blogspot.com.br>>. Acesso em: 28 fev. 2013, às 20:30h.

EDUCAÇÃO, Klick do. Anna Pavlova. Bailarina Russa. Disponível em: <<http://www.educacao.uol.com.br/biografias/klick,5387,1828-biografia-9,00.jhtm>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 10h37.



ENTREVISTA COM ISMAEL GUISER – Abril.Com. Disponível em: <<http://www.abril.com.br>>. Acesso em: 01 jun. 2014, às 9:00.

ESCOLA DE DANÇA MARIA OLENEWAL. **Maria Olenewa**. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/escola.html>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 11h10.

FULLER, L. Disponível em: <[http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Loie\\_Fuller](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller)>. Acesso em: 07 fev. 2014, às 23h58.

GALDINO, C. **Yanka Rudzka – Tropicália**. Disponível em: <<http://www.tropicalia.com.br/leituras-complementares/Yanka-rudzka>>. Acesso em: 25 jan. 2014, às 20h.

GELEWSKI, R. Disponível em: <[http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Rolf\\_Gelewski](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/Rolf_Gelewski)>. Acesso em: 25 jan. 2014, às 20h17.

HISTÓRIA DO MUNDO. **Idade Média**. Disponível em: <<http://www.historiadomundo.com.br/idade-media>>. Acesso em: 10 jan. 2014, às 17h34.

LÍNGUA TUPI. Disponível em: <[http://www.PT.wikipédia.org/wiki/língua\\_tupi](http://www.PT.wikipédia.org/wiki/língua_tupi)>. Acesso em: 17 mai. 2014, às 23h35.

Maria Luiza Noronha-Dalal-Achar. Maria Luiza Noronha. Disponível em: <<http://www.dalalachar.com/oficio/pop/mluisa.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 11:40h.

MASSINE, L. **Selected Biography**. Disponível em: <<http://www.massine-ballet.com/html/biography.php>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 10h55.

NOBREGA, A. Disponível em: <<http://www.antonionobrega.com.br>>. Acesso em: 06 mai. 2014, às 7h50.

RENASCENÇA. **Renovação em todos os setores de atividade**. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/art-data/renascimento/index.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2014, às 18h22.

SAIBA HISTÓRIA. **A História ao alcance de todos**. Disponível em: <<http://www.saibahistoria.blogspot.com.br/2007/09/quem-foi-leonardo-da-vinci.htm>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 9h14h.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO. Governo do Paraná. **Ceme Jambay**. Disponível em: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=177>>. Acesso em: 11 jan. 2014, às 11h55.

SUA PESQUISA.COM. **Michelangelo Buonarroti**. Disponível em <<http://www.suapesquisa.com/michelangelo2>>. Acesso em: 11 jan. de 2014, às 9h27.

\_\_\_\_\_. **Ticiano**. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/biografias/ticiano.htm>>. Acesso em 11 de jan. de 2014, às 9h27.

TAI CHI CHUAN. Rio De Janeiro. Disponível em: <<http://www.taichichuan.org.br>>. Acesso em: 01 jun. 2014, às 9h40.

WIKILIVROS. **Civilização Tupi-Guarani**/Contribuições ao mundo contemporâneo.

Disponível em

<<http://www.pt.wikibooks.org/wiki/...Tupi.../Contribuições...ao...mundo...contemporâneo...>>.

Acesso em: 11 jan. 2014, às 10h04.

A ESCRITA CONTEMPORÂNEA DE UMA CRIAÇÃO EM DANÇA. Disponível em:

<<http://www.ciaetc.com.br/home>>. Acesso em: 25 jan. 2014, às 20h17.

## 7- APÊNDICES

### APÊNDICE A

#### ENTREVISTA COM TELMA CÉSAR EM OUTUBRO DE 2013, EM MACEIÓ-AL

**AUTORA - A ideia desse Projeto é trazer o panorama da dança até chegar em Telma César, até chegar no que Telma César pretende.**

**TELMA** - Falar da Telma, acho que a resposta vem, porque assim, eu comecei a fazer dança, coreografando.

Quando eu cheguei em Maceió, eu tinha nove, dez anos, eu levava as minhas amigas para a minha casa, empurrava o sofá e montava as coreografias. Eu que mandava e desmandava nas coreografias. Eu não tinha referência de estudo nenhum, a minha referência era as chacretes do Chacrinha, que eu queria ser Chacrete do Chacrinha...

Eu queria ser chacrete do Chacrinha, porque era a referência. Eu queria ser bailarina e a referência que eu tinha era essa, fora isso, passavam uns ballets de repertório muito raramente na televisão.

**AUTORA – Era na TV Globo...**

**TELMA** - Isso. Então eu vivia em casa assim, eu ía buscar uma água na geladeira, eu fazia um arabesque, saía dançando, desse pouco que eu via, e quando eu cheguei em Maceió, eu soube que tinha uma mulher, chamada Eliana Cavalcanti que dava aula e eu ficava pensando... eu sempre tive uma coisa imaginativa, muito forte com a dança. Imaginar cenas de dança, imaginar espetáculos, imaginar cenas. Quando eu cheguei em Maceió, eu fui trabalhar com preparação corporal de ator, quer dizer, primeiro eu fui dar aula no Curso de Educação Física, na Disciplina que era Metodologia da Dança, e fui dá aula no Curso, depois no Curso de Teatro. Eu dava aula no Curso de Formação do Ator, a Disciplina de Expressão Corporal. O René Guerra e o Flávio Rabelo tinham uma Companhia de teatro que se chamava Companhia das Mãos e eles me chamaram, por saber que eu tinha feito Mestrado em Artes na Unicamp, me chamaram para fazer o trabalho corporal de um trabalho que eles estavam montando. Nesse espetáculo eram três atrizes, uma delas era a Valéria Nunes era bailarina do Ballet Íris e também era atriz. Eu fiquei fazendo a preparação corporal desse espetáculo, depois eles me chamaram para dirigir um trabalho com a companhia das mãos, mas um trabalho de dança. Queriam montar um trabalho que fosse de corpo, de movimento, sem texto. Daí, eu falei que topava fazer um trabalho com a Companhia deles, mas um trabalho, um projeto meu, um projeto meu, e aí, eu escolhi algumas pessoas e eu não sei te dizer bem porque não deu certo isso com a Companhia das Mãos, eu não lembro porquê. Eu não sei exatamente o quê que aconteceu. Eles acataram a idéia, mas eu não sei o quê que aconteceu, e aí, eu resolvi fazer, o projeto que eu queria fazer.

**AUTORA - O que você pretendia...**

**TELMA** - Eu chamei algumas pessoas dessa Companhia das Mãos. Chamei a Valéria Nunes, que era do da Companhia das Mãos e dessa mesma Companhia eu chamei a Nadja Rocha, que era uma atriz dessa Companhia e aí, chamei alunos do Curso de Teatro, aí a Valéria Nunes chamou o Fernando Arruda e a Luciana Guimarães que era do Ballet Íris. E, eu chamei um

aluno, meus alunos do Curso de Teatro, da Disciplina, do Curso de Licenciatura em Teatro, que foi o Glauber Xavier, a Mônica, Mônica Gomes, o, o Canel Júnior e o Silvio Sarmiento que era ator, ele me procurou que queria fazer. Foi ele que veio atrás. Então eu juntei essas pessoas e comecei a fazer. O Projeto que eu queria fazer era o meu Projeto de Mestrado que foi um Projeto que eu desenvolvi só comigo. Tinha uma cena que era um pás de deux, que eu chamei o Jorge Schutzee pra fazer. Então essa coisa de Companhia dos Pés, foi meio uma brincadeira com a idéia de Companhia das Mãos, já não tem mais a Companhia das Mãos vai ter a Companhia dos Pés.

E aí, eu me inscrevi na Lei de incentivo a Cultura e tinha uma produtora que era a Silvana Chamuska e a gente ficou um ano trabalhando esse Projeto...

Então, assim, tinha a vontade de montar uma Companhia existia porque tinha uma vontade, assim, quando eu comecei, quando eu deixei de dançar com a Célia Gouveia, eu resolvi que eu queria construir uma dança que fosse minha, desde o começo. É difícil falar disso sem falar da minha História. Desde que eu comecei a estudar dança, o meu corpo não se adequava muito às aulas.

### **AUTORA - A Célia Gouveia dava aula de quê?**

**TELMA** - A Célia Gouveia era uma diretora, coreógrafa, que tinha um grupo que chamava “Teatro de Dança de São Paulo” e eu dancei com ela dois anos. Ela dava aula de dança moderna, mas na verdade a companhia fazia aula de clássico com o Marcos Rezane e a Helena Bastos que tinham trabalhado muito com a Sônia Mota, era quem dava mais aula pra gente. Ela dava pouquíssimas aulas e aí quando eu fui começar a trabalhar com a Célia foi quando eu comecei a conhecer o Klauss, Laban, todo esse outro universo, então, à partir daí, na Célia, eu comecei a entrar, a valorizar minha experiência com as danças folclóricas daqui.

### **AUTORA - Com a Célia, por quê?**

**TELMA** - Porque ela tava interessada nesse projeto que chamava “A Identidade da Dança Nacional”. Esse projeto que eu trabalhei com ela. Eu queria construir uma dança que fosse minha, que eu dançasse, porque aí, meu trabalho com ela também ficava, apesar da gente trabalhar muito com improvisação, tinham coisas que eram, eh, criadas por ela, e no trabalho, eu acabava, fui muito coreógrafa com o trabalho com a Célia, porque ela pedia, ela dava tarefas de casa e eu chegava com uma movimentação, e ela pegava a movimentação e dava pra outras pessoas dançarem, na verdade, e, eu falei, ah, eu quero uma dança minha, que eu crie para mim, que eu me sinta dançando nela, sabe, mas na verdade eu tinha vontade de ter um grupo que eu compusesse, e... tinha essa vontade compositiva, tinha essa vontade de construir essa dança que fosse minha mas que, mas que fosse uma língua. Quando eu comecei a trabalhar com eles, eu queria que eles fossem intérpretes-criadores, mas acontece que eu tive que tomar um tempo muito grande na preparação corporal, porque eu tinha atores que não tinham corpo pra cena e bailarinos que tinham um corpo muito fechado, dentro do clássico. A Valéria, ela tinha um corpo mais versátil, até porque também, ela já tinha trabalhado no teatro e eu tinha trabalhado com ela na companhia das mãos.

### **AUTORA - Mas essa sua vontade da companhia, era pra ser realizada aqui em Maceió ou em São Paulo?**

**TELMA** - Não. Aqui.

**AUTORA - O seu desejo era de ter isso aqui, de fazer essa construção aqui, com o povo daqui?**

**TELMA -** É. Até porque lá eu, eu só fiz um trabalho solo...então, tinha essa coisa... primeiro que era a primeira experiência que eu me lançava nessa condição de diretora coreógrafa. Não tinha, experiência nisso e eu me deparei com pessoas que não tinham essa experiência de ser intérprete-criadores, então era inexperiência dos dois lados. O que aconteceu: eu fiquei muito tempo no trabalho de preparação corporal e tinha o Edital e eu tinha que dá conta, então acabou que eu coreografei muito.

**AUTORA - Mas a ideia do que você pretendia, você já sabia?**

**TELMA -** A ideia do Espetáculo? Na verdade era um trabalho do meu Mestrado que no meu processo solitário, muitas cenas já vinham na minha cabeça com muita gente.

**AUTORA – Foi uma pesquisa sobre o quê?**

**TELMA –** Foi uma pesquisa de criação em dança. Era o mesmo nome do Espetáculo, que era “Pé, umbigo, coração, pesquisa de criação em dança contemporânea”, que era a idéia de criar uma dança contemporânea, mas a partir dessa referência dessa dança popular que era o coco. Só que eu, na verdade eu não pegava só os elementos culturais constitutivos da dança: o sapateado, o ritmo. Eu lia muita cultura, sobre a relação homem-mulher, uma série de questões que tinham haver também com o meu momento pessoal de vir de volta pra cá. Tinha essa vontade de ter um grupo, sim, tinha essa vontade de ter um, só que eu queria assim, ter um grupo que tivesse uma coesão. Fiquei muito tempo trabalhando no corpo deles para a gente chegar numa língua comum, numa construção corporal comum, e aí tinha que dá conta do Edital e tinha que montar o Espetáculo e aí eu acabei coreografando muito, assim, não tendo muito laboratoriamto, entendeu? Foi um trabalho que eu praticamente coreografei pra ele. Poucas coisas tinham da movimentação deles. A última cena mais exatamente porque era uma coisa mais teatralizada, então eles deram mais material. Depois disso, não tinha mais patrocínio, não tinha espaço pra ensaiar, o Glauber e a Valéria resolveram seguir uma carreira deles, montar o “Sudáveis Subversíveis”, e aí, o Canel e a Monica praticamente pararam de dançar, ficou comigo a Nadja Rocha e se juntou a mim a Ane Oliva que era uma atriz aqui da Cidade, que eu não sei te dizer como é que ela veio parar em mim, e o Jorge Shoutze, no decorrer do processo de “Pé, Umbigo”, das apresentações de “Pé, Umbigo”. Eu sentia muita falta de interlocução aqui. O Jorge tinha feito o pas de deux comigo do Mestrado, aí eu criei uma cilada pra ver se ele vinha morar em Maceió, eu inventei uma oficina pra ele vim dar aqui em Maceió, lá pra o Curso de Teatro da UFAL, porque sabia que ele ia querer ficar aqui, eu intuía isso, eu sabia, e ele quis ficar e aí ele entrou na Companhia dos Pés. Fernando Arruda saiu, e ele dançou comigo este pas de deux, não, Fernando Arruda saiu não, o Glauber Xavier saiu e ele passou a dançar comigo este pas de deux. Logo depois se inviabilizou Pé, Umbigo. Eu queria manter uma companhia nos moldes que eu acreditava, fazendo aulas todo dia e não existia disciplina. Quando a gente foi dançar em São Paulo pelo Projeto do SESC, todo mundo voltou deslumbrado, “vamos fazer e acontecer”, eu falei: ”vamos, então vamos, então vai ser assim: tem que fazer aula, tem que fazer assim” e as pessoas foram saindo, aí eu reuni o grupo e falei que queria montar uma companhia e aí o Glauber e a Valéria falaram que queriam fazer o trabalho deles, foi quando eles montaram “O Experimento Zero” que era uma ação de dança dentro do coletivo “Saudáveis Subversivos” que era uma coisa que era mais que dança.

Bom, aí passou um tempo prá eu montar, Eu fui criar “Yrma Maria da Silva”.

### **AUTORA - Logo no outro ano?**

**TELMA** - Não foi no ano seguinte não. “Pé, Umbigo” foi 2000/2001 e “Yerma” foi 2003. Quando eu fui dançar em São Paulo, eu tive o privilégio, de ter, excelentes expectadores. Pessoas que eu tinha trabalhado: o Nóbrega foi ver a Valéria Cano, o Helder Vasconcelos, e eles me falaram coisas, e quando eu entrei no “Yerma”, eu entrei primeiro por uma questão pessoal minha e porque todo trabalho meu parte de uma questão pessoal. Eu estava numa questão muito forte com a maternidade. Eu assisti a um filme numa mostra de cinema em São Paulo que a mulher falava uma frase que era de Garcia Lorca, que ela dizia assim: “Eu posso matar esse filho que ele é meu”, alguma coisa assim bem dramática, e eu falei: “nossa, que texto é esse, que texto é esse” e era o Yerma, e, não sei se a frase era exatamente essa, mas eu fiquei com esse filme na cabeça e essa questão da maternidade. Uma das coisas que a Valéria Cano falou pra mim é que o trabalho tinha uma coisa da construção do corpo muito boa que foi exatamente o que eu fiquei mais em cima. Na questão dramaturgica, a roteirização do trabalho, começo, meio e fim da encenação tinha problemas. “Então pensei em montar um texto, eu não vou pegar só a questão da maternidade, que o texto tem, eu vou montar o texto inteiro sem, sem fala, por que aí eu tenho o roteiro.”. Então tinha a primeira cena, segunda cena, terceira cena, tudo isso. Aí tinha só uma fala, que a Valéria falava. Eu dancei e depois ela dançou. Ela começou o trabalho, porque ela estava nessa questão da maternidade também. Tinha uma frase que ela dizia, “não inveje o que eu sinto, é pobreza”. O processo de montar Yerma já foi um processo de intérprete-criador mesmo.

### **AUTORA - Quantas pessoas faziam parte do Yerma?**

**TELMA** - Era eu, Jorge, Ane Oliva e Mana, só, quatro bailarinos em cena. Tinha música ao vivo que era Miran Alves no Violão Celo e dois percussionistas que eram o Wilson Santos, o Isaías e eu também. Os bailarinos também se revezavam em efeitos. Eu e o Jorge, quando a gente saía de cena a gente também tocava. A segunda versão já foi bem diferente da primeira. “Yerma” era zero de patrocínio, zero de tudo. Eu me lembro que eu ensaiei na sala do Toinho, na sala do apartamento dele, e depois eu ensaiei no meu apartamento minúsculo. Dançamos no Deodoro, dentro de um evento, que foi a estréia, e depois a gente dançou naquele evento do SEBRAE que foi num palco no Pierre Chalita, mas eram péssimas as condições do som. A gente fez duas apresentações. “Pé, Umbigo”, eu fiz uma trilha do pas de deux com o Sonic Júnior e o Glauber. No Yerma, a trilha sonora toda foi feita por mim, junto com esses percussionistas Tinha improvisação. Eu queria trabalhar o improviso dos bailarinos com o improviso da música, que era a Miran no violoncelo e eu na percussão e esta cena era improvisada.

Bom, aí tinha algo também de continuar com essas referências da tradição popular, porque do texto do Lorca eu traduzi pra realidade nossa, então eu trabalhava o sapateado do coco, trabalhava um boi que aí eu usava o boi daqui. O texto era muito favorável. Eu fiquei 2004 sem fazer nada. Novembro de 2005 eu fui visitar o túmulo de meu pai no cemitério Parque das Flores e fiquei sabendo que o Dia de Finados lá era uma festa. Aí eu propus pra o cemitério fazer um Espetáculo no dia de finados de dança. Aí eu fiz ainda com o Jorge, chamava “Tudo está por Começar”. Era muito legal, porque as pessoas não sabiam se aplaudiam se não aplaudiam e vinham perguntar se podiam aplaudir, sabe, e no ano seguinte, a direção do cemitério convidou. Eu fiz um outro que chamava “Ciranda Branca”. Aí eu fiz com as crianças em 2006. Eles pagaram uma cahê, e com o cachê a gente fez um figurino. Não fiz nada em 2007. Aí o Jorge já tinha saído da Companhia dos Pés e montou a

Companhia LTDA. Ele saiu porque ele tava a fim de fazer um trabalho diferente. Ele não estava trabalhando, aí ele queria trabalhar.

Na verdade, o “Chão de Graça”, o Espetáculo que ele fez sobre Graciliano Ramos, ele começou divulgando como Companhia dos Pés.

Aí eu fiz “Miami dos Mendigos”. Começou a rolar uma questão minha com a cidade e eu ficava me perguntando mesmo, se era o caso mesmo de eu morar aqui, porque eu trabalhei em São Paulo, trabalhei em Recife, sempre mantive ótimas relações, ao ponto de eu voltar pra São Paulo, porque as pessoas me chamavam para fazer trabalho lá. Depois que eu voltei pra cá, eu fui três anos trabalhar lá, como convidada.

#### **AUTORA - Trabalhar montando espetáculos?**

**TELMA** - Não, eu fui dar aula no curso da escola do Nóbrega. Tem um curso lá que chama “a arte do brincante para educadores”. Ele me chamou para dar aula nesse curso e no Recife também. Aqui em Maceió eu comecei a escutar muitas pessoas dizerem que eu era uma pessoa difícil. Quando eu fui trabalhar como Diretora do CENART, aí eu falei, “bom, eu preciso resolver meu problema com a cidade”. Eu tinha ido para São Paulo para fazer um curso com a Isabel Marques, um módulo sobre “espaço” de Laban. Depois que eu saí desse curso, eu comecei ler sobre “espaço” e aí me caiu na mão o livro do Bachelar “A Poética do Espaço”. Nesse livro ele fala sobre a casa como um lugar de abrigo, mas pra casa cumprir essa função de abrigo, o ser que habita a casa precisa se sentir abrigado por ela e eu comecei a me perguntar se eu me sentia abrigada pela minha cidade. Como é que eu poderia me sentir abrigada pela minha cidade? Foi daí que eu comecei a olhar para cidade com vontade de dançar a cidade. Mandeí um Projeto para o BNB que não foi aprovado. Cinco anos depois esse projeto foi aprovado. Em 2008. Esse projeto já vinha desde “Yerma”. Aí eu recebi a premiação da FUNARTE. 2009, e fiz uma audição. Eu já tinha a idéia de retomar a Companhia dos Pés, já tinha vontade de retomar a Companhia dos Pés. Quando eu fiz a convocação, que divulguei, vieram vinte e seis pessoas, uma coisa assim e mais outras que mandaram email dizendo que queriam participar.

#### **AUTORA - E essas pessoas vinham de onde?**

**TELMA** - A maioria alunos do curso de dança, amigos dos alunos do curso de dança, que faziam educação física e alunos das academias de blé da cidade.

#### **AUTORA - Mas todos tinham vínculo com a dança?**

**TELMA** - É, a maioria sim. Eu tinha muita vontade de fazer um trabalho no Memorial a República, que não estava no projeto, aí eu falei: “têm vinte e oito bandeiras, tem vinte e oito pessoas querendo trabalhar comigo, eu vou fazer”, aí eu conversei com as pessoas, falei que ía dar uma ajuda de custo para cada um, pra o ônibus, tal, porque isso não tava no Projeto. Todo mundo topou. Aí eu fiz esse trabalho chamava “Qual é a História que você quer que eu conte?”. Tinha uma coisa no Projeto, que era, no objetivo do Projeto, que era a contextualização histórico cultural através do corpo, então eu queria que as pessoas se reconhecessem, histórico e culturalmente, através desse trabalho, desse processo e foi maravilhoso. Aí tiveram várias discussões do uso do espaço público que não é público é privado. Dois dias antes da apresentação, a gente não sabia se iam deixar a gente dançar ou não.

#### **AUTORA – Por que você tinha que pedir autorização?**

**TELMA** - Mas eu fui conversar com a diretora do lugar, só que ela resolveu ir olhar o ensaio, poucos dias antes e viu que a gente subia nos cones, que na verdade, as pessoas subiam de bicicleta. Lá é lugar de treino de mountain bike. Eu tirei fotos disso, tentei argumentar. A gente só dançou porque o Secretário de Cultura entrevistou e a gente dançou.

O segundo lugar previsto no Projeto era a Associação Comercial, as escadarias da Associação Comercial. A gente ia dançar nas escadarias. Em função do acontecido no Memorial, eu fui lá, com o Projeto, um ofício, para solicitar autorização. O Diretor cultural da Associação Comercial se entusiasmou demais. Ficamos a tarde inteira conversando. Já saí de lá com a proposta de fazer o trabalho dentro também, porque lá funciona dois museus que não tem visitação, não tem público. Tinha a idéia de fazer um Projeto de Extensão que se chamava “Dança Falada”. Como a previsão de tempo era para trabalhar só nas escadarias, não tinha a parte interna, a gente precisou de mais tempo. Tive que alterar a data. Quando eu fui propor uma alteração de data para a estréia, a secretária e a diretora disseram: “mas ela ta sabendo que vai ter isso aqui?”. Eu falei, “olha, eu conversei com o diretor.”, “Porque aqui tudo é pago”, ou seja, a gente trabalhou seis meses, pra fazer uma apresentação, porque a gente só tinha dinheiro para pagar uma pauta.

**AUTORA - E a pauta era quanto?**

**TELMA** - Eram dois mil Reais mas ela reduziu para mil e quinhentos Reais.

**AUTORA - Para você usar as escadas e o salão principal?**

**TELMA** - Sim. A gente usava as escadas do Hall e o salão principal. O hall tinha um trecho. Aí eu falei “olha...tem outra idéia de divulgar o espaço, a gente pode pagar uma hora extra pro funcionário, ou uma taxa da iluminação para a gente fazer. Nada funcionou. A gente fez um levantamento, no dia da apresentação, as pessoas responderam um questionário, tinham na estréia, duzentas e poucas pessoas. Mais de cem, mais da metade, nunca tinham entrado lá. Então quer dizer, a gente tava levando, no mínimo cem pessoas pra lá, e nem isso convenceu. Fizemos uma apresentação de um trabalho que eu adorei.

Aí, eu mandei um Projeto pro BNB depois do “Poética da Cidade”, só pra “Dentro fora Dentro” fazer uma temporada na Associação. Ganhamos o Edital. Quando eu fui lá, eles disseram que iam fazer uma reforma e que não ia dá para a gente fazer. Eu pedi qual era a previsão da reforma, aí eles deram. Eu fiz uma carta para o BNB, solicitando prorrogação. O BNB aprovou. Quando eu voltei lá, eles disseram que não ia ser possível porque a reforma não tinha previsão, tinha havido uma mudança, enfim, eles não queriam.

Aí, foi maravilhoso, porque eu pedi para o BNB para ao invés de fazer lá, eu peguei um recorte do trabalho, que era só o do salão comercial, que era um trabalho com a forma do quadrado que eu podia levar para qualquer lugar, e aí a gente foi para as escolas. Então foi ótimo, porque tiveram outros desdobramentos.

**AUTORA - Era “Dentro, Fora, Dentro”?**

**TELMA** - Não. “Dentro, Fora, Dentro” era da Associação Comercial, ali chamava “Azul Quente” que era no mar. Aquele estava previsto no Projeto, só que, como teve essa coisa do Memorial da República que não estava previsto. A gente apresentou um improviso, porque lá eu queria que fosse um trabalho de improvisação mesmo e a gente não tinha tempo de maturidade de improvisar no lugar. No dia “D” da Dança, eu, eu apresentei para as pessoas um exercício de improvisação lá, depois, eu pedi uma um patrocínio da FUNARTE para outro



edital que se chamava “Artes Cênicas na Rua”, só para fazer “Azul Quente”. Aí eu ganhei. E aí a gente começou a fazer “Azul Quente”, só que aí quando saiu o “Memorial República” que foi o primeiro e tinham 28 pessoas, eu selecionei dessas 28 seis que foram as seis que foram fazer o trabalho seguinte na Associação Comercial, e essas seis também ficaram pra fazer “Azul Quente”, que depois ficou pro “Artes Cênicas na Rua”, só que aí surgiu a vontade de que tivesse muita gente, porque o lugar era grande. Nessa coisa de ter muita gente, o grupo se diluiu, porque não conseguia dar uma organização, sabe, então o trabalho não evoluiu muito. Eu apresentei como resultado do edital, porque eu tinha que dá contas.

**AUTORA - Pra você não foi um resultado favorável?**

**TELMA** - Não, porque não tinha um grupo, sabe? Aí, depois disso ou paralelo a isso, não sei, veio “Encontros”. Eu falei “não, agora a Companhia dos Pés é a Companhia dos Pés”

**AUTORA - Que foi quando você estava com que formato?**

**TELMA** - Seis pessoas. Aí se formalizou. Agora somos a Companhia dos Pés, aí apareceu o Edital da Secretaria de Cultura daqui, e eu falei “poxa, eu não queria agora entrar num processo de criação, eu queria agora começar a trabalhar a condição corporal comum do grupo, coisa e tal”, mas isto é uma história da minha vida. Eu sempre quis investir numa formação e eu sempre estive dançando, aí eu falei “bom, então isso vai ter que te o Projeto, nesse momento de encontro das pessoas para formar um grupo. É, “Encontros”. A pergunta de “Encontros” era: “que tempo as pessoas estão dando para estar com elas mesmo e estar com o outro?”. A idéia era como que as diferenças podem potencializar a criação ... aí a gente começou todo um trabalho de aulas e aí eles faziam aula comigo que era uma aula minha e, faziam aula de Pilates com a Rísia. Aí, a gente começou a partir do “quadrado”. Aquele quadrado da Associação Comercial, que tinha haver com o nome “Encontros”. Foi importante pra mim usar isso, porque era uma maneira de eu corresponder ao Edital e poder ter tempo para ir amadurecendo o grupo em termos de preparação corporal e de trabalho como, enquanto intérpretes-criadores, de improvisação. A gente apresentou essa versão de rua de “Encontros”, que era esse quadrado mais cada um começou a desenvolver um solo, que tinha a ver com essa busca de uma identidade própria do dançarino com a sua dança. Aí, a gente começou a partir do quadrado, aquele quadrado da Associação Comercial, que tinha a ver com o nome “Encontros”.

Foi importante usar isso, porque era uma maneira de eu corresponder ao Edital e poder ter tempo pra ir amadurecendo o grupo em termos de preparação corporal e de trabalho como intérprete-criadores, de improvisação e criação.

Daí a gente apresentou essa versão de rua de “Encontros”, que era esse quadrado mais cada um começou a desenvolver um solo, que tinha a ver com essa busca de buscar uma identidade própria com o dançarino, qual é sua dança e tinha a ver com a coisa das danças populares. Cada um buscou uma relação mais próxima com uma dança. Cada um escolheu uma dança. Fofão era o Frevo, Reginaldo era o Cavalo-Marinho. À medida que a gente apresentou nos interiores e em Maceió esta versão, fomos aprofundando essa questão da dança de cada um. Foi havendo uma seleção natural. Bom, aí teve a saída da Karina, porque ela adoeceu da coluna e a Mona Spinacea entrou pra substituí-la. À medida em que a gente foi aprofundando essa questão da busca da dança de cada um, foi havendo uma seleção natural. Porque a Mariana Lima percebeu que não era essa a dança que ela estava buscando pra ela, que ela, se identificava com uma dança mais formal, com a dança de salão, com ballet; Mona teve uma questão de no momento de falta de confiança e a Ane Oliva saiu por questões pessoais. A Ana que vinha comigo desde “yerma”. Ela saiu por questões de demandas pessoal de trabalho que

ela não tava dando conta pro nível de exigência que a Companhia queria agora de aula, de preparação corporal. Então ficou Joelma, Reginaldo e Fofão. A gente começou a aprofundar mais o trabalho e o trabalho foi pedindo uma intimidade que não era mais a rua, aí aconteceu essa versão de “Encontros”.

**AUTORA - Do Teatro?**

**TELMA** - É. Que não é exatamente um Teatro, mas é uma versão para recinto fechado. Aí a gente trouxe do “Encontros” da rua, a idéia da perspectiva do espaço, das pessoas estarem em volta, das pessoas se deslocarem pra verem o Espetáculo de vários Ângulos.

A gente está começando a entrar, no lugar que eu quero, que é o lugar da autonomia do bailarino, que era o lugar que eu queria construir pra mim, da minha dança. Eu quero que eles tenham a dança deles, cada um.

Então eu não me coloco como coreógrafa, eu me coloco como diretora. A coreografia é nossa, muito embora eu ache que a coreografia é minha, mas é importante situar a coreografia não minha que eu acho que isso alimenta a autonomia deles.

**AUTORA** - O que é a Companhia, o que ela quer com essa autonomia, aonde você quer chegar com ela?

**TELMA** - Eu quero que cada um seja artista, na concepção que eu entendo, de cada um fazer a sua arte, fazer a sua dança. Aonde ela quer chegar, não sei. Realmente não quero saber. Eu quero ficar muito a vontade, por exemplo, agora eu estou muito interessada na forma. Estou com vontade de que eles experienciem um trabalho não formal de dança, que eles façam algo com o Moderno. Eu estou sentindo necessidade de dançar alguma coisa coreografada por alguém, e eu não estou em busca de coerência não, to em busca de realizar meus desejos, entendeu? Inclusive as pessoas falam que eu faço dança contemporânea, eu digo que eu faço dança. No Edital eu digo que faço dança contemporânea.

**AUTORA** - Para o Edital tem que ter uma relação estabelecida?

**TELMA** - Eu acho que eu me situo mais próxima disso, que já que tem que situar, mas se eu tiver vontade de fazer um trabalho de dança moderna, um trabalho que não se situe perto disso, eu vou fazer.

**AUTORA** - E nem você estabeleceu isso como parâmetro?

**TELMA** - O que eu tiver a fim de fazer no momento eu vou fazer. Eu quero ter essa liberdade. Para mim arte é liberdade. Se tiver que ficar a serviço de alguém, para satisfazer alguém, seja o público, seja o patrocinador, seja lá o que for, não me interessa. Quando eu digo público, eu digo assim, eu não vou fazer um espetáculo para agradar. É claro que o meu ego quer que o público goste. É claro que eu quero que as pessoas tenham deleite pelo espetáculo. Seja um deleite de entretenimento, seja um deleite de reflexão, eu quero tocá-las, claro que eu quero, mas o que eu to querendo dizer é que eu não estou querendo agradar, fazer alguma coisa porque eu estou achando que desse jeito vai agradar, entendeu?

**AUTORA** - Nesse seu caminho, como é que você percebe, como foi a reação das pessoas com o seu trabalho, porque Maceió tem a característica de que é o clássico quem prevalece, então você com essa sua proposta sempre diferenciada de tudo, que tipo de público você consegue atingir, e que tipo de resposta o público lhe dá?

**TELMA** - “Pé, Umbigo” que foi o primeiro trabalho, foi muito impactante na época, porque foi uma novidade. Eu não consigo muito mensurar assim, até que ponto realmente as pessoas foram muito tocadas pelo trabalho, por tudo o que ele trazia de referências culturais, locais, porque eu acho que as pessoas se viram muito ali. A Comadre Florzinha estava fazendo muito sucesso, as pessoas tinham muita co-referência de mim. O Ariano escreveu uma matéria, na Folha de São Paulo, que o nome da matéria era “Telma”, falando sobre mim. Não sei até que ponto, foi pelo trabalho ou por ser essa referência, entendeu, eu sinceramente não sei te dizer. Eu ouvia muitos comentários gostavam do meu trabalho, mas isso não é dança. Você pode chamar isso do que você quiser, mas isso não é dança.

A gente fez sucesso. Saíram muitas matérias no jornal. Foi bem recebido nesse sentido. Eu acho que foi um espetáculo que teve uma importância histórica para cidade. Esteticamente. Tinham atores, dançando junto com bailarinos do Ballet Íris.

**AUTOR** - “Pé, Umbigo” e a Companhia dos Pés, ali, naquele momento, foi um divisor de águas, do que era a dança na cidade antes e do que a dança começa a ser a partir Dalí?

**TELMA** - É, eu acho. Ate pelo local onde ele foi apresentado que foi no Shopping Iguatemi. Era um espaço diferente, mas depois ele foi pra o Teatro Deodoro.

**AUTORA** - **Qual a influência que o curso de dança da UFAL começa a ter na Companhia dos Pés, ou vice-versa.**

**TELMA** – Tem algo super importante. A gora, por exemplo, no “Poética da Cidade”, quando eu fiz uma convocação, tinha vinte e seis pessoas, que tinham algo em comum, que faziam aula no curso de dança. Eu trabalhava conceitualmente com eles, eu falava de “peso”, de “tempo”. Eles entendiam. Então, é outra coisa. Eu tinha o material humano, elementos, artistas. A informação é verdade mas eram outros corpos, eram outras pessoas, que na época, na época de “Pé, Umbigo” não tinha.

**AUTORA** - **Eram outros corpos ou outra maneira de pensar?**

**TELMA** - As duas coisas. Agora tem outros corpos, outro pensamento sobre corpo, sobre dança...

**AUTORA** - **E qual seu critério de escolha?**

**TELMA** - O Fofão porque a qualidade do movimento dele me interessa, e porque ele sempre foi um menino que desde o começo do curso ele perguntava. Eu gosto de trabalhar com gente que pergunta; O Regis, porque sempre foi um menino que sempre “colou” em mim. Sempre teve atrás, interessado em mim. No curso de Teatro como meu aluno, depois como monitor. É estudioso, curioso, isso também me interessa muito; A Joelma porque ela tem uma força cênica muito grande, e como minha aluna era uma pessoa séria, comprometida; a Mari porque tinha uma identificação. Eu me via muito na Mariana. Ela era muito parecida comigo, até hoje ela brinca, me chama de mãe, e quando eu fui conversar com ela pra ela sair da Companhia, foi uma coisa bem maternal. Eu tive que fazer com que ela tivesse coragem de sair porque não era ali o lugar dela, não era isso que ela buscava na Companhia. Ela tinha que ir atrás da identidade dela. As dificuldades do corpo dela eram muito parecidas com as minhas. Eu achava que podia ajudar ela, tecnicamente e eu gostava dela em cena. Ela tinha uma presença em cena que eu gostava. Ela era séria no que fazia. Eu valorizo muito isso, a pessoa saber o

que quer. Sabe que quer ser artista, sabe que quer ser dançarino; a Karina, porque eu gostava da movimentação dela. Ela tinha um corpo muito “inteligente” e tinha uma força cênica grande também, e de certa maneira, era uma pessoa que me acompanhava, foi minha orientanda, então, os meus critérios têm haver com a pessoa e tem haver com o ser dançante, assim, qual a relação que a pessoa estabelece com o dançar. A relação, o lugar que isso tem na vida da pessoa. O Edson e a Joelma já tinham uma relação com a dança popular, eles já tinham antes de mim.

**AUTORA – Como se deu sua relação com Laban, com Klauss Vianna, se deu num processo de descoberta?**

**TELMA** - Isso começou aqui, quando eu fazia Faculdade de Educação Física, que eu machuquei meu joelho, e, um Ortopedista falou pra mim para eu procurar outra profissão, que eu não ia conseguir acabar esse curso, muito menos dançar, e aí, junto com isso, eu encontrei, na estante da Livraria Caeté, a única livraria que tinha no Centro da cidade, dois livros que foram fundamentais pra mim: “O Domínio do Movimento” que eu não entendi nada, mas eu sabia que ali tinha alguma coisa interessante, e, “O Corpo Tem Suas Razões: a anti-ginástica e Consciência de Si”. Esse dos livros foi fundamentais. Eu quase não consegui terminar a Faculdade de Educação Física por causa deles. Então eu já sabia que tinha coisas no mundo que eu queria conhecer, só não sabia aonde estavam. Quando eu fui para São Paulo, fazer curso de férias, por indicação da Marize, ela indicou o Ismael, que era o Maestro dela. Eu não conseguia me achar na aula de Clássico. Era difícil. Eu não me sentia dançando ali Quando eu entrei no grupo da Célia, e tinha a Betinha que já estudava lá a um tempão, a Luiza e o Claudinho que estudavam com a Cibele. Eu fui fazer um curso que Helena Catz estava promovendo gratuito. Eles sabiam de tudo o que estava sendo promovido na cidade. Era um curso de formação, e nesse curso tinha uma aula com Klauss Vianna e o Ivaldo Bertazzo também deu uma aula A aula do Ivaldo foi muito mais divertidas, mas foi o Klauss que me parou assim, depois, no fim da aula, me botou em pé, me olhou de cima abaixo, bateu na minha perna e disse: “ ta tudo errado, minha filha, a gente vai ter que trabalhar muito”. Quando eu tive o problema de joelho, eu estudei muito Anatomia e eu entendi exatamente assim, me explicou o porque das coisas e eu vi que ele estava exatamente certo que eu tinha passado aqueles anos no Ismael fazendo duas aulas todos os dias, reforçando. Por isso que eu me sentia tão aprisionada ali, porque eu estava reforçando no meu corpo o que me roubava a liberdade articular, respiração e tudo o mais, então eu falei: “tanto esforço para nada.” Eu sempre fui muito aplicada, intensa então, a questão do Klauss é que assim, eu vi que eu não ía conseguir o que eu queria pelo caminho que eu estava indo. E o Laban, eu me lembro muito bem, a primeira aula que eu fiz com a Cibele, que ela disse assim: “todo movimento tem um peso, um tempo e um espaço”. Eu falei “como é que eu nunca pensei nisso, isso é tudo”. Parece que o mundo se abriu pra mim. Eu quis me aprofundar e vi um mundo de possibilidades.

Eu fiz parte de um grupo que se chamava “Núcleo de Formação em Dança Contemporânea”. Algumas pessoas do grupo da Célia estavam fazendo esse curso que a Helena promoveu. Quando terminou esse curso, a gente se juntou. A gente fazia umas reuniões. Eram oito pessoas. Era: Valéria Canno, Sônia Sobral que está no Itaú, o Aloísio e o Claudinho que dançavam comigo na Célia, eu. Conseguimos que a Secretaria de Cultura do Estado, bancasse para a gente um ano de formação, com os professores que a gente escolheu, e os alunos também fomos nós que escolhemos através da audição.

Eram vinte pessoas. A gente fazia aula todas as manhãs, a manhã inteira. Aí o Klauss e a Dona Maria, eram nossos consultores, Dona Maria Dulchenes, porque o centro do trabalho era Klauss e Laban. Pensava-mos que o trabalho do Klauss dava a estrutura, mas não levava pra o “espaço” e o Laban, vinha, exatamente como o lugar para pegar essa estrutura e levar

pra dança e ficamos um ano fazendo essas aulas. Tivemos aula de Laban com várias pessoas como Lenira Rengel, Ana Lúcia Cordeiro, a Cibele, aí do Klauss, a gente fez aula com a mulher do Rainer, a Neide Neves, a Cibele Cavalcante. A Zélia Monteiro dava aula de Clássico a partir do trabalho do Klauss, mas fora isso, a gente tinha aula de teatro com o povo do Grupo Focan. Quando terminou esse um ano dessas vinte pessoas, ficaram oito e a gente criou, o Núcleo de Criação em Dança Contemporânea, que a gente queria exatamente ver como, porque depois desse um ano de aula todo mundo tava ávido pra dançar, então, a idéia era que a gente ia criar, cada um ia criar seu solo pensando como articular Laban e Klauss. Nessa época foi que eu conheci o Tai-Chi Chuan. Eu fui pro Ibirapuera subir em árvores. Vi que eu estava morrendo de medo de subir em árvore, sendo que eu passei a minha infância inteira subindo em árvore. Comecei a me questionar, que técnica era essa que não me dava respaldo para subir numa árvore, pelo contrário, estou com medo. Eu comecei a me dar conta que a maneira como eu me relacionei com o trabalho do Klauss começou a gerar em mim um medo do movimento, uma ideia de certo e errado, que me tolhia muito a liberdade de movimento. Parei de fazer aula do Klauss e só fazia aula de Tai-Chi. Todo dia saía da aula de Tai-Chi e ia subir nas árvores no Ibirapuera. Fomos orientados pela Cássia Navas orientação teórico conceitual e a Zélia Monteiro era a orientadora cênica. Então periodicamente, a Zélia vinha para a gente mostrar os solos. O grupo começou a me questionar porque eu tinha parado de fazer aula do Klauss, dizendo que a pesquisa era Klauss e Laban que gera a criação, mas eu falava pra elas que eu subindo nas árvores, eu estava pondo em experiência.

**AUTORA - Qual a provocação disso, a ideia de subir nas árvores?**

**TELMA** - Eu estava muito no intuito de construir uma dança minha. Eu estava muito atrás de buscar a minha estória de corpo, de movimento, que a Zélia falava muito assim: “como é que eu vou desconstruir alguma coisa em vocês se você não tem nada construído”, porque o trabalho do Klauss, foi todo em cima da desconstrução do corpo clássico. Ela foi bailarina de formação clássica, desde criancinha e ela dizia: “como é que eu posso aplicar essa idéia pra vocês, se eu não tenho o que desconstruir em vocês, se vocês não têm nada construído no corpo”. Eu sabia que no meu corpo tinha uma construção sim porque na minha infância eu subia muito em árvores. A dança popular tinha haver também com isso, com que eu tinha construído, porque eu comecei dançando as danças daqui, depois que eu comecei a saber que tinha uma arte marcial, que era praticada nas árvores, em cima delas. Para mim era um trabalho muito técnico e foi um momento que eu mais conquistei. Foi um momento de eu conseguir liberdade articular, de eu me projetar no espaço. “Primeira Solidão”, era justamente a idéia de fechar e abrir. Eu trabalhei o tempo inteiro com essa idéia, de fechar e abrir e aí eu usava uma música do “sururu fresco”. Foi aí que eu comecei a cantar, a partir desse momento. Eu comecei a trabalhar muito a respiração que o Tia-Chi me dava. Eu acho que por esse mergulho, dentro de mim, perceber minha respiração e deixar fluir.

**AUTORA - O Tai-Chi trouxe a ideia da fluência?**

**TELMA** - Trouxe todas as ideias fundamentais pra mim, de corpo, de centro, de apoio, extremidade, progressão, tudo. Pra mim, o Tai-Chi foi um divisor de águas O trabalho no meu corpo, que é esse trabalho que eu estou querendo entrar com a Companhia agora, da sutileza, da energia.

**AUTORA - Eles têm essa percepção do Tai-Chi, da influência do Tai-Chi, nesse processo?**

**TELMA** - Não, agora a gente está fazendo aula de Tai-Chi. Eu acho que o trabalho com o meu corpo, é uma busca porque na Educação Física, eu comecei da maneira mais grosseira possível, depois veio a dança, que já deu uma sutileza, depois veio essa dança da consciência corporal. O Klauss, a estrutura do Ivaldo, depois veio o Tai-Chi.

**AUTORA – Quais as matrizes estéticas que estimulam o seu processo de criação na Companhia dos Pés?**

**TELMA** - As matrizes estéticas, são o Tai-Chi, são as danças populares, o frevo, capoeira, cavalo-marinho. A gente não faz aula de dança popular. Eu tenho levado eles para o terreiro. A gente tem ido para o Recife. O Fofão tem dado umas aulas de frevo. Quando eles foram para o Recife ficaram lá fazendo aulas, tendo aulas de cavalo-marinho. Eu dei umas aulas de coco para eles, mas cada vez mais está fazendo menos sentido pra mim dar aula. A gente fez essa viagem para o Recife, porque no Recife tem essa coisa da festa. Aqui, infelizmente, isso não acontece. A gente tem planos de ir para o interior, para dançar com um Mestre de Guerreiro, em Viçosa.

A Companhia continua com as aulas de Pilates com a Rísia. O Fofão e a Joelma ficaram fazendo aula de capoeira com o Denis. Cada um se identifica com uma dança. O que me interessa na dança popular, é o lugar que a dança ocupa na vida das pessoas que fazem essa dança. Isso me interessa, assim, a relação que eles têm com o dançar me interessa.

As matrizes culturais, eu acho que são todas as danças, a história pessoal deles, o Tai-Chi, essa aula que eu dou, que tem Bartenief, misturado com Laban. É uma aula minha. Então, têm várias matrizes aí, Klauss Viana, Ivaldo, acho que tem a matriz cultural da dança do mundo e tem as matrizes das danças tradicionais e tem a história pessoal de cada um, da construção cultural do corpo de cada um...

**AUTORA - Como a abordagem somática, ela entra nesse processo?**

**TELMA** - O Tai-Chi é totalmente somático. A aula que eu dou é também bastante somática porque a gente está o tempo inteiro trabalhando com essa autonomia, essa percepção de si mesmo, esse estado de presença, de sensação com o movimento. A educação somática é uma base da Companhia dos Pés. O próprio pilates que a Rísia trabalha têm esse direcionamento porque eu acho que é isso que vai gerar essa autonomia no intérprete que eu estou querendo. Eu acredito nisso.

**AUTORA - Hoje, quem é a Companhia dos Pés?**

**TELMA** - Fofão, Joelma e Reginaldo...

Autora - E isso representa o que pra você, Telma, o que foi que isso modificou?

Telma – A gente construiu um laço de afetividade que é muito importante pra o trabalho, de confiança, de ajuda mútua, de aconchego. Eu acho que é a base da Companhia dos Pés, que eu acho que “Encontros” gerou isso. Eu ainda não estou no lugar que eu quero. A gente está num lugar, que eu falei pra eles assim: “O próximo projeto da Companhia dos Pés, eu não quero que seja um projeto meu, uma viagem minha que eu comecei e convido vocês a ingressarem, eu quero que seja um projeto de todo mundo”. Então a gente tá querendo estudar improvisação porque eu quero exatamente colocar eles no lugar de pesquisador, só que pesquisador de si mesmo. Esse lugar a gente ainda não chegou. Já está muito claro, assim, que cada um vai se colocar. Vai ser uma viagem particular de cada um.

**AUTORA - Quem é Telma César, hoje?**

**TELMA** - Sou professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, isso é uma coisa que eu estou me dando muito conta. Não abro mão de ser artista.

Sou uma mãe que não estou a fim de terceirizar meu filho. Estou querendo interferir no meio da Escola, de alguma maneira. Eu acho que o trabalho da gente ter ido para a Escola. Não foi do jeito que eu acho que deveria ter sido, mas, foi um trabalho. Eu quero retomar esse trabalho que eu vou chamar de “Enquadrados”, que é um projeto que eu quero para o ano que vem, porque eu acho que ele toca muito nessa questão do “bullying”, da diferença, que eu acho que as Escolas não estão sabendo como lidar com isso. Acho que esse trabalho tem muito para contribuir muito. Eu não sei exatamente que projeto vai ser mais eu to muito movida por essa vontade de interferir na Escola, na arte na Escola, e eu acho que a Companhia dos Pés, o meu projeto na Companhia dos Pés, vai ter que ter haver com isso. Não sei até que ponto os meninos vão vir junto.

**AUTORA – Você já tem uma relação da dança com a Escola?**

**TELMA** - Em São Paulo eu trabalhei muito com a formação continuada de professor, e tinha esse trabalho junto coma Betinha, de danças populares para crianças. Era algo já consolidado, mas a ida da Companhia dos Pés para as Escolas, acho que faltou uma preparação anterior melhor, mas mesmo assim, eu acho que foi muito bom.

## APÊNDICE B

### ENTREVISTA COM TÉLMA CÉSAR EM 22-01-2014 EM MACEIÓ-AL

#### AUTORA – COMO FOI A SUA INFÂNCIA?

**TELMA** - Nasci em 1966. Vim para Maceió porque os irmãos mais velhos estavam entrando em idade escolar e em Rio Largo só tinha até o Ginásio.

Teve uma infância maravilhosa. Brincava muito, subia muito em árvores; tomava banhos de rio, em bicas; brincava na rua, andava descalça. Teve uma infância muito rica de movimentos. Gostava de brincar com os meninos, as brincadeiras de meninos. Gostava de brincar de cozinhar.

Na época das festas juninas todas as famílias juntavam. Era um momento bem integrado entre a família e os vizinhos.

Vir para Maceió foi muito triste. Não tinha amigos para brincar. Foi uma fase muito triste. Tinha uma amiga da escola que morava próximo, que às vezes ia brincar na casa dela, mas tínhamos que brincar em casa. Senti muita falta da infância que teve em Rio Largo. O pai era muito dançarino. Aos domingos escutava música dançando. Escutava Clara Nunes, Elizath Cardoso, Ângela Maria, Nelson Gonçalves. Ouvia muito corda, solos de violão, chorinho. Quando na escrita de minha Tese de Mestrado, descobri que meu pai era tocador de Pandeiro e fazia muitos versos.

Fazer coreografias com as amigas da escola foi no Ginásio. No Colégio Batista, foi aos 13 anos. Aos 14 anos eu entrei na Ginástica Rítmica. Não tinha nada que incentivasse a dança, por isso que fui para a dança. A minha primeira coreografia foi com uma música francesa. Lembro que usei ráfias, azuis e vermelhas, talvez pela referência do Pastoril. Misturava tudo. Passei no vestibular. Eu tinha 16 anos. Passei no vestibular de Educação Física. Eu entrei na Faculdade e também entrei no CENARTE, paralelo.

#### AUTORA - SUA IDA PARA O CENARTE FOI PORQUE VOCÊ QUERIA DANÇAR BALÉ?

**TELMA** - Lá tinha balé. Pagava-se uma taxa pequena e aí, nessa época eu dava aula de reforço para minhas vizinhas e com esse dinheiro eu pagava as aulas no CENARTE.

#### AUTORA – NO CENARTE COM QUEM VOCÊ FAZIA AULA?

**TELMA** - Com a Marize Matias. No começo ela dava aula de Moderno. Eu fui fazer jazz porque eu achava que eu já era velha para fazer balé. Eu tinha dezesseis anos. Eu ainda ia fazer dezessete. Eu achava que eu era velha para fazer balé, aí eu me matriculei no jazz com a Marize. Porque na verdade, as primeiras aulas que ela começou a dar eram aula de Moderno, de Falcon. Só que as pessoas estranharam muito. Quem já fazia aula comentava. Eu não achava nada porque eu não tinha referência. A novidade era a barra. Ficar segurando na barra e fazer aqueles exercícios. As pessoas comentavam e aí ela mudou a aula e passou a chamar Modern-Jazz. Daí eu dava umas entradas, pegava umas brechas numa aula que ela fazia de Ginástica Corretiva e Modeladora que ela dava. Hoje em dia eu vejo que tinha muita coisa de Pilates. Penso que o trabalho da BARTENIEFF, influenciou Marize que morou nos EUA. Graham foi aluna de Pilates, e colaboradora, a Marize estudou Graham, essa aula de ginástica dela, deve ter tido esta influência. Tinha as referências dela, lá dos Estados Unidos, que ela fez Formação em Graham.



A aula dela é uma aula que as mulheres mais velhas iam fazer. Elas adoravam. Pessoas ricas, mulheres da alta sociedade faziam esta aula. Era uma aula lenta, respirada. Muito diferente de tudo, e como eu fazia Faculdade de Educação Física, eu me interessava também por isso. Quando ela foi embora, deixou a NORMA dando aula, e quando a Norma foi embora eu passei a dar essa aula. Norma era uma aluna também, que foi comigo fazer curso de férias em São Paulo. Eu voltei e ela ficou. Fui contratada como professora do CENARTE. Eu dava esta aula de Ginástica Corretiva e Modeladora, só que aí, logo depois, o Collor extinguiu os contratos, eu perdi o contrato, aliás, todos os professores do CENARTE, que eram contratados por serviços prestados saíram. Isto foi em 1987. Foi o ano que eu fui embora para São Paulo, só que eu fui embora no fim do ano, isso foi no começo do ano.

No verão de 1986, eu e outras meninas do CENARTE, estimuladas pela Marize, a Norma era uma delas, foram fazer cursos de férias lá. Ficamos um mês lá fazendo aulas. Faltava um semestre para eu terminara Faculdade, aí eu voltei no verão de 1987 só para terminar a Faculdade, mas eu sabia que eu ía voltar para São Paulo porque quando eu cheguei em São Paulo, que vi a atitude das pessoas fazendo aula. Eu vi, eu me identifiquei demais. Eu vi que era isso que eu queria para mim ninguém. Ninguém estava lá para brincadeira. As pessoas tinham uma clareza muito grande do que queriam. Era outra atitude diante da vida e tinha muita gente adulta fazendo aula de balé. Pessoas que tinham começado a fazer balé tarde também. Tinha bastante gente com o meu perfil. Então as aulas de clássico para adulto tinham um outro pique. Essa atitude das pessoas me fez ter certeza que era para lá que eu queria ir.

#### **AUTORA - NO PRIMEIRO MOMENTO, VOCÊ COMEÇOU A FAZER AULA DE CLÁSSICO, EM SÃO PAULO?**

**TELMA** - Não, mas eu já tinha começado a fazer aqui no CENARTE. Eu fazia aula de Jazz com a Marize, Afro com o Edu e comecei a fazer aula de Clássico com a Marize. Paralelamente, na Universidade, eu fazia parte do Grupo de Dança Moderna da UFAL, que primeiro foi chamado de Grupo de Dança Moderna da UFAL, depois ele era Grupo de Dança Contemporânea.

#### **AUTORA - A PROFESSORA MADALENA FAZIA UMAS PESQUISAS SOBRE DANÇA?**

**TELMA** - Eu entrei no CENARTE e na Universidade em 1983. Então, na Universidade eu entrei no Grupo de Dança Contemporânea, no Grupo de Dança Folclórica e quando eu entrei no Grupo de Dança Contemporânea, ele já existia, tanto é que era Dança Moderna, que quando eu entrei ele já era Dança Contemporânea. Eu entrei para participar de uma montagem, que era chamada de “Nega Fulo”, baseada num poema de Jorge de Lima, dirigida pelo Fernando Passos, que era professor da UFBA. Eu também dava aula numa Escola chamada Canarinho, de dança para crianças. Eu fazia muitos bicos: dava aula de natação. Os ensaios dos Grupos eram à noite, a aula no CENARTE era fim de tarde. Fernando Passos era professor da UFBA. Ele estava chegando do Mestrado dele nos Estados Unidos, cheio das influências do contato improvisação. Só que hoje eu vejo que ele não trabalhava com os Princípios do Contato, ele ficava fazendo umas “pegadas”, mas foi muito importante para mim. Foi a primeira vez que eu ouvi falar em improvisação. Ele Montou o Espetáculo. A gente dançou aqui no Auditório da Reitoria, que foi a estreia, dançou na UFBA e logo depois o Grupo acabou. A Universidade não apoiava em nada. Madalena vivia batalhando para ter o Grupo.

**AUTORA - A IMPORTÂNCIA DISSO ISSO TEVE ALGUM REFLEXO EM VOCÊ, ESTIMULOU VOCÊ A IR?**

**TELMA** - Não, a influência de ir era da Marize mesmo. Ela sempre foi a referência, a professora que eu admirava. Eu sempre tive muita vontade de ter uma formação, de me formar como bailarina, de ter uma construção técnica corporal, e no Grupo da UFAL, a gente não tinha aula. A Marize foi minha primeira professora, então acho que teve essa influência e ela era uma pessoa muito competente e eu não tinha outras referências. Ela me passava muita segurança. Tinha propriedade naquilo que ela se dispunha a fazer, e naquele momento, talvez, ela trabalhasse com o referencial de dança que eu idealizava.

**AUTORA - COMO FOI A SUA PERMANÊNCIA NO GRUPO DE DANÇA FOLCLÓRICA?**

**TELMA** - Grupo de Tradições Folclóricas Professor Théo Brandão que era coordenado por Maria José Carrascosa. Era um Grupo da Universidade. Era um Projeto de Extensão. Todos os alunos da Universidade, de todos os cursos faziam parte, inclusive os Mestres Populares do Guerreiro. A gente dançava com os Mestres Populares. Na verdade, eu adorava dançar nesse grupo. Adorava as danças, eu adorava o relacionamento pessoal que tinha, mas eu não entendia isso como parte da minha formação como dançarina. A minha formação em dança era lá no CENARTE.

**AUTORA - VOCÊ ENTROU NESSE GRUPO, POR QUE ERA UM PROJETO DE EXTENSÃO DA UNIVERSIDADE?**

**TELMA** - Porque eu gostava de dançar, então aonde estivesse me chamando para dançar, eu ia, e eu gostava de dançar.

**AUTORA - EM RIO LARGO, VOCÊ NÃO FAZIA PARTE DE NENHUM GRUPO.**

**TELMA** - Não, eu era muito criança. Tinha 8/9 anos. Eu assistia muito com meu pai. Escutava muita história da minha mãe, porque minha mãe era filha de senhor de engenho. Meu avô contratava muito grupo de guerreiro pra dançar no engenho. Faz parte do meu imaginário, mas eu não dançava. Eu assistia, eu escutava. Era uma música cantarolada, dentro de casa mas eu não fazia parte de nenhum grupo, eu vim dançar com 16/17 anos.

Eu tive um problema sério no joelho. Eu entrei na Faculdade em 83, no final do ano houve o Espetáculo de dança do CENARTE e teve uma coreografia com os alunos adiantados. Foi a primeira audição do CENARTE. Logo depois desse Espetáculo, eu tive uma lesão no joelho, e foi quando Marize aproveitou essa turma adiantada que dançou esse Afro, e montou o Grupo do CENARTE.

Eu estava com esse problema no joelho, e esse problema demandou para mim muitas questões. Isto aconteceu em uma aula de natação do Curso de Educação Física quando um professor foi demonstrar o nado borboleta na minha perna. Hoje em dia eu vejo que foi um problema muito sério mas naquela época a ortopedia aqui em Maceió era muito pior do que é hoje. Eu estava cheia de expectativa porque como ia sair o Grupo do CENARTE e ia ser da turma adiantada que eu tinha dançado, eu tinha certeza que eu ia estar no grupo. Eu tinha acabado de entrar na Faculdade de Educação Física, eu estava cheia de sonhos. Engessaram minha perna. Um outro Ortopedista, na época, retirou o gesso, só que eu fiquei com medo de

andar. Fui para outro médico que falou engessou novamente minha perna e falou para eu mudar para outro curso de enfermagem, serviço social, “porque esse curso você não vai acabar, dançar então, nem pensar”. Daí resolvi fazer tudo o que o médico dissesse. Fiquei dezoito dias com a perna engessada. Quando tirou minha musculatura estava atrofiada, e ele falou que eu teria que fazer bicicleta ergométrica e saquinho de areia. Eu achei que isso não fazia o menor sentido e acho que a educação somática já existia de forma inconsciente, porque eu pensei: como é que eu fico dezoito dias com a minha articulação esticada, de repente eu vou fechar num ângulo total e ainda com carga. Eu resolvi fazer na água tudo o que tenho medo de fazer fora: andar, que eu tinha medo de andar, tinha medo de me sentar, tinha medo de tudo, de me machucar mais. Aí eu ia para a piscina de uma aluna que me cedeu o horário. Eu andava, pedalava, abaixava, levantava. Quando eu comecei a me sentir segura, e fazer isso fora da água, eu disse, agora eu vou fazer o peso, porque já tinha voltado a articulação e naquela época não existia hidroginástica, nem se falava nisso. Depois disso, fiz o peso, a bicicleta ergométrica e recuperei. Entrei em depressão. Fiquei imaginando coreografias sentadas. Engordei, aprendi a fazer tricô. Fiquei fazendo só as disciplinas teóricas da Faculdade, aí eu tive que parar com as aulas que eu dava. Eu não entrei no Grupo do CENARTE.

#### **AUTORA - QUANDO VOCÊ VOLTOU O GRUPO JÁ TINHA SIDO FORMADO?**

**TELMA** - O Grupo já tinha sido formado, eu estava lesionada, como é que eu ia fazer parte, como é que ela ia me chamar, quer dizer, eu não sei se ela ia me chamar, mas porque não, se daquela coreografia se tornou o Grupo.

Eu perdi um semestre na Faculdade. Me formei no meio do ano. No fim do ano, Marize foi embora.

Estudei Anatomia para entender da musculatura da perna, da coxa. Eu achei o livro da Terrése Beterrá: “O Corpo tem suas Razões-Anti-Ginástica e Consciência de si”, na biblioteca. Aí foi muito difícil conseguir terminar o Curso de EDF. Eu achei também o livro do Laban: “Domínio do Movimento”, na livraria do Livro Sete. Aí eu fiquei muito inquieta porque eu sabia que existia um mundo, outro mundo sobre corpo, sobre movimento. Aí comecei a Ler Osho, sobre meditação.

E eu também trabalhava num restaurante natural. Quando eu saía do colégio ia trabalhar e era perto do CENARTE. Eu servia de garçonete. Eu comecei a entrar em contato com alimentação mais natural. Fui compreendendo que havia um outro modo de ver o corpo e o movimento, mas não sabia onde estava isso. Aí foi quando eu fui para São Paulo fazer esses cursos de férias. Fui fazer aulas no Ismael e no Stagium. Sempre gostei da teoria e tinha um curso teórico com a Marica Gidali. Isso em janeiro de 87, eu me inscrevi nesse curso. Pensei ser um curso sobre teoria da dança, mas não foi o esperado.

O que mais me fascinou foi a atitude das pessoas, porque as aulas eu continuava numa certa satisfação. Não era bem aquilo, mas como a minha professora tinha indicado aquilo, eu fiz. Voltei para Maceió. Quase que eu fico. A minha amiga Norma conseguiu ficar de Secretária dentro do Ismael, com direito a trabalhar um horário e no outro fazer aulas e eu voltei para terminar o Curso de Educação Física, que eu terminava em Julho. Aí eu já cheguei em casa comunicado a minha família que eu ia embora para São Paulo morara lá. Em novembro de 1987, Norma me liga, dizendo que tinha arrumado outro trabalho, que ia largar o emprego de secretária do Ismael, se eu não queria ir, mas que eu tinha que ir em uma semana. Comuniquei a minha família e fui.

Quando chego no Tieté, está a minha amiga Norma me esperando com o namorado e coincidentemente Yoko Ocada, sócia do Ismael também estava lá. Foi pura coincidência.

Eu trabalhava no Ismael de secretária e podia fazer aula pela manhã. Só que as aulas da manhã, não tinham muitas aulas boas para mim. Eu trabalhava a tarde e eu tinha o direito de fazer as aulas que eu quisesse pela manhã. Eram as aulas dos profissionais. As aulas de jazz e de clássico era à tarde. Eu comecei a ficar chateada porque eu tinha ido para lá para fazer aula e eu queria fazer muitas aulas. De manhã eu fazia aula de balé e jazz.

Marize, que morava lá, me chamou para fazer parte de um grupo, que ela ia montar um show que ela ia levar para a Grécia. Pensei: “o dinheiro que tenho guardado com o salário do mês, dá pra me sustentar até eu ir para a Grécia. Largo o emprego e fico trabalhando de Officeboy na Escola que aí eu também tenho direito a fazer aula”. Aí larguei o emprego de secretária para fazer mais aulas e ser officeboy . Aí eu fazia duas aulas de balé clássico e também de jazz. Todos os dias, obrigatoriamente.

Eu fazia tudo o que era audição, mesmo sabendo que eu não ia passar, só para estar no ambiente. Audição de comercial, audição de musical. Eu queria estar no meio.

Eu arrumei um emprego de professora de ginástica numa academia que se chamava ARTESOM. Continuei no Ismael como Officeboy para poder manter as aulas. Usei a experiência das aulas de Ginástica Corretiva e Modeladora que eu tinha aprendido no CENARTE, usei coisas que eu tinha aprendido com a Marize e coisas da Faculdade de Educação Física.

Foi quando teve a audição da Célia, que foi mais uma dessas audições que eu fui fazer. Fiz a audição da Célia e passei.

A audição foi uma aula de clássico, uma aula de moderno. Ela deu uma frase de movimento para no dia seguinte a gente ampliasse. Teve uma sessão de improvisação, que foi quando o aprendizado com o Fernando no Grupo de Madalena, em Maceió me valeu, porque senão eu não ia saber o que era isso. Entrei como estagiária, exatamente porque no meu curriculum tinha essa informação das danças tradicionais e ela estava interessada nesse meu conhecimento. Como estagiária eu não ganhava salário. Eu dava aula de ginástica e era garçonete. Eram seis horas de trabalho com a Célia.

Trabalhei num posto de gasolina como Frentista.

Depois eu passei a receber salário, NO Grupo da Célia, mas o salário ainda não dava.

Fiquei dois meses na pensão, quando cheguei e depois eu aluguei um quartinho de fundo na casa de um pessoal que fazia circo. Tempos depois, depois eu fui morar num apartamento com meu irmão e com minha prima.

Quando eu entrei no Grupo da Célia o mundo se abriu porque eu conheci as pessoas que estudavam Laban. Tudo o que eu queria achar eu achei. Eu sabia que tinha um mundo que eu queria conhecer: do livro do Laban que eu li, do livro da ginástica que eu li. Eu não sabia aonde estava isso em São Paulo, aí lá, eu encontrei as pessoas que já estudavam Laban, que já estudavam o Klauss. Através delas eu fui fazer um Curso que Helena Kates estava promovendo. Ela estava querendo criar a primeira Faculdade de dança lá, aí tinha um cursinho pré-vestibular e esse pessoal tinha feito esse pré-vestibular. Aí esse cursinho não deu certo, mais ela criou um curso que o MEC bancou. E a gente fez a inscrição e pôde fazer parte. Nesse curso, foi que eu fiz aula com o Klauss, fiz aula com o Ivaldo Bertazzo, conheci essas pessoas. Fiz aula com a Cibele Cavalcante que é uma grande professora de Laban. Ela dá aula pra crianças.

Quando esse curso terminou eu botei na minha cabeça que eu tinha que fazer aula com o Klauss, e a grana?

Aí eu fui trabalhar de garçonete, à noite num bar.

Aí eu fazia aula com o Klauss na Academia Steps e aí fui fazer aula de Clássico com a Zélia Monteiro. Comecei a fazer uma aula colocando tudo muito do início, para ma reestruturar dentro dessa técnica dele.

Eu fazia aula nesse lugar chamado Colméia, com a Zélia e fazia aula com Klauss.

Na Célia, a gente fazia aula de Balé com Marcos Vezane que era uma aula super rápida. Era uma aula com diagonais maravilhosas, baterias. A da Célia era a aula da companhia.

Quando terminou a Célia, que foi em 1988, esboçamos um outro projeto, mas não aconteceu. Em 89, eu, Valéria Kano, Ana Terra, Sônia Sobral, o Aloísio, que também dançava na Célia, o Claudinho, nos juntamos para construir e pensar sobre dança. Formulou um Projeto que se chamava Núcleo de Formação em Dança Contemporânea. Eram pessoas que tinham um perfil parecido: tinham começado a fazer aula de dança tarde, que faziam aula de clássico de adulto, faziam aula com o Klauss, faziam Laban. Estávamos buscando uma formação mais não sabíamos exatamente qual era.

Nessa época, dança contemporânea em São Paulo não existia. Não havia um movimento assim.

Existia a Célia Gouveia que estava chegando do Mudra do Bejart, que fazia a inspiração dela. Existia o povo do Teatro Galpão, que era um Teatro experimental, que tinham pessoas mais da dança Moderna, que estavam começando a experimentar algumas coisas, mais não tinha uma cena de dança contemporânea. Tinha o Ballet Stagium, Cisne Negro e Balé da Cidade, e tinha Ruth Rachou, Célia Gouveia, a René Gumiel, as pessoas da dança Moderna. A CIA Panótica de circo. A idéia nesse galpão, era estar experimentando coisas.

Klauss é que estava na ousadia

A gente propôs a Secretaria de Cultura, esse Núcleo de Formação em Dança Contemporânea. A Secretaria de Estado da Cultura aprovou esse Projeto, então durante um ano tínhamos aulas todos os dias pela manhã. Na Oficina Cultural Três Rios.

Os consultores eram Dona Maria Dulchenes e Klauss, porque os pilares do trabalho era aula de Klauss Vianna e Laban. Quem dava aula era a Zélia Monteiro, de clássico, a partir da técnica do Klauss, as aulas de Klauss a gente tinha com a Neide Neves, a nora de Klauss. As aulas de Laban, tivemos com várias pessoas. Cada uma com um modo particular de trabalhar, então a Lenira Rengel deu aula, a Cibele Cavalcante, a Ana Lídia Cordeiro, o Denilton Gomes. Cada um tinha uma especificidade. O Denilton trabalhava mais com o Swing do Laban, era a única pessoa em São Paulo que trabalhava com o swing do Laban, que são sequências de balanço em oito e modernos. Ele aprendeu com Dona Maria.

A Ana Lívia trabalhava mais com o espaço. A Cibele tinha esse trabalho com os Fatores do Movimento, com o trabalho com crianças. A Lenira trabalhou muito com a gente Improvisação à partir de Laban.

Fora isso, tínhamos aulas de Teatro, com o pessoal do Grupo Pocan. Era um grupo que usava muito trabalho corporal no Teatro. Usavam coisas do Contato Improvisação. Faziam trabalhos com máscaras. Trabalhava-mos todas as manhãs, todos os dias.

Quem fez a seleção dos alunos, fomos nós também. Quando terminou esse ano, esse núcleo, estávamos loucos para dançar, aí criamos o Núcleo de Criação em Dança Contemporânea, que aí eram só oito pessoas: eu, Valéria Cano, Anna Terra, Rosana Celígma, Arina e Joana Alves.

Tinha um olhar externo que era a Zélia Monteiro, que vinha a cada quinze dias, ou uma vez por mês, para ver o processo. Eram oito solos. E tinha uma orientadora teórico-conceitual, que era a Cássia Navas.

Foi quando eu comecei a estudar Tai Chi, porque meu marido na época fazia e eu senti vontade e fui fazer.

Ele não era bailarino. Ele ia assistir as aulas, e nessa época, eu voltei a fazer aulas com o Klauss e aí já era um outro Klauss, uma outra aula. Era muito diferente de tempos atrás. Isto foi em 1990.

Quando eu comecei a fazer Tai Chi, eu comecei a ter outra compreensão do trabalho do Klauss. Ele não trabalhava com a força do centro. Era osso, osso, osso, e no Tai Chi eu descobri isso e isso mudou tudo pra mim.

A pergunta era, no Núcleo de Criação: “Como, à partir do trabalho de Klauss Vianna e do Laban, a gente pode criar, em dança contemporânea. O que é que vai surgir daí?”. Então a gente fazia aula de Klauss, fazia aula de Laban.

Nessa época eu fui para o Ibirapuera subir em árvores e eu me dei conta que eu não tinha respaldo para subir em árvores. Eu estava com medo. Aí eu comecei a questionar a técnica de Klauss. Que técnica é essa que não me dá respaldo para subir em árvore.

A Zélia olhava para a gente e dizia: O que eu vou fazer com vocês. O que eu vou quebrar se vocês não têm nada sedimentado no corpo de vocês.

Eu falava, eu tenho a história da minha vida no meu corpo.

Quando eu fui subir na árvore que eu não subi, eu falei mas a minha construção corporal foi subir em árvore. A História da minha vida foi subir em árvore na infância. Nem isso essa técnica me dá. Então ela não está servindo para mim. Aí foi a crise no Grupo porque eu parei de fazer aula com o Klauss. Eu só fazia Tai Chi e subia em árvores.

A apresentação dos resultados desses solos aconteceu na Pinacoteca do Estado. Klauss foi assistir. Um ou dois anos depois ele morreu.

Nessa época estava tendo um Projeto no TBC, que era um Teatro no bairro do Bixiga, que eram solos de dança que as pessoas apresentavam lá.

O Trabalho se chamou “Primeira Solidão”. Fiz um trabalho junto com o canto, onde eu cantava o “sururu fresco”. Eu fazia um trabalho com a respiração, de abrir, de abrir...

Nessa época eu já estava dando aula junto com a Betinha. Começamos a construir uma maneira, de dar aulas juntando danças brasileiras com Laban. Na Célia, ela me incubiu dessa missão, de ensinar aos bailarinos o Guerreiro, o coco .

E eu ensinava naquele jeito tradicional, eu ensinava o povo repetia mas eu olhava e não via o povo dançando, e aquilo me inquietava.

Aí eu já estava fazendo aula com a Cibele. A Bete trabalhava com criança. Ela era professora de Magistério, em sala de aula e ela usava Laban. Aí a gente ficou construindo esse nosso jeito de ensinar e a gente tentou. Queria agora pensar como criar, criar a partir disso.

A Fundação VITAE, abriu inscrição para concorrer a bolsa, e no Folder dizia assim: “Este folder é destinado a pessoas de renome, já conhecido no meio artístico de São Paulo e de Brasil. Eu disse a Bete, vamos nos inscrever. Pedi ajuda a Valéria Cano pra ajudar a gente a escrever o Projeto, e nós ganhamos. Aí ganhou dois novatos na época: Zélia Monteiro, a Ana Mondini e o Berto Silva, os meus professores, que eram pessoas da época, mais velhas. E aí, eles aumentaram o número de bolsas. Deram mais duas bolsas e contemplaram a gente e Isabel Marques, que na época também era uma novata. Ela estava chegando do Centro Laban. O nosso trabalho tinha interface com a educação.

Depois desse trabalho da VITAE, não conseguimos muito êxito na criação das duas juntas.

Chegamos a um resultado, mas não foi nada muito significativo. Aí nos separamos. Eu fui fazer o meu Mestrado, porque eu passei no concurso do Mestrado no mesmo ano que passei na VITAE, em 1993. E fui pensar na coisa da criação, na coisa das danças brasileiras e ela na coisa de dar aula, mas paralelo a isso eu dava aulas de danças brasileiras. Eu trabalhei quatro anos em uma Escola em São Paulo, com crianças, e também dava aula pra terceira idade num Projeto da Secretaria de Cultura. Fiz o Mestrado.

A pesquisa da gente na VITAE era o coco. O jeito de ensinar o coco, o jeito de criar a partir do coco. Então eu comecei isso: Tentar um processo de criação a partir do coco. Que na verdade não era o coco, era minha história de vida. Minhas referências culturais e o coco dentro disso. Eu vi muito lá a minha cultura através deles. Muitas questões de relação homem, mulher. A aproximação que as pessoas fazem de mim com a dança popular tem haver com Comadre Florzinha, pois foi quando eu fiz sucesso. Popularizou. Cantei com Antônio Nóbrega. gravei CD.

Quando eu voltei pra Maceió. Eu voltei em 1997. Pé Umbigo é de 2000. A Comadre Florzinha é entre esses três anos.

Quando eu voltei de São Paulo, eu estava a um ano fazendo aula no Nóbrega, lá no Brincante. Teve uma audição para fazer aula com ele lá. Havia inscrição, carta de Interesse. Eu era fã do Nóbrega. Assisti ao Espetáculo dele “Brincante” dez vezes. Só que o Nóbrega é uma pessoa de uma humildade impressionante. Eu era aluna dele e como eu assisti o Espetáculo dez vezes, ele me perguntava no outro dia na aula, o que eu tinha achado.

Eu falei pra ele sobre o meu trabalho de Mestrado. Mostrei a ele uma célula coreográfica que eu estava fazendo com sapateado. Ele sabia também que eu era uma pessoa que estava pensando na criação.

Ele estava pensando em fazer um Projeto lá no Brincante. Ele queria fazer algo interativo com as pessoas, colocar as pessoas para dançar. Fazer uma aula espetáculo. E ele pensava em me chamar para fazer parte desse Projeto, mas eu estava muito focada de voltar para Maceió.

Voltei para Maceió porque meu casamento não ia bem; meu pai estava condenado a seis meses de vida, com câncer. Apareceu um concurso para professor Substituto na Disciplina de Dança, na Educação Física, aí eu resolvi voltar. Minha vida em São Paulo não estava muito boa. Eu estava morando em Itapicirica da Serra, só fazendo Mestrado, meio isolada.

Quando eu voltei para Maceió, estava muito desenturmada. Eu fiquei dos 20 ao 30 anos fora da cidade. Os meus amigos mais próximos, todos tinham ido embora da cidade: a Norma e Nielba tinham ido para São Paulo; Iraci tinha ido embora para Londres. Um amigo de São Paulo foi para Recife passar uns dias e me ligou e me chamou para passar o final de semana lá para comemorar a despedida dele. Ele era amigo da Renata que era sanfoneira que fazia um trabalho junto com a Carina que era zabumbeira. Então ele juntou as meninas da Comadre Florzinha. Lá, eu comecei a cantar as músicas que eu conhecia, das minhas pesquisas de coco e de baianas, que eu conheci de quando eu dançava na UFAL, da época do Mestrado. Nem passava pela minha cabeça. Eu nunca pensei em fazer música.

A primeira apresentação aconteceu na inauguração de uma griffe em Recife. Todo mundo gostou. Apareceram outros convites para outro show. Eu morava em Maceió. Dava aula na UFAL segunda e quarta, na quinta de manhã cedo, eu dava aula de Taichi na EMBRATEL, aí eu pegava o ônibus e ia para o Recife e voltava domingo à noite. Fiquei assim durante um ano e meio.

O Nóbrega chamou a gente para fazer Backvocal no show dele no carnaval e depois disso pra fazer um Projeto pro SESC São Paulo e depois disso pra fazer uma tournê na França. Ficamos 20 dias no Festival de Avignon. Era um Festival só de Teatro, depois abriram para a música e para a dança. Isso foi em 97/98. A Comadre Florzinha não acabou, eu e Renata que saímos.

Quando eu voltei para Maceió, eu fui algumas vezes dar aula no Brincante, num curso que eles tinham lá, um Curso de Formação de educadores, e eu me aproximei de Ariano que era fã de Comadre Florzinha. Eu me aproximei de Ariano porque eu fui fazer trabalho com poesia popular.

Quando eu escrevi meu Projeto na Fundação Municipal de Cultura, “Pé-Umbigo e Coração”, para a Lei de Incentivo, para montar o Espetáculo. Ganhei a Lei de incentivo. Me deram o prêmio de personalidade das Artes Cênicas por causa de “Pé-Umbigo”.

**APÊNDICE C**  
**ENCONTROS 07-05-2014**

**PALCO GIRATÓRIO – MESA REDONDA**

*(Reginaldo respondendo sobre a escolha do figurino para o Espetáculo “Encontros”)*

“A ideia é que fosse um figurino comum, do cotidiano para a gente se reconhecer, e a gente foi construindo esse figurino, daí a gente pegou em casa esse figurino, e foi construindo. Posteriormente, a gente foi atribuindo um diálogo de cores. Perguntar para o outro qual era a cor que ele considerava, qual a relação com a cor quente, qual a relação com a cor fria, o que aquilo gerava.”

*(Telma respondendo a pergunta de como surgiu o material de movimento)*

“Houve para cada cena, vários processos diferentes, pra cada coisa. Talvez fosse até difícil retomar como que aquilo surgiu. Essa cena, por exemplo, do giro, que o Reginaldo falou, dessa reflexão, quando a gente ta mau, as pessoas costumam se distanciar. Quando você perde o prumo, as pessoas costumam se afastar, aí eu me lembro que eu mandei um email pra uma amiga de São Paulo que eu sei que me ama, aí ela demorou quase que um mês para me responder o email e me falou assim: “aí Telminha, eu to num redemoinho de coisas que... desculpa que eu não respondi). Aí essa imagem do redemoinho... eu pensei, “eu quero entra no redemoinho que me traga pra cá e não que me leve”. Isso conectou comigo com a idéia de fluxo livre, de fluência libertada, que tem haver com as referências que eu uso, que a gente está estudando na Disciplina. Porque que as pessoas têm tanta dificuldade de se entregar a um fluxo livre de movimento, porque a gente não tem direito a perder o prumo. Estamos sempre tendo que está no eixo e aí eu quis levar isso para o corpo. Fomos para a praia, ficou girando que nem louco lá, para conseguir realmente perder o controle, a areia fofinha deixar cair. São vários elementos que vão vindo e a gente vai embarcando sem estar nada muito lógico. Vai vivenciando o movimento. Esse foi um exemplo, se eu fosse falar, são vários os exemplos. Os solos surgiram de um exercício de um contar a história da vida do outro e o outro adjetivar essa história e depois construir alguma coisa em cima desses adjetivos. Então foram vários processos, vários procedimentos.”

*(Reginaldo falando sobre a última cena que é quando um despe o outro em cena e dançam nus)*

“Esta cena surgiu desse processo de tirara a roupa do outro. Eu me lembro que eu falei a minha história pra Joelma e a Joelma falou a historia dela pra mim. Histórias completamente diferentes. Eu sou de Arapiraca, a Joelma de Maceió, morando em lugares completamente diferentes e eu criei uma dança a partir da história da Joelma, e a Joelma construindo uma dança a partir da minha história. E é engraçado que quando ela me mostrou, eu me reconheci na dança dela e ela se reconheceu na minha. Foi muito forte isso. Como é que ela constrói uma dança e eu me percebo naquela dança. Eu estou lá, eu me vejo. Bem forte, para todos nós. Durante todo o trabalho eu fui percebendo que este processo de conhecer o outro ia deixando a gente mais cúmplice. Como eu ia conhecendo mais a Joelma, tão verdadeiramente, sem artifícios a gente começou a brincar com o outro. Um tirar a roupa do outro, e a gente foi construindo essa cena. Inicialmente isto foi muito técnico. A idéia é que essa cena fosse totalmente improvisada, que ela acontecesse sem marcações.”

*(Telma fala)*

“Ela é completamente marcada. Tem haver com o princípio da presença de estar ali presente na relação, de resolver a questão ali, porque a cena está marcada, mas a marcação está na



relação entre vocês, não está na música. A marcação é na relação entre eles. Não dá pra retomar na música.”

*(Reginaldo fala)*

“Geralmente quando a gente ensaia, a gente tem aquela sala para a gente. Quando a gente vem para outro ambiente é que a gente se estabiliza. Não se tem muita referência de espaço. Os lados nunca são os mesmos, as referências nunca são as mesmas, as quedas nunca são os mesmos lugares, as paradas nunca são os mesmos lugares, mas, por exemplo, o modo de eu tirar a roupa da Joelma, o modo de eu tirara roupa do Fofão, isso é construído: ‘eu tenho que tirar pelas costas do Fofão, a Joelma tem que tirar..’”

*(Expectador falando que vem acompanhando as apresentações da Companhia e nesta terceira apresentação que ele assiste, percebe que quando um tira a roupa do outro, percebe um fluxo)*

Reginaldo fala que eles em cena estão sempre se movendo e pensando na relação.

*(Expectador falando: “Cada vez que eu assisto, eu tenho a sensação que a harmonia da construção está ganhando corpo, até a última vez que eu vi eu tive a sensação de cenas ‘truncadas’. O fluir, não quer dizer que a cena tenha que ser sempre fluida, mas criar uma harmonia estética, que aquela construção tenha um valor além da beleza do que está ali. Isso para mim está ganhando um corpo. Eu me surpreendi. Eu achei que o Espetáculo fluiu muito. Isso dá um prazer muito grande para quem vê. Fico pensando se esse prazer chega a quem faz?”)*

Joelma responde que “tem a impressão de que as cenas parecem um ciclo. Como as cenas parecem um ciclo. Tudo parece novo.”

Reginaldo fala que “para todos nós tem prazer. O meu solo eu sempre estou criando algo novo, colocando algo que mexa comigo. Pra mim tem muito isso assim, ser vivo quando estou dançando, quando estou criando.”

*(Telma pergunta aos expectadores, como é a sensação da primeira cena para as pessoas que a assistiram, pois ela tem recebido críticas de que a primeira cena é longa.)*

O Expectador responde que “a cena é longa, mas prepara você pra o mundo que está sendo construído. Você se acalma vendo este movimento lento, leve. Isto me prepara para o espetáculo.”

Outro expectador fala que “você se colocar no lugar deles. Será que eu posso fazer isso? Você ser instigado a. Eu também posso fazer isso. Trás a descoberta do toque, a descoberta do encontro consigo. Esse tempo de você se acostumar com a cena e trazer isso pra você.”

*(O expectador pergunta se você já pensou em colocar a música no Espetáculo)*

Telma responde que “isto ela ainda não encontrou. Já pensou em entrar nua também, junto com eles, se fica escondida num cantinho, não sabe ainda.”

*(O expectador pergunta se a proximidade com as pessoas faz o trabalho ser para as pessoas)*

Telma responde que “isto é algo que não encontrou ainda. Uma coisa que eu estou com vontade de fazer para os alunos e pedir para fazer o que sentir vontade. Esse encontro com as pessoas a gente não conseguiu ainda.”

## APÊNCIDE D

### ENTREVISTA COM TELMA CÉSAR EM 26 DE JUNHO DE 2014 EM MACEIÓ-AL

#### AUTORA - COMO VOCÊ DENOMINA A SUA OBRA?

**TELMA** - “Variações para Café com Pão” é um fragmento de “Pé, Umbigo”, é um pas de deux que tem no “Pé, Umbigo”, que na verdade é um pas de deux da minha Dissertação de Mestrado, criado na minha dissertação de Mestrado, que eu retirei de “Pé, Umbigo, pra enviar pra o “Rumus”. Aí eu dei esse nome: “Variações para Café com Pão”. Quando eu fiz a parte prática da minha Dissertação, uma parte era esse pas de deux, que eu chamei o Jorge para dançar. Depois, quando ele fez parte de “Pé, Umbigo”, eu dançava com o Glauber. Ele interpretou uma coreografia que eu tinha criado.”

#### AUTORA - ERA MUSICADO?

**TELMA** – “Teve uma música que foi especialmente composta. No Mestrado, ele não tinha música. No “*Pé, Umbigo e Coração*”, ele tinha uma música que foi especialmente composta por mim, pelo próprio Glauber e pelo Juninho do Sonick Júnior.”

#### AUTORA - ESSE PAS DE DEUX ERA UM CONFLITO?

**TELMA** – “O ponto de partida dele é um movimento que tem no coco que é o “gogó do pinto” que é um movimento feito entre um casal. É um movimento feito a dois. Eles se seguram pelo braço. Ele parte desse movimento. Eles se seguram assim porque quando iam amassar o barro para construir a casa era escorregadio. Então eu fiz uma série de improvisações em cima desse apoio. Corporalmente é isso, e eu trabalhava muito essa relação homem-mulher. É um discurso muito recorrente no coco. Há, quem pisa forte é o homem, quem faz o passo mais forte é o homem, como se as mulheres tivessem que seguir. Eu tinha algumas imagens de grupos de tradicionais dançando o “gogó do pinto” que era muito nítido, que o homem era quem conduzia a mulher pra lá, pra cá, como se fosse uma dança de par, uma dança de salão, e isso era muito representativo das relações culturais locais, essa coisa da relação homem/mulher num casal, mas ao mesmo tempo, eu via que as líderes dos grupos que eu pesquisei eram todas mulheres: Mestra Hilda, Mestra Virgínia, e também tem muito da minha relação. Eu estava chegando de São Paulo, vindo morara que, eu tinha acabado um casamento, lá que eu tinha uma relação, homem/ mulher e quando eu vim pra cá eu tinha um namorado que quando íamos atravessar a rua ele me pegava pelo braço, apertava e me levava. Então tem muito desse momento. Tem muito essa reflexão sobre essa relação homem/mulher aqui. Passa pela relação do meu pai com a minha mãe, mas estruturalmente, o foco era o movimento do “gogó do pinto”. Então eu trabalhei muito a improvisação em cima desse apoio, e foi em cima da improvisação é que foi surgindo os materiais do movimento, sempre na idéia do condutor, do conduzido;

O que me influenciou muito foi a dança da boneca que eu via o Grupo Transarte. Quando eu estava pesquisando o coco, eu pesquisei os grupos tradicionais, mais também fui muito olhar o Transarte. e eu me lembro de uma apresentação daquela dança da boneca que tinha uma coisa assim, que o cara jogava a mulher pra lá, pra cá, pra cima, pra baixo, como se fosse uma boneca, jogava no chão e empurrava com o pé e o restaurante todo aplaudia. Eu achei aquilo tudo muito louco. Dentro desse universo mais amplo da cultura popular que não necessariamente é a do coco, o Machismo está presente.

**AUTORA - TUDO ESTÁ PRA COMEÇAR. O QUE VOCÊ FEZ NO PARQUE DAS FLORES?**

**TELMA** - Esse título quem deu foi o Jorge. Eu fui nesse cemitério no dia de finados. Tem muita gente que nem sabe. Eu fui lá no dia de finados... eu propus para a direção do cemitério fazer um trabalho em 2004, e aí a gente ficou pensando no título Jorge falou assim: põe aí “tudo está por começar” porque tira a idéia de morte como o fim, e ao mesmo tempo tem haver com Alagoas, eu me lembro dele falando. O que eu fiz, era uma relação muito com o espaço, com aquele espaço físico lá. Aquele espaço muito amplo. Eu trabalhei na plantação de eucaliptos, e também uma idéia de cortejo pelo cemitério. Não, era um grupo de pessoas. Daí, trabalhei focada na leveza.

**AUTORA - E ESSAS PESSOAS, VOCÊ TROUXE DE ONDE?**

**TELMA** - Nessa época a Companhia dos Pés estava praticamente desativada. Estava eu e Jorge, aí eu chamei pessoas: O Cláudio Souza, a Bruna que era sobrinha dele, que dançava e algumas crianças que faziam aula com ele. Tinha música gravada. Nos eucaliptos, a gente usou uma música do Arnaldo Antunes: “As árvores”.

**AUTORA - E VOCÊS FAZIAM O QUE DE MOVIMENTO?**

**TELMA** - Tinha uma relação com o espaço, de trajetórias pelo espaço, entre as árvores. De trabalho de contato com as próprias árvores. O segundo ano que eu chamei de “Ciranda Branca”, que a gente dançava com música ao vivo. Era o Técio Smith que tocava violino, o Isaías Francisco que tocava percussão. Aí a gente trabalhou um momento a ciranda. Esse mesmo grupo, só que com mais crianças.

**AUTORA - POR QUE VOCÊ ESCOLHEU TRABALHAR COM CRIANÇAS?**

**TELMA** - Porque tinha a renovação, de trabalhar a idéia de morte como ciclo, como passagem, não como um fim. Então tinha algo determinado de movimento, que era a leveza. Eu lembro que eu chamei uma pessoa que tinham um trabalho com o balé, porque eu queria trabalhar muita coisa da leveza, da suspensão, giros, pequenos saltos, muito movimento com braço.

**AUTORA - MAS ERA LIVRE?**

**TELMA** - Tinham momentos de improvisação e tinham momentos coreografados. As pessoas ficavam em dúvida se elas aplaudiam ou não, como se aplaudir desse uma conotação de alegria que não cabia naquele lugar. Eu me lembro desse estranhamento, desse não-lugar. Elas não sabiam como se situar. Não notei nenhum estranhamento em achar que não era cabível. Pelo contrário, as pessoas gostavam. O público não sabia em que lugar se colocar.

**AUTORA – PORQUE ESSE PROJETO ACABOU?**

**TELMA** - Estava com objetivos em com outras coisas. Eu estava fazendo o projeto “Poética da Cidade”, que eu comecei a mandar o Projeto “Poética da Cidade” em 2005. Eu comecei a mandar e não era aprovado. Levou quatro anos pra esse Projeto ser aprovado. Passei para o Cláudio Souza, que fez no ano seguinte.

## **AUTORA - O QUE ERA O “POÉTICA DA CIDADE”, O QUE VOCÊ PRETENDIA COM ELE?**

**TELMA** - “Poética da Cidade”, começou porque as pessoas me questionavam muito. Eu estava saindo da Secretaria de Cultura, como Diretora do CENARTE que é um órgão da Secretaria de Cultura. Eu pedi para sair. Eu estava muito insatisfeita. Foi quando comecei a dar aulas numa Faculdade particular, na FAL, no Curso de Educação Física. Eu estava fazendo um projeto de reestruturação do CENARTE. Falei que iria terminar isto, reuni o grupo de professores e comuniquei de minha saída.

Fui fazer um curso com a Isabel Marques sobre “espaço”. Por causa desse interesse no espaço, gostei muito da maneira que ela abordou o “espaço”, diferente da maneira que eu já tinha estudado Laban. Eu quis me aprofundar fui ler “A Poética do Espaço” de Bachelard. Ele fala da idéia de casa. “Poética da Cidade” veio daí, da idéia de eu querer resolver a minha estória com a cidade. Quando o dinheiro do Edital veio, já havia se passado quatro anos. Eu já tinha resolvido as questões com a cidade, mas eu continuava com esse interesse estético, com esse interesse de estudo do “espaço”.

## **AUTORA – FALE SOBRE “MAIAMI DOS MENDIGOS”**

**TELMA** - Foi o que aconteceu no “Salgadinho”. Escolhi aquele lugar porque era um lugar da cidade que me incomodava muito. Aquela praia belíssima e aquela sujeira na cara de todo mundo e ninguém falava nada sobre isso. Quando eu era criança, eu ainda peguei os “banhos de mar à fantasia” naquela praia, que era no carnaval. Eu vivi aquela praia com vida. Uma prefeitura nossa Kátia Born, prometeu limpar aquilo foi trágico/cômico. Ela ir tomar banho no “Salgadinho”, para provar que ali estava despoluído. A pessoa se prestar a esse papel. Pra mim isto foi muito chamativo. Então eu quis fazer alguma coisa ali.

Eu me lembrei de uma cena do Espetáculo da Célia Gouveia, que eu dancei, era algo de carnaval, e tinha uma cena que se usava a tampa da privada. Aí eu resolvi usar isso. Foi a primeira locação e que fiz antes do recurso do edital sair. Antes de sair o Prêmio da Funarte eu já fiz “Miami dos Mendigos”.

Para mim, eu estava dançando a ponte do Riacho Salgadinho, porque eu estava dançando as questões que são pertinentes àquele lugar. Eu estava delatando isto, de algum maneira, tanto que quando os transeuntes passavam, os carros passavam, uma pessoa gritou: “vão dançar os postos de saúde”. Eu achei o máximo. Ele não falou: “vão dançar nos postos de saúde”. Ele falou, “vão dançar os postos de saúde”, “vão dançar as escolas públicas”.

A gente estava dançando essas questões. Não estava só dançando na ponte. As questões que estão ali naquele encontro daquele riacho com o mar, naquela praia podre. Como diz Marta Graham: “sempre haverá alguém na platéia que vai ser tocado”. Dançamos esta vez, e depois que o Projeto foi aprovado, dançamos mais quatro vezes, no mesmo lugar e na mesma hora.

Tinha uma idéia no “Poética da Cidade, de reestruturar um elenco para a Companhia dos Pés. Quando eu fiz uma convocação, eu convidei bailarinos, divulguei, para integrar o Projeto. Eu sempre tive vontade de fazer uma dança de coro, com muita gente, no Memorial à República. Só que eu sempre achei delírio. Que não ia ter estrutura que bancasse tanta gente. Porque eram vinte e oito bandeiras. Eu queria vinte e oito pessoas. Só que quando eu fiz a convocação, vieram mais que vinte e oito pessoas, e ainda tiveram outras que ligaram que falaram que queriam, que não poderiam ir, mas que queriam. Eu falei, gente, tem gente querendo trabalhar comigo.

## **AUTORA - E ESTE TRABALHO “QUAL A HISTÓRIA QUE VOCÊ QUER QUE EU CONTE”**

**TELMA** - O nome veio por conta do processo, porque como a idéia era dançar o lugar, então eu fui querer conhecer o lugar. Não só conhecer do ponto de vista sensorial, de levar todo mundo para lá, ter a sensação daquela vastidão; o quê que a gente vê dele; de um lado tem a favela, na frente tem o mar grandioso, e aquela ostentação da obra em si.

Eu quis dialogar com o arquiteto da obra Ele foi lá conversar com a gente, com o grupo inteiro, Alex Barbosa. Eu quis conhecer um pouco da história da República das Alagoas, um pouco da cultura alagoana. Eu chamei a Raquel Rocha para conversar com o Grupo. Ela tem uma tese. Ela discute muito como os alagoanos têm dificuldade de realizar ações conjuntas. Eu achei ela uma pessoa interessante, porque eu estava entrando numa empreitada de liderar um grupo de vinte e oito pessoas, querendo que essas vinte e oito pessoas se colocassem com autonomia como co-criadores no trabalho. Eu não queria montar a coreografia para elas, eu queria que elas conhecessem a história e a cultura delas através daquele processo. Através do corpo, com a relação com o espaço.

Esse era um dos objetivos do projeto “Poética da Cidade”, era você se situar, histórico e culturalmente, através do corpo.

Ela trouxe vários questionamentos, por exemplo, onde estão situados os monumentos geograficamente. Por exemplo, na Praça Zumbi dos Palmares, está lá no Centro da Cidade, num lugar que não tem fluxo de turistas. Um lugar que não tem visibilidade. Tem visibilidade para uma determinada facção da sociedade, mas num lugar em que as pessoas não vão pra contemplar. As pessoas passam por ali porque vão trabalhar, vão comprar no centro. Se você perguntar às pessoas onde está o memorial ao Zumbi, ninguém sabe, nem liga.

Já o Memorial à República, onde estão os Marechais, está num lugar extremamente privilegiado de passagem do fluxo turístico total, pra as principais praias da cidade. Uma obra estonteante, monumental.

A história da formação do povo alagoano, a história oficial, nem sempre é a história real, nem é colocada em todas as perspectivas. Qual a história que você quer que eu conte, porque são várias histórias.

Ao mesmo tempo, esta frase está em uma música que eu gosto muito do DJ Tudo, que um palhaço fala “qual a história que você quer que eu conte”. O DJ é um amigo lá de São Paulo, que a gente trabalhou num projeto junto chamado MPB-BPM. E ele trabalha com músicas da tradição popular. Tem um selo “Mundo Melhor” que ele grava, e tem um “Matheus”, um palhaço que fala isto. Eu pensava em usar esta música. Essa música está no trabalho, mas essa voz quase não aparece, mas uma bailarina a Ana Carla de Moraes, subia num púlpito e falava: “qual a história que você quer que eu conte?”. Não tinha música ao vivo. Um rapaz com a bicicleta de som ficava passando pelo monumento. A música que tocava chama-se “Tenente Lindalvo” que é da trilha sonora do filme “O Baile Perfumado”. Ela tem um toque “marcial”, uma marcha de exército. Ela tem também algo muito terna, maternal, e eu a usei pra uma cena que eu queria trabalhar a humanidade desses Marechais, que eram o Floriano Peixoto e o Marechal Deodoro. Tinha uma história da mãe do Deodoro, de que ela mandava os filhos para a guerra. Ela era tão patriota que ela achava que os filhos tinham que ser mandados para a Guerra. Aí eu fui pesquisar a história desses povos, desses Marechais. Então tinha esse sentimento do que é ir para uma guerra. O que é que tem de humano nisso? Eu usava essa música nessa cena. Que era uma cena aonde a gente explorava esses cones, onde estão esses Marechais. Era dançada muito pelos homens em determinado momento, e pelas mulheres em outro. Essa história de homem/mulher está em todos os meus trabalhos.

Tinha um momento em que a Débora colocava o “Fofão” no braço, enquanto os outros ficavam se debatendo. “Homens mutilados pela guerra”. Esse era um momento do trabalho.

Essa mesma música virava uma ciranda das mulheres ao redor dos cones que eram redondos e essa música tem uma métrica da ciranda. Tinha um momento de silêncio que os bailarinos só sentavam e ficavam contemplando, que eu usei a luz do sol. O horário foi proposital que começava a entardecer, assim, a luz do sol nos bailarinos só ali, contemplando em silêncio. Nesse momento era música ao vivo. Tinha um cara tocando trompete, só no trompete, tocando o Hino de Alagoas. Era o começo do espetáculo. Era um músico do Curso de Música. Ele fazia parte de uma banda de Coqueiro Seco. Ele entrava tocando e era o momento da improvisação. Tinha o momento do início que tinha essa música do DJ Tudo, que era um momento... no Hino de Alagoas tem um trecho que fala “liberdade, liberdade” e eu quis lançar para os bailarinos essa questão: “o que é ter liberdade de dançar nesse espaço?” É um espaço que “pede pra você voar. É imenso. O que é ter liberdade de dançar nesse espaço. Eu deixei completamente aberto. Não tinha parâmetro nenhum. Cada um dançava e eu me expus a inexperiência deles, porque eu queria simplesmente que eles ficassem livres pra ser o que são, o que podem se jogar dentro dessa liberdade. O que foi muito difícil. Onde é que está a sua liberdade de dançar, o que é que você faz com ela. Eu estava mais interessada no processo em que as pessoas iam vivenciar diante desta questão, a amplitude espacial e ele com a liberdade de fazer o que quisessem, do que ter uma construção coreográfica coerente .

O fim todos iam para o púlpito, subiam e desciam do púlpito gritando seu nome. Uma semana antes de dançar. Tinha um texto falado no púlpito, porque no processo a gente foi proibido de usar o espaço, e, uma semana antes disseram que a gente não poderia dançar, porque não podia subir nos cones, não podia subir no púlpito. Aí eu fiz um texto que falava dessa proibição do discurso do povo. Aí eles falavam esse discurso, falavam o nome e aí saíam enlouquecidos. Não era o final. Este espetáculo foi dançado duas vezes.

#### **AUTORA - TRABALHARAM MUITO PARA A CONSTRUÇÃO DESSE PROJETO?**

**TELMA** - 2008 eu ganhei o prêmio. A gente só começou a trabalhar em 2009. Eu trabalhei 2009 e 2010. 2010 montoei “Dentro Fora Dentro” e “Azul Quente”, 2009 “Miami dos Mendigos” e “Qual a História que você quer que eu Conte”.

#### **AUTORA – COMO FOI A MONTAGEM DE “DENTRO FORA DENTRO”?**

**TELMA** - A ideia era trabalhar só nas escadarias da Associação Comercial. Que eu escolhi porque eu achava aquele prédio um lugar muito destacado na arquitetura da cidade. Diante dos empecilhos que houve, eu me precavi totalmente: Fiz um ofício, procurei a Coordenação de Cultura de lá, expliquei sobre o trabalho. O Coordenador Cultural gostou da idéia e falou: “vamos fazer dentro do salão também, porque temos dois museus aqui e vai ser interessante. Passei uma tarde conversando com ele. A gente ia fazer um Projeto que se chamava “Dança Calada”, que a gente ia mandar convite para as escolas. Ia ser com o Curso de Dança, e ele ia estabelecer um dia na semana para convidar as escolas. As crianças iam assistir ao Espetáculo, depois iam visitar os museus, milhões de coisas. Aí eu comecei a trabalhar nas escadas, no Hall e depois no saguão central. O tempo que eu tinha estipulado não deu certo porque se estendeu mais. Aí eu o procurei com um ofício pra solicitar prazo maior, aí ele disse: “procure a direção”. Foi a primeira vez que ele pediu pra eu procurar a direção, porque tem que agendar a pauta e vê essas mudanças de data. Eu cheguei lá e a Secretária perguntou: “A Diretora sabe que vocês vão dançar?” Eu disse, olhe, a um tempo atrás eu vim aqui com o ofício. Ela falou: “o espaço aqui é pago”. São mil Reais o hall e hum mil e quinhentos Reais o salão principal.” Eu falei que havia acordado com o Assessor. Ela disse: “não, eu não estou sabendo de nada. Vocês só vão dançar aqui se vocês pagarem.” Aí isso não estava previsto no

orçamento do Projeto. Conseguimos um abatimento, e conseguimos dançar um dia, depois de três meses de trabalho. Tinham umas trezentas pessoas no dia da apresentação.

Fizemos um questionário perguntando as pessoas se elas já tinham entrado ali naquele espaço, qual o motivo da entrada. Tinham umas trezentas pessoas no dia da apresentação. 60% nunca tinham entrado e das outras 40% só 10% tinha ido para entrar nos museus. Cento e oitenta pessoas responderam. Aí fomos tentar argumentar, fomos tentar falar com a Direção: “a gente trouxe público, os museus estão sem visitação, a gente pode pagar uma taxa de energia. Nada, nenhuma negociação adiantou. A gente mandou o Projeto isoladamente, “Dentro Fora Dentro”, para o BNB de Cultura, fazer uma temporada lá. Ganhamos o Edital. Voltamos para a Associação. Não podemos dançar porque ia haver uma reforma. Aí a gente solicitou uma prorrogação do prazo para o BNB. O BNB aprovou. A gente voltou lá quando terminou o prazo da reforma, eles falaram que a reforma não tinha sido feita, não tinha prazo de terminar. Uma má vontade total. A gente entendeu que eles não queriam.

Solicitamos ao BNB, pra gente pegar só o fragmento que a gente tinha feito só pra o salão principal que era um quadrado, que a gente explorou essa forma geométrica, que é o quadrado, e levar para as escolas. Aí o BNB aprovou e a gente fez nas escolas uma temporada de oito apresentações e foi ótimo.

No Memorial à República foi explorado as escadas. Exploramos o espaço e como aquele espaço é habitado, porque, as pessoas, os transeuntes, ali, do lugar, costumam sentar muito nas escadas, mas elas não entram na Associação. As pessoas que moram na favela, pedintes, esmoles, moradores de rua que moram por ali, se sentam, habitam muito aquela escada mas eles não entram, nunca entraram ali dentro. A própria ostentação do lugar intimida. Então a gente observou essas pessoas ficando nesses lugares, essas posturas corporais, a gente trabalhou isso também. Esse modo de estar naquele lugar. A gente observou também que ali vai muita gente tirar foto. Sempre quando a gente estava ensaiando, chegava um grupo de formandos para fazer fotografias ali naquele lugar. E era muito interessante isto. Não eram só grupos de Direito. Porque aquela coisa Greco-romana, inspira os grupos de Direito, mas agora, todos os grupos vão fazer fotos lá.

A ideia das colunas gregas, a gente explorou um pouco essa coisa do estatuário, com o gestual. As meninas paravam naquelas pilastras; as simetrias, coisas da relação com o espaço. Era sem música, só silêncio.

A entrada no salão, naquela ostentação, tinha um momento de colocação de um sapato, de colocação de uma maquiagem, porque elas estavam descalças. Tinha um sapato que se destacava. Ele era vermelho porque a gente queria destacar essa mudança de status, porque quando aquele prédio foi inaugurado, teve uma celeuma na cidade pra ver quem ia receber convite pra entrar na festa. Todo mundo queria participar daquela festa. As meninas colocavam uma saia, colocavam algo que se sobrepunha, porque era uma roupa de ensaio ali na escadaria. Colocavam um batom e colocavam um sapato. Era pontuada essa preparação para entrar no espaço e quando elas davam esse passo para entrar, isso também era exagerado. Dentro, no hall, tem uma estátua nua. O mercado turístico inventou que se você tocasse na bunda da estátua, você ganhava dinheiro, ficava rico. Essa motivação foi inventada para criar uma visitação para o lugar. Então, o turista tocava na bunda e aquilo ali ia dá dinheiro. Então a gente colocou um bailarino que tinha um “bum-bum” estonteante, maravilhoso, que é o “Fofão”. Ele ficava circulando pelo público com um “tapa – sexo”, como uma estátua grega, com um paninho. Ele ficava circulando para quem quisesse tocar na bunda dele. E as meninas, passavam e falavam no ouvido, não falavam em qual “bum-bum” era pra tocar, se no da estátua ou no do bailarino. Elas falavam: “se tocar, dá dinheiro”. Elas falavam cochichando e começava a gerar aquela curiosidade sobre o que elas estão cochichando. Quem escutava o recado ficava rindo. Algumas pessoas tocavam o “bum-bum” do “Fofão”.

Tinha o momento do glamour, que aí eu usava uma música francesa, de época, que as meninas usavam um banquinho que tinha na entrada do hall e tinha outra coisa que a gente explorava nesse momento, Jaraguá antigamente era um bairro portuário, era um bairro de prostituição. Então tinha uma transição das meninas que estavam na pilastra, expostas lá, e uma cena dentro que tinha uma pilastra gótica também, que a Karina ficava lá como uma prostituta exposta. Então era quase a mesma movimentação da pilastra gótica, só que ela dava uma conotação sensual para tudo. Então era como se ela fosse a prostituta desse momento. Que tinha certo glamour também.

Lá dentro no salão, a gente trabalhava a estrutura do quadrado. Pura geometria, porque o chão era quadrado; as lajotas do chão eram quadradas; o teto era dividido em quadrados, e as pessoas que conseguiram entrar nesse salão, elas tinham que se enquadrar dentro de um padrão social para poder entrar no salão. É uma coisa de se enquadrar. Eu explorei muito o encontro dessas pessoas.

Tinha a geometria e tinha o encontro das pessoas nesse ambiente desse salão onde se deu essa festa historicamente situada. Aí eu trabalhei o caminhar, as ações simples do caminhar, do encontrar. Eu trabalhei o quadrado, a diagonal do cubo de Laban; trabalhei as progressões no chão, das pessoas se encontrando nessa diagonal. Eu trabalhei com a repetição, no sentido do público se deslocar do lugar que estava assistindo a mesma coisa de outro ângulo, porque eu estava querendo discutir esse lugar desse lugar, o que as pessoas se colocam. Então a gente repetia a coreografia três vezes. A pessoa mudava de lugar e a outra vez a pessoa entrava dentro do salão, para ver a coreografia de dentro.

#### **AUTORA – E “AZUL QUENTE”?**

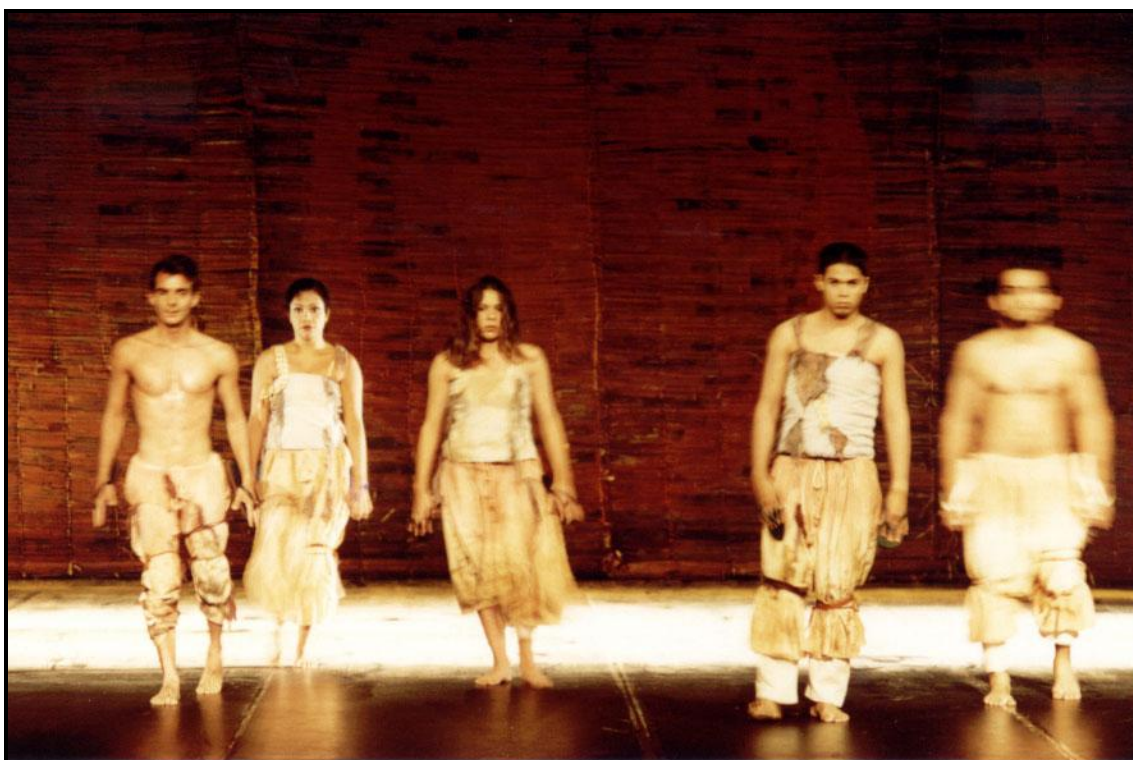
**TELMA** - Como a gente se estendeu muito no Projeto do “Dentro, Fora, Dentro”, quando a gente foi pra “Azul Quente”, nosso prazo da Funarte já estava expirando. Era o mar, o lugar que eu queria trabalhar.

O mar que é o lugar que mais simboliza essa cidade. É muito inspirador. Eu queria dançar ali. Só que como a gente não teve tempo, diante do prazo de entrega do trabalho, a gente fez só uma sessão de improvisação lá para nós. Estabelecemos algumas questões, a cor do figurino, que eu queria que fosse vermelho, para poder contrastar com a cor do mar; a gente conversou com algumas pessoas que freqüentam aquele lugar e a gente fez uma sessão de improvisação pra nós em cima da relação com o próprio espaço. Inicialmente eu falei para os meninos que não tinha parâmetro nenhum, era para se relacionar com o espaço e a gente tinha o som de uma flauta que depois, imediatamente eu tirei porque eu queria trabalhar com a sonoridade do local. A gente tinha muito som para trabalhar. Fizemos uma ou duas sessões de improvisação e aí a gente abriu a terceira sessão de improvisação para o público assistir que foi no Dia Internacional da Dança. A gente colocou isso como a apresentação do Projeto. Aí depois a gente escreveu o Projeto “Azul Quente” num outro Edital de Artes Cênicas na Rua, para ter mais tempo para o trabalho.

Existem muitas danças contemporâneas. Antes de se pensar dança contemporânea, tem que se pensar arte contemporânea. É uma arte que está movida por uma linha muito limite entre o que o artista faz e sua vida. Faz arte contemporânea, quem vive contemporaneamente. O que é viver contemporaneamente. Vamos entrar sempre num lugar subjetivo.



## 8. ANEXOS



**Ilustração 3** - Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*. Da esquerda para a direita: Fernando Arruda, Valéria Nunes, Nadja Rocha, Canel Junior e Glauber Xavier.



**Ilustração 4** – Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*, Valéria Nunes (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)



**Ilustração 5** – Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração* Silvio Sarmiento (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)



**Ilustração 6:** Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*: Da esquerda para a direita: Monica Gomes, Fernando Arruda, Silvio Sarmento, Luciana Cristian e ao fundo, Canel Junior.



**Ilustração 7 –** Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*. Da esquerda para a direita: Monica Gomes, Fernando Arruda, Valéria Nunes, Nadja Rocha, Canel Junior, Glauber Xavier, Silvio Sarmento e Luciana Cristian. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)





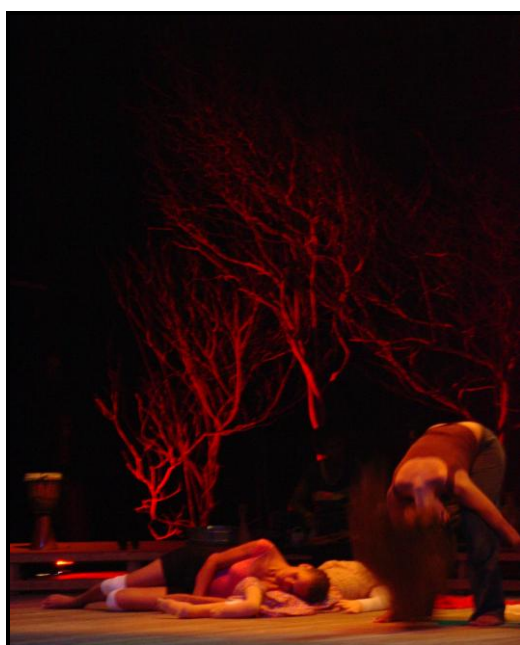
Ilustração 8: Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)



Ilustração 9: Foto do Espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)



**Ilustração 10 – Pé, Umbigo e Coração.** Acima da esquerda para a direita: Silvio Sarmento, Canel Junior, Monica Gomes e Nadja Rocha. Abaixo, da esquerda para a direita: Fernando Arruda, Luciana Cristian, Valéria Nunes e Glauber Xavier. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)



**Ilustração 11 – Foto do Espetáculo Yerma Maria da Silva.** Da esquerda para a direita: Anne Oliva e Nadia Rocha (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



**Ilustração 12 – Foto do Espetáculo Yerma Maria da Silva.** Telma César (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés)





**Iustração 13 – Espetáculo *Yerma Maria da Silva*. Telma César e Jorge Schutze. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 14- *Miami dos Mendigos* – Paria da Avenida – Maceió. Da esquerda para a direita: Karina Vilela, Soledade Sepúlveda, Mariana Lima, Joelma Ferreira e Deane Garcia. Todas alunas do Curso de Dança Licenciatura da UFAL. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 15 - *Qual a História que Você Quer que eu Conte?*, no Memorial à República, em Maceió, 2009. Dançarinos/Intérpretes: Alunos (as) do Curso de Dança Licenciatura da UFAL. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**





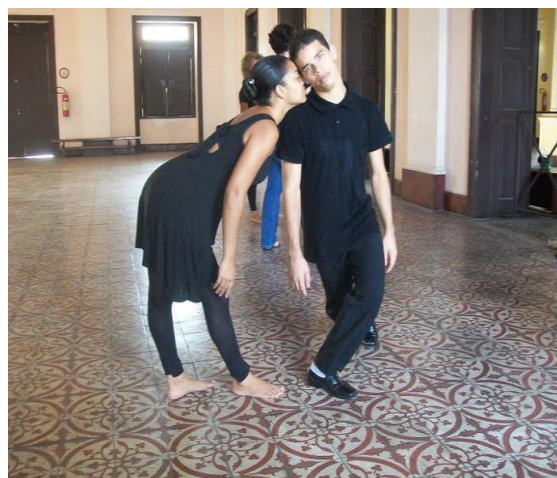
**Ilustração 16 - *Qual a História que Você Quer que eu Conte?* Memorial à República, em Maceió, 2009. Dançarinos/Intérpretes: Alunos (as) do Curso de Dança Licenciatura da UFAL. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 17 - *Dentroforadentro* 2009, escadarias da Associação Comercial – Maceió. Elenco da Companhia dos Pés. Da esquerda para a direita: Ane Oliva, Mariana Lima, Regis Oliveira, Karina Vilela, Joelma Ferreira e Edson Santos. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 18 - *Dentroforadentro* 2009, Hall da Associação Comercial – Maceió. Elenco da Companhia dos Pés. Da esquerda para a direita: Edson Santos, Ane Oliva, Joelma Ferreira, Karina Vilela, Telma César, Mariana Lima e Regis Oliveira. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 19 - *Dentroforadentro* 2009, Hall da Associação Comercial – Maceió. Joelma Ferreira e Edson Santos. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 20 – *Dentroforadentro* - Apresentação na escola estadual Romeu de Avelar, em Maceió. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**





Ilustração 21 – *Dentroforadentro* - Apresentação na escola estadual Romeu de Avelar, em Maceió. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).



Ilustração 22 – *Dentroforadentro* - Apresentação na escola estadual Romeu de Avelar, em Maceió. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).



**Ilustração 23 – *Dentroforadentro* - Apresentação na escola estadual Romeu de Avelar, em Maceió. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 24 – *Dentroforadentro* - Apresentação na escola estadual Romeu de Avelar, em Maceió. (Foto divulgada no Site da Companhia dos Pés).**



**Imagem 25 – *Azulquente* – Pilotis do antigo Clube Alagoinhas – Praia de Ponta Verde - Maceió. Edson Santos (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Imagem 26 – *Azulquente* – Pilotis do antigo Clube Alagoinhas – Praia de Ponta Verde - Maceió. Reginaldo Oliveira (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**





**Imagem 27 – *Azulquente* – Pilotis do antigo Clube Alagoinhas – Praia de Ponta Verde - Maceió. Ane Oliva (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Imagem 28 – *Azulquente* – Pilotis do antigo Clube Alagoinhas – Praia de Ponta Verde - Maceió. Edson Santos e Mariana Lima (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Imagem 29 – *Azulquente* – Antigo Clube Alagoinhas – Praia de Ponta Verde - Maceió. O elenco (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 30** – Foto Telma César em ação performática que integrou o processo de criação de *Encontros*, na rua, no Centro da cidade, em Maceió. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



**Ilustração 31** – Foto Telma César em ação performática que integrou o processo de criação de *Encontros*, na rua, no Centro da cidade, em Maceió. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



**Ilustração 32** – Foto Telma César em ação performática que integrou o processo de criação de *Encontros*, na rua, no Centro da cidade, em Maceió. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



**Ilustração 33** – Foto Telma César em ação performática que integrou o processo de criação de *Encontros*, na rua, no Centro da cidade, em Maceió. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 34 – *Encontros*: Centro da Cidade de Maceió: Da esquerda para a direita: Ane Oliva e Mariana Lima. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 35 – *Encontros*: Centro da Cidade de Maceió: Ane Oliva e Edson Santos. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 36 – *Encontros*: Centro da Cidade de Maceió: Da esquerda para a direita: Joelma Ferreira e Mona Spinásé. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).





Ilustração 37 - *Encontros*: Teatro Deodoro – Maceió. Da esquerda para a direita: Edson Santos, Joelma Ferreira e Regis Oliveira. Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 38 - *Encontros*: Teatro Deodoro – Maceió. Da esquerda para a direita: Edson Santos, Regis Oliveira e Joelma Ferreira . Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 39- *Encontros*: Teatro Deodoro – Maceió. Da esquerda para a direita: Joelma Ferreira, Edson Santos e ao fundo Regis Oliveira. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).



Ilustração 40- *Encontros*: SESC – Maceió. Da esquerda para a direita: Edson Santos, Joelma Ferreira, e ao fundo Regis Oliveira. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).





**Ilustração 41– Foto de *Encontros*: Teatro Deodoro – Maceió. Da esquerda para a direita: Edson Santos, Joelma Ferreira, e ao fundo Regis Oliveira. (Foto divulgada no site da Companhia dos Pés).**



**Ilustração 42- *Encontros*: Apresentação para alunos e professores da Faculdade de Anhembi Morumbi, em São Paulo – 2013.**



**Ilustração 43- *Encontros*: Apresentação para alunos e professores da Faculdade de Anhembi Morumbi, em São Paulo – 2013.**

## a. Cartazes



Espetáculo de Dança

# Encontros

Local - Museu da Imagem  
e do Som – MISA

Praça dois Leões, Jaraguá

Horário - 20 horas

Entrada gratuita

Dias: 29 de novembro e  
13 de dezembro

Apoio:

Realização:

Cia.  
Pés



Museu da Imagem  
e do Som

Censura: 16 anos



# Espectáculo de dança

# ENCONTROS

Com a Cia dos Pés

Classificação: 16 anos

Pinacoteca Universitária  
Espaço Cultural da UFAL  
Praça Sinimbú, Centro  
Horário: 19h

Temporada

Dias: 13, 20 e 27/09  
e 04 /10

Entrada gratuita\*

\*Solicitamos a doação de  
01 Kg de alimento não-perecível

Que será doado à LACA - Lar de Amparo a Crianças para Adoção

Informações:  
(82) 9971-4281

[www.companhiadospes.blogspot.com](http://www.companhiadospes.blogspot.com)  
[www.encontrosociadospes.blogspot.com](http://www.encontrosociadospes.blogspot.com)

Incentivo



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

Ministério da  
Cultura



REPÚBLICA FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Realização



Cia  
dos  
Pés

Produção



**TUDO**  
PRODUÇÃO

Apoio



João Recha  
ACADEMIA DE DANÇA



MUSEU  
PINACOTECA  
UFAL



pinacoteca



UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE ALAGOAS

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Procultura de Estímulo ao Circo, Dança e Teatro/2010