

# Tindaro Silvano

## Coreógrafo

**“O Brasil faz fusões de linguagens muito bem. Ao mesmo tempo, não temos uma escola de dança clássica refinada, um padrão de bailarinos. Criamos a escola da fusão.”**

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn  
no dia 17 de abril de 2010, em São Paulo.

Tindaro Silvano

O mineiro Tindaro Silvano começou a carreira artística no teatro e ainda jovem fez a transição para a dança. Com o início tardio na dança, como a maioria dos homens bailarinos no Brasil, não teve tempo de moldar o corpo para o balé clássico e sofreu com isso como profissional. Formado pelo Palácio das Artes, em Belo Horizonte (MG), com o professor Carlos Leite, estudou também com mestres da dança como Hugo Dellavalle e Bettina Bellomo.

Silvano já dançou com as companhias do Palácio das Artes (MG), do Ballet Guaíra (PR), do Ballet Gulbenkian (Lisboa) e do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Morou na Europa, trabalhando e estudando, quando aproveitou para assistir grandes bailarinos no palco, até definir-se como “um bailarino com potencialidade clássica que passa a dançar contemporâneo”. Lembra ainda hoje o impacto que teve ao assistir o Netherlands Dance Theatre sob a direção de Jirí Kylián no auge da sua criatividade. “Fiquei apaixonado, quis mergulhar naquele universo.”

O bailarino, no entanto, saiu de cena aos 28 anos e, em 1986, virou coreógrafo. Criou dezenas de espetáculos, muitos deles premiados, e hoje é *maître* e coreógrafo do Ballet Jovem do Palácio das Artes, além de atuar simultaneamente em diversas companhias pelo mundo. “Quando a cortina abre, aquela coisa que o coreógrafo imaginou sozinho precisa virar um produto final concreto. O coreógrafo seleciona o elenco e escolhe os bailarinos que melhor se adaptam às aquelas necessidades.”

### **Aos 18 anos, você deixou a vida de ator e foi fazer sua primeira experiência com dança. Como foi essa passagem?**

Comecei com teatro amador e ganhei um prêmio com teatro infantil em Belo Horizonte. Eu estudava letras também. Na preparação para uma próxima peça, um musical, precisei aprender um pouco de dança. Fui aconselhado pelo diretor Ronaldo Brandão – grande referência no teatro mineiro e brasileiro, ex-crítico da revista *Veja* – a procurar algumas aulas de dança. Ele me indicou quem procurar. Fui até o Palácio das Artes e procurei o professor Carlos Leite. Na primeira aula pensei: “Que coisa interessante!”. Era um mundo bonito, organizado, com um professor culto, lindas músicas, moças bonitas. Tudo me motivou. Fiquei entusiasmado e fiz balé um tempo escondido da família. Isso foi em 1974, era plena ditadura. Tudo era muito careta. Aliás, a caretece não acabou. Hoje, percebo que na ditadura a resistência estava mais dentro de mim. Tive a sorte de ser contratado muito rápido, porque eram poucos os rapazes que faziam dança. Com seis meses de balé, eu já era bailarino da companhia, com um salário equivalente a US\$ 1 mil.

Larguei o teatro e comecei a dançar. Achava o mundo do teatro muito desorganizado. Ensaiaava-se muito e muitas vezes a peça não estreava. Naquela época, havia ensaios às 3h da manhã e a peça não ia para frente. Já a organização da dança e o primeiro contato com a música, as grandes obras criadas para o balé me marcaram muito. Eu fazia balé clássico. As meninas nas pontas dos pés e a gente de malha inteira. Ali fiquei alguns anos trabalhando e estudando com o professor Carlos Leite. Foi quando fiz as primeiras viagens pelo Brasil e comecei a conhecer bailarinos de outros estados. Ao mesmo tempo, por fazer parte da Cia de Dança Palácio das Artes, tínhamos o privilégio de receber as companhias convidadas. Iam regularmente de São Paulo até Belo Horizonte o Ballet Stagium – comandado pelo Décio Otero e pela Marika Gidali – e o Balé da Cidade – na época totalmente reestruturado pelo Antonio Carlos Cardoso. Este último foi um diretor que me marcou muito. Eles e eu fazíamos balé clássico, mas eles também faziam uma dança moderna, uma dança que exprimia o tempo e os problemas daquela época. O Ballet Stagium fazia um balé de resistência política. Na gênese da dança contemporânea, considero essas duas companhias fundamentais. Em seguida, senti a necessidade de expandir meus horizontes e eu fui para o Balé Teatro Guaíra, em Curitiba, dirigido na época pelo Hugo Delavalle – um bailarino argentino que fez carreira em Stuttgart, na Alemanha, e estava dirigindo uma versão de *Giselle* [balé romântico francês]. Era a estreia da bailarina Ana Botafogo em seu primeiro papel importante no Brasil. Tive a honra de participar dessa montagem. Logo a seguir, o Hugo Delavalle tornou-se diretor da Cia Dança de Minas Gerais. Eu, fascinado com o que ele podia me ensinar, fui junto. Todos aqueles nomes começaram a aparecer para mim: John Cranko, Kenneth MacMillan, a nossa grande Márcia Haydée, que tinha sido par de Hugo Delavalle, Erik Bruhn e outros grandes.

Passei a ser o primeiro bailarino. Tive possibilidade de dançar bons papéis e fui visto por um coreógrafo português, o Carlos Trincinhas – que era, na época, coreógrafo colaborador do Ballet Gulbenkian, de Portugal. Ele me ofereceu um estágio. Nessa época, vale lembrar, era preciso pagar para sair do Brasil. Havia um depósito compulsório e, por uma carta que apresentei ao Ministério da Cultura, tive a possibilidade de ir estudar na Europa com as minhas próprias economias. Imagine, então, eu era um rapaz de 21 anos que já conseguia economizar por meio da minha dança. Desde quando comecei a dançar, nunca parei. Vivo exclusivamente do meu “fazer artístico” e isso me orgulha muito. Fui para Paris depois, fazer aulas com o Ramon Franquetier, o *maître* da Ópera de Paris. E nessa mes-

ma época, passei um tempo em Londres, com o mestre John O’Brian, que já era velhinho naquela época, mas ainda vive e dá aulas.

### **Quais os bailarinos e coreógrafos que mais te impressionaram neste início?**

A década de 70 é um período áureo de alguns grandes bailarinos como Rudolf Nureyev, Jorge Donn, Maurice Béjart, Roland Petit, o próprio George Balanchine. O mundo foi se descortinando para mim e, por meio destes grandes coreógrafos, fui conhecendo as grandes companhias. Antigamente, muitas companhias vinham ao Brasil. No meu segundo ano no Palácio das Artes, vimos o Ballet Nacional da Holanda, que tinha coreógrafos fenomenais, como Hans van Manen, um gênio que ainda está na ativa com mais de 80 anos. O mundo descortinou para mim uma série de artistas e ao mesmo tempo aprendi a dançar, a apreciar os grandes mestres da pintura, da música e, com as viagens que comecei a fazer, li muito sobre música, dança, história da arte e até arquitetura. Ter uma cultura abrangente, não somente na sua área específica, é muito importante na formação de qualquer artista. Tive a chance de poder ler em outras línguas, porque eu já fazia faculdade de letras, fazia inglês na faculdade e as outras línguas eu pude aprender na prática. Isso foi importante, porque nós temos carência de publicações sobre dança em português até hoje. Algumas coisas chegavam às minhas mãos por meio de livros escritos em Portugal, mas essa lacuna existia e ainda existe no Brasil. Não havia internet e as livrarias de Belo Horizonte não tinham livros de balé. Eu ia para a biblioteca pública e mergulhava e tentava achar dicionários e livros com bailarinos. Na época existia uma estética russa muito forte na dança clássica, tínhamos grandes companhias da União Soviética. E eu procurava aprender a história do balé russo, do balé francês e depois a história do balé desde a renascença. Hoje, temos muito à frente, temos mais acesso.

### **Quem financiava a vinda das companhias para o Brasil? Quem propiciava esse intercâmbio artístico?**

Não sei te dizer exatamente quem. Mas coisas aconteciam no plano governamental. Eram trocas entre os países. O Estado bancava a cultura. Quando comecei a dançar, várias companhias estaduais foram abertas. Eles abriram a Cia de Dança Palácio das Artes, o Balé Teatro Guaíra, em Curitiba, o próprio Balé da Cidade, que antes era clássico e passou a ser contemporâneo e moderno. O Teatro Castro Alves, na Bahia, também foi importante. Tudo isso financiado pelo Estado. E eu acredito que as companhias estrangeiras vieram

na época nos mesmos moldes em que se organizou o Ano da França no Brasil. Em 1976, houve o Bicentenário da Independência dos Estados Unidos, por isso várias companhias norte-americanas vieram para cá. Vi coisas lindas. Em São Paulo, tinha Ruth Escobar fazendo um trabalho muito importante, por usar bailarinos no teatro. Depois dividiu. Cada um foi para o seu lado. E a dança se organizou de uma maneira diferente do teatro. O que acho mais importante de contar é que quando eu era jovem, aos 18 anos, foi-me oferecido um emprego, pude juntar dinheiro e ir para fora ver o mundo verdadeiro. Porque a gente vivia no Brasil dentro de uma bolha. Havia pouca informação com o nosso regime político, era criado um mundo da fantasia, a Copa de 70, o milagre econômico. Quando fui para a Europa em 1979, foi o ano do começo da abertura. Sempre gosto de falar disso porque tive todas as possibilidades de fazer carreira na Europa, mas todo mundo estava pensando em voltar. Era como o *Samba de Orly*: “Vai, meu irmão / pegue esse avião / você tem razão / de correr assim desse frio / mas beija / o meu Rio de Janeiro / antes que um aventureiro lance mão / pede perdão / pela duração dessa temporada”. Eu estava em Portugal, trabalhei no Ballet Gulbenkian durante uma temporada.

### **Como foi trabalhar no Gulbenkian e depois voltar ao Brasil?**

Era uma companhia de dança contemporânea. Acabaram com ela há uns cinco anos. Lá, trabalhavam com os maiores coreógrafos contemporâneos do mundo. O Calouste Gulbenkian era um engenheiro e empresário armênio, dono de poços de petróleo, riquíssimo. Ele foi convidado por Salazar a se instalar em Portugal para negócios. E ele criou uma fundação para financiar a arte. É um prédio enorme, maravilhoso, tem um museu, uma orquestra, um coro. O Ballet Gulbenkian era uma companhia de nível avançado. Contava com coreógrafos portugueses, como Vasco Wellenkamp e Carlos Trincheiras. Foi interessante esse período, mas eu estava na onda de voltar para o Brasil. Acabei voltando. Era quase um renascimento político. Houve um boom nas artes cênicas e no balé. Voltei direto para o Palácio das Artes e tive a oportunidade de fazer uma turnê com Mikhail Baryshnikov e com a venezuelana Zandra Rodrigues. Foram 50 dias viajando o Brasil inteiro, dançando nos mais importantes teatros. Obviamente, existia uma discrepância enorme de qualidade. Baryshnikov era um mito e estava no auge da carreira. E nós fomos bombardeados. Tivemos muitas críticas negativas. Mas para nós estava sendo maravilhoso. Ele era extremamente simpático e entendeu toda a situação. Ele foi para a televisão e para os jornais defender a dança brasileira. Dizia que estava de passagem por aqui e nós, os artistas, ficaríamos. Para ele, a crítica

queria destruir uma geração de artistas brasileiros [*o jornal O Globo, em maio de 1980, citou Baryshnikov: “Eles são muito jovens, alguns têm menos de 17 anos, e por isso deveriam ser estimulados em vez de demolidos”*].

### **Você saiu do clássico e foi para o contemporâneo, mas sem abandonar o clássico. O que são estes dois mundos?**

Quando eu sai do balé clássico de repertório, depois de ter passado pelo Gulbenkian, entrei para o balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que é uma companhia clássica. Lá, dancei com grandes bailarinos. Alguns brasileiros que dançam até hoje e alguns internacionais, como Natalia Makarova, Fernando Bu-jones, Yoko Morishita. Pude ver o que é trabalhar com clássico. Eu era esforçado, mas tive muitos limites. Como a maioria dos bailarinos brasileiros, comecei muito tarde. Não temos a tradição da Ópera de Paris, do balé da América ou de países europeus, onde começam a dançar desde criança. O corpo vai se moldando às necessidades do balé clássico. Trabalha-se a vida inteira para atingir uma formação sólida. Seis ou sete anos de trabalho árduo. Você trabalha seus pés, suas pernas, sua coluna, sua força. Isso tudo machuca muito. Inclusive, deixa sequelas. No final da carreira, é muito comum ver bailarinos tendo que operar a bacia, o Baryshnikov operou sete vezes o joelho. Os pés são sempre muito mal tratados, as colunas dos homens terminam com muitas hérnias. Os grandes saltos comprometem a parte óssea e cartilaginosa do corpo. O bailarino é um artista, mas também é um atleta. Seu corpo tem um tempo de uso. Nós não temos uma política de aposentadoria especial, como há nos países mais civilizados, onde o bailarino, quando chega aos quarenta e poucos anos, pode se aposentar. Aos meus 28 anos, vendo que teria dificuldades na carreira de bailarino clássico, me desliguei do Theatro Municipal e fui beber em outras fontes. Fiquei nove meses viajando pela Europa. Fui a países importantes na dança contemporânea, como Holanda, Dinamarca e Suécia. Sofri um choque imenso quando fui ver o Netherlands Dance Theatre, sob a direção do Jirí Kylián no auge da sua criatividade. Fiquei apaixonado, quis mergulhar naquele universo. Com a dança contemporânea, não é preciso o mesmo sofrimento. Um bailarino clássico nunca está satisfeito. Se fizer 300 espetáculos na vida, sairá satisfeito em apenas um. Ele quer mais, ele precisa de mais. Não digo que o bailarino contemporâneo não queira mais, mas ele consegue alcançar uma plenitude artística se tiver a sorte de encontrar um coreógrafo que explore as suas possibilidades e que até mesmo esconda suas deficiências. Há possibilidades como bailarino de se realizar como artista.

Foi o que busquei. Um bailarino com potencialidade clássica que passa a dançar contemporâneo. E foi o que as grandes companhias contemporâneas fi-

zeram, fundiram as técnicas clássica e moderna: Ópera de Paris, Ballet Nacional da Holanda, American Ballet Theatre, New York City Ballet. A Pina Bausch fez um trabalho de dança-teatro. E que tipo de aula eles faziam? Balé clássico! Defendo muito que o bailarino tenha aula de balé clássico, porque é uma tecnologia muito bem desenvolvida para aprimorar a movimentação artística. Depois, pode-se acrescentar os movimentos de dança moderna, e assim ter um corpo com um vocabulário amplo de movimentos para servir a várias linguagens. Foi isso que busquei. Também quis observar coreógrafos pelos quais sempre tive grande admiração – Rodrigo Pederneiras, Luis Arrieta, Victor Navarro, Oscar Arrais – e senti vontade de trabalhar na criação de coreografia. Comecei a fazer meus esboços coreográficos em São Paulo, porque a primeira companhia que me ofereceu um posto de *maître* foi o Cisne Negro. Assim comecei a minha vida “do outro lado”. Embora relativamente jovem, comecei a me dedicar à coreografia a ponto de não ter mais tempo para me dedicar à dançar no palco. Saí de cena aos 28 anos. Depois, lancei uma ou outra coisa. Entre elas, participei de Coppélia [*montagem de 2008 encenada pela primeira vez em 1981 sobre balé com coreografia original de Arthur Saint-Léon e música de Léo Delibes, de 1870*], no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

### **Como é o outro lado? O que é ser um coreógrafo?**

Coreógrafo é a pessoa que está no topo da pirâmide no mundo da dança. É aquele que tem de enxergar com antecedência um produto que é abstrato. Existem coreógrafos extremamente autorais, mas eu diria que a metade deles precisa de parceiros. Não só de bailarinos, mas de cenógrafos, de figurinistas, uma boa estrutura para colocar seu produto em cena. Quando a cortina abrir, aquela coisa que ele imaginou sozinho precisa virar um produto final concreto e, de preferência, um sucesso. O coreógrafo é a pessoa responsável por isso. Seleciona o elenco e escolhe os bailarinos que melhor se adaptam às aquelas necessidades. Sejam elas clássica, contemporânea, moderna, vanguarda, dança de teatro, pesquisa, o que for, qualquer uma das vertentes da dança.

### **Já existe produção suficiente no Brasil para que o coreógrafo viva do seu trabalho ou ele precisa se desdobrar em ser produtor, cap-tador, administrador?**

Existem várias maneiras de produzir dança no Brasil. Alguns grupos estão bem adiantados na captação de recursos, com seus próprios relações públicas, administradores e produtores. Assim, os coreógrafos podem se dedicar somente à criação. Mas não são muitos. São pessoas que resistiram brava-

mente, especialmente as companhias privadas. As companhias estaduais e institucionais, que viveram sempre com verba dos governos, passam por um momento um pouco difícil, porque houve uma mudança no Brasil. Temos este modelo alemão de gestão do Estado, mas uma sociedade totalmente americanizada. Na Europa, que agora está mudando também, o Estado pagava tudo – do cartaz até o breu para o bailarino usar em cima do linóleo. Na América, não. Quem entra no Lincoln Center ou no Metropolitan Opera House, escuta do guia: “Vocês estão entrando em um lugar 100% financiado por doações e patrocínios”. Eles têm um fundo nacional de artes e fazem a arte privada. No Brasil, alguns grupos sobrevivem graças a esse mecenato por meio da renúncia fiscal de empresas e estatais que investem em cultura.

O que aconteceu no Brasil é que nós desenvolvemos a figura do “diretor da companhia”. Há o papel do diretor artístico, do diretor administrativo e do coreógrafo. Os bailarinos, os assistentes, o pianista formam um time. E o coreógrafo precisa estar no topo da pirâmide porque organiza essa turma, é quem vai fazer a companhia desenvolver um trabalho, uma linguagem. No momento, nós estamos em uma fase boa. Temos exportado várias companhias com tremendo sucesso. Mas com a crise mundial, houve uma retração de investimentos na cultura. O presidente Lula disse que era só uma marolinha, mas houve sim uma retração e até os grandes grupos que dependiam de investimento privado correram o risco de desaparecer. De alguma maneira, diretores, coreógrafos e produtores deram um jeito e continuam presentes no cenário dentro e fora do país. Várias companhias brasileiras vivem mais fora que aqui. O Grupo Corpo faz uma temporada no Brasil, na qual faz cinco espetáculos nas principais cidades e o restante de sua agenda é extremamente internacional. Viajam seis ou oito meses. Ano passado eles tiveram – eu sei porque eu os conheço, são da minha cidade – cortes de turnês internacionais. Foi bom para eles porque puderam ficar em Belo Horizonte e criar um pouco mais na cidade. Mas existe, por exemplo, a Cia Deborah Colker, o Quasar Cia de Dança, o Grupo Cena 11 Cia de Dança, o Cisne Negro Cia de Dança, o Balé Teatro Castro Alves, que quando viajam fazem um sucesso tremendo. Existem grupos de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul, menos conhecidos no Brasil, que saem regularmente para fazer temporadas internacionais. Existe, por exemplo, o grupo Mimulos, em Belo Horizonte, um grupo originário de dança de salão e que vem fazendo um trabalho de dança contemporânea. Periodicamente, eles vão para o Festival de Dança Jacob Pillow, uma importante mostra de dança criada por Ruth Dennis e Ted Shawn, dois ícones da dança moderna norte-americana. Várias companhias brasileiras já estiveram lá, inclusive

o Grupo Corpo, a Cia Deborah Colker e agora Mimulos. Estão indo também para a Bienal de Dança de Lyon, na França – para onde vai a Cia Balé de Rua, de Uberlândia, que faz temporadas na Europa. É um fenômeno.

### **Quais políticas são necessárias para fomentar a dança e incentivar o intercâmbio?**

Os próprios captadores de recursos deveriam ter uma visão abrangente, porque existe uma tendência na dança para a formação de guetos. É importante haver uma troca maior. Existem festivais, mostras, bienais nas quais as companhias e mesmo os grupos semi-profissionais já transitam. Existem festivais competitivos que começam a oferecer bolsas de estudos para bailarinos, que os permite trocar de país e de escola. É uma saída. Por exemplo, há um festival em Nova Iorque, que é como se fosse um *grand prix* da juventude. Muitos brasileiros estão indo para este festival e lá conseguem bolsas de estudos para criar uma carreira fora. Existe uma gama enorme de bailarinos brasileiros no exterior. Tenho a oportunidade de viajar bastante e dou aulas em companhias na Alemanha, na Finlândia, em Portugal, na França, na Holanda. Em todas elas, há três ou quatro brasileiros e todos só falam em voltar para o Brasil. Temos um país de 200 milhões de pessoas e ainda são muito poucas as orquestras sinfônicas, os museus, os teatros que possibilitam uma circulação maior. O Brasil é um país imenso, São Paulo é uma cidade com o tamanho de um país. Poderíamos comportar cinco grandes orquestras ou mais. O mesmo número de companhias da dança, com diversos perfis, clássico, contemporâneo, de pesquisa. Belo Horizonte está indo por este caminho.

### **Fale de experiências brasileiras que possibilitam as trocas criativas.**

Existiu um festival brasileiro muito importante chamado Carlton Dance. Era patrocinado pela Souza Cruz e trazia anualmente diversas companhias do exterior e tinha a preocupação de incluir companhias brasileiras. As companhias brasileiras puderam mostrar seu trabalho para um público que pagava para ver os famosos do exterior – e às vezes nem tinham tanta fama assim. Muitas companhias tiraram partido deste festival. Ainda temos o Panorama de Dança, no Rio de Janeiro, e o Festival de Dança de Joinville, que é para companhias mais amadoras. De Manaus à Porto Alegre, indo para Belém e Mato Grosso, é possível encontrar coisa de qualidade. O que falta é trazer visibilidade para elas, porque transitar em Manaus é difícil. Mais fácil é ir para Miami ou para a Europa.

### **Você percebe uma identidade na dança brasileira?**

Sim. Isso foi uma das coisas que firmou o Brasil lá fora, a possibilidade de usar música brasileira, o ritmo brasileiro. As companhias procuraram até usar músicas originais. Alguns grupos só trabalham com composições originais, outros grupos usam a produção de música brasileira, seja clássica ou até música sertaneja. Isso cria identidade. Tenho um pouco de medo de isso criar um atrelamento. De repente, se você resolve coreografar Beethoven, não consegue escoar seu produto. É quase obrigatório produzir um compositor brasileiro e fazer uma coisa de temática nordestina para poder agradar gringo. Não estou condenando as companhias que optaram por este caminho. Há outras companhias que optaram por um trabalho mais universal, que falam do homem moderno com *world music*. Mas, sucesso mesmo, fazem as companhias que levam a alegria do brasileiro, da coisa da negritude, que fundem linguagens. A gente faz essa fusão muito bem aqui no Brasil. Ao mesmo tempo que não temos ainda uma escola de dança clássica refinada, um padrão de bailarinos ou de música clássica brasileira, como conseguiram os cubanos, os norte-americanos e outros países. Há muita gente talentosa que sabe dançar em casa e faz umas aulas de balé clássico, funde com contemporâneo, com a capoeira e vira bailarino. Esse sotaque brasileiro é apreciado.

### **Mas pode ser perigoso?**

Pode ser. Na dança tem que haver multiplicidade. O coreógrafo tem de tentar falar das várias facetas de seu país, do seu povo, das suas artes, das possibilidades rítmicas de seus compositores e dos compositores universais. O americano fez isso muito bem, foi bem sucedido ao importar a escola russa com George Balanchine, que criou um modelo americano de dança e agora tem muitos seguidores. No Brasil, não criamos a nossa escola clássica, criamos a escola da fusão.

### **Como é a formação do bailarino brasileiro?**

A dança, no Brasil, não se faz na universidade. Diferentemente de outros países, principalmente nos Estados Unidos. O bailarino brasileiro se forma assim: ele vai para uma academia particular e, tendo talento, vai haver investimento, muitas vezes dos próprios diretores dessa companhia, ou dos pais, que se sacrificam muito. Futuramente, ele vai para esses festivais e vai se formando, faz aula com vários professores, tenta ir para os grandes centros. Alguns conseguem ir para fora, fazer aulas e se aprimorar. Então, ele volta para o Brasil para uma dessas várias companhias brasileiras de expressão. Os cargos

de bailarinos são ocupados 90% por bailarinos brasileiros. Temos muita gente talentosa. Mas as faculdades de dança e de arte não formam artistas.

### **Como está a questão da crítica sobre a dança brasileira?**

Vivemos um momento peculiar. Há uma espécie de jogo. Falo com muita abertura e conhecimento, porque vi várias etapas dessa relação entre a crítica e produto artístico. Tive a oportunidade de conhecer pessoalmente vários críticos – alguns até já faleceram. Hoje, vejo que há uma espécie de tabelinha cruel dos críticos com os captadores de recursos. Uma espécie de promiscuidade. Me perdoem aqueles que forem colocar a carapuça. Mas falta abertura. A crítica e o produto final ainda não são uma coisa bem resolvida. Faltam bons livros. Tem muita gente nas universidades de dança, vendo semiótica e teoria, mas eles não teorizam nada. Estão buscando um cantinho para se acomodar como programador de algum lugar. Não vejo crítica competente. Sinto que há muita política e pouca crítica.

### **Como você vê a relação entre a dança e a música contemporânea brasileira?**

Há uma evolução. Temos que nos ligar cada vez mais à música popular brasileira. Grandes compositores já criaram para a dança e ajudaram muito. Um *boom* da dança contemporânea brasileira aconteceu com *Maria, Maria*, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant. Foi a explosão, por exemplo, do Grupo Corpo. Outro *boom* veio com *O Grande Circo Místico*, de Chico Buarque e Edu Lobo, quando o Teatro Guaíra montou a primeira versão com o Carlos Trinczeiras. Caetano Veloso, Lenine, Arnaldo Antunes já compuseram para a dança também. Todos estes grandes compositores vêm trazendo um pensamento e os coreógrafos se apropriaram disso. Eu mesmo tive a oportunidade de trabalhar com Carlinhos Brown. Essa ligação é muito saudável. Isso está dando perfil para a dança brasileira.