



Aula Magna, Dança + Artes Visuais

Entrevista com Márcia Milhazes e Beatriz Milhazes

Cássia Navas

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Beatriz Cerbino

Universidade Federal Fluminense, Brasil

Esta entrevista, realizada com Beatriz Milhazes (BM) e Márcia Milhazes (MM) em 3 de julho de 2016, resultou em oito horas de conversa, interrompida por um almoço em restaurante próximo ao ateliê de Beatriz Milhazes, no bairro do Horto/Rio de Janeiro. Transcritas pelo editor assistente deste volume/ARJ – Henrique Rochelle – resultaram em 40 páginas de registros, que aqui se apresentam a partir duma compilação de Cássia Navas (CN) que assina, junto com Beatriz Cerbino (BC), a introdução deste texto-entrevista: uma **Aula Magna**¹, dialogicamente transcorrendo entre duas grandes artistas da atual arte contemporânea.

Fazendo parte da linha editorial deste número, a entrevista inédita integra o dossiê **Dança, Arte do Corpo e Outros Corpos das Artes**, neste caso o foco se dirigindo à inter-territorialidade entre “dança + artes visuais”, inquirida num “diálogo-laboratório”, mergulho na arte de Beatriz e Márcia.

Ambas nos falam de suas trajetórias, apontando semelhanças, diferenças, pontos de inflexão e de divergência. Em paralelo, a escorrer por entre as narrativas, apresenta-se um entretocado de suas carreiras e a história da arte contemporânea. Pensamentos, ideologia, conceitos, preceitos, procedimentos, técnicas, metodologias vão se apresentando a partir de dois campos que seguem em separado, até que, a partir dum encontro de artistas, estabelecem interfaces em cena e além

¹O título foi inspirado por três textos, um da filosofia, outro da moderna dramaturgia e por um poema. São eles: *Aula*, de Roland Barthes (1ª ed. São Paulo: Cultrix, 1980), *Master Class*, de Terrence McNally (1991) e **Aula Inaugural**, de Mário Quintana (*Apontamentos de História Sobrenatural*. 5ª ed. Porto Alegre: Globo, 1995).

dela, sendo importante frisar que, neste contexto, Beatriz não se coloca enquanto cenógrafa, estando fora de seus projetos este tipo de criação para outros criadores das artes da cena.

Destacando um primeiro aspecto deste texto-entrevista, temos a formação das criadoras, convivendo numa família onde os pais ensinam “a olhar para todos os lados”, nas palavras de Marcia, enxergando-se muitas topologias culturais e, portanto, também as dos universos da cultura e arte brasileira. Tal questão também aparece ao final da entrevista quando Beatriz e Márcia referem-se às questões da identidade de suas linguagens, compostas de múltiplas dimensões- geográficas, emocionais, profissionais- e, com foco no Brasil, porém evitando-se a armadilha de uma identidade unidimensional, como em Armatya Sen².

A partir daí, alargam-se as informações sobre a formação de ambas, Márcia acentuando a importância de seus estudos na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, atual Escola de Dança Maria Olenewa, descrita como um centro educacional de vocação moderna, quase iluminista, estruturado a partir de base clássica. A importância da escola a teria feito mudar de faculdades, também por conta da itinerância de seus estudos em outros lugares do país. Em segundo lugar, descreve seus estudos no Laban Center (Londres), frisando o pensamento de Rudolf Laban como ponto-chave em sua estruturação como coreógrafa, a estadia neste centro inglês sendo um momento de sua mudança “de bailarina a criadora”.

Por Beatriz, apresenta-se sua formação na Escola do Parque Lage (Rio de Janeiro), ao longo dum período de transformação, no qual a escola vai se descolando da noção das “belas artes” em direção a um programa moderno, em que se incluem os “ateliês de artista”, que operariam como abrigo para jovens vocações e talentos.

Evidenciam-se, desde o período inicial de suas formações, as diferenças entre os circuitos de validação/difusão/mercado das artes visuais e da dança, além dos contrastes entre formatos de criação/ produção, os ateliês da dança espalhando-se do corpo de Márcia para os bailarinos de sua companhia e os ateliês de Beatriz estruturados em percursos solistas das artes visuais.

²SEN, Amartya. *Identidade e Violência: a ilusão do destino*. São Paulo: Iluminuras/Observatório Itaú Cultural, 2015

Um segundo aspecto a ressaltar é a tomada de consciência, por cada criadora, de uma vocação em arte. Marcia parece ter sido fisgada pela dança. Levada por este sentimento, começa a estudar – a partir dos seis anos de idade – no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Como em muitas falas dos criadores da dança, a arte parece ter decidido por ela.

Jovem mulher, Beatriz descobre-se na/em arte depois de se colocar numa encruzilhada de três possíveis graduações, para as quais prestou exame vestibular: história, jornalismo e educação física. O impasse a leva até o Parque Lage, onde seu talento encontra vocação e oportunidade de consolidação. Em início de vida adulta, Beatriz “escolhe-se na arte”, dando início ao seu trajeto de pintora, sua profissão master, morada para onde retorna depois dos desdobramentos de sua linguagem, como o que realiza para os espetáculos de Marcia Milhazes e na ocupação do *Oi Futuro*, *Sempre Seu* (Rio de Janeiro, 2016).

Um terceiro aspecto a se destacar diz respeito às questões da origem da arte, levantadas por Márcia, em espesso momento do texto-entrevista, no qual discorre sobre uma espécie de “grau zero de (sua) escritura”³, apontando, também para um “mix de matrizes”⁴, referindo-se ao lugar do sentido como uma topologia “sem dança, sem música, sem cenários, sem literatura”, uma espécie de pré-configuração da arte, território também conhecido (e portanto, compartilhável), nos processos criativos de Beatriz, antes da incorporação das obras de cada uma no entrelaçamento, em alguma medida, de suas escrituras.

Mediante um “silêncio muito barulhento”, este lugar da origem da arte é ponto de partida para a interlocução entre ambas. A partir dele constrói-se o espaço da escrita coreográfica de Márcia, fundada sobre o espaço dos intérpretes. Também com base neste lugar, se constrói a escritura visual-cênica de Beatriz, primeiramente desbravada por *canvas* para onde convergem linhas de fuga duma dramaturgia visual. Em seguida o será por meio de objetos de *arte-em-cena* (os candelabros), presentes em *Tempo de Verão* (2014), para ambas, considerada uma obra-marco de sua parceria. Finalmente temos a construção do espaço da *Ocupação Sempre Seu* (2016), na qual, em muitos níveis, e entre as duas criadoras, se interfaceiam

³Ver BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Œuvres Complètes. Livres, Textes, Entretien. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par éric Marty. Paris: Seuil, 2002

⁴SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e do pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001

dança, multimídia, audiovisual, cenografia e arte pública.

Mais à frente, em conversa sobre espaço interno e espaço externo em arte, descreve-se o momento da entrada do cenário de Beatriz no palco de sua irmã, quando a estrutura da dança já apresenta “muitas camadas” pautadas pelo espaço de cada bailarino, os “candelabros” fazendo evidenciar-se os apoios da composição coreográfica: planos, linhas, ângulos e sobretudo o gesto. Este acionando o corpo dos bailarinos, é “palavra que vai puxando os sentidos”, ponte de conhecimento para ir-se, com muito trabalho, de encontro à potencialidade de cada um.

Por outro lado, a entrevista indica a influência do espaço tridimensional da cena sobre a obra de Beatriz Milhazes, sobretudo em sua produção após *Tempo de Verão*, na qual a questão duma arte por onde trafeguem pessoas em movimento (e não somente bailarinos no palco) se coloca como um de seus protagonismos atuais. Ao criar arte para gente que usa espaços, Beatriz também se coloca em situação de desafio, deparando-se com regras- da dança e de seu contexto pictórico como arte da cena- diferentes daquelas de seu campo de origem, levando-a para outros territórios.

Ao longo do texto, entrevemos que o encontro vai se estabelecendo em processos de superposição de camadas de arte – por diálogos específicos de conversa silenciosa- mediante as quais artes oriundas de topologias distintas estabelecem contrastes, embates, reafirmação de si e entre si.

Processos que acontecem por meio dum “vão” -quase livre- a ser percorrido por pensamentos de dois campos da arte, um espaço intervalar a apontar para uma topologia entre estruturas apoiadas em diferentes margens, no espaço da cena a estabelecer uma terceira margem.

Neste sentido, tem-se a impressão de uma obra de arte desaguando-se por sobre a outra, estabelecendo-se uma pororoca a escorrer sentidos sobre as plateias, dado ao caudal dos rios artísticos que nos engolfam a partir das obras.

Por fim, quando indagadas sobre suas questões atuais, Márcia e Beatriz apontam para um dos polos da estrutura das artes: as plateias frente as quais suas obras são apresentadas, a produzir sentidos a cada récita, contato, vivência e exposição. Márcia nos fala de rastros de suas coreografias, tatuadas em novos trabalhos, para que, talvez, mais gente possa estar em contato com os sentidos de suas obras em curso. Beatriz nos traz sua vocação para a pintura a desdobrar-se em outras téc-

nicas estruturadas por/em outros suportes, ambientes, contextos, notadamente aqueles da arte pública, em vários lugares do planeta.

Para concluir, neste texto-entrevista – uma **Aula Magna** (*master class*) generosamente espalhando conhecimento em arte- revela-se que, no trabalho partilhado entre ambas, à frente está a arte. Em obras que se inundam entre si, apresentam-se identidades profissionais de criadoras para quem os desafios do conhecimento (e de sua encarnação em estruturas artísticas) são vitais.

CN- Márcia, qual foi o primeiro momento em que você escolheu a dança?

MM- Eu não sei como a dança bateu de uma maneira tão forte e absoluta dentro de mim. Eu pedi pra minha mãe pra fazer balé, nos meus 6 ou 7 anos. Mas como chegamos na Escola de Danças Clássicas do Municipal eu já não sei. Foi a primeira escola pra onde eu fui. E a única. E lá eu conheci professores do mais alto nível possível. A diretora- Lydia Costallat, que abriu espaço para os educadores, que desfrontalizavam a questão do balé clássico. Sair de uma aula de pas-de-deux, sonhando com *O Lago dos Cisnes*, e entrar direto numa aula de Mercedes Batista. Tirar a sapatilha em sangue, arregaçar a meia e entrar nos tambores. Isso foi tão forte pra mim! Você sai da primeira aula querendo dançar "o Lago". Mas a dança não é só isso. Era duro. Lá, Lourdes Bastos me mostrou a intelectualidade, o teatro. Tudo depende da fonte. Era um núcleo de arte: história da arte, história da música, ritmoplastia... Um núcleo de generosidade, que é o que eu acho que falta hoje. A Lydia nunca negou ninguém, dança espanhola, jazz... Um universo que era muito rico. Eu contava as horas e os minutos pra ir pra lá. Eu mudava de escola pra isso, fiz vestibular pra ciências sociais na UFRJ, mudei pra Direito na Cândido Mendes, estudei até na FMU- Faculdades Metropolitanas, em São Paulo. Teve um ponto, quando o Maurice Béjart veio ao Brasil pela primeira vez, se não me engano, em 1979 ou 1980. Nesse momento, eu ainda era muito jovem, mas tinha experiência. E foi ai que eu pensei "não sei se é o Lago...". Mas eu sempre soube que era a dança, essa dúvida não existiu. A Heloisa Vasconcelos me chamou para a audição para o elenco de Bolero (Ballet du XX ème Siècle, coreografia de Mauri-

ce Béjart), e eles iam precisar de quatro bailarinas para o *Romeu e Julieta*. Eu fiz os dois. Com a maior companhia! Com os deuses da Béjart. Aí eu pirei. Ninguém podia falar comigo. Eu entrei em *alfa*. Neste momento, pensei que talvez não fosse "o Lago" (e eu amo "o Lago", eu queria dançar *Giselle*). Mas são questões que são sombras dentro de você e só a labuta, só o exercício te dá as respostas. É o que eu falo para os bailarinos. Quanto mais a gente se aprofunda, mais a gente pode entender se realmente quer estar nesse lugar, não dá pra ficar na superfície. Vai fundo, questiona a sua preguiça, as suas dúvidas. Não nega nada.

CN- Como foi a experiência com o Béjart?

MM- Precisavam me beliscar, pra eu ver que era verdade. Vendo os bailarinos entrando no palco comigo, os meus *partners*. Homens imensos, que o Béjart tinha escolhido a dedo. Fazendo dez piruetas na minha frente. Eram pequenos pas-de-deux, com o corpo de baile, que era uma coisa tribal, ritualística, que tinha circularidades com trocas de par. Isso foi no Maracãzinho, e eles modificaram muita coisa. Mas pense nisso: você não via ninguém, e de repente você estava no meio desses deuses. Você via esse lugar do homem, que era uma questão seríssima na Escola de Danças, onde quase não tinha rapazes. Dona Consuelo Rios me falava "vai"! Mas aquele menino não ia me segurar, ele não estava nesse nível, e ela me avisava que o problema era meu também. Ela ensinava a responsabilidade pra gente. O Béjart me mostrou um outro nível e uma outra dança. Eu não sabia nem que dança era aquela, mas eu precisava buscar aquilo. Maurice Béjart era uma ode aos homens. A gente pode dividir "o homem em cena" antes e depois dele. Ficava numa escadinha usada na iluminação, nos ensaios, assistindo todos os balés. Foi uma temporada grande, com dois ou três programas. Depois do Béjart, fui pra São Paulo. Antes, fiquei três meses em Salvador, já nesta busca por um emprego. E eu percebi que precisava ir, pelo menos, pra São Paulo, por causa da minha carreira. Eu fui pra fazer uma audição, pro Balé da Cidade de São Paulo. Fui até o final da audição. O Décio Otero estava na banca: fui pro Stagium, meio que como estagiando. Enquanto eu estava lá, minha mãe me avisou de um concurso coreográfico no Rio para novos coreógrafos, que tinha uma premiação grande mais um contato com a Márcia Haydée. O Stagium, através da Liliane Benevento, me emprestou o espaço para eu coreografar. E ali eu ensaiava, sozinha. Neste festival:

eu fui premiada. Desde aquele momento, se você analisa as minhas obras, você vê a Márcia Milhazes. Na questão musical, por exemplo, com obras que não são muito fáceis, que tratam de um Brasil às vezes desconhecido, na questão dos temas, do gosto pela cultura brasileira, coisas de um mundo meu. Depois desse prêmio vem o Ballet Carioca, a minha última coisa aqui antes de ir pra Inglaterra. E aí, sim! É uma virada total. Eu fui de encontro a um lugar novo. Aqui eu sentia uma falta de eco intelectual pro meu trabalho. Lá eu fui virada de cabeça pra baixo. Eu encontrei um balé no qual eu reverenciava a minha memória brasileira. Aquí fui aluna de grandes professores. Nisso, eu começo a ir atrás de audições, que eram em uma escala bem maior: não era eu e mais dez, era eu e mais trezentas, quatrocentas pessoas. Neste momento, eu tenho uma passagem pelo Michael Clark, que foi quem me disse que eu precisava ir para o Laban Center, pra rever as minhas questões, porque estava virando, de novo, a bailarina, somente. O Laban, foi um investimento pesado, e eu não podia mais voltar pro Brasil tão cedo. Eu acho que a Inglaterra é o meu país do coração. Eu fui feliz, mas eu acho péssima a ideia de ser estrangeira. Eu fico muito feliz com o reconhecimento que tive no Laban. Valerie Preston-Dunlop, por exemplo, filmou a minha monografia profissionalmente pra usar em palestras, mas eu também briguei com ela por lá.

BC- O que o Laban Center significou pra você?

MM- Eu fiz a pós-graduação em "Estudos da Dança e da Coreografia", em modelo *full-time*. Foi um ano pesado, porque eu queria voltar logo pro Brasil. Mas calhou do meu grupo, nesta pós-graduação, ser de gente com carreira, carreira cênica e carreira teórica, pessoas de alto nível intelectual. A gente recebia mais desafios, desde as aulas técnicas, que eram separadas por níveis. Eu adorei estar ali. Eu sou uma mulher curiosa e tudo que é conhecimento é interessante pra mim. No Laban eu pude estar em um núcleo como coreógrafa, e não mais lutar pra ser intérprete. Era isso que faltava pra mim. Porém, a coreografia, pra mim, não era uma necessidade de avançar, era uma questão de entrar num mundo meu, de trabalhar numa busca por uma linguagem. Eu não diria que eu faço Laban. Eu não uso essa estrutura, esses princípios, como um Willian Forsythe ou como a própria Trisha Brown, que tem uma estrutura formada a partir do Laban. Essas pessoas têm lugares que partem daquilo. Jamais isso aconteceu comigo. Pra mim, foi uma questão intelec-

tual. Mas, ao mesmo tempo, as pessoas de Laban vêem no meu trabalho as coisas que ele queria fazer. Até porque ele não era um coreógrafo. O discurso dele, de um grande professor, era algo diferente. Ali eu pude mergulhar nesse universo. Quando eu fiz a monografia da Valerie Preston-Dunlop, na disciplina de "Coreologia", eu já estava "embracada" na Bronislava Nijinska. A Valerie distribuiu as atividades, e era algo completamente teórico, técnico, de repetição, com definição do que a gente tinha que fazer. Mas eu falei pra ela que eu estava analisando há muito o trabalho da Bronislava, e propus fazer uma coreografia, porque eu estava lá pensando enquanto coreógrafa. Então, nós tivemos quase um ano. Ela me dizia pra tomar cuidado, pra eu não mostrar muito a coreografia e esquecer dos elementos da coreologia, que era o nosso objetivo. Era uma coreografia minimalista, montada a partir de um cardápio coreológico do Laban. E aí tem um link entre o Laban (Rudolf Laban) e a minha vida. Não era só o que ele me trazia tecnicamente, como a teoria que poderia pensar esse corpo. Eu não usava necessariamente as teorias dele pra descobrir aquilo que eu faço hoje. O meu lugar era outro lugar.

CN- Beatriz Milhazes, de onde partiu sua carreira em artes?

BM- Eu comecei muito cedo. Na faculdade, me formei em jornalismo e na realidade nunca tinha pensado em ser artista. Cheguei na faculdade um pouco nova e tive que escolher. Eu não pensava em arte, mas tivemos em casa minha mãe que era professora de história da arte, e ela introduziu na nossa vida a questão cultural. Meu pai também sempre foi uma pessoa bastante interessada em cultura – cinema e música –, então foi uma convivência que sempre tivemos. Mas eu nunca pensei realmente em trabalhar com arte. Fiz o vestibular para três carreiras – jornalismo, educação física e história – e, finalmente decidi fazer jornalismo. Eu me decepcionei. Aquilo não era exatamente o que eu queria. No segundo ano, minha mãe me sugeriu que eu fosse para a escola de artes visuais do Parque Lage. Lá eu fiz um curso de verão em 1980, me senti conectada: aquele era o ambiente que eu queria. Como também queria um grau universitário, me formei na Escola de Belas Artes (Rio de Janeiro), acho que era a única opção daquela época, em termos de universidade (era algo bastante acadêmico, bastante antigo). No Parque Lage: eu peguei um momento excelente da escola, foi um período bastante especial da minha vida e eu nunca mais olhei para o lado. A partir daí tudo na minha

vida foi organizado. A partir daí escolhi, ou a arte me escolheu: parece que eu recebi uma missão e tudo meu foi se paginando, a partir daí. A gente ainda estava na ditadura então essa parte cultural toda estava extremamente estranha. Todo mundo que trabalhava com cultura tinha uma situação especial, alternativa, meio esquisita. Meus colegas do "Geração 80", que estudaram comigo, a partir dessa época, tinham em casa uma cobrança que eu não tinha: minha mãe e meu pai achavam ótimo que eu fosse artista, mas não era o caso dos outros. Ainda mais num momento muito fechado, esquisito, estranho. 1980, este também foi o "ano de virada" do Parque Lage. O Gerchman [Rubens Gerchman (1942-2008)] fez a revolução de tirar o Instituto de Belas Artes de lá para que deixasse de ser uma coisa acadêmica e se voltasse para a arte contemporânea. A escola se transformou em um ponto de network de todas as pessoas que de alguma maneira queriam respirar um pouco de liberdade. Nós mesmos tínhamos ido em família ao parque, ver os eventos. A escola era entupida de gente sentada por lá, uma coisa meio *hippie*. O Gerchman saiu em 1979. Depois entrou o Rubem Breitman (1932 - 2001), que também fez a virada para aquilo se transformar em uma escola de artes visuais. Nesta história, vamos dizer assim, as pessoas praticamente viviam dentro do Parque Lage. Formalizou-se aquele espaço enquanto escola, dentro de um esquema de escola livre, que já vinha do Gerchman. Foi exatamente este momento que eu peguei. Tinha o que se chamava de "Oficina Permanente", um curso de verão que se estendia, onde você passava por cinco professores, um por dia, cada um com uma cadeira voltada para escultura, técnica de gravura, etc. Eu fiz esse curso, e dali, depois desse *click*, que eu mencionei, o Charles Watson, um escocês, que foi meu professor, abriu um curso de pintura em que passei a ser aluna dele no próprio ano de 1980, ali mesmo, no Parque Lage. Estudei lá de 1980 a 1983. No início de 1983, eu saí e abri meu ateliê. Durante esse período, era impossível você pensar "eu vou ser artista", "essa é a minha profissão", "eu vou ganhar dinheiro com isso". Com essa idade eu ainda morava com os meus pais, e você não tem essa consciência do que é ganhar a vida, pagar as contas, ainda mais como artista. E o que a gente tinha como exemplos? Ao mesmo tempo como a escola, de repente, ficou com pouquíssimos alunos nós tínhamos um momento muito especial. Eu já dava aula em escola primária, mas aqueles que tinham mais tempo passavam o dia lá. Era um ambiente caseiro, onde se criou uma amizade que dura até hoje entre a maioria dos artistas que passaram por ali. No final de 1982, eu já estava

desenvolvendo a minha linguagem, tinha que sair da escola, apesar de ter lá uma situação bastante privilegiada, tanto eu, como Daniel Senise, Luiz Pizarro – alunos que ficaram. Foram fazendo a sua linguagem, e tinham espécies de ateliês dentro da escola, como funciona nas escolas americanas. Era uma escola paga, mas que era acessível, era um sistema misto: ela pertencia ao estado, mas havia mensalidade, e diversos professores, por exemplo, eram concursados da educação pública. Nessa época, a escola era um local calmo, bem diferente no que foi na época do Gerchman. Era casa, era a nossa casa. Todo mundo estava ali o tempo todo e tínhamos uma convivência bastante interessante. Minha saída foi um momento de decidir se ia parar ou se ia continuar. Pra mim não havia dúvida, eu ia sair de lá e abrir meu ateliê. Agora, eu acho que a nossa geração foi quase que empurrada a tomar decisões muito rapidamente, e por que? Por causa da Geração 80. Era o final da ditadura, começou a abertura, começava um movimento grande que vinha de fora do Brasil de retorno ao mercado de arte, algo sobre o quê, no Rio, a gente não tinha informação nenhuma. A comunicação era uma coisa longínqua. Não era a “era da internet”, mesmo telefone era difícil. A gente não tinha informação sobre mercado, mas, contraditoriamente, nós viramos a geração que quase que abriu o mercado de arte no Brasil. É difícil pras pessoas entenderem, porque pensam que nós estávamos já voltados para isso. E não. Ninguém estava voltado pra isso, a gente estava voltada para o trabalho, até porque não tinha nem como não estar. Não havia outra opção. Então, simultaneamente, se abriram galerias de arte por aqui, no Rio. Já tinha a Luisa Strina, já tinha a Ana Maria Niemeyer, abriu-se o César Aché, Thomas Cohn e etc. Aí sim, com pessoas que estavam tentando copiar um pouco o que estava acontecendo fora do Brasil com um *boom* de mercado. A Geração 80 Americana e europeia, quando acontece esse boom, já era mais velha, já estava nos 30. Mas por aqui, esta Geração: ninguém estava com essa idade, todo mundo era muito jovem, eu tinha 24 anos em 1984, fora alguns mais velhos, quase todo mundo ainda estava no início dos 20 anos, sobretudo as mulheres, como eu, Leda Catunda, Frida Baranek, Cristina Canale – todas nós nascemos entre 1960 e 1961. Então, veio o mercado. Depois, logo em seguida, vieram as galerias. Mas eu não fui uma dessas artistas mães, porque o meu trabalho não batia com a expectativa da época, era uma coisa mais neo-expressionista. Em 1983, teve um salão nacional, onde todo mundo se apresentou, e ali foi criada a “geração” através da Mostra “Como Vai Você, Geração 80?”, em 1984. Os críticos, os ju-

rados desse salão, já estavam com essa antena nos jovens. Foram eles que viram que havia uma geração forte em pintura. Ali foi bolada – pelo Paulo Roberto Leal, pelo Marcus de Lontra Costa e pela Márcia Lontra (na época, esposa do Marcus) – a ideia da Mostra. E a mostra foi um evento gigantesco na cidade. Eram filas, multidões, uma loucura, realmente. E da noite pro dia, nós, essa massa de 120 artistas da mostra, do Brasil todo, começa a fazer sucesso. Eu sempre me protegi disso. Eu nunca acreditei em sucesso, continuo sem acreditar. Eu acho bom, ótimo, mas eu me preservei. Tentei me guardar o tempo todo de galerias, não achava o meu trabalho pronto nem nada. O César Aché foi a minha primeira galeria. Ele era muito calmo -- não era como o Thomas Cohn, que já pensava diferente. O César era uma pessoa clássica, conservadora na galeria. Eu fui muito passo a passo, tentando me preservar, porque eu ainda não acreditava naquele sucesso, eu não achava que estava pronta pra essas coisas.

CN- Você fez dança, Beatriz?

BM - Eu fiz dança, sim. Eu sempre gostei de exercício, tanto que um dos vestibulares que eu prestei foi pra educação física. Sempre gostei de trabalhar o corpo, fiz um pouco de balé clássico, quando criança, cheguei a fazer dança moderna. Mas eu sou mais para o esporte, mas não competitivo. Há dez anos foquei em musculação, aeróbica e natação, por conta do trabalho. As pessoas não entendem, mas a pintura requer muito de uma coisa física. Minhas telas são grandes, então eu uso o corpo. A pintura tem que ter uma energia. Parece que não, mas é uma coisa física.

BC- Quando se inicia a parceria entre Márcia Milhazes e Beatriz Milhazes?

MM - Foi no meu primeiro trabalho, ainda antes de eu ir para a Inglaterra. A companhia era o Ballet Carioca, se chamava *Dançando Villa Lobos*, com obras raras de Heitor Villa-Lobos, da Semana de Arte Moderna de 1922. Isso foi em 1986/1987, a estreia foi no MASP (Museu de Arte de São Paulo). Éramos três bailarinas, uma delas eu. O figurino era um biquini *pink*, e nós terminávamos a coreografia com uns parangolés, com pintura direta da Beatriz nos tecidos. Eu ainda tenho dois deles, e o outro está com a minha sócia e bailarina daquela época, Eliana Cancela, que está em São Paulo agora. Eram três pinturas originais da Beatriz. Tudo começa

por sermos irmãs. Mas não é só isso. Beatriz é minha melhor amiga. Somos uma família que falamos, da vida, da nossa existência. Falamos muito, falamos de nós. Não temos barreiras. A diferença de idade entre nós é pouca, e eu sempre estive por perto. Quando ela fala de como ela foi parar nas artes plásticas, a história já é diferente. Eu pedi para fazer balé aos 6 anos de idade, eu já sabia que queria ser bailarina, mesmo sem saber de onde vinha isso. Eu me lembro de falar com a Beatriz pra pintar os meus parangolés do Ballet Carioca. Era uma proximidade de uma irmã que é artista, uma irmã que é exemplo, uma irmã de quem você é fã. Tento às vezes ver como eu seria com relação à obra dela se ela não fosse minha irmã. Mas a Márcia Milhazes hoje seria uma fã da pintura da Betriz Milhazes, fã da forma como ela pensa esses espaços e cores. Eu acho que fui eu que fui à ela, que a draguei para o meu trabalho. A gente nunca ocupou muito tempo com as minúcias das diferenças dos trabalhos. Talvez porque somos diferentes mas tenhamos uma essência muito semelhante. Somos mulheres trabalhadoras, disciplinadas. Vemos o mundo de formas diferentes, mas às vezes somos meio siamesas. Somos quietas, eu nunca fui de show, de me exhibir. Eu peguei uma fase final da Escola de Danças, com ela já anexa ao Theatro Municipal, então eu passei por experiências que várias amigas não tinham tido. Ali eu tive um lugar como indivíduo, que vai esbarrar nos indivíduos que eu hoje busco para a minha companhia, investindo em pessoas em quem a gente acredita. Eu acho que meu desejo pela Beatriz estar por perto é uma coisa de cruzamentos, que envolve afinidades. Você é devota a alguma coisa, e tem uma certeza de que ela vai lidar com a obra dessa maneira inteligente, não é literal. Eu passei a precisar desse vôo livre com a Beatriz. Isso que ela, através da sua obra traz e agrega pra mim. Nesse lugar que não é formal.

CN- Neste lugar da arte, entre estas muitas camadas, existe um corredor de comunicação, de diálogo artístico. Esse corredor permite uma aproximação entre linguagens?

MM- A dança é a arte que me instiga, mas o que seria bem a dança pra mim? Não é uma junção de passos, não é um trabalhar bem o corpo. Quando eu penso numa obra, a Beatriz não está fazendo cenário. E eu não tenho trilha sonora, eu não trabalho com literatura, mas eu uso tudo isso. É um lugar acebolado, em camadas, que é esse lugar do sentido. Pra isso, eu vou usar a palavra "refinamento". É um

lugar onde não se medem esforços para a busca pelo desconhecido, pelo conhecimento, um lugar de estar atento ao que passa por você, ao que te atravessa. Você vai preenchendo esse corredor com essas telas, com esses materiais que te atravessam. Quando eu olho pra Beatriz, por alguns segundos eu posso ver as formas, as imagens. Mas não penso necessariamente nas cores que ela vai trazer. Não fico presa em como eu poderia trabalhar isso, é um lugar de dramaturgia. Quando eu penso na Beatriz, o que importa é o que ela vai trazer de sentido para os meus gestos, que já passaram por esse lugar inicial, de sentir, onde não se dança, não se move, não se ouve música. Nesse sentido, a coreografia da ocupação *Sempre Seu* (Ocupação Artística, Instituto Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2016) é um marco, como uma peça que eu fiz em silêncio. É algo em que as pessoas nem sempre acreditam, então eu convido os bailairnos para falar com a plateia sobre esta experiência. Porque o objetivo era também que cada intérprete, com as suas questões, pudesse chegar um pouco mais perto de mim neste lugar. E aí, sim a gente estará falando de linguagem, está tentando ir atrás da linguagem. Como construir esse corredor? Eu não fico preocupada que tenha que ter o cenário da Beatriz. Assim como eu não me preocupo com a música. Não é ela que vai me dar estas questões, da minha coreografia. Então, fica difícil responder a esta pergunta, mesmo que seja algo que eu sei. É uma racionalização difícil. Esse corredor é um corredor muito aberto, mas isso me dá ainda mais chão, porque ele trata dessa questão da liberdade, que é importante pra mim na companhia. Eu uso essa palavra com eles agora. Mas percebo que o sentido de liberdade amedronta, porque ele exige que você seja mais disciplinado ainda, na sua vida, que você trabalhe mais. Ele exige um comprometimento, um confronto com coisas que podem até não te interessar. Faz você esbarrar com coisas para as quais você pode não estar preparado. Isso exige generosidade, flexibilidade. Apesar de meu trabalho ser coletivo, eu me sinto muito solitária nestes momentos, mesmo estando com meus bailarinos. São momentos em que estamos dentro e fora ao mesmo tempo. No processo de criação, por exemplo, o lado externo começa a ficar mais complicado, mesmo na minha vida pessoal. Eu estou aqui, mas é muito fácil eu não estar mais, é muito fácil escapar pra esse lugar de dentro, que é de solidão, de conversa somente comigo mesma. É um espaço de ateliê. Ontem mesmo eu não conseguia dormir, porque eu estava organizando os bailarinos dentro de mim.

BC- Sobre a questão da dramaturgia, é uma dramaturgia no corpo, não da cena. Como foi sua trajetória deste fazer dramatúrgico no seu trabalho?

MM- Existem duas questões grandes das quais eu não me afasto, que são o corpo do artista e o gesto. O gesto é quem realmente, a partir desse corpo sagrado que são os meus intérpretes, vai construir esse lugar, essas pontes de conhecimento e de sentido. No momento em que eu fico até as duas da manhã pensando no bailarino, eu já estou dentro dele, ele já está dentro de mim. Estou pensando em como esse indivíduo, com esse corpo, com a sua carga e a sua cultura, vai receber um arquivo de gestos, que precisam desses subterrâneos. Esse lugar subterrâneo é o que me interessa. Quando a gente “emburaca” ali, vou guiando os intérpretes a focarem muito dentro deles. Vou guiando-os para buscarem um corpo mais pleno. Pra isso eu não preciso de música, nem de literatura. Machado de Assis, com “Dom Casmurro” (em *Santa Cruz*, criação de Márcia Milhazes), foi algo específico nesse sentido, mas foi porque ele também cria uma profundidade para as personagens. Os gestos vão acionando esse corpo-arquivo dos intérpretes, e eles vão se puxando, como se fossem texto. Você escreve através dos gestos. Dá pra ver onde está o ponto-e-vírgula. Isso foi algo que me disseram ainda na Inglaterra, e depois eu pude perceber também. É um corpo-palavra, do mundo onde a gente vive, onde a palavra está balanizada na sua verdade, assim como o texto, em questões cênicas. São tantas palavras, mas o que elas dizem de fato, se elas forem usadas de forma leviana? Eu acho que a gente precisa olhar pra dentro. Nesse sentido, esse gesto que é palavra, e precisa ter profundidade. Os verbos precisam estar bem colocados, os adjetivos com seus substantivos. Às vezes de uma maneira maluca, de uma maneira concreta. Isso esbarra na leitura que o corpo do intérprete tem daquilo que ele faz. Eu vejo isso na obra da Beatriz. Um olhar cênico que talvez ainda tenha que ser estudado na obra dela. Eu acho que a obra da Beatriz, quando ela está comigo, ela é de uma exuberância em várias maneiras. Não uma exuberância carnavalesca, tropicalista, mas uma exuberância que tem um drama pra mim. O que as pessoas podem sentir, por causa dessa liberdade, é um vão, não um corredor. O que a gente quer é jamais congelar as obras numa simples frase. A gente quer que aquilo possa ser levado pra casa, que você torne aquilo seu, o seu travesseiro, que aquilo que lhe leve a outros lugares, a outras línguas. Como num exemplo que eu uso com os

bailarinos, dizendo que eles não estão mais falando o português, mas uma língua que eles desconhecem. E quando a Beatriz entra, esse lugar vai ficando visceral, ele gera esses sentidos, porque eu acredito que tem uma visceralidade nesses corpos, de fato. Eles são valiosos, eles não são um objeto de um coreógrafo, eles são instrumento, mas não em sentido pejorativo. Aí este drama vai se dando. Um drama que é meu, mas que também é da Beatriz, mesmo que ela não veja, e que às vezes provoca o outro. E que também não é decorativo: não é um abajour, não é um sofá, não é um candelabro. É uma subjetividade que vai inundando a cena e que talvez provoque, de um outro lado, uma dúvida. Muitas pessoas não conseguem rotular, não conseguem colocar numa caixinha. Muita gente acha que os meninos estão improvisando durante o espetáculo inteiro, mas não é.

CN- Sobre estes rótulos, talvez seja uma falta de conhecimento e nem sempre uma certa "prepotência", não?

MM- O que é a dança? A literatura pode te comover, te instigar, você chama de complexo, diz que nunca viu isso, que é singular, que é o livro da sua cabeceira, que você está se revendo. A música, nem se fala. O Cinema? Nossa! Fases, núcleos. E por que a dança não pode? Nos temos que discutir é a dança, que papel é esse, o dela. Acho que a gente tem que discutir isto. Estou dizendo isto, mas acho que ela é uma voz de muitos. Pra mim, existe uma deformação imensa do papel da dança na arte. Arte que transforma, que vira história, e que vai fomentar, da mesma forma que eu fomento a minha irmã e ela a mim. Não mudou quase nada, é um pouco como se a dança ainda ficasse, antes de ser entretenimento, no lugar do belo, do que é o saudável, que está ligado com o condicionamento físico, com a criança que vai cedo fazer balé, mas que vai ser impedida de continuar numa carreira. Que papel é esse da arte na vida do brasileiro? Isso fala da nossa construção, da nossa identidade. Eu acho que tem uma deformação, uma preguiça de pensar essa dança, que arte e é trabalho. Porque aí a gente vai mexer em núcleos formadores - de corpos e de mentes. Quem são os nossos formadores, mesmo em dança? Os professores de dança questionam, estimulam intelectualmente os seus alunos? Encontro antigos colegas de dança que nem vão mais ao teatro assistir nada. Tem uma mágoa, uma acidez. E as pessoas se fecham pra olhar esse lugar que deveria ser muito maior, e mexer nas suas sensações, questionar a feminilida-

de, a masculinidade. Porque ela fala desses corpos que estão expostos ali. Meus intérpretes e eu estamos ali: visceralmente escancarados. E isso é generoso, eles não estão se exibindo. Mas sobre isso: observe as produções, essas pseudo-ideias de uma super-contemporaneidade, que eu acho às vezes de uma burrice atroz, de uma arrogância incrível. Que tipo de confronto é esse que surge quando alguém quer dançar *O Lago dos Cisnes* e não pode dançar mais? A dança é múltipla, mas ela não é leviana. O mundo da dança mediocriza a arte da dança. Eu não tenho a menor dúvida. Eu convivo com pessoas de artes plásticas e da música, grandes profissionais de alto nível, e não vejo as pessoas negando umas às outras. Eles têm seus gostos pessoais, mas eles não negam o trabalho dos outros. E eu vejo a dança brasileira se negando. Pra mim, ela fica cega dentro dela mesma, e assim ela consegue sobreviver na mediocridade em que vive. Eu não sei como as coisas estão, agora, em Londres, por exemplo. Mas não era assim. As pessoas queriam ter identidade. Existia identidade em outros lugares, como a França, a Alemanha, a Bélgica, um pouco em Portugal. Mas eu não via esse tipo de negação, eu via um deslocamento. E aqui a gente tem uma negação, as pessoas não vão ver o outro. Eu acho essa discussão bastante pertinente. Que hiper-contemporaneidade é essa que a gente está vivendo? Nunca a gente teve tanto acesso, pela internet, por tantas vias de comunicação. A gente vê essa hiper-comunicatividade como um acesso, mas o que está sendo feito desse acesso? Eu sinto uma sociedade que copia, que está amedrontada, preguiçosa. Se a gente hoje está falando de arte, a gente fala de mídias: ok. Mas elas precisam ter as suas existências. Em cada existência, em específico, existe um mundo imenso de trabalho, de devoção àquele métier, pra que essas releituras aconteçam. Eu vejo essa sociedade como preguiçosa, limitada nos interesses específicos. Uma coisa de comodismo. Pra alcançar este lugar, é preciso aprofundar. Essa pessoa que dança: daqui a pouco ela é coreógrafa, daqui a pouco ela é professora. E o que ela vai passar em cena? Como ela vai formar outros? Nós temos pessoas muito modernas com os seus cabelos, as suas maquiagens, com subtextos que elas pegam rapidamente pela internet pra serem acessíveis, terem acesso, a grupos onde elas veem contemporaneidade. Formam uma modernidade flácida.

CN- Em suas parcerias, poderiam citar um momento favorito, como um ponto de inflexão?

BM - Acho que acabou sendo *Tempo de Verão* [2004], que foi onde eu fiz uma espécie de lustre no centro do palco, foi a primeira vez em que eu invadi o palco. Antes era sempre um painel, era uma mais coisa passiva, o cenário. A decisão de invadir a cena, de ir para a tridimensionalidade, veio só aí. A Márcia não faz espetáculos para um teatro específico, então teve que ser assim. Na ocupação *Sempre Seu* [2015-2016] foi a primeira vez em que eu pude fazer um projeto específico (para um espaço). Mas sempre é um cenário que tem que funcionar em muitos lugares. E em lugares que você nem sabe quais são. Isto também entra na minha questão: não fazer uma coisa que pese dez toneladas e que não possa ser movida. Tento considerar tudo isso na hora de desenvolver, até porque eu não participo dos ensaios.

BC- Como é o processo de criação para as obras de Márcia?

BM - É muito uma conversa com ela, que me dá uma paginação do que está desenvolvendo, e a partir daí eu começo a pensar na imagem. Como eu falei, só em 2004 ocorreu, pela primeira vez, uma ocasião em que eu invadia a cena. Então precisamos de uma conversa maior. Não foi só a imagem, o objeto, mas também a movimentação dos bailarinos. Mas, geralmente, baseada nessa conversa geral eu desenvolvo o que eu acho que pode funcionar. A gente conversa a partir daí: dá pra você pensar e conversar e não necessariamente acompanhar os ensaios. Evidentemente, no momento em que tem um espaço específico, como no *Sempre seu*, é necessário ir ao espaço. É pensado para espaço ou teatro específico, feito para esse teatro, financiado por esse teatro, eu vou ter que pensar uma coisa que é para este teatro. Num projeto em colaboração: eu estou aberta à discussão, mas sempre coloco a questão da mobilidade, do armazenamento: como lidar com isso sem prejudicar a parte criativa do trabalho. Eu prefiro bolar uma coisa adaptável, do que uma coisa fantástica que depois seja impraticável, que é o que mais ocorre. O artista não tem limite, pode fazer o que quiser, e depois começa uma discussão sem fim que atrapalha os dois lados, ou até faz a obra não acontecer. Como eu acho que o mais importante é que a coisa aconteça – e bem –, é melhor já começar com esse casamento.

BC- Mas sobre a conversa, por exemplo, para se chegar aos painéis do *Joaquim Maria* [2000], de onde você partiu? Para fazer daquele jeito e não de outro?

BM - Eu vou falar do *Sempre Seu* (2016), que é mais recente, porque dele eu lembro, me lembro das questões da Márcia, as conversas que a gente teve. Em *Tempo de Verão* (2004), por exemplo, foi o primeiro cenário do qual eu trouxe informações da dança para o meu trabalho. Todos os outros foram na ordem inversa. Foi a partir dele – *Tempo de Verão* que eu comecei a introduzir o pensamento tridimensional na minha própria obra. Na minha mostra em Nova York ano passado (2015), por exemplo, eu mostrei minhas primeiras três esculturas. Este cenário gerou uma série de outras coisas. Foi o único cenário a fazer isso, criando uma rota diferente dentro da minha obra: ele invadiu meu território. Então não tinha como não me marcar. E em *Sempre seu* (2016), o que acontece? A gente tinha um *site specific*, um ambiente bastante já povoado, e eu participei do pensamento geral desse ambiente, junto com o Chico Cunha, que é arquiteto, e me ajuda com as obras públicas. Ele atuou nessa conversa, sobre como fazer os espaços funcionarem. Para o cenário da dança em si, eu queria algo tranquilo. As cenas já tinham pessoas divididas, que é uma questão com que a Márcia trabalha. Então eu queria partir esse cenário, mas sem fazer uma coisa muito imposta, muito ofuscante. E aí, veio a idéia das listras. Mas o trabalho com os vinis foi um problema, porque eu dependia de importação. Para fazer com materiais daqui foram sete trocas das combinações de cores, e eu quase desisti. Vendo as cores que eu usei no painel de baixo do edifício da Oi Futuro, você vê bem: dois tons de cinza, um marrom, um laranja, um vermelho que qualquer um identificaria como vermelho. Eu fiz o que eu pude. Nós nos baseamos em uma das ideias que eu dei para o todo do *Sempre seu*: aquele sofá laranja, lá do espaço mesmo. Tudo partiu daquele laranja, daquele sofá. A partir daí, sugeri fazer uma unidade. Foram cores básicas, mas era o que eu tinha para trabalhar. Eu queria os tons pastéis para entrar um pouco na questão da feminilidade: eram duas mulheres, um momento delicado. Então eu guardei, digamos assim, essas cores pro cenário. O espelhado era uma forma de você se refletir, de partir, dividir mesmo, e o listrado já é uma divisão em si. Como eu sou uma artista abstrata, eu gosto de deixar espaço para a criação do espectador. Já a Márcia, ela trabalha muito com literatura, eu não. Esta é uma coisa que nunca entrou no meu estúdio: literatura, enquanto referência. Eu pensava na obra como

algo que ia entrar nesse espaço coreográfico, literário. Mas pensava em como isso poderia comunicar Independente de qualquer explicação literária, teórica, poética. Eu gosto de usar isso como uma ferramenta, acho importante.

CN- Em *Sempre seu*, a literatura eram as cartas?

BM- Eram, mas eu também gosto de ignorar isso. Nas obras públicas onde atuo, quando se trata de um espaço em construção, você não pode ir lá e ver o espaço. No máximo, ver a área, os arredores. Com a Márcia, eu escuto sobre as obras, mas quando eu vou para o ateliê, eu trabalho com a imaginação, da mesma forma que eu trabalho com obras públicas, independente do que o arquiteto pensou, mas respeitando.

CN- Mas para os espetáculos de Márcia, você trabalha a sua imaginação a partir do ponto de vista da plateia ou dos bailarinos?

BM- De tudo. Tem a história, que a Márcia vai desenvolver, o movimento cênico que ela me passa. Não no sentido da coreografia em si, porque eu não acompanho os ensaios. Mas sei que tem pessoas andando por ali. Neste sentido é que eu disse que poderei mudar esta questão, de visitar, de ir, aos ensaios. Porque se realmente houver uma invasão desse espaço, eu vou ter que começar a ver onde o bailarino vai, pra não colocar um “pedregulho” no caminho. Eu não trabalho com teatro, e nem tenho interesse, justamente por essa questão: eu tenho dificuldade em acompanhar ensaio, é uma coisa que eu não gosto. É uma coisa muito coletiva, o tempo inteiro. Tenho dificuldade de lidar com isso. Tenho dificuldade de pensar como você faz um cenário para um espaço, entrando no tridimensional, e que vai lidar com coreografia, sem saber onde aquilo vai ser mostrado. A partir de um certo ponto você começa a invadir uma área profissional, que é a da cenografia, e eu não tenho essa *expertise*. Então, a partir de um momento: é preciso adicionar outra pessoa: um arquiteto que tenha entendimento do espaço, um cenógrafo, um consultor – pessoas que saibam como lidar com isto. Na verdade, é uma questão que vai além do acompanhar ensaios. Há uma questão técnica que é fundamental. É como a própria dança: também tem os limites do corpo humano. Os limites vão dando a especificidade, e eles viram soluções. Pra mim, como artista, o que é interessante são exatamente as especificidades desses mundos, no sentido de se raciocinar sobre isso.

Porque no meu próprio trabalho eu sou livre, sou eu que crio as normas para mim mesma. Tem convites que eu aceitei, para coisas que eu fiz e experimentei, e, em que, eu não tenho vontade de continuar, porque não me trazem um retorno. No caso da dança existe um retorno, sentar e ver o espetáculo, ver os bailarinos no meio daquilo: isso de alguma maneira me preenche, me traz um retorno.

CN- Márcia, pra você qual foi o momento favorito das parcerias com Beatriz? Foi em *Tempo de Verão*?

MM - Não, não é somente em *Tempo de Verão*. Mas essa obra tem uma singularidade que as outras talvez não tenham tido, no sentido de um impacto tão grande. Porque nela a Beatriz adentra de uma maneira mais tridimensional na cena, no espaço físico. E tem alí uma outra questão, que aparece ainda hoje, em meu projeto *Cebola* (estreado no MAM- Museu de Arte Moderna/São Paulo/Ocupação Vesica Piscis, julho/2016). É o lugar da circularidade, que é muito latente, profundo na minha obra. Em *Tempo de Verão*, naquele momento, era esse grande candelabro circular, cheio de rodinhas, que assumia um espaço. Para mim, o espaço físico é o intérprete. O espaço na minha dança não é o teatro ou a galeria de arte, é o intérprete. O espaço externo só existe a partir dos intérpretes. Quando a Beatriz traz essa tridimensionalidade, que para ela já era uma questão, na verdade ela poderia me incomodar, porque ela delineava um espaço físico que não me encanta delinear. Ao mesmo tempo eu a celebrei, porque ele só me mostrou o quanto o meu trabalho não está pautado neste espaço físico teatral cênico, seja ele onde for. Isso só me mostrava a diversidade de planos, de ângulos, de lugares onde realmente eu estou apoiada. Então eu explodia aquele candelabro, pra mostrar que eu não estava presa. O Paulo Herkenhoff, grande pensador, curador, ele vai falar isso no livro da Beatriz, cercando isso também na minha própria obra. Ele via esses lugares de dum entrelaçamento forte entre a obra da Beatriz e a minha, nesta obra- *Tempo de Verão*. Acho que esta obra revela, sem qualquer pudor. Eu me lembro de estreiar esta obra com uma das maiores intérpretes que eu tive. Ela me disse que nunca tinha dançado algo tão difícil. Era uma bailarina de um refinamento, de uma riqueza, de potência física e técnica imensa. E a obra "projetou" nela certas pontes de conhecimento que ela mesma desconhecia. Nós discutimos essa questão, e com ela, também pude ver que se tratava dessa expansão, e que

esses núcleos circulares buscam uma liberdade de cena, um distanciamento, a que o cenário da Beatriz nos forçava. Para um dueto, um dueto que me deu um prêmio no exterior, esta bailarina me pediu se podia ficar debaixo do diâmetro da obra da Beatriz, que aquilo lhe daria chão. Na hora eu falei não, mas depois, disse “- vai lá, faça, eu quero te preservar”. Antes eu pude expandir aquilo que eu já queria antes. Com o cenário da Beatriz veio uma contenção em uma pessoa em que eu via muita liberdade. Houve mudança. Depois esta bailarina foi substituída por uma bailarina muito diferente dela, a Fernanda Reis, e esta desbravava a cena, em uma linha imaginária “expandindo e explodindo” aquele cenário, que nunca é um adereço, não é algo estático. É um cenário vivo, modular, montado “a metro” em diversos painéis. Ele pode ser montado em vários espaços diferentes, de várias formas, sem perder o seu sentido. O que também ocorre com o cenário de *Tempo de Verão*? Ele acaba tendo relação com o trabalho da Beatriz, como nas esculturas que hoje ela faz, e que fazem parte das mostras. Que vieram dessa vivência, que vemos agora e, no *Meu Prazer* (2008). O *Tempo de verão*, traz esta discussão – interna – para nós, como irmãs, nessa parceria desfrontalizada. Às vezes as pessoas não acreditam, mas nós não nos falamos muito. Eu chego aqui no ateliê, depois de meu trabalho passar por várias camadas de pesquisa, de ter uma solidez que busco. Há também um desejo meu de que a obra desta outra artista nunca seja literal. Então, eu nunca dou todas as cartas. Não revelo tudo. Eu diria que essa relação, entre Beatriz e eu, é de um silêncio muito barulhento, que se trava com muita liberdade. Conversamos muito mais agora, por causa da Ocupação *Sempre seu* (2016). Há uma inexistência de competição entre artistas, que olham pra obra da outra, para se instigar, não pra competir. A Beatriz ficava preocupada, às vezes, por ser muito exuberante e de como isso poderia afetar o meu trabalho. Mas eu nunca tive medo. Medo que esta obra forte, exuberante, que tem luz própria, pudesse afetar negativamente o meu trabalho. Porque uma obra, por sua exuberância, pode evitar percepções em certos momentos de sutileza. Eu nunca tive essa preocupação no que concerne à obra da Beatriz, então ela podia ficar bastante livre para trazer essa subjetividade e a partir disso nós pudemos, e vamos, criar. Nosso diálogo é centrado nessa busca pelo conhecimento, em dar a cara a tapa ao desconhecido. Eu acho que a Beatriz deixou isso bem claro quando ela fala que o trabalho precisa voltar pra ela, gerar alguma coisa, desafiar o conhecimento que ela acha ter naquele momento. São incômodos. Muitas vezes a obra foi feita em

espaços onde eu não acreditava que ela devesse acontecer. Isto não foi problema com o candelabro de *Tempo de Verão*, que era modular. Em *Camélia* (2013), os módulos viraram uma floresta suspensa, um jardim vertical, um céu estrelado do interior. Eu diria que ali, pra mim, foi decisivo: eu não ia entrar em qualquer lugar com isso, porque isso me incomodava. Eu não me lembro de ter tido outro incômodo senão este. Em todos os outros, de alguma maneira, eu encontrava uma harmonia, mesmo que não fosse a cena ideal para o volume dos cenários da Beatriz, eu conseguia tirar algo, sem perder a obra. Mas pode acontecer o contrário de um confronto. Nós levamos *Camélia* para a Itália. Foi inesperado, foi num átrio. Eu levei todo o cenário (oito mil elementos) e achava que eu ia sumir no átrio, que a obra ia se perder. Toda a montagem foi um embate: cabos de aço, candelabros que iam caindo, mas funcionou. Fomos aplaudidos por uma hora.

CN- Márcia, se você fosse nos mostrar uma fotografia da sua arte agora, como ela seria?

MM- Eu gosto de concluir as ideias em cada uma das obras. Tem pouca repetição entre uma e outra. Mesmo dentro das obras, o que a gente vê de repetição é algo de um gesto, que está sendo trabalhado e digerido pelos bailarinos. Nesse momento nós passamos o *Sempre Seu*, e eu estou trabalhando num projeto, o *Cebola* (São Paulo/julho 2016). Pra esse evento, que é de gente do Laban, eu deixei entrar um olhar meu minucioso pra entender o como o meu trabalho bate no deles. Com isto, cheguei em um lugar em que eu já vinha entrando com os bailarinos. Eu tenho arquivos coreográficos que não entram na cena, um monte de coisa que a gente trabalhou, mas que eu cortei dos espetáculos. A *Cebola* tem os rastros do *Sempre Seu*, que é uma raiz dele. Eu já chorei de rir com a ideia da cebola. Ela é raiz, é redondinha, ela tem camadas, e ... faz chorar. Achei uma imagem perfeita. Eu trabalho com camadas. É uma raiz, pois trata da minha base. E meu trabalho é do tipo que emociona.

BC- Beatriz, qual é a fotografia da sua arte nesse momento?

BM- Eu sou, primeiramente, pintora. A minha base de trabalho e desenvolvimento de obra, desde 1983, é a pintura. Mas, a partir de 1996 eu comecei a desenvolver gravuras: serigrafias com a Durham Press (estúdio na Pensilvânia, Estados Unidos). Foi um encontro muito importante que eu tive com o Jean Paul Russel - dono da Durham e que trabalha comigo como impressor. Com ele, comecei uma colaboração, ele enquanto técnico e eu como artista, e que foi uma parceria muito boa. Pude introduzir, no meu trabalho, a serigrafia, que eu sempre quis trabalhar. Mas que não tinha por aqui o tipo de ateliê que eu gostaria. Em 2003, eu fiz as minhas primeiras colagens de papel sobre papel, que também vinham de um raciocínio lá dos anos 1980, da escola, e que eu recuperei na minha técnica em pintura, que eu mesma desenvolvi (e que tem uma relação com o pensamento da colagem). Ou seja, eu comecei a abrir a minha linguagem pra técnicas variadas que começaram a se intercambiar. Daí vem os cenários que eu faço só pra Márcia -- não é uma porta que eu tenha interesse em abrir, na verdade. Raciocinando como o meu trabalho poderia participar desse ambiente da dança, para me introduzir uma nova maneira de pensar. Como a pintura, é uma coisa que realmente pega muita energia. Cada vez mais eu sinto que tenho que salvar essa energia. A pintura é uma coisa que eu vou trabalhar em alguns momentos. Eu não tenho como pintar sempre, na minha rotina. É uma coisa para que se vai perdendo fôlego. Fico feliz porque eu tenho a sorte de poder trabalhar em outras linguagens, em outros meios, e continuar pensando o trabalho, continuar pensando a obra. Esses novos meios me trazem novas perguntas, novas questões, que depois retornam para pintura. Inicialmente eles tiraram coisas da pintura pra que eles realmente pudessem existir; a partir desse ponto eu trago coisas para pintura. Em 2004, eu introduzi a ideia de trabalhar com o espaço público e arquitetura. Surgiu com convite da Selfridges, a loja de departamento inglesa. Era para uma intervenção na fachada do prédio deles em Manchester [*Gávea*, Projeto Brasil 40º], que me abriu uma nova porta, bastante surpreendente para mim mesma. Foi um super desafio, sete andares de fachada, 30 por 40 metros. "Como eu vou fazer isso?" "O que vai acontecer?", perguntei. E, por alguma razão, aquilo me motivou. Eu sou uma artista muito de ateliê, não gosto de ficar na rua, em movimento, checando produção. É o que eu digo para a Márcia: qualquer coisa, menos ficar em teatro, em ensaio, não tenho paciência.

Sou uma pessoa daqui: de ateliê. *Gavéa* foi o primeiríssimo. Depois eu introduzi uma técnica antiga, que não se usa mais por causa do digital, no vinil adesivo (*Peace and Love*- painel de vinil adesivo para o Gloucester Road Station Project – Platform for Art, London Underground, Londres, 2005-2006; e *Guanabara* – painel de vinil adesivo para o Level 7 Restaurant do Tate Modern, Londres, 2005-2007 e *Bailinho*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008). É recorte e colagem, e que hoje virou uma técnica cara, porque ela depende da mão do técnico, e quase não tem mais artesões que façam esse tipo de coisa. Trabalho com um grupo inglês desde Manchester, é uma empresa de família maravilhosa, e sempre são eles. Quando eu faço esses trabalhos, em colaboração, eu gosto de fixar com um grupo, que te entendeu, que sabe, e, a partir dali eu vou desenvolvendo uma relação. No Brasil, até achei agora outro, por causa do cenário do *Sempre Seu* [2016] da Márcia. Foi o primeiro que eu fiz aqui com pessoal do Brasil. Esta possibilidade da obra pública é uma coisa em que estou super engajada desde então. Nos últimos anos eu comecei a ser convidada para fazer obras permanentes, porque todas essas, como da Pinacoteca, eram para temporada. Quando acaba a temporada são retiradas. A primeira permanente foi para a loja da Editora Taschen [*O Sonho* - Nova Iorque, em projeto com Philippe Stark]. Foram seis painéis. Ali começou a questão do permanente, que é outra seara. Numa obra permanente você começa a ter que lidar com os arquitetos, engenheiros, que é um mundo novíssimo. Claro, uma nova relação com o público: você vai com sua arte para um espaço diferente. De alguma maneira esses cenários para a Márcia fazem a mesma coisa. o público foi ali ver dança. Seu trabalho entra numa história que não é a história da minha obra exatamente. Você tem que ser generoso em relação a isso. O artista plástico é muito só, dentro do seu universo, como eu dentro do meu ateliê. Num projeto para um prédio, você tem que pensar no pra quê esse prédio serve. Por exemplo, eu estou trabalhando num projeto dum grande hospital em Nova York. Tenho que estar aberta: faço no meu projeto aquilo que eu acredito, mas eu tenho que estar aberta a escutar aquilo que as pessoas vão dizer. A cor pode ser muito forte; o hospital precisa de um ambiente para acolher num momento delicado. Isto pra mim é interessante. No cenário, a mesma coisa: eu não posso fazer o meu cenário e esquecer que tem bailarinos na cena. É esse o momento da minha obra: a questão da obra pública lidando com arquitetura.

CN- O que é o Brasil, na obra de cada uma de vocês? Enquanto origem, inspiração, referência, ambiente... O que é morar aqui, fazer arte aqui, e como isso se revela na sua obra?

BM- Como pintora, e no pensamento, pra mim foi muito evidente que o pensamento pictórico não foi desenvolvido no Brasil. Ele vem da Europa, principalmente, e depois dos EUA. Por ser um pensamento de outro lugar do mundo, quem lida com esse meio precisa ir até ele, mas a partir para a sua própria pesquisa. Isso tudo chega em você quando de repente, aqui no Rio, nos anos 1980, você decide ser pintora. O curso de pintura com o Charles Watson sempre relacionava o pensar, e com um pensamento que não foi feito no Brasil em nenhuma época da nossa história, e que ele nem conhecia tanto. Ao mesmo tempo, a gente sempre teve em casa, um contato com a cultura e a arte brasileiras, não teria como evitar isso, nem que a gente quisesse. Além disso, eu estava ali no Parque Lage. O próprio Charles falava para eu levar materiais daqui, de carnaval, pra trabalhar. Ele poderia ter dito que aquilo era folclore, era cafonice, mas não. Aqui, nessa floresta, nesse calor, nesse mar, você vai virar Matisse? Não tem como! É a mesma questão que a Tarsila (do Amaral) deve ter tido, quando estudou fora e depois voltou pro Brasil. A grande questão não é a cultura em si, é o contexto. Eu sou uma artista internacional, eu poderia trabalhar em qualquer outro lugar do mundo, mas eu nunca tive esta dúvida. Eu despenquei em Nova Iorque, onde eles inventaram o mercado de arte. Nesta mesma época, os artistas brasileiros (que faziam isso) acabavam ficando por lá. Mas pra mim era importante ter a minha casa, voltar pra cá. Eu precisava desse ambiente, eu preciso estar perto da natureza. Isto eu fui descobrindo. Aqui eu tinha uma qualidade de vida que não era financeira, era emocional, psicológica. A família próxima, o meu ambiente. Não queria abrir mão disso. Em Nova Iorque eu olhava os ateliês dos meus contemporâneos e eu pensava que eu não queria morar ali. Então: o Brasil tinha essa questão, que era o contexto: porque você nunca vai raciocinar como um europeu, mesmo que você seja internacional e que a sua obra comunique com diversas outras culturas. O contexto onde você está situado é o que vai fazer essa história acontecer ou não.

MM- Preciso iniciar pelo núcleo da família. Como a Beatriz falou, era impossível pra gente não ser contaminada pela valorização da nossa língua, dos nossos pensadores, dos nossos hinos. Como nossos pais são pessoas muito fortes, eu e Beatriz

fomos sendo preenchidas por esse lugar de nunca esquecer de quem você é, de onde você sai. Isto esbarra continuamente em sua vida, porquei o Brasil é valorizado. Porque a sua visão valoriza os seus lugares. Também na Escola de Danças (atual Escola de Danças Maria Olenewa/Theatro Municipal do Rio de Janeiro) a gente via uma valorização imensa da arte brasileira. Quando eu começo as questões como coreógrafa — e isso pede um outro tipo de decisão na sua vida — tinha que ser o Brasil! Eram referências a artistas brasileiros que vinham, a princípio, da nossa família. Meu pai e minha mãe nos colocaram quase que uma missão: você tem que olhar pra todos os lados, não ignorar ninguém. No entanto, no meu trabalho, isto nunca foi um gancho fácil, nem para a escritura, nem para as camadas de narrative ou para as músicas, sempre difíceis, complexas, onde nem sempre o público vê o Brasil. Agora no *Sempre Seu* (2016) foi a primeira obra em que eu coloquei um músico que não fosse brasileiro. Mas sobre o Brasil, sempre tive o trabalho de descobrir, me interessa saber quem eu sou, e pra isso eu preciso buscar as minhas raízes. Isso está longe de ser algo demonstrativo, arrogante. Pelo contrário, é uma questão de dividir isso com outros brasileiros.