

HISTÓRIA EM MOVIMENTO

biografias e registros em dança

Seminários
de Dança

HISTÓRIA EM MOVIMENTO: **biografias e registros em dança**

ORGANIZAÇÃO:

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE

ROBERTO PEREIRA

SANDRA MEYER

SIGRID NORA

1ª EDIÇÃO

JOINVILLE 2008

Copyright©2008

Organização:



Roberto Pereira

Sandra Meyer

Sigrid Nora

ISBN 978-85-99089-19-4

Seminários de Dança

HISTÓRIA EM MOVIMENTO: biografias e registros em dança

De 26 a 28 de Julho de 2007 – Teatro Juarez Machado

Visite: www.festivaldedanca.com.br

Prefácio

O *Festival de Dança de Joinville* é um evento que, ao longo dos seus 25 anos, nunca se acomodou com o contínuo sucesso e grandiosidade. Desde o seu início, em 1983, as pessoas responsáveis pela sua organização procuraram torná-lo um encontro de referência no mundo da dança. Primeiro, dando-lhe um porte que fosse representativo e chamasse a atenção dos estudantes, profissionais e mídia especializados.

Após a criação do Instituto Festival de Dança, em 1999, quando, entre muitas mudanças, se instituiu o Conselho Artístico, responsável pelo conteúdo do Festival, o foco do evento deixou de ser apenas a competição. As atividades foram ampliadas com cursos, oficinas, palestras, mostras, tudo para contribuir com o enriquecimento do conhecimento prático e teórico dos participantes.

Em 2003, mais um avanço, com a criação do espaço de debate e discussões *E por Falar em Dança...* Durante um dia inteiro, no meio do Festival, parávamos todas as atividades para discutir variados temas de interesse dos participantes. O público pode acompanhar e participar de temas instigantes como "Dança Contemporânea, Jazz e Dança de Rua: Fronteiras", "Dança não é Coreografia", "Longevidade na Dança", entre outros.

Esse modelo, depois de 4 anos, ficou esgotado. Faltava um fio condutor que ligasse as palestras, mesas-redondas, painéis. Percebemos que a discussão estava solta, não deixando registro que permitisse continuidade da discussão. No intuito de crescer em qualidade, a direção e o conselho artístico transformaram o *E por Falar em Dança...* em um seminário. Como é de praxe na organização do Festival, ficou estabelecido um Conselho Curador. Para nossa satisfação, os professores pesquisadores Sandra Meyer, Sigrid Nora e Roberto Pereira aceitaram o convite.

Com o apoio da equipe executiva do Festival o *Conselho Curador* trabalhou com afinco. Além de reuniões presenciais em Joinville, a troca de *e-mails* foi intensa e muitas vezes acalorada. Isto foi muito bom, pois para chegar à convergência das idéias a divergência é fator primordial, que provoca e estimula o debate e o esclarecimento das propostas. Assim, de 26 a 28 de julho, no Teatro Juarez Machado, foi realizado o seminário *História em Movimento: biografias e registros em dança*. Vinte e um acadêmicos e especialistas de onze estados brasileiros apresentaram dissertações e teses sobre a dança, relatos de pesquisas, experiências cênicas e registros nas diversas mídias. A programação contemplou *Conferências* - professores de história e de dança apresentaram suas reflexões; *Ocorrências* - professores de dança apresentaram seus trabalhos; *Amostragens* - pesquisadores apresentaram seus trabalhos sobre a história da dança no

Brasil; *Apresentações artísticas* - performance de bailarinos demonstraram a relação entre pesquisa teórica e a prática da produção de dança contemporânea brasileira. Os debates não se restringiram aos palestrantes, mas alcançaram a platéia, que pôde dialogar, questionar e buscar esclarecimentos sobre os trabalhos apresentados.

O resultado desses três dias de apresentação de trabalhos e ricos debates está concentrado neste livro. São vinte textos de renomados pesquisadores e especialistas, que formam um mosaico atualizadíssimo do estágio dos estudos, biografias e registros em dança no Brasil.

Agradecemos ao Conselho Artístico do 25º Festival de Dança, formado por Ângela Ferreira, Ângela Nolf, Silvia Sotter e Suzana Braga, que deram o encaminhamento à criação dos *Seminários de Dança* e aos incansáveis, batalhadores e responsáveis diretos pelo êxito do evento, Sandra Meyer, Sigrid Nora e Roberto Pereira. A proposta é que os seminários sejam anuais, estabelecendo diálogos com a produção acadêmica da dança.

O Instituto Festival de Dança de Joinville, ao realizar os *Seminários de Dança* e publicar todos os trabalhos apresentados, cumpre com o seu principal papel de ser um grande pólo de conhecimento da arte da dança, em função da sua abrangência e diversidade.

Ely Diniz

Presidente Instituto Festival de Dança de Joinville

Apresentação

As histórias da dança no Brasil e do Brasil são dois universos que começam, aos poucos, a se tocar. Se a dança cênica neste País já se desenvolve há muito, a pesquisa sobre sua história e a iniciativa de preservar seus registros ainda são bastante jovens.

Um dos pioneiros, nesse sentido, é o bailarino e pesquisador Eduardo Sucena, que lançou, ainda em 1988, o seu livro *A dança teatral no Brasil*, ainda hoje um marco em nossa historiografia de dança. Outros tantos, como Antônio José Faro, seguiram sua trilha. E timidamente a história da dança brasileira começou a ser contada.

De lá para cá, muita coisa vem mudando. Novas pesquisas, sobretudo no âmbito acadêmico, vêm sendo desenvolvidas, e essa história encontrou em dissertações e teses nova e profícua possibilidade de ser abordada. Nesse percurso, o que se pode comemorar é que tais pesquisadores desenvolvem suas pesquisas sobre a dança em seu ambiente, compondo um grande mapa histórico da dança neste País.

Há, entretanto, um dado curioso nesse panorama: uma expressiva parcela desses pesquisadores não possui formação voltada especialmente para a ciência da historiografia. São, desse modo, quase *amadores* em sua empreitada, no sentido mais literal do termo: o fazem, porque amam realmente seu objeto e sabem de sua urgência, muitas vezes partindo de memórias e relatos de suas próprias vivências artísticas.

Outro dado curioso é que, embora muitos estabeleçam relações e contatos entre si, nunca tiveram a chance de se reconhecer como um grupo, podendo, desse modo, trocar informações sobre suas atividades, compartilhando desafios e dividindo tarefas.

O tema da primeira edição dos *Seminários de Dança* que o *Festival de Dança de Joinville*, na comemoração de seus 25 anos de existência, ocupou-se dessa urgência: *História em Movimento: biografias e registros em dança* nasceu como uma iniciativa pioneira na história da dança do Brasil, que agora se volta para ela mesma, para se fazer historiografia.

Em três dias, 26, 27 e 28 de julho de 2007, configurou-se um primeiro encontro. Neles, 21 pesquisadores de todas as regiões do País estiveram juntos, muitos se conhecendo pela primeira vez, fazendo com que o Brasil e sua dança passassem a conhecê-los também. O festival estava fazendo história em vários sentidos.

Dois Eixos

Para o desafio que se impôs num seminário com tal envergadura, foi traçado um plano de ação que situa a historiografia da dança brasileira a partir de dois eixos centrais:

- o primeiro eixo seria a idéia de *biografia*. Sabe-se que a produção bibliográfica de biografias de personalidades ligadas à dança no País não é pequena. Claro, dessa constatação, outras são decorrentes no que tange à história: Como pensar, em termos historiográficos, a ideia de biografia? Como ela auxilia, em suas especificidades, na construção da tradição de um pensamento e de uma reflexão de dança neste País?

Avançando ainda mais nesse contexto, indagou-se: Por que os trabalhos de dança contemporânea, hoje, tomam, em boa parte, a ideia de biografia para se discutir problemas tão prementes como identidade e cultura?

A proposta foi, então, a de discutir a biografia em seu mais vasto conceito e todas as possibilidades de suas imbricações com a dança. A biografia no texto e na cena, portanto.

- o segundo eixo seria a ideia de *registro*. Quais são as formas de registro de uma história que se faz em pleno movimento? Qual é seu suporte possível? Textos, fotos, danças, corpos, vídeos – as mais diversas linguagens aparecem dialogando com a dança para driblar sua presentidade absoluta e fazer dela sua história.

Para abordar as questões referentes à noção de *biografia* e *registro*, o seminário contou com a presença de renomados pesquisadores de diversas instituições brasileiras. Por meio de relatos de pesquisa, experiências cênicas e registros nas diversas mídias, estudantes, professores, bailarinos, pesquisadores e público presentes no *25º Festival de Dança de Joinville* tiveram a oportunidade de vislumbrar as formas com que a história da dança tem sido e está sendo contada. E, não à toa, o primeiro tema dos *Seminários de Dança* colocou como dever, mais do que reconhecido, homenagear aquele que deu um passo fundamental nesse percurso, o bailarino Eduardo Sucena.

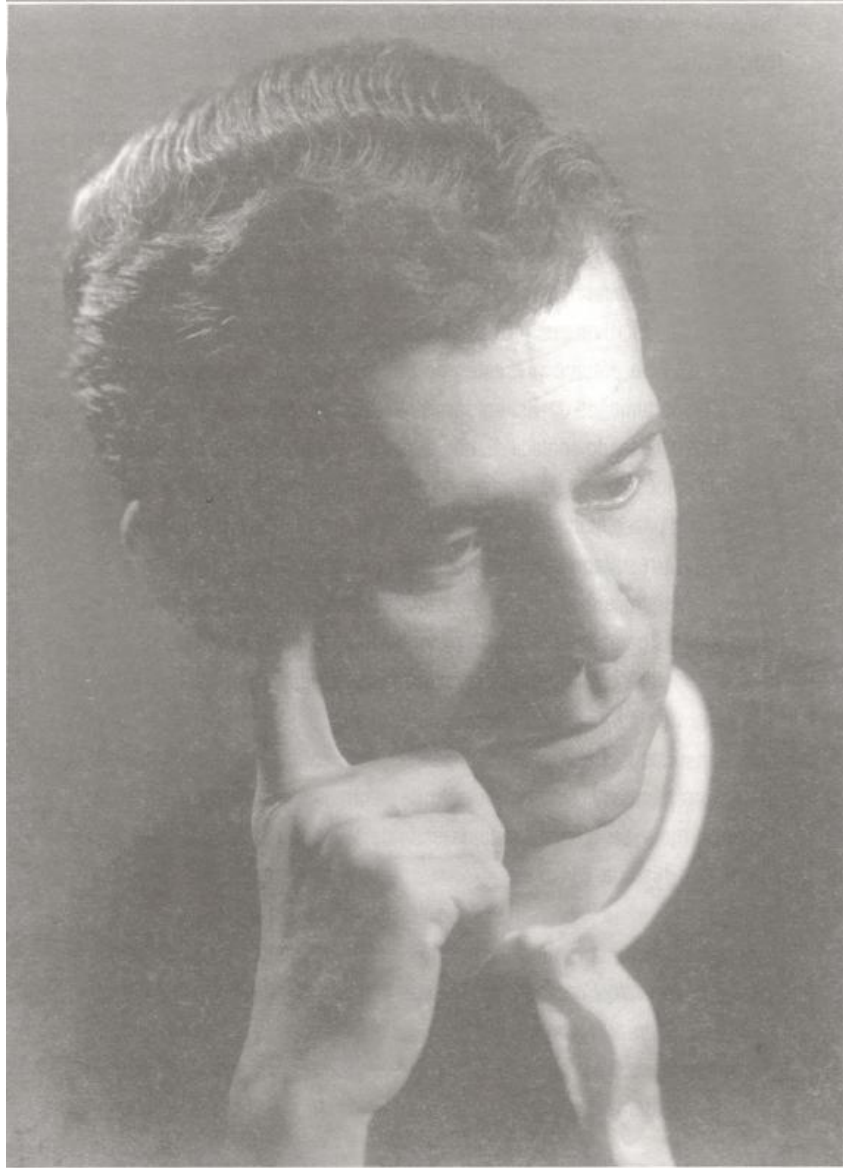
O resultado desse primeiro encontro está aqui, em forma de livro: um registro e uma biografia ao mesmo tempo. Registro porque tenta deixar para as gerações futuras de pesquisadores como a história da dança foi sendo tecida ao longo desses anos todos. E biografia porque grava uma vida, uma vida de dança brasileira.

Este livro é, portanto, por se falar em dança, nesse sentido, não apenas um resultado, mas um veículo de informações. Sendo informações de dança, move-se o tempo todo, fazendo de ações tão múltiplas e diversas sua própria história.

Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora

Organizadores do I Seminários de Dança

Homenagem



Eduardo Sucena

Eduardo Sucena - Uma vida dedicada à dança*

Eduardo Sucena Júnior (1920-1997) foi, desde jovem, um ávido consumidor de cultura por meio de leitura e muita pesquisa, construindo um perfil profissional marcado por essa atuação. Registrou e catalogou tudo que se relacionasse à dança, como artigos e críticas publicados em jornais e revistas, fotos de bailarinos e programas de espetáculos. As fotos autografadas, por exemplo, formavam parte importante de sua abrangente coleção, possuindo imagens de vários profissionais que se apresentaram no Brasil.

Ao coletar esse material, já projetava a idéia de escrever um livro sobre as companhias e os profissionais que construíram nossa história da dança. *A dança Teatral no Brasil* é, portanto, fruto da dedicação de toda uma vida e do profundo respeito aos artistas que, como ele, contribuíram para o desenvolvimento dessa arte. Sua elaboração consumiu quatro anos de esforço e dedicação integral, e mais oito anos entre a entrega dos originais e sua publicação pela Fundação Nacional de Artes Cênicas, em 1989. A importância do trabalho que realizou coloca-o entre os mais significativos nomes da área, e sua obra é referência obrigatória para todos os que estudam e querem conhecer a dança feita no Brasil.

O pequeno relato biográfico que se segue não se pretende totalizador, mas sim situar o objetivo dessa homenagem: apresentar o bailarino, o mestre e o pesquisador. Para isso, considerou-se apropriado estabelecer uma certa cronologia profissional a fim de acompanhar, mesmo que com restrições e simplificações, sua trajetória no universo da dança.

Desde cedo, Eduardo Sucena já pensava em seguir a carreira teatral, o que não era visto com bons olhos por seu pai, um comerciante português, que esperava do filho uma opção profissional mais formal. Apesar da forte oposição que enfrentou, mas contando com o apoio da namorada Emília, com quem se casou em janeiro de 1945, dedicou-se à arte. Em outubro do mesmo ano, nasceu Márcia, sua única filha, que, quando criança, chegou a se apresentar com o pai no Ballet da Juventude. Companhia a qual se dedicou até meados da década de 1950.

Na verdade, a entrada de Eduardo Sucena na dança não foi planejada. Pode-se dizer que a dança o escolheu e dele fez um aliado de toda uma vida. Seu primeiro desejo era tornar-se ator, o que, no entanto, foi transformado pelo acaso. Ainda pensando em estudar artes dramáticas, fazia comparsaria na temporada lírica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de 1939, quando a mestra Maria Olenewa (1896-1965) considerou-o um

tipo ideal para o balé e o convidou para participar das aulas na Escola de Dança que ela havia fundado, naquele teatro, em 1927. Olenewa se tornou, assim, a primeira grande influência em sua carreira de bailarino.

Com apenas um ano de estudos, Sucena estreou profissionalmente como bailarino no Teatro João Caetano, em 7 de dezembro de 1940, ao lado de Lia Novais, na coreografia *Romance*, de Olenewa, com música de Alfons Czibulka. Para o crítico Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, de 11 de dezembro, "ambos elegantes e graciosos formaram um par encantador. [...] Eduardo [...] por sua figura bonita, linhas e seu élan é lícito esperar que se torne dentro em pouco elemento precioso do corpo de baile do Municipal". Igual opinião teve Oscar D'Alva, da revista *Fon-Fon*, de 28 de dezembro, para quem o estudante "se afigurou vocação excepcional de dançarino, a maior talvez de todo espetáculo". A crítica especializada corroborou sua escolha profissional, ao apontar seu talento e tendência natural para a dança.

Dois anos depois, ingressou no Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e na temporada de 1945, dirigida pelo bailarino e coreógrafo russo naturalizado norte-americano Igor Schwezoff (1901-1982), que lançou talentos nacionais como Bertha Rosanova (1930), Carlos Leite (1914-1985) e Tamara Capeller (1930), obteve seus primeiros papéis de destaque em *Sonata ao luar*, *Primeiro baile* e *Drama burguês*. Em 1947, se transferiu, junto com outros bailarinos daquele teatro, para o Ballet da Juventude, companhia que, na época, apresentava melhores oportunidades artísticas e profissionais.

Idealizado pelo crítico de dança Jaques Corseuil (1913-2000) e pelo artista plástico Sansão Castello Branco (1920-1956), o *Ballet da Juventude*, ao longo dos seus dez anos, de 1947 a 1956, exerceu forte influência na vida artística e profissional de Eduardo Sucena. Da mesma forma como iniciou sua carreira, sem planejamento prévio, aproveitou todas as oportunidades que surgiam na companhia em consequência da sua disciplina e dedicação à dança. Esteve presente nas diferentes fases do grupo e, entre saídas e retornos, atuou como bailarino, diretor de cena, primeiro-bailarino, professor, coreógrafo e diretor geral. No *Ballet da Juventude*, trabalhou com nomes que se tornariam importantes na vida cultural da cidade e na trajetória da dança em âmbito nacional, como Ady Addor (1930), Aldo Lotufo (1925), Arthur Ferreira (1922-1985), Bertha Rosanova, Carlos Leite, Dennis Gray (1928-2005), Edith Pudelko (1927-1984), Eleonora Oliosí (1939), Johnny

Franklin (1931-1991), Maryla Gremo (1896-1967), Vaslav Veltchek (1896-1967), entre outros.

Em um dos períodos em que se afastou do *Ballet da Juventude*, ingressou no *Balé do IV Centenário*, companhia que igualmente marcou sua carreira. Criada, em 1953, para as comemorações dos 400 anos da cidade de São Paulo, foi o único brasileiro na companhia a ocupar a posição de primeiro-bailarino e onde alcançou grande amadurecimento artístico e técnico. Com direção artística do coreógrafo ítalo-húngaro Aurélio Milloss (1906-1988), foi composta por jovens bailarinos selecionados mediante concurso. Além desses, foram convidados para se juntar ao elenco profissionais já reconhecidos como Edith Pudelko, Cristian Uboldi, os argentinos Ismael Guiser (1927) e Juan Giuliano (1930), a italiana Lia Dell'Ara, e o uruguaio Raul Severo (1927).

Na estréia do *Balé do IV Centenário*, que ocorreu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Mário Nunes, no *Jornal do Brasil*, de 12 de Dezembro de 1954, ressaltou a atuação de Eduardo Sucena em *Petrouchka*, no papel do Mouro, "[...] que ali se fez magnífico, truculência de farsa que nos convence de que os palhaços têm alma." Destacou-se também em *O Mandarim Maravilhoso*, *Uirapuru*, e *Sonata de Angústia* em que sua interpretação, expressividade e mímica chamaram atenção do público e da crítica.

A partir de meados da década de 1950, após o fim das duas companhias, Sucena radicou-se na cidade de São Paulo, onde, além de ministrar aulas de dança na Academia Paulista de Música, participou e colaborou com vários grupos como o *Ballet Lia Dell'Ara*, o *Ballet da Escola de Bailados de São Paulo*, o *Ballet Renée Gumiel*, em que interpretou o papel principal em *O martírio de São Sebastião* (1962), criado especialmente para ele, e o Ballet Halina Biernacka. Nesse último, dançou o papel do feiticeiro Von Rothbart na primeira montagem completa, de quatro atos, feita na capital paulista de *O lago dos cisnes*, em novembro de 1960, com os bailarinos Cecília Botto e Alain Legendre. Pelas qualidades técnicas e dramáticas de sua interpretação recebeu o prêmio de melhor bailarino *demi-character*, de 1960, da crítica especializada.

Como coreógrafo e como bailarino também participou de espetáculos e montagens no teatro e na televisão, como na peça *Um verão entre as mulheres* (1961), com o comediante José Vasconcelos, no musical *Pindura saia* (1963), com Maria Della Costa, e em programas da TV Tupi e no Canal 4, ambos de São Paulo.

Porém, não foi apenas na capital paulista que desenvolveu importantes trabalhos. Sua presença foi fundamental para a divulgação da dança no interior do estado de São

Paulo, ao incentivar e ajudar na abertura de escolas nas cidades de Araraquara, Batatais, Campinas, Franca, Ituverava, Orlândia, Ribeirão Preto, Santos, São José do Rio Preto e Sertãozinho para onde viajava constantemente a fim de ministrar aulas e cursos. Promoveu ainda palestras, exposições e festivais o que contribuiu ainda mais para ampliar o acesso à informação e ao conhecimento referentes ao *ballet*.

Em 1956, coreografou a *Terra da Promissão* para as comemorações do centenário de Ribeirão Preto, a partir do livro de Sebastião Porto, com música de Orlando Fagnani, composta especialmente para a ocasião. Obra que alcançou grande repercussão a ponto de mantê-lo por doze anos naquela cidade, onde implementou e dirigiu o curso de *ballet* no Conservatório Musical Carlos Gomes. Sua atuação não só como educador, mas também como fundador do *Ballet Eduardo Sucena*, difundiu a prática da dança em Ribeirão Preto e nas cidades vizinhas, onde costumava se apresentar. Em 1986, recebeu o título de Cidadão Ribeirãopretano, pela Câmara Municipal.

Na década seguinte, em 1965, dirigiu, durante doze anos, um curso de *ballet* em Araraquara, filiado ao Conservatório Musical Villa-Lobos. Com a *Escola de Ballet Mímica de Araraquara*, organizou uma homenagem à memória de sua mestra Maria Olenewa, espetáculo televisionado pelo Canal 5 de São Paulo. Por sua dedicação e serviços prestados à arte da dança naquela cidade recebeu, em abril de 1979, o título de Cidadão Araraquarense.

Ali iniciou uma nova e importante fase de sua carreira ao ser convidado para colaborar no *Diário da Araraquarense*. No dia 1º de maio de 1966, publicou pela primeira vez sua coluna "Ballet" com o objetivo de "levar ao leitor e principalmente aos alunos do *ballet*, o conhecimento da HISTÓRIA DA DANÇA". Em seus textos é clara sua preocupação em informar não apenas sobre os principais fatos e nomes nacionais e internacionais, assim como de contribuir para a formação das novas gerações de bailarinos e de apreciadores da dança. Nesse mesmo ano, também passou a escrever para os jornais *O Diário*, de Ribeirão Preto, e no *Diário do Povo*, de Campinas. Na década de 1970, foi articulista do *Jornal do Ballet*, publicado na cidade de São Paulo, no qual assinava as colunas "Nossos valores", sobre os principais nomes da dança brasileira, e "Monstros sagrados", que tinha como foco os grandes bailarinos internacionais. Fica claro, em sua atuação nos jornais em que colaborou, o objetivo de fazer circular um tipo de informação a que pouco se tinha acesso na época: história da dança.

Após sua aposentadoria, em 1980, retornou ao Rio de Janeiro onde, entre a coordenação de projetos e de exposições, iniciou a edição de seu livro. Nessa mesma época, recebeu a Medalha do Mérito Artístico da Dança, do Conselho Brasileiro da Dança, órgão vinculado a UNESCO.

Nessa breve reconstituição do percurso artístico de Eduardo Sucena percebe-se seu engajamento e seu compromisso com a qualidade e a difusão do conhecimento sobre do *ballet*. Trajetória construída com talento, seriedade e dedicação, marcas registradas de toda uma vida dedicada à dança.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001, p. 182-191.

CERBINO, Beatriz. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2007.

_____. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (orgs.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005, p. 55-67.

CRAINE, Debra e MACKRELL, Judith. *The Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

D'ALVA, Oscar. Notas de arte – Espetáculo coreográfico de alunos de Maria Olenewa. Revista *Fon-Fon*, 28 de dezembro de 1940. Acervo Eduardo Sucena.

FARO, Antonio José e SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

FANTASIA BRASILEIRA – *O Ballet do IV Centenário*. SESC Belenzinho. Catálogo de exposição. São Paulo: SESC São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

MIRANDA, Nicanor. Bailado – Escola Halina Biernacka. *Diário de São Paulo*, 15 de novembro de 1960. Acervo Eduardo Sucena.

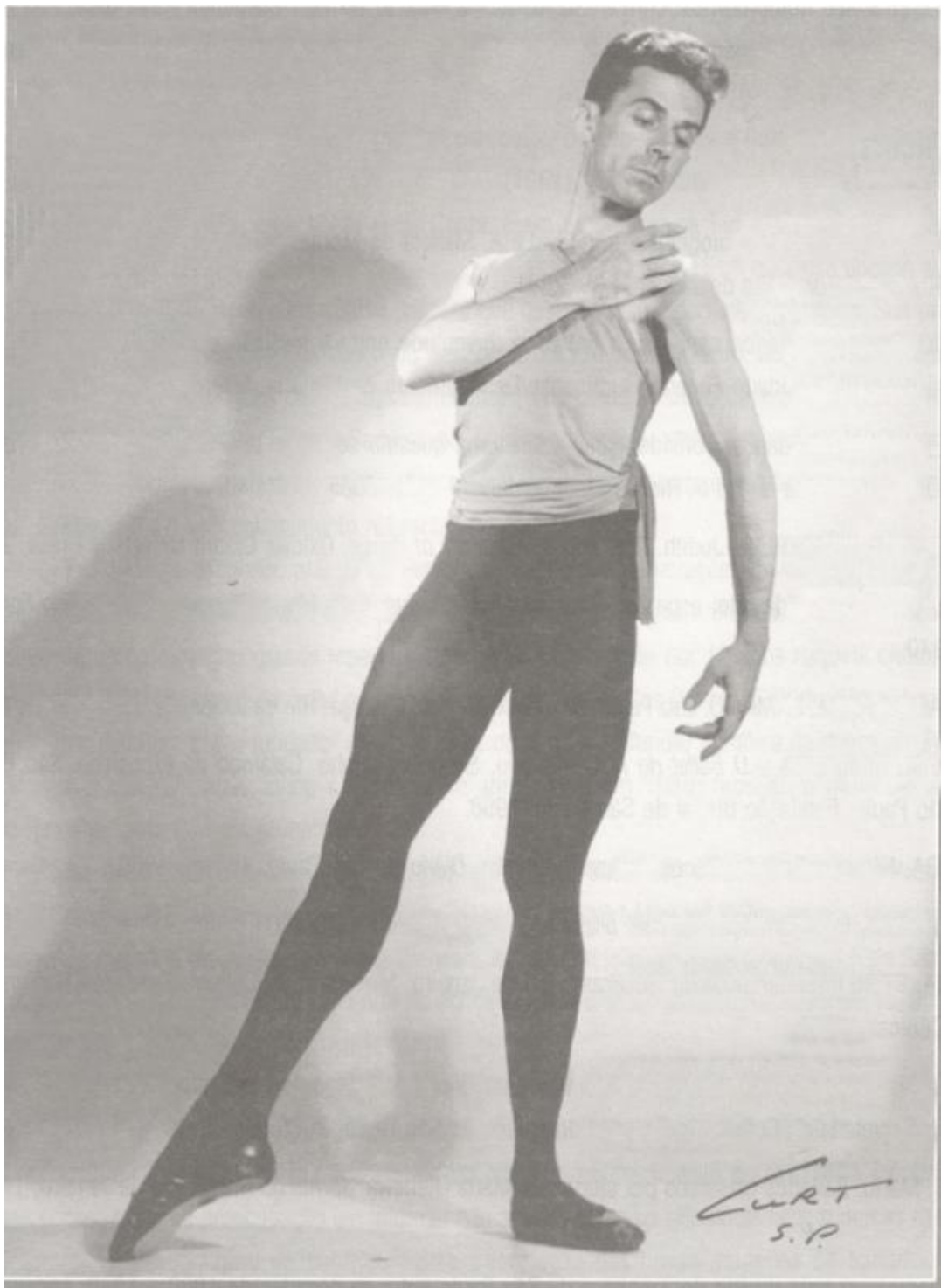
PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989.

NAVAS, Cássia (org.). *Na Dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Unidade de Formação Cultural. Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 2005.

NUNES, Mário. Bailados clássicos por alunos de Maria Olenewa. *Jornal do Brasil*, 11 de dezembro de 1940, Rio de Janeiro. Acervo Eduardo Sucena.

REIS, Daniela. O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol.2, ano II n. 3, jul./ago./set. 2005. Disponível em: www.revistafenix.pro.br



***Uma breve apresentação da pesquisa**

Em maio de 2007 recebi o convite para coordenar uma pesquisa sobre Eduardo Sucena. O objetivo dos organizadores dos *Seminários de Dança*, os Profs. Drs. Roberto Pereira, Sandra Meyer e Sigrid Nora, era homenagear o primeiro profissional a se preocupar, efetivamente, em coletar e organizar a história da dança feita no Brasil e a registrá-la em forma de livro, *A dança teatral do Brasil*, lançado em 1989. Assim como a de vários outros profissionais da área, meu primeiro contato com essa história havia sido feito por meio dessa importante publicação. Além disso, para quem, como eu, se dedica profissionalmente aos estudos históricos em dança tratava-se de uma oportunidade única não apenas pela homenagem, mas também pela oportunidade de conhecer um pouco mais aquele que organizou um livro que é até hoje referência para todos que trabalham na área. Convite feito, convite prontamente aceito.

Outro dado tornava a experiência ainda mais rica: trabalhar com três estudantes provenientes, cada um, dos cursos de graduação em dança da cidade do Rio de Janeiro. Como o próprio Sucena nos ensina com seu legado, trabalhar com dança, e pela dança, é tornar acessível a informação e permitir que essa se democratize. A homenagem, portanto, tinha uma dupla função, pois não só celebrava a memória de Eduardo Sucena, como, por meio dela, apresentavam-se os caminhos da pesquisa em dança a esses alunos, ao iniciá-los nos meandros da pesquisa histórica.

O texto aqui apresentado é resultado do trabalho realizado por Elizabeth Oliosí, do Curso de Dança da UniverCidade, Jéssyca Monteiro, do Curso de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e Liudmila Seibel, da Faculdade Angel Vianna, entre os meses de junho e julho de 2007. Para sua preparação foram feitas entrevistas com Márcia Sucena Monteiro, filha de Eduardo Sucena, assim como pesquisas em seu acervo pessoal e no de seu pai, e no acervo de imagens de Marcelo Del Cima.

Apesar de a história há muito ter deixado para trás o modo cronológico de apresentar seus objetos de estudo, optei por utilizar esse enfoque. O motivo foi manter a proximidade com a própria escrita de Sucena que, em seu livro, utiliza esse tipo de abordagem. Ao mesmo tempo, há um afastamento dessa perspectiva ao apontar no texto o foco da pesquisa: sua preocupação em reunir e disseminar informações sobre aqueles que faziam a dança no Brasil. Ou seja, a partir do momento em que essa questão foi identificada como central na trajetória de Sucena, tornou-se também a que norteou a preparação do texto.

Por fim, gostaria de agradecer a Sandra Meyer, Sigrid Nora e Roberto Pereira o convite para coordenar esse trabalho, assim como a Elizabeth Oliosí, Liudmila Seibel e Jéssyca Monteiro pela dedicação e entusiasmo com que ele foi realizado. Agradeço ainda a Marcelo Del Cima e, em especial, a Márcia Sucena Monteiro que, além de permitir a pesquisa em seu acervo particular, autorizou que parte dele fosse apresentado em Joinville, na exposição sobre seu pai montada durante os *Seminários de Dança*.

Beatriz Cerbino

Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida

Maria Teresa Santos Cunha¹

Não há memória própria nem lembrança
verdadeira, todo passado é incerto e impessoal.

Ricardo Piglia

Reflexo da mão sobre papéis, sobre telas, sobre pedras e onde se pode deixar traços, a escrita registra, inventa e conserva ações da experiência humana. Como ferramenta de uso social, a escrita pode salvar do esquecimento e fixar lembranças no tempo ao dar visibilidade a vestígios do passado. Como tal, a escrita é considerada um ato de produção de memória e, por conseguinte, instrumento de construção de história. Apreendendo a memória como “vida, sempre carregada por grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas e questionando a história como construção/versão intelectual sempre problemática e incompleta do que não existe mais”, o historiador PIERRE NORA (1993:9) mostra que memória e história não são palavras sinônimas.

Se a memória é afetiva, atual, nostálgica, idealizada, a história, ao absorvê-la, o faz através de interpretações feitas por meio de uma operação historiográfica que demanda análise e discurso crítico. A história é, assim, uma representação² do passado que se nutre dos “lugares de memória, criados pelo imperativo de que não há memória espontânea [...] é necessário recorrer-se a estratégias como criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, [...]” considerados como bastiões sobre os quais a história se escora (NORA, 1993:13). A escrita, por exemplo, é um *lugar de memória* onde se pode inventar significados.

Numerosos historiadores dedicam-se à temática da história e da memória, tanto diferenciando quanto aproximando os termos. Para o ROGER CHARTIER (1994), a história é um discurso/narrativa sobre outro/a discurso/ narrativa que é constituído *pela e dentro da linguagem*. Diferenciando-se da memória, a história exige que o historiador, para

contá-la sem muitos ferimentos, deva exercer uma “vigilância epistemológica que se traduz pela dependência ao arquivo e pela crítica apurada de variadas fontes”.

Nesta chave, as escritas são atos de produção de memória que para transformar-se em história precisam regular-se por uma operação historiográfica assim descrita: “Escrever história é gerar um passado, organizar o material heterogêneo dos fatos para construir no presente uma razão(...) é fabricar um objeto e encenar um relato.” (CERTEAU:1982:13-16).

O memorialismo é um gênero mais dado à expansão do que à contenção e mais propenso a ceder a impulsos celebrativos e exibicionistas. Elemento fundamental para a construção de biografias e autobiografias ele exige, para atingir relevância histórica, a problematização dos seus *corpus* documentais alicerçados em critérios que contemplem seleção e esquecimento, convívio com experiências lacunares e fragmentárias, silêncios e incompletudes. O biógrafo/historiador não é um alinhavador de mexericos, mas um crítico e intérprete dos documentos capaz de “acrescentar novos fios que podem abrir novas saídas, tanto para o saber como para o desenho [...] dessa escavação penosa que fazemos de um real que se encena”. (BRANDÃO, 2006:13-28).

Em torno de (in)certezas: biografias e autobiografias

As grandes narrativas (...) giram em torno da incerteza da lembrança pessoal,
em torno da vida perdida e da experiência artificial.

Ricardo Piglia

Vivemos o retorno do eu significante, época em que o sujeito narra-se e quer ser narrado. Há quase um dever de contar-se, de expor-se em narrativas disponíveis em variados suportes (escritos, imagéticos, midiáticos, etc.) e movidas por um desejo de expor lembranças, intimidades e experiências *no sentido de inventar-se, fazer-se um ato de nascimento, de fazer um eixo no mundo e em suas vidas*. (BRANDÃO, 2006:28).

Em recente estudo, a historiadora ÂNGELA DE CASTRO GOMES (2004) registrou este interesse pela escrita (auto) biográfica. Para ela; um

breve passar de olhos em catálogos de editoras, estantes de livrarias ou suplementos literários de jornais leva qualquer observador, ainda que descuidado, a constatar que, nos últimos 10 anos, o país teve uma espécie de boom de publicações de caráter biográfico e autobiográfico. É cada vez

maior o interesse dos leitores por certo gênero de escritos - uma escrita de si -, que abarca diários, correspondências, biografias, autobiografias, independentemente de serem memórias ou entrevistas de história de vida, por exemplo. (p.3)

A biografia, normalmente feita por *um outro*, tem uma pretensão de história total por ambicionar entender a época por meio do personagem e o personagem por meio de sua época. Não é uma biografia que esclarece uma época, mas é uma época "que serve para explorar um personagem, suas qualidades, defeitos e vícios, aos quais a época atribui uma racionalidade preexistente". (LEVILLAIN, 1996:15). Pode-se considerar que toda biografia é o entrecruzamento da macro e da micro história e o encontro de tempos: do longo tempo geográfico e mental com o tempo médio das estruturas econômicas e sociais; do tempo curto dos eventos políticos com o curtíssimo tempo biológico da vida humana. O produto final não deve afastar-se da imensa dificuldade em alcançar o indivíduo; o historiador deve reconhecer que não é possível encontrar o "verdadeiro" personagem e sua vida perdida; seu papel é "recolher fragmentos de suas vidas para depois preencher os espaços em branco" (SCHMIDT, 2000:65), tendo em seu horizonte de expectativas a possibilidade de se questionar: Este trabalho não é, também, o resultado de lembranças e de projeções do próprio autor? O texto final não é tão autobiográfico, como biográfico?

Escrever biografias e escrever sobre si são formas de construir personagens e de inventar-se para o outro *pela e na linguagem* e por este motivo a escrita do outro e de si agrega possibilidades plenas de invenção. Na chave de que todo documento é um monumento (LE GOFF, 1990:535), deve-se ter presente que não é o documento que fala como portador de verdades, mas é o historiador/pesquisador que lhe dá voz na problematização e na apropriação singulares de seu conteúdo.

Livros de memórias, cartas pessoais, agendas, diários íntimos são formas de escrita de si e são, igualmente, lugares de memória que dão forma e consistência ao que foi vivido ao longo do tempo. Quase sempre, estas escritas são destinadas ao fogo e/ou ao lixo e são consideradas, na nomenclatura histórica, como *escritas ordinárias* (FABRE,1993)³. Muitas dessas escritas constituem o material fundamental do trabalho do historiador na operação de escrever sobre si, escrever sobre os outros, escrever sobre a vida. Produzidas em geral na mocidade, expressam tanto o desejo de dignificar-se e atribuir-se importância como a necessidade de guardar para a posteridade momentos significativos. Umas tratam de momentos solenes, ocasiões especiais, fatos públicos,

militância política; outras trazem os laços de afeto, o processo de construção de trajetórias, o refinamento de uma idéia ao longo de rascunhos e textos, mas em todas se pode encontrar uma produção de sentidos para narrar e explicar atos da vida.

Vez por outra, em determinadas situações de vida, estes documentos passam sempre por inúmeros descartes: por falta de espaço, porque o papel traz lembranças dolorosas, enfim, não faltam razões para que caiam no esquecimento. Mergulhar nos papéis “ordinários/miúdos” guardados por pessoas comuns/anônimas, permite apreender saberes, valores e práticas os quais são considerados como partícipes de uma “história da linguagem e da cultura escrita [...] uma história das diferentes práticas do escrito [...] capazes de gerar modos de pensar o mundo e construir realidades”. (CASTILLO GOÓMEZ, 2000: 9)

Como uma dimensão performativa dessa discussão será utilizado, como base empírica, um conjunto de 12 cadernos/diários escritos por duas mulheres entre 1964 e 1974, preservados em um acervo pessoal, em Florianópolis.

Em torno de vidas (im)possíveis: os diários como documentos

Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa
própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis,
laboratórios onde se experimentam paixões pessoais.

Ricardo Piglia

Gênero de escrita individual, conservados pela escrita, os diários íntimos eram um espaço especial de escrita onde as mulheres podiam confessar suas intimidades, estavam, quase sempre, destinados à invisibilidade⁴. Quando protegidos em acervos pessoais, formam um corpo documental de inestimável valor como fonte histórica e podem fornecer informações e indícios sobre práticas cotidianas expressas em hábitos, valores e representações de uma época e, como tal, analisados a partir da perspectiva de *lugares de memória*.

Para o historiador ALAIN CORBIN (1991), a fragilidade e a dificuldade de acesso a estes documentos de memória leva à subestimação de suas quantidades. Segundo ele, os historiadores ainda não atentaram para sua extrema importância, situação que os faz ser quase um monopólio dos especialistas em literatura, mas redescobertos pela história são

qualificados como “contraponto de muitas vidas privada [...] portadores da busca retrospectiva do eu que despertam o imaginário da construção de si”.

Apresentados em capas artísticas ou simplesmente reunidos em folhas de papel comum; escritos à mão, relatando fatos e situações com riqueza de detalhes, os diários constituem-se tanto *refúgios do eu* (CUNHA, 2000) como repositórios de lembranças e, como tal, cumpria uma função ligada à construção de uma estética e subjetividade femininas.

Neles, a visão do sujeito comum/ordinário e as ações da experiência cotidiana adquirem importância e são cada vez mais valorizadas. Escritos ao longo dos dias, o objetivo da escrita de diários parece ser o de apresar em suas páginas o passar do tempo e registrar o efêmero, o descontínuo, os grandes e os pequenos acontecimentos sem ordem previamente estabelecida, salvo o que lhes impõe a passagem cronológica do tempo, pois que um diário não existe fora da gravitação que lhe impõe o fluir do tempo.

O que buscamos nós, historiadores, nesses materiais aparentemente insignificantes?

Os diários íntimos como fontes históricas geram, pela leitura, um conhecimento sobre o passado recente da nossa sociedade, estimulados por uma reflexão sobre o presente embora com restrições, como sinaliza CHARTIER (2004:3): “É preciso ter prudência no seu uso [...] quando a gente fala de si, constrói algo impossível de ser sincero, uma representação de si para os que vão ler ou para si mesmos.”

As grandes mudanças sociais e culturais ao longo do século XX, permitem considerar que as práticas de escrita de diário, nas bases instituídas e praticadas do século XIX, são muitas escassas. Entretanto, os diários aparecem em outro suporte como pode ser evidenciado pelo aumento do número de *blogs* na internet que, em outras bases de escrita, se utiliza de um “estilo conscientemente antiestético e onde as modernas jovens desconstroem a imagem da moça comportada”. (LOBO, 2007:81).

Os estudos de Muzart (2000:185) sobre os diários de mulheres no final do século XX, na internet, registram esta tendência em que o escrever um diário não é mais um ato meramente solitário, mas passa a ser um ato próximo ao exibicionismo. A autora transcreve um trecho encontrado em um sítio⁵ onde é possível ler uma análise que reencontra as principais características deste gênero de escrita:

Como definir o diário? Parece fácil... Em primeiro lugar, um diário se escreve ao sabor do tempo, é muito diferente de todas as autobiografias,

memórias e outras parentes próximas do gênero. O diário é observado dia a dia e é sempre uma representação em direct e ao vivo da vida. [...]. Ter um diário íntimo é também muitas vezes bastante difícil. É uma atividade que exige uma certa disciplina, que ordena a vida. [...] Ter um diário é uma maneira de colecionar os dias [...] Um diário é uma encenação, uma forma de representação de si. Nós somos o personagem principal de nosso diário. Nós temos às vezes a tendência a escrever as coisas não como elas são mas como deveriam ser.

Dessa forma, os diários são atravessados pelas tensões do mundo em que se inserem e tornam-se imprescindíveis para um maior entendimento das estratégias de construção de subjetividades. Territórios de produção de significados no trato com estas fontes convêm ao historiador estar em alerta para o que Pierre Bourdieu (1996) nomeia sobre a *ilusão biográfica*. Ele critica esse tipo de narrativa em que a vida é tratada como uma trajetória de coerência, como um fio único e defende que na existência de qualquer pessoa, multiplicam-se os azares, as causalidades, as oportunidades, o que foi reafirmado por Chartier (2004:3), que aconselhou aos historiadores que trabalham com estes documentos “evitar cair nesta dupla ilusão: ou a ilusão da singularidade das pessoas frente às experiências compartilhadas ou a ilusão da coerência perfeita numa trajetória de vida”.

Em torno de (pres)sentimentos: artes de narrar

A arte de narrar é a arte de pressentir o inesperado, de saber
esperar o que vem, nítido, invisível...

Ricardo Piglia

Dois conjuntos de diários escritos, entre os anos de 1964 e 1974, por duas jovens mulheres, residentes em Florianópolis (SC), doravante identificadas como L. e V., compõem a base empírica deste estudo. Este material registra fatos do cotidiano – *mil/nadas* - dessas jovens entre os 14 e os 22 anos de idade e traz informações sobre o momento político tal como ele foi representado, por meio da escrita, pelas autoras. Estudantes do curso normal (magistério) entre 1967 e 1969, as autoras eram, à época, jovens urbanas, das camadas médias da população. O registro diário de suas vidas *ordinárias e miúdas* foi preservado em álbuns e cadernos escolares que narram experiências pessoais ou coletivas.

A análise desse material permitiu buscar traços de como foram representadas, pela ótica de duas jovens, as vivências de momentos importantes da vida nacional e suas repercussões na cidade. Considerando-se 1968 como um ano emblemático tanto internacional (o movimento estudantil e operário iniciado em Paris) como nacionalmente (o golpe militar e a edição do AI n.º 5, no Brasil) e que foi precedido de intensa agitação política parece importante mostrar como tais acontecimentos foram vividos em Florianópolis, cidade considerada pacata.

Uma das autoras, identificada neste texto por V., inicia seu diário no dia 14 de agosto de 1964, uma sexta-feira. Tem 15 anos de idade e faz o registro movida por dois acontecimentos: ganhou de uma tia um álbum pequeno, com capa perolizada, ostentando um ramallete de cravos vermelhos, em cuja capa se lê *Meu Diário*. Parece ter sido movida a escrever pela leitura de um livro, muito comum em bibliotecas, destinado a jovens católicas dos anos 60 do século XX, chamado *O Diário de Ana Maria*, de autoria do padre francês Michel Quoist.

L, outra das autoras, inicia a redação de suas memórias em 2 de outubro de 1966, um domingo, e também faz referências a *O Diário de Ana Maria*. Seu objeto de registro é um caderno escolar onde se lê em letras desenhadas com caneta esferográfica as palavras *Meu Diário*.

O início do ano de 1968 é registrado por L, aos 16 anos, de forma prosaica. É narrado como um dia festivo, com promessas de melhoras e uma listagem das quinze (15) músicas mais tocadas nas rádios da cidade de Florianópolis naquele ano. O conjunto permite perceber uma predominância de músicas nacionais.

Segunda-feira, 1º de janeiro de 1968.

Mais um ano se passou. Espero com confiança que o novo ano traga paz saúde e amor. Que o Brasil esteja bem... anda feio! As músicas classificadas foram 15: 'O bom rapaz' (Vanderlei Cardoso); 'A praça' (Ronnie Von); 'Coração de Papel' (Sérgio Reis); 'O meu grito!' (Agnaldo Timóteo); 'Bus Stop' (Rolling Stones); 'A namoradinha de um amigo meu' (Roberto Carlos); 'Disparada' (Jair Rodrigues); 'Eu te amo mesmo assim' (Martinha); 'Maria, carnaval e cinzas' (Roberto Carlos); 'Gina'; 'See you in September'; 'Coisinha Estúpida'.

Embora a seleção musical possa merecer outros estudos, o que se destaca aqui é o breve registro de que o País *anda feio*. Não há, aqui, ainda nenhum indício do que isso poderia significar, mas o prosseguimento das anotações, ao longo desse ano de 1968, vai

evidenciar outras formas de compreender como as pessoas comuns vivenciavam acontecimentos públicos/políticos.

V. por sua vez, nesse primeiro dia do ano de 1968, aos 17 anos, conta fragmentos de sua vida cotidiana, nos quais se puderam notar as condutas corriqueiras que não apontam para qualquer sentido mais “politicizado”.

Segunda-feira, 1º de janeiro de 1968.

Dia típico de verão: sol maravilhoso. Comunguei na missa das sete. Vi Carmen Lúcia. Ela está noiva. O noivo é um super-pão. Ontem fui dançar ao som de 'Alegria, Alegria' de Caetano Veloso... Linda... Gosto da parte: O sol se reparte em crimes, espaçonaves, guerrilhas. Será?... Bendito dia 1º de janeiro de 1968 (Diário de V.).

Para além do anedotário que este material é capaz de provocar pode-se compreender um capital de vivências no quadro de uma memória pessoal construído e contado nos dias simples e ao articular-se com outros documentos pode, por contigüidade, fornecer indícios de como as autoras praticam significações do período em estudo.

Em abril de 1968, V. faz um longo registro sobre a situação política e escolar. Ela relata:

Terça-Feira, 2 de abril de 1968.

O Instituto de Educação está em greve. Tudo por causa da morte no Rio de Janeiro de um estudante secundarista: Edson de Lima Souto. O rapaz foi assassinado quando protestava contra as más condições da comida do Restaurante Calabouço e também contra a ditadura do atual governo e o imperialismo americano no Brasil. Hoje a passeata foi aqui, embora com chuva tinha bastante gente. Avistei a Stella, professora de geografia. Havia poucas professoras. Quando eu for maior de idade e professora eu vou. Acho legal! Quero ser professora com P. maiúsculo.

Ao salientar a ausência de professoras/mulheres no evento político e contestatório podem-se encontrar subsídios para uma maior compreensão da vida na cidade naquele período. Mais que o fato privado relatado – a ausência da protagonista na passeata – registra-se o fato público – havia poucas professoras presentes. Igualmente, a anotação sobre o assassinato do estudante aponta para uma conexão com os acontecimentos nacionais.

No mesmo período, V. continua a contar seu dia-a-dia:

Segunda-Feita, 16 de setembro de 1968.

O Instituto parece que vai ficar em greve. O Grêmio e os alunos unidos pretendem acabar com a média 8,5. A falta de professores e melhores condições de ensino, eis os dois pontos pelos quais lutamos. Hoje perdemos a 4ª aula. Houve comício e passeatas dos alunos. Voltei e ainda deu tempo para assistir a última aula. Aposto que amanhã, as gurias que não assistiram aula vão me chamar de caxias, pudica. Fazer o que? Não posso perder tempo. Preciso formar-me para trabalhar.

Falta de professores e melhores condições de ensino parecem ser reivindicações permanentes na educação brasileira. Passados 40 anos das anotações de V. observa-se que o discurso mantém caráter de atualidade. A protagonista se inclui como participante do movimento grevista ao escrever na primeira pessoa pontos pelos quais lutamos, mas coloca em evidência, igualmente, suas preocupações com os estudos, com seu futuro trabalho e com a opinião das colegas.

A mesma personagem, em 1969, faz um registro que evidencia o investimento escolarizado nas práticas de civismo durante este tempo:

Terça-feira, 2 de setembro de 1969.

Chegou setembro. O sol brilha mais forte; Tudo sorri! É a primavera mostrando a todos como a vida é bela e como Deus quer beneficiar o homem. Entramos na Semana da Pátria. O Instituto todo dia saúda a Pátria com o hasteamento da Bandeira e cantamos o Hino Nacional juntas. É maravilhoso! Despertamos para o sentimento cívico. (Diário de V.)

Nesses fragmentos do vivido, a intensidade da memória narrada permite ao historiador puxar fios para enlaçar memória e lugares de memória com história, pela via da escrita de si. Ainda que a história seja feita de discontinuidades e diferenças e que acontecimentos não se repitam não existindo, portanto, exemplaridade histórica, memória e lugares de memória servem, sim, para dar ao historiador instrumentos críticos para o estudo das sociedades.

Em torno de (in)conclusões:

Diários íntimos, guardados, preservados em gavetas, caixas, são vidas escritas que trazem traços de memória inventados e reinventados. Encontrá-los não é tão raro como se pensa, pois, embora perdidos nos labirintos dos arquivos, muitos materiais dessa natureza permanecem guardados como relíquias. Estas escrituras compõem, algumas vezes, arquivos pessoais de personagens ilustres, documentos que permanecem e que

resistiram ao tempo, à censura de seus titulares e à triagem das famílias, mas no mais das vezes estas escritas foram perdidas, descartadas, jogadas no lixo ou continuam encerradas em velhos baús ou em caixas como forma de preservação de intimidades.

Tomar conhecimento, hoje, do teor dessas escritas íntimas permite pensar nas diferentes formas acerca das quais se dá a constituição da subjetividade. Os diários íntimos são fontes importantes, potencialmente férteis e capazes de ajudar no esforço de compreender a história.

Documentos dessa espécie apontam para outras estratégias de visibilidade de uma época e permitem observar que, enquanto os arquivos públicos calavam, os privados podem fornecer informações e indícios sobre o cotidiano, sobre as formas de ver o mundo através de fatos comuns da experiência humana. Contêm, sim, coisas menores, mas o grande poder de lembrança que trazem permite afirmar que a escrita de diários, em sua dupla dimensão memorialística e histórica se constitui em importante instrumento para o conhecimento do capital de vivências de uma época. Ao guardar os cadernos, V. e L. arquivaram *mil nada*s sobre suas vidas e também arquivaram a si próprias para leituras posteriores. Em um texto lapidar Philippe Artières (1998:32) chama a atenção para o fato de que o arquivamento do eu é feito em função de um futuro leitor e arremata que o arquivamento do tem uma função pública: “[...] arquivar a própria vida é uma maneira de publicar a própria vida, escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”.

Esses papéis do passado, guardados em velhas caixas, requerem, para seu estudo, modos de aproximação de cunho etnográfico e, como escreve o historiador António Castillo Gómez (2000:11),

Não há dúvidas da importância que têm os arquivos que guardam a memória institucional ou do poder, habituais espaços do historiador, mas tampouco deve-se duvidar da utilidade que oferecem as escrituras das pessoas comuns. Através delas, abre-se a possibilidade de (re)conhecer outras maneiras de viver e de narrar o vivido. Com elas, enfim, devolvemos uma certa visibilidade a muitos protagonistas anônimos do acontecer coletivo.

Finalmente, essa gama de *documentos ordinários* por suas características peculiares aponta para a urgência de discutir uma política de formação de acervos/arquivos para salvaguarda e conservação desses materiais como uma tarefa das

sociedades que se dizem democráticas e dos historiadores que assumem a responsabilidade social do seu ofício.

Em torno de (in)certezas, (im)possibilidades, (pres)entimentos e (in)conclusões, este trabalho fez uma tentativa de articulações variadas entre o singular e o plural, entre o oral e o escrito, entre a lembrança e a incerteza do passado, entre memória e história, entre escrita de si e escrita do outro. Todas escritas de vida. As (in)conclusões, como sugere Ginzburg (1989), ficam por conta do imponderável, do faro que distingue um grande caçador de um mero rastreador de pegadas.

Referências

ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1998.

BORDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CASTILO GÓMEZ, António. *Un archipiélago desconocido. Archivos y escrituras de la gente común*. Boletín ACAL / ARCHÍVAMOS (Asociación de Archiveros de Castilla y León). Espanha, n. 38, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1989.

CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1994.

CHARTIER, Roger. Entrevista. História. Conversa com Roger Chartier por Isabel Lustosa. 2004. Mimeo.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, M. (Dir.). *História da Vida Privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CUNHA, M.T.S. Diários íntimos de professoras: letras que duram. In: MIGNOT, BASTOS e CUNHA (Orgs). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

FABRE, Daniel . *Par écrit: ethnologie des écritures quotidiennes*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences del' Homme, 1993.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro (Org). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

<http://www.colba.net/~micheles>

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas da biografia. In: RÉMOND, René (Org.) *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ;FGV, 1996.

LOBO, Luiza. *Segredos Privados*. Os blogs de mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.

MUZART, Zahidé . Do navegar e de navegantes. In: MIGNOT, BASTOS e CUNHA (org) *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História* (PUCSP), São Paulo, n.10, dez. 1993.

QUOIST, Michel. *O diário de Ana Maria*. Rio de Janeiro: Agir, 1966.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHMIDT, Benito (Org). *O biográfico: perspectivas interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000.

Os nomes próprios da dança brasileira

Roberto Pereira⁶

O lugar próprio

Este texto pretende ser a transcrição quase exata da palestra que ministrei com o mesmo nome na primeira edição dos *Seminários de Dança* do *Festival de Dança de Joinville*, no dia 26 de julho de 2007. O “quase” aparece acima no intuito de justificar algumas pequenas modificações ou mesmo o acréscimo de informações que julgo importantes e que não puderam figurar em minha fala naquela ocasião, por algumas razões.

Ainda para que seja uma transcrição “quase exata” de minha palestra, acredito na pertinência em se explicitar em qual contexto ela se deu. Pois bem: a primeira edição dos *Seminários de Dança* elegeu a história da dança do e no Brasil como seu tema central. Para tanto, pensou-se na articulação de dois eixos centrais sobre os quais se construiria uma discussão sobre esse tema, a saber: a idéia de *biografia* e a de *formas de registro* da história.

O primeiro dia seria, então, reservado ao primeiro eixo, enquanto o registro apareceria como eixo no dia seguinte e, no terceiro e último dia, haveria uma tentativa de articulação do que havia sido apresentado, numa espécie de síntese.

Minha palestra aconteceu logo após duas importantes etapas que, para o que pretendo desenvolver aqui, merecem ser citadas. Depois da abertura oficial, assistiu-se à apresentação do espetáculo *Isabel Torres*, de autoria do coreógrafo francês Jérôme Bel (1964). Informações mais precisas sobre esse espetáculo virão a seguir, pois fazem parte do que será abordado nesse texto. Em seguida a professora doutora Maria Teresa Cunha proferiu sua palestra, cujo título era “Biografia, história, memória: escritas do eu e do outro, escritas da vida”.

Bem, a dificuldade instaurada pela circunstância de falar sobre biografia, mas, sobretudo sobre história, logo após uma especialista, me fez indagar, de imediato, de qual lugar eu estaria ali abordando o tema sobre o qual me debruçara. Com certeza, não seria como historiador, pois essa não é efetivamente minha formação. Como alguém de dança.

E “ser alguém de dança” passa a ser um viés que precisa ser levado em conta ao longo de todo esse texto. “Alguém de dança” pensado como um ofício.

Nesse ofício, eu havia tido a oportunidade de já ter escrito, e publicado, até o momento, cinco biografias de personalidades importantes da história da dança brasileira. Isso parecia me conceder legitimidade para desenvolver a minha fala ali, naquele lugar, depois de uma historiadora.

Minha primeira experiência no exercício biográfico foi com a bailarina Juliana Yanakieva (1923-1994), francesa de origem búlgara que residiu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro. Tratava-se mesmo de uma experiência: como Juliana era uma das personagens centrais de minha tese de doutorado, tive a oportunidade de pesquisar seus materiais tão bem guardados por sua filha Vera. Uma grande surpresa foi me deparar com um manuscrito de sua autoria, no qual relatava seus primeiros anos na dança, ainda em Paris, como primeira-bailarina na *Opera Comique*, até sua vinda ao Brasil, para participar da primeira temporada, em 1939, da então recém-criada *Companhia de Ballet*, a primeira brasileira, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Minha tarefa biográfica configurou-se como uma espécie de organizador desse material, arrumando o texto de Juliana e municiando-o de informações que julgava imprescindíveis ao leitor em muitas notas de roda-pé. E em seguida, com texto de minha autoria, eu deveria dar continuidade ao relato de sua vida aqui no Brasil, tão colorida por suas apresentações em cassinos, teatros de revista e chanchadas. Autobiografia e biografia formavam, desse modo, um livro que foi publicado em 2001 pela Niterói Livros, editora que pertencia à prefeitura daquela cidade que Juliana havia escolhido para viver e onde faleceu.

Dos cinco artistas da dança biografados por mim, ela foi a única que não tive a oportunidade de conhecer pessoalmente, e isso, claro, concedia ao meu texto um cuidado reverencioso com uma vida tão rica de detalhes e tão movimentada por sua própria natureza. Curiosamente, tive a oportunidade de ouvi-la em cinco fitas cassetes, em uma entrevista. E suas fotos e filmes complementavam um diagrama que eu teria que construir, de alguma forma, sozinho.

A segunda biografia foi quase simultaneamente escrita com a de Juliana e lançada no mesmo ano: a da grande mestra francesa Tatiana Leskova (1922), um dos nomes mais importantes da história da dança deste país. Tratava-se, na verdade, de pequenos cadernos biográficos que faziam parte do projeto *Série Memória*, fruto de uma parceria

entre a Funarte e a Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro e idealizado pela então presidente dessa última, Dalal Achcar (1937). Na primeira edição desses cadernos, cinco personalidades da dança brasileira foram contempladas, Dennis Gray, Eugênia Feodorova, Maria Olenewa e Nina Verchinina, assim como outras da ópera e da música. O desafio que me cabia era eleger o que seria fundamental apresentar ao leitor da vida de uma bailarina, professora e coreógrafa do porte de Leskova em apenas 63 páginas. Mas o exercício de pinçar momentos marcantes de sua carreira e, sobretudo, o privilégio de conviver com ela em encontros regulares eram o que tingia o meu ofício de biógrafo com uma tinta de dança, de pesquisador de dança.

Esses eram momentos em que eu tinha a oportunidade de entrar por uma outra porta, até então inédita para mim, de um mundo que eu só conhecia pelos livros. Massine, Balanchine, Fokine, Lifar, Colonel de Basil e tantos outros eram personagens que saíam dos relatos de Leskova porque faziam parte de sua vida. E eu me tornava, ali, testemunha de uma testemunha. E às vezes deixava escapar a rigurosidade da escuta do pesquisador-biógrafo para me deleitar na escuta do pesquisador-apaixonado.

No ano seguinte, mais dois desses cadernos biográficos foram escritos por mim, ainda sobre dois primeiros-bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: Eleonora Oliosi (1939) e Aldo Lotufo (1925). A primeira havia sido, durante sete anos consecutivos, minha professora de *ballet* clássico em minha cidade, São José dos Campos, SP. Claro, poder escrever sobre a vida de minha mestra foi um grande presente. E o segundo era, e é, um daqueles mitos da dança que poucas vezes se tem a oportunidade de entrar em contato. A tarde que passei em sua casa ainda fica em minha memória. E em todo o texto procurei traduzir o gosto daquele café cozido especialmente para mim e o som daquela vitrola tocando árias de óperas; enfim, traduzir a emoção do relato que meu gravador tentava em vão captar. E como era a única biografia escrita por mim, até então, de um bailarino homem, tudo ganhava novos sabores.

Infelizmente, esses dois livros, ao lado de mais tantos outros, até o presente momento, não foram lançados. A parceria entre a Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro e, para essa segunda etapa, com a Funarj, permitiu que eles tivessem sido impressos e até encontrados para compra, de forma desconhecida, em alguns sebos pela cidade. Mas nunca foram lançados e nunca foram postos oficialmente à venda.

A quinta e última biografia foi a da bailarina Eros Volusia (1914-2004), com quem tive a oportunidade de conviver durante um longo período, em seu apartamento no bairro

carioca do Leblon. Através de uma bolsa de estudos concedida pelo saudoso Instituto RioArte, da Secretaria Municipal das Culturas do Rio de Janeiro, pude desenvolver o projeto *Eros Volusia e a dança mestiça: o balé e o samba*, entre os anos 2002 e 2003, para lançá-lo em forma de biografia/livro um ano depois.

Se eu havia escrito essas cinco biografias, todas fazendo parte, de alguma forma, da pesquisa a qual me dediquei no meu doutorado, ou seja, a formação da idéia de um ballet que se pretendia “brasileiro”, eu não conhecia, exatamente, os meandros do ofício de um biógrafo. Até então, tudo partia de uma empreitada enfrentada por um pesquisador de dança, que arrancava as informações do modo que sabia fazê-lo, quase como um garimpo. Esse era o lugar, o único, do qual eu poderia escrever tudo aquilo que escrevi sobre aquelas vidas, aquelas danças. E esse é o lugar do qual pude proferir a palestra que está sendo transformada, agora, em texto.

* * *

Talvez a experiência de ter lido, sobretudo no início de meu contato com a dança, biografias de bailarinos tenha sido fundamental para essa prática que eu inauguraria em minha carreira, anos mais tarde. A escolha por biografias não era proposital, mas fazia parte do parco cardápio bibliográfico de dança que se tinha há uns 30 anos no país. Vale a pena citá-las, então.

A primeira que pude ler foi a biografia do bailarino russo Vaslav Nijinsky (1889-1950), escrita por sua esposa, Romola. A edição, comprada num sebo, era de 1940 e certamente a primeira brasileira. A segunda, encontrada nas mesmas condições, numa edição de 1944, era da também russa Anna Pavlova (1881-1931) e a terceira era a autobiografia da norte-americana Isadora Duncan (1877-1927), *Minha vida*.

Essa primeira experiência, que arrematava de uma só vez a leitura de três vidas tão emblemáticas da história da dança, viria, já, de certa forma, contribuir para a formação de um ofício que eu tomaria para mim anos mais tarde. Assim, minha palestra ministrada em Joinville me colocava, em paralelo ao seu tema, a questão de como entender esse meu ofício, para que eu pudesse, então, falar de minha experiência como biógrafo, por exemplo.

Um primeiro caminho possível, um tanto mais óbvio, foi pesquisar o que já havia sido estudado sobre a prática biográfica até então. Ao escolhê-lo, cheguei a alguns textos

que tinham como tema a biografia que, para discuti-la, partiam do jornalismo, da historiografia e, um outro ainda, da semiótica, área de minha formação acadêmica.

Mas a relação dança-biografia ainda era algo que não se apresentava como uma questão naqueles estudos, claro. A literatura, o jornalismo, a história e também a semiótica seriam áreas do conhecimento que já faziam parte de um repertório que dialogava com o ofício biográfico. Mas, e a dança? Haveria um modo de biografar que tivesse como ponto de partida o comprometimento do biógrafo com a dança? Haveria uma especificidade tingida por ela nessa escrita?

A idéia que se apresentava era a seguinte: como o lugar ao qual o biografado pertence se nutre da biografia dele (mesmo que apenas historiograficamente) e como esse lugar é determinante também para a construção de sua própria biografia?

Ainda: como a dança seria determinante para se pensar uma biografia de alguém que dança? Ou ainda: o biógrafo de alguém de dança também faz dança e por isso também “é de dança”?

Historiograficamente, essas questões fazem sentido?

Construído assim, o perfil desse lugar de quem opera a pesquisa de dança, faz sentido pensar como a fala, da palestra, e o texto que a traduz estão tingidos pelo ofício de dança e só podem ser pensados, mesmo que o foco seja a história dessa dança, a partir dele.

* * *

Uma vez mapeado minimamente esse lugar, o texto se inaugura daqui em diante sem o uso da primeira pessoa do autor. Biograficamente, o ofício de pesquisador entrecruza com o de biógrafo. Mesmo sem se dar conta (ou ter se dado conta) disso muitas das vezes.

O nome próprio

A idéia de pensar a partir de nomes próprios o modo como a biografia se oferece como campo para a pesquisa de história da dança baliza o que será discutido a seguir. Nomes de bailarinos, coreógrafos, mestres. Nomes de dança.

Antes da tarefa que se impõe, contudo, é interessante estabelecer um contato com o que Pierre Bourdieu propõe como vínculo entre esse nome próprio e a possibilidade de história de vida de alguém.

Em seu artigo “A ilusão biográfica”, Bourdieu (2001:183-191) discute a idéia de “história de vida” como uma noção do senso comum que pressupõe uma vida como uma sucessão cronológica e causal de acontecimentos. Tal noção, para ele, está construída no mundo social, “que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, à maneira de uma história bem construída” e que, para tanto, “dispõe de todo tipo de instituições de totalização e de unificação do eu”. Nesse sentido, uma dessas instituições mais evidente seria justamente o nome próprio:

[...] que, como “designador rígido”, segundo a expressão de Kripke, “designa o mesmo objeto em qualquer universo possível”, isto é, concretamente, seja em estados diferentes do mesmo campo social (constância diacrônica), seja em campos diferentes no mesmo momento (unidade sincrônica além da multiplicidade das posições ocupadas). E Ziff, que define o nome próprio como “um ponto fixo num mundo que se move” tem razão em ver nos “ritos batismais” a maneira necessária de determinar uma identidade. Por essa forma inteiramente singular de *nominação* que é o nome próprio, institui-se uma identidade social constante e durável, que garante a identidade do indivíduo biológico em todos os campos possíveis onde ele intervém como *agente*, isto é, em todas as histórias de vida possíveis (Bourdieu, 2001:186).

Então, o nome próprio, como instituição,

“é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a *constância nominal*, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda. [...] O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais [...]. “Designador rígido”, o nome próprio é a forma por excelência da imposição arbitrária que operam os ritos de instituição: a nominação e a classificação introduzem divisões nítidas, absolutas, indiferentes às particularidades circunstanciais e aos acidentes individuais, no fluxo das realidades biológicas e sociais (2001:187).

Assim, para Bourdieu, o nome próprio não poderia

descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia

heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente construída, à custa de uma formidável abstração (2001:187).

Todavia, o nome próprio que aqui se coloca como lugar de observação nomeia não apenas uma “identidade da personalidade”, mas é multiplamente esgarçado em suas potencialidades para nomear também uma possibilidade de dança. E é essa possibilidade que parece driblar a noção de instituição proposta por Bourdieu, em todos os níveis: daquele que é de dança e escreve essa história, daquele cuja história é escrita e também daquele que a dança.

O modo, então, de tomar a relação entre biógrafo e biografado, nesse sentido que aqui se pretende construir, vai na contramão daquele proposto pelo autor, na medida em que não aceita essa relação calcada numa divisão sujeito-objeto ou “investigador” e “investigado” (BOURDIEU 2001:184). O que se pretende, estabelecendo desde o início o lugar de quem biografiza como alguém de dança, é justamente atenuar esses limites até as margens do improvável. É desestancá-los, de certa forma, deixando que haja trocas evidentes, em ziguezague, no texto, entre o biógrafo e o biografado.

Assim, esses nomes aparecem aqui carregando todas as mutações possíveis que são intrínsecas à dança (mais geral: à arte). É de sua especificidade, tal recurso. E esse nome sinaliza, ao mesmo tempo, em dança, o que permanece (aquilo que faz com que o trabalho de um artista seja reconhecido como – o trabalho – dele, quase como uma instituição, como apresenta Bourdieu), mas também o que está em constante processo de renovação, de atualização de idéias, como dança. Não como uma “abstração”, mas, novamente, como dança.

Uma vez apreendida essa proposição, reata-se a relação aqui exposta entre nomes que contam histórias em dança. O que eles representam? Como eles se apresentam? Como eles se vinculam à própria dança e à sua história?

Para tentar algumas repostas, duas possibilidades de se verificar a biografia através desses nomes se apresentam: a primeira diz respeito ao próprio texto biográfico, literário; a segunda, a biografia e o nome estão inscritos no corpo que dança e/ou na encenação de dança. Duas possibilidades aparentemente legítimas de se pensar história da dança, *do* e *no* Brasil, ou não. De se pensar a história da dança.

Livros e espetáculos se tornam, então, através de biografias e de seus nomes próprios, possibilidades de se fazer história.

Os livros

Um primeiro levantamento de todas as biografias lançadas no Brasil chega ao número (certamente impreciso) de 56 títulos (todos citados na bibliografia deste texto). Nesse contingente, estão incluídos artistas brasileiros e estrangeiros, sendo que desses últimos figuram aqueles que desempenharam ou não, diretamente, papéis fundamentais na dança nacional.

Na década de 1940, três títulos podem ser encontrados, já citados acima. Depois disso, pelo que se pode constatar até o momento, um grande salto no tempo deve ser dado, visto que, ao que tudo indica, nenhuma biografia de personalidades ligadas à dança foi lançada no país até a década de 1980. Nessa década, porém, seis títulos podem ser encontrados e, entre eles, há que se ressaltar dois: a autobiografia, talvez a primeira de uma bailarina brasileira, de Eros Volusia, e uma espécie de coletânea de nomes estrangeiros importantes, compilados e brevemente comentados pelo crítico de dança Antonio José Faro, sob o título *A dança no Brasil e seus construtores*. Com certeza, tratava-se de uma iniciativa pioneira por essas terras...

Vale observar com mais cuidado, entretanto, a existência de uma autobiografia, de Eros Volusia, uma bailarina que tinha como projeto, segundo suas palavras, a “criação de um bailado brasileiro”. Por estar totalmente à frente desse projeto e talvez por ter sido uma das primeiras bailarinas brasileiras a se apresentar carregando seu nome – aqui, muito próprio, há que se comentar – e não o de uma companhia de dança, sejam dois motivos que valem esse cuidado. Tais fatos se relacionam com a discussão proposta na segunda parte desse texto: de como a necessidade de propor uma nova posição estética na dança muitas vezes resultou no destaque do nome de quem o fez. Isso será abordado mais tarde.

Na década de 1990, seis títulos são encontrados, entre autobiografias e biografias de artistas brasileiros e estrangeiros. E, curiosamente, na presente década, até agora foram lançados quarenta e um títulos, sendo que, destes, apenas duas biografias são de artistas estrangeiros que pouco se relacionam diretamente com a história da dança brasileira: Kazuo Ohno (1906) e Rudolf Nureiev (1938-1993). Vale ainda ressaltar que

alguns livros reuniam a biografia de dois ou mais artistas, tornando o leque de biografados ainda mais amplo (ver a bibliografia).

Uma curiosidade: vale observar a presença quase maciça, na lista de autores que figuram na bibliografia biográfica desta década, de bailarinos, ex-bailarinos, coreógrafos, críticos e pesquisadores de dança. Tal presença parece, aqui, ser reveladora. Trata-se de um dado relevante que deve ser retomado ao longo desse texto, uma vez que estabelece vínculos com a discussão colocada acima sobre o lugar que esse autor ocupa nesse ofício entrecruzado de biógrafo e pesquisador de dança.

Um quebra-cabeça incompleto ou a vida não cabe num livro

Longe de se tecer aqui mais uma tentativa de discussão sobre o fenômeno biográfico, a idéia proposta é a seguinte: a partir do conceito proposto por Roland Barthes de *biografema*, pensar em como ele pode ser operacionalizado pelo viés da dança (a escolha por esse viés não é arbitrária; recupera, pode-se dizer, dados da formação do autor, dados de sua história, portanto). De outro modo: como escapar da mera coleta de dados sobre o biografado, sempre metonímica, como diz Décio Pignatari (1996:13) em seu texto *Para uma semiótica da biografia*, para se alcançar “a metáfora”, ou o que o autor propõe como sendo a “vida ‘gestáltica’”, ou ainda um biodiagrama. Nesse percurso, importa verificar: como a dança contribuiria para essa operação?

O termo barthesiano é assim explicado por Pignatari: “podemos definir o biografema como traço distintivo de um biodiagrama, que é a biografia. Podemos então dizer que a operação biográfica, ou autobiográfica, implica a coleta de biografemas para a montagem de uma biodiagramação”. Para Barthes, seria, então, um sujeito que é sua escritura, plasmado em suas anamneses na própria linguagem que o representa. Pignatari fala de uma linguagem que hesita entre o icônico e o simbólico (usados aqui no sentido da semiótica peirceana), pois que a “biografia é um romance documental e documentado” (1996:14), mas sempre romance e, por consequência, sempre autoral.

Nesse sentido, abrem-se duas brechas: a do icônico e a da autoria. Brechas por onde a dança respiraria.

Ainda: como os biografemas, traços distintivos, distinguem quem dança?

Ainda: como o processo de biodiagramação, ou caminho metaforizante, sinaliza sua “autoralidade” por um biografema daquele que é seu autor, que é de dança?

* * *

Em seu livro *Identidade*, Zygmunt Bauman (2005:54) comenta sobre a possibilidade de tomar a imagem de um quebra-cabeça como uma alegoria para se pensar a biografia no mundo de hoje:

...é preciso compor a sua identidade pessoal (ou as suas identidades pessoais?) da forma como se compõe uma figura com as peças de um quebra-cabeça, mas só se pode comparar a biografia com um quebra-cabeça incompleto, ao qual faltem muitas peças (e jamais se saberá quantas). O quebra-cabeça que se compra numa loja vem completo numa caixa, em que a imagem final está claramente impressa, e com a garantia de devolução do dinheiro se todas as peças necessárias não estiverem dentro da caixa ou se for possível montar uma outra usando as mesmas peças. E assim você pode examinar a imagem na caixa após cada encaixe no intuito de se assegurar que de fato está no caminho certo (único), em direção a um destino previamente conhecido, e verificar o que resta a ser feito para alcançá-lo.

Entretanto, ressalta Bauman, esses meios não estão disponíveis para se pensar uma composição do que deva ser uma identidade:

Sim, há um monte de pecinhas na mesa que você espera poder juntar formando um todo significativo – mas a imagem que deverá aparecer ao fim do seu trabalho não é dada antecipadamente, de modo que você não pode ter certeza de ter todas as peças necessárias para montá-la, de haver selecionado as peças certas entre as que estão sobre a mesa, de as ter colocado no lugar adequado ou de que elas realmente se encaixam para formar a figura final (2005:54-55).

Assim, num quebra-cabeça, a tarefa está “direcionada para o objetivo”. Acredita-se que, “ao final, com o devido esforço, o lugar certo de cada peça certa e a peça certa para cada lugar serão encontrados”. Mas para se pensar a identidade, e/ou a biografia, o trabalho, diz Bauman, é direcionado para os meios e não para os fins:

Não se começa pela imagem final, mas por uma série de peças já obtidas ou que pareçam valer a pena ter, e então se tenta descobrir como é possível agrupá-las e reagrupá-las para montar imagens (quantas?) agradáveis. Você está experimentando com o que tem. Seu problema não é o que você precisa para “chegar lá”, ao ponto que pretende alcançar, mas quais são os pontos que podem ser alcançados com os recursos que você possui, e quais deles merecem os esforços para serem alcançados. (...) A tarefa de um construtor de identidade é, como diria Lévi-Strauss, a

de um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão...(2005: 55)

Assim, inversamente do que acreditava a escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), para quem a biografia seria a mais restrita de todas as artes, já que o romancista seria “livre” enquanto o biógrafo estaria “atado” à vida daquele sobre quem escreve, o que se propõe aqui pensar é num biógrafo-*bricoleur*-romancista. E ainda: que dança.

Se uma vida não cabe num livro, se a identidade não está estampada numa caixa de um quebra-cabeça cuja imagem está dada a priori, se a biografia é sempre um recorte possível, um constructo, o biógrafo é sempre um autor de sua obra biográfica. E é nesse ofício que se opera a qualidade daquele que escreve, que seleciona, que escapa da *metominização* dos levantamentos de dados e caminha para um *quebra-cabeça líquido*, como diria Bauman. Incerto. Poroso. Que *demonstra* uma vida, mais do que a *mostra*, como diria Pignatari (1996:19).

Biografemas. Peças de um quebra-cabeça. A feitura de um biodiagrama deixa rastros biografemáticos também de seu autor. O processo de montagem de um quebra-cabeça da identidade desvela aquele que o opera. Como observar a finura elegante dessa filigrana?

* * *

Em seu prefácio ao livro biográfico escrito pelo bailarino e coreógrafo Décio Otero (1933), sobre sua esposa, a bailarina Marika Gidali (1938), a crítica de dança Helena Katz (2001:10) comenta como sua escritura nasce com a mesma qualidade de seu exercício de dança: “Trata-se quase que de um livro-coreografia”, escreveu Helena. Uma escritura

que brota de mistura de lembranças, pesquisas, documentos, falas. Dados históricos, depoimentos de natureza, propósitos e épocas distintas, materiais já publicados ou transmitidos (reportagens, críticas), entrevistas feitas por ele, reflexões dela e suas, vai tudo formando um caldo só que cumpre o papel de nos aproximar de uma das mais personalidades mais importantes da dança brasileira.

Uma escritura que, como se busca aqui, de alguém que deixa tingir seu texto por aquilo que se é. Iconicamente. Décio escreve como coreógrafo.

* * *

A esta altura do texto, o autor necessita da volta do uso da primeira pessoa, que explode. Uma primeira crise aparece em negativo: uma vez constatado o não-historiador, e o não-jornalista e também o não-romancista, agora constato o não-coreógrafo.

Outra crise: se o trabalho do biógrafo é mesmo autoral, “mas raramente seu nome supera, em interesse, o do personagem-tema” (VILAS BOAS, 2002:111), e eu sendo todos esses “nãos”, qual é meu lugar? E qual é o lugar de meus biografemas? E as peças que acabei juntando de modo que apenas eu poderia fazê-lo?

Lembro-me que, na primeira edição da *Série Memória*, dedicada a apresentar pequenas brochuras biográficas dos primeiros-bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentada logo no início desse texto, os nomes dos autores, sintomaticamente, não apareciam na capa. Eu havia desaparecido.

Lembro-me ainda de uma passagem curiosa que não pude mais esquecer: quando fui ao lançamento da biografia de Mariza Estrella (1938), *A dança no caminho da Estrella*, cuja autoria é de Paulo Melgaço, no dia 21 de abril de 2004, no Teatro Odylo Costa Filho, encontrei o autor perambulando pelo *foyer*, enquanto a biografada dava conta de uma fila de interessados em seu autógrafo. A idéia: assinar uma vida, mais do que assinar um livro.

São os nomes próprios dos biografados que geralmente figuram nas capas dos livros. Como tantos outros nomes próprios, de outros tantos personagens, que dão nomes a tantos romances.

Agora, a primeira pessoa se retira novamente. É hora de se pensar um pouco a biografia no corpo e na cena de dança.

Coreobiografia ou biocoreografia?

Para lembrar, a palestra que dá origem a esse texto foi apresentada após dois importantes eventos integrantes da primeira edição dos *Seminários de Dança*, realizada em Joinville, em julho de 2007.

O primeiro desses eventos foi o espetáculo *Isabel Torres*, idealizado e dirigido pelo coreógrafo francês Jérôme Bel, estreado no Brasil no dia 31 de outubro de 2005, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, como parte da programação do festival Panorama Rio Dança.

A escolha desse espetáculo para compor, ou melhor, para abrir uma primeira edição de um seminário cujo tema era a história da dança (do e no Brasil), tratada a partir dos vieses da *biografia* e das *formas de registros* dessa história, adquiria cada vez mais pertinência na medida em que o dia avançava com sua programação de palestras: tudo compunha um elegante contexto para se pensar o trinômio biografia/história/dança.

No caso específico dessa palestra/texto, que conta já em seu título com a idéia de *nome próprio*, tal pertinência se tornava ainda maior, visto que o espetáculo carregava também como título o *próprio nome próprio* de uma bailarina. É, então, a partir desse dado que essa parte do texto se compõe.

* * *

Isabel Torres seria uma espécie de “versão brasileira” de uma obra que Jérôme Bel criou especialmente para o Ballet da Ópera de Paris, e que também levava o nome de uma bailarina: *Véronique Doisneau*. Estreado em setembro de 2004, dividia um programa com *Etudes*, de Harald Lander (1905-1971), que abria a noite, e *Glass Pieces*, de Jerome Robbins (1918-1998), que a encerrava. Convidado pela curadoria do festival Panorama Rio Dança a trazer essa obra ao Rio de Janeiro, Bel apresentou uma contraproposta de “remontá-la” aqui, com uma bailarina brasileira, pertencente ao Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A bailarina Isabel Torres (1961) foi, então, escolhida.

Véronique Doisneau é uma obra de quase 40 minutos. Um solo em que a bailarina que dá nome à peça conta fatos de sua vida pessoal entremeados com outros tantos sobre sua carreira como integrante do corpo de baile da Ópera de Paris. Na verdade, Véronique ocupa o cargo que, na hierarquia daquele teatro, é denominado de *sujet*, ou seja, bailarinos de corpo de baile que também estão aptos a executar pequenos solos. Dentro dessa hierarquia, eles estão “abaixo” das *étoiles* e dos *premiers danseurs*, e “acima” dos *coryphées* e das *quadrilles*.

Tal hierarquia é fundamental de se entender nesse contexto, porque é justamente ela a ser driblada na obra de Bel, na medida em que ele destaca uma bailarina cuja uma das funções é não estar em destaque, ou seja, concede a oportunidade de tornar conhecida uma bailarina que não teria uma identidade no palco, já que sua função seria construir em dança uma outra identidade a partir de um *corpo* comum: *o corpo de baile*.

Vale comentar brevemente o fato da obra de Bel ter estreado logo em seguida à do coreógrafo dinamarquês Lander, cujo mote, já de certa forma explicitado em seu título, *Etudes*, é justamente o academicismo técnico e estético do ballet, plasmado em uma coreografia que recupera, por exemplo, uma aula, com direito inclusive à barra e aos seus exercícios. Portanto, tem-se dois pontos de vista tão diversos e, por isso mesmo, tão curiosos quando postos lado a lado, numa mesma noite, sobre o mesmo mundo do ballet.

Um parêntese. Como o tema do seminário é também a história da dança do Brasil, vale o comentário: tal obra de Lander, de 1948, e que pertence ao repertório da Ópera de Paris desde 1952, já foi montada pelo próprio coreógrafo para o Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1960. Existe, inclusive, uma rara filmagem dessa peça executada pelos bailarinos brasileiros, num dos poucos casos de registro de imagem na história dessa companhia.

Voltando a Jérôme Bel. Na versão brasileira, a bailarina escolhida, Isabel Torres, também compartilhava de uma mesma característica de Doisneau: ao longo de seus mais de 20 anos na primeira e única companhia de *ballet* clássico do país, jamais havia desempenhado um papel principal ou mesmo um solo. Esse aspecto reaparece na obra em questão, portanto.

O ato de nomear a obra com o nome de uma bailarina do corpo de baile é, como se pode deduzir, político. O processo está em dar a vez da voz a quem sempre, na cena, não a teve. Bel, numa entrevista na edição de julho de 2007 da revista alemã de dança *BalletTanz* (cuja edição do mesmo mês dessa palestra –coincidentemente ou não – é dedicada totalmente ao tema biografia/identidade, tendo em sua capa, inclusive, a frase: *BalletTanz über ich*, algo como “*BalletTanz* sobre eu”) diz:

Os nomes próprios são muito importantes porque eles permitem identificar cada ação e tornar alguém responsável por ela. Atrás de cada ação está um negociante que chega a uma decisão. Desse modo, procuro, o máximo que posso, nomear os responsáveis por suas ações: Jérôme Bel, Claire Haenni, Igor Stravinsky, Xavier Le Roy, Susanne Linke ou Christian Dior. Véronique Doisneau, Pichet Klunchun são responsáveis sozinhos pelo que dizem no palco. Eu desapareço. Passo para eles a cena, a palavra (Apud SIEGMUND, 2007:19).

Na verdade, essa não era a primeira vez que o coreógrafo usava um nome próprio para nomear uma obra. Em 1995, estreou *Jérôme Bel*. Em 2000, foi a vez de *Xavier Le Roy*, bailarino e coreógrafo que emprestou seu nome à obra Bel. Em 2005, *Pichet Klunchun e eu*. Ainda em 1998, no espetáculo *The last performance*, nomes como o do

tenista Andre Agassi (1970) e de Susanne Linke (1944) também apareciam. Não apenas nomes, mas gestos e danças em articulação direta (e por isso, política) com esses nomes:

O que me interessa, desde a minha obra *Jérôme Bel*, é o problema da subjetividade. Eu gostaria, dentro desse contexto, lembrar que o título *Jérôme Bel* nada mais significa do que: "Aqui está o que eu, Jérôme Bel penso sobre o corpo". Hoje, trabalho com *sujeitos* e os bailarinos são, mas não por muito tempo, corpos ou apenas objetos. Bailarinos com quem acho interessante trabalhar mostram um modo totalmente específico de possuir um saber, de uma forma que valorizo e tento tornar conhecido. (Apud SIEGMUND, 2007:19).

Nesse espaço construído a conceder voz a esse bailarino, tudo se organiza biograficamente: o nome próprio que é o nome da obra, o relato verbal e (como não dizer assim?) o relato que está ou é o corpo, aquele corpo, que dança. Bel diz:

Os bailarinos são a biblioteca das encenações. (Apud SIEGMUND, 2007:19).

Sua fala o coloca em diálogo com outro coreógrafo, o tcheco Jirí Kylián (1947) que, ao comentar sobre o exercício de se criar para bailarinos mais maduros, de idade a partir dos 40 anos, agrupados no projeto que resultou na companhia Nederlands Dans Theater III, diz ser como "folhear livros antigos". Histórias, portanto, a serem contadas, narradas, com/pelos corpos, com/pela dança. Ou um saber, como Bel prefere nomear:

O saber deles está no corpo e apenas eles mesmos possuem essa lembrança e uma entrada para essas memórias. O saber deles não é comparável com o do coreógrafo, ou do crítico ou do público. Esse saber tem uma especificidade que eu procuro arrancar para o palco. (Apud SIEGMUND, 2007:19).

E esse ato é um ato político:

Exatamente isso é o que quero mostrar. Que a coreografia, ou, de uma forma geral, a arte, é sintomática para uma determinada política. Sobre o que tratam hoje meus trabalhos é a relação entre política e estética. Quando Véronique Doisneau em *O lago dos cisnes*, durante minutos infundáveis tem que ficar sem se movimentar, de pé, é para que se possa, desse modo, assistir melhor o solo da primeira-bailarina. Véronique se coloca a serviço nessa cena como um cenário vivo. Ela se torna, por esse motivo, empedrada e tratada como um objeto. (Apud SIEGMUND, 2007:19).

Mesmo “empedrada”, Véronique/Isabel, imóvel sobre o palco, narra. Mas a potência dessa narrativa se intensifica quando estampada na coreografia de um corpo de baile executada por um corpo só, sobretudo numa coreografia como a do adágio do segundo ato do *O lago dos cisnes*. A passagem de uma situação a outra torna a bailarina “biografizável”. Concede-lhe um rosto. Um nome. Próprio:

[Véronique Doisneau] pertence a um corpo de baile, talvez ela até seja o próprio corpo de baile e, por isso, não tem identidade. Apenas os primeiros-bailarinos têm identidade. Véronique é apenas um corpo entre outros corpos. O problema da identidade na dança está ligado ao fato de possuir um determinado corpo que seja identificável, um corpo que é construído através do treinamento para dominar uma determinada técnica. De regra, reconhece-se imediatamente uma bailarina de Balanchine ou um dançarino de Forsythe. Logo, a técnica está tanto atada à questão do sujeito quanto à questão de sua identidade. Ambos, subjetividade e identidade conduzem através da idéia da “pessoa” no momento do reconhecimento pelo público dos bailarinos. Identidade resulta da subordinação, de uma submissão corporal. A posição hierárquica que Véronique Doisneau ocupa na Ópera é exatamente essa: a de “sujeito” (*sujet*). Apenas quando os bailarinos se submetem às regras têm a permissão para desempenhar seus papéis e literalmente se posicionar. Dentro do ballet nos relacionamos ainda com um sistema monarquista em que algumas personalidades têm o poder sobre uma massa anônima. A monarquia de Luís XIV criou a Academia Real de Dança que se tornou a Ópera de Paris. É como se até então a revolução francesa nunca tivesse acontecido. O que é surpreendente nisso, e o que eu ainda não posso entender, é o fato que na Ópera de Paris a Revolução Francesa nunca aconteceu. E eu realmente gostaria que alguém me explicasse por que. (Apud SIEGMUND, 2007:19).

Pensar na coleção *Série Memória*, apresentada nesse texto, faz reiterar a premissa de que apenas os primeiros-bailarinos têm identidade: na lista de todos os vinte e três biografados, constam apenas as estrelas e os grandes mestres. Ninguém do corpo de baile. Ninguém.

Mas se a técnica, como diz Bel, está intrinsecamente ligada à questão da identidade de quem dança e, desse modo, à questão da sua bio(coreo)grafia, como pensá-la, então, em outras danças?

Em companhias de dança contemporânea não existe, nesse sentido, uma hierarquia tão rigorosa entre os bailarinos como numa companhia de ballet. Os bailarinos são iguais entre si, mas essa igualdade de direitos é submetida ao poder da coreografia que eles devem desempenhar. Isso é algo que eu, já há alguns anos, não consigo mais aceitar em minha própria companhia. Os trabalhos *Véronique Doisneau* e *Pichet Klunchun e eu* são tentativas de solução de uma situação que me é impossível aceitar: um

coreógrafo dominador e os intérpretes dominados por minha coreografia. Desse modo, não trabalho mais com um grupo de bailarinos anônimos juntos, mas sim com específicos bailarinos-sujeitos. (Apud SIEGMUND, 2007:20).

O bailarino-sujeito aqui é o bailarino biografizável. Qual não o seria, se a pergunta avançasse mais um pouco?

A partir da virada do século XX, curiosamente, a idéia de uma dança que ganha nomes próprios toma novas dimensões. Atitude moderna: Isadora Duncan (1877-1927) deve ter sido uma das primeiras a inaugurar o século com a prática de ter seu nome atado à sua dança, à sua nova dança: ir ao teatro para ver Isadora dançar. Ou também os solos de Loïe Fuller (1862-1928).

E mesmo o ballet, após o advento moderno dos Ballets Russes de Diaghilev, começaria a se nutrir de nomes próprios para nomear companhias inteiras: Anna Pavlova (1881-1931) criaria a sua, muito provavelmente a partir de 1913, levando seu nome. Isso pôde ser constatado por terras brasileiras também: na primeira de suas três visitas ao Rio de Janeiro, por exemplo, em 1918, podia-se ler no programa: Grande Companhia de Ballet Anna Pavlova. Outra a batizar sua própria companhia logo no início do século seria a também russa Ida Rubinstein (1885-1960), que o fez muito provavelmente a partir do ano de 1915.

Mas seria principalmente na dança moderna que essa prática pode ser mais freqüentemente observada. Nela, o nome próprio não batizaria uma dança apenas, mas um avanço nessa idéia: batizaria também uma técnica. Não à toa, uma das primeiras iniciativas de uma escola de dança moderna leva o nome de seus criadores: a Denishawnschool, criada em 1915, em Los Angeles, pelos pioneiros Ted Shawn (1891-1972) e Ruth St. Denis (1879-1968).

Uma de suas alunas, Martha Graham (1894-1991), começou a dançar sozinha em solos em 1926 e nesse ano criou sua companhia, a Martha Graham Dance Company. Em outra parte do mundo, na Alemanha, Mary Wigman (1886-1973) criou em 1920 seu Mary Wigman Central Institute, em Dresden. Esses são apenas alguns exemplos de uma dança e de um ballet modernos que ganham a grife dos seus idealizadores.

No Brasil, como já foi mencionado, talvez uma das primeiras a se tornar conhecida aliando sua dança (e, sobretudo seu projeto estético) ao seu nome seria a bailarina Eros Volusia, que no dia 3 de julho de 1937 apresentou-se num espetáculo todo seu, em pleno

Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No programa estava estampado seu nome e, logo abaixo, o nome do seu projeto: "Bailados brasileiros".

Projetos estavam por trás da dança dessas pioneiras. Não por trás, mas *na* dança. Numa dança que ganhava por vezes uma técnica, mas sempre um nome. O nome delas. E tal prática avança pelo século e hoje ainda é adotada por muitos criadores.

Na esteira do pensamento proposta por Laurence Louppe de se tratar dança moderna e dança contemporânea não mais clivadas entre si, mesmo que esse proposta se dê numa perspectiva não-histórica (portanto, na contramão do tema da primeira edição dos *Seminários de Dança*), vale avançar esse olhar da relação entre nomes próprios e os artistas para a dança contemporânea. Tal se justifica se levados em conta alguns valores comuns a essas danças propostos pela autora, sobretudo aquele que se refere à "individualização de um corpo e de um gesto sem modelo, expressando uma identidade ou um projeto insubstituível", que dialoga diretamente com o que vem sendo discutido até aqui (Louppe, 1997:37).

Mesmo que hoje, na dança contemporânea, a não existência obrigatória de uma técnica de dança seja um dado a ser levado em conta. Mesmo que hoje, assinaturas coreográficas que se dão no corpo e/ou na cena permitam possibilidades infinitas do nome próprio atar-se à idéia de dança.

Para ficar no Rio de Janeiro, por exemplo, os nomes de companhias de dança contemporânea, que frutificaram em finais da década de 1990 (por razões políticas, sobretudo), também estampavam os nomes de seus criadores. Nomes que nomeiam trabalhos tão distintos, idéias tão distantes umas das outras, muitas vezes. Entretanto, algumas recorrências comuns: não se pode deixar de notar, por exemplo, que, no caminho aberto pelas grandes artistas mulheres, são ainda, com maior incidência, as artistas mulheres cariocas que batizam suas companhias com seus nomes, ao contrário dos artistas homens:

- Ana Vitória Dança Contemporânea
- Andréa Maciel Cia de Dança
- Cia Dani Lima
- Cia de Dança Márcia Rubin
- Companhia de Dança Deborah Colker
- Esther Weitzman Companhia de Dança
- Lia Rodrigues Companhia de Danças
- Márcia Milhazes Companhia de Dança
- Paula Nestorov Companhia de Dança

Já os criadores homens, ainda para permanecer na mesma cidade, batizam suas companhias com outros nomes, como se pode notar:

- Alex Neoral – *Focus Cia de Dança*
- Bruno Beltrão – *Grupo de Rua de Niterói*
- Carlos Laerte – *Laso Cia. de Dança*
- João Carlos Ramos – *Cia. Aérea de Dança*
- João Saldanha – *Atelier de Coreografia*
- João Wlamir – *Grupo de Dança D.C.*
- Paulo Azevedo – *Membros Cia. de Dança*
- Paulo Caldas – *Staccato Companhia de Dança*
- Roberto de Oliveira – *DeAnima Ballet Contemporâneo*

Ou vale citar ainda as companhias não mais existentes:

- Alexandre Franco – *Cia. Ra Tame Tanz*
- Ciro Barcelos – *Ballet do Terceiro Mundo*
- Gustavo Ciríaco e Fred Paredes – *Dupla de Dança Ikswalsinats*
- Toni Rodrigues – *Tanzhaus Cia. de Dança*

Ou se estendendo pelo país, apenas para ficar com algumas das mais significativas:

- Alejandro Ahmed – *Grupo Cena 11 Cia. de Dança*
- Henrique Rodovalho – *Quasar Cia de Dança*
- Rodrigo Pederneiras – *Grupo Corpo*

É claro, há várias exceções nesse caso. Um bom exemplo é o da coreógrafa carioca Carlota Portella (1950) que, em 1981, criou seu *Grupo Vacilou Dançou*, totalmente voltado para uma técnica bastante específica, em voga na época, o *jazzdance*. Talvez tenha sido através da busca, anos mais tarde, de uma assinatura coreográfica mais “pessoalizada”, por assim dizer, e não mais calcada numa técnica importada, mas sim na investigação própria de uma dança contemporânea, que logo seu nome veio à baila: *Cia. de Dança Carlota Portella - Vacilou Dançou*.

O nome batizando uma idéia, uma dança. Uma companhia. Uma biografia que se escreve como assinatura coreográfica que se pode ver em corpos vários dos bailarinos que a compõem.

Não uma assinatura entendida a partir do sentido em que propõe Pierre Bourdieu (2201:186-187), como algo que autentica (o *signum authenticum*) uma identidade tratada como uma instituição imutável que é o nome próprio (como o autor o apresenta, já abordado aqui). Uma assinatura que, antes, identifica o criador, ao mesmo tempo em que

aponta novos rumos que são próprios desse que cria, ou seja, desse que coloca algo no mundo que o mundo ainda não conhecia. Uma assinatura que se torna responsável pelos neologismos sempre presentes (por isso, a dança) nas *grafias* das coreo-bio-grafias.

Assim, vale pensar: e quando essa biografia é a própria dança em cena?

Biografias cariocas

No ano de 2002, o coreógrafo alemão Thomas Lehmen (1963), durante o então *Panorama RioArte de Dança*, em sua décima primeira edição, ministrou uma “oficina de criação” com a duração de três semanas, reunindo dez artistas e criadores: Alex Cassal, Andréa Maciel, Dani Lima, Denise Stutz, Frederico Paredes, Gustavo Ciríaco, Marcela Levi, Raquel Vivian Nicoletti, Sacha Witkowski e Toni Rodrigues.

No dia 10 de novembro de 2002, no Teatro do Jockey, pôde-se assistir a uma espécie de resultado dessa oficina, quando nove (contando com a ausência de Andréa Maciel) dos criadores se apresentaram. Em comum, uma dança bastante “biográfica”. Uma dança que falava de cada um daqueles presentes: intérpretes e/ou criadores. Uma dança *sem distância*, tal como o título do espetáculo que o próprio Lehmen apresentou na mesma edição do festival, *Distanzlos*.

Essa prática frutificaria na dança contemporânea carioca, até mostrar sua exaustão anos mais tarde. Antes disso, porém, alguns momentos importantes puderam ser vistos numa tentativa de se falar/dançar a própria biografia.

Desses criadores que estiveram com Lehmen, vale pinçar rapidamente três para se pensar numa prática de uma biografia que se dá em cena. Um artista que vale ser mencionado de imediato é Gustavo Ciríaco (1969). Em novembro de 2003, no *12º Panorama RioArte de Dança*, ele apresenta um espetáculo que tem como título seu primeiro nome: *Jorge*. Acompanhado por Alex Cassal, Denise Stutz e Marcela Levi, Ciríaco trata, então, de identidades transfiguradas a partir dos nomes (próprios) como o do jogador de futebol Rivaldo (1972) e da fotógrafa norte americana Cindy Sherman (1954), além dos próprios bailarinos. Ou também das poses e, portanto, gestos, derivados de filmes, da moda e da propaganda.

A coreógrafa Dani Lima (1965) estréia quase um ano depois da oficina *Falam as partes do todo?* no Espaço Sérgio Porto. Nesse espetáculo, uma investigação perpassada por um olhar sobre as identidades possíveis (talvez tratadas aqui como possibilidades de

ficção) ganha tons biográficos, algo que já havia sido iniciado por ela, por exemplo, em *Digital Brazuca*, apresentado dentro da programação do festival *Dança Brasil*, do Centro Cultural do Banco do Brasil, em maio de 2001. Nesse último espetáculo, um longo depoimento biográfico de Dani, parada em cena, era articulado com toda a sorte de adereços que os bailarinos iam colocando sobre ela. Um corpo parado, que narra. Talvez a continuidade de índices biográficos ainda possam ser encontrados em seus trabalhos mais recentes, como *Vida real em 3 capítulos*, por exemplo, de 2006/2007.

Mas ainda mais instigante, no sentido que esse texto caminha, parece mesmo ser o que a bailarina Denise Stutz (1955) propõe em seu solo intitulado *DeCor*. Apresentado na mostra *Solos de Dança no SESC*, em março de 2004, trazia o seguinte texto em seu programa:

A memória impressa no corpo – uma história. Transformar essa história em algo legível, fazendo da memória, do tempo e do espaço um jogo cênico. Um passado no corpo que se transfigura em um futuro na cena.

Traduzindo uma já tradução, esse texto aponta para o que na cena se resolve quase que como um compêndio, ou seja, uma derivação por metáfora: “uma pessoa ou coisa que resume ou simboliza em si um período histórico, uma teoria ou doutrina, uma ou diversas qualidades” (*Dicionário Houaiss*).

Stutz, como bailarina que é (e como se assume), desnuda sua história em danças que habitam seu corpo, tal é a maturação que essas danças-idéias-técnicas foram sendo nele impregnadas. Os coreógrafos Lia Rodrigues (1956) e Rodrigo Pederneiras (1955), por exemplo, explodem na cena, mesmo que seus nomes não sejam citados. E Denise, que narra a partir do lugar do intérprete (a certa altura, ela diz em cena: “a minha memória é a memória dos outros”), transforma-se em um livro dessa biblioteca da encenação da qual fala Jérôme Bel, ou num livro repleto de referências a ser folheado (no caso, por ela mesma), como diria Kylián. Uma auto-biografia, que está em seu corpo e em sua fala. Ou, ainda mais instigante: uma *autoficção*, recuperando um termo cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky, ainda na década de 1970.

* * *

Outros tantos exemplos na cena carioca e fora dela seriam emblemáticos também, no sentido em que se toma aqui as relações dança/biografia/nomes próprios. Para

continuar no Rio de Janeiro, o solo *Três meninas e um garoto*, do coreógrafo João Saldanha (1959), estreado no *8º Panorama RioArte de Dança*, em 1999, aponta para um início de peças que traziam a biografia como suporte temático. Sua parceria nos então últimos 10 anos com o bailarino Marcelo Braga (1961) aparecia estampada em cumplicidades de danças.

E vale citar ainda *Too legit to quit*, coreografia de Bruno Beltrão (1979) para seu Grupo de Rua de Niterói, também estreado no festival *Panorama*, de 2002. Aqui, nomes de passos e estilos de dança de rua, como *locking*, *popping*, *footwork*, *funk*, *new jack* e *swing* aparecem escritos em placas, direcionadas para o público. Aparecem também os nomes dos bailarinos, também em placas. Um nome atado ao outro, agenciando modos intercambiantes de fazer dança: como aquele passo nomeia a dança daquele bailarino e como o modo que aquele bailarino executa aquele passo o tinge com algo só seu. Nomes e sobrenomes, quase.

* * *

No dia 7 de julho de 2007, o jornal *A Folha de São Paulo* publica uma crônica de Ruy Castro intitulada "Não autorizada". Por tratar também do tema da biografia, e publicada também no mês de julho de 2007 (tal como a revista alemã *Ballet/Tanz*), quando essa palestra se deu, não há como não destacar esse rol de coincidências.

Nessa crônica, Castro, respondendo a uma repórter, afirmava não confiar em autobiografia de ninguém, nem na dele:

"Quem escreve sobre si mesmo mente muito."

E continua:

Daí ela, a repórter, perguntou, brincando, se eu não "escreveria uma autobiografia, mesmo que não autorizada". A idéia era intrigante pelo contra-senso. Tive de rir.

A idéia é: como, na dança, talvez ainda mais flagrante num solo de dança é (apenas) possível fazer uma autobiografia? Pensando aqui esse solo (ou não) a partir tanto do lugar do *criador-intérprete* quanto do *intérprete-criador*, numa distinção absolutamente pertinente proposta por Silvia Soter (1964) em sua apresentação no

seminário *Os Mapas da Dança*, na primeira edição do *Rumos Dança* do *Itaú Cultural*, no dia 9 de fevereiro de 2001, em São Paulo.

Enfim, seria uma autobiografia autorizada?

E uma autobiografia não autorizada em dança seria também um contra-senso?

Ou seria o corpo que, mesmo à revelia, denuncia, como os livros de Bel e Kylián, o que é o próprio bailarino, sua técnica, sua história, sua vida? Como um rastro de que alastra na cena, irremediavelmente? O corpo da primeira-bailarina, mas também da bailarina do corpo de baile. O corpo moderno e o contemporâneo. De fato, o corpo que dança.

O corpo que carrega sempre a questão autoral (sempre!) do bailarino, porque sempre autor de sua própria biografia, que é seu corpo-texto, que dança.

O corpo como biografema de uma dança e como biodiagrama de si mesmo.

O corpo como a reunião (sempre incompleta?) das peças do quebra-cabeça que estão em cima da mesa. Do palco.

Roland Barthes (1987:64), em sua autobiografia (que leva seu nome) resume:

[...] escrever sobre si pode parecer uma idéia pretensiosa; mas é uma idéia simples: simples como uma idéia de suicídio.

Ou seja, aquilo que se resolve em si mesmo.

A dança (também) como o lugar da (auto)biografia.

Para acabar: 1 e 2

Num texto que trata de biografia e de nomes próprios, o autor, para encerrá-lo, clama, novamente, pelo retorno da primeira pessoa.

1

Para a segunda edição da publicação *Húmus*, organizada por Sigrid Nora (1954), escrevi um texto “quase” autobiográfico (Pereira, 2007:43-53). Sua feitura se deu em dezembro de 2004, quando ainda não sabia que me dedicaria a pensar um pouco sobre a idéia de biografia na dança.

O intuito ali era mimetizar a importância dos primeiros bailarinos-pesquisadores brasileiros que se aventuraram a fazer uma história da dança no Brasil. Trazer à tona a possibilidade de lê-los com outros, novos, olhos.

Todos ali citados experimentaram contar uma história do lugar de ter sido a vida inteira bailarino. Uma história, portanto, que carrega fortes traços biográficos do autor. Como uma espécie de biografia da dança brasileira? Quem sabe?

Eles, todos eles, diferentemente de mim, são o típico caso de exceção de quando o nome do biógrafo é tão importante quanto o nome do biografado.

2

Em uma entrevista que fiz para minha pesquisa com a bailarina Eros Volusia, no ano de 2002, quando ela contava com 88 anos, uma imagem não me foge à lembrança.

Com sérias dificuldades para se lembrar de dados (sempre tão metonímicos) de sua carreira, nomes, datas e toda a sorte desses fetiches pueris típicos dos pesquisadores, Eros de repente se levanta e, em menos de 20 segundos, executa um de seus maiores sucessos.

Era *Cascavelando*, um samba cuja coreografia era de sua autoria, apresentado em seu espetáculo de 1937 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Dizia o libreto:

Samba estilizado. A cascavel é um dos perigos freqüentes nas nossas selvas. A bailarina surpreendeu, nos ruídos e coleios desse ofídio, os requebros chocalhantes dessa dança.

Tudo estava lá. Todas as respostas a um pesquisador (de dança) ávido por tudo que estava lá.

Ela, que tinha sido talvez a primeira bailarina brasileira a se lançar a um projeto de dança brasileira e talvez também a primeira a se autobiografar, rendia-se agora, aos 88 anos, à dança. Somente à dança.

De metonímia, a metáfora explode.

Referências

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1987.

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica" in: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*, Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.
- CASTRO, Ruy. "Não autorizada" in: *Folha de São Paulo*, São Paulo: 07 de julho de 2007.
- CHUJOY, Anatole e MANCHESTER, P. W. *The dance encyclopedia*, Nova York: Simon and Schuster, 1967.
- DAMASCENO, Diana. *Biografia jornalística – O texto da complexidade*, Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2002.
- HAHN, Thomas. "Doisneau & Bel", in: *Ballet/Tanz*, Berlim: novembro de 2004.
- HISGAIL, Fani (org.) *Biografia: sintoma da cultura*, São Paulo: Hacker Editores e Cespuc, 1996.
- KATZ, Helena. "Prefácio" In: OTERO, Décio. *Marika Gidali: singular e plural*, São Paulo: SENAC, 2001.
- KOEGLER, Horst. *The concise Oxford dictionary of ballet*, Oxford e Nova York: Oxford University Press, 1987.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelas: Contredanse, 1997.
- PENA, Felipe. *Teoria da biografia sem fim*, Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PEREIRA, Roberto. "Livros de história da dança no Brasil: porque eles merecem ser lidos" in: NORA, Sigrid (org.). *Húmus 2*, Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- SIEGMUND, Gerald. "Das Subjekt als Sujet: Jérôme Bel", in: *Ballet/Tanz*, Berlim: julho de 2007.
- SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*, Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, 1988.
- VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos*, São Paulo: Summus Editorial, 2002.

Biografias

1940

- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, s/d.
- MALVERN, Gradys. *Ana Pavlova – a estrela dançarina*, Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro S. A., 1944.
- NIJINSKY, Romola. *Nijinsky*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1940.

1980

- ADLER, Bill. *Fred Astaire - uma vida maravilhosa*, Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.
- BEJART, Maurice. *Um instante na vida do outro – memórias*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CHEIHN, Dejanira T. e Wechsler, Jacques (orgs.) *Nina Verchinina*, Rio de Janeiro: Associação dos Amigos do Ballet, [1987?].

FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, 1988.

MEIRELES, Rudy e MANTELLI, Gladis (orgs.). *Trajetória de uma sapatilha: 50 anos de dança de João Luiz Rolla*, Porto Alegre: RGM Artes, 1989.

VOLUSIA, Eros. *Eu e a dança*, Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

1990

AGOSTINHO, Cristina. *Luz del Fuego: a bailarina do povo*, São Paulo: Best Seller, 1994.

ANSALDI, Marilena. *Atos: movimento na vida e no palco*, São Paulo: Maltese, 1994.

BARBOSA, Ivan Ribeiro. *Helba Nogueira – Uma vida a serviço da dança*, Rio de Janeiro: Edição do autor, 1998.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue – uma autobiografia*, São Paulo: Sicilianom, 1993.

HAYDÉE, Márcia e MEKLER, Telma. *Márcia Haydée: uma vida para a dança*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

KIRKLAND, Gelsey. *Dançando em meu túmulo*, Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

2000

BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. (org.) *Renée Gumiel: 90 anos*, São Paulo: SESC, 2003.

BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2005.

BRUM, Leonel. *Arthur Ferreira, Johnny Franklin e David Dupré, o trio paulista*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

_____. *Ruth Lima: a bailarina alada*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

CAMINADA, Eliana. *Maryla Gremo: fogo sagrado*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

_____. *Vaslav Veltschek: o escultor de destinos*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

_____. *Yuco Lindberg: a irresistível vocação*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

- CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*, Rio de Janeiro: Funarte e Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *Leda Iuqui: o bailar da mestra*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.
- _____. *Madeleine Rosay: a poetisa do gesto*. Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.
- _____. *Tamara Capeller: o singlar do cisne*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.
- CORVISIERI, Silvério. *Maria Baderna – A bailarina de dois mundos*, Rio de Janeiro e São Paulo: Ed. Record, 2001.
- CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*, Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DRUMMOND, Teresa. *Enquanto houver dança: biografia de Maria Antonietta Guaycurús de Souza, a grande dama dos salões*, Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.
- FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. *Tony Petzhold: uma vida pela dança*, Porto Alegre: Movimento, 2002.
- _____. *Jane Blauth*, Porto Alegre: Movimento, 2004.
- _____. *Cecy Franck*, Porto Alegre: Movimento, 2005.
- FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*, Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
- GHIVELDER, Débora. *Ady Addor: hino à beleza*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.
- LÓPEZ, Nayse. *Renato Magalhães: um arlequim carioca*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.
- MCCANN, Colum. *O bailarino*, São Paulo: A Girafa editora, 2004.
- MELGAÇO, Paulo. *Maria Aparecida Borges Monteiro Lima, um piano para o ballet: fragmentos da história da dança no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação dos Amigos da Escola de Dança Maria Olenewa – Amadança, 2003.
- _____. *A dança no caminho da Estrella*, Rio de Janeiro: Irmãos Estrella, 2004.
- _____. *Mercedes Baptista – A criação da identidade negra na dança*, Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.
- MELO, Nice e PEDROSO, Eliana (orgs.) *Carlos Moraes: dança*, Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2004.
- OTERO, Décio. *Marika Gidali: singular e plural*, São Paulo: SENAC, 2001.
- PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*, Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *Os passos de Juliana Yanakieva*, Niterói: Niterói Livros, 2001.

_____. *Tatiana Leskova: nacionalidade: bailarina*, Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Aldo Lotufo: o eterno príncipe*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

_____. *Eleonora Olivosi: um diamante musical*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

_____. *Eros Volusia: a criadora do bailado nacional*, Rio de Janeiro: Relume Dumará – Coleção Perfis do Rio, 2004.

PORTINARI, Maribel. *Dennis Gray: eterno em cena*, Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Eugenia Feodorova: a dança da alma russa*, Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Bertha Rosanova: nossa primeira Odette-Odile*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

RUBIN, Nani. *Maria Angélica: o movimento elegante*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

SIQUEIRA, Arnaldo. *Tânia Trindade, e o ensino oficial da dança no Recife*, Recife: Ed. do autor, 2004.

_____. *Ana Regina*, Recife: Ed. do autor, 2005.

SIQUEIRA, Arnaldo e LOPES, Antonio. *Flavia Barros*, Recife: Ed. do autor, 2004.

VIEIRA, Tina. *Magdala da Gama Oliveira e Lydia Costallat: coreografia de uma escola em construção*, Rio de Janeiro: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro/FAPERJ, 2002.

Dança contemporânea em Recife: estratégias de existência

Arnaldo Siqueira⁷

A estratégia elabora um ou vários cenários. Desde o início que se prepara, se houver novo ou inesperado, para integrar, para modificar ou enriquecer a sua ação.

Edgar Morin

Nas décadas de 70 e 80, a exemplo da realidade de muitas cidades brasileiras, a dança no Recife esteve constantemente atrelada às atividades de comercialização do seu ensino, deixando para um plano secundário os investimentos no campo da criação. Desta maneira, os espetáculos, com escassas exceções, tinham mais a função pedagógica de colocar os alunos em cena, como fechamento do ano letivo, e menos o livre exercício investigativo da criação coreográfica. Não é por outro motivo que, na maioria das vezes, apenas fazia-se uma única apresentação ao público de cada criação. Outro fator que, desde então e até hoje motiva àqueles que têm por principal meta a comercialização do ensino da dança, é a montagem de espetáculos visando como retorno o aumento dos alunos de sua instituição comercial.

Todavia, a ênfase na comercialização da dança não impediu que iniciativas isoladas apontassem para outras possibilidades de atuação e estruturação da dança, que não fosse a do modelo calcado na vendagem das aulas. O *Grupo de Balé do Recife-GBR* (1972-1979) e o *Balé Armorial do Nordeste* (1976-1977), ambos dirigidos por Flavia Barros, são dois dos mais reconhecidos exemplos que – a despeito da excelência dos trabalhos – e dentro de uma perspectiva histórica, podem ser considerados experiências pontuais. Outros foram: Ana Regina com os *Medalhões*, 1959, texto de Ariano Suassuna e música de Guerra Peixe; Mônica Japiassu com *Verde que te Quero Verde*, de Garcia Lorca e *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues, ambos, fruto da fase de parcerias com os diretores teatrais José Francisco e Rubem Rocha (final dos 70, começo dos 80); e ainda, nos anos 80, o grupo da Associação de Dança do Recife (Mônica Japiassu, Zdenek Hampl

e bailarinos) com *Lua Cambará*, *Piazzollada* e *O Anjo Azul* (em temporada durante três meses).

Todas essas criações constituíram iniciativas modelares que se estenderam até quando a avalanche de impedimentos que sempre sufoca projetos semelhantes soterrou seus idealismos. Mesmo tendo sido estanques e isoladas, até mesmo nas suas próprias trajetórias, estas iniciativas foram manifestações referenciais tanto estética quanto estruturalmente diferentes dos modelos vigentes no contexto daqueles que priorizavam a mensalidade dos alunos.

Nos anos 60, 70 e até a segunda metade dos 80, a formação e a produção em dança no Recife era constituída pela hegemonia das academias e instituições similares⁸. De maneira geral, neste período, para se iniciar na dança o único caminho era entrar numa academia. E, para dançar no palco, o caminho era participar dos festivais de final de ano, ou fazer parte dos grupos mantidos por algumas academias de dança. Estes grupos eram compostos muitas vezes por professores e alunos de turmas avançadas que, não raro, acumulavam sua presença compulsória nos espetáculos de fim de ano, com participação em festivais de dança de outras cidades – além de uma ou outra apresentação na própria cidade. Com este quadro de atuação, era possível às donas das academias manterem ligados às academias, os professores e alunos destacados na cidade, servindo como referencial de qualidade técnica tanto para atrair os “clientes” potenciais, bem como para incentivar os alunos de níveis iniciais. Dessa maneira, a doação de algumas bolsas de estudo, a manutenção desses grupos nas academias e as constantes promessas de ampliação desses horizontes (a exemplo de constituir um grupo profissional, chamar coreógrafos e pagar honorários regulares), eram procedimentos administrativos e recursos de marketing que visavam manter em alta a motivação e a projeção dos negócios em dança.

Os integrantes desses grupos não possuíam um treinamento diferenciado, pois faziam aulas junto com a “clientela” em geral. Os ensaios, assim como seus horários, aconteciam de acordo com a disponibilidade da academia. A intensidade e periodicidade destes ensaios eram determinadas pela proximidade do dia da apresentação. As montagens também aconteciam em horários extras e muitas vezes, decorriam da vinda de algum profissional que eventualmente vinha ministrar algum curso na cidade, parecendo mais uma operação comercial do que um procedimento investigativo. No “pacote”, incluía-se a criação coreográfica, nem sempre inédita, para o repertório da “empresa”. Era um

período unicamente destacado pela comercialização da dança e quem desejasse fazer dança em outra perspectiva tinha de se adequar a esse modelo e, se fosse o caso, tentar implementar alterações, ou... desistir.

Com o quadro de carência de perspectiva para a área, ocorreu uma emigração de bailarinos para realizar estudos fora da cidade ou integrar elencos de companhias nacionais e internacionais.

Os segmentos inquietos da comunidade da dança inoculados com os desejos de transformação dos que retornaram de suas experiências fora da cidade contribuíram para que, paulatinamente, fosse questionado o modelo comercial oferecido pelas academias despertando o anseio de trabalhar com a dança sob novas perspectivas.

Deste modo, a segunda metade da década de oitenta foi marcada pelo surgimento de novos grupos desvinculados das academias e pela formação de outros, a partir de dissidências nos grupos já existentes. Isto dinamizou o movimento de dança, pois a pluralidade advinda da diversidade era resultado da demanda reprimida. Assim, gradativamente e com uma constância não observada em nenhum outro momento, a prática da dança no Recife foi se modificando.

O perfil anterior, marcado unicamente pela ação das academias, começou a alterar-se com o surgimento das companhias locais.

Uma nova estrutura: as companhias

O uso do termo “companhia”, largamente utilizado nos anos 90, foi o indício subliminar da nova estrutura que estes grupos almejavam implementar. Nas companhias, os bailarinos passaram a fazer aulas regulares juntos e a ensaiar sistematicamente, tanto para criar suas obras como para aprimorá-las e mantê-las no repertório. Eram, já de início, atitudes típicas de quem trabalha com projetos artísticos. Esses artistas tinham por meta coreografar e dançar o máximo possível, além de expor seus trabalhos à apreciação. Assim, lutaram pela circulação deles, investiram na interação público/obra e apostaram na formação de platéia para a dança local. Estes foram os primeiros passos no estabelecimento de um mercado, cujas bases eram as obras coreográficas e não as aulas de dança. Conscientemente ou não, esses esforços foram canalizados corretamente, pois, de acordo com Teixeira Coelho:

mais propriamente, fala-se na existência, de um mercado de arte quando existem, de um lado, compradores certos e quantitativamente expressivos e, de outro, valores estéticos razoavelmente estabelecidos. Assim, se basta constatar a existência de operações regulares de compra e venda para que se fale na existência de um mercado em sentido genérico, em sentido estrito um mercado só se caracteriza plenamente pela **regularidade das operações e por um consenso estável quanto aos valores envolvidos**. (COELHO, 1999: 251, grifo nosso)

As companhias tentavam, contra todas as dificuldades inerentes a iniciativas desta dimensão, instituir uma “nova” estrutura, para o Recife, na organização e atuação dos grupos de dança da cidade. Essa estrutura, como não poderia deixar de ser, tinha como base os paradigmas nacionais de grupos subvencionados e companhias oficiais, nacionais ou estrangeiras, que ocupavam o circuito cultural formal. O Balé Stagium foi um deles:

Num país silenciado pela censura e pelo medo, o Stagium se apresentou, nos anos 70-80, como um porta-voz da lucidez. Fez da dança um espaço para a consciência que resistia. Justamente a dança, o tradicional sítio amolecido dos conflitos sem tensão social. De repente, saem de cena os camponeses saltitantes, de meias $\frac{3}{4}$ impecavelmente brancas e muitas fitas nos pandeiros, e adentram nordestinos de roupas rasgadas, as mães da Plaza de Mayo, uma caninha verde com matutos encurvados. Sífides lindas e leves e príncipes caçadores-casadoiros são trocados pelas notícias dos jornais. Germinação. (KATZ, 1994:19)

Alguns grupos de renome nacional influenciaram os demais grupos do país, entre eles, o Stagium que, embora nos anos noventa apresentasse sinais de desgaste natural frente aos novos pensamentos de dança na contemporaneidade, foi modelar na sua cruzada de popularização da dança e dessacralização do trabalho do bailarino. Em 1971, ano da morte de Lamarca, Décio Otero e Márka Gidali fundam o Stagium que “tal qual um bandeirante desbravou o Brasil a golpes de dança. Foi uma pontuação rara, inteiramente inédita e de efeito muito abrangente, que modificou a história das Artes Cênicas deste país. O mais fértil dos possíveis”. (KATZ, 1994: 16-17)

Clássico na origem e nas aulas diárias, o Stagium centrou sua atenção no aqui e agora da sua época. Manteve como norma o despojamento: malhas do dia-a-dia, cenários reduzidos e, sobretudo, a consciência de pertencer ao chamado terceiro mundo. Seu exemplo frutificou.

Por aqui a estética Stagium influenciou meio mundo. A outra metade também não permaneceu imune e precisou se posicionar. Sua nova proposta foi levada para todos os cantos desta vastidão que atende pelo

nome de Brasil. Uma cunha que rasgou a mesmice. Sapatilhas percorrendo feiras, estádios, pátios de fábricas, praças, favelas, clubes, escolas de todos os tipos – até de samba – e lugares tão dispares quanto aldeias do Rio São Francisco, Serra Pelada, o Parque Nacional do Xingu, o Pantanal e o asfalto da Avenida Paulista. Uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil. (KATZ, 1994: 18)

Assim sendo, a estrutura das companhias de dança do Recife, na sua fase inicial de profissionalização, apresentava a seguinte configuração:

- organização gregária, que aglutinava artistas com os mesmos interesses e valores;
- rotina de treinamento baseada no convívio regular, com programa de aulas (muitas vezes diárias) inspirado nas necessidades e metas do grupo;
- esquema de ensaios que possibilitava a interação entre seus participantes;
- processos de criação que oportunizavam a troca constante entre criadores e intérpretes;
- produto artístico como finalidade e meta a ser atingida;
- e, finalmente, uma organização interessada na formação artística de um público apreciador, não de uma “clientela” para aulas.

Havia, entretanto, necessidades inerentes a esta nova conjuntura. Essas necessidades, na sua maioria, eram de ordem econômica e estavam relacionadas com a infraestrutura: como suprir os gastos com a produção e a circulação dos espetáculos? E o aluguel do local de ensaios? E uma possível ajuda de custos para os bailarinos? – já que as companhias queriam dedicação exclusiva deles. A possibilidade de se conquistar um empresário que financiasse a companhia e proporcionasse condições básicas para seu desenvolvimento fez surgir o sonho do patrocínio. Sonho porque, a exemplo de casos no país, acreditava-se que o empresariado local poderia sensibilizar-se pelo discurso de incentivo à cultura e qualidade artística daqueles jovens amantes da dança.

De certa maneira, por circunstâncias históricas, atribuir à presença ou ausência do patrocínio, o êxito ou não dos grupos e projetos artísticos, resultava da mentalidade daqueles artistas de que algo exterior deveria ser feito por eles em detrimento de suas próprias iniciativas. Esta situação era resquício do populismo e do paternalismo cultural, presentes nos anos 60 e 70, época dos mestres de muitos bailarinos e coreógrafos dos anos 90. Também dizia respeito à resistência deles em atualizar suas próprias posturas frente aos novos horizontes que se delineavam. Decorria, ainda, da ingenuidade dos

artistas em pré-conceber e até subestimar o empresariado — no momento em que se começava a jogar com as regras da “política de mercado” do neoliberalismo. Por fim, também exercia influência o modelo de outras companhias de dança subsidiadas no país ou fora dele. Foram anseios e posturas românticas que demonstram o quanto o artista da dança esteve, e de certa forma ainda está, despreparado para gerir seus empreendimentos.

Se, por um lado, houve dificuldade por parte dos bailarinos e coreógrafos para entender as exigências que se apresentavam no âmbito da política cultural, por outro, nos aspectos estéticos e estruturais, não lhes foi difícil entender que o momento era de mudanças.

O surgimento, no final dos anos 80, de conjuntos como Companhia dos Homens, Cais do Corpo e Balé Brincantes provocou uma explosão na estrutura, mas também na estética da dança de palco do Recife, cuja atuação, até então, estava circunscrita às possibilidades do mercado de ensino das academias.

Airton Tenório, que tem seu nome escrito na história da dança local como o mais atuante dos coreógrafos responsáveis pela guinada da dança na virada da década de 80 para 90, foi o fundador da Companhia dos Homens (julho de 1988).

Além do nome de Airton Tenório, outro nome crucial para a construção da dança contemporânea no Recife neste contexto é o de Maria Eduarda Buarque de Gusmão. Fundadora e coreógrafa da Companhia de Dança Cais do Corpo, cujo nascimento coincide com a inauguração de um espaço homônimo de ensino, em setembro de 1988, nas cercanias do cais do porto.

No tripé da configuração da dança contemporânea do Recife, no início dos anos 90, está também o Balé Brincantes. Surgido, em novembro de 1988 a partir do consórcio de nove dançarinos populares, dentre eles sua diretora Estefânia Aquino, o Brincantes também foi motivado pelo arejamento que as vivências profissionais fora da região provocam.

Tais experiências, resguardadas suas distinções, as diferenças pessoais, os valores, interesses e idiossincrasias, oportunizaram aos artistas da dança de Recife, uma fruição estética cujo registro ainda é vivo na memória, e favoreceram reflexões que a insuficiência do padrão local da época não proporcionava.

Desta maneira, a reforma estrutural pela qual passou a dança cênica do Recife na década de noventa deveu-se também às vivências que seus artistas tiveram fora da

cidade. Deste modo, qualquer análise, pesquisa, estudo teórico não pode desconsiderar este dado relevante que, apesar de informal e impregnado de muitas variantes, constitui um componente da mais alta relevância na formação dos artistas locais da dança.

Experiências semelhantes legaram à toda uma geração inquietações que foram canalizadas em primeira instância para formação das companhias. Em uma região em que política de cultura era apenas um item nos programas partidários das eleições, e os cargos da administração pública cultural eram preenchidos com base no compadrio, constituir um grupo artístico com pretensões profissionais era algo utópico.

Assim, fazendo jus ao conteúdo de suas formações artísticas, Maria Eduarda com a *Companhia de Dança Cais do Corpo* e, Airton Tenório, com a *Companhia dos Homens*, trafegaram por estéticas de tons nitidamente europeus, mas não ficaram somente em uma simples importação de processos geradores de produtos diferenciados. O repertório da *Companhia de Dança Cais do Corpo*, por exemplo, além da inspiração d'além mar, denunciava claramente identificação com as idéias de Merce Cunningham, principalmente quanto à estrutura das obras/trabalhos. Comumente suas coreografias eram formais/abstratas e apresentavam descomprometimento temático – algo pouco comum no Nordeste nesta época. Já naquele momento, seus espetáculos evidenciavam um processo de construção com base na investigação gestual, os resultados exalavam ares nonsense, picardia e certa irreverência. Tudo com ênfase na plasticidade da cena. Portanto, o trabalho da *Companhia de Dança Cais do Corpo*, ainda que resumido (e com algumas interrupções) nos seus dez anos de existência, destacou-se no cenário da dança contemporânea do Recife por ser autoral, original e livre de cacoetes.

Por sua vez, a *Companhia dos Homens*, sobretudo em um primeiro momento de seu repertório, também é tributária das influências européias do seu criador. Esta fase delineou-se por trabalhos de temas densos, às vezes indigestos, aliados a um tratamento cênico encorpado, no qual, não raro, fazia uso de recursos como cenas introspectivas, silenciosas e lentas. Airton Tenório procurava construir seus trabalhos a partir de conteúdos temáticos e, desenvolvê-los na sequência de movimentos da composição coreográfica ou cênica.

O *Balé Brincantes*, desde seu início em 1988, foi, de certa maneira, ligado à sua referência maior, o *Balé Popular do Recife*. O *Balé Brincantes* procurou no manancial popular e erudito complementos que repercutiram nos seus espetáculos. No decorrer da década de noventa alguns artistas, quase sempre oriundos de grupos populares, tomaram

esta relação como norte para elaborar seus espetáculos e desenvolver suas pesquisas artísticas, a exemplo de Raimundo Branco, Otacílio Júnior e Valdir Nunes, Alexandre Macedo, Duda Maia e Maria Paula Costa Rego, entre outros.

Algo que se evidencia nas opções estéticas dessas companhias modelares para a consolidação da dança contemporânea do Recife, é o fato de seus trabalhos apresentarem temáticas e estruturas de composição que pouco ou nada tinham a ver com a produção local preexistente. Isso provavelmente ocorreu porque informações, sentimentos estéticos e visões de mundo estavam antenados com pensamentos contemporâneos de dança.

Não se pode atribuir uma técnica particular à dança contemporânea, pois ela se define de um sentimento estético, isto é, um ponto de vista sobre o mundo: sobre as relações com o mundo e consigo mesmo, e portanto, indiretamente, em relação a um ponto de vista político. (GODARD, 1996: 1)

O que não se pode perder de vista é que esses artistas foram movidos pela renovação mais do que pela inovação e, não produziram suas danças orientados por uma técnica referencial, mas sim por uma estética contemporânea.

Referências

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. As muitas danças do Brasil. In: NORA, Sigrid. *Húmus 3*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

COELHO, Teixeira, *Dicionário Crítico de Política Cultural*, São Paulo, 1999.

GODARD, Hubert, *Association Danse Contemporaine*, Texto síntese do estágio organizado em 20-23 de setembro de 1996, mediadores: Odile Duboc, Hubert Godard, Laurance Louppe, Dominique Petit, Françoise Dupuy, B. Leguil.

KATZ, Helena, *O Brasil Descobre a Dança Descobre o Brasil*, São Paulo, Dórea Books and Arts, 1994.

LOPES NETO, Antônio, A Contemporaneidade Nordestina: Rumos Dissonantes, In: BRITTO, Fabiana D. *Cartografia da Dança*, São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MARTINELLI, Susi. Quem dança que dança. *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MORIN, Edgar, *Introdução ao Pensamento Complexo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1990.

NAVAS, Cássia. DIAS, L. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

SIQUEIRA, Arnaldo. A Produção Regional Contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais. *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

SIQUEIRA, Arnaldo. *Ana Regina*. Recife: Ed. do Autor, 2005.

SIQUEIRA, Arnaldo. *Flavia Barros*. Recife: Ed. do Autor, 2004.

SIQUEIRA, Arnaldo. *Tânia Trindade e o ensino oficial da dança no Recife*. Recife: Ed. do Autor, 2004.

VILELA, LÍlian. Nem lá de cima nem lá de baixo... a emergência dos arredores. *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

Um espaço de tempo

Inês Bogéa⁹

Minha palestra *Figuras da Dança* realizada nos Seminários de Dança (“História em movimento: biografias e registros em dança”), no Festival de Joinville em 2007, partiu da experiência que vivi ao criar três documentários de dança, em parceria com Sergio Roizenblit, sobre três de grandes nomes da dança: Renée Gumiel (1913-2006), Klauss Vianna (1928-1992) e Maria Duschenes (1922-). A criação de cada um envolveu alunos, parentes, admiradores e pesquisadores num grande trabalho coletivo.

Não são vídeos de uma dança específica, mas sim a memória viva, modificada e transformada. Memória de conhecimentos e esquecimentos, em que se pode perceber a grande energia criadora e transformadora em cada uma das figuras retratadas. São também reflexões sobre o processo de transformação no curso da afirmação de uma escola, uma escolha identitária da linguagem do movimento.

Pessoas, histórias, dança: registro de formas no tempo, nascidas de um desdobramento contínuo, criações que falam de um espaço singular, de transmutação e recriação de uma realidade.

O vídeo é um espaço de continuação da dança. No ritmo, na narrativa, nas imagens, nas falas, cria-se uma nova coreografia, que contextualiza uma história e faz uma ponte entre o passado e o presente como se fosse possível suspender o tempo. O vídeo se torna assim, local de potencialidade, de entrar em contato com a realidade do outro. Um trabalho feito através das imagens e dos depoimentos de quem viveu uma época e conviveu com esses grandes mestres. É sobretudo uma experiência de encontros, aberta a distintos olhares na tentativa de captar uma realidade artística; isto é, procurando refazer uma trajetória que existiu e hoje permanece viva na memória, nas imagens e nos corpos.

Os arquivos de referência estão nas casas das pessoas – só pouca coisa nas instituições públicas. Isso dificulta as pesquisas, mas cria uma singularidade, pois nos coloca em contato direto com as questões humanas que permeiam as histórias. Sentimentos e saberes específicos, olhares e discussões sobre uma realidade sentida e percebida na própria pele. Os fatos estão de alguma maneira documentados, seja nos

jornais, nos programas, nas fotos e nos registros em vídeo. Mas a história só ganha corpo com a participação das diferentes gerações que conviveram numa mesma época.

Se a figura retratada está viva e com saúde fica mais fácil, pois ela lhe mostra caminhos e aponta as personalidades das diferentes pessoas que conviveram com ela. Este foi o caso da criação do documentário sobre Renée Gumiel, que começou em 2003 e foi ao ar em 2005 na TV Cultura. Os outros dois trabalhos são curtas metragens em homenagem a figuras que não estão mais em condição de falar da sua própria história: Klauss Vianna morreu em 1992, deixando um grande número de discípulos que conviveram com ele em etapas singulares da sua trajetória. E Maria Duschenes ainda é viva, mas com Alzheimer em estado adiantado. Nestes casos, onde a figura retratada não pode falar, enveredamos numa trama de mil histórias. E talvez esse seja também o papel do historiador: ouvir, dar voz e compreender a diversidade que compõe uma mesma história, procurando registrar os sentimentos e os fatos que permearam a vida da figura retratada.

Renée Gumiel: a vida na pele

Conheci Renée no ano de comemoração de seus 90. Eu a procurei com o intuito de fazer uma homenagem. Logo de início fui bem recebida, com uma taça de vinho e muitas perguntas sobre o que eu queria fazer. No começo uma recusa de mostrar papéis, fotos e registros de seu trabalho. Ficamos um mês neste namoro, até que aos poucos caixas e mais caixas foram aparecendo e completando as histórias que me contava.

No SESC Vila Mariana, comemoramos seu aniversário com dança, música, depoimentos e vídeo. Nos tornamos muito próximas e continuei a pesquisa sobre sua trajetória. Em 2005, tive, ao lado de Roizenblit, a chance de criar o documentário *Renée Gumiel, A Vida Na Pele*, que aborda a personalidade única de Renée e sua trajetória no Brasil, em especial sua relação com os movimentos de modernização da dança paulista, nos anos 70 – o *Teatro Galpão*, o *Ballet Stagium* e a própria mudança do *Balé da Cidade de São Paulo*. O filme aborda também a sua relação com o teatro – marcadamente no *Oficina*, com José Celso Martinez Corrêa – buscando entender como o teatro transforma a dança e como a dança transforma o teatro.

Grandes momentos de sua carreira estão presentes no documentário; como, por exemplo, em 1993, quando declarou que estava se despedindo do palco com a

coreografia *A Memória Gruda na Pele*. (Foi apenas um ensaio de despedida.) Depois disso, ela voltou outras vezes, como no encontro com o dançarino americano Steve Paxton, por ocasião do evento *Improvisação 2000*, na capital paulista; ou em 2003, quando participou com Ismael Ivo e Dorothy Lenner de uma remontagem de *As Galinhas*, no festival *Vestígios do Butô*. O documentário mostra, também, várias imagens de Renée atuando, no Teatro Oficina (*Os Sertões*), seu último trabalho antes do recente falecimento.

De personalidade forte, Renée sempre acompanhou tudo de perto, nos mínimos detalhes, dando dicas, fazendo comentários e nos apoiando em todos os momentos. Positiva e contundente, foi capaz de catalisar forças ao seu redor, trabalhando na interface da dança com o teatro, que eram suas armas a favor da arte e da vida.

Para Renée, a dança deixa ler no corpo o segredo da alma. Nascida na França, chegou ao Brasil em 1957, mas não encontrou grande receptividade para seu trabalho. Ficou três anos no país, voltou para a França e retornou em 1961, desta vez para ficar, abrindo sua grande escola na Rua Augusta, por onde passariam muitos artistas. Aos poucos, foi rompendo preconceitos. Desde então, não parou mais de influenciar gerações da dança e do teatro brasileiros.

Para Renée, a dança moderna faz uma simbiose entre o movimento exterior e nossa interioridade. “A dança é uma autobiografia”, dizia; “a pessoa se move de acordo com o que é. Se o corpo muda, o espírito também vai mudar. [...] Sem corpo e sem movimento, não existe mundo. Corpo é saber: sensibilidade física e psíquica.”¹⁰

Na visão cosmopolita de Renée, as várias artes estão interligadas e um artista deve ter formação múltipla - preceito que ela mesma seguia. Experimentalismo e improvisação eram parte fundamental do seu trabalho corporal. Um teatro que parte do corpo: “Quando falo no teatro, falo do corpo. As palavras devem ser incorporadas e transformadas em movimento e então em dança. A palavra é o gesto. A palavra se torna corpo”.

A carreira de Renée é marcada por muitas fases e muitas realizações. Em 1979, apresentou-se como atriz e bailarina no espetáculo *O Trem Fantasma*, dirigido por Maurice Vaneau e Célia Gouvêa. Em 1980, atuou em *As Galinhas*, ao lado de Ismael Ivo e Dorothy Lenner, com direção e coreografia de Takao Kusuno (1945-2001), remontado em 2003. Desde 1991, participou de espetáculos de José Celso Martinez Corrêa, no teatro Oficina: *Cacilda!*, *As Bacantes* e as cinco partes de *Os Sertões*. Em março de 2006 estreou a peça “Cinzas”, de Samuel Beckett, dirigida por Aury Porto. Renée atuou também no cinema, como em *Ruído de Passos*, dirigido por Denise Gonçalves.

“Para mim, fazer dança ou teatro - que também é movimento - significa evoluir, não me acomodar”, ela gostava de dizer, com o sotaque carregado e o tom voluntarioso. Mesmo em condições precárias de saúde, Renée continuava no palco do Oficina e dando aulas na escola teatral Célia Helena. Para ela, vida e arte nunca estavam, nem poderiam estar separadas. Sempre viveu o presente, com pouca paciência para o passado e de olho no futuro, planejando novas montagens.

Movimento expressivo: Klauss Vianna

O curta sobre Klauss é uma homenagem ao inovador Klauss Vianna - bailarino, coreógrafo e professor que influenciou toda uma geração da dança e do teatro brasileiros, com seu trabalho de consciência corporal. O filme foi realizado pela Sala Crisamtempo (SP).

Na primeira apresentação, em 25 de junho de 2005, o vídeo - que começa com a imagem de Angel Vianna, sua parceira de muitos anos e que até hoje guarda e incentiva pesquisas sobre seu trabalho -, vinha logo depois de um solo ao vivo de Angel. A dança ao vivo se completava na dança do vídeo, expondo tramas densas e significativas da relação entre a arte da dança ao vivo e a na tela.

A procura de Klauss Vianna baseia-se em reflexões sobre o corpo humano e suas implicações anatômicas, funcionais e afetivas. Ele usava as fontes presentes nas técnicas variadas de dança e teatro como base comum, capaz de fornecer elementos para a construção de corpos mais aptos, pela compreensão da dança que existe em cada um. Buscava, acima de tudo, a liberdade individual e a natureza expressiva de cada um de nós.

Seu interesse inicial foi pelo teatro. Desde pequeno, inventava textos e cenários. Mas ao ver o *Balé da Juventude*, sob a direção de Igor Schwezoff, decidiu entrar na dança. Iniciou seu aprendizado com Carlos Leite (1914-95) e Maria Olenewa (1896-1965). Logo se decepcionou com a distância entre o espetáculo que tinha visto e a rotina das aulas, baseadas em regras impostas e sem explicação para o caminho dos movimentos. Para ele, o gesto no balé envolve não apenas a memória de um corpo, mas de todos os homens; ou seja, deve portar um significado humano e não se limitar jamais à forma enquanto forma, “apenas forma, sem nada de interior”. Para Klauss, “não podemos aceitar técnicas prontas, porque na verdade as técnicas de dança nunca estão prontas:

têm uma forma, mas no seu interior há espaços para o movimento único, para as contribuições individuais, que mudam com o tempo” (VIANNA, 2005).

Interessou-se, então, pelos diferentes elementos que estruturam a coreografia e o funcionamento dos corpos dos bailarinos. Buscou apoio nas artes plásticas, pela observação dos traços, linhas, vértices que singularizavam cada pintor. Assim como observava também nas grandes pinturas de corpos as articulações, os músculos, o apoio, começando a vislumbrar sua técnica.

O papel do professor, para ele, seria revelar a dança que se encontra em cada aluno. O gesto do balé deve ser

um gesto trabalhado por um ser humano, especialista, e que envolve não apenas a memória daquele corpo mas o corpo de todos os homens. [...] A forma é consequência: são os espaços internos que devem criar o movimento de cada um. [...] A arte é antes de tudo um gesto de vida. [...] Não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta (VIANNA, 2005).

Klauss foi professor em Belo Horizonte, onde fundou o *Balé Klauss Vianna* (hoje dá nome a um teatro); na Bahia, onde deu aulas na Escola de Dança da Universidade Federal; e no Rio de Janeiro, onde trabalhou na Escola Municipal de Bailados, ao mesmo tempo em que desenvolveu um intenso trabalho com atores. Por exemplo, na peça *Roda Viva* de Chico Buarque, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, ou em *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos. Ele dizia que “o teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só” (VIANNA, 2005).

Klauss Vianna deixou sua presença inscrita na história de dezenas de bailarinos e coreógrafos (entre eles Zélia Monteiro, Lia Robatto e Antônio Nóbrega, sem falar em Angel) e também atores e diretores de teatro.

Ainda no Rio dirigiu a Escola Oficial de Teatro Martins Pena e o Instituto Estadual das Escolas de Artes. Em São Paulo foi diretor da Escola Municipal de Bailados e do Balé da Cidade de São Paulo. Por onde passou procurou indicar novos caminhos, mais do que um conjunto de regras a serem seguidas. Para ele, o tempo interior, a observação do entorno e do próprio corpo, o conflito, a liberdade, a abertura para o novo são temas perpetuamente urgentes, mas contingentemente precisos.

Maria Duschenes: o espaço do movimento

O filme sobre Duschenes nasceu de uma provocação de Alexandra Itacarambi, para que nos inscrevêssemos no Prêmio Klauss Vianna. A família de Duschenes foi extremamente receptiva à idéia e nos permitiu pesquisar seu arquivo, nos colocando em contato com vários de seus alunos. O vídeo partiu da pesquisa já desenvolvida por Maria Mommensohn e imagens de Herbert Duschenes (1914-2003), da década de 1950.

No percurso de criação do vídeo, dois momentos foram marcantes: a ida minha com Sergio ao Guarujá visitar *Dona* Maria (como todos a chamam) e o encontro de seus alunos para dançarem em sua homenagem, compondo cenas do filme.

O encontro no Guarujá foi emocionante e deixou entrever um mundo de movimentos pelo olhar suave, na manhã azulada com o mar ao nosso lado. Algumas imagens desse encontro fecham o vídeo e serviram de inspiração para a improvisação realizada por seus alunos no teatro TUSP. Neste mesmo dia foram gravados os depoimentos de seus alunos e colaboradores.

Duschenes foi uma grande professora, que procurou o movimento para reconhecer o espaço e harmonizar a personalidade interna e externa de cada um.

Em setembro de 1937 Dona Maria entrou para a Escola de Artes de Dartington Hall (sul da Inglaterra), permanecendo lá até setembro de 1939, quando teve de abandoná-la devido aos bombardeios da II Guerra Mundial. Por essa escola, ainda hoje ativa, passou o húngaro Rudolf Laban (1879-1958), a convite de Kurt Jooss (1901-79), um de seus alunos. Estiveram também neste castelo Lisa Ulmann, (1907-85), Michael Tchekhov (1891-1955), entre outros artistas refugiados da guerra.

Em 1940, Dona Maria, nascida na Hungria, veio para o Brasil, disseminando com outros estrangeiros novas maneiras de pensar a dança. Por aqui introduziu os métodos de Emile Jaques Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban, inter-relacionando as artes e acentuando a ligação do corpo com o intelecto. Pelo entendimento do corpo, a dança está à disposição de todos, sem se preocupar com formas pré-estabelecidas e corpos padronizados.

O rol de alunos de Dona Maria é imenso; entre eles, Maria Mommensohn, Lenira Rengel, Juliana Carneiro da Cunha, J. C. Violla, Denilto Gomes (1953-94), Solange Camargo, Analívia Cordeiro, Lala Deheinzelin, Acácio Ribeiro Vallim Júnior, Cleide Martins, Maria Esther Stockler, Yolanda Amadei, Ruth Mehler e Lia Robatto. Só essa lista já serve de evidência da contribuição fundamental de Dona Maria para os rumos da dança brasileira moderna. Algumas de suas coreografias marcaram época, como *O Sacro e o*

Profano: muitas são as faces do homem (1965), *Mixed Media* (1971), *Cinético* (1973) e *Magitex* (1978).

Aos 22 anos, Dona Maria seria acometida de uma doença que mudaria sua vida: a poliomielite. Continuou dançando ao se dedicar cada vez mais ao ensino da dança. Em São Paulo, além de aulas regulares na sua casa, dirigiu cursos de nível de pós-graduação para a formação de instrutores de dança educacional moderna. Em colaboração com médicos e psicólogos, desenvolveu extensa pesquisa, da qual resultou um método terapêutico baseado no movimento, utilizado em vários institutos paulistas. Coordenou um trabalho nas bibliotecas públicas de São Paul, o projeto Dança/Arte do Movimento, do Departamento de Bibliotecas Infante Juvenis, da Secretaria Municipal de Cultura.

Para Dona Maria, “o movimento tem que ser visto como uma força viva [...]; o clímax da tensão pode ser atingido de uma maneira equilibrada e harmônica” (WILLER, 1979). Sempre com isso em mente, a dança moderna incorpora os gestos cotidianos, observados nos mais diversos setores da vida. A improvisação, de sua parte, constitui uma técnica de conhecimento das capacidades expressivas de cada um.

Cada pessoa, pelo movimento, diferencia-se das outras, refletindo sua personalidade (basta reparar a forma diferente de cada um andar ou se mexer).

A dança moderna é uma organização rítmica – de ritmo natural, não musical – dos movimentos, ao contrário do balé clássico, que impõe leis rígidas. Através da conscientização do corpo, pelos sentidos, chega-se à conscientização intelectual. Partindo de um conhecimento maior das possibilidades do corpo, a mente se alarga: e isso o corpo expressará. (WILLER, 1979).

Memória

Na dança do Brasil há muita história ainda para ser contada. No momento onde não há memória entramos numa amnésia generalizada; e o novo vem desprovido de referências, num eterno refazer, por vezes involuntariamente esvaziado de significado pela repetição. No processo de vida, morte, sobrevida vemos nos traços tangíveis uma atividade sempre recomeçando e renascendo. Não se procura congelar testemunhos, ou uma personalidade, mas sim tornar mais vivo, ressignificando por dentro e atualizando o que se passou. O esquecimento é, por sua vez, condição necessária para a criação. O esquecimento positivo, a favor de uma via em nascimento.

Temos na dança duas questões que se tocam nesse assunto: a impossibilidade do registro de uma performance em todas as suas questões e a duplicação dessa performance em vídeo, livro, dvd, registros, documentários. Há grande diferença dos movimentos gravados na memória de cada um do que passa para o registro. Claro que não há coincidência entre o sentido e a execução deste. Mas ao fazermos um documentário, ou um vídeo dança, ou ainda um registro da dança, trata-se de outra forma de arte, que coloca em questão a memória e a construção de uma nova obra, que lança mão de questões intrínsecas da história e da dança, mas que tem outra voz, que olha e agora reconta a história.

Minha memória põe-me em contato comigo mesma, é o peso dos meus traços essenciais. Uma massa própria de ações e pensamentos, que posso deixar partir sem remorso, esquecer, transformá-la ou guardá-la, para ser reativada em outros períodos da minha existência. “Minha memória vem do que me é dado: do que aprendi e do que construí como representação do mundo” (CORSINO, 1996). Nesse sentido, um vídeo não é diferente da própria dança. E um vídeo sobre dança pode ser um outro modo de pensar e viver a dança.

Referências

ARRUDA, Solange. *Arte do Movimento*. São Paulo: Pw Gráficos e Editores Associados, 1988.

CORSINO, Norbert. “Trahis par le Chiffre” em *Nouvelles de Danse – Vitesse et Memoire*. Bruxellles: Contredanse, 1996.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Londres: Mac Donald & Evans, 1966.

NAVAS, Cássia. “As Mães da Modernidade” em Cássia Navas e Linneu Dias, *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.

NICHOLAS, Lorraine. “Mécénat et Communauté à Dartington Hall” em *Être Ensemble - Figures de la Communauté en Danse Depuis le Xx Siècle*. Paris: Centre National de la Danse, 2003.

STRAZZACAPPA, Marcia. *Fondement et Enseignement des Technique Corporelles des Artistes de la Scène dans l'Etat de São Paulo (Bresil) au Xxème siècle*. Paris: Université Paris 8, 2000.

SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1989.

VIANNA, Klauss. *A Dança*, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990. Reedição: Summus, 2005.

WILLER, Cláudio. “O Brasil está Dançando”. *Singular e Plural*, nº 2 janeiro de 1979.

Vídeos

BOGÉA, Inês e ROIZENBLIT, Sérgio. *Renée Gumiel, A Vida Na Pele* (52 min. DOCTV SP, 2005).

_____. *Maria Duschenes - O Espaço Do Movimento*, com trilha sonora original de André Mehmar (17 min. prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança, patrocínio Petrobrás).

_____. *Movimento Expressivo - Klauss Vianna* (14 min. Miração Filmes, patrocínio Sala Crisamtempo).

MOMMENSOHN, Maria e ROIZENBLIT, Sergio. *Mar e Moto*, vídeo documentário. Bolsa Vitae, 2003.

Não têm os dançarinos ouvidos nas pontas dos pés?

Maria Bernardete Ramos Flores¹¹

Não têm os dançarinos ouvidos nas pontas dos pés? Essa é a pergunta que faz Zaratustra. Alegria, a dança inspira a cosmologia de Nietzsche. Igual à vida, a dança é movimento. Pelo movimento, ela leva a suspeitar de tudo o que é rígido e inerte. Pela cadência, ela põe em cena, variados pontos de vista, diversos ângulos de visão, diferentes perspectivas. Com a dança, evoca-se o fluxo vital; com ela, alude-se à permanente mudança. Leveza, a dança torna evidente a opressão exercida pelos valores estabelecidos, a tirania imposta pelo ressentimento. Ao dançar, um ponto parece deslizar no tempo; ao bailar, parece deslocar-se no espaço. E tudo morre, tudo refloresce. Não é, pois, por acaso que Nietzsche/Zaratustra confessa que só acredito num Deus que soubesse dançar. “Que a minha doutrina é esta: o que quer aprender a voar um dia, deve desde logo aprender a ter-se de pé, a andar, a trepar e a bailar” (NIETZSCHE 2004, p. 152).¹²

Isadora Duncan, que foi uma grande leitora de Nietzsche e o concebia como o filósofo da dança, o único capaz de revelar o que ela procurava, a verdade de seu ser, via nas suas discípulas crianças a esperança de uma nova humanidade. Na dança, dizia ela, há o impulso para a vida, a visão nietzschiana para a superação. Em criança, Isadora “dançava a alegria espontânea dos seres em crescimento. Adolescente, dancei com uma alegria que se transformava em apreensão diante das correntes obscuras e trágicas que começava a lóbrigar no meu caminho” (DUNCAN 1989: xi).

A hipótese de Nietzsche é a seguinte: durante séculos, os gregos, graças a Apolo, deus luminoso, símbolo da bela aparência, das formas ideais e do sonho plástico, foram preservados das febres voluptuosas e cruéis que vinham da Ásia. Porém, chegou o momento em que cederam à atração destas festas desenfreadas, exaltadas e entusiastas. Nasce daí o ditirambo. Apolo teve de compor com Dioniso, e sua música melodiosa foi obrigada a harmonizar-se com os ritmos e os sons não habituais, assustadores e selvagens de Dioniso. A alma helênica, trágica por excelência, resulta desta aliança entre o espírito dionisíaco e o espírito apolíneo. E é a tragédia, por suas origens, afirmação da vida. E o que é a vida? Para Nietzsche, a vida é vontade de potência, a vontade de

superar-se, vontade que impregna nossos órgãos, nossos tecidos e células, que ocorre no nível psicológico, social e fisiológico.

História e corpo

A história tem mostrado que diferentes visões de mundo produzem diferentes formas de interpretar, de representar e de atuar com o corpo, o qual não é, de modo algum, um fenômeno estático, mas um modo de intencionalidade, uma força direcional e um modo de desejar. O corpo é vivido e percebido como o contexto e o meio para todos os esforços humanos, dado que todos os seres humanos se empenham por possibilidades ainda não realizadas (SARTRE, Apud. BUTLER 1987: 141).

A descoberta do corpo como um tema caro aos historiadores deu-se na década de 70, com os trabalhos da *École des Annales*, no rol dos novos objetos, novos problemas e novas abordagens, ao se interessar pela investigação da vida cotidiana, dos modos de amar, trabalhar, conceber e usar o tempo produtivo ou de entretenimento, conceber e organizar o espaço público ou privado, de relacionar-se com o mundo dos animais e das plantas, das paisagens e dos climas, dos sentimentos e emoções, das sensações fisiológicas, dos modos de olhar, das técnicas e políticas de representação corporal. A história tornou-se um dos campos privilegiados para o estudo da constituição de sujeitos, tomados enquanto seres portadores das implicações de gênero, nação, idade, classe, que afetam e são afetados nos processos sociais de produção da subjetividade (ROLNIK 2006).

Entre as bases intelectuais dos historiadores na abordagem do corpo humano encontram-se, principalmente, as obras de Norbert Elias, Marcel Mauss, Michel Foucault e Michel de Certeau. Para Norbert Elias, a civilização apoiou-se, em grande medida, na contenção da violência, na substituição das práticas de violência pelas práticas esportivas, de salões e de corte, capazes de criar um corpo que controle suas emoções, que interiorize as normas, enfim, que tenha o governo de si. Marcel Mauss debruçou-se sobre o estudo das técnicas corporais, mostrando que os gestos e comportamentos humanos são modelados através do *habitus* social que, ao fim, tornam as ações cotidianas rotineiras, práticas e eficazes.

A grande instigação veio dos estudos de Michel Foucault, ao afirmar e demonstrar que a história acontece no nosso corpo, ou seja, o corpo enquanto um objeto cultural (estético, sexual, singular, performático) constrói-se e vive na correlação entre campos de

saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade; e mais, os estudos sobre os modos pelos quais os indivíduos são levados a se constituírem como sujeitos singularizados devem levar em conta a noção desejo e os agenciamentos na criação de sujeitos desejantes.

De Michel de Certeau podemos tirar, ainda, a idéia do corpo como metáfora da história colonizadora. O corpo em sua plasticidade, repara-se, educa-se, fabrica-se para representar e dar legitimidade ao discurso da nação ou da raça. Nas palavras de Certeau (1994: 199), o corpo é aquele “que leva os vivos a tornarem-se sinais da unidade de um sentido”, ou seja, de uma identidade. Atualmente, em Atenas, informa o autor, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir ao trabalho ou voltar à casa, toma-se uma “metáfora”- um ônibus ou um trem. Os corpos, de acordo com Certeau, poderiam igualmente ter esse belo nome: todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúne num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. É o corpo que estrutura a narrativa do espaço, selecionando, saltando, agrupando, criando limites, barreiras e fronteiras. Os relatos são metáforas do corpo inscrito pelas políticas conquistadoras, as mesmas que criaram leis para dominar a natureza. O exemplo mítico é *Robinson Crusoe* que se esforça para pôr em seu texto o desconhecido que deixou a marca do pé na areia da página em branco de sua ilha. Outro exemplo: Dromio, o escravo, fala a seu senhor, Antífolo de Éfeso: “A pele do empregado é o pergaminho onde a mão do patrão escreve”. Shakespeare indicava deste modo o lugar primordial da escrita e a relação de domínio que a lei mantém com seu súdito pelo gesto de “lhe fazer a pele” (Certeau 1994: 231). Não existem “homem negro, homem branco” (BHABHA 1998:70). O que freqüentemente é chamado de alma negra é um artefato do homem branco. Suas representações formam o palco da divisão entre corpo e alma que encena o artifício da identidade, uma divisão que atravessa a frágil pele – negra e branca – da autoridade individual e social. A pele não é apenas o invólucro do corpo. Para a psicanálise contemporânea, tanto a pele (superfície do corpo) quanto o cérebro (superfície do sistema nervoso) se originam da mesma estrutura embrionária, o ectoderma (ANZIEU 1989: 109).

A pele, portanto, estaria integrada ao sistema neurológico, fornecendo ao aparelho psíquico as representações do Eu, numa correspondência, sem exterioridade ou interioridade, entre o orgânico e o psíquico. Michel Serres (2004: 78) afirma que a união da alma ao corpo ou do entendimento ao somático é tão clara e, ao mesmo tempo, tão difícil de entender, quanto a relação do software com o hardware. As novas informações

que um software introduz no hardware metamorfoseiam o antigo computador em um novo; da mesma maneira o corpo se metamorfoseia por meio de seus gestos e imitações. Antes de qualquer técnica de armazenagem e transporte de signos, o corpo é suporte da memória e da transmissão. Porém, tela ou pergaminho, não conseguimos ler o que está nele inscrito. Se dominássemos esse tipo de leitura, declara Michel Serres, poderíamos decifrar sua história, suas atribulações e suas ondulações como se estivéssemos diante de um livro aberto; sobre sua dança, seu desejo e sobre as máscaras e estátuas de sua cultura, poderíamos igualmente decifrar a enciclopédia de suas descobertas.

Mas podemos interrogar a própria identidade e descobrir que as fronteiras do ser estão perpetuamente em mudanças. “Elas variam entre os indivíduos e no mesmo indivíduo, segundo os momentos do dia ou da noite segundo as fases da sua vida, e elas encerram conteúdos diferentes” (ANZIEU 1989: 102). É neste *entre* que se pode questionar a identidade do sujeito cartesiano, racional, pensante e consciente, soberano e homogêneo, fechado, coerente e permanente na sua subjetividade; identidade que culminou na carteira de identidade, que faz de cada indivíduo uma entidade que tem um nome, um sexo, um endereço e uma profissão e agora também uma etnia, que é cidadão de um país estrangeiro no outro (MAFFESOLI 1996: 305-306). O indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. A pessoa constrói-se na e pela comunicação, com todas as potencialidades humanas: a imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão. É isso o que permite falar de “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do Eu (MAFFESOLI 1996: 210).

A ruptura à concepção desse sujeito cartesiano esboça-se com os movimentos políticos dos anos 60 do século XX. O filme *Girl Interrupted* (Garota Interrompida)¹³ conta a história de uma jovem que tomou um vidro de aspirina e um litro de Vodka, tentando suicídio. Susanna (Winona Ryder), filha de classe média, não “queimava sutiã”, naqueles conturbados finais da década de 1960, mas “não queria acabar como a mãe”. Vivia triste, tinha saltos no curso do tempo (viagens, delírios, crises de depressão), única da turma a não ir para a Universidade. Internada num hospital psiquiátrico, ela foi diagnosticada como portadora de *borderline personality* (distúrbios das fronteiras da personalidade), uma psicopatia que “afetava principalmente mulheres jovens”, e que se manifestava por “instabilidade da auto-imagem, incerteza sobre metas, atitudes anti-sociais, idéias auto-destrutivas e sexo casual”. O descentramento do Eu – uma garota interrompida dos anos

60 - é o tema do filme. A cura, baseada nos paradigmas centrados na coerência do indivíduo, seria alcançada quando a paciente articulasse na fala, a razão de suas atitudes. Quando “confessasse”, conscientemente, seus segredos na transparência do Eu, ela teria alta do hospital e seria liberada do tratamento.

Outro exemplo de descentramento do EU, o caso Schreber. Schereber, antigo presidente do Senado de Dresden, culto e inteligente; sua profissão o preparara para fazer formulações claras. Tinha passado sete anos como paranóico internado em várias clínicas quando tomou a decisão de colocar por escrito com todos os detalhes o que ao mundo pareceria o seu sistema de delírio. *As Memórias de um Neoropata* (1903), na acepção de Elias Canetti, é um dos documentos mais fecundos para se perceber como aquilo que parece o mais nítido está lá onde aparentemente se limita. “Eu também sou apenas um homem”, diz Schreber no início, “e por isso também estou sujeito aos limites do conhecimento humano”. E projeta para si, cinco personagens. E se metamorfoseia nelas. Mas, para desespero de Schreber sua intenção de fixar-se como mulher, a verdadeira fonte da vida segundo ele, não durou muito tempo. Ele se sentia ameaçado, só poderia fixa-se nas estrelas, as únicas coisas estáveis. O mundo está se desmoronando, “toda a humanidade tinha sucumbido”. Schreber se considerava o único *real* sobrevivente. Ele acreditava que as poucas figuras humanas que continuava vendo – seu médico, os enfermeiros do estabelecimento ou outros pacientes, por exemplo – eram simples aparências. Eram “homens rapidamente esboçados”, que somente lhe eram simulados para deixá-lo confuso. Vinham como sombras ou como imagens e se dissolviam outra vez; ele naturalmente não as levava a sério. Todos os verdadeiros homens tinham sucumbido. Deus, se quisesse ser eterno devia ser nervos, alma. Se se tornasse corpo, pereceria. Se se aproximasse dos vivos corria o risco contaminar-se de corporeidade. Por isso, Deus gostava tanto de cadáveres (CANETTI 483-497).

Preciso citar Nietzsche mais uma vez.

Aos que desprezam o corpo quero dar meu parecer. O que devem fazer não é mudar de preceito, mas simplesmente despedirem-se do seu próprio corpo e, por conseguinte ficarem mudos. Entretanto o que está desperto e atento diz: - ‘tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas nome de qualquer coisa no corpo’(NIETZSCHE 2004: 41).

Ou como disse o escritor português Helder Macedo: “Os mistérios das almas são os corpos” (MACEDO 2002: 59).

Arte e história

O corpo humano em si um artifício, uma obra, criado, recriado e autocriado. E o *ballet*, uma arte cuja fatura é o próprio corpo do bailarino – a moldura, o suporte, a linguagem estética, tudo está e é nele. A materialização artística da dança dá-se no corpo do bailarino, da bailarina. E abordar esse corpo dançante é preciso tomá-lo em cena, e considerar a cena um texto em movimento que inscreve os bailarinos nos intervalos de fricção entre tempo e espaço.

Como exemplo de uma boa análise historiográfica, gostaria de fazer referência à tese de doutorado de Ana Beatriz Fernandes Cerbino, defendida na UFF, em 2007. A tese trata do *Ballet da Juventude*, a primeira companhia de dança privada do Brasil, no Rio de Janeiro, entre 1945 e 1956, sob os parâmetros plásticos dos seguidores dos *Ballets Russes de Diaghilev*, um *ballet* moderno que se instaura sobre a tradição. A leitura do espetáculo dançante foi o ponto de partida e também o ponto de chegada, para entender o universo estético e plástico criado por Vaslav Nijinsky e Leónid Massine, num imbricamento entre balé clássico e as novidades do mundo contemporâneo: o tempo mais rápido da modernidade, a arte das vanguardas, o *jazz*, o sapateado, danças folclóricas, a dança de Isadora Duncan, que impressionava a todos com a movimentação de tronco e dos braços a partir do plexo solar.

Ao abordar, por exemplo, *L'Après-midi*, dirigido por Nijinsky, Ana Beatriz Cerbino analisa a estrutura espacial e o corpo nela inserido. Percebe que a montagem compôs uma representação bi-dimensional, ao invés da costumeira tri-dimensional, pela minimização do gestual e da movimentação que levava o corpo do bailarino a formar uma massa compacta. Tronco, cabeça e membros deviam permanecer em direções opostas para que o corpo não se expandisse no palco. Os tempos mais lentos, chegando a ocorrer pequenas pausas ao longo da obra. As emoções deviam ser transmitidas somente por meio dos movimentos dos bailarinos e não por suas expressões faciais. Os rostos deveriam permanecer impassíveis, não demonstrando qualquer tipo de afetação. A cada nota devia corresponder um passo, a fim de criar um efeito ainda mais forte e denso. Sons e movimentos deveriam ter o mesmo peso e qualidade para preencher o espaço cênico e enfatizar a dança. O resultado: para a platéia, os movimentos eram estranhos, para Nijinsky: era a procura da beleza em outro tipo de movimentação.

Assim, é possível até pensar: um outro lugar onde essa criação poderia ter acontecido: a cidade do Rio de Janeiro, que se modernizava e queria imprimir novidades no seu meio cultural.

A história do *Ballet da Juventude*, contada por Ana Beatriz Cerbino, exigiu dela o conhecimento de uma cadeia de referências artísticas, técnicas e estéticas: coreografia, cenografia, manequim, o movimento do corpo, as trilhas sonoras, texturas, densidade e arranjo das cenas para acompanhar o processo de criação, de novidade, de singularidade, pelas maneiras pelas quais os corpos eram postos em movimentos para conectar, interagir e compor uma obra. Essa metodologia vale para outros acontecimentos artísticos. Ou, seja, a obra de arte, enquanto um fato artístico, em sendo ele o seu próprio documento, a sua fonte historiográfica, não deve ser tratado como a linguagem de uma voz reduzida ao silêncio, um rastro para se decifrar algo fora dele. Aqui sigo Michel Herr que afirma:

A obra de arte não é, em princípio, esta capacidade que todos lhe reconhecemos de imediato, de remeter a outra coisa além de si mesma, a um outro mundo; ela é, antes de mais nada, um corpo, auto-referenciado, uma junção insubstituível e sutil, composta segundo a vocação de cada arte, de pedra, de cores, de sonoridades musicais ou de sonoridades verbais, de performances e movimentos. Esta organização tem uma dupla propriedade: a de mostrar-se a si mesma, como corpo, como espaço-tempo próprio, em sua imanência, e de suscitar, ao mesmo tempo, um sentido transcendente, um mundo, ou seja, um conjunto mais ou menos vasto de possibilidades de sua existência (HAAR 2000:6).

A composição plástica, seja da literatura, das artes plásticas, da arquitetura, da música, do teatro, da dança, institui um lugar privilegiado da investigação e é ela própria o contexto, a realização, o acontecimento, a história que se quer contar. O fato artístico como produção e produto de um fazer artístico, é tanto acontecimento histórico quanto o seu próprio documento historiográfico. A vida de uma personagem artística, um movimento artístico ou uma obra de arte em particular, numa abordagem que se insere na História Cultural, tendência que se impôs na historiografia brasileira há quase duas décadas, são vistos como fatos relacionados às múltiplas expressões das linguagens estéticas e imagéticas, conduzidas metodologicamente, no seu caráter de temas de pesquisa, como práticas sócio-culturais no cruzamento do campo das artes com as correntes intelectuais, com a ética e a política, com as problemáticas culturais e sociais e, às vezes, até as econômicas. É um modo historiográfico que leva a reflexões sobre a cultura visual, o uso da estética e das artes nas práticas de intervenção no meio físico,

social e cultural e seus efeitos nas práticas de preservação do patrimônio, na criação de memórias, de mitos, na propaganda, na produção de espaços culturais, na elaboração imagética de identidades, na constituição de sujeitos, grupos, escolas.

O acontecimento artístico presta-se à chamada “revolução documental”, da qual nos fala Jacques Le Goff (1990: 185): o “documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de força que aí detinham o poder”. Ao lado da análise do conteúdo explícito na obra, um objeto produzido por um autor de acordo com suas subjetividades artísticas, faz-se necessariamente a análise de seu discurso plástico, um discurso produtor de sentido, o qual não pode ser separado de seu lugar e momento de produção, um discurso singular incrustado num discurso coletivo. Não se trata de entender a obra como reflexo do contexto e muito menos de considerar a história como pano de fundo para uma compreensão supostamente mais politizada da obra. Trata-se de entender a produção artística como parte constitutiva do discurso estético, político ou cultural, do qual a obra-de-arte tem lugar não apenas pelas imagens intercaladas ou como simples procedimento retórico, mas como discurso, cuja articulação, ou cuja interdiscursividade, proporciona a elaboração de tramas, nas quais o fato artístico nada mais é do que um nó de relação, surgido e escolhido no cruzamento das redes discursivas.

Ou seja, o produto artístico, na sua relação com os agenciamentos dos desejos e subjetividades, institui um mundo que não é meramente físico, dado *a priori*, mas um mundo vivido, experimentado, criado pelas várias formas de artifícios que imprimem um modo de visualidade, de sensibilidade, de gosto e afeto, imbricado às questões de sexo, etnia, geração, grupo (EAGLETON 1993).

Uma homenagem ao bailarino e às bailarinas

Os contos de fada fascinam as crianças porque, munidos da mesma liberdade que os bailarinos, assim como o dos ginastas, seus corpos se prestam a todas as metamorfoses possíveis; por meio de uma deliciosa cinestesia, essa adaptabilidade quase infinita os faz compreender interiormente as operações da varinha mágica, menos ilusórias do que virtuais, menos inspiradas pela magia do que por uma pedagogia do possível (SERRES 2004: 53).

Michel Serres oferece o livro *Variações sobre o corpo* aos seus professores de ginástica, aos treinadores e guias de montanhismo porque esses lhe ensinaram a pensar,

os únicos que vale a pena serem lembrados. Ao disciplinarem gestos e condicionarem músculos, exigem o exercício da concentração, da paciência, do domínio da angústia na montanha. “Eles ensinam o poder do corpo.” (SERRES 2004: 35). Sua versatilidade, adaptabilidade, virtualidade.

O corpo recorda e esquece, pode mais e pode menos do que acredita poder, faz melhor ou pior do que acredita saber fazer, sabe e ao mesmo tempo não sabe, é como uma caixa-preta, às vezes entreaberta. E não é preciso que os gestos se repitam muitas vezes para que o corpo se aproprie deles e se torne bailarino ou sapateiro. Encadeamentos de posturas complicadas incorporam-se tão facilmente em seus músculos, ossos e articulações que simplesmente desaparecem esquecidos na memória dessa complexidade. Sem saber como, ele reproduz posteriormente essas seqüências de posições mais rapidamente do que as assimila; o corpo imita, armazena e lembra. Quem pode computar o enorme tesouro de posturas que ele traz consigo? Por assimilação, nós nos auto-criamos e criamos o mundo. Nosso corpo pode ultrapassar-se e ir além. Ele pode mais. Sempre mais? Depende do comprimento do leito de Procusto e do alcance da mão do pianista que o exercício vai justamente alargar (SERRES 2004: 74, 75).

Diz a mitologia que esse assassino legendário que os gregos denominavam Procusto, “o que alonga e estira”, deitava suas vítimas sobre um tipo especial de leito, no qual as forçava ao extremo da capacidade de alongar-se, estirando o que era muito curto e cortando fora o que ultrapassava o comprimento do leito. Nosso corpo experimenta suas possibilidades entre amores e suplícios (SERRES 2004: 135).

Em resumo, o corpo não se reduz nem à fixidez nem à realidade: menos real do que virtual, ele visa ao potencial, ou melhor, ele vive no modal. Longe de um estar lá, ele se movimenta; não se desloca apenas daqui para acolá, mas forma-se, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se; polimorfo e proteiforme, o corpo pode. Não anda apenas em direção aos lugares; também imitamos as coisas que ali residem, desfrutamos delas; se fogem, procuramos agarrá-las; se são deliciosas, a comemos; se delicadas, as acariciamos; se nos ameaçam, tentamos evitá-las; agitados pelo desejo, queremos atraí-las, o que envolve múltiplas condutas, tensões, movimentos e metamorfoses; se qualquer impossibilidade surgir como obstáculo, o corpo falha; reage a essa contingência e se perde (SERRES 2004: 116, 137, 138). Resigna-se? Quase nunca. Quase sempre produz o desafio e o desejo.

Referências

- ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFNG, 1998.
- BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: *Feminismo Crítico da Modernidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. Da UNB, 1983.
- CERBINO, Ana Beatriz Fernández. *Cenários cariocas*. O Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História. UFF. Niterói, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- ELIAS, Norbert. *Envolvimento e alienação*. Trad.: Álvaro de Sá. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: Uma história dos costumes*. Trad.: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: 1990.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- HAAR, Michel. *A obra de arte*. Ensaios sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas/SP: Ed. da UNICAMP, 1990.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1996.
- MARTON, Scarlet. *Extravagâncias*. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Discurso Editorial e UNIJIÚ, 2000.
- MAUSS, Marcel. *Ensaios de Sociologia*. Belo Horizonte: Perspectiva, 2001.
- NIETZSCHE, F.. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*. Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2006.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SERRES, Michel. *Hominescência*. O começo de uma outra humanidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança

Cássia Navas¹⁴

Debates em torno da interdisciplinariedade apontam para zonas de fronteira, onde se articulam margens de territórios que entre si estabelecem algum tipo de relação, seja através de

1. porções intervalares menores e portanto mais evidentes, como uma pequena ponte que une as margens de um riacho e
2. porções intervalares maiores e, talvez por isto, menos evidentes ou menos facilmente identificáveis, como uma ponte suspensa sobre um grande rio de vale profundo, que atravessa o espaço, construída por sobre sua largura, pairando por sobre um “canyon”.

Distâncias entre áreas do conhecimento podem ser pequenas, outras vezes gigantescas e o trabalho entre ou por sobre suas possíveis “zonas de fronteira” é desafio e privilégio, visto serem locais de intersecção, onde se fecunda o futuro na hibridização do pensamento e da cultura.

O desafio é aventura, posto que a ação entre disciplinas requer um tanto de coragem e paciência especial: são espaços de crise, onde a experimentação apresenta-se em alto grau, em um panorama nebulosamente opaco onde artistas e cientistas vão abrindo clareiras, em incessante atividade investigativa. Isso sem falar que, de fato, em zonas de fronteira, palcos de “estados de crise”, costumam ocorrer (e correr) de tudo um pouco, inclusive balas.

Na natureza e na cultura, a presença da interdisciplinariedade impera, já que sem a relação entre campos distintos – disciplinas -, quase nada pode ter vida ou existência no planeta.

No século passado, século XX, ações em direção à interdisciplinariedade articulam-se com a possibilidade de uma intensa análise e classificação de elementos do pensamento, ciência e arte, gerando-se o crescimento de novas disciplinas. A essa realidade vem juntar-se um certo gosto do homem contemporâneo para a análise e a

decupação de tudo que lhe passe à frente, fruto talvez de uma consciência profunda da cisão entre indivíduos do planeta, que vem se processando desde o primeiro capitalismo.

À superposição de cisões - social, econômica e grupal - acrescenta-se uma ruptura de caráter individual. Trata-se do conhecimento de clivagens internas, a partir da difusão de características da *psi* individual, constituída de contradições que, lançadas à consciência de maneira abrupta, cindem nossa auto-imagem e auto-indentificação, para pouco dizer.

Povoado de territorializações do conhecimento este campo fundamenta o estabelecimento de uma “disciplinariedade aguda” – composta da justaposição de muitas e bem específicas disciplinas, conclamando-se a ações interdisciplinares, algumas delas entre elementos anteriormente incomponíveis.

A divisão extrema entre elementos os libera de suas regras correntes de articulação, suas novas composições resultando em exemplaridades artísticas originais, como certas criações dos anos 1970, que, atualmente deslocadas de seu contexto histórico, algumas vezes são analisadas sem a lúdica seriedade fundadora de suas circunstâncias de origem¹⁵, permitida pela liberdade de juntar tudo com qualquer coisa.

Intensificam-se esforços para estabelecer pontes, pinguelas, viadutos, passarelas virtuais, redes de todo o tipo entre velhas, novas e novíssimas disciplinas. A diversa interdisciplinariedade já presente na arte, constituindo um especial *hummus* para a invenção, passa a ser estratégia e modo de ação, no franqueamento de fronteiras onde o amálgama entre os elementos suspensos possa ser transformado em novo território, a partir do qual se parta para novas fronteirizações.

Como apresentar, de maneira sucinta, a questão nos estudos em dança?

Modernamente, grandes saltos da linguagem se fazem através do trabalho entre a “disciplina dança” e outras áreas de conhecimento artístico, científico ou tecnológico. Ao longo do século XX encontram-se as interfaces entre dança e literatura, dança e artes visuais, dança e cultura vernacular, dança e música de vanguarda, dança e teatro, estonteantemente levadas à cena por artistas como os da companhia dirigida por Serge Diaguilev - os *Ballets Russes*¹⁶ ou por criadores-bailarinos do grupo de Pina Bausch¹⁷, em obras que marcaram época ao transformar padrões corporais, e, portanto, padrões de comportamento e relações sociais.

A fronteirização, como também podemos nomear a interdisciplinariedade, geralmente produzida através de entrechoques dos quais não resultam poucas faíscas,

não eclipsa uma circunstância de origem da arte, cuja estrutura se forma pelo entrelaçamento de *matrizes da linguagem e pensamento- matriz sonora, matriz visual e matriz verbal*, fundamentadas por seus princípios de origem: a matriz sonora fundamentada pela *sonoridade*, a matriz visual fundamentada pela *visualidade* e a matriz verbal fundamentada pela *discursividade (oral)*.

Pelo entrelaçamento de matrizes, desde sempre, as linguagens da arte estruturam-se matricialmente de forma intradisciplinar, a constatação conduzindo a uma pergunta fundamental: como se apresenta esta intradisciplinariedade? Forçosamente híbridas, em cada linguagem podemos identificar a emergência de uma ou outra matriz, sendo impossível, é necessário reforçar-se, a ocorrência singular (pura) de uma delas.

Em *dança*, temos fortemente a emergência do princípio da sonoridade (basal da matriz sonora) e do princípio da visualidade (basal da matriz visual).

Segundo Santaella (2001), em *Matrizes da Linguagem e do Pensamento, o princípio da sonoridade* pode ser definido como aquele da evanescência, pela passagem do tempo, pela desapareição. O princípio fica patente naquilo que é feito para passar, como o som, que acontece no tempo, para passar com ele e com ele ir sendo levado.

Na dança muito comumente nomeada de “arte do tempo”, evidencia-se a presença deste princípio fundador da matriz sonora: terminada a função, tudo passou diante de nossos olhos e diante dos olhos dos próprios bailarinos, que, de ângulos diferentes, dançando sozinhos ou entre colegas, também assistem a arte passar, ainda que restem, em seus corpos, as estruturas do realizado.

Quanto ao *segundo princípio, a visualidade*, a dança se presentifica, passo-a-passo no tempo que escoia diante de nós, atualizando-se em forma. O princípio refere-se aquilo que toma forma, mesmo quando informe, presentificando-se à frente de nossos olhos, como algo que se impregna de matéria, mesmo que onírica, podendo portanto apresentar-se diante dos “olhos da espírito” (PEIRCE, 1990).

A partir dos princípios sonoridade e visualidade facilmente afirmaríamos que a dança está *intradisciplinarmente* constituída de duas matrizes, de dois elementos basais diferenciados: *sonoro e visual*.

Não obstante, afirmo que nela exista, *sem exceção* entre as muitas formas da linguagem coreográfica, a presença do “*princípio da discursividade oral*”, base da *matriz verbal* da linguagem e do pensamento.

Seria evidente detectar-se este princípio em análises de obras nas quais clara está a presença de um fio condutor narrativo fundado no emprego manifesto de um texto verbal (libreto, poema, romance, entrevistas, canções) estabelecendo-se estratégias de interdisciplinariedade moderna e mesmo pós-moderna em obras seminais para a recente cultura coreográfica do planeta, apontando-se para estudos específicos em dramaturgia da dança.

Entretanto, o que dizer da emergência do princípio da “discursividade oral” em obras onde aparentemente o criador “nada tem a dizer”, a não ser, como o correntemente expresso nos programas de espetáculos, mostrar movimento encadeado a movimento em cadeias de significação sem fim?

Quando afirmo que lá também está a “discursividade oral”, princípio fundador da matriz verbal, refiro-me à definição deste princípio, fundado na inscrição ou na intenção de imprimir um traço, mesmo enquanto mera garatuja.

Reiterando: fundado na inscrição ou na intenção de imprimir um traço, mesmo quando este é mera garatuja. Um traço que permita o transporte para outras fronteiras do aqui e agora, do concomitante, apontando-se para o passado e futuro, preconizando, dentro de um registro poético do tempo, uma separação entre “pré-história” e uma das histórias possíveis.

Na dança afastada da intenção de comunicar conteúdos que não sejam aqueles de sua própria estrutura, está impresso o traço primordial, a grama, a grafia que cada bailarino escreve com sua presença, simplesmente por estar em cena, grafia escrita em seus corpos, fruto de articulação entre o herdado e o adquirido, entre natureza e cultura.

Pura discursividade oral, assim como a grafia que realizarão no palco – a coreografia - , seja ela qual for, mediante a qual em dança *sentimos-lemos-entendemos-percebemos* beleza, arrojo, dor, quietude, provocação ou consolo.

A matriz verbal em dança, intradisciplinarmente articulada às matrizes sonora e visual vem sendo foco de criadores modernos e pós-modernos de dança.

Seja pela busca de um novo “acento” corporal, à semelhança de uma forma de conjugação de “línguas” coreográficas pretensamente universais, posto que conjugada entre muitos, – como o ballet ou o contemporâneo- seja na pesquisa das estruturas da movimentação relativa a topologias tribais, regionais, topológicas, como nos estudos em torno das danças do *hip hop*.

Dentro deste assunto amplo, recortei um tema, desenvolvido em pós-doutorado (Escola de Comunicações e Artes, ECA/Universidade de São Paulo). Na pesquisa analisei obras de seis criadores diferentes, que na contemporaneidade estabelecem estratégias entre textos da cultura verbal brasileira (romances, canções, poemas) e formas modernas e contemporâneas de sua dança: Ana Mondini (*Forró for All*, 1993), Márcia Milhazes (*Santa Cruz*, 1996), Lenora Lobo (*E sonha Lobato...*, 1997), Mário Nascimento (*Arerê*, 1998), Henrique Rodovalho (*Registro*, 1997) e Décio Otero (*Old Melodies*, 1998).

A metodologia, de modelo interdisciplinar, foi a decupagem sintética da linguagem cênica de cada obra, buscando-se o “grau zero” de suas escrituras. Além disso, investigaram-se as estratégias entre e através de disciplinas, nesse caso: textos verbais e textos coreográficos.

Por fim, investigaram-se as causas do desejo de se entrelaçar linguagem corporal e textos verbais fundadores do português que se fala entre nós, articulando-se, para além dos perigos de um nacionalismo popular totalitarista, estudos vernaculares do romântico, moderno e pós-moderno.

A respeito dos fundamentos destes desejos, conclusões:

Nos criadores estudados, a escolha da literatura ou da canção brasileira foi fundamento para estratégias que potencializaram circuitos de comunicação entre artistas e platéias da dança, em épocas de árido relacionamento entre estes pólos, por um lado, esgotados os criadores de tanta e solitária modernidade, por outro, esgotados os públicos dos conteúdos quase privados das obras que assistem, povoadas de códigos banais ou de idiossincrasias compartilhadas entre turmas de iniciados.

Sobre a interdisciplinariedade, transformada em dança, ferramenta para a *mise en scène* de cada obra: ela se manifestou de acordo com cada escritura coreográfica, analisada caso-a-caso.

Para além das especificidades, o que se constitui em elemento de análise transversal, atravessando as unidades de pesquisa do pós-doutorado, as obras de cada um dos seis criadores?

A emergência do princípio da “discursividade oral”, visível na inscrição de traços comuns a bailarinos e coreógrafos, resultantes de uma cultura corporal, de uma cultura da dança e de uma cultura coreográfica desenvolvidas a partir de perceptos semelhantes, notadamente aqueles que dizem respeito à língua falada por todos eles: o português que falamos no Brasil, vernáculo de um *locus* específico.

Referências

- ADOLPHE, J. M. La dramaturgie est un exercice de circulation. In *Dossier Danse et Dramaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997.
- BERNARD, M. *Le Corps*. 2ª ed. Paris: Seuil, 1995.
- CARDONA, P. *Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas*. México DF: Conaculta;INBA, 2000.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e Resistência*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FALBEL, N. Fundamentos Históricos do Romantismo. Em *O Romantismo*. Org. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FEBVRE, M. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron; Librairie de la Danse, 1995.
- MANNING, S.A. *Modernist dogma and post-modern rhetoric*. TDR T-120 Winter, 1988.
- NAVAS, C. & DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NAVAS, C. *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- NAVAS, C. *Seis Criadores Brasileiros*. CTR/ECA-USP/FAPESP, São Paulo, 2001ª. Manuscrito pós-doutorado.
- NAVAS, C. *Dança, escritura e dramaturgia*. In: *Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE*, 2., 2001b, Salvador. *Anais...* Salvador: Abrace, 2001b.
- NAVAS, C. *Dança brasileira no final do século XX*. In: *Dicionário SESC, A Linguagem da Cultura*. Org. Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NAVAS, C.. *Dança, estado de ruptura e inclusão*. In: *Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE*, 4., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Abrace, 2006.
- ORTIZ, R. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SANTAELLA, M. L. Palavra, imagem & enigmas: dossiê Imagem. *Revista da USP*, São Paulo, n. 16, 1993.
- SANTAELLA, M. L. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Novos tempos para a dança em Florianópolis nos anos 70: a contribuição de Bila Coimbra e Renée Wells.

Sandra Meyer Nunes¹⁸

Retomo neste artigo aspectos da primeira pesquisa sobre história da dança que realizei, em 1993, logo que ingressei na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), e que culminou na publicação *A dança Cênica em Florianópolis* (1994). Na época, não havia registros ou arquivos sobre a história da dança cênica catarinense em instituições e os escritos com reflexões acerca desta área eram praticamente inexistentes. Foi preciso um trabalho de garimpagem de documentos e uma série de entrevistas com artistas, professores e agentes culturais. Alguns documentos e fotografias me foram presenteados pelos entrevistados, na esperança, talvez, que fossem mais úteis nas mãos de alguém interessado em transformar em história as suas memórias pessoais e os seus papéis guardados em empoeiradas gavetas. Aqui, a diferença proposta pelo historiador Pierre Nora (1993:9-13)¹⁹ entre memória, com sua carga afetiva e idealizada, e história, como operação que demanda análise e crítica sobre aquela, se faz duplamente necessária. Recorri também aos muitos documentos que havia guardado, a exemplo de recortes de jornais, programas de espetáculos e fotos, pois, afinal, estava imbricada em parte desta história primeiramente como bailarina e, mais tarde, como coreógrafa e professora. Neste sentido, vivi ou presenciei muitos momentos aqui relatados referentes à dança em Florianópolis, o que, de certa forma, me faz participar mais intimamente deste movimento entre memória e história.

Investi na inexplorada jornada de pesquisa citada não como uma historiadora, sendo que não é esta minha formação acadêmica, mas como artista e professora sensibilizada e motivada na época pela urgência de estabelecer estudos e reflexões na área, e promover o registro da dança catarinense. O meu primeiro impulso foi voltar-me à biografia dos “construtores” locais, seguindo o exemplo dos poucos livros de dança publicados no País, grande parte voltada a trajetória de artistas²⁰. Ao iniciar a pesquisa bibliográfica para a citada publicação, encontrei no livro de Eduardo Sucena (1988), *A dança Teatral no Brasil*, uma das únicas referências em história da dança no País na época, o estado de Santa Catarina timidamente representado através de algumas linhas²¹.

A primeira reação que tive ao ler estas poucas referências foi de decepção, pois o que eu havia vivido e presenciado até então no contexto local se configurava como um percurso histórico-cultural próprio e que não havia sido ainda estudado e devidamente registrado. O esforço pioneiro de Sucena em tentar mapear a dança em todo o país, ainda que carecesse de uma metodologia para catalogação das informações e critérios para seu recorte histórico, como salienta o pesquisador Roberto Pereira (2007), se revelaria fundamental para futuras investidas históricas. Caberia, portanto a outros pesquisadores a tarefa de legitimar o que havia de história na memória e nas ações daqueles que “construíram” a dança pelo Brasil afora.

Lá se foram 15 anos e ao retomar os registros de minha primeira tentativa de sistematização e resgate da memória da dança no Estado, outras questões surgiram: (a) Como estabelecer uma leitura que não se atenha a relação de falta ou de incompletude própria das regiões afastadas dos centros de referência, atenta as percepções, as conexões e as reverberações que aqui emergiram e ainda emergem? (b) Como falar de tantas história que, muitas vezes, não são legitimadas por estes centros? Pareceu-me que o enfoque nas primeiras manifestações “modernas” poderia ser promissor para o entendimento da dança em Florianópolis, ressaltando as suas especificidades.

Na ocasião da primeira edição dos *Seminários de Dança – História em Movimento: Biografias e Registros em Dança*²², ministrei palestra sobre a trajetória da professora e coreógrafa gaúcha Bila Coimbra no início dos anos 1970 em Florianópolis, tecendo relações entre a dança e o movimento de arte moderna. Posteriormente, sensibilizada pela notícia do falecimento da professora argentina Renée Wells (1925–2007), decidi aprofundar as citações que havia dedicado a esta na ocasião da palestra. A oportunidade de publicação deste artigo me pareceu ideal para ampliar a discussão sobre a dança nos anos 1970 na capital do Estado de Santa Catarina, registrando as contribuições destas duas profissionais neste contexto. Dessa forma, pretendo estabelecer algumas reflexões sobre os primeiros indícios (ou respiros) modernos (e não do modernismo) na área da dança na capital do Estado de Santa Catarina, por meio da atuação pedagógica e artística de Bila Coimbra e Renée Wells, propondo relações com o movimento homônimo das artes plásticas locais.

Revisemos, antes, os marcos de uma das manifestações artísticas mais emblemáticas para o entendimento das especificidades modernistas no Estado. As artes plásticas, enquanto movimento, têm sua maior visibilidade no final da década de 1940.

Neste contexto, em meados da década de 1940, surge o *Círculo de Arte Moderna*; em 1948, é lançada a *Revista Sul*, editada pelo grupo que liderou o movimento de arte moderna em Santa Catarina nas décadas de 1940 e 1950; em 1949, é inaugurado o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, hoje, denominado Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) e, em 1958, surge o *Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis* (GAPF), um coletivo atuante de novos artistas. Não existiam em Florianópolis, nas décadas de 1940 e 1950, instituições de ensino da arte. A produção e o ensino ocorriam no próprio ateliê dos artistas, e sua expressão artística era, em sua maioria, autodidata (LEHMKUHL 2006: 84).

No que se refere à dança, a técnica de *ballet* era, até então, a única manifestação de ensino e de apresentação artística em Florianópolis. A produção das poucas escolas de dança clássica localizadas em Florianópolis era restrita a coreografias que repetiam trechos ou eram inspiradas em *ballets* de repertório, estas desenvolvidas para apresentações amadoras de fim de anos²³. Natural que fosse a técnica de *ballet* a porta de entrada para as primeiras aproximações e incursões modernas, como veremos nos espetáculos de Bila Coimbra do início dos anos 1970. E, como de resto, em quase todo o País, como é possível observar nas montagens do *Ballet Stagium*. Vale ressaltar que a companhia paulista foi uma das únicas a se apresentar em Florianópolis durante as décadas de 1970 e 1980, com suas abordagens brasílicas e brasileiras aliada ao vocabulário da técnica clássica, presentes em obras coreográficas como *Coisas do Brasil* (1979) e *Kuarup* (1977). Estas peças alimentavam o imaginário da geração que se aproximaria da dança moderna em Florianópolis, fazendo-a ver que o *ballet* permitia inserções temáticas próprias daqueles tempos, distintas das motivações seculares já conhecidas.

A primeira escola de *ballet* de Florianópolis, Escola Albertina Saikowska de Ganzo, abre suas portas em 1950. O ensino da dança clássica em Florianópolis inicia com a vinda de estrangeiros, como em outras regiões do país. A russa Albertina Saikowska de Ganzo (1919-2000) ensinava às suas alunas a técnica aprendida na Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro com sua mestra, a russa Maria Olenewa (1886-1965)²⁴. Contudo, as primeiras aulas de dança moderna e *jazz*, chegam à Ilha de Santa Catarina somente no final da década de 1970, mais precisamente, em 1977, quando são inaugurados novos espaços de dança. A bailarina e professora paulista Jussara Maria Terrats, aluna de Penha de Souza em São Paulo, especialista na técnica da norte-

americana Martha Graham (1894 -1991), abre o Studio de Dança, um espaço de dança moderna e *jazz* localizado no centro da capital catarinense²⁵ (NUNES 1994). No mesmo ano em que Terrats inaugura o Studio de Dança, Martha Mansinho abre o Centro de Dança, ambos localizados no Edifício Dias Velho. Neste período, Mansinho proporcionou a vinda de referências nacionais na área, como Klauss Vianna (1928 – 1992), e o berlinense Rolf Gelewsky (1930-1988). Era a primeira vez que técnicas como expressão corporal e dança espontânea eram ensinadas na cidade por meio de cursos, permitindo o conhecimento de abordagens artísticas e pedagógicas sintonizadas com a contemporaneidade.

A trajetória de Coimbra, formada pela Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro criou uma diferença na história da dança em Florianópolis, proporcionando um amadurecimento do ensino do *ballet*, num momento em que esta técnica era a única ensinada na cidade, como destacamos. Os espetáculos que Coimbra coreografou, dirigiu e produziu no início da década de 1970, especialmente, alicerçados na tradição do *ballet*, continham elementos e procedimentos pioneiros para a cena florianopolitana e, com certa aspiração e inspiração moderna no que se referia às temáticas e soluções cênicas utilizadas, muitas vezes voltadas às manifestações e artistas da cultura local.

O que aqui denomino como aspiração moderna, é em concordância com Teixeira Coelho (2007), quando este diferencia moderno de modernismo e de modernidade. Para o autor, moderno é um termo dêitico, que designa alguma coisa praticamente apontando para ela sem defini-la, conceituá-la ou descrevê-la. Moderno seria um termo indicial, “um signo que aponta para a coisa representada numa expressão que só faz sentido num determinado contexto, numa dada situação específica” (Coelho 2007: 26). O moderno designa então o momento novo que surge num dado contexto e, mais do que isso, o que há de novo neste. Seguindo as considerações de Coelho, este artigo não busca defender a existência de algum movimento instituído de modernidade na dança em Florianópolis, nem especificamente da chegada de técnicas de dança moderna na cidade, mas apontar para certas reverberações e cintilações do “novo”²⁶ que aqui ressoaram na década de 1970, ao menos para o contexto aqui abordado, e que encontraram um terreno de possibilidades propício e fértil.

Bila Coimbra chega a Florianópolis em 1972, num momento de importantes transformações na capital catarinense. A década de 1970 é marcada por um contínuo crescimento, demandando aprimoramentos urbanos decorrentes dos tempos “modernos”,

repercutindo no aumento do comércio, sistema de ensino, meios de comunicação e transportes, bem como transformações comportamentais, agora mais liberais. A cidade começa a perceber que cresceu virada de costas para o mar, como convinha ao recato provinciano e, cada vez mais, volta-se para o infinito, incorporando ares de descontração e renovação. Já o circuito cultural da década de 1970 em Florianópolis era de proporções diminutas frente aos ditos grandes centros e com frágil interlocução em termos nacionais. Da mesma forma, a formação artística era efetivada à custa de ações isoladas e o sistema de ensino de dança, descontínuo, carecia de referências mais sólidas e sistematizantes.

A pequena grande estrela

Antes de avançar em direção às possíveis contribuições da área de dança para o ideário moderno no início da década de 1970, em Florianópolis, traço primeiramente uma breve biografia de Bila D'Ávila Manganelli Coimbra, na medida em que favorece o entendimento dos caminhos profissionais por ela adotados. Ela nasceu em 1934, em Porto Alegre, RS, numa família que viria a revelar músicos, comédicos, atores e bailarinos²⁷. Desde a tenra idade, já no Rio de Janeiro, Coimbra assistia aos espetáculos da Cia de Teatro de Revista de Alda Garrido, e também de sua tia, Ema D'Ávila através das cochias, como declarou em entrevista a autora, em 1993. Assistia à sua mãe, Clélia D'Ávila dançando, atenta as mínimas modificações ou erros das coreografias.

Iniciou a sua "carreira" aos quatro anos de idade, participando de espetáculos infantis estrelados por filhos de artistas, em grandes produções promovidas pela Associação dos Críticos Teatrais do Rio de Janeiro. Dentre estas, a Cia Família D'Ávila, formada por integrantes de sua família, como na tradição remanescente do circo. Em reportagem no *Diário da Noite*, em 1939, da Cidade do Rio de Janeiro, a "pequena estrela" concede entrevista ao redator do jornal, em matéria intitulada "Bilinha, a nova estrela que está surgindo...a menor artista do Theatro Infantil fala ao redactor do *Diário da Noite*":

Bilinha Manganelli é um pinguinho de gente. Cinco anos e um dia apenas de idade. Entretanto, nos seus sambas movimentados leva vencida muita gente grande que tem o retrato, à porta dos theatros, maior que ella própria...Verdadeira consagração à sua arte de criança. O 'bis' foi inevitável. Toda gente queria ouvir novamente a sambista "*mignori*".

Percebe-se que, antes de entrar em contato com a técnica de *ballet*, Coimbra apresentava-se em teatros dançando ritmos populares. Esta vivência precoce marcaria o seu percurso como bailarina e professora. Ainda aos quatro anos de idade, incentivada por Yuco Lindberg (1906-1948)²⁸, foi levada à presença da mestra Maria Olenewa. Como não possuía idade suficiente para ingressar na Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o próprio bailarino e coreógrafo ensinou-lhe as primeiras lições. Ela torna-se primeira bailarina infantil, dançando em montagens do Corpo de Baile oficial, sendo que sua estréia foi com 4 anos e meio de idade, na Ópera Aida, no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Coimbra relata que Olenewa, ao vê-la entrar de chupeta nos ensaios da ópera, comentava à Lindberg, com seu característico sotaque russo: “- Bilinha é muito pequena, não vai ser possível, sai Bilinha!...”. Contudo, como as crianças substitutas não “davam conta do recado”, como recorda Coimbra, só restava à Olenewa chamá-la de volta ao palco. A vivência artística junto à família diferenciava-a das outras crianças, pois demonstrava facilidade em decorar seqüências e dançá-la com certa atitude. Aos 13 anos de idade Coimbra ingressa no *Ballet da Juventude*²⁹, dirigido pelo bailarino e professor russo Igor Schwezoff (1904-1982), recebendo em 1949 o prêmio *Bailarina Revelação* da Associação de Críticos Teatrais, ao lado de Bertha Rosanova.

Siqueira (2004) enfatiza que Lindberg, em sua estada no Theatro Municipal, deu continuidade à criação de ballets com músicas e temáticas nacionais. No caso de Coimbra, a tendência de seguir este traço deixado por seu “tutor” se mesclava à herança de sua família, por conta de sua experiência com o universo popular brasileiro desde a infância. Por outro lado, para sobreviver na profissão de bailarina Bila Coimbra atuou durante a primeira metade da década de 50 em Teatros de Revista e em programas na extinta TV Tupi. O ingresso na Companhia de Teatro de Revista de Walter D’Ávila, seu tio, provocou inicialmente críticas e o preconceito de seus colegas do Theatro Municipal, como declarou Coimbra em entrevista a esta autora no ano de 1993. Coimbra não somente revestia o *ballet* com uma roupagem popular, mas buscava trazer para a linguagem da dança acadêmica elementos corporais de danças e ritmos populares brasileiros, como o gingado e serpenteado do maxixe e do samba, utilizando-se de sapatilhas de ponta, além do sapateado e do canto. Para Coimbra, a mesclagem entre o popular e o erudito era, de certa forma, um procedimento natural, pois crescera entre estes dois universos. Ela relata que, em 1944, aos 10 anos de idade, foi uma das primeiras no país a dançar nas pontas um repertório popular que incluía chorinho, frevo e samba³⁰. Uma borracha colada ao

solado da sapatilha de pontas ajudava-a a não escorregar nos pisos dos diferentes locais que se apresentava, longe dos palcos legitimados.

Já residindo em Florianópolis, as coreografias de Coimbra eram estruturadas a partir da técnica de balé, sendo que os elementos da dança popular começaram a ser introduzidos nos espetáculos que dirigia. Ela se junta ao ideário de valorização da cultura local presente em certos artistas e intelectuais da época. Em 1973, no seu segundo espetáculo, quando diretora artística da Escola de *Ballet* do Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, numa iniciativa inédita na cidade na área de dança cênica, Coimbra coloca em cena temas e autores locais, dentre outras ações que demonstram sua tentativa de profissionalização e modernização da dança local. A montagem *Ode ao pescador* tinha letra e música do professor Oswaldo Ferreira de Mello³¹ e a participação ao vivo da Banda da Polícia Militar do Estado³², um dos raros grupos de música estáveis da capital catarinense na época. Uma das cenas do espetáculo, realizado no Teatro Álvaro de Carvalho, reproduzia a dança de pau de fitas, um dos legados da cultura das Ilhas dos Açores, adaptando a esta manifestação popular local o seu conhecimento de danças folclóricas adquirido na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O jornal *O Estado*, de 14 de dezembro de 1973, enfatiza a veiculação de temas locais na concepção do espetáculo:

O espetáculo prevê em sua segunda parte uma alegoria aos motivos ilhéus, para qual a direção do Ballet procurou dar uma conotação típica da tradição açoriana da capital, utilizando uma cenografia autêntica, com peças retiradas do arsenal pesqueiro da praia de Canasvieiras, e contando com acompanhamento ao vivo da Banda da Polícia Militar do Estado, com harmonização e arranjo para coral do maestro Peluzo.

A relação entre música e dança teria uma atenção especial por parte de Coimbra. Antes de sua vinda a Florianópolis, foi convidada a dirigir a Escola de Dança do Teatro Santa Isabel, em Recife, permanecendo de 1956 a 1960. De acordo com o pesquisador Arnaldo Siqueira (2004:32) em pesquisa nos arquivos da imprensa recifense, Coimbra, juntamente com Flávia Barros, teria sido pioneira na utilização de orquestra sinfônica nos espetáculos de *ballet*, visto que estes eram comumente musicadas através de piano. Em 1958 havia uma polêmica em torno da utilização do disco de vinil, uma novidade nas apresentações, ao invés da música tocada no piano e ao vivo. Waldemar de Barros compunha a partitura em parceria com Coimbra, que descrevia os passos e a cena desejada para orientar o compositor, como esta relatou em recente entrevista³³.

Em *A dança através dos séculos*, realizado no Teatro Álvaro de Carvalho em 1976, Coimbra promove um espetáculo didático sobre a história da dança, convidando instrumentistas e percussionistas de Florianópolis para tocarem ao vivo. A introdução de estratégias teatrais, tais como a presença de um narrador - a atriz Ema D'Ávila, costurando as cenas diversas, além do convite a músicos, é uma das evidências que comprova que Coimbra buscava ir além da mera apresentação de seqüências de coreografias de final de ano inspiradas no repertório clássico, como ocorria anteriormente na cidade.

Os vetores culturais locais

Se encarássemos as questões relativas ao moderno através de uma abordagem cronológica concluiríamos, apressadamente, como ocorreu nos meios intelectuais do Estado durante bom tempo ao abordarem o cinema e as artes plásticas locais, que a dança em Santa Catarina “entra na modernidade” ou “torna-se moderna” com certo atraso, em relação ao movimento desencadeado na década de 20, em São Paulo. São os anos 1970 que trazem prenúncios de “novos” tempos para a dança, irremediáveis em se tratando de processos históricos dinâmicos. A área da dança teria tido, então, seguindo a filosofia oswaldiana, uma atitude antropofágica tardia ou atrasada, e comido apenas os restos do festim? O movimento antropofágico sedimentara outra óptica para a relação entre o local e o universal, num processo de des-hierarquização, possibilitando a expressão própria do Brasil, enquanto um país de economia periférica (ALMEIDA 2007).

Neste sentido, a visão do local face à conjuntura nacional e internacional se dá de formas distintas nas regiões brasileiras, em diferentes contextos e por motivações diversas.

Os intelectuais e artistas da década de 40, em Florianópolis, em sua busca pelo novo e pela expressão individual, produziram uma historicização da cultura catarinense. Se estivessem seguindo meramente os moldes da Semana de 22, estes trairiam os próprios ideais antropofágicos, pois a filosofia oswaldiana propõe uma visão crítica acerca do “objeto devorado”. Os novos, ou os modernos daquele tempo, como já advertia o escritor Salim Miguel, em artigo escrito em 1949, “não tem nada a ver com os da semana de 22”, pois se tratava de encontrar os meios próprios para a revisão estética local.³⁴ Dentre outros interesses, havia o de estabelecer uma identidade baseada na herança dos povos

das Ilhas dos Açores. A realização do *1º Congresso Catarinense de História*, em 1948, em comemoração ao Bicentenário da Colonização Açoriana, repercutiria nas idéias modernas que emergiam na Ilha de Santa Catarina, que passam a moldar sua identidade também por meio de forças culturais locais (FLORES 2006: 21). Este despertar pela cultura açoriana não foi, inicialmente, um movimento geral, mas a construção de um grupo de figuras ilustres, explicado em parte pela oposição a cultura germânica (FLORES 2006:71).

As obras produzidas por uma expressiva parcela de artistas plásticos de Florianópolis neste período dão visibilidade à cultura local, em conexão com as manifestações de arte moderna em curso no país. As temáticas e os lugares dos habitantes da Ilha de Santa Catarina, seus quintais, casarios, festas populares, folclore, artefatos da pesca e praças aparecem nas obras de artistas plásticos como Meyer Filho (1919-1991) e Hassis (1926-2001), em traços que se distanciavam do academicismo reinante. Como salienta Cherem (2007) “num tempo em que seus esforços autodidatas e distantes dos grandes centros e circuitos de arte não alcançaram ainda uma maturidade pictórica”, pode-se reconhecer um momento particular dos dois artistas em relação à história da cidade, sem, contudo estar desconectado dos acontecimentos globais.

Se o caráter moderno da arte brasileira, como afirma Annateresa Fabris (Apud LEHMKUHL 2006:65), em *Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro*, não pode ser pensado como apêndice tardio das propostas européias, pois trata-se de realidades e sistemas distintos, a arte moderna catarinense também não pode ser entendida sob esta égide, com o risco de empobrecimento do fenômeno ocorrido. Ao invés de pensarmos este momento histórico catarinense somente a partir de polaridades, considerando, por um lado, as influências externas por conta da repercussão de movimentos europeus e nacionais e, por outro, as especificidades regionais, melhor percebermos as questões surgidas do jogo destas temporalidades diversas, levando em conta as singularidades do contexto, como aponta Coelho (2007).

De acordo com o historiador e filósofo Didi-Huberman (Apud ROMERO 2006), não se pode fazer história (no caso específico de seu estudo, a leitura das imagens na arte) seguindo simplesmente o modo linear e cronológico, uma vez que “uma só imagem – da mesma forma que um só gesto –, reúne em si mesmo vários tempos heterogêneos”. Convém interrogar, portanto, as cenas da dança cênica em Florianópolis por meio do anacronismo. Da conexão entre matrizes seculares do *ballet*, sinais da dança moderna e do *jazz*, reminiscências do teatro de revista, lastros da cultura açoriana e gestos das

danças populares brasileiras, surgem novas perspectivas para a cena da dança em Florianópolis na década de 1970, o que pode ser visto, em parte, nos primeiros espetáculos de Bila Coimbra.

Ainda na mesma década, as questões relativas ao ensino da dança ganham espaço, com abordagens relacionadas ao *ballet*, dança moderna e *jazz*, principalmente, e não estão desconectadas das questões estéticas aqui expostas. Merece destaque a contribuição de Coimbra para a dança em Florianópolis, com a atualização técnica e o ensino continuado por ela proporcionado, devido à sua sólida formação na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro³⁵. Em 1972, acompanhando seu esposo por motivos profissionais deste, Coimbra muda-se para Florianópolis. A promissora carreira de bailarina encerrava-se neste momento, pois como declararam seus colegas e alunos do Theatro Municipal, a exemplo de Eliana Caminada e Eric Valdo³⁶, “Bilinha”, como era carinhosamente chamada por todos, possuía uma técnica exemplar, inimitável quando executava uma seqüência de *déboulés*³⁷. Antes de se mudar para a ilha de Santa Catarina, Coimbra preparava-se para assumir o cargo de professora da Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, após freqüentar o curso de Metodologia do *Ballet*, de 1969 a 1971. Implantado por Amália Renée de Tosowells - Renée Wells, professora e bailarina argentina, o curso inaugurava um viés pedagógico na célebre escola carioca.

Wells também viria a morar em Florianópolis, no ano de 1977,³⁸, desenvolvendo seu trabalho na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O enfoque pedagógico destas duas figuras, que cruzam seus caminhos, primeiramente, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Florianópolis, merece destaque, por conta da inserção de novas perspectivas no ensino da dança em Florianópolis.

Uma pedagoga incansável

Conheci Renée Wells em meados da década de 1980, época em que dirigi o Ballet Desterro, grupo de dança moderna que recém iniciava sua trajetória. Foi na *Mostra de Dança*, organizada por Wells em 1986, no Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), evento pioneiro que reunia grupos de dança da cidade, fora do circuito das academias de *ballet*. Dividia o palco o Grupo Móvil, dirigido por Wells, com danças afro-brasileiras, a Academia Rodança³⁹, com coreografias de *jazz*, e o Ballet Desterro, com coreografia de dança moderna⁴⁰. Após a apresentação, Wells veio a nosso encontro de

forma entusiástica, deixando a ver sua perplexidade com o considerou ser um momento inaugural de um modo diferenciado de se dançar em Santa Catarina. Seus elogios ressoaram e nos espiraram a continuar. Éramos um grupo com formação em dança clássica, muitos de nós alunos (as) de Coimbra, vislumbrando um horizonte de possibilidades pela contaminação das novas técnicas que recém ressoavam em Florianópolis, especialmente o *jazz* e a dança moderna.

Em 1993, entrevistei Wells para a pesquisa que culminaria na publicação *A Dança Cênica em Florianópolis*. Na oportunidade, pude registrar parte de sua trajetória. Diplomada pela Escola Nacional de Danças da Argentina, entre 1941 e 1944 tornou-se membro do corpo de baile do Teatro Colón de Buenos Aires. O enfoque didático iniciou em 1945, como professora da Escola de Danças desta mesma instituição. No ano de 1951, em plena ditadura militar, não querendo envolver-se politicamente, e ao ser pressionada a filiar-se ao Partido Peronista, Wells decide mudar-se para o Brasil. No Rio de Janeiro, cidade que adotou primeiramente, foi professora da Escola de Danças do Theatro Municipal, onde criou e ministrou o pioneiro curso de Metodologia do *Ballet*, de 1954 a 1980⁴¹. Durante o tempo em que lecionou, pode observar que, finalizado o curso de nove anos, os alunos sentiam dificuldades em adaptar-se às necessidades dos distintos locais em que lecionavam, em especial aqueles que escapavam aos padrões da escola de bailados e exigiam outras estratégias de ensino. Após anos atrelados ao vocabulário do *ballet*, segundo Wells, “era necessário buscar outras formas de ensino para uma dança mais lúdica, recreativa e criativa”⁴².

No ano de 1961 obteve bolsa de estudos a convite do Departamento de Estado dos Estados Unidos, para especializar-se em dança clássica e moderna no *New York City Ballet*. Em 1965, outra oportunidade de viagem de estudos a levou para o Instituto Coreográfico da Academia Real da Suécia, onde cursou dança moderna a convite de seu diretor, Bengt Häger. No Chile, através do trabalho de Malucha Solaris, tomou contato com os princípios de movimento de Rudolf Laban, que balizaria o método de ensino voltado a crianças que adotaria mais tarde (NUNES, 1994).

Em 1977, ao lançar o livro *O Corpo se expressa e dança*, voltado para a faixa etária pré-escolar, Wells legitima seu enfoque pedagógico, bem como preenche uma lacuna ao inaugurar um seguimento de publicações sobre ensino da dança direcionado a crianças no Brasil. Na apresentação do livro a autora relata que começou a dançar aos 8 anos de idade. O ato de dançar a fascinava, ao mesmo tempo em que a entediava. O aprendizado

em dança para Wells não poderia encerrar-se na imitação de passos, e os estímulos baseados nos movimentos da professora iam perdendo a força motivadora. Desde cedo perseguiu um modo próprio de se movimentar. Wells vivia prematuramente seus dias de revolta contra a dança acadêmica, improvisando por horas seguidas seus próprios gestos. Já adulta, direciona seu trabalho para pensar a dança na fase pré-escolar, convicta de que o aprendizado deveria iniciar pela descoberta do corpo e do movimento de forma mais lúdica e criativa. As questões pontuadas por Wells em sua prática pedagógica podem ser encontradas em seu livro, e encontram respaldo em teorias sobre o ensino da dança na contemporaneidade.

Os limites entre a dança lúdica e a dança técnica no Brasil, observa Damásio (2000: 225), continuam bastante demarcados, pois nem sempre a passagem entre estas experiências é bem articulada. Na proposta de Wells, percebe-se que o apelo lúdico busca associar-se aos aspectos técnicos, na medida em que o eixo pedagógico não se atém somente a repetição de modelos, mas considera os estágios psicomotores da criança. O pesquisador francês Hupert Godard chama a atenção para os processos de aquisição de automatismos por parte de crianças e que serão, por consequência, o suporte dos gestos posteriores mais complexos. O período destas aquisições seria entre 4 e 7 anos, sendo que o problema pedagógico apontado por Wells é confirmado por Godard (1994), quando este afirma que o aprendizado das coordenações por meio da pedagogia do modelo não é a melhor estratégia, pois nesta idade a criança necessita explorar por si própria, cabendo ao professor encontrar possibilidades que favoreçam esta investigação.

Partindo dos principais movimentos que o corpo humano pode executar, como flexão, extensão e torção; dos movimentos locomotores, como caminhar, correr e saltar; e dos movimentos funcionais, bater, sacudir e chutar, o método adotado por Wells, baseado nos princípios de Rudof Laban, propunha trabalhar de forma articulada o sentido rítmico e espacial. Esta pedagogia, ainda desconhecida na cidade, seria também compartilhada com os universitários que estudaram com Wells, provenientes de diversos cursos da Universidade Federal de Santa Catarina⁴³, local onde lecionava.

Considerações finais

É possível reconhecer as primeiras reverberações modernas na dança em Santa Catarina na década de 1970 no exercício de sobrevivência presente nas produções

coreográficas e nas práticas de ensino, com a introdução de novos elementos técnicos e estéticos além da tradição do *ballet*. No caso de Coimbra, o seu investimento em espetáculos de dança com maior porte e profissionalismo, com ações pioneiras tais como a presença de músicos ao vivo e de temáticas voltadas à cultura local, ocorria num momento em que a área da dança em Florianópolis recém descobria o novo, ou adquiria a vontade de ser moderna. Por outro lado, a pedagogia proposta por Wells, com sua ênfase em princípios e processos de improvisação e composição coreográfica introduzia uma perspectiva pioneira em Florianópolis.

Os anos 1980 seguirão profícuos, com o surgimento de inúmeros grupos de dança, conquistando, paulatinamente, um público apreciador de dança além de espectadores próprios das apresentações de final de ano das escolas de *ballet*. As montagens traziam idéias e técnicas inovadoras para a cidade de Florianópolis, além de oportunizar o surgimento de uma primeira geração de bailarinos e coreógrafos locais com interesse na dança moderna e *jazz*, especialmente. Essa nova geração teve, como professoras, em sua maioria, as profissionais aqui citadas: Albertina Ganzo, Bila Coimbra, Renée Wells e Jussara Terrats. A reportagem do *O Estado*, de 24 de maio de 1979, o mais importante veículo de comunicação impressa catarinense na época, em matéria intitulada "A nova dimensão da dança na cidade com o Studio no Teatro Álvaro de Carvalho", reconhece o trabalho realizado no Studio de Dança e pontua de forma entusiástica um momento inaugural para a dança em Florianópolis. Não havia jornalistas ou críticos especializados em dança na época, contudo, o teor do "novo" que surgia nessa área na década de 1970, não passou despercebido pela imprensa:

Uma coisa totalmente nova em Florianópolis. Não se quer dizer com isto que o Studio de Dança reformula a arte do balé, mas sim que ele já alcançou uma maturidade que se expressa através de coreografias belíssimas, fantasias e maquiagem que nunca foram utilizadas como meio de comunicação visual na cidade. E toda essa expressão traz uma mensagem facilmente capitável pelo público. Uma mensagem sobre um desafio do ritmo e do equilíbrio. Em resumo, um espetáculo digno de ser visto.

Referências

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira "Só me interessa o que não é meu": a antropofagia de Oswald de Andrade. <http://www.globalcult.org.ve/doc/CandidaRelea.doc> . Acesso em 15 de dezembro de 2007.

CHEREM, Rosângela. Vestígios de um tempo, indícios de um lugar. Catálogo da exposição *Ressonâncias Modernistas. Hassis e Meyer - 50 anos de Motivos Catarinenses*. Florianópolis: Fundação Hassis & Instituto Meyer Filho, 2007.

COELHO, Teixeira. *Coleção Itaú Moderno. Arte no Brasil 1911-1980*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

DAMASIO, Claudia. A dança para crianças. IN: PEREIRA, Roberto. SOTER, Silvia. *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas - FUNDACEN, 1988.

FLORES, Maria Bernadete. LEHMKUHL, Luciene. COLLAÇO, Vera. *A casa do baile. Estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

GODARD, Hupert. *C'est le mouvement qui donne corps au geste*. Marsyas, n. 30, 1994.

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, n.10, dez 1993.

NUNES, Sandra Meyer. *A dança cênica em Florianópolis*. Cadernos de Cultura. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

PEREIRA, Roberto. *Tatiana Leskova. Nacionalidade: Brasileira*. Série Memória. Rio de Janeiro: FUNARTE/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

_____. Livros de história da dança no Brasil: Porque eles merecem ser lidos. In: NORA, Sigrid (org). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

ROMERO, Pedro G. *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman*. <http://www.circulobellasartes.com> . Acesso em 14 de julho de 07.

ROSAY, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

SIQUEIRA, Arnaldo. LOPES, Antonio. *Flávia Barros*. Recife: Ed. do autor, 2004.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Minc/Fundacen, 1988.

WELLS, Renée. *O Corpo se expressa e dança*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

Imagens do corpo e da dança: *o Ballet da Juventude*

Beatriz Cerbino⁴⁴

A dança, como processo histórico, ocorre no corpo e na cena por ela construída, inscrita nos espaços de fricção do corpo com o movimento, seja esse explícito ou não. Percebida como um texto reelaborado, reescrito, a partir de diferentes informações que a colocam em um estado de constante transformação, cabe refletir como sua presença pode ser compreendida. Formas, modos e organizações que deixam rastros, traços e um sentido de permanência após espetáculos e apresentações.

O uso de imagens é um caminho possível *para* e *na* construção desse conhecimento, deixando claro que a reflexão entre dança e imagem aqui proposta refere-se especificamente ao uso da fotografia. A fim de evitar a tentativa simplória de “capturar” a dança, duas questões se colocam: como pensar a produção de uma história da dança e qual o uso da fotografia na composição do conhecimento histórico?

A primeira, já apresentada e discutida em textos anteriores, não será aqui aprofundada (CARTER 2003; CERBINO 2005: 55-67). Parte-se, portanto, do pressuposto de que, longe do historicismo factual a que usualmente é relegada e tratada, a história da dança produz sentido, ao apresentar uma conformação do social, com versões próprias de acontecimentos e processos. Seja a partir da perspectiva da microistória ou da história cultural, o fundamental é ter clareza que a compreensão desse universo refere-se tanto às articulações sociais e culturais, quanto a constituição de identidades que, por sua vez, engendram importantes questões políticas em sua conformação. Nesse sentido, refletir acerca de um projeto pessoal ou de um grupo significa também questionar como relações de solidariedade, de aliança ou de antagonismo foram conformadas, ao configurar trajetórias múltiplas e plurais.

Quais seriam, então, os caminhos para operar a relação entre dança e fotografia? Esse texto, a fim de suscitar tal discussão, divide-se em dois momentos. O objetivo inicial é apresentar a fotografia como uma produção que ocorre no tempo e no espaço, ou seja, como uma elaboração do vivido, “resultado de um ato de investimento de sentido” (MAUAD 1996:3). Investimento realizado não apenas por aquele que captura a imagem,

com também por aquele que a observa. A segunda etapa é apontar, ainda que brevemente, os principais aspectos da fundação do *Ballet da Juventude* e sua articulação com a fotografia a partir, especificamente, das matérias produzidas pelo crítico de dança Jaques Corseuil (1913-2000), um dos fundadores do grupo.

Essa breve reflexão acerca do uso da fotografia como fonte histórica para o estudo da dança, especificamente o caso do *Ballet da Juventude*, remete ao conceito de que a fotografia não é uma cópia fiel do instante ali capturado. Ao contrário, esse momento revela, de acordo com Ana Maria Mauad, “uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (2006: 1), isto é, a imagem fotográfica não possui um sentido único ou fechado, já que é sempre plural, apresentando, muitas vezes, aspectos ambíguos e contraditórios. Assim, é necessário ressaltar não só as questões a serem feitas para tais imagens, mas também as respostas que suscitam.

Cabe, então, a advertência: ao se estudar preponderadamente fontes visuais, quaisquer que sejam, há o risco de se realizar uma “história iconográfica”, de fôlego curto e simplista, ou seja, utilizando-as apenas como ilustrações, confirmações mudas de um texto escrito. Trata-se de não usar a imagem fotográfica como apêndice que pouco, ou nada, acrescenta à análise realizada ou de considerar que a história está por detrás da foto, quando ela é, também, a própria história. Afinal, segundo Ulpiano Meneses (2003b:21), se “criar clima tiver que ser a função única e primordial da imagem, para o historiador, é melhor alocá-la de vez em uma História metereológica”. É preciso, portanto, ir além.

O uso da fotografia como fonte

O processo de reunir, escolher e interpretar documentos a partir dos quais a história da dança pode ser contada requer o entendimento de que é ela, a própria dança, o melhor meio para se conhecê-la. Trata-se de pesquisar e analisar seus processos de criação, as diferentes maneiras como distintos movimentos podem ser implementados no corpo e organizados em cena, assim como a utilização de cenários, figurinos e trilha sonora: esse é o ponto de partida e também o de chegada. E como em qualquer campo acadêmico possui particularidades e especificidades em relação ao uso de fontes em sua pesquisa.

Se o modo como escolhemos e usamos as fontes resultam em diferentes narrativas históricas é fundamental ter clareza o tipo de pesquisa a ser efetuado, e como o trabalho com o material selecionado será realizado. Cabe perceber que as fontes não são mudas, isto é, um objeto já está imbuído de significados ao tornar-se um documento. No labirinto de signos criados e produzidos pela dança, faz-se necessário uma percepção apurada para delimitar espaços e sentidos no momento de sua escritura. Reforça-se assim o papel das práticas culturais na organização que a dança coloca em andamento.

Alexandra Carter (2004: 10) esclarece como o uso de fontes em relação à dança não se diferencia tanto daquele habitualmente empregado na história de modo geral. Embora se diga que a dança coloca um desafio especial ao historiador por ser “efêmera”, tal assertiva é apenas parcialmente verdadeira, pois todo passado é efêmero, existindo nos documentos, não nos eventos propriamente ditos. Não se trata de fazer um uso diferenciado das fontes na história da dança, já que seu objetivo é igualmente explorar os significados que um evento teve ou tem atualmente, mas compreender que sua natureza pode se alterar de acordo com o objeto estudado.

Nesse sentido, a pesquisa em fontes visuais, sejam elas filmes, desenhos ou fotos, traz importantes pistas para conhecer não apenas como o corpo foi trabalhado coreográfica e tecnicamente, mas também o *como* e o *por quê* de determinada produção ter ocorrido no momento estudado. Trata-se de entender que entre o objeto e a sua representação fotográfica interpõe-se uma série de ações histórica e culturalmente convencionalizadas, pois há que se considerar a fotografia como uma determinada escolha realizada em um conjunto de escolhas possíveis (MAUAD 1996:4).

O desafio que se coloca é: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Questão que vem acompanhada de outras tão importantes quanto: como interpretar as imagens produzidas no passado? A produção imagética é invariável ou possui condicionantes históricos?

Cabe então ao historiador desvendar redes sociais, decodificar e decifrar vestígios, sem perder a visão de conjunto. O estudo da dimensão simbólica das práticas quotidianas é um caminho para esse “trabalho de detetive” que cabe ao historiador, já que a fotografia é resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado em códigos culturalmente convencionalizados. A fotografia informa e também conforma uma determinada visão de mundo.

A análise histórica da fotografia tem na noção de espaço uma de suas chaves de leitura, já que a própria fotografia é um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e a estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos, o espaço das vivências, comportamentos e representações sociais. Do ponto de vista temporal, a imagem fotográfica permite a presentificação do passado.

As imagens são históricas, produzidas de acordo com as variáveis técnicas e estéticas do contexto em que foram feitas e das diferentes visões de mundo existentes no jogo de relações sociais, guardando a marca do passado que as produziu e consumiu, remetendo às formas de ser e agir daquele contexto. Elaboradas na prática social, as fotografias não podem, portanto, ser vistas como ahistóricas, pois são resultado de um processo de construção de sentido. E no constante “vir a ser” recuperam seu caráter de presença, ocupando um novo lugar, um outro contexto e uma diferente função. Assim concebida, a fotografia revela pistas, por meio do estudo da produção da imagem, para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social/cultural à foto.

A partir desse conceito é que se deve olhar para as fotografias do *Ballet da Juventude*. A relação existente entre comunicação, significação e produção de identidades não se afasta da noção de representação e das práticas por ela produzidas. Permeadas por mediações sociais, tais práticas envolvem o uso de imagens que falam sobre um tempo e um lugar, com o aparato técnico usado para se fotografar, além da própria noção estética, a partir do qual uma determinada imagem foi produzida.

A fotografia e a legitimação do *Ballet da Juventude*

Durante seus dez anos de existência, de 1946 a 1956, o *Ballet da Juventude* assumiu diferentes identidades a fim de permanecer ativo no cenário artístico nacional. Do pequeno grupo formado, em fins de 1945, por bailarinos do *Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, com a participação ocasional de profissionais do *Original Ballet Russe*, passando pelo grande sucesso alcançado pela companhia profissional, em 1947, até as diferentes formações que existiram entre 1949 e 1956, o *Ballet da Juventude* teve ligações diretas com o paradigma de companhia instaurado, a partir de 1909, por Serge Diaghilev (1872-1929) em seus *Ballets Russes*, e continuado pelo Coronel Wassily de Basil (1888-1951), diretor do *Original Ballet Russe*.

Idéias de modernidade e modernismo, o que era considerado uma companhia moderna de dança e o diálogo com artistas de vanguarda, assim como suas conexões com a tradição da escola clássica, estavam intimamente conectados ao *ballet* produzido na primeira metade do século XX, resultando em obras que transformaram o modo de percebê-lo e criá-lo. O *Ballet da Juventude* inscreve-se nesse contexto pelo fato de seus fundadores, o jornalista e crítico de dança Jaques Corseuil e o então estudante de artes plásticas Sansão Castelo Branco (1920-1956), terem se inspirado nessas idéias para organizá-lo. Idéias que chegaram ao Rio de Janeiro, principalmente, por meio das temporadas do *Original Ballet Russe*, em 1942, 1944 e 1946, quando o contato com os bailarinos da companhia permitiu que tanto Corseuil quanto Castelo Branco conhecessem de perto o cotidiano de um grupo daquele porte.

O projeto do *Ballet da Juventude* foi construído a partir da articulação de questões sobre *ballet*, modernidade e tradição que estavam presentes no mundo da dança desde as primeiras décadas do século XX; além, é claro, das próprias discussões em andamento no Brasil sobre a formação de um balé que pudesse ser reconhecido como nacional. Na verdade, no centro dessa discussão estava a legitimização do *ballet* como um tipo de produção artística que também pudesse ser reconhecida como brasileira tanto pela formação de bailarinos aqui no Brasil, quanto na criação de uma companhia que dançasse temas nacionais. O objetivo era claro: corpos brasileiros dançando temas brasileiros.

Além disso, tratava-se de “educar” o gosto desse público para o belo. Mas que “educação” era essa? Ou melhor, *quem* decidia o *que* deveria ser apresentado? É possível então perceber que a atuação do *Ballet da Juventude*, pelo menos na intenção inicial de seus criadores, era ir além da função de entretenimento, ao aliar produção artística a um posicionamento político. Afinal, sua concepção nasceu na União Nacional dos Estudantes/UNE e na Federação Atlética dos Estudantes/FAE, para depois assumir outras características. Nesse sentido, cabe ressaltar que, desde seu início, a identidade da companhia esteve diluída em uma série de questões que não apenas as artísticas, imbricando relações que guardavam entre si contradições de como o projeto deveria ser conduzido.

No *Ballet da Juventude* encontram-se elementos que perpassaram importantes discussões sobre política cultural e social no Brasil desde o Estado Novo e que, com suas devidas modificações, também estiveram presentes na segunda metade da década de 1940: nacionalismo, modernidade, educação e, claro, a inserção da juventude nesse

movimento. Questões reconhecíveis nas matérias publicadas tanto sobre a companhia carioca quanto sobre os grupos internacionais que se apresentavam na cidade.

Pensar sobre a dança é também olhar as formas culturais presentes não apenas em sua organização cênica, mas também no que sobre ela se produz, como textos, imagens e fotos de coreografias, espetáculos, ensaios e performances que ajudam a conhecer o quando, o como e o porque foram realizadas. Conforme aponta Peter Burke, “independentemente de sua qualidade estética, qualquer imagem pode servir como evidência histórica” (2004:20). Para além do uso das fotos como mera ilustração nas reportagens sobre *ballet*, é importante perceber a interligação existente entre a escrita e as imagens produzidas sobre a dança e como essa conexão é crucial para o seu conhecimento. De fato, há uma preciosa troca de informações entre essas duas instâncias que possibilita acesso a um tipo de conhecimento nem sempre disponível.

Nesse sentido, o papel desempenhado por Jaques Corseuil foi fundamental. Um dos primeiros e mais importantes críticos de dança no Brasil, durante as décadas de 1940 e de 1950, foi um dos principais agentes na imprensa carioca a produzir tais matérias, ao usar sua posição privilegiada na mídia para apresentar companhias e bailarinos. Mais do que um mero apreciador foi um “baletômano”, termo criado pelo escritor e crítico de dança inglês Arnold Haskell (1903-1980), e usado na época para identificar os aficionados por *ballet*.

A ilustração de reportagens sobre dança com fotografias pode ter contribuído não apenas para a divulgação, mas, sobretudo, para a aceitação social desses artistas. Não se deve esquecer que, na década de 1940, no Rio de Janeiro, as moças de família faziam *ballet* não para se profissionalizar, mas para aprender a caminhar e a se mover com elegância (PEREIRA 2003: 171). Pode-se, assim, pensar na influência dessas matérias no comportamento tradicional burguês, a partir de uma dinâmica de transformação social (MAUAD 2000: 267). Seus textos eram publicados em revistas como *Ilustração Brasileira*, *A Cena Muda*, *Rio Musical*, *Vida*, *Sombra*, e no jornal *O Globo*, fartamente consumidos por uma burguesia carioca que, aos poucos, descobria o *ballet* como fonte de consumo para afirmação social. Freqüentava-se as temporadas de balé no Theatro Municipal do Rio de Janeiro não apenas para assistir aos espetáculos, mas também para ser visto.

Nesse momento, um dos principais objetivos de Corseuil era tornar o *ballet* uma arte conhecida e apreciada pelo grande público e não apenas por aqueles que freqüentavam o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Além disso, constantemente

chamava atenção para a necessidade de se investir na formação e na criação de um “*ballet* brasileiro”. Sua meta, ao escrever essas matérias, era dar visibilidade ao projeto de criação de uma companhia nacional, para isso apontava a necessidade de apoio e de investimentos em relação ao *ballet* feito no Brasil. Tema que era constantemente retomado em seus textos, ao defender a tese de que a existência de bons profissionais brasileiros era o indicativo da qualidade alcançada por essa arte no país, faltando apenas uma política adequada para seu desenvolvimento. Política que deveria passar, de acordo com seu ponto de vista, pela popularização do *ballet*.

Entre setembro e novembro de 1945, por exemplo, Corseuil publicou várias matérias na revista *A Cena Muda* sobre os novos talentos do balé brasileiro: Berta Rosanova, Jaqueline Fonseca, Oneide Rodrigues, Tamara Capeller e Vilma Lemos Cunha, com fotos e os perfis das bailarinas. Chama especial atenção as publicadas nos dias 20 e 27 de novembro, pois além de utilizar a expressão “*ballet* da juventude” para referir-se ao grupo, também expressou a importância de se “dançar para os estudantes”, já que tal iniciativa significava, além de entretenimento, um importante trabalho de educação para as artes por meio da dança (A CENA MUDA, 20/11/45, p. 17). Matérias que trabalhavam no mesmo sentido, pois igualmente tinham o objetivo tanto de informar quanto de educar o gosto do leitor e apreciador de *ballet*.

É importante destacar a interessante e proposital mudança de cenário que ocorreu nessas matérias. Até então, essas reportagens usavam fotos feitas em estúdio, com os bailarinos em poses estudadas, no entanto, quando o foco se deslocou para o jovem grupo, o olhar também mudou.

Na revista *A Casa*, de setembro de 1945, em matéria assinada por Sansão Castelo Branco, o que chama atenção são as fotos de Thomas Farkas que sobressaem. Nelas estão as jovens bailarinas Tamara Capeller e Vilma Lemos Cunha, que participaram do espetáculo realizado pela FAE e pela UNE, em dezembro de 1945, quando o nome *Ballet da Juventude* surgiu pela primeira vez. As fotos foram feitas na praia de Copacabana, em poses de *ballet* usualmente feitas em estúdio. Com figurinos e realizando seqüências da coreografia *Rondo caprichoso*, de Nini Theilade, bailarina dinamarquesa, egressa dos *Ballets Russes de Monte Carlo*, então radicada na cidade do Rio de Janeiro, as fotografias diferem por apresentar o *ballet* em um cenário pouco utilizado: a natureza, nesse caso a praia de Copacabana, que na época surgia como espaço simbólico da cidade, e freqüentada em momentos de divertimento e prazer. A plasticidade alcançada pelo

fotógrafo, com o jogo de sombras e de luz, proporcionou não apenas uma outra perspectiva em termos estéticos para a dança, como também uma outra em termos culturais e sociais. Ao contrário do distanciamento usual em relação às estrelas do *ballet*, é possível pensar que houve nesse momento uma aproximação com um mundo, aparentemente distante, que representavam, isto é, o *ballet*.

Já nas matérias de Jaques Corseuil, publicadas nas revistas *A cena muda* e *O Malho*, de dezembro de 1945 e janeiro de 1946, respectivamente, muito mais do que o texto escrito, foram mostradas ao leitor e ao público do balé, as bailarinas Bertha Rosanova, Jaqueline Reymond, Oneide Rodrigues, Tamara Capeller e Vilma Lemos Cunha em cenas mais descontraídas: caminhando na praia, sorrindo, ou simplesmente ajeitando os cabelos. Nesse sentido, o *ballet* também alcançava a possibilidade de ser percebido como uma arte presente no cotidiano do público de modo geral. Enfim, “pessoas comuns” que, no exercício de seu ofício, dançavam também para pessoas comuns.

Há nas fotografias dessas matérias uma intertextualidade que chama atenção não pela complementação de informações ao texto escrito, mas sim pela possibilidade de independência como veículo de informação. Pode-se perceber, assim, que longe de uma lógica linear há uma dimensão própria das e nas fotos. Imagens que, por um lado, podem ser pensadas como respostas às demandas então direcionadas ao *ballet* feito no Brasil, e, por outro, como perguntas a esse mesmo *ballet*. Modos de pensar e agir sobre o mundo que ganham materialidade nas fotografias produzidas.

Referências

ADSHEAD-LANSDALE, Janet e LAYSON, June (orgs.). *Dance history: an introduction*. Londres: Routledge, 1985.

BRANCO, Sansão Castelo. Duas jovens bailarinas e um mestre de bailados. *A Casa*, Rio de Janeiro, set. 1945.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CARTER, Alexandra (org.). *Rethinking dance history: a reader*. Nova York: Routledge, 2004.

CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, R., SOTER, S. *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

_____. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Niterói. 286 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1987.

_____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CORSEUIL, Jaques. Esperanças que se realizam. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, dezoito de dez. 1945.

_____. O ballet entre os estudantes. *O Malho*, Rio de Janeiro, jan. 1946.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FARO, Antonio J. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.

_____; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

KOEGLER, Horst. *The concise oxford dictionary of ballet*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História: Interfaces. In: *Tempo* - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 2, n. 1, 1996.

_____. Flagrantes e instantâneos: fotografia de imprensa e o jeito de ser carioca na Belle Époque. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Top Books/ Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 1, 2000.

_____. *Fotografia e história*. Site: <http://www.bn.br/site/default,v1,2006>.

_____. Os fatos e suas fotos: dispositivos modernos na produção do acontecimento na contemporaneidade. In: *Revista Z Cultural*, v. IV, 2008.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo* - Revista do Departamento de História da UFF, Niterói, v. 7, n. 14, 2003a.

_____. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003b.

PAIVA, Eduardo França. *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PEREIRA, Maria Cristina C. L. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, William (org.). *Seminário: A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, UFES. Site: <http://www.tempodecritica.com/link020122.htm>. Acesso em: jan. 2006.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SUCENA, Eduardo. *Dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

Um olhar sobre a história da dança cênica no Ceará

Rosa Primo⁴⁵

A história da dança cênica⁴⁶ no Ceará pode ser contada através de olhares múltiplos e singulares. Trata-se sempre de um texto incompleto que a sociedade vai escrevendo conforme sua dinâmica. Pensar a dança no tempo, seja ele cronológico ou circular, talvez tenha sempre esse caráter de reter sua materialidade antes que ela nos escape. Se hoje historiadores e filósofos da história estão às voltas com questões tais como: para que serve o passado? – diante dessa avassaladora projeção do futuro sobre o presente – ressalto que esse texto, que se pretende história da dança no Ceará, é apenas um olhar com essa possível história e não sobre essa história. Um olhar que deseja conservar um tempo e fazê-lo conviver com a multiplicidade de tempos da atualidade.

O início da dança em Fortaleza com Hugo Bianchi é apontado por alguns pesquisadores, como Roberto Pereira, e por alguns jornalistas, como Marciano Lopes. No entanto, o historiador de dança Eduardo Sucena afirma que a “primeira mestra” foi Lucy Barroso, tendo Hugo “continuado a missão”. Já a jornalista Concy Bezerra, em matéria no jornal *O Povo*, de 3 de outubro de 1987, diz que Hugo foi proprietário da terceira academia de dança de Fortaleza; “antes dele somente Regina Passos e Saly Loreti”. Flávio Sampaio (2002), primeiro diretor do Colégio de Dança do Ceará, sustenta que “o início de fato do processo de criação da dança acadêmica no Ceará”, foi durante a década de 40, “quando passou por aqui a bailarina russa Tamara Toumanova”. Avançando um pouco mais no texto de Sampaio, ele diz que “a fundadora da dança cênica no Ceará foi sem dúvida Regina Passos”. Quando o assunto é esse, Hugo Bianchi e Regina Passos também não entram em concordância – cada um tem um olhar muito próprio de pensar esse “pioneirismo”.

Vestígios iniciais da dança cênica em Fortaleza datam de 1925. Neste ano, o então *Jornal do Comércio*, do dia 21 de agosto, na coluna *Artes & Artistas*, traz um pequeno texto sobre a composição musical de Paurillo Barroso *Camponês Apaixonado*, apresentada no Theatro José Alencar e dançada por Maria de Lourdes e Gasparina Germano. Já na década de 1930 surgiram os chamados bailados, apresentados, sobretudo, nos clubes

importantes da cidade. Ali, Fortaleza não estava diante de uma sociedade de corte (Elias, 2001). Contudo, aspectos visíveis ligados à etiqueta e cerimônia davam o tom.

O bailado cearense não era apresentado no Ideal Clube aos olhares do poder divino de um rei, mas sob a leitura de uma elite que em muitos aspectos se assemelhava à estrutura cortês. A precisão com que eram organizados os “cerimoniais”, cuja “sobriedade ilustre do bom-tom” estava em tudo e em todos; como cada gesto era submetido à etiqueta, não se percebendo “um gesto desalinhado”; o zelo com que o valor de prestígio era pesado e levado em conta, cujas senhoras vestiam-se “irrepreensivelmente”, num ambiente de “cordialidade e politesse”; eram características muito peculiares da sociedade de corte⁴⁷.

Um outro aspecto dos primórdios da dança cênica em Fortaleza, que é similar aos bailados nos salões nobres da sociedade de corte, levando em conta a diferença das situações, é a composição do elenco. No *ballet* cortês somente os nobres dançavam. Em Fortaleza, no início da década de 1930 – sobretudo quando a dança cênica estava dando seus primeiros passos nos chamados “salões nobres” das “festas de arte” realizadas nos clubes – a maioria das bailarinas (e em algumas ocasiões, todas as bailarinas) eram “as senhorinhas da alta sociedade do Ceará”. Assim os jornais traziam estampados “A dança: *A Borboleta e a Vela*, “interpretada pela senhorinha Hylma Caminha” e a dança *O Pavão Enamorado*, pela “senhorinha Guiomar Lopes”.

Fortaleza, no período de 1863 a 1945, vivia dias de efervescência social, política e econômica, movida, principalmente, pelas idéias abolicionistas, republicanas e da *belle époque*. Países desenvolvidos, como a Inglaterra, França e os Estados Unidos foram tomados como exemplos de civilidade. Ser civilizado “significou uma modificação corporal pela assimilação de boas maneiras, cortesia e polidez e, assim, conseguir uma projeção social” (LIMA, 2004). Com efeito, educar o homem “civilizado” tinha seu fundamento nas idéias positivistas, militaristas, higiênicas e medidas de disciplinamento que foram se instalando nas instituições – ambiente propício para o surgimento da educação física, cujo programa abrangia a ginástica e a dança.

Durante todo o período inicial do ensino da dança em Fortaleza, a ginástica parece ter sido uma atividade que a agregava, ou seja, o professor de dança também era professor de ginástica, a escola de dança também era uma escola de ginástica. Um exemplo disso são duas fotografias, que aparecem em uma das páginas da “edição comemorativa ao quarto aniversário da Sociedade de Cultura Artística – SCA⁴⁸”, em 1939, cujas imagens têm a seguinte legenda: “Fotografias da linda festa de arte,

realizada no Theatro José de Alencar, promovida pelo curso de ginástica, sapateado e dança clássica das professoras Lucy Barroso e Walkyria Araújo”.

Foi também através de Paurillo Barroso, via SCA, que grandes nomes internacionais do *ballet* clássico apresentaram-se pela primeira vez no palco do Theatro José de Alencar, como a bailarina Tamara Toumanova, em 1954; o *Ballet da Juventude*, em 1956; o *Ballet de Nina Verchinina*, em 1957; o *Ballet Society*, com direção de Tatiana Leskova, em 1958; os bailarinos Nora Kovach e Istvan Rabovsky, em 1962; entre outros. Contudo, como incentivador da dança cênica nascida em Fortaleza, Paurillo elegeu uma bailarina cearense, chamada Alana Mara, que aos poucos saiu de cena, deixando esse lugar para outros, porém, cearenses.

Assim surgiram os nomes de Hugo Bianchi e Regina Passos como “pioneiros da dança cênica cearense”; embora nenhum dos dois possuíssem uma “formação completa” de *ballet* clássico – técnica que na época tinha a função erudita (intelectual) que envolvia as artes e que encontrava apoio nos órgãos governamentais, sobretudo pela cobrança de setores amplos da sociedade pela valorização da “genuína” cultura cearense, o “ceararentismo”.

É no intervalo entre Regina Passos, a partir de 1954, e Hugo Bianchi, em 1965, que a figura de Tereza Bittencourt Paiva aparece como professora de ballet clássico em Fortaleza⁴⁹. Carioca, formada em ballet clássico pela escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Tereza quase não é citada como um desses “pioneiros” da dança cênica no Ceará, embora tenha sido ela, provavelmente, a pessoa mais preparada para o ensino do ballet – talvez o “ceararentismo” tenha lhe poupado dessa insígnia.

A dança cênica cearense desdobra-se, assim, em duas linhagens. Por um lado: Lucy Barroso, que é irmã de Paurillo Barroso, é tia de Walkyria Araújo e de Regina Passos, que, por sua vez, é mãe de Claudia Borges (Academia de Dança Claudia Borges), de Vera Passos (Academia de Dança Vera Passos) e de Tereza Passos (atual professora da Academia de Dança Regina Passos). E em julho do ano de 2003, Michelle Borges, filha de Claudia Borges, inaugurou sua academia: Stúdio de Dança Michelle Borges. De outro: Hugo Bianchi aparece como professor de quase todas as proprietárias das “renomadas” academias de dança de Fortaleza: Ana Virgínia (Academia de *Ballet* Pavlova), Mônica Luiza (Academia de Balé Mônica Luiza), Goretti Quintela (Academia de *Ballet* Goretti Quintela), Madiana Romcy (Escola de Dança Madiana Romcy), Denise Galvão (Conservatório de

Dança Denise Galvão), Helena Coelis – que também foi aluna de Regina de Passos – (Academia de Dança Helena Coelis), entre outras.

Mas a dança no Ceará também buscou novos ares, como a experiência da Escola de Dança Clássica e Moderna do Sesi – de onde saíram renomados bailarinos cearenses que percorreram mundos dançando. A escola começou a funcionar em março de 1974, sob a direção de Dennis Gray, com cerca de cem alunos: meninos e meninas filhos de operários.

Já na década de 1980, alguns grupos de dança começaram a surgir. O grupo GAD e o Vidança foram importantes eixos no processo de profissionalização da dança. Bailarinos que passaram por esses grupos – Cláudia Pires, Christiane Cintra, Mônica Nepomuceno, Wilemara Barros, Gustavo Lopes, Ricardo Freire, Luciana Melo, Jurema Barreto, Rita Dantas, Ana Lúcia Castelo, Meire Maia, entre outros – faziam parte do elenco que “aos trancos e barrancos” compunha a minoria a pensar a dança de forma diferenciada – o Espaço Urgente e os Bailaderos são marcos nesse processo mais experimental e profissional da dança no Ceará.

Essas manifestações em torno da profissão de bailarino ocorreram simultaneamente a uma nova construção do corpo. Desde suas primeiras produções, esses grupos deixaram de lado os contos de fadas, as sapatilhas de ponta, a neve e as princesas da estética clássica para encontrar uma realidade mais próxima: a fome, a miséria, a seca, cujas experiências trouxeram à cena compositores nacionais, como Chico Buarque, figurinos menos vistosos e uma iluminação sem grandes efeitos especiais. Do seu jeito, a dança moderna chegava à capital cearense.

Tudo isso partia do corpo, que se curvava de fome ao invés de mover-se sempre verticalizado; se torcia de sede ao invés de sempre alinhado e harmônico, em busca de um movimento ideal; se estruturava a partir do corpo dos bailarinos, cujos movimentos ditavam as direções e as fronteiras, ao invés de concebido, sempre, por uma organização espacial geométrica estabelecida *a priori* como um jogo de regras fixas.

Contudo foi na década de 1990 que a dança parece ter decidido romper com tudo até então existente. Uma nova dança compunha a cidade – que sob olhos vistos também pulsava por algo diferente. O Ceará passava por uma série de mudanças. Na capital, o ar arrastava consigo vestígios dessa transformação: poeira de obras em constante processo de construção. A cidade de Fortaleza se reestruturava: alargam-se e pavimentam-se ruas e avenidas; cenários alegres e iluminados se armam para os turistas; na faixa litorânea,

onde o capital imobiliário investe pesadamente em prédios suntuosos, a feição da modernidade é cada vez mais presente. Essas cirurgias territoriais reformulam as paisagens, reestruturando o espaço e introduzindo inovações. Há uma reviravolta no urbano e no rural: aeroporto, metrô, infovias, obras hídricas, porto, saneamento, enfim, “uma transmutação espacial numa feérica fase de renovação ou de adequação ao mundo novo que se abre na terra tropical” (LIMA, 2003).

A constante metamorfose das paisagens urbanas, e suas pulsações aceleradas, desassossejou a dança cearense, cujo movimento passou a criar o espaço por seus trajetos e percursos, e não mais por coordenadas prévias. A partir daí, o corpo do bailarino começou a produzir e a se inscrever em um espaço intensivo, e não mais extensivo. Assim, a dança descartou o desenho cuja linha vai de um ponto a outro para apropriar-se do movimento onde é sempre o ponto que se encontra na intersecção entre múltiplas linhas. Certamente, nesse tipo de espaço, as linhas se tornam dobráveis, sinuosas, transversais, e nos fazem ver um corpo não somente em sua forma visível, mas também com toda a dimensão de forças imperceptíveis.

A geografia mutante da cidade traçou seus mapas na pele do coreógrafo, cujo olhar desestabilizava os clichês e as idéias feitas, fazendo-o descobrir suas ressonâncias mútuas com as dobras urbanas que o habitava. 1990: o Andanças surgia; Dora Andrade iniciava as atividades da Escola de Dança e Integração Social para Crianças e Adolescentes (EDISCA)⁵⁰; a coreógrafa carioca Lúcia Machado entrou no Pano de Boca, modificando por completo a movimentação cênica do grupo; o Vidança – que sempre esteve à frente em termos de pesquisa de movimento, trazendo à cena sua originalidade, duplicando-a com uma produção-laboratório nunca visto antes em dança no Ceará e servindo de exemplo ao que de novo surgisse em outros domínios – parou suas atividades por cerca de três anos – intervalo que supõe pequenos acontecimentos silenciosos, anunciando a composição de novas forças; daí dizer que tal pausa não implicou um abandono das forças em ação no corpo, mas sim um reencontro com essas forças.

Se pudermos dizer que a cidade de Fortaleza, no início dos anos de 1990, era um plano mutacional de fluxos e cruzamentos de forças, a dança encontrava-se neste plano sob uma zona de troca, onde algo de um (grupo, companhia) passava ao outro; atravessada por contaminações. Havia algo – uma tendência, uma espécie de sensibilidade do tempo, um pequeno sopro – que apesar da firmeza de sua presença,

impondo uma nova experiência da sensação, ainda não havia sido incorporado – coisa que só vai de fato acontecer com a implantação do Colégio de Dança, alguns anos depois.

Penetrada pela desordem, pelas turbulências e pela instabilidade das novas configurações na geografia da cidade, cujos fluxos se davam sob o signo da desestruturação, do desmonte, das metamorfoses, da ruptura entre o tradicional e o moderno e, sobretudo, sob o signo da contradição – pela necessidade de destruir para reedificar – a procura por “algo diferente” na dança, no início dos anos de 1990, articulava-se à incerteza e à complexidade, afigurando-se como um dos sustentáculos do pensamento contemporâneo.

Com efeito, em janeiro de 1991 findava a reforma do Theatro José de Alencar (TJA). Mais do que isso: o diretor do TJA, Oswald Barroso, abriu as portas do “novo teatro” com uma programação que é possível dizer revolucionária nas artes cênicas: Peter Brook, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, Denise Stoklos, Grupo Corpo, José Celso Martinez, Rubens Correa, o grupo Piollin, o marionetista Stephen Mottram, a Cia. de Dança Raz (holandesa), cujo elenco contou com a presença do bailarino cearense Linhares Júnior, o *Ballet Nacional do Senegal*, o mímico Josef Michael, o Endança, entre tantos outros nomes que mudaram a concepção das artes cênicas no Ceará.

O encontro com aqueles que partiam – Cláudio Bernardo, Fernando Mendes, Robson Rosa, Flávio Sampaio, Linhares Júnior, Chica Timbó, Chico Timbó, Ernesto Gadelha – também deixava vestígios de pequenas mudanças na dança em Fortaleza. Eram idas e vindas de bailarinos cearenses que partiam para trabalhar em outros Estados brasileiros ou em outros países, e que constantemente voltavam de “férias” para rever a família. Entre uma visita e outra a algum parente ou amigo, havia sempre um curso ministrado por eles na cidade, uma apresentação ou entrevista nos jornais.

Foi durante o governo “geração das mudanças” que os profissionais da dança no Ceará deram início a um longo processo de discussão, articulação e mobilização em favor da construção de uma política cultural para a dança no Estado, culminando na criação do Colégio de Dança do Ceará – ligado ao Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. Todo esse processo partiu da I Bienal de Dança do Ceará, em 1997, cuja programação contou com um fórum de discussão, desdobrando-se na criação da Comissão de Dança do Ceará. Daí por diante a dança já não era a mesma. A organização dos profissionais de dança não ocorreu com o objetivo de realizar um projeto, suprir uma falta ou como consequência

causal de uma situação dada. Transformar a realidade era a meta – algo da ordem de uma revolução mesmo.

Criador-intérprete, pesquisador em dança, bailarino-pesquisador-intérprete são expressões correntes na dança contemporânea. Se hoje contamos com essas figuras na dança cearense, isso aponta para o surgimento de personagens até então inexistentes no contexto local, indicando outros modos de abordar e pensar a dança. Ao mesmo tempo, ações como o Curso Técnico de Dança, o Quinta com Dança, Terça se Dança, o Quarta em Movimento e os Editais de Dança da Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT) e da Prefeitura de Fortaleza – algo singular no Brasil – são resultados que denotam todo o processo de discussão e articulação da classe; pode-se dizer hoje: o futuro do passado recente.

Termino aqui esta “história” com a versão mais digna de contá-la:

Toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é, primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação desta experiência. Por conseguinte, a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente mudar o mundo, mas também e antes de mais nada mudar o tempo (AGAMBEN, 2005).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

CHAVES, Gilmar (Org). *Ceará de corpo e alma* – um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, 2002.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

LIMA, Ariza Maria Rocha. *Vestígios da educação física em Fortaleza (1863-1945)*. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd64/fortal.htm> . Acesso em: 31 jan. 2004.

LIMA, Luiz C. *A difusão social e espacial da inovação: o caso do Ceará no nordeste brasileiro*. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/sn-69-90.htm> . Acesso em: 11 jun. 2003.

SAMPAIO, Flávio. Quase uma valsa proibida. In: CHAVES, Gilmar (Org). *Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará, 2002.

SOTER, Silvia. A dança da exclusão social. *Revista Gesto: Dança, Palavra, Estética e Movimento*, Rio de Janeiro. Instituto Municipal de Arte e Cultura – Rio Arte, ano 1, n. 1, dez. 2002.

A constituição de uma prática artística: os caminhos de institucionalização da dança na cidade de Goiânia.

Luciana Ribeiro⁵¹

Este trabalho integra os estudos referentes à tese de doutorado que investiga, a partir de três lugares distintos – a arte, o corpo e a história cultural – a constituição de uma realidade artística de dança na cidade de Goiânia, em um período específico compreendido entre 1973 a 1993. Pretende-se uma abordagem histórica elegendo o processo interartístico como método investigativo. Além de considerar as práticas culturais em suas particularidades e sinuosidades, busca-se analisar as fontes considerando-as dentro do universo da arte, geradoras de acontecimentos e ressonâncias específicos desta dimensão humana. Análise histórico-artística das fontes, cruzamento interartes, pensar a dança pelo foco da dança.

O artigo apresentado é parte de um primeiro levantamento da história da dança em Goiânia com as problemáticas iniciais surgidas deste lugar. O foco principal do trabalho é a década de 1980 e os movimentos de dança que surgiram neste momento, particularmente no que se refere à tradição e a memória. As tradições constituem-se em corpus memorialístico através dos seus membros fundadores e da reprodução de seus discursos orais e escritos, sob a forma dos depoimentos, artigos, críticas, imagens, etc., que são capazes de fazer acionar e estabelecer padrões de juízo e valoração, reforçando o funcionamento de certos códigos sociais estabelecidos, nos quais a memória acaba por cruzar com o campo das relações de poder.

A prática artística envolve a criação de danças e a manutenção e circulação destas através da aceitação e legitimação de “vocabulários”, ou seja, envolve desde a apropriação, experimentação e contemplação deste fenômeno até a formação de identidades vinculadas, veiculadas e reconhecíveis como do universo da dança que propiciem seu desenvolvimento e diálogo nacional e internacional enquanto corpus artístico. No período aqui apresentado, entre os anos setenta e noventa, várias concepções de arte e de dança surgiram⁵², desenvolveram-se e modificaram o cenário da arte no mundo e no Brasil. Como a cidade recebeu estes movimentos de vanguarda? Estabeleceram-se ecos?

O começo

Nas práticas artísticas ocidentais encontramos predominantemente dois tipos de tradição: de um lado, tradições fundadas nas práticas e nas formas estéticas, gerando os estilos e as escolas, que servem de modelos internacionalizados para a própria prática da dança. De um outro lado, por serem também práticas sociais, formam-se grupos locais e o que entendemos como sendo um saber local, numa interação entre modelos e o que efetivamente ocorre no espaço relacional, incluindo aqui modelos externos aos instituídos academicamente e oficialmente e a relação com outras práticas trazidas para o universo da arte.

Goiânia foi constituindo suas tradições a partir de dois lugares distintos: uma tradição vinda do contexto acadêmico-universitário, mesmo que de uma área não exclusivamente artística e outra vinda das escolas específicas de dança. Em 1973, ao mesmo tempo em que se oficializava a dança dentro do currículo do curso de Educação Física de uma Instituição de Ensino Superior, através da disciplina *Rítmica*⁵³, abre-se a primeira escola de artes da cidade, para o ensino formal de uma técnica. Prática educacional como conteúdo curricular do curso de Educação Física e prática educacional de formação estética.

Em Goiânia, no início dos anos setenta, não existiam escolas de dança para adultos, desta forma o primeiro contato dos integrantes do Grupo de Dança Unívérica – GDU com essa linguagem artística se deu na ESEFEGO, através da disciplina *Rítmica*. (FÁTIMA ET AL., 2004: 20)

Estas duas iniciativas vão proporcionar à cidade formas distintas de identificar, vivenciar e representar a dança, também e até mesmo, negando este lugar. Que formas são estas e quais os desdobramentos que elas trazem para a constituição da dança enquanto prática artística em Goiânia? Com este pequeno histórico inicial da cultura da dança na cidade, abre-se a possibilidade de pesquisa sobre a inserção de práticas sociais artísticas e seus modos de relacionamento com o contexto local, nacional e internacional. Investigar os caminhos percorridos tanto na criação de espaços de dança como pelos atores de dança e sua formação, construindo uma cartografia deste processo.

É interessante ressaltar que estes dois lugares, a princípio, não tinham finalidade de criação e experimentação artística autônoma. No diálogo entre as escolas e estéticas e

o próprio contexto local, estabeleceram histórias bem diferentes de exploração da linguagem da dança, desde a escolha e o direcionamento das técnicas e estéticas até a produção e afirmação de trabalhos artísticos. Na faculdade de Educação Física o trabalho era baseado no método criado por Helenita Sá Earp, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, denominado *Dança Univérsica* (FÁTIMA et al., 2004). O eixo central deste método era valorizar todas as formas do movimento corporal e era influenciado por precursores da dança moderna como Dalcroze, Rudolf Laban e Isadora Duncan. Já o trabalho da escola de dança era baseado no *ballet* clássico, de tendência mais fechada e tradicional.

As características de cada um destes espaços influenciaram não somente nas escolhas dos métodos e técnicas de dança, como também nas possibilidades da mesma existir na memória da cidade. Intentaremos aqui problematizar os *quadros sociais da memória* (HALBAWCHS apud BOSI 1987) da dança em Goiânia dependentes dos grupos de convívio e dos grupos de referência peculiares deste objeto e compreender os estados da memória, como *conservação* ou *alteração do passado*, e seus desdobramentos na constituição da história desta prática artística.

A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar. (STERN apud BOSI 1987: 28)

A escola de dança apresentando-se como espaço educacional privado de formação estética predominando-se o ensino da música, mas que quis abranger todas as outras linguagens: artes plásticas, teatro e dança. Trazia o ineditismo de se trabalhar todas as artes em um mesmo local, contudo tinha como referência o ensino tradicional, conservador (modelo de conservatório mesmo) e canônico da arte e, dentro deste universo, o balé clássico era o correspondente. Além do mais, este ensino da dança estava relacionado e muito imbricado ao ensino de normas de conduta e posturas sociais. O *ballet* clássico – uma das mais fortes tradições em dança já constituídas – era tratado e focado como reflexo de “status” social (superior) e manual de *boas maneiras* para as meninas da cidade, ou seja, enquanto prática de uma elite.

A origem do *ballet* clássico está relacionada com estas funções sociais, sendo *um elemento constitutivo de uma trama de relações hierárquicas*, como já colocou Mariana Monteiro (1999) em seu artigo “Balé, tradição e ruptura”. Entretanto seu desenvolvimento como prática artística transbordou este lugar, estando a disciplina, a repetição, a exaustão

e a perfeição voltadas para a criação poética, reveladora, produtiva e autônoma. “O balé como signo de tradição remete às dialéticas das práticas sociais, com uma lógica que dá conta tanto da continuidade, quanto da ruptura” (MONTEIRO 1999: 188). No entanto, na cidade de Goiânia, o que predominou da tradição do *ballet* clássico foi a continuidade voltada para a manutenção e estabilidade de um grupo e lugar social. A dança tratada como ajuste de comportamento refletido no alinhamento postural contemplando as exigências da sociedade.

Com esta finalidade, a dança, vivenciada nesta escola de dança e em outras que surgiram na cidade, foi alimentada predominantemente pelo *ballet* clássico e congelou-se nos modelos do romantismo dos séculos XVIII e XIX. Não compartilhou das transformações e mudanças vividas pela dança no início do século XX, ampliando, no máximo para *jazz dance*. O *ballet* permaneceu como referência inicial e ponto final de profissionalização na área para as (os) poucas (os) que se arriscavam trilhar este caminho. O que se consolidou fortemente foi a dança como um ornamento direcionado à infância e à adolescência, incluído no rol de práticas formativas das meninas e não como prática artística autônoma, lugar de profissão e existência.

A faculdade de Educação Física se caracterizou de outra forma. Por ser um lugar de formação universitária, seu público e sua demanda eram outros. Lidando com pessoas mais velhas e tratando a dança como uma prática eminentemente artístico-cultural, as técnicas buscadas não foram as mesmas, tendo contato e dialogando com outras possibilidades de dança. As referências vieram justamente de movimentos modernos que questionavam a padronização e o isolamento do *ballet* clássico em relação às contradições sociais e corporais:

Em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma ‘etiqueta’ senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceito, recriar, ao contrário, os momentos do corpo partindo de dentro. Contrariamente à dança romântica do século XIX, que era evasão da sociedade industrial, a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana. (GARAUDY 1986: 48)

A dança estava inserida na disciplina *Ritmica*, entretanto foi expandida posteriormente para um grupo de dança, surgido a partir dos acadêmicos do curso, intitulado *Grupo de Dança Universitária*. Este foi o primeiro grupo de dança a se portar como possibilidade de criação artística, dialogando inclusive com as outras linguagens artísticas

e seus atores em Goiânia. Identifica-se aqui uma relação com a dança pautada no questionamento, no enfrentamento a partir do trabalho e fazer artísticos.

Pensando a arte como uma manifestação universal do homem, aproximamo-nos de vários artistas goianos ligados às artes plásticas (Saída Cunha), à música (Estércio Márquez), ao teatro (Hugo Zorzetti e Carlos Fernando Magalhães), à fotografia (Rosary Esteves), à história da arte (Adelmo Café) e à sociologia da arte (Oliveira Leite), procurando entender a dança como uma forma completa de todas estas formas artísticas. (LIMA 1998: 77).

As características de cada um destes espaços influenciaram não somente nas escolhas e vivências dos métodos e técnicas de dança, como também nas possibilidades da mesma existir na memória da cidade. Na explicitação dos *quadros sociais da memória* da dança em Goiânia, identificamos que os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a ela eram muito distintos nestes dois espaços. Na faculdade abriam-se novas inserções para a dança vivenciada não somente por acadêmicos do curso de Educação Física, mas de vários outros cursos, e também para pessoas ligadas e/ou com interesse na área. Já na escola de dança, esta era direcionada para crianças e adolescentes, predominantemente do sexo feminino, para o aprendizado de uma técnica específica.

Assim, percebe-se a constituição de grupos de convívio e referência completamente distintos: de um lado, um grupo composto por mulheres e homens, com corpos e vivências heterogêneos. De outro, um grupo formado por meninas, com padrões corporais homogêneos que, se não exigidos no início da formação, se constituía no decorrer do curso, pela exigência isolada da técnica. Estas duas referências de dança na cidade vão ecoar e disseminar práticas artísticas na década de 1980. No decorrer da tese buscaremos identificar a pertinência destes dois *quadros sociais*, das instituições e também das redes de convenção neste processo que conduz à lembrança e à constituição do *corpus* memorialístico local.

Abrimos aqui um parêntese para ressaltar que o trabalho pauta sempre na atenção exigida de se trabalhar com o conteúdo das memórias consciente do condicionamento que a compreensão e o alargamento das concepções de dança da atualidade nos trazem. Por isto mesmo, extremamente oportuno *reconstruir* esta história da dança em Goiânia, expondo a ousadia e o ineditismo de certos movimentos.

Um pouco da década de 1980

Como não falar da dança na década de 1980 em Goiânia? O que representou certos movimentos e posturas, tanto pra cidade quanto para com o diálogo com os movimentos de dança nacionais e internacionais. É o caso do *Grupo Via Láctea*, que nasceu espontaneamente em 1981, quando da preparação de um show para uma festa de calouros⁵⁴. Com o sucesso da estréia resolveram criar o grupo formado, na maioria, por acadêmicos do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás⁵⁵. Era um veículo de expressão do Museu Experimental de Artes Visuais, utilizando em seus trabalhos uma mistura de várias linguagens artísticas seguindo a linha da sátira. Sempre recebendo críticas positivas, o grupo motivou-se a continuar.

Em 1981 participaram da *V Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador, onde Goiás se destacou e o grupo foi aplaudido de pé no Teatro Castro Alves por quase duas mil pessoas.

Vôo Cênico – Via Láctea

Escorregamos nas cascas da vida, entre abraços e soltura do movimento interior. Expressão momentânea mais longe, mais perto. Arquitetos da fantasia real. Eles enxergaram, trocaram em cada passo a energia única de experimentar à razão do amor.

Pela vida afora, quase sempre, geniais são amadores. Dormi um sono, bom, feliz. Sonhei... Via Láctea. Genial! Há pessoas caiadas de paixão pela arte espontânea, profunda, beirando rio afora a intimidade da dança de cada um de nós.

Via Láctea... ainda respiramos, outros também haverão de respirar tua boniteza, ritmo sereno de arte, enorme construção...⁵⁶

O Sonho acabou ou acabou o Sonho?

Chegou ao fim da Oficina, para uns com proveito e aprendizagem, para outros uma mera maneira de curtir a Bahia. Mas para muitos, uma gratificação por militar nos meios artísticos da Bahia. Todos os que participaram com trabalhos, palestras, muito obrigado por tornar nossa terrinha a capital da dança neste período. E muito obrigado especial ao Grupo Via Láctea de Goiânia. Sem comentários.⁵⁷

Também no início da década de 1980, Goiânia foi contagiada com a febre do *Jazz Dance*⁵⁸ no Brasil, predominando então, nas academias surgidas, dois estilos: o *ballet* clássico e o *jazz*, sendo este último o grande sucesso do momento. Uma das pessoas que mais se destacou difundindo e diferenciando a dança na cidade, como prática artística, elevando-a a níveis profissionais, foi Julson Henrique Pereira. Ele foi um dos primeiros a levar o nome de Goiânia para dentro do mundo da dança brasileira através de

participações em festivais nacionais. Já em 1981 e 1982, através da Academia Movimento, levou suas coreografias ao *I e II Festival Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, recebendo premiações.

Em 1982 Victor Navarro⁵⁹ estreou seu espetáculo *Paixões* aqui em Goiânia, uma oportunidade única para o público goianiense ver o quão diferenciado poderia ser o trabalho com dança. Em 1983, o *Grupo Dançarte*, da Universidade Federal de Goiás, dirigido pela professora Lenir Miguel de Lima, com as mesmas características do *Grupo de Dança Univérsica*, apresentou-se na *VII Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, no Teatro Castro Alves, em Salvador, com o espetáculo *Raízes da Terra*, cuja temática era uma denúncia ao esmagamento da cultura dos índios Karajás.

Julson Henrique saiu da Academia Movimento entrando como sócio na Academia Energia, em 1983. A maioria dos alunos que dançava com ele o seguira dando continuidade a uma clara identidade com seus trabalhos. Já de início montou o *Grupo de Dança Energia*, com uma proposta de dança moderna mais atual. Apresentaram-se na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador e no *III Encontro Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, onde foram premiados pela criatividade. Deste trabalho surgiu o espetáculo *Dia e Noite* que foi apresentado, com boa aceitação do público, duas vezes no Teatro Goiânia, com os bailarinos sendo remunerados – primeira vez em Goiânia que um grupo de dança trabalha desta forma, já um indício de independência da dança.

Em 1984, o grupo fica entre os dez primeiros colocados na *I Mostra de Novos Coreógrafos*. Em 1985, apresentam o espetáculo *Três Atos*, de Julson que já não mais obedece a um estilo determinado de dança. Ele tinha o intuito de levar ao público algo mais que perfeição técnica. “O objetivo principal do grupo é promover o amadurecimento da dança como arte e como proposta profissional no contexto da cultura goiana, ou seja, a promoção de platéia para a dança e na participação dos acontecimentos sócio-culturais do Estado⁶⁰”, disse Julson.

Uma boa passagem pelos jornais da época que retratam a trajetória de Julson e o sucesso de seus trabalhos – que levaram o nome da cidade para fora deixando a impressão de criatividade e competência – nos leva a crer que Goiânia estava realmente descobrindo o objeto artístico dança e a sua dança. Entretanto o cotidiano da realidade artística não se consolidava. A ausência da valorização concreta e de legitimação da dança artístico-profissional fez com que estes movimentos morressem de inanição. Infelizmente

não tinham como sobreviver somente com os elogios da imprensa. Julson muda-se para Fortaleza onde recebeu uma boa proposta para trabalhar com publicidade.

Aquele velho grupo de alunos e amigos que tanto se identificavam com o trabalho do Julson ficou meio perdido, sem referência em Goiânia. Eles saíram do Grupo Energia, mas a vontade de fazer uma dança diferente continuava no ar. Vera Bicalho, uma das ex-integrantes do Grupo Energia, reuniu-se com os outros bailarinos para começar um novo trabalho. A proposta era a criação de um grupo de dança profissional independente, sem vínculo nenhum com academia. Assim surgiu a *Quasar Companhia de Dança*, no dia 07 de fevereiro de 1988, a primeira companhia de dança independente de Goiânia.

Podemos ver então que, na década de 1980 na cidade de Goiânia, ocorreram vários movimentos que conseguiram estabelecer diálogo com a produção artística nacional e internacional, o que, em um primeiro momento nos faz crer que a cidade estava constituindo o seu *corpus* artístico dança. Porém o que transparece no cenário da dança em Goiânia na atualidade é que estes movimentos parecem nunca ter existido. Estes ecoaram na cidade de forma muito menos intensa do que sua força explicitou. Essa peculiaridade marca também a forma como o trabalho da *Quasar Cia. de dança* foi recebido na cidade e que os acompanhou até meados da década de 1990 e que se repete com grupos atuais. Outro dado é a quase ausência de grupos amadores e profissionais evidenciada pelas pautas dos principais teatros que são preenchidas predominantemente por apresentações de final de ano de escolas e academias de dança.

Qual o *estofa social da memória* da dança em Goiânia?

Com isso, retomamos aos estudos sobre memória e tradição. O que fica para as pessoas das ações vivenciadas? Como elas usufruem de suas memórias? Sabendo que o lembrar, como afloramento do passado, combina-se com o processo corporal e presente da percepção, quase sempre essas lembranças deslocam nossas percepções reais. Assim, a percepção da dança em Goiânia se relaciona com outras memórias vinculadas a tradições que não dialogam com alguns movimentos ocorridos na década de 1980. A memória aqui aparece, definitivamente, como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora.

O saber local da dança foi se constituindo da interação entre modelos estéticos e sociais, sendo que o *corpus memorialístico* perpassou as relações de poder e

predominância de uma tradição. A questão crítica da tradição do ballet clássico em Goiânia não foi sua manutenção como um caminho de dança, mas como o único aceitável na cidade, apesar de todo o movimento contrário que invade a segunda metade do século XX. Por isto a importância de se estudar minuciosamente as solidariedades sociais e analisar a maneira pela qual se fazem e desfazem as configurações sociais. A maioria dos sujeitos de uma tradição moderna de dança em Goiânia não encontrou espaço de identificação e, por isto mesmo, foram embora. Ou até mesmo não se reconheceram sujeitos de dança, mudando não de localidade, mas de prática social.

A identificação desta problemática exige, desta história da dança, o reconhecimento da complexidade das relações estabelecidas na sua constituição. O levantamento dos sujeitos que admitem ou se admitiram construtores/vivenciadores deste fenômeno precisa nos levar ao seu oposto, a sua margem. O olhar do oficial e do oficioso, reconhecendo as contradições, flutuações, fragilidades e enfrentamentos. Reconhecer como a dança local se apresenta em relação a um contexto mais geral da dança, nacional e internacional, com qual(is) tradição (ões) dialoga. Traçar a trajetória da prática artística da dança em Goiânia é delinear sua identidade e, como coloca Levi (1996), em seus usos da biografia, é a própria complexidade da identidade, sua formação progressiva e não linear e suas contradições, os maiores desafios que acabam se tornando os protagonistas com que se deparam os historiadores.

Esta história é o confronto entre histórias de dança de âmbito local e universal e, particularmente, entre os porquês dos esquecimentos e das lembranças. Sabemos que a memória e o esquecimento vivem um embate, um jogo de poder. Como se configura o jogo de poder na constituição do fenômeno artístico dança em Goiânia? Gondar (2000) chama a atenção para o quão ficcional é esta grande abstração chamada "identidade" e precisamos admitir isto. Na mesma hora que a nossa história parece ter se configurado pelo "esquecimento" de movimentos modernos de dança, respondendo a uma tradição estética clássica em diálogo com um contexto social específico, enxergamos uma "identidade" contemporânea, correspondente há uma tendência construída, nos parece, artificialmente, até devido ao "esquecimento" à história mais ampla, contrário a esse conceito.

Parece-nos que a cidade esquece o esquecimento. Isso conduz a uma memória como herança acabada, capaz de perpetuar uma identidade, e não uma memória trabalho, que produz outras coisas quando rememora. Temos que desnaturalizar o

esquecimento, para desnaturalizar a lembrança, o documento, a fonte. Até porque, como coloca Gondar (2000) esquecer é um ato, que requer condições especiais de possibilidades. São necessárias forças muito intensas para a sua realização e para a constituição da memória. O que faz a cidade se esquecer da ousadia dos movimentos ocorridos na década de 1980, muito forte nos trabalhos primeiros da Quasar? Pode a cidade abrigar uma companhia sólida de tradição contemporânea e ainda encontrarmos fortes movimentos de rejeição e estranhamento em relação a traços presentes em momentos anteriores de enfrentamento e aparente superação?

Memória como repetição, parece que a lembrança é necessária para lembrar o quê esquecer, lembrar de não sair do lugar. Que contexto cultural, social, artístico proporciona isto? Bosi (1987) traz uma consideração importante em relação à rememoração e seus significados. A memória que fica sofre transformações de acordo com as operações sofridas pelo grupo receptor. Assim, se a vida social ou individual estagnou, ou reproduziu-se quase que só fisiologicamente, é provável que os fatos lembrados tendam a conservar o significado que tinham para os sujeitos no momento em que os viveram. Investigar como acontece a prática artística da dança na cidade, como ela é vivenciada, compreendida pode nos dar pista de como são suas memórias e seus esquecimentos.

Nesta perspectiva, a história é a deslegitimação do passado vivido. Ela é a problematização da dança, do desejo de memória, do que é lembrado e do que é esquecido. Uma coisa é a pura apreciação das memórias da dança, como vemos em muitos livros de "história da dança", outra coisa é o questionamento de como estas são rememoradas, por que e para que, inclusive nestes próprios livros. Esta é a discussão/contribuição que a história traz para o universo da dança. Que memórias são essas? Que corpos, que sujeitos, que tradições, que instituições, que legitimações?

Questiona-se aqui justamente esta história que acaba legitimando uma determinada memória em tradição. Abre-se o olhar, (re)velando a complexidade das memórias e das tradições, problematizando a memória que se constitui tradição, e a tradição que evoca uma memória. E Goiânia se apresenta como um espaço de descoberta de histórias, pois as memórias estão soltas, estáticas, mudas, confusas, emboladas, truncadas. E é neste cenário que nos encontramos: no deserto... *"O deserto é o labirinto mais radical, pois nele tudo pode ser caminho, todos os sentidos podem construídos. Mas como representar esquematicamente um deserto?"* (FEITOSA 2002: 64).

Referências

- BANES, Sally. *Terpsichore in sneakers*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª ed. Tradução por A. Queiroz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FÁTIMA, Conceição V. e LEMOS, Jandernaide R. e LIMA, Lenir M. *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*. Goiânia: dossiê FUNDETEG, 2004.
- FEITOSA, Charles. *Labirintos: corpo e memória nos textos autobiográficos de Nietzsche*. In: LINS, Daniel e GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GONDAR, Jô. *Lembrar e esquecer: desejo de memória*. In: COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (org.). *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- LIMA, Lenir Miguel. *Um momento da dança em Goiás*. In: Revista Pensar a Prática, Goiânia: Editora da UFG, v. 1, n. 1, p. 74-80, jan./jun. 1998.
- MONTEIRO, Mariana. *Balé, tradição e ruptura*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- RIBEIRO, Luciana G. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. 1998. Monografia (TCC) – Esefiego, Goiânia, 1998.
- RODRIGUES, Eliana. *A trajetória dialética da dança pós-moderna*. Revista Repertório, Teatro & Dança. Ano 2. 1999.
- STUART, Izabel. *A experiência do Judson Dance Theater*. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1999.
- VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Tempos, espaços e movimentos da dança em Santa Catarina

Jussara Xavier⁶¹

O propósito deste texto é oferecer pistas para conhecer e compreender o contexto atual da dança catarinense. Para sua redação, reuni informações sobre profissionais, companhias, escolas, instituições, publicações, pesquisas acadêmicas, iniciativas de apoio à produção em dança, organizações de classe, teatros, salas de apresentação, festivais, eventos, mostras e fatores de relevância histórica (personalidades e fatos). Estes aspectos integram o levantamento de dados realizado para o *Programa Rumos Itaú Cultural Dança*, com o objetivo de mapear a dança contemporânea brasileira nos anos de 2000, 2004 e 2006. Como pesquisadora no Estado de Santa Catarina, atuei nas cidades de Blumenau, Itajaí, Florianópolis, Jaraguá do Sul, Joinville e Lages, expressivas aos propósitos da investigação. Apresento aqui, de forma breve, pessoas e fatos fundamentais que colaboram para desenhar um mapa regional da dança.

Para entender a dança cênica em Santa Catarina é preciso seguir alguns rastros (deixo ao leitor a tarefa de aprofundar estes e outros possíveis). Fatos notáveis podem ser recuperados no caminho de profissionais como Albertina Saikowska de Ganzo (1919-1999), responsável pela abertura da primeira escola de dança clássica na cidade de Florianópolis em 1950. Muitos e atuantes bailarinos e professores da capital formaram-se nesta academia, que também cedeu espaço ao surgimento e a manutenção de grupos locais. Ainda hoje, a *Academia Albertina Ganzo* é estimada por sua relevância e durabilidade.

Outra precursora da dança no Estado foi Bila D'Ávila Manganelli Coimbra, nascida em 1934 no Rio de Janeiro. Veio à capital em 1972 para dedicar-se ao ensino. Em 1987 abriu a escola *Studio B*, em 1988 formou o *Ballet de Câmera de Florianópolis*. Mediante um trabalho profissional de ensino da técnica clássica, a mestre acrescentou qualidade à dança no estado.

A professora e coreógrafa Renée Wells (1925-2007) é também personalidade de grande valor histórico para a dança catarinense. Veio para Florianópolis em 1977. Formou uma escola de dança na Universidade Federal de Santa Catarina e fundou o *Grupo Móbile*,

trabalhando com improvisação. Durante sua permanência no Estado, na década de 80, contribuiu para construir e atualizar a percepção artística e os modos da dança. Renée também colaborou na instituição da *Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina (APRODANÇA)* ao lado de profissionais como Rosângela Mari, em 1985. Rosângela formou uma geração de bailarinos na técnica do *jazz*, ensinando nas extintas academias *Panthèon* e *Rodança*, onde criou o *Grupo Cena 11*, no ano de 1986. Foi aluna de Bila Coimbra e Jussara Terrats.

Com a abertura do *Studio de Dança* em Florianópolis, 1977, Jussara Terrats inovou ao lecionar as técnicas de dança moderna e jazz. Ao formar o *Grupo Experimental de Dança*, inaugurou um ambiente propício ao surgimento de grupos profissionais. Muitos de seus alunos formaram, mais tarde, o *Ballet Desterro*, um núcleo de dança moderna atuante nos anos 1980 dirigido por Sandra Meyer. Com a opção de sair do âmbito das apresentações de fim de ano das academias, montar espetáculos com coreógrafos convidados e participar de eventos fora da cidade, o *Desterro* representou a primeira proposta de formação de um grupo profissional e abriu espaço ao desenvolvimento da dança contemporânea. Extinto em 1991, alguns de seus participantes fazem a diferença na dança catarinense: Zilá Muniz, Anderson Gonçalves e Sandra Meyer.

Hoje Zilá Muniz atua como professora, encabeça projetos significativos como a *Série Mergulho no Palco* e é intérprete-criadora do *Ronda Grupo de Dança e Teatro*, um núcleo de dança contemporânea nascido em 93. Anderson Gonçalves é bailarino e figurinista do *Cena 11 Cia de Dança*, e merece ser lembrado como professor e coreógrafo na fase inicial do grupo, quando um conjunto de jovens bailarinos (que incluía seu atual diretor Alejandro Ahmed) dançava coreografias de *jazz*. Sandra Meyer exerce papéis relevantes: acumula realizações que vão desde a criação de coreografias (muitas premiadas para o *Ballet Desterro*) à atividades relacionadas a produção de eventos, publicação de livros, crítica de dança, pesquisa e ensino universitário⁶².

Em Joinville dois nomes são lembrados como incentivadores para o desenvolvimento da dança local: Carlos Tafour, fundador da *Escola Municipal de Ballet*, e Albertina Ferraz Tuma, ex-diretora da mesma organização. A ambos é atribuída a tarefa de criação do *Festival de Dança de Joinville*, evento internacional realizado no mês de julho desde 1983, que confere a Joinville o título de “cidade da dança”.

A *Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes*, criada em 1942, expressa com intensidade os rumos da dança em Blumenau, cidade que abriga principalmente grupos de

tradição germânica. Os nomes de Liesel Klostermann, Gertrud Smolka, Inês Poller, Mara Probst Schoegel e Pauline Stringer ligam-se à direção e ao ensino da dança clássica na instituição. Com a saída de Pauline em 1976, a Escola interrompe suas atividades durante três anos. Em 1979, Pedro Dantas vem da Alemanha especialmente para dirigir o espaço e permanece no ofício até 1981. Afastado da função, Pedro dedica-se a elaboração e exposição de pinturas e esculturas de dança. Hoje, a então denominada *Pró Dança de Blumenau Escola de Balé do Teatro Carlos Gomes* tem direção artística de Beatriz Niemeyer e abriga o *Grupo Pró Dança*. Liderado por Ivana Deeke Fuhrmann, o grupo é ativo participante de festivais com coreografias de *ballet* clássico, sapateado americano e dança contemporânea.

Ainda em Blumenau, vale lembrar as bailarinas Úrsula Aloma Ionen e Beatriz Niemeyer a frente do *Corpo de Dança Maria de Caro*: um elenco reunido de 1978 a 1982 para buscar a profissionalização dançando ballet clássico.

Apesar da produção de dança em SC ter início com o balé clássico, hoje, as companhias atuantes são de dança contemporânea. A capital reúne as mais representativas (desponta em número e qualidade) e apresenta o único grupo efetivamente profissional: o *Cena 11*, comandado desde 1994 por Alejandro Ahmed. Como diretor artístico e coreógrafo residente, Alejandro foi o grande responsável pela profissionalização da companhia, reconhecida no meio como incontestável estímulo ao desenvolvimento da dança catarinense. De fato, as conquistas de obtenção de patrocínios e premiações, manutenção de um trabalho permanente, contratação de profissionais e realização de turnês, impulsionaram tanto a formação de novos grupos quanto a profissionalização dos existentes.

De 2000 para cá, grupos como *Mahabhutas* e *Voga*, que se destacavam na cena estadual, foram desfeitos. O *Mahabhutas Cia. de Dança Contemporânea* nasceu em 1991 sob a direção de Telmo e Alba Gomes, ambos provenientes do Rio de Janeiro. Ex-bailarinos da companhia deram origem a novos grupos, dentre eles o *Kaiowas Grupo de Dança*, com direção e coreografia de Karina Barbi. Já o *Voga Companhia de Dança* nasceu em 1991, idealizado por Flávio Vargas e Marcelo Cavalcanti, provenientes de Campo Grande/MS. Em 1994, Marcelo deixou o *Voga* para formar o *Khala Grupo de Dança*, exercendo até o momento as funções de diretor, bailarino e coreógrafo nas técnicas de *jazz*, moderno e contemporâneo.

Companhias independentes (note que não existem companhias oficiais em SC) de Florianópolis em crescente profissionalização: *Kaiowas*, *Ronda*, *Siedler*, *Aplysia*, *Andras Cia de Dança-Teatro* e *O'ctus Cia. de Atos*. Ainda que suas trajetórias revelem descontinuidades, estão empenhadas na conquista de espaços e apoios para a permanência e o aprofundamento de suas pesquisas. Percebe-se um crescente amadurecimento artístico e gerencial em seus trabalhos. Já em outras cidades do Estado, este movimento é visível nas criações do *Grupo de Experimentação Cênica* de Jaraguá do Sul e do *Rinoceronte Alado Núcleo de Dança* de Itajaí. A produção concentrada na capital retrata a desigualdade que se espalha no país. Como favorecer uma descentralização regional? Quais opções podem ampliar o acesso aos processos de criação e consumo da dança nas várias cidades do Estado?

No que se refere à formação técnica dos bailarinos, é possível sublinhar que sua educação em dança é basicamente informal: num primeiro momento está ligada ao ensino ofertado nas escolas e academias e, mais tarde, articula-se as aulas ministradas nos próprios grupos que integram. As companhias exercem um papel fundamental na formação de artistas e técnicos na medida em que buscam inserção no mercado profissional. A corrida pela qualificação provoca o surgimento de especialistas como iluminadores, produtores, figurinistas, cenógrafos, *designers* e músicos, que se voltam à execução de trabalhos exclusivos e integrados à área da dança. Quanto ao coreógrafo, trata-se freqüentemente de um autodidata que alia a função de criador com as de intérprete e professor. Diante desta configuração surge a pergunta: quão sólida é a formação destes profissionais? E quando a questão é o ensino da dança, a questão ganha complexidade: Quais professores estão habilitados a lecionar? Como ocorre a inclusão da dança no ensino regular? Como atualizar a capacitação de professores para o trabalho com dança considerando seus diferentes públicos?

Quem desejar aprender dança contemporânea em Santa Catarina (fora do âmbito grupal) deve considerar duas opções: em Florianópolis, o *Centro Integrado de Cultura (CIC)* vem aglutinando um grupo ativo de professores-criadores⁶³ que ministram aulas de dança contemporânea e organizam *jam sessions* para o exercício da improvisação. Apesar das condições estruturais precárias, o *CIC* se configura como núcleo de formação em dança contemporânea. Sediada em Joinville, a *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil* oferece um curso de aperfeiçoamento em dança contemporânea com quatro horas diárias de aula,

de segunda a sexta-feira, que inclui matérias como elementos do circo, interpretação teatral, dança-teatro, composição coreográfica e produção cultural.

A dança ainda tem baixa inserção no âmbito universitário. Santa Catarina não possui graduação em dança. Talvez o fato explique um alto percentual de profissionais formados em cursos de educação física e artes cênicas (leia-se teatro) espalhados pelo estado. O ensino acadêmico da dança teve início em 1999 com a pós-graduação *Especialização em Dança Cênica* da *Universidade do Estado de Santa Catarina*, com proposição e coordenação de Sandra Meyer. As três edições realizadas reuniram professores de distintas universidades do País e alunos provenientes de variadas regiões do estado em busca de aprimoramento. Trata-se da única possibilidade de acesso a um diploma universitário específico na área da dança. Então, resta aguardar a implantação de programas de graduação e pós-graduação em dança em Santa Catarina.

É surpreendente encontrar neste território um número significativo de pesquisas acadêmicas. São 123 publicações, em grande parte monografias produzidas na *Especialização em Dança Cênica* e nas graduações em educação física espalhadas pelo estado.

Quais são os estímulos existentes para viabilizar o trabalho profissional no setor? O apoio público ocorre majoritariamente por meio do mecenato de incentivo à cultura⁶⁴, presente nas cidades de Florianópolis, Joinville e Itajaí, bem como, em âmbito estadual⁶⁵. Os governos de Blumenau, Itajaí e Joinville têm mecanismos para repasse direto de verba à dança. Blumenau e Joinville possuem fundos de apoio à cultura, que premiam a execução de projetos em diversas áreas artísticas, inclusive a dança⁶⁶. Já em Itajaí, a Fundação Cultural destina um montante para a compra de espetáculos de dança, canto coral e teatro, com o objetivo de levar apresentações artísticas às comunidades do município. Nesse caso, os contemplados devem prestar uma contrapartida correspondente a dez apresentações anuais⁶⁷. Apesar destas iniciativas, a participação direta do governo no financiamento ao setor é muito pequena, tanto em relação aos estímulos existentes quanto ao volume dos recursos destinados.

O baixo orçamento do governo direcionado à cultura é questionado não apenas em Santa Catarina, mas em todo Brasil. A confusão entre política cultural e o principal mecanismo adotado para estimular a cultura - a Lei de Renúncia Fiscal - atrasa discussões básicas como, por exemplo, a ampliação do acesso à cultura. Nesse contexto - onde reina a burocracia, habitam as escolhas por interesse e as regras do jogo se alteram

aleatoriamente por meio da publicação de infinitos decretos - os profissionais da dança lançam mão de seu grande trunfo: a criatividade e capacidade de sobrevivência. Não à toa, eles próprios criam estratégias para contrapor a situação de descaso e instabilidade na qual se encontram.

Desta condição surgem propostas como a *Série Mergulho no Palco*, que disponibiliza bolsas de montagem e produção para intérpretes-criadores de Santa Catarina, ou seja, concede estímulo financeiro à pesquisa e criação de trabalhos em formato solo. Além disto, programa apresentações de obras que promovam o cruzamento entre o teatro, a dança e a performance. Ao reunir platéia e artistas no palco, busca conectá-los de modo singular entre si e com a dança contemporânea atual⁶⁸.

Propostas como *Tubo de Ensaio – Corpo: Cena e Debate* também cumprem um papel favorável para fomentar a invenção e distribuição da dança contemporânea. Concentrado na mostra de espetáculos/trabalhos em processo aliada a debates com especialistas e público, oportuniza informação e investigação. O encontro ocorre desde 2001 e já realizou 23 edições. Seus resultados estão registrados no livro e DVD *Tubo de Ensaio. Experiências em dança e arte contemporânea*, organizado pelas coordenadoras do projeto Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres em 2006.

Os festivais competitivos continuam a incentivar o estudo da dança no Estado, mas já não são ações exclusivas de distribuição da produção artística local. Algumas iniciativas consolidadas se transformaram, como a *Mostra de Dança de Florianópolis*. A partir de 2006, o evento teve seu formato modificado ao reunir no palco principal apenas grupos de dança contemporânea, com o propósito de favorecer a profissionalização.

Hoje Santa Catarina abriga interessantes alternativas de difusão da dança:

- *Mostra de Dança Contemporânea*: programa anual do *Festival de Dança de Joinville* que articula a oferta de apresentações com workshops coreográficos ministrados pelas companhias e bailarinos selecionados.

- *Mostra Contemporânea de Dança de Itajaí*: realizada anualmente, se concentra na circulação de companhias de vários estados do país. Os espetáculos ocorrem no Teatro Municipal de Itajaí. Trata-se de uma realização da professora Mery Rosa, que também promove os eventos competitivos *Festival de Dança Mery Rosa* e *Blumenau em Dança*.

- *Múltipla Dança*: seminário internacional que abarca apresentação de espetáculos, palestras, oficinas, performances, debates, exposição de processos, *jam session*, exibição de filmes e vídeos-dança. Tem sede em Florianópolis.

- *Seminário Arte Contemporânea em Questão*: realiza conferências para discutir a contemporaneidade em diferentes manifestações artísticas, entre elas a dança. Ocorre em Joinville.

Como reunir e formar platéia para dança contemporânea em Santa Catarina? A questão desafia produtores independentes de companhias e organizadores de eventos. Apesar de algumas ações aglutinarem um bom número de assistentes, a quantidade de público em espetáculos e encontros do gênero ainda é ínfima.

Santa Catarina possui cerca de 30 teatros, mas nem todos são adequados para a área da dança. Cabe atentar que sua mera existência não configura um impulso à criação, e ainda, que as altas taxas de locação de salas e equipamentos inibem a produção e a circulação de espetáculos. Como usar dos equipamentos culturais disponíveis, articulando interesses públicos e privados, para promover a sustentabilidade do mercado e a formação de platéia? Como incentivar e implantar programas permanentes de espetáculos de qualidade para que a dança contemporânea conquiste seu segmento de público? Que lugar tem o público na escalada de profissionalização do artista? Tendo em conta que a dança se realiza em sua relação com a platéia, por que pouco se investe na estruturação de projetos voltados ao diálogo efetivo com o público?

A preocupação básica e imediata de artistas e produtores com a própria sobrevivência desencoraja iminentes discussões no setor, como a ocupação dos teatros. Considero que a conquista de espaços (para aulas, ensaios e/ou apresentações) e de público têm papel importante para consolidar companhias e realizações de dança. Cabe refletir, por exemplo, sobre como viabilizar temporadas de dança (elas não existem em Santa Catarina) e estabelecer um calendário de ocupação dos teatros públicos para a dança local.

As organizações de classe podem contribuir com o debate destes e de outros temas pertinentes. A *APRODANÇA* reúne os interessados em colaborar com a formulação de ações que atuem para a profissionalização do setor⁶⁹. Com 22 anos de atuação, é presidida por Bárbara Rey. Desde 1999, integra o *Conselho Estadual de Cultura*, cujas competências englobam a avaliação de projetos encaminhados ao mecenato estadual de incentivo à cultura e a elaboração de diretrizes para definição de políticas culturais. Mesmo sabendo que ações conjuntas podem render benefícios gerais, artistas e produtores ainda não assumiram devidamente a organização, que necessita aglutinar um

número crescente de pessoas e de cidades para fortalecer e ampliar o potencial de representação da categoria.

A *APRODANÇA* publicou o *Catálogo de Dança Catarinense* (2006), o qual apresenta pessoas físicas e jurídicas da área da dança no Estado. Com distribuição gratuita, foi concebido como estratégia para promover o intercâmbio e gerar visibilidade à produção artística local. A edição integra o conjunto de obras literárias publicadas em Santa Catarina, num total de oito. Entre os títulos, destaco *A dança cênica em Florianópolis* (1994), com autoria de Sandra Meyer e *Improvisação e dança: conteúdos para a dança na educação física* (1998), de Andresa Soares, Cibeli Girardi Andrade, Elaine Cristina Souza e Maria do Carmo Saraiva Kunz.

Santa Catarina exhibe carência no que se refere à publicação de periódicos especializados em dança⁷⁰ e espaços para a publicação de textos críticos. Há, entretanto, a revista *Cartaz* que, desde 2002, veicula matérias ocasionais sobre dança. O jornal *A Notícia* costumava publicar críticas de dança com certa regularidade em seu caderno de cultura, mas a partir de 2007, a prática foi se tornando cada vez mais rara. A crítica, ao colaborar com a educação da sociedade para as artes, tem potencial para estimular a frequência do público em espetáculos e incentivar a qualificação de artistas.

A dança catarinense sublinha contribuições pontuais, quer dizer, iniciativas relevantes que brotam do esforço empregado por uma única pessoa, notadamente imprescindível à continuidade do empreendimento. Tal ocorrência se verifica principalmente fora da capital. Exemplifico com Mery Rosa em Itajaí, Lisa Jaworski em Jaraguá do Sul e Ivana Deeke em Blumenau, artistas que dão vida à dança contemporânea em suas cidades. De modo análogo, Henrique Beling modificou a realidade da dança em Lages nos anos 1990. Seu trabalho movimentou o setor ao promover ações específicas de dança. Com a saída de Henrique, a cidade presenciou o enfraquecimento do campo da dança. Lá, hoje, não existem produções contemporâneas nem qualquer pretensão de profissionalização na área, restrita à oferta de aulas de *ballet* e dança de rua. Assim, arrisco dizer que a dança contemporânea em algumas localidades de Santa Catarina também está vulnerável à atuação de um único profissional.

Ainda que o pioneirismo e a batalha travada por alguns em nome da dança seja admirável, é temerosa a armadilha da auto-suficiência, que negligencia o ambiente e seus habitantes. Em Santa Catarina, as possibilidades de construção conjuntas estão apenas nascendo: projetos recentes têm unido bailarinos e grupos diversos em tentativas de

obtenção de apoio e realização. A configuração em parceria é uma resposta para aqueles que acreditam que somente a resolução econômica é capaz de resolver problemas de sobrevivência.

A cooperação é possível onde interesses são compartilhados. Neste sentido, a reflexão sobre os próprios objetivos tende a aumentar as chances de comunicação e envolvimento, além de fortificar o senso de responsabilidade. Penso na vitalidade do espaço universitário e da imprensa para provocar encontros e trocas de informação. A difusão de idéias, conectadas com discussões de outros centros culturais, podem ajudar a oxigenar a produção de dança catarinense. Lembro do poder público com o encargo de dar fôlego a empreendimentos de terceiros, afirmando uma política que estimule a iniciativa individual e grupal. Cabe ao Estado dar meios para a livre associação e incitar parcerias da dança com variadas organizações da sociedade civil. Finalmente, as associações de classe e os indivíduos cumprem relevante papel ao buscar ligar iniciativas dispersas.

A dança em Santa Catarina movimenta muitas e outras histórias. De tempos recentes. De tempo lento, numa construção que vinga minuto a minuto. Num espaço amplo e com muito a percorrer.

Referências

NUNES, Sandra Meyer. *A dança cênica em Florianópolis*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

XAVIER, Jussara. Mapeamento contextual da dança em Santa Catarina. In: BRITTO, Fabiana Dultra (org.) *Cartografia da Dança: Criadores-Intérpretes brasileiros*, São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

_____. Dança contemporânea em Santa Catarina: um cenário de desbravadores. In: Núcleo de artes cênicas (Org.) *Cartografia: rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*, São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

Narrativas de uma cidade: o jornal e a dança

Ítala Clay⁷¹

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados parciais do projeto *Cidade, Memória e processos evolutivos da dança*, desenvolvido na Universidade do Estado do Amazonas, no período de 2003 a 2006, por meio do Programa de Fomento à Iniciação Científica (PROFIC). O projeto consiste no mapeamento de registros sobre a dança teatral em Manaus nos jornais dos acervos da Biblioteca Pública, do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (IGHA), e do Museu Amazônico, correspondentes ao período de 1862⁷² a 2000. Surge a partir de um trabalho monográfico, escrito em 2000, em que se buscava escrever sobre a dança contemporânea na Manaus dos anos 1980, e se desdobra mediante as necessidades do Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo frente a escassez de títulos sobre a história da dança local, e o entendimento de que esta primeira coleta era imprescindível para qualquer incursão de nível teórico. Um primeiro momento. Uma sistematização preliminar.

A pesquisa de campo e os estudos de natureza teórica foram desenvolvidos paralelamente. O grupo, formado pelas bolsistas Any Karoline Bezerra, Ellem Magalhães, Elisângela Marinheiro e Fabrícia Melo, leu e discutiu textos sobre Teoria e História Cultural, assim como material referente aos aspectos urbanos da cidade de Manaus e sua produção em diversos gêneros artísticos, os quais auxiliaram na compreensão da relevância do próprio conceito de História e de suas implicações para se pensar a cultura, a arte e a dança nesta cidade, além de uma primeira aproximação e reflexão sobre as especificidades da linguagem de épocas pretéritas e as especificidades históricas do próprio veículo de comunicação.

Há que se acrescentar que no início do projeto a pesquisa bibliográfica preliminar apresentou como resultados a existência de somente três publicações contendo informações sobre a trajetória da dança em Manaus: os livros de Ida Vicenzia, *Dança no Brasil* (1997), Eliana Caminada, *História da Dança: evolução cultural* (1999) e Adalto Xavier, *Dançando conforme a música* (2000). Todos partilhando de uma abordagem restritiva a determinados períodos do século XX. O que, de certa forma, justificou nosso recorte temporal, por um lado, em função do primeiro periódico a entrar em circulação na

cidade de Manaus, em 1851: o *Cinco de Setembro*⁷³, e por outro, na definição da passagem do século XX para o XXI, por ser um período em que todas as expectativas e perspectivas se colocaram socialmente expostas e predispostas a uma avaliação do milênio, em âmbito local e nacional.

Os primeiros registros: ora rua, ora igarapé...

Na segunda metade do século XIX Manaus apresenta-se como a capital provincial mais distante da Corte, com acesso somente por meio de longas viagens fluviais. Cidade pequena, que se mantém na condição de pobreza por falta de mão de obra qualificada, com uma população rarefeita, agricultura insignificante, comércio deficiente, e de aspecto urbano pouco organizado, com ruas, igarapés, e estradas esburacadas. Inúmeros viajantes expõem suas impressões sobre a cidade durante este período, relatando suas características urbanísticas como um aglomerado em acordo com as vontades da natureza.

E os jornais da época, em seu mosaico de seções, apresentavam lado a lado questões de comércio, segurança, ou saúde, assim como manifestações culturais como os bailes dançantes em que se fica sabendo sobre os ritmos do período e suas práticas de danças de salão. O que atestam o anúncio no Jornal *O Rio Negro*, de 22 de fevereiro de 1868, em que o Sr. Pingarilho oferece em sua casa um baile com polcas, valsas e mazurcas, e a divulgação das delícias do maxixe no baile popular do estabelecimento do senhor Maximínio Cerra, no *Commercio do Amazonas*, de 28 de agosto de 1903.

Textos com grande quantidade de opinião, repletos de ironia e sarcasmo, exibindo com certa frequência verdadeiros bate-bocas nas primeiras páginas. Um exemplo com as características deste tipo de texto pode ser encontrado no jornal *Futuro*, de 21 de junho de 1873, cuja finalidade da matéria é demonstrar pouco caso de um músico e uma francesa que, embora tivessem por profissão as artes, não encantavam tanto quanto a banda de música ou outras figuras locais.

O ensino da dança também é objeto de notas jornalísticas, bem ao estilo de época. No jornal *O Artista*⁷⁴, datado de 05 de janeiro de 1887, tem-se um anúncio sobre aula de dança ministrada por um professor estrangeiro, que apresenta o intuito de adjetivar o comportamento do professor, mas que não expõe elementos jornalísticos que hoje são

considerados importantes, tais como o nome do professor ou mesmo o relato do acontecimento.

Contudo, uma informação de extrema relevância foi encontrada no *Almanach Administrativo Histórico Estatístico e Mercantil da Província do Amazonas*, de 28 de setembro de 1884. Trata-se dos anúncios propagandísticos do Collégio Brasileiro e do Collégio Amazonense, ambos oferecendo a dança em seu elenco de disciplinas. O Collégio Brasileiro era destinado à educação primária e secundária de meninas, em regime de internato e externato, e a professora de dança era a própria diretora, D. Cândida Maria Pedrosa. Na mesma edição do *Almanach* o Collegio Amazonense apresenta como professora a D. Zara M. Correia, filha da diretora e fundadora D. Luna Messias Correia. Provavelmente este é o primeiro registro de aulas de dança de que se tem notícia na cidade de Manaus, embora não esteja especificado o tipo de dança.

No entanto, o quadro não parece animador no que se refere à vida cultural e artística da época. É o que atesta em 08 de agosto de 1897 o jornal *O Rio Negro*, na seção Crônica Theatral, em que há declarações sobre as artes com um enfático “não temos nem podemos ter arte”, atribuindo tal ausência a um meio sem desenvolvimento, incapaz de suportar grandes feitos artísticos. Cenário que irá sofrer transformações com a riqueza gerada no ciclo econômico da borracha e a vinda de inúmeras companhias de teatro, ópera, operetas e zarzuelas. Mudanças abissais para a vida urbana.

O início do ciclo da borracha na Região Norte do País promoveu uma intensa circulação de renda e a expansão urbana, com implicações demográficas, políticas e culturais. No Estado do Amazonas desponta um período de prosperidade econômica que fica evidenciado pelo número crescente de obras públicas realizadas em Manaus. Desenvolvem-se as áreas de comunicação, com eficiente sistema portuário, serviço de telefonia e serviço telegráfico. Cresce a oferta cultural na área artística: companhias de óperas freqüentes nos teatros, circos internacionais em longas temporadas, e o cinema, com projeções com o que havia de mais moderno em equipamentos. No entanto, há autores que criticam a qualidade desta intensa vida em Manaus cujo olhar destinava-se à cultura européia nos deixando um legado de contundente subordinação ao pensamento estrangeiro. O escritor Márcio Souza (1977) resume o espírito de época ao afirmar que durante este período a economia estava voltada para Londres e a cultura para a França e que isso trouxe grandes prejuízos à população em relação ao seu modo de viver.

O início do século XX

Com o término da chamada *Bélle époque*, autores divergem quanto à leitura de um tempo em que havia poucos recursos econômicos para o Estado do Amazonas, e estudiosos da vida social e cultural oscilam entre uma idéia negativa, em que a cidade vivia em condições extremamente precárias e outros que acreditam ser este um momento no qual se tem uma vida cultural dinâmica, sendo esta uma construção de espacialidades. É o caso do professor José Aldemir de Oliveira (2003:46) para quem é equivocada a visão de que a borracha, também chamada de ouro negro, foi determinante para o desenvolvimento da cidade de Manaus e do Estado do Amazonas em todos os seus aspectos.

Nos anos de 1930, apesar da depressão econômica, não faltam as festas nos salões elegantes da sociedade, tampouco as festas populares; e o cinema que se constitui em prática cultural intensa na primeira metade do século XX nas metrópoles brasileiras, não é diferente em Manaus, pois se apresentava enquanto elemento lúdico, empreendimento comercial e lugar privilegiado do encontro da população manauara, que tinha o intuito não apenas de assistir os filmes, mas de ouvir as orquestras e trocar gibis (OLIVEIRA, 2003:158). É constante o anúncio da projeção de filmes nos cinemas locais, inclusive os que possuem referências à dança, tais como o do dia 11 de janeiro de 1938, no *Diário da Tarde*, com matéria intitulada *Cine Manáos*, que apresenta os “soberanos da dança Fred Astaire e Ginger Rogers”, ou o anúncio de sessão no cinema Odéon sobre o primeiro filme estrelado pela dupla Robert Cumming e Eleonor Whitney, essa última aclamada a melhor sapateadora do mundo, com os mais recentes passos de dança de Hollywood. Fato que irá se intensificar nos anos seguintes até a chegada da televisão.

Constante ainda as matérias sobre a chegada e a apresentação de profissionais de fora, como é o caso da bailarina e atriz Maria Caetana, no *Diário da Tarde*, de 29 de julho de 1938, em que se tem sua homenagem ao governador da cidade, Botelho Maia, com um bailado inédito ao final da apresentação da peça de Renato Vianna, *Divino Perfume*. O texto, além de apresentar elogios à artista como intérprete de teatro e dança, expõe em seu currículo os estudos com Chinita Ulmann e Kitty Bodenheimer. E no dia 07 de novembro de 1938, divulgado nas páginas do *Diário da Tarde*, tem-se a chegada da *Companhia de Variedades e Grandes Atrações*, apresentando o seu espetáculo como algo próprio dos cassinos cosmopolitas, com os *shows* do casal de dançarinos Fontine, o sapateador

cubano Broadway, o cantor Luiz Amaral (intérprete de canções sentimentais), as sambistas Sereia Negra e Nair Alves (irmã do Rei da Voz, Francisco Alves) e a bailarina espanhola La Soldevilla, entre outras atrações.

Na década de 1940, em *O Jornal* de 06 de fevereiro de 1949, sob o título *Famoso ballet dansará para os nortistas*, de Vergnaud Gonçalves, encontra-se um texto sobre o cruzeiro artístico que o *São Paulo Ballet* fará pelos palcos do norte brasileiro no navio *Pedro I* em viagem de Santos a Manaus, durante seis meses, com um grupo de 14 bailarinas, os maestros Ítalo Izzo e Teodoro Muller, duas costureiras, um eletricitista e Henri Klaczo, marido de Olenewa. A matéria enfatiza o sucesso do grupo na capital paulista, e apresenta extensa declaração de Maria Olenewa sobre a preparação do grupo para o palco. Destaca ainda a frase “Rachar Lenha e Dançar é a mesma coisa”. Utilizada pela diretora, a frase refere-se ao esforço das bailarinas, com treinos de ginástica e bailados feitos diariamente, em seis horas de intenso trabalho exigindo temperamento artístico, persistência e resistência física. Uma ginástica que transformaria um corpo normal em uma estátua viva.

Novas perspectivas

A partir dos anos 1950 uma movimentada ação cultural se desenvolve em Manaus principalmente nos campos da literatura e do teatro. O Clube da Madrugada, criado no dia 22 de novembro de 1954, estabeleceu como ponto de partida repensar a Semana de Arte Moderna de 22 e produziu um manifesto sobre a ausência de atividades na cidade de Manaus no âmbito da literatura, escultura, pintura e arquitetura, bem como denunciou a superficialidade de estudos sociológicos e econômicos e a escassez de estudos filosóficos. O Manifesto foi publicado na única edição da *Revista Madrugada*, em novembro de 1955. Dez anos depois, a revista transformou-se em suplemento de *O Jornal*. (MITOSO: 2004). Já a produção teatral regional constituiu-se em preocupação de alguns grupos dos anos 60 com desdobramentos nas décadas de 1970 e 1980. Buscavam elaborar uma linguagem amazonense ou amazônica, através de temáticas indígenas e técnicas teatrais adaptadas à cultura popular.

Curiosamente, os jornais consultados, referentes à década de 1960 não apresentam qualquer dinâmica mais ousada para a dança, e os textos encontrados tratam de informações em âmbito nacional e internacional, com um tom de curiosidade, bem

como seções informativas semelhantes à estrutura dos almanaques. E em meio a anúncios de manhãs de sol, noites dançantes e festas folclóricas, tem-se uma matéria (com fotografia) em *O Trabalhista*, datada de 15 de outubro de 1963, sobre o encerramento da Semana da Criança, com a participação das escolas da capital, destacando as “danças de roda” e as danças rítmicas das alunas do Grupo Escolar São Luís Gonzaga, dirigido pelas irmãs do Preciosíssimo Sangue.

Nos anos 1980 a vida da cidade e os acontecimentos internacionais eram retratados diariamente segundo diversos pontos de vista institucionais. As editorias dos jornais apresentavam em seu mosaico, aqui e ali, pequenas notas e matérias sobre o cotidiano artístico-cultural, geralmente nas seções de cidade, esporte, geral, ou colunismo social. Sobre a dança encontra-se conteúdo referente aos espetáculos de final de ano das academias de *ballet* clássico e *jazz*, e os eventos organizados pela Superintendência de Teatro do Amazonas e pela Secretaria de Educação e Cultura. O registro que se tem do primeiro grupo de dança contemporânea também data deste período, ao lado de textos jornalísticos sobre a circulação de grupos folclóricos internacionais e locais, coexistindo com uma forte atuação da *Academia de Ballet José Rezende*. Os jornais explicitam basicamente a existência de dois ambientes de criação na dança teatral: a linhagem *Dançaviva*, com influências do *Ballet Stagium*, disseminando críticas à sociedade e às instituições públicas, e os grupos formados na Universidade Federal do Amazonas, com um modo diferenciado de pensar o corpo e construir cenas de dança.

O Dançaviva, considerado o primeiro grupo de Manaus a desenvolver atividades de dança contemporânea, foi criado em 1981, com integrantes interessados em estudar dança e levar para o palco o resultado destes estudos. A estréia foi com o espetáculo *Raça*, mas o segundo espetáculo *Inampi, o caboclo que amou uma bôta*, parece ter definido a orientação estética do grupo em direção à busca de uma linguagem amazônica. Em 1983 o grupo se desfez. Contudo, apesar do exíguo período de existência, exerceu grande influência não apenas na criação de outros grupos mas na disseminação de um pensamento de dança relacionado às questões políticas e propostas estéticas da época. É importante destacar que em sua trajetória o *Dançaviva* obteve uma razoável cobertura da imprensa aparecendo em notas de colunas sociais, matérias da editoria de cidade ou suplementos dominicais, os quais permitiam o desenvolvimento mais apurado do conteúdo em questão.

No processo de cisão do grupo, os integrantes seguiram caminhos diferenciados. O então bailarino Francisco Cardoso cria o grupo Movimento (1983), dirige o Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas (1984), e funda o Grupo de Dança Origem (1984-1985), que posteriormente se tornará um grupo teatral. Todos exibindo trabalhos coreográficos que apresentavam questionamentos contundentes sobre as realidades locais e nacionais em termos sociais e políticos, bem como as escolhas estéticas feitas durante o período *Dançaviva*. Já a diretora do *Dançaviva*, Conceição Souza, passa por uma breve experiência no Grupo Experimental de Dança do Teatro Amazonas devido ao descaso da política de estado desenvolvida pela Superintendência do Teatro Amazonas e, posteriormente, criou o Grupo Espaço de Dança do Amazonas (GEDAM) (1986), em atividade até os dias atuais.

No ambiente universitário, mais especificamente na Universidade Federal do Amazonas, foram criados dois grupos, o Núcleo Universitário de Dança Contemporânea (NUDAC) (1982), criado por Lia Sampaio, e o Grupo Experimental de Dança da Faculdade de Educação Física (GEDEF) (1987), criado por Chang Yen Yin. O NUDAC desde o início de suas atividades explicita como objetivos o desenvolvimento de uma perspectiva diferenciada de corpo e identidade, mesclando técnicas de *ballet* clássico, *jazz* e dança moderna em suas atividades de aula, criação e espetáculos, não objetivando intuito profissional, mas oferecer um espaço de vivências corporais em um projeto de extensão universitária. O GEDEF foi criado no Departamento de Educação Física e tinha como objetivo propiciar uma atividade artística aos acadêmicos do curso.

Nos anos 1990 e após a virada do milênio a realidade irá mudar, alguns grupos continuam, outros se extinguem e novos surgem. A cobertura jornalística cresce em termos estatísticos de frequência de matérias em suas páginas, e as políticas públicas de estado e município sofrem transformações permitindo a criação de corpos estáveis de dança no Teatro Amazonas e a realização do *II Seminário de Revisão Crítica da Cultura do Amazonas*. Mas esta história ainda está por ser contada...

Considerações Finais

Alguns pressupostos marcaram os procedimentos do Projeto *Cidade, memória e processos evolutivos da dança*, dentre eles a lucidez de que o grupo de pesquisa estava lidando apenas com uma parte da realidade (aquela oferecida pelos jornais) e que, em se

tratando de um trabalho de iniciação científica se torna óbvia a necessidade de uma revisão de fontes e uma leitura expandida acerca das questões formuladas e mesmo das que não o foram, demandando posteriormente a feitura de outros estudos, com referências cruzadas de fontes diversas tais como: documentos institucionais, pronunciamentos políticos, dados estatísticos, etc. Um caminho longo a ser percorrido, exigindo tempo e paciência na captação e sistematização dos dados.

No entanto, provavelmente, a melhor síntese acerca dos resultados até agora conquistados seja aquela que aposta no entendimento de que as narrativas que se constroem no diálogo com a cidade de Manaus, o jornalismo impresso e a produção decorrente do trabalho imaterial (comunicativo, cognitivo, afetivo) dos artistas da dança somente existem sob a forma de rede e fluxo e se constituem em formas coletivas de conhecimento, responsáveis pela construção da cidadania manauara.

Conclusão que nos impulsiona cada vez mais para um olhar atento ao enorme perigo de se viver sem considerar a força social da produção da memória, relegando a realidade a um eterno presente, no qual o futuro promissor encontra-se sempre em um estado de espera que nunca se realiza. Presente colonizado, engessado nas representações de exotismo da Amazônia e seus habitantes quando não se produz conhecimento sobre o passado. Perigo maior quando se deixa essa empresa para pessoas alheias à realidade local e regional, interessadas apenas em seus ganhos econômicos justificados na demanda do mercado e no oportunismo político que, na contramão de propor parcerias com a cultura local, oferecem à cidade tão somente suas estéticas toscas, fúteis e impertinentes às demandas específicas da população. Isso é um alerta para o papel político e social dos acadêmicos, professores e pesquisadores da dança em Manaus.

Referências

ALENCAR, Any Karoline Bezerra de. *A memória da dança na década de 80 em Manaus. 2006.* Monografia (TCC) - Escola Superior de Artes e Turismo/Programa de Iniciação Científica da UEA, Manaus, 2006.

AZANCOTH, Ediney e VALE, Selda. *Cenário de Memórias: movimento teatral em Manaus (1944-1968).* Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto.* Manaus: 1890-1920. Manaus: Valer, 1999.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. *Manaus e a dança contemporânea dos anos 80.* Monografia não publicada, Manaus, 2000.

FREITAS, Ítala Clay de Oliveira. Relações entre a cidade e a dança: o viver biopolítico. In: NORA, Sigrid (org.) *Húmus 3*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

McLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. SP: Cultrix, 1974.

MAGALHÃES, Ellem Mara Dias. *O jornal e a dança: história e imagem da dança através dos textos jornalísticos da imprensa manauense de 1862 a 1899*. 2004. Monografia (TCC) - Escola Superior de Artes e Turismo/Programa de Iniciação Científica da UEA, Manaus, 2004.

MAGALHÃES, Ellem Mara Dias. *História da dança nos Jornais de Manaus (1900 – 1930)*. 2005. Monografia (TCC) - Escola Superior de Artes e Turismo/Programa de Iniciação Científica/UEA, Manaus, 2005.

MARINHEIRO, Elisângela Lima. *A dança nos Jornais de Manaus (1931-1959)*. 2005. Monografia (TCC) - Escola Superior de Artes e Turismo/Programa de Iniciação Científica/UEA, Manaus, 2005.

MESQUITA, Otoni Moreira de. *Manaus: história e arquitetura – 1852-1910*. Manaus: Valer; Prefeitura de Manaus; Uninorte, 2006.

MITOSO, José Ribamar. *Os artistas de março: um movimento artístico na Amazônia*. Manaus: Editora G, 2004.

NEVES, Fabrícia Melo das. *Manaus e a Memória da Dança na década de 60*. 2005. Monografia (TCC) - Escola Superior de Artes e Turismo/Programa de Iniciação Científica da UEA, Manaus, 2005.

OLIVEIRA, José Aldemir. *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Editora Valer; Governo do Estado do Amazonas; Ed. Da UFA, 2003.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1997.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa Ômega, 1977.

Periódicos Consultados

- *Almanach Administrativo Histórico e Estatístico e Mercantil da Província do Amazonas* (28/9/1884)
- *Comércio do Amazonas* (28/8/1903)
- *Diário da Tarde* (11/1/1938; 29/7/1938; 7/11/1938)
- *Futuro* (21/6/1873)
- *Jornal do Rio Negro* (22/2/1868)
- *O Artista* (5/1/1887)
- *O Jornal* (6/2/1949)
- *O Rio Negro* (8/8/1897)
- *O Trabalhista* (15/10/1963)

Dança, história e memória: na pesquisa e no palco

Vera Torres⁷⁵

As iniciativas historiográficas ainda são escassas em relação ao que se produz em dança no Brasil. Os documentos escritos e vídeográficos começam a ser mais numerosos, mas infelizmente sabemos que uma boa parte dos acontecimentos e processos que poderiam se inscrever dentro de uma “história da dança brasileira” podem estar condenado ao esquecimento.

Algumas iniciativas como a do seminário *História em movimento: biografia e registros em dança* (Joinville, julho de 2007) mostram uma preocupação evidente na valorização da história da dança brasileira e um propósito de discutir esta questão de maneira coletiva, aproximando pesquisadores de diferentes partes do País.

Ressaltamos aqui a importância da reflexão sobre memória e história em dança, como forma de auxiliar ou mesmo orientar ações concretas nos âmbitos político, artístico, pedagógico e historiográfico. Neste sentido, a contribuição do presente texto caminha para a discussão sobre maneiras de “pensar” e “fazer” história em dança, abordando diferentes visões sobre a história e ressaltando produções artísticas de dança criadas em uma perspectiva histórica.

Se por um lado, a escassez de arquivos específicos para dança parece ser um aspecto ainda frágil na realidade brasileira, vale alertar para que as ações que se organizam com objetivo de investir na história da dança mantenham um olhar criterioso na escolha de métodos e princípios investigativos e uma atenção às relações possíveis deste passado com o presente da dança.

Para entrar neste debate, buscamos algumas visões críticas sobre a *história da dança*, tal como foram elaboradas por alguns teóricos e artistas. Um olhar atento sobre a maneira que a história da dança foi abordada em diferentes contextos pode ser pertinente no sentido de evitarmos a utilização de procedimentos ou pressupostos não bem sucedidos ou, ao contrário, refletirmos sobre iniciativas que se mostraram eficientes. Entretanto, a idéia aqui não é tomá-los como exemplos e nem como modelos, mas apenas partir de alguns pontos que nos parecem fundamentais e talvez pouco conhecidos.

Outro aspecto importante é a valorização da experiência sensível dos *atores* desta arte (bailarinos, coreógrafos) e mesmo do público, em uma reflexão específica sobre história em dança. Para abordar esta questão, preferimos citar alguns exemplos concretos, comentando e analisando montagens coreográficas que se inscrevem dentro de um projeto ao mesmo tempo histórico e artístico. Enfim, o que nos interessa aqui é analisar como alguns artistas trabalham a história da dança na própria dança.

Sabemos que seria ainda possível abordar a história e a dança de várias outras maneiras, mas para este estudo nos limitaremos aos dois pontos citados. Com todos os elementos colocados, desejamos incitar questionamentos, pistas, reflexões e/ou novas proposições para pesquisas da área.

A história *da* dança

Para pensar sobre a história da dança estabelecemos uma espécie de *diálogo* com teóricos e artistas que produziram reflexões sobre esta disciplina, através da análise de manuais e livros sobre dança ou de cursos de *história da dança*, tal como foram organizados em algumas escolas e instituições. Nosso interesse se situa principalmente em questões como estas: Como uma *narração* sobre a história da dança pode ser organizada e transmitida? Que *visões* ou percepções sobre história estão implícitas em documentos ou métodos de ensino? Registros e informações sobre obras e artistas organizadas de maneira cronológica são suficientes para compor uma história da dança? Como pensar a história da dança a partir de suas especificidades, ou seja, o movimento dançado? Abordaremos ainda questões relacionadas aos objetivos da história da dança na formação artística e o amplo campo de estudos a ser explorado em pesquisa universitária.

Começamos com Laurence Louppe⁷⁶, que atuou como docente em História e Estética da Arte em várias instituições universitárias e centros de formação em dança⁷⁷. A autora destaca a importância da história da dança, como também da história da arte nos processos de formação artística, afirmando que é pela história de seu gesto que o bailarino se inscreve, se referencia, obtém consciência dos valores relacionados à sua prática e se situa em relação a estes valores. Conhecer a história pode dinamizar e instrumentalizar o trabalho do bailarino, relacionando o conhecimento do artista com o conhecimento mais amplo da criação artística. Para Louppe, nem bailarino, nem coreógrafo podem ignorar a história das estéticas que os precederam, sem correr o risco

de repetirem problemáticas consideradas obsoletas. Reconhece também que aspectos já abordados em dança, em diferentes contextos e épocas, podem ser explorados como forma de diálogo, de reflexão ou mesmo de atualização (LOUPPE, 1997).

O que nos parece de grande importância na visão de Louppe é a compreensão de que uma das contribuições fundamentais da disciplina história da dança é justamente a de auxiliar o artista a pensar a sua própria *experiência* como objeto e instrumento de conhecimento. E, ainda, segundo ela, a história da dança valorizada e descoberta pode influenciar na própria evolução das idéias da dança, bem como dos próprios processos artísticos, sobretudo em dança contemporânea. Entretanto, esclarece a autora, a história da dança nem sempre foi devidamente valorizada. Ao contrário, durante longo tempo foi tratada como um conhecimento fechado em si mesmo e seu ensino consistia numa enumeração puramente informativa de eventos selecionados segundo alguns critérios de importância fixados de maneira arbitrária. Não havia um cuidado maior em relação à origem das informações, estas freqüentemente proviam de fontes considerada de “segunda mão”⁷⁸, ou seja, fontes indiretas ou periféricas ao movimento dançado. Havia certa organização e associação de fatos e eventos nos estudos voltados a história da dança, mas a disciplina não era orientada para reflexão (LOUPPE, 1997).

Sobre esta observação, lembramos que a escolha das fontes bem como da metodologia utilizada para classificar as dança parte necessariamente de um tipo de percepção e compreensão do pesquisador sobre a dança estudada. Estes fatores, e ainda outros, estão implicados - direta ou indiretamente - na construção de uma visão sobre a dança e do discurso que é produzido sobre sua história.

Em um texto escrito no final da década 1990, Louppe (1997), felizmente, constata um aumento de interesse e uma real mudança do “estatuto” da disciplina história da dança, além de importantes modificações relacionadas ao modo de pensá-la e ensiná-la. Embora, segundo ela, não propondo ainda (na época) um amplo campo de reflexão, documentação e referenciais, se comparada, por exemplo, às artes plásticas.

A autora destaca, no contexto francês, a importância de pesquisadores e artistas neste processo de mudança, bem com dos avanços no campo da pesquisa. Entre esses, citamos personalidades como Jean Michel Guilcher⁷⁹ e Francine Lancelot⁸⁰ que, através de seus estudos sobre as danças francesas tradicionais e antigas, inovaram na maneira de conduzir pesquisas relacionadas à história da dança. Eles começaram a privilegiar as fontes diretas, ou seja, o próprio movimento dançado, através de seus processos e

transmissão, sua notação, além da própria prática da dança. Essa nova compreensão trouxe consequências diretas na maneira de observar o movimento na dança, que passou então a ser percebido não como um simples objeto, mas como algo a ser interpretado. Esses e outros fatores oportunizaram a reflexão sobre o tipo de leitura mais adequado ao movimento dançado e a busca de procedimentos capazes de promover um “retorno” ao movimento vivenciado (pelo bailarino, pelo expectador), transpondo ao campo do conhecimento aos dados da experiência. Acompanhando essa tendência percebe-se, na França, sobretudo na década 1990, um grande interesse nos estudos relacionados à análise de movimento, bem como da inclusão dessa disciplina em cursos de formação de bailarinos.

Destacamos também a importância de artistas como o casal de bailarinos Françoise e Dominique Dupuy, principalmente pela originalidade na proposição de modos de investigação aplicados à dança. Em oficinas desenvolvidas para os *Reencontres Nationales de la Danse "Autre Pas"* (1996-1997) por exemplo, os artistas propuseram laboratórios experimentais que reuniam ao mesmo tempo a prática do movimento com a análise e comentário de teóricos e pesquisadores. Mesmo com propósito mais analíticos do que historiográficos, o método propunha um retorno imediato ao movimento dançado, propiciando o desenvolvimento de importantes reflexões relacionadas à produção coreográfica (Louppe, 1997).

Acrescentamos ainda que os artistas citados são responsáveis por importantes reflexões e proposições relacionadas à história da dança, as quais teremos a oportunidade de analisar na segunda parte deste texto.

Não podemos deixar de apontar aqui a importância dos estudos de Hubert Godard⁸¹, na medida em suas pesquisas na área de análise de movimento indicaram também uma perspectiva nova para pensar a história da dança. Godard destaca a relação dos métodos voltados à percepção e compreensão do movimento dançado em suas relações com processos de transformação da dança ao longo do tempo. Para o pesquisador, quando nos referimos à história da dança não nos referimos apenas a história dos sujeitos que dançam, mas a história dos processos operadores do movimento, que são também processos de subjetivação que revelam mitologias dominantes do corpo (GODARD, 1995).

Lembramos, a título de observação, que os trabalhos de Godard sobre análise de movimento não se reduzem à observação de figuras e passos e da organização

coreográfica, mas se fundamentam em noções como, por exemplo, a de *pré-movimento*. Dentro dessa perspectiva, é possível, perceber organizações específicas do movimento dançado em diferentes bailarinos, mesmo que esses façam gestos idênticos, pois o que está sendo analisado leva em consideração o *fundo tônico* do bailarino, ou seja, a zona que se encontra fora do controle cortical, permitindo assim uma aproximação às camadas ou aos níveis relacionados à organização da expressividade do bailarino.⁸²

Sobre o modo de tratar a história, ao qual faz referência Godard, verificamos que não são poucas as críticas já realizadas por teóricos ou artistas em relação às maneiras pelas quais alguns historiadores costumam narrar a história da arte ou a história da dança; freqüentemente limitando-a a história dos bailarinos ou coreógrafos; à enumeração de obras importantes, com suas temáticas e datas.

Louppe (1997), por exemplo, observa uma tendência a certa “etiquetagem” e o privilégio da forma cronológica de abordar os diferentes períodos em história da arte: clássico, romântico, moderno, contemporâneo, etc. Tal procedimento decompõe a arte em pedaços, mostra uma visão finalista e restringe o processo artístico a uma lógica linear, não supondo conexões mais complexas a longo prazo e, ainda, em muitos casos, revelando uma certa hierarquia.

Isabelle Launay⁸³ (1996) critica manuais de história da dança que se apóiam no modelo de uma grande árvore genealógica. Nesses, observamos um movimento progressivo de uma sucessão de rupturas, ao qual uma geração de artistas frequentemente se opõe e supera a anterior. Isso implica uma maneira de pensar determinada dança, sempre em oposição à outra dança. Por exemplo, a dança moderna em oposição à dança clássica, a dança contemporânea em oposição à moderna, etc.

A história da dança é assim contada através de um processo de eterna destruição de uma dança para o surgimento de outra possibilidade. Cada novo coreógrafo ou bailarino é considerado um simples prolongamento de uma geração anterior, pressupondo, assim, certa unidade de saber “dança”. De modo contrário, a pesquisadora afirma que as danças “modernas” e “contemporâneas” não se inscrevem numa filiação direta ou numa herança imediata da dança precedente: uma geração ou um artista não chega necessariamente no ponto máximo do desenvolvimento de suas idéias artísticas, e a transmissão não se resume à herança de ancestrais frustrados, porque as estruturas e as técnicas do corpo continuam a evoluir durante a história. (LAUNAY, 1996).

Hubert Godard (1995) afirma que é realmente grande a tentação de se contentar em classificar a dança por épocas históricas, origens geográficas, categorias sociais, estéticas, escolhas musicais, figurino, cenografia ou mesmo através de aspectos formais do movimento produzido pelos diferentes segmentos do corpo dos bailarinos. Todos esses aspectos descrevem elementos consideráveis sobre a dança, mas ainda estão distantes da compreensão de toda a riqueza relacionada à dinâmica interna do gesto que produz e cria sentido em uma dança. E, mais: afirma que é possível perceber certas constantes, não apenas olhando para as figuras criadas, mas para os processos operadores do movimento e sua interpretação visual - questões essas que podem ser observadas nos estudos desenvolvidos por esse pesquisador.

Para Godard (1995) a organização da motricidade se constitui em relação à percepção de um ambiente específico (geográfico, afetivo, sócio-político, econômico, religioso, estético etc.) e em resposta a um conjunto de estímulos sensoriais que esse meio propõe. Entretanto, para o autor, não existe nenhuma regra predeterminada que permita afirmar que todas as transformações do espaço social acarretem modificações imediatas e perceptíveis em uma produção coreográfica. Isso porque se trata de processos mais complexos e não submetidos à simples lógica de causa e efeito.

Assim, segundo Godard, o que nós vemos produz o que sentimos e, reciprocamente, nosso estado corporal está implicado na interpretação daquilo que vemos. Nesse sentido, Launay (1996) constata que a história da dança deveria considerar essa percepção que constitui num tipo motricidade única, ou mesmo a história dessa percepção. A autora afirma: não devemos esquecer que o objeto mesmo de transmissão está sujeito a transformações incessantes: o que se transmite não é apenas a dança, mas a percepção de um movimento através de uma "corporeidade"⁸⁴ singular.

A história da dança, além de disciplina é uma área de pesquisa e, nesse sentido, nos parece fundamental a reflexão sobre possíveis orientações para estudos da área, envolvendo seus diferentes métodos de observação e produção de conhecimento. Mesmo não aprofundando aqui essas questões, lembramos apenas os múltiplos "pontos de partida" que podem ser explorados em estudos sobre a história da dança.

Além das abordagens frequentes que partem da história de bailarinos, de coreógrafos, de obras, podem-se incluir pesquisas relacionadas, por exemplo, à história das transformações do movimento, à história das condições econômicas e políticas da produção de espetáculo, à história da formação dos bailarinos ou das transformações de

expressividade na dança. Vemos uma pluralidade de abordagens potencialmente capazes de revelar diferentes histórias. Nesse sentido, nosso interesse, como pesquisadores, não está voltado apenas à narração de uma história, mas à construção de diversos pontos de observação capazes de trazer à tona diferentes “histórias”.

Ressaltamos, também, a importância de um olhar crítico, atento aos diversos discursos encontrados em livros de dança, no entendimento que esses nos permitem um acesso às formas que a dança foi percebida em diferentes épocas e ambientes.

Archives Internationales de la Danse (AID)

Prosseguindo as reflexões sobre história da dança, voltamos no tempo e nos reportamos ao início do século XX para mostrar que questionamentos importantes sobre as maneiras de registrar, produzir arquivos e pensar a memória e história na dança já foram feitos em outros momentos e épocas. Evidenciamos aqui as ações e propósitos dos *Archives Internationales de la Danse* (AID), atuantes entre 1931 e 1952⁸⁵, na Europa, que estabeleceram bases fundamentais para pensar a história em dança, bem como princípios orientadores para estudos relacionados às *origens* dessa arte.

Os AID foram fundados por Rolf de Maré (1888-1964), conhecido mecenas do *Ballet* da Suécia, tendo como objetivo a promoção da dança em seus aspectos diversos: técnico, artístico, histórico, etnográfico, antropológico, etc. A ideia era a de estabelecer um ponto de convergência das pesquisas sobre dança – uma verdadeira instituição capaz de centralizar todos os tipos de documento relacionados à dança dos vários países do mundo.

Os AID foram responsáveis pela constituição de uma rede internacional de artistas e cientistas que organizavam ações de maneira coletiva. Trabalhavam com diferentes formas de documentos: textos, exposições, desenhos, conferências, palestras com demonstrações, apresentações de danças. Havia também um incentivo aos estudos que interligavam diversas áreas do conhecimento, tais como: a sociologia, psicologia, antropologia e a etnologia. Uma das principais contribuições dos AID foi a realização de estudos comparativos entre diferentes culturas a partir de pesquisas específicas nas diversas tradições coreográficas.

Para De Maré e o coletivo de profissionais envolvido nos AID, o corpo era considerado como um lugar de memória, um reservatório de conhecimento sobre o movimento, envolvendo experiências sensíveis e alternativas. Nesse sentido, o movimento

e a dança, entendidos como conhecimentos específicos e saberes sobre o corpo, não deveriam ser tratados da mesma maneira que os procedimentos habituais aplicados aos demais arquivos. O desenvolvimento de uma memória da dança deveria partir da invenção de métodos de pesquisa, sistemas de descrição, maneiras de apresentação próprias à dança. Colocavam-se, assim, em clara oposição à idéia de submeter à dança as regras da escrita, buscando alternativas em oposição a uma *cultura livresca*. Nesse sentido, os métodos tradicionais de arquivagem precisavam ser completamente reavaliados, o que acarretou um intenso movimento no intuito de repensar as práticas de coleta de dados, conservação e documentação em dança. (BAXMANN, ROUSIER, VEROLI, 2007 e DANTO, 2006).

Os AID organizaram alguns concursos internacionais de dança. O mais importante deles foi realizado em 1932, em Paris, e foi vencido pelo coreógrafo alemão Kurt Jooss (1901-1979) com a marcante *Der Grüne Tisch* (A Mesa Verde). Em 1947, houve um concurso em Copenhague, e então foi a vez de outro alemão, Jean Weidt (1904-1988), receber o prêmio com a coreografia com *Vielles gens, vieux fers*. Tais concursos permitiram a difusão da dança moderna do início do século em países europeus. (BAXMANN, ROUSIER, VEROLI, 2006 e DANTO, 2006).

Foi um projeto grandioso que desejava reunir tudo a respeito da dança, promovendo a confrontação de idéias científicas com aquelas oriundas da prática, caracterizando-se pela grande criatividade nas proposições apresentadas. Com seus limites e contribuições, os AID talvez tenham exagerado em sua grande ambição, mas em seu curto tempo de existência (duas décadas) instigaram à reflexão e lançaram proposições concretas em relação à história, à pesquisa e à prática da dança, valorizando perspectivas multidisciplinares e ações coletivas. E o mais importante: à busca de novas maneiras de produção de conhecimento relacionadas às especificidades da dança.

A história na dança

Considerar a visão dos artistas sobre memória e a história de sua própria arte é, sem dúvida, de extrema importância para estudos em história da dança. Mais interessante ainda é observar projetos artísticos que são também projetos de memória em dança. Como a dança pode, ela mesmo, ser um *arquivo vivo*, suporte para a memória e ainda contribuir para uma reflexão sobre história?

Referimo-nos aqui claramente aos trabalhos artísticos voltados a remontagens de obras, a homenagens ou àqueles que simplesmente tomam uma dança de outra época, ou um artista, como referência para estabelecer algum tipo de *diálogo*. Com pontos de partidas diversos, alguns recorrem à imagem, através de vídeos, fotos, desenhos; outros privilegiam notações específicas à dança; outros ainda partem da memória de pessoas envolvidas na montagem “original”. Enquanto alguns buscam a exatidão de movimentos e gestos, outros valorizam a experiência vivida e a relação possível de uma obra do passado com o momento presente. Cada um desses focos pode revelar aspectos diferentes das danças homenageadas.

Independentemente do processo escolhido, é certo que toda a tentativa de reconstrução *exata* de uma dança estará condenada a certa *inexatidão*. Isso porque, mesmo que se capte com precisão aspectos relacionados às trajetórias e dinâmicas do movimento, ou mesmo à qualidade gesto dançado, ainda assim é impossível não se confrontar com condições subjetivas como a própria constituição física do intérprete (formada em outra cultura e em outra época), a sensibilidade do coreógrafo e do bailarino, as condições contextuais e mesmo as diferentes formas de relação estabelecidas entre artistas e platéia, que se transformam continuamente.

A remontagem de uma dança, que se limite a precisão formal, pode correr o risco de não perceber a problematização intrínseca da obra em seu tempo e mesmo suas transformações ao longo do tempo. De modo contrário, a valorização extrema de intenções e propósitos de uma dança, sem o devido mergulho nas questões formais e estéticas, pode deixar de lado aspectos imprescindíveis à compreensão da obra.

Neste estudo, nosso interesse se dirigiu para trabalhos artísticos que, em seus processos de remontagem, valorizaram a memória do bailarino, do coreógrafo ou a experiência do público. E, ainda, buscaram conexões entre a obra remontada e o momento presente, apresentando reflexões importantes sobre as maneiras de recriar obras coreográficas do passado.

Comentaremos aqui duas peças em um de seus processos de remontagem:

1. *Vieilles Gens, vieux fers*, concebida por Jean Weidt e *recriada* por Françoise e Dominique Dupuy.
2. *Histoire(s)*, criação da coreógrafa Olga de Soto a partir da obra *Le Jeune Homme et la Mort*, coreografia de Roland Petit com argumento de Jean Cocteau (1889-1963).

Vieilles gens, vieux fers

A dança *Vieilles gens, vieux fers* foi criada pelo coreógrafo alemão Jean Weidt em 1929. Obra emblemática foi apresentada em vários países (principalmente europeus) e remontada algumas vezes ao longo do percurso artístico do coreógrafo.

No ano de 2005, foi reconstituída pelo casal de bailarinos franceses Dominique e Françoise Dupuy. Fato importante de relatar é que estes artistas foram intérpretes da peça entre 1948 e 1949, época em que dançavam nos *Ballets des Arts*, companhia dirigida por Jean Weidt na França. Dominique Dupuy integrou novamente o elenco de *Vieilles gens, vieux fers* em 2005 e 2006, ou seja, mais de cinquenta anos após tê-la interpretado pela primeira vez.

Antes de abordar detalhes sobre o processo de remontagem, esclareço ao leitor alguns dados sobre a peça e seu coreógrafo: Jean Weidt fez parte da geração de artistas da dança de expressão alemã do início o século XX, sendo conhecido como “bailarino vermelho” devido a sua participação ativa no partido comunista daquele país. Esse fato lhe acarretou um exílio político que durou dezesseis anos, período em que foi acolhido em cidades como Paris, Praga e Moscou. Em suas criações, Weidt ressalta a dimensão política do corpo e a presença questões sociais de sua época (DUPUY, 2004 e *CENTRE NATIONAL DE LA DANSE* [5]).

Vieilles gens, vieux fers tem sua origem no trauma vivenciado por Jean Weidt, diante das seqüelas da Primeira Grande Guerra, quando testemunhou o “empobrecimento dos pobres e dos velhos” nas ruas de Hamburgo, sua cidade natal. Na peça, os personagens se apresentam como fantasmas e indigentes, e as máscaras utilizadas fazem acentuar a condição mendigos, de exilados, de miseráveis e excluídos da sociedade. Para Dupuy, esses personagens são testemunhas da solidão, atores involuntários que se apresentam impotentes diante de uma falência social de longa data. A peça assemelha-se a uma dança coral, com inspiração nas danças macabras, em que a morte não aparece explicitamente, mas está presente em cada pessoa (DUPUY, 2005; DUPUY, 2004).

Lembremos que Françoise e Dominique Dupuy são personalidades bastante ativas na dança francesa há mais de cinquenta anos, contribuindo para o seu desenvolvimento em diferentes aspectos: criação, pesquisa, pedagogia, política cultural, etc. Eles mesmos podem ser considerados como uma *memória viva* de uma boa parte da história da dança deste país. Entre as décadas de 1950 e 1970 dirigiram os *Ballets Modernes de Paris*

(BMP), primeira companhia de dança moderna a receber uma subvenção do Estado francês. Na década de 1960 e 1970 organizam os *Rencontres Internationales de Danse Contemporaine (RIDC)* e, desde 1995, conduzem um centro de estudos e pesquisas especializado em dança contemporânea, *Mas de la danse*, na cidade de Fontvieille (França) (*CENTRE NATIONAL DE LA DANSE* – [1] e [4]).

Vieilles gens, vieux fers é contemporânea de *A Mesa Verde* de Kurt Jooss, importante dança da primeira metade do século XX. Porém, segundo a dupla de artistas, contrariamente a essa, a obra de Jean Weidt foi “esquecida” pela história. Considerando-se as únicas testemunhas vivas de *Vieilles gens, vieux fers*, os artistas se mobilizaram para tirá-la de um insuportável silêncio. O objetivo central foi o de testemunhar um momento importante da dança daquele século, não para transformá-la numa dança de repertório, mas de tentar fazer reviver essa obra e, num ato teatral, reinscrevê-la na memória e no presente (DUPUY, 2005).

Destacam, ainda, a atualidade das questões evocadas por essa peça que explicita, de maneira poética, a dor, a tristeza e a solidão vivenciadas por um grupo de indivíduos marcados pela experiência da miséria e da exclusão social.

Para remontar *Vieilles gens, vieux fers*, os artistas não pretenderam reconstituir com exatidão os movimentos, preferindo buscar o que ainda restava neles da experiência de dançá-la na década de 1940. Partiram do entendimento de que o passado e o presente dos bailarinos são inseparáveis. Assim, embora reste muito pouco dos gestos já realizados, criados ou interpretados, todos deixam alguma marca, mesmo que sutil. E foi exatamente esse o ponto de partida: a percepção ou lembrança dos traços ainda presentes de *Vieilles gens, vieux fers*. Além disso, houve uma busca da “matéria mesmo desta dança”, ou seja, os estados sensíveis dos corpos dos personagens. (DUPUY, 2005 s/p).

O processo de montagem foi permeado por importantes reflexões: Como evitar esses buracos de memória? Porque algumas peças são inscritas num repertório dança moderna ou contemporânea? Quem decide? Quem faz a escolha? É uma questão de circunstância, de acaso, de destino? O que representa uma remontagem? Para que mostrar? Para quem? Com que objetivo? Que fazer para que esse ato não seja estéril? (DUPUY, 2004, 2005)

A partir desses questionamentos, bem como da compreensão da importância de *Vieilles gens, vieux fers*, os Dupuys colocam-se também responsáveis pela intervenção ou

“invenção” dessa memória. O processo de montagem foi em si mesmo uma reflexão sobre a memória e a história dessa dança, bem como do impacto de Weidt na França e na carreira desses artistas.

Observamos, então, que a dança, freqüentemente tratada como arte efêmera e condenada ao desaparecimento, na visão dos Dupuy não é, entretanto, arte sem memória. O fato de uma dança ser remontada a partir de uma experiência vivida há mais de cinquenta anos, mostra, sem dúvida, a grande força dessa arte. A questão que colocamos e que, entretanto, deixamos sem resposta é: Como e em que condições a dança pode fazer aparecer essa memória?

Histoire(s)

Os programadores do Culturgest, da cidade de Lisboa, freqüentemente convidam coreógrafos para homenagear obras importantes da dança. Em 2003, para homenagear *Le jeune homme et la mort*, obra de Roland Petit com argumento de Jean Cocteau, eles chamaram Olga de Soto, uma jovem coreógrafa de origem espanhola, radicada na Bélgica. Foi uma escolha surpreendente para a própria coreógrafa, que se sentia muito distante da peça em questão.

Le jeune homme et la mort foi apresentada pela primeira vez em 25 de junho de 1946, no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris. A coreógrafa, nascida na década de 1970, confrontou-se primeiramente com uma questão temporal: Como remontar um *ballet* que ela não havia visto?

Mesmo conhecendo diversos documentos sobre essa dança, bem como as imagens filmadas das várias versões dessa obra “mítica” de Roland Petit, o fato de não tê-la assistido na época de sua criação parecia ser um grande obstáculo.

Lembramos que entre os documentos filmados encontram-se as imagens raras do bailarino Jean Babilée, primeiro intérprete de *Le jeune homme et la mort*; a versão marcante de Mikhail Baryshnikov, no início do filme *White Nights*⁸⁶, sem esquecer da interpretação de Zizi Jeanmaire e Rudolf Nureiev (1938- 1993) apresentada nos anos 1960.

Olga de Soto não se deteve tanto aos documentos e imagens, mas foi em busca de seus possíveis espectadores, presentes no teatro, na estreia de *Le jeune homme et la mort*, e mesmo daqueles que teriam participado da primeira montagem. A coreógrafa dá início, então, a um projeto bem original, procurando os traços deixados pela dança na

memória daqueles que a assistiram. Poderia a obra ter sobrevivido na lembrança daqueles que a viram após tanto tempo? (DE SOTO, 2004- 2005)

Através de anúncios em jornais, ela consegue entrar em contato com alguns espectadores que assistiram à peça em junho de 1946, ou seja, há mais de cinquenta anos. Parecia impossível, mas nove pessoas responderam ao chamado e aceitaram prestar depoimentos sobre o *ballet*. Além disso, graças à internet, De Soto pôde encontrar o bailarino Jean Babilée, que havia participado do processo de criação.

Por meio de longas entrevistas individuais concedidas por esses espectadores raros, lembranças, emoções e imagens relacionadas à peça começam a vir à tona. Do trabalho sensível de escuta e de transmissão, a obra renasce, através da memória dessas testemunhas de longa data. A coreógrafa vê não apenas *Le jeune homme et mort* reaparecer, como também várias versões deste *ballet* ou diferentes formas de percepção sobre a mesma peça.

Num longo processo de reconstituição, que partiu dessa diversidade percepções, *Le jeune homme et la mort* é observado em sua "intimidade". E assim nasce *Histoire(s)* da complexa relação entre uma proposição cênica e seus focos múltiplos de recepção.

Mesmo com todas as hesitações e "falhas" de memória, seus nove espectadores se esforçaram para vencer o esquecimento e relembrar a peça que eles haviam vivenciado e que, misteriosamente, ainda os habitava. Ao invés de uma compreensão absoluta da peça, surgem várias leituras individuais; no lugar da integralidade da peça, percebem-se cortes, fissuras nas várias narrativas. Com todas as continuidades e descontinuidades, o que surge, enfim, é a experiência do presente da obra contada por esses espectadores especiais. (MARTIN apud ARCADI, 2004, 2005).

Lembremos que, no argumento de Cocteu, a questão da morte é central, e que o contexto da criação do *ballet* é o de 1946, um ano após o fim da Segunda Grande Guerra, em que a experiência da morte estava bastante presente. Mesmo assim, nem todos os entrevistados de Olga de Soto relataram como *principal* o suicídio do jovem em cena, mas lembravam de outros aspectos relacionados ao figurino, à movimentação cênica dos bailarinos, à dinâmica da peça, bem como à forma com que eles mesmos receberam essa obra.

Com *Histoire(s)*, De Soto perseguiu os "traços deixados" por *Le Jeune Homme et la mort*, tocou a memória dos intérpretes e mergulhou na memória dos espectadores, mostrando que uma obra e arte só existe de fato na relação que ela estabelece com seus

expectadores. Muito mais do que a lembrança de um *ballet*, o que vimos foi o nascimento dessa obra a partir das sensações, imagens e idéias que ela evocou e provocou há muito tempo – na relação com a vida de cada um que a assistiu (*CENTRE NATIONAL DE LA DANSE* –[3]).

Em cena, Olga de Soto criou um espetáculo na forma de um vídeo-*performance* e documentário, constituído a partir da montagem das entrevistas realizadas. Tais imagens foram apresentadas num dispositivo cênico especial que projetava extratos das nove entrevistas em diversas telas de tamanhos diferentes. Essas foram colocadas em vários lugares do palco e tinham orientações diferentes. Contava, ainda, com as intervenções ao vivo da própria Olga de Soto e do bailarino Vincent Druguet, *Histoires(s)* parece tentar compor em cena o próprio processo de memória, com suas descontinuidades, hesitações e diversidade de interpretações.

Mais uma vez, como já havíamos observado em *Vieilles gens, vieux fers*, essa arte “efêmera” é capaz de sobreviver mais de cinquenta anos na memória de alguns espectadores que a viram uma única vez e ainda dar origem a um novo espetáculo. Se o efêmero representa o transitório, o passageiro e sem o “peso” da permanência, no caso da dança, esse efêmero parece realmente querer “escapar” desse sentido. Essa “efêmera-dança” parece ter uma impressionante capacidade de manter vivas suas relações entre presente e passado e ainda a força para impulsionar o novo.

Enfim, se essa dinâmica do aparecimento e do desaparecimento apresenta problemas para a história, para a pesquisa, para a análise, por outro lado, não será essa a particularidade da dança? Como estudar a dança sem retirá-la de seu movimento? Exemplos como *Histoire(s)* de Olga de Soto nos indicam boas pistas para compreender o movimento da dança no tempo e suas repercussões na vida daqueles que participam desses momentos cênicos.

Considerações finais

Após toda essa exposição que reuniu algumas visões sobre a história da dança, o último ponto ainda a destacar já foi enunciado pelo coreógrafo Dominique Dupuy com muita convicção: de nada serve trabalhar em arquivos, notações de dança, filmes e vídeos se não nos questionamos sobre o tipo de visão que temos sobre a história da dança, qual a sua finalidade, qual a maneira de fazer história em dança. (DUPUY, 2005: s/p).

O que acrescentamos ainda são mais algumas perguntas: como organizar pesquisas e a própria disciplina história da dança no processo de formação de artistas e outros profissionais de modo a não se transformarem em relatos vazios e desconectados da dança atual e também do processo de formação profissional? Que ferramentas nos permitem compreender as transformações ao longo do tempo desse tipo de manifestação que chamamos *dança*, em que figuram diferentes tipos de expressões, sensibilidades, estéticas, interesses, conceitos e contextos? Como a dança pode, ela mesma, ser suporte para sua história? Se enfatizamos aqui as perguntas e não as respostas, é porque nos parece realmente importante sublinhar essa atitude questionadora de Dupuy.

Referências

BAXMANN, Inge; ROUSIER, Claire; VEROLI, Patrizia. (Org.). *Les Archives Internationales de la Danse 1931-1952*. Pantin: Centre National de la Danse, 2006.

BERNARD, Bernard. *De La création chorégraphique*. Pantin: Centre National de La Danse, 2001.

DANTO, Isabelle. *Les Archives Internationales de la Danse, de 1931 à 1951: une invitation à parcourir la danse autrement! In: _____. La lettre de kinem*. Pantin: Centre National de la Danse, 2006.

DE SOTO, Olga. *Histoire(s): journal de bord de la chorégraphe (extraits)*. Programa ARCA DI (Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France), saison 2004 – 2005.

DUPUY, Dominique. *A la recherche du geste évanoui. questions à Pénélope, sur son tricot*. Programa do Théâtre National de Chaillot - salle Gémier : W.M.D. - Paris, 9 a 13 mar. 2005.

DUPUY Dominique. *WMD. Correspondances lettre d'information* – Fontvieille (França), Le Mas de La Danse: n. 10, jul. 2004.

GODART, Hubert. Le geste et sa perception. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La danse au XXe siècle*. Paris: Borda, 1995.

GUILCHER, Jean Michel. *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris: Mouton, 1969.

LAUNAY, Isabelle. *A la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban, Mary Wigman*. Paris, Chiron, 1996.

LOUPPE, Laurence. *L'histoire de la danse, une discipline à inventer? Marsyas - Revue de Pédagogie Musicale et Chorégraphique*, Paris: Cité de la musique, dez. 1997.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contredanse, 1997, 2004.

LOUPPE, Laurence. *Poétique de a danse contemporaine: la suite* . Bruxelas: Contredanse, 2007.

Referências específicas (textos de Hubert Godard)

DOBBELS, Daniel e RABANT, Claude. *Le geste manquant*: entretien avec Hubert Godard. Paris: Erès, 1994.

GODARD, Hubert. C'est le mouvement qui donne corps au geste. *Marsyas* - Revue de Pédagogie Musicale et Chorégraphique. Paris: IPMC, 1994.

GODARD, Hubert; MENICACCI, Armando; QUINZ, Emmanuele. Conversation avec Hubert Godard. In: *Quant à la danse*. Fontvieille: Images en manoeuvre / Le Mas de la danse, 2005.

GODARD, Hubert. Le souffle, le lien. *Marsyas* - Revue de Pédagogie Musicale et Chorégraphique. Paris: IPMC, 1994.

Outros documentos

ARCADI. *Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France*: Programação de espetáculos, *saïson 2004 – 2005*.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE -1. *Ballets Modernes de Paris (compagnie)* - Arquivos do centro de documentação do CND. Pantin, França. (consultado em maio de 2007).

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE -2. *De Soto, Olga (artiste)*. Arquivos do centro de documentação do CND. Pantin, França (consultado em junho de 2007).

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE -3. *Histoire(s), sur les traces du Jeune Homme et la mort (oeuvre)*. Arquivos do centro de documentação do CND Pantin, França (consultado em junho de 2007).

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE -4. *Mas de la danse (Le) (lieu)* - Arquivos do centro de documentação do CND. Pantin, França. (consultado em maio de 2007).

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE -5. Programação: *saïson 2004- 2005*. Pantin, França.

CENTRE NATIONAL DE LA DANSE - 6. Programação: *saïson 2005- 2006*. Pantin, França.

THEATRE NATIONAL DE CHAILLOT, *salle Gemier*. Programa do espetáculo *W.M.D.*, com proposições coreográficas de Françoise e Dominique Dupuy. Paris, 6 a 8 de março de 2005.

Fazendo histórias: experiências de pesquisa biográfica **no currículo de graduação em dança**

Airton Tomazzoni⁸⁷

Contar a história sempre foi a arte de contá-la de novo,
e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.
Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve história.

Walter Benjamin

O presente texto tem o objetivo de relatar o percurso da implantação da metodologia *Fazendo histórias*, por mim introduzida como ferramenta para o ensino de *História da Dança* no currículo universitário. Uma ferramenta, pensada e trabalhada como recurso para enfrentar este *fazer* e não uma ferramenta presa ao uso determinado pelo seu manual. Por isso, busco conduzir o processo de ensino, num diálogo que vai construindo as tramas do saber. E aqui, portanto, coerente com esta escolha, o tom deste artigo é de uma conversa e menos de um artigo tradicional acadêmico (e por isso vou poupar o leitor de citações, notas e outros referendos teóricos), no intuito de contar essa experiência, da aventura e da paixão, de descobertas e dificuldades, enfim de deixar muitos fios para serem puxados, esticados, tramados.

A proposta do *Fazendo histórias* nasceu como estratégia metodológica de sala de aula, nos componentes curriculares *História da Dança I* e *História da Dança II*, no curso de Graduação em Dança, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. A experiência surgiu da necessidade não apenas lidar com a (pouca) bibliografia existente de história da dança, mas de poder permitir aos alunos perceberem como a história é construída e também como se colocam como agentes na construção dessa história. Agentes no sentido de fazer parte desta história como protagonista e também no sentido de construir esta história, com todos os desafios, as dificuldades, as armadilhas, os limites e as possibilidades.

A escolha dessa nomenclatura, *Fazendo histórias*, ficou definida por enfatizar o verbo *fazer*, colocando a história algo que depende da feitura, da sua construção, da sua

trama e que esta essa história é plural, sem a idéia de uma história com H maiúsculo, a verdadeira e única história. Neste sentido, a metodologia vem estimulando a pesquisa historiográfica em dança e permitindo novas possibilidades de aprendizado, crítica e prática.

O começo do percurso

No primeiro semestre, o foco da pesquisa está centrado nas biografias dos próprios alunos. Cada aluno produz a biografia de um dos colegas. Para isto, são realizados exercícios de leitura de biografias, escrita e investigação, desde a produção de autobiografias a técnicas de entrevista, pesquisa de documentos, bem como avaliações das possibilidades e limites de lidar com esses materiais.

A etapa inicial passa pela leitura de textos biográficos e autobiográficos locais, nacionais e internacionais. Nessa etapa é promovida a leitura tanto de figuras tradicionais como Maria Olenewa, Juliana Yanakieva, Tony Petzhold, como de nomes que não costumam freqüentar a maioria da bibliografia de dança, como Fred Astaire. Nas leituras é procurado destacar os modos de escrita de cada autor e a articulação de informações referentes ao biografado.

Dessa forma, os alunos podem avaliar a produção de pesquisadores como Roberto Pereira, conjugando rigor e sabor de escrita, bem como Ruy Castro, jornalista, dono de um texto bem humorado e informativo. E aqui não cabe a mim apontar estas características, mas deixar os próprios alunos perceberem estas diferenças ao compararem textos, metodologias e estilos distintos de produzir biografia de dança. E, neste exercício, mesmo que embrionário, os alunos conseguem identificar, tantos essas qualidades, como problemas de outros textos que investem demais no tom emotivo, que são pouco claros, que apenas idolatram o biografado, que suprimem informações ou ainda que superdimensionam fatos.

A autobiografia: o desafio de narrar-se

Num próximo movimento deste processo, cada aluno produz um pequeno texto autobiográfico, buscando selecionar e ordenar o que considera mais importante na sua trajetória. E aqui começam a surgir as dificuldades. A primeira, de escrever-se e de

reconhecer que se tem uma história que possa ser interessante. A maioria dos alunos acredita não ter uma trajetória relevante a fim de ser *escrita* ou muito curta, a ponto de merecer atenção. E, diante dessa tarefa de narrar-se, é possível discutir questões de o que afinal é importante para história da dança e de como cada um tem muitas experiências importantes de serem registradas. Questões recorrentes que aparecem neste processo são:

- Quando eu começo?
- Precisa ser em ordem cronológica?
- Falo da minha história como aluno (o), professor (a) ou como bailarina (o)?
- Será que consigo ser fiel ao que aconteceu?
- Como sei se o que é interessante para mim é também para quem vai ler?

Deste exercício surgem desde quase currículos burocraticamente estruturados a vôos poéticos e impressionistas, relatando a dança desde o ventre materno. Surgem também relatos descritivos detalhadíssimos a irreverentes passagens. Com isto, abrem-se novas perspectivas para discussão e análise crítica do fazer história da dança e dos seus limites.

Superado os desafios deste exercício, cada aluno troca sua autobiografia com um colega. O conhecimento e desconhecimento das informações que constam do material mobilizam os alunos. Uns são mobilizados pelo sabor da descoberta de aspectos e acontecimentos de um colega com quem convivem semanalmente e do qual desconheciam muitas coisas. Outros são mobilizados por acontecimentos e aspectos que foram omitidos no relato entregue pelo colega e que julgam importantes.

E, nesse momento, proponho a tarefa de construir a biografia do colega, a partir dessa autobiografia. Para tal empreitada, apresento um roteiro preliminar de levantamento de informações que podem ser realizadas:

- a. entrevista com o biografado;
- b. entrevista com outra fonte relacionada com a trajetória de dança do biografado
- c. coleta de documento;
- d. organização e análise do material.

A entrevista: como enfrentá-la?

A entrevista, sempre que possível, é um dos principais recursos para elaboração de uma biografia, pois, por mais documentos que tenhamos, o depoimento dá “cor e volume” a este material. Buscando apontar alguns aspectos que envolvem a realização de entrevista, procuro levantar algumas questões, tanto baseado na minha experiência em entrevistas como personalidades da dança gaúcha, bem como na minha trajetória jornalística, incorporando ainda contribuições das Ciências Sociais quanto à metodologia da entrevista. Para isso, são destacados tópicos como o formato da entrevista, procedimentos em sua realização, registro e aspectos éticos envolvidos. Tópicos que apresento aqui de maneira sintética.

1. O formato

Há diferenciadas formas de se preparar uma entrevista, mas o entrevistador deve, antes de tudo, ter claro o foco pretendido. A escolha do formato depende daquilo que se quer saber, do que se quer investigar. A partir daí é possível escolher o melhor formato e estabelecer as questões fundamentais.

Uma das alternativas é realizar uma *entrevista aberta*, que consiste em propor um tema e dar liberdade para o entrevistado discorrer sobre ele. Esse formato permite se ter acesso a um painel mais amplo de informações, sem o direcionamento para questões específicas.

Outra alternativa é a *entrevista estruturada*, que conta com um roteiro de questões previamente elaboradas e busca abranger especificamente uma variada gama de temas, períodos e acontecimentos. Ela tem a vantagem de ser mais objetiva e pontual, mas pode ser indutiva demais, impedindo que o entrevistado selecione outros fatos e acontecimento ou abordagem que não se encontram nas questões apresentadas, o que pode deixar escapar algum dado importante.

Muitas vezes, pode-se valer de um formato misto. A *entrevista semi-estruturada* é o formato que inclui a combinação de perguntas abertas e estruturadas. Além desses formatos, pode-se pensar ainda na *entrevista projetiva*, na qual o entrevistador pode se valer de materiais como fotos, críticas de jornais, vídeos de coreografias no intuito de obter informações mais detalhadas e pontuais.

Em todos esses formatos, cabe, acima de tudo, utilizar o bom senso e a habilidade de conduzir a entrevista.

2. Os procedimentos

Via de regra, os alunos imaginam um entrevistado ideal, que vai ter tempo, disponibilidade e interesse em responder todas as questões. Mas o entrevistado é sempre uma caixa de surpresas e é preciso estar preparado para isso. Há entrevistados eloqüentes, impacientes, lacônicos, dispersos, tímidos. Cada um deles exigirá posturas distintas na condução da entrevista.

Por isso, é bom levar em contas questões como a duração, o local onde acontece, o horário a ser realizado, bem como estabelecer uma relação menos protocolar com o entrevistado. É necessário criar uma situação favorável em que o entrevistado sinta-se à vontade, seja por perguntas que o estimulem, seja pelo ritmo da condução da entrevista. Além disto, cabe ao entrevistador estar atento para questões inesperadas que possam aparecer, que muitas vezes fogem do roteiro, mas que podem ser informações importantes de serem incluídas.

A presença do entrevistador é sempre importante, mas, na impossibilidade de a entrevista ser presencial, pode-se enviar ao entrevistado. Mesmo sendo colegas, o que deveria facilitar o agendamento da entrevista, muitos alunos só conseguiram retorno das informações enviando as questões por *e-mail*.

3. O registro

Escrever? Gravar em áudio ou vídeo? A escolha por uma forma de registro da entrevista é fundamental. Não é possível confiar apenas na memória. E, cada uma dessas escolhas tem vantagens e desvantagens.

O registro escrito é o menos intrusivo, mas corre o risco de não conseguir acompanhar a fala do entrevistado e “rouba” o entrevistador da conversa. A utilização de recursos tecnológicos como o gravador ou a câmera de vídeo, facilita o trabalho, mas muitas vezes pode inibir o entrevistado ou causar constrangimento por saber que suas palavras ou imagens vão estar ali, mesmo que diga bobagem ou algo impreciso. Em ambos os casos, é necessário checar o equipamento e a qualidade da gravação para evitar surpresas frustrantes como fitas “em branco” ou gravador longe o suficiente para não compreendermos as palavras do entrevistado devido a ruídos próximos.

4. Por uma ética da entrevista

Discute-se ainda a ênfase de estabelecer uma relação ética com o entrevistado. Para isso é essencial deixar claros os objetivos da entrevista e de onde e como serão utilizadas estas informações. Além disso, valer-se do bom senso para escapar da máxima, muitas vezes nefasta, de “tudo em nome da verdade”.

Esta fase de entrevista é concluída com a identificação de outras fontes que possam ampliar as informações sobre a sua biografia, como com membros da família, colegas, professores, alunos. E, ainda que seja realizada nesse ordenamento, é enfatizado, que novas entrevistas com o biografado podem ser realizadas sempre que o pesquisador julgar necessário, seja depois de ter feito entrevistas com outras fontes ou de se deparar com o material documental.

Toda esta introdução à entrevista, mais do que procurar engessar a pesquisa biográfica em formatos e passos a serem seguidos, tem o intuito de chamar a atenção para alguns aspectos que envolvem esta saborosa e delicada “arte” de fazer entrevista.

Caçando documentos

Após essa etapa é discutida a amplitude de materiais documentais que poderão ser coletados, sejam eles textuais, iconográficos, audiovisuais e outros diversos materiais que permitam contar a trajetória em dança do pesquisado. Dentre o *material textual* encontram-se reportagens jornalísticas, críticas, diários, notas de ensaio, citações bibliográficas, anúncios, programas, processos, entre outras fontes possíveis de pesquisa. Também são de grande valia as *fontes iconográficas* como fotos, desenhos, gravuras, croquis. Além de fontes audiovisuais como vídeos, DVDs, CDs e mesmo LPs (com trilhas de espetáculos), que podem complementar de maneira indispensável a construção desse painel histórico. Menos usuais, mas também importantes podem ser objetos pessoais, figurinos, adereços, cenografia.

Novamente os alunos enfrentam algumas dificuldades. A primeira diz respeito muitas vezes à não preservação desses materiais. Além disso, ainda é preciso convencer o entrevistado a colocar este material à disposição. Diante dessas dificuldades que podem surgir, a coleta de material, não fica restrita ao acervo pessoal do entrevistado. No

processo de pesquisa os alunos recorrem ainda a outros acervos particulares (como de professores, colegas, etc.), acervos públicos, jornais e revistas, *sites* e, quando os horários das aulas permitem, visitas ao Museu de Comunicação Hipólito da Costa, que mantém o maior acervo de jornais e revistas do Estado.

Depois desse percurso, parte-se para a fase de organização deste material, checagem de dados, comparação e a opção pela forma de apresentação. Os alunos mais exitosos no levantamento de informações e material enfrentam os desafios de articular um volume grande de dados e documentos, de checar dados, etc. Os que tiveram entrevistados mais parcimoniosos e econômicos em informações e documentos enfrentam os desafios de lidar com brechas e lacunas.

Junto com esta organização, os alunos escolhem a forma de apresentação. Nesses semestres de trabalho, diferentes formatos, diferentes estilos, diferentes visões foram apresentadas. A biografia de um aluno com trajetória no *ballet* clássico foi apresentada sob a forma de um libreto. Uma revista, dividida em diversos editoriais buscou dar conta de outra biografada, com reportagens, entrevistas, depoimentos, galeria de fotos e editorial.

Mas não só a escrita foi privilegiada, apresentações foram realizadas em forma de *talk-show* e mesmo, sob forma de teatralização (inclusive valendo-se de fantoches ou mesmo bonecas *Barbies*, que ajudavam a dramatizar a primeira aula de *ballet* e as discussões com a família devido a opção de fazer dança). Outros preferiram fazer uso da tecnologia no formato de vídeo-documentário, CD- ROM e mesmo *blog*, na internet. Houve espaço ainda para instalações, como uma biografia apresentado sob forma de mandala, com direito a trilha sonora, cheiros e sabores.

E ainda houve um trabalho que se intitulou como *A não-biografia de Maria Albers: um dossiê*, apresentando todo o material coletado sobre a colega. Nele a aluna Luiza Moraes justifica teoricamente e assume a infidelidade ao tentar organizar esse material e, por isso, deixando a cada um as conexões e interpretações possíveis. De acordo com a aluna:

A biografia pretende apresentar como sujeito absoluto o que é um sujeito possível. Passamos a vida a reunir papéis que comprovem a nossa existência e a qualidade dela. Mas dificilmente reunimos todos os vestígios de todos nossos atos... Muito dificilmente as pessoas guardam por anos, sucessivas fotos em que não estão tão bem. Estamos constantemente fazendo triagens nos nossos arquivos e escolhendo, de maneira consciente ou não, quais são os documentos importantes para serem preservados.

Para além do colega de sala de aula

No segundo semestre, os alunos ampliam esse exercício para além do território da sala de aula, identificando os profissionais, grupos, companhias, eventos que fazem ou fizeram a história no Rio Grande do Sul. Como temos alunos de muitas cidades, abre-se a opção para pesquisarem figuras locais. Vou me permitir aqui relatar alguns resultados deste trabalho que vem estimulando sua continuidade.

Em 2003, quando implantei o *Fazendo histórias* pela primeira vez, já pude verificar resultados animadores. Primeiro, por praticamente não ter faltas (e isso em aulas aos sábados pela manhã) e pelo empenho no trabalho de pesquisa. A aluna Rose Nunes, no início, estava desanimada, pois ficara com a tarefa de biografar Irmgard Hofmann Azambuja, da qual tínhamos uma breve biografia de 10 linhas e material que eu havia encontrado em minha pesquisa na imprensa das décadas de 1920 e 1930. Os demais colegas tinham um farto material ou profissionais ainda vivos para entrevistar. Da biografada não sabíamos o paradeiro, nem se estava viva. A aluna pesquisou exaustivamente na internet, achando poucas ocorrências ligas à prática da ioga e, não satisfeita, revirou os guias telefônicos de duas décadas até encontrar o nome de Irmgard. Ligou e, ao perguntar à senhora quem falava, ela responde: Irmgard. Foi dessa forma que Dona Irmgard, como é carinhosamente chamada, foi resgatada para história da dança gaúcha. Em sistemáticas visitas que passei a também fazer, um amplo material documental de fotos, matérias de jornal, programas das décadas de 1920, 1930 e 1940, além de ricos depoimentos. Além disso, Dona Irmgard revelou um livro manuscrito, com cerca de 300 fotos, que foi elaborado para ser um manual do ensino do *ballet* clássico, produzido em 1935, mas nunca publicado.

Outro desdobramento desse trabalho se deu em 2004. Com o material de pesquisa que eu vinha levantando e a contribuição dos trabalhos que a primeira turma havia desenvolvido, foi produzido o programa piloto para TVE/RS: *A dança no Rio Grande do Sul tem história*. Nele foram apresentadas pequenas biografias das pioneiras da dança no Estado, como Lia Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold, Irmgard Hofmann Azambuja, Salma Chemale e João Luis Rolla e um breve painel de outros profissionais, grupos e companhias que marcaram a origem da dança gaúcha.

Outra extensão recente deste trabalho é o Núcleo de Pesquisa Histórica da Dança, criado pela Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, em que inúmeros alunos estão colaborando na pesquisa *Porto Alegre um século de dança*. Assim, os alunos, motivados por essa disciplina vêm contribuindo de maneira fundamental para a preservação da memória da dança na capital gaúcha.

Fazendo histórias: um percurso para experienciar a construção da história da dança

A história da dança como um ofício. Foi sob esta perspectiva que a proposta do *Fazendo histórias*, durante a qual pude enfrentar o desafio de narrar, uma forma de atualizá-la e socializar essa experiência. Uma experiência que tem extravasado os limites da universidade e ecoado na construção de uma cultura de valorização da memória da dança em nosso Estado, não apenas registrando figuras idolatradas, mas também problematizando a construção dessa história.

O objetivo deste relato não é o de apresentar uma fórmula ou modelo de trabalho, nem dos procedimentos desenvolvidos, mas poder dividir essa experiência a fim de podermos refletir sobre as possibilidades, dificuldades, limites e alternativas para o ensino da dança na universidade. Uma modesta contribuição para se continuar fiando e tecendo histórias de dança.

Referências

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

CASTRO, Ruy, *Saudades do século 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.

LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. São Paulo: Record, 2001.

MARRE, Jaques Leon. História de vida e método biográfico. *Cadernos de sociologia*. Porto Alegre: v.3, p.89-114, jan/jul, 1991.

PEREIRA, Roberto. *Os passos de Juliana Yanakieva*. Niterói: Niterói Livros, 2001.

_____. *Tatiana Leskova: nacionalidade: bailarina*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

História em movimento: dança e pós-modernidade

Eliana Rodrigues⁸⁸

O presente ensaio discorre sobre o livro *Dança e Pós-Modernidade*, resultado de pesquisa de Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia, cuja prioridade foi contribuir ao conhecimento histórico-crítico da dança no País. A observação, coleta de dados e análise do processo criativo e obra do *Grupo Tran Chan* em Salvador, com vinte anos de produção, confirmam a existência dos pressupostos da filosofia, estética, técnicas e metodologias criativas da dança pós-moderna tais como a pluralidade, a experimentação extensiva, a não-negação de estilos anteriores e a presença da gestualidade cotidiana, dentre outras. Desde a concepção do projeto de pesquisa, a escolha das bases teóricas, a coleta de dados, a análise crítica, até a sua conclusão, os objetivos foram amplamente atingidos, abrindo perspectivas para futuras discussões sobre história, dança e pós-modernidade.

Em 2006, na VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), nosso colega e Professor Arnaldo Alvarenga, da Universidade Federal de Minas Gerais, que realiza importante pesquisa sobre a dança em Belo Horizonte, falando da importância do registro histórico nos dizia: "Aquilo que não tem registro, não existe". De fato, como saberíamos, por exemplo, da existência de danças rituais no antigo Egito, caso não existissem as pinturas ornamentais dos vasos e das catacumbas, onde se registravam passagens da vida dos nobres e do povo? Como estudar e analisar as Danças Macabras da Idade Média, se não tivéssemos acesso aos desenhos e gravuras criadas na época e aos relatos dos religiosos? Como conheceríamos, em detalhes, as produções do Rei Sol no século XVII se não existissem os desenhos, as caricaturas e os escritos sobre o seu reinado? Para o historiador, o fato histórico não pode construir-se apenas a partir de suposições, mas de registros reais.

Esse pensamento se completa quando se percebe que a importância da história não está apenas no seu valor descritivo e, portanto, documental, mas vincula-se diretamente à análise crítica. O registro em dança deve sempre apontar para a contextualização do fato histórico, estabelecendo uma análise não somente descritiva, mas principalmente interpretativa e avaliativa.

Por outro lado, sempre é preciso de muito tato ao lidar com documentos históricos. Como diz Marc Bloch no seu belo livro *Apologia da História ou O Ofício do Historiador*, esses documentos, esses registros "... só falam quando sabemos interrogá-los...; toda investigação histórica supõe, desde seus primeiros passos, que a investigação já tenha uma direção". (BLOCH 2001:27). A história não existe para ser julgada, mas sim ser compreendida. Nesse sentido, o trabalho do pesquisador não é de mero coletor de dados, mas também de intérprete das fontes que vão auxiliar na construção da sua fala.

Para estudar e falar da dança contemporânea é imperioso conhecer toda a sua trajetória histórica, que é única e se diferencia sobremodo do caminho percorrido pelas outras artes. Aos quatro séculos de construção e desenvolvimento do *ballet* clássico até o final do século XIX, seguiram-se cinco décadas de dança moderna e só no início dos anos 1960 o movimento pós- moderno se instala para mais tarde se estabelecer uma nova dança contemporânea.

Só é possível compreender as características da dança dos nossos dias, se analisarmos como ela chegou a ser o que é. Passado e presente estão, indiscutivelmente, conectados, numa contínua sucessão de afirmações e negações da tradição através do tempo.

A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente. (BLOCH 2001:65)

No decorrer dessa pesquisa sobre o Grupo Tran Chan, quando observamos um registro em fotografia, por exemplo, analisamos o muito do que ela tem a me dizer, não só sobre a imagem da coreografia em si, mas o que está implícito nela do seu *Zeitgeist*.

O Grupo Tran Chan foi criado e dirigido por Leda Muhana e Betti Grebler, ambas professoras da UFBA em 1980. O seu nome é uma escolha feliz para um grupo de proposta muito bem definida e clara. Digamos que a sua filosofia de trabalho e produção artística seguem os adjetivos do verbete. Vejamos:

Tranchã. [Do francês *tranchant*.] Adj. 2 g. Bras. Gal. 1.
Categórico, decisivo; cortante: argumento tranchã. Gíria
V. Bacana (1). (FERREIRA 1999: 1984)

Tranchant, E adj. 1. Qui coupe. *Instrument tranchant*.

2. *Couilleurs tranchantes, contrastées, très vives.*

3. Qui decide de façon péremptoire, absolue. *Ton tranchant.*

(LAROUSSE 1995: 1023)⁸⁹

Porque esse grupo foi escolhido como objeto de estudo?

Em primeiro lugar porque o grupo produziu espetáculos durante duas décadas, a partir de 1980, numa linguagem única e original, a partir de pesquisa de movimento consistente, o que em si, já denota certa tradição estabelecida.

Em segundo lugar porque acompanhamos e assistimos a todos os seus espetáculos nesse período e, além disso, documentamos durante dois meses, a criação de uma nova coreografia. Em se tratando de pesquisa histórico-crítica, especialmente em coreografia, esse dado é de crucial importância para a construção de uma análise bem fundamentada.

Em terceiro lugar, consideramos que a produção artística do grupo, traduz, senão todas, mas a maioria das características da identidade da dança pós-moderna, como veremos mais adiante.

Finalmente, e não menos importante, porque esse grupo influenciou algumas gerações de artistas e grupos de dança pelo Brasil.

A Metodologia utilizada na pesquisa, num primeiro momento elegeu amplo levantamento histórico/crítico e conceitual sobre Arte e Dança, direcionado à pós-modernidade, sob a luz áreas de estudo diferenciadas como a filosofia, a sociologia, a crítica de arte e a história.

A fundamentação teórica principal baseia-se em autores como E. H. Gombrich, François Lyotard, David Harvey, Mike Faetersthone, Linda Hutcheon, Sally Banes, Márcia Siegel, Deborah Jowitt, Ann Daly e Susan Foster. Destaca-se nessa etapa uma visita feita a New York, para aprofundamento da pesquisa, quando também entrevistamos alguns dos coreógrafos considerados ícones da dança pós-moderna como David Gordon e Douglas Dunn. Toda essa fundamentação, que possibilitou construir as bases teóricas da pesquisa e delinear um quadro de características para aplicar no estudo do caso, se organiza nos dois primeiros capítulos do livro.

Na segunda etapa da pesquisa procedemos ao levantamento da biografia do grupo, da cronologia das criações, da análise das fontes de registro como reportagens, vídeos, *releases* e projetos. Nessa etapa também foi realizada uma série de entrevistas com as coreógrafas, os dançarinos, os cenógrafos, os iluminadores e demais colaboradores. Esse

material transforma-se no terceiro capítulo do livro que traça a história do grupo, fala da sua filosofia de trabalho e registra sua trajetória.

Num terceiro momento partimos então para a observação e análise de seis coreografias do repertório do grupo e mais um processo de criação. Essas seis peças foram escolhidas segundo os critérios de disponibilidade de registro em vídeo; assistência ao vivo dos espetáculos; principalmente por traduzirem com fidelidade as características da arte e dança pós-modernas. As peças escolhidas foram: *Aérea 1; Adivinha quem vem para o Jantar; Jonas 'Blues; Coisas Miúdas; Chá; A Noite*. O processo de criação e montagem final da coreografia *O Sonho de Christina* foi observado, registrado e analisado na sua íntegra. Todo esse material compõe o quarto capítulo do livro.

Finalmente procedemos ao cruzamento dos dados de análise com a conceituação e caracterização da pós-modernidade em dança, construímos as conclusões e comprovamos a hipótese inicial.

Um dos dados registrados na pesquisa é a cronologia do grupo, quando ressaltamos os espetáculos, que além de constituir um documento importante para consulta histórica, também expressam como a produção coreográfica foi se desenvolvendo e se solidificando entre 1980 e 2000. Esse caminho denota com clareza as fases distintas pelas quais o grupo passou até se estabelecer no cenário artístico local e nacional. Assim percebemos sua trajetória:

1ª Fase: Trilogia da Dúvida: momento de busca de identidade.

1980 – *Exatamente mais ou Menos*

1981 – *Quase com Certeza*

1982 – *Muito Pelo Contrário*

2ª Fase: Trilogia da Definição: consolidação da pesquisa de movimento.

1986 – *A Ponto de...*

1989 – *Sem Sombra de Dúvida*

1991 – *Prosa Caótica*

3ª Fase: Desenvolvimento: enriquecimento de processos e produtos.

1995 – *Dance Box*

1997 – *O que o Olho Diz ao Cérebro*

1999 – *Coisas Mudas*

2000 – *Do lado de Dentro*

É interessante observar ainda que os títulos dos espetáculos, em alguns casos, são emblemáticos das fases a que pertencem. Por exemplo, na 1ª fase, todos os títulos podem expressar a procura do grupo por uma assinatura específica. Na 2ª fase, quando se consolida sua pesquisa, o título *Sem Sombra de Dúvida*, espetáculo produzido uma década depois do primeiro, por exemplo, nos mostra que já existe uma identidade artística bem definida. Na 3ª fase, como consequência de todo um processo de pesquisa séria, o último espetáculo é intitulado *Sem Sombra de Dúvida*.

Naturalmente que não podemos considerar o título de um espetáculo como fonte definidora do teor do seu produto, mas esse também é um instrumento de análise histórica a ser considerado. Insistimo, como nos diz Bloch (2001): devemos saber interrogar os documentos que nos são disponibilizados numa pesquisa e esse é um deles.

Importante salientar que alguns desses espetáculos se tornaram peças de repertório do grupo, sendo reapresentados repetidamente, ao longo do tempo, na sua íntegra ou em partes, como foi o caso, por exemplo, de *Dance Box*. O Grupo Tran Chan continua a atuar ainda hoje, sob a direção de dançarinas do seu elenco.

Em se falando de contextualização da análise histórica e crítica, as principais características da arte e dança pós-modernas encontradas no trabalho deste grupo são:

a. **Intensa experimentação na pesquisa de movimento.** Como acontece na maioria da produção pós-moderna, o movimento por si mesmo é celebrado como entidade mais importante na criação artística. Identifica-se, nas criações do grupo o que se pode denominar de “marca Tran Chan de movimento”.

b. **Não negação de linguagens ou vocabulários de correntes anteriores.** Vê-se com muita clareza nas coreografias do grupo, por exemplo, passos de balé clássico ou elementos da construção espacial oriundos da dança moderna. Esses elementos se inserem com muita naturalidade na coreografia, reafirmando que o lugar da tradição na contemporaneidade não fere uma dança que se pretende autêntica e original.

c. **Invenção como reestruturação.** É evidente nas coreografias do grupo a presença de citações e referências a várias técnicas como, por exemplo, as circenses, as teatrais e outras de cunho ritual como o *Tai Chi Chuan*. No entanto, essas técnicas estão ali reinventadas, estruturadas a partir de uma nova editoração, mescladas para servir à criação e nunca como um fim em si mesmo.

d. **O corpo se constrói no processo criativo.** É muito interessante notar que, como é de praxe nas criações contemporâneas, a construção do corpo se dá a partir do processo coreográfico, a partir dessa mescla que o grupo faz de citações e de experimentação. O Tran Chan trabalha, intensamente e exaustivamente com a pesquisa do movimento, que ao mesmo tempo, torna-se coreografia.

e. **Multiplicidade de discursos e de temáticas.** Nas suas escolhas, o grupo demonstra enorme variedade de discursos e temáticas, pode-se querer criar sobre uma situação cotidiana, sobre o teor de uma carta, sobre a observação dos movimentos de um cão, sobre a dinâmica da manipulação de bolas de tênis, sobre a morte de um amigo, sobre o comportamento de pessoas num jantar ou sobre dificuldades motoras e neurológicas. Não há, nesse caso, nenhum impedimento de escolha.

f. **Presença da ironia, da paródia, do lúdico e do pastiche.** Essa é uma marca importante nas produções coreográficas pós-modernas e, naturalmente nos trabalhos do grupo. Muitas coreografias fazem uso da brincadeira, da comicidade e especialmente da ironia.

g. **Presença da gestualidade cotidiana.** Um dos conceitos-chave da dança pós-moderna é justamente celebrar e levar ao palco o movimento na sua naturalidade cotidiana, buscando realizar leves abstrações para que ele se torne identificável pelo público. Certamente, essa estratégia coreográfica é utilizada pelo grupo em todos os seus trabalhos.

A Arte é uma sucessão contínua de afirmações e negações estéticas onde cada obra pode reportar-se ao passado ou apontar para o futuro. A análise de todos os documentos disponíveis ao pesquisador deve lhe servir para atuar sobre a crítica de modo

não a apenas descrever, mas também a avaliar, interpretar e, sobretudo, a contextualizar o fato. Para o registro da dança que hoje se constrói no Brasil, os esforços de cada pesquisador são de essencial importância na elaboração de documentos como fonte de consulta, mas também, principalmente, para se construir uma história contextualizada.

Referências

BLOCH, Marc. *A Apologia da História ou O Ofício do Historiador*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e Pós Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2006.

PETIT LAROUSSE de la Langue Française. Grand Format. Paris: Larousse, 1995.

Dança, vestígio e história: teoria e prática no Acervo RecorDança

Valéria Vicente⁹⁰

Muitas das dificuldades de abordar a dança e as artes da performance, como tema e objeto de investigação científica ou produção de discursos (críticas, reportagens, resenhas), estão ligadas à noção de impossibilidade de traduzir a sua linguagem artística para a linguagem verbal, e à insuficiência de qualquer tipo de registro até então existente, para garantir sua preservação e transmissão. No entanto, discursos sobre a história da dança vão sendo construídos, e os estudiosos da dança se valem para isso de documentos parciais do que foi a dança, formatando uma aparente contradição entre teorização e história da dança. Sendo assim, faz-se importante uma pausa para reflexão sobre as teorizações da dança e como elas se materializam na abordagem dos documentos. Este artigo discute a pertinência da discussão sobre a imaterialidade da dança e a relaciona com o trabalho do Acervo RecorDança, projeto realizado em Pernambuco, pela Associação Reviva e Fundação Joaquim Nabuco, do qual sou uma das coordenadoras⁹¹.

A idéia de dança como arte sobre a qual não se podem construir discursos e como arte condenada à efemeridade perpassa discussões de diversas épocas e continua sendo alvo de discussões na atualidade. Acoradas nos estudos pós-estruturalistas, novas abordagens vêm sendo dadas a essa discussão e apontam principalmente para a reformulação das perguntas e parâmetros de entendimento da questão. Tomarei as proposições de André Lepecki (2004), Heidi Gilpin (1997) e Randy Martin (1995) para guiar a compreensão dessas novas abordagens, suas afinidades e proposições específicas para, em seguida, iniciar uma reflexão sobre como essas novas abordagens reverberam no processo de fazer e pensar a teoria da dança.

Segundo André Lepecki (2004), uma discussão que fundamenta grande parte da teoria de dança é o incômodo causado pela percepção da efemeridade da arte da dança. Lepecki mostra que, através dos tempos, a especificidade da dança foi sendo percebida em graus maiores de complexidade que se materializam nas discussões sobre o registro da dança: desde a crença na fidelidade da escrita à compreensão das perdas geradas pelo vídeo ou fotografia, até o redimensionamento das características da escrita.

Lepecki historiciza a discussão apresentando o manual *Le maitré à danser*, escrito por Pierre Ramou em 1725. *Le maitré à danser* é estruturado em torno da sistematização do corpo e do movimento e descreve pequenos componentes de movimentos com ilustração e indicações de como realizá-los. Nesse mesmo manual, o mestre de *ballet* sinaliza a sua inquietação diante da proposta de registrar o movimento em escrita, o que o fez utilizar também ilustrações e, ainda assim, sentir-se inseguro quanto à sua fidedignidade. A situação descrita mostrou que a proposta de Pierre Ramou estava ancorada na crença da possibilidade de a escrita traduzir o movimento sem perdas.

Mas a certeza da tradução da dança para a escrita vai ser profundamente abalada na segunda metade do século XVIII pelas reflexões de Jean-Georges Noverre. Noverre é considerado um dos principais teóricos da dança no século XVIII, e é responsável por inaugurar uma nova percepção sobre a dança, que, segundo Lepecki, gerou um outro olhar sobre as possibilidades da atividade da dança e do seu registro. Para Noverre, a dança não pode ser fixada pela notação. Suas reflexões vão mostrar que o limite da escrita não comporta o fenômeno da dança, ao questionar, como a presença do objeto pode ser recuperada por algo que o decompõe.

Assim, na visão de Lepecki, a teoria da dança começaria a ser formulada como um paradoxo da temporalidade, uma reflexão que caracterizaria a dança como “uma arte em excesso”, com uma materialidade intangível. Uma arte ligada ao tempo e ao espaço, e por isso com visibilidade limitada ao presente. Para Lepecki, portanto, Noverre inaugura um regime da percepção em que a questão da presença torna-se fundamental. Toda essa questão tornaria problemática a regulação e definição da dança e do seu registro. Por outro lado, marcaria a crescente distância entre a dança e a escrita – algo importante na delimitação da dança como campo artístico independente e na mudança do próprio fazer da dança, naquele momento. No século XVII, a escrita precedia a dança, pois os mestres coreografavam através da escrita; o corpo e a lógica advinda do realizar a dança ficavam submetidos às idéias e à escrita da dança. Mas, por outro lado, essa proposição de Noverre gerou um certo “nervosismo”, pois o movimento passou a representar a passagem do tempo, a sinalizar que a presença é um abrigo de desaparecimento e ausência.

Essa compreensão foi encarada como uma condenação, algo a ser lamentado e redimido através da documentação. À medida que a fronteira entre a dança e a escrita da dança se torna clara, surge essa compreensão negativa do caráter efêmero da dança.

Lepecki liga diretamente essa compreensão à consolidação da visão cartesiana do mundo. Para ele, com Descartes, desenvolveu-se um projeto político de uma estrutura arquivística, que respondia a uma compreensão ontológica da dança, como uma arte lamentável que não pode lembrar nem ser lembrada. Um regime de percepção que está amarrado a um modelo de corpo essencialmente moderno, tendo como base a fragmentação para o entendimento do todo, proposto por Descartes. Para Lepecki, essa estrutura que lamenta o esquecimento terá grande impacto na formação da dança como arte na modernidade. Uma noção que não é incomum até os dias atuais e que pode ser vista, por exemplo, no livro de Márcia Siegel *The Shapes of Change*, no qual se encontra o argumento de que o trabalho do crítico e do teórico é lutar contra a materialidade (efêmera) da dança, para fixá-la.

Mark Franko (*apud* LEPECKI, 2004) critica essa tradição de estudo da dança que vê a efemeridade como algo contra o qual se tem que lutar. Como ressalta Lepecki (2004), Franko argumenta que o privilégio da documentação para assegurar a presença da dança na história relega a dança e a teoria da dança para um reino de aparente esperança a-histórica, apolítica e ateórica.

No entanto, perspectivas críticas redimensionam o sentido dessa questão. Martin (1995), por exemplo, reconhece na singularidade de cada apresentação de dança, não uma falha ou defeito, mas um instrumento político que vai de encontro à lógica mercadológica. Para ele, a dança se inscreve numa situação de execução que inviabiliza sua transformação em produto de consumo fácil e distanciado, pois, na medida em que ela depende da presença da plateia para existir, a diversidade dos olhares de cada indivíduo passa a fazer parte da performance. Dessa forma, estimular a capacidade de a audiência assumir o seu ponto de vista é uma estratégia que contribui para a quebra da visão única da realidade na qual está ancorada a lógica do capitalismo. Assim, nem a dança precisa ser protegida da desapareição nem a audiência precisa ser protegida de sua percepção individual, para enquadrar sua experiência dentro do viés de olhar do crítico ou documentarista.

No entanto, outras discussões levam essa questão mais a fundo, mexendo na própria formulação da reflexão. Para Heidi Gilpin (1997), o problema deixa de ser como representar o momento único da experiência da performance, para questionar a própria existência da performance e nossa capacidade de apreendê-la. A autora discute nossa possibilidade de realmente ver, de ter uma percepção atual do movimento, pois o que

vemos é uma imagem do movimento. Essa mudança de viés traz consigo o questionamento do fundamento da compreensão de dança que tem gerado as teorias na área. O que Gilpin faz é trazer, para os estudos da performance, as reflexões ontológicas sobre a possibilidade de o homem ter acesso a uma realidade não mediada por si mesmo. Ao fazer isso, ela revela um dos fundamentos que são referenciais para certa visão de dança, de ciência, de verdade: a de que existe uma realidade para ser desvendada pela razão, uma verdade a ser descoberta, uma idéia ou um passo a ser alcançado.

O fundamento da proposição de Guilpin é de que todo conhecimento se faz através dos limites da percepção humana que não se relaciona com a coisa em si, mas sim, com a imagem desta, imerso não só num contexto específico, mas mediado pela própria capacidade humana de ver e de reter o que vê. Ou seja, Gilpin incorpora elementos da crítica estruturalista e pós-estruturalista e, ao trazer as discussões dos estudos culturais para a dança, revela a lógica por trás da ansiedade gerada pela efemeridade da dança, e pela impossibilidade do seu registro. Por trás dessas questões estaria uma compreensão de mundo que elegeu a visão do homem, o pensamento racional e a escrita como dados de realidade isentos de influências das emoções e individualidade. Por exemplo, Guilpin nota que, normalmente, os críticos não destacam que escrever é representação, muitos escrevem subentendendo que a performance pode ser repetida, como se fosse fixa, ou então “romantizam” sua característica de efemeridade e recorrem à descrição do espetáculo. No entanto, a pesquisadora questiona o que se espera conseguir descrevendo um espetáculo como se houvesse aí uma objetividade intocável, se toda percepção já é interpretação.

Guilpin defende que a única forma possível de relatar um evento é a forma ficcional, isto é, derivada do evento. Não se descreve o espetáculo, mas apenas a lembrança ou percepção dele e, portanto, “Nós nunca conhecemos o que aconteceu porque a imagem retida na memória é transformada no momento que nós tentamos reexaminá-la.”⁹²(1997: 106) Para ela, é a representação que dá a impressão de se poder capturar a performance com apuro, “como se a performance não fosse sempre não ou extra-lingüística.”⁹³ (1997: 108)

O que Guilpin propõe é que a performance do movimento deve ser vista como algo que se define pelo desaparecimento, só se apreende pelo vestígio. A performance seria a incorporação da ausência, ela decreta o desaparecimento, ela deixa apenas vestígios para que se procure o “entre”. Portanto, a performance não pode ser fixada como campo de

representação, toda visão é sempre uma interpretação. E a interpretação seria limitada pela própria identificação com o objeto, o sentido, a presença, mas processada através da repetição e do deslocamento, limitada pela lembrança mais ou menos instável.

É essa perspectiva teórica que permite a Mark Franko (apud LEPECKI, 2004) afirmar que a efemeridade da dança tem sido recentemente transformada, de um sintoma de inferioridade estética para um poderoso campo para novas teorias como a performance, graças à introdução da noção de vestígio desenvolvida por Derrida. O que se coloca em cheque nessa operação é a idéia da presença como verdade, o que atinge todas as áreas da ciência.

Para Franko, a efemeridade como desaparecimento é um sinônimo do conceito de vestígio (pista, rastro, e não documento ou fato) de Derrida (apud LEPECKI, 2004). Lepecki, Franko e Guilpin acreditam que a incorporação dos conceitos do pós-estruturalismo remove a presença como pré-requisito para o conhecimento e anuncia a possibilidade de “escrever em direção (como oposto ao “contra”) à efemeridade”⁹⁴ (LEPECKI, 2004: 132). O aspecto escorregadio do traço (derivado da estrutura do signo de Saussure) mina o peso da presença. O vestígio está sempre se referindo ao elemento significante de outro vestígio, outra ausência da ausência.

Para Lepecki, essa compreensão gera importante contribuição para o estudo da dança: considerar a materialidade da dança não apenas como mobilidade física, espacial e temporal, fechada num pedaço de palco e na performance dos bailarinos, mas também “como uma simbólica mudança do espaço do imaginário”⁹⁵ (2004: 135). A escrita da dança volta a ter sentido, a partir do reconhecimento de que tanto a dança quanto a escrita são signos e são efêmeras.

Essas questões provocadoras sobre o poder do discurso e a relativa materialidade do real vão ecoar e encontrar ressonâncias, a partir da segunda metade do século XX, em todas as áreas de conhecimento, inclusive nas ciências ditas “duras”, através do questionamento do valor da prova (Popper) e da revisão dos métodos científicos.

O que me parece interessante é notar que as questões sobre a efemeridade e a incapacidade de abordar a realização da dança, que tanto desconforto geraram durante os últimos séculos, passam a ser um incômodo geral para todas as áreas do conhecimento que se permitem rever suas concepções de verdade, fato, prova e objetividade do pesquisador. A dança como arte do efêmero, do indizível, começa a ser uma compreensão obsoleta, visto que todo o processo de apreensão da realidade, toda arte, toda

comunicação, todas as coisas percebíveis estão agora compreendidas em sua impossibilidade de serem tocadas. Sua manutenção dá-se através da memória, sempre mediada, sempre em movimento e sempre dentro de um novo contexto.

Essa compreensão obriga a sair do círculo já viciado de lamentações sobre a imaterialidade da dança e nos lança a assumir as interpretações como elementos fundamentais da teoria, da ciência e da arte. Ao invés de lamentar a morte, passamos a ser responsáveis por conviver com ela. Portanto, mesmo o documento pautado nos preceitos contemporâneos da etnografia deve ser encarado não como prova, mas como vestígio. A mudança de “prova” para “pista” marca o redimensionamento que a História também passa a incorporar.

Na história, vê-se o surgimento da compreensão do documento como vestígio e não como prova de uma realidade, e a compreensão de que a História não é um relato do passado e sim uma visão do passado relatada a partir do presente. O documento reafirma a centralidade do presente, ou, como nas palavras de Walter Benjamim (1994: 224), “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como de fato ele foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.

Observa-se também a compreensão da inviabilidade de criação de um discurso único que dê conta da instabilidade de todo fenômeno e a conseqüente valorização das micro-narrativas, dos relatos do perdedor, dos relatos das minorias e da experiência cotidiana, comum. (CERBINO, 2005).

A compreensão de que a realidade se faz no discurso torna claro o papel da reflexão e da conceituação na disputa por poder, espaço social, respeitabilidade. O quanto antes nos livrarmos das premissas cartesianas de compreensão e observação da dança, mais rápido poderemos estar munidos de instrumentos para dialogar sobre sua prática e fazer artístico.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, a compreensão do documento como vestígio, da escrita como efêmera, da realidade como algo intocável e do passado como inacessível não torna desnecessário o estudo, a produção de discurso e a pesquisa histórica. Esses conceitos podem ser encarados como instrumentos para revisão do posicionamento do pesquisador e do artista e são um desafio para a prática da pesquisa, o qual precisa ser enfrentado.

Participei da criação e implementação do projeto de documentação histórica da dança cênica do Recife, chamado *Acervo RecorDança*. Este projeto estava ancorado na

compreensão de que a documentação é uma ferramenta política para disputa de espaço no campo da cultura e que a ausência de um acervo documental atenuava a força do cenário de dança do estado e a importância de seus construtores.

O *Acervo RecorDança* foi concebido como agregador de diversas formas de documento digitalizados: vídeo, fotos, programas de espetáculo e demais materiais impressos, que foram coletados e catalogados; e entrevistas, resumos dos espetáculos, histórico dos grupos, biografias profissionais, que foram produzidos durante a implementação do projeto. Dessa forma, objetivávamos fornecer o máximo de tipos de informação ao pesquisador.

Nossos compromissos, enquanto agentes desse processo, foram os de partir de uma concepção de história que tenha como pressuposto uma valorização dos vestígios, e nos mantermos atentos ao desafio de incorporar essas compreensões no modo de coletar e organizar as informações.

A construção das informações e identificação e organização dos documentos tentaram levar em consideração a impossibilidade da objetividade, através da enunciação de que estávamos construindo não *A* história da dança, mas *Uma* história da dança, produzida a partir de uma realidade específica, com pesquisadores e escolhas metodológicas descritas em todo material de divulgação, incluindo *release* e artigos produzidos pela equipe.⁹⁶

Apesar de o objetivo principal ser reunir os documentos de forma não hierárquica, para que os pesquisadores, ao ter acesso às informações coletadas, pudessem construir seus discursos sobre a dança no Recife, percebemos que um discurso é sempre produzido. Cada escolha de delimitação dos entrevistados, de abordagem na realização das entrevistas, de organização e seleção das informações obtidas, tece uma teia de possibilidades discursivas em que ênfases são realizadas. Por exemplo, a escolha de entrevistar coreógrafos e professores gera um tipo de informação diferente da que seria gerada se tivéssemos decidido priorizar os dançarinos e produtores. Essa escolha repercute na seção de biografias que, construídas a partir das entrevistas realizadas, só apresenta (por um critério estabelecido naquele momento da pesquisa) dançarinos que tiveram também atuação como coreógrafos. Assim, o processo de organização das informações acaba por definir que certos dados sejam mais acessíveis que outros.

A construção das informações incorporou algumas estratégias que sinalizam a intenção de não lidar com a história de forma convencional, como priorizar as micro-

narrativas e a visão dos sujeitos que produziram os espetáculos, através da produção de entrevistas que contextualizem suas histórias pessoais e sua relação com cada trabalho, como explicamos em artigo no *Lições de Dança V*:

Permitir que os entrevistados se pronunciassem sobre seus objetos e deixar que as classificações de seus trabalhos viessem deles próprios, foi o modo de evitar organizar, classificar, segundo nossas compreensões acerca de conceitos relacionados à dança, sem o estudo específico que essa tarefa demanda. (...) É por compreendermos que qualquer leitura de um documento é de ordem inevitavelmente retórica, que conferimos, ao menos nesta primeira etapa do projeto, o espaço para essas leituras aos próprios entrevistados. Deste modo acreditamos fazer com que este caráter retórico, discursivo, apareça de modo explícito, e não velado sob uma aparente neutralidade que pudéssemos forjar em um discurso uníssono. (MARQUES; VICENTE, 2005: 133)

No entanto, todo esse esforço é insuficiente se encarado como produção de história da dança. O acervo exige o investimento de interpretações para que histórias da dança sejam construídas, ao invés de nos contentarmos com a enumeração de dados que não colaboram para a construção de conhecimento *sobre* e *com* a dança. A partir disto, como pesquisadores da dança, nos amarramos inevitavelmente a dois novos compromissos:

1) A constante revisão de nossos sistemas de documentação, a fim de acompanhar o caráter cambiante da dança;

2) o investimento para realização de estudos verticalizadores que articulem as informações levando em consideração a complexidade local e que possam sinalizar compreensões sobre as histórias da dança produzida em Pernambuco.

Mediante o primeiro compromisso, em 2006, realizamos o que chamamos *Acervo RecorDança online*, coordenado por Liana Gesteira, com patrocínio do FUNCULTURA-PE, um sistema de informação para internet, que possibilita disponibilizar os documentos do acervo na rede mundial de computadores. Aparentemente é uma *home page* com sistema de busca, mas através de senha apropriada é possível atualizar as informações, corrigir e complementar os dados disponíveis e incluir novos documentos. E, assim, não apenas disponibilizamos, de forma abrangente, os documentos autorizados para divulgação, mas criamos uma ponte de diálogo constante com a comunidade interessada. Nessa ferramenta, a seção *Textos* sinaliza a intenção de caminhar para o segundo compromisso e deverá ser o espaço onde a verticalização da pesquisa, desenvolvida por integrantes do acervo e também por demais interessados, se tornará visível. As iniciativas nesse sentido são ainda proposições individuais como o doutorado em andamento de Roberta Ramos, na

UFPE, e meu mestrado em fase de conclusão, no PPGAC/UFBA, mas devem se consolidar como parte da política do *Acervo RecorDança*, inclusive para atualização da documentação disponível. Ou seja, nesta nova fase realizaremos o caminho inverso de disponibilizar e produzir documentos gerados pelas demandas de pesquisas com recortes delimitados e objetivos específicos.

O desafio, não é apenas compreender o documento como vestígio, reminiscência, e sim encontrar formas não convencionais de construir discursos sobre esses documentos que não estejam eminentemente comprometidos com as visões convencionais de história, de verdade, de dança, e, assim, contribuam de fato com a produção de conhecimento em dança.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte. UFGM, 2003.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras Escolhidas*: magia, técnica, arte e política. São Paulo Brasiliense: 1994.

CERBINO, Beatriz. História da dança: consideração sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

GILPIN, Heidi. Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In: PHELAN, Peggy. *Mourning sex*: performing public memories. Routledge, 1997.

LEPECKI, André. *Inscribing Dance in Of the presence of the body*: essays on dance and perforce theory. Middletown: WesleyanUniversity Press, 2004.

MARQUES, Roberta ; VICENTE, Valéria. A experiência do projeto Recordança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

MARTIN, Randy. *Agency and history*: the demands of dance ethnography in choreographing history. Indiana: University Press, 1995.

VICENTE, Ana Valéria; MARQUES, Roberta; COSTA, Liana. *Acervo RecorDança*: parte da história da dança em Pernambuco entre 1970 e 2000. Recife: RecorDança, 2004.

Não tenho qualquer lembrança da vida sem *ballet* ou como me tornei professora de História da Dança

Eliana Caminada⁹⁷

Não tenho nenhuma lembrança da vida sem *ballet*. Isso, considerando minha história familiar, é mais do que natural. O que hoje me faz refletir é o caminho que percorri para me tornar uma bailarina que ensina História da Dança e escreve sobre *ballet*.

Creio que, basicamente, foram cinco as condições que me permitiram percorrer esse trajeto:

1. Nasci numa família que privilegiava a educação cultural acima de quaisquer outros valores. Meu pai foi criado na Inglaterra e lá, conhecendo o então Adido Cultural Paschoal Carlos Magno, apaixonou-se por todas as manifestações artísticas, eruditas ou populares, nacionais ou universais. Formado em literatura, preocupou-se em me levar ao teatro desde pequenina. Aos dois anos fui assistir *I Piccolli di Podrecca*, célebre elenco de marionetes italiano. No ano seguinte levaram-me ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro para assistir *Coppélia*, um dos mais queridos *clássicos* de repertório, na interpretação de um de nossos grandes mitos: Tamara Cappeler. A visão mágica da bailarina com seu *tutu* curto, seus sapatos de ponta, seu enorme laço cor-de-rosa na cabeça, tudo se fixou na minha mente para sempre. Aquele espetáculo definiu meu futuro. O que, de início, era encantamento, transformou-se em idéia fixa: ser bailarina. clássica.

2. Para concretizar meus ideais contei com os excepcionais mestres Sandra Dieken, Dina Nova, Nina Verchinina, Tatiana Leskova e a Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, então Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Todos esses professores deram imensa contribuição à minha formação, inclusive, e sobretudo, cultural. Mas tenho que destacar, sem dúvida, Leskova, pelo seu extraordinário respeito à dança, reconhecida competência e pelo tempo que me orientou. E a Maria Olenewa. A Escola de Danças foi exemplar, não só pelas disciplinas que compõem seu currículo, mas pelo contato direto com o Municipal e seus artistas que o antigo prédio que a sediava proporcionava a seus estudantes e pelo compromisso que ela, como instituição, significava e significa.

3. O Theatro Municipal era, no meu tempo, uma autarquia, com mil problemas

para sobreviver, com uma infra-estrutura capenga, muito inferior à de hoje, mas que sempre proporcionou um leque de informações insubstituíveis. Dentro do prédio do Theatro, onde funcionava a sala de cenografia, a sapataria, a costuraria, onde privávamos da companhia de grandes cantores líricos, de legendas do *ballet*, na cantina ou pelos cantos do theatro, onde os bailarinos pioneiros - alguns tinham sido alunos de Olenewa - ainda atuavam e tinham muitas histórias para contar, posso afirmar que concluí minha formação. Adorava os ensaios de palco, amava ver o maestro entrar e dizer “*da capo*” para a orquestra, curti e aprendi muito fazendo comparsaria. Ali vivi momentos únicos, entre os quais dançar o *pas-de-trois* de *Paqueta*, na difícilíssima versão de Balanchine, aos 18 anos, ao lado do excelente bailarino uruguaio Eduardo Ramirez e da primeira-bailarina Alice Colino; ali dancei o *pas-de-deux* de *O Corsário* com Aldo Lotufo, o que significa atuar ao lado do maior símbolo de bailarino nobre do Brasil; ali dancei *Les Sylphides* ao lado do canadense James de Bolt recebendo uma enorme e, para mim, inesperada ovação do público.

4. Meu casamento com Eric Valdo, vale dizer, meu casamento com o *ballet*. Relacionar-me com um colega, bailarino também, mas que tinha mais 18 anos de idade do que eu, significou uma permanente lição de vida na dança. Eric trouxe com ele, além do amor companheiro, experiência, maturidade, conhecimentos mais profundos do mundo que me escolhera desde cedo. Por intermédio dele eu passei a ter uma ligação mais íntima, afetiva e artística, com três gerações de bailarinos: a dos antigos, a minha própria e depois a dos mais jovens. Com todas mantenho fortes vínculos, ou seja, minha relação direta com a história começou com meu casamento.

5. Eu vencera um concurso sobre História do Brasil no colégio. É fora de questão que história, assim como literatura, sempre exerceu sobre mim um grande fascínio. Até hoje, a par de adorar dança abstrata e neoclássica, amo descobrir a história que está por trás de um aparentemente ingênuo enredo de um clássico de repertório; sou deslumbrada por *ballets* dramáticos com enredos literários ou históricos do século XX.

Percorrendo cada tópico citado, não tenho dúvidas de que o ambiente de casa acentuou minha inclinação para o *ballet*. Minha infância foi passada entre inesquecíveis reuniões, nas quais se misturavam artistas ecléticos. Eu era uma criança inconveniente, que lutava contra o sono, que queria aproveitar aquelas noites e nelas ouvi, seguramente, muita coisa inesquecível. De concurso internacional de piano a bossa nova, de gibi a Machado de Assis, minha paixão particular, de dança de gafeira – gafeira mesmo - a

ballet, de Chaplin a Oscarito, de teatro de revista ao teatro clássico, tudo tinha espaço para ser comentado e apreciado em casa.

Com uns oito anos dancei um duo chamado *O amor e a saudade*, inspirado num poema do mesmo nome de Olegário Mariano, com música de Liszt – *Soneto de Petrarca*. Não sei lhes dizer se era bom coreograficamente, não tinha discernimento para tanto, mas, desde então fui apresentada àquele compositor e aos dois poetas: Mariano e Petrarca.

Essas informações artísticas, entre infinitas outras, armazenadas desde a infância, se revelariam preciosas mais tarde.

Considero, também, que minha formação de dança foi muito bem direcionada. Além dos já mencionados, cada mestre contribuiu com elementos de fundamental importância, até pela riqueza da trajetória de cada um e pelo nível de cultura que possuíam, incluindo aí os professores da Maria Olenewa, Renée Wells, Consuelo Rios, Georges Ribalovski e Luiza Barreto Leite.

A disciplina do *ballet*, por outro lado, me ajudou até para vencer minha paradoxal preguiça de praticar exercícios físicos. Em busca do ideal de ser bailarina, lutei obstinadamente para me manter dentro do peso adequado, vencendo minha tendência genética à obesidade; trabalhei meu físico para suprir a falta das chamadas “linhas naturais e pré-requisitos” que eu nunca tive; aprendi a conhecer meu corpo, a usá-lo de acordo com os padrões estéticos inerentes ao *ballet*, a perceber que repertório me convinha, que qualidades naturais eu podia explorar: musicalidade, boa cabeça, memória fotográfica, facilidade para giros e baterias.

Foi essa escolha adequada a minhas condições pessoais – o *pas-de-deux* de *O Quebra-Nozes* na versão de Vassili Vainonem - que me valeu uma indicação para representar o Brasil no primeiro *Concurso Internacional de Moscou*. Não fui, não tive dinheiro para viajar e me manter em Moscou, mas meu currículo foi aceito e minha foto faz parte do livro do concurso, o qual espero, um dia, a crítica e minha amiga pessoal Suzana Braga, me devolva.

Hoje, tenho claro que *ballet* é arte, que arte tem sua lógica própria e que ao artista não basta ser dotado. A história do *ballet* tem sido contada pelas grandes personalidades cênicas, as que estão acima de grandes técnicas ou linhas naturais e, por vezes, até as contradizem. Com a atual padronização de físicos e possibilidades o grande artista terá que possuir algo além do que pode ser encontrado no conjunto de uma companhia. Esse

algo além é presença, carisma, brilho, interpretação, consciência da evolução do próprio *ballet* enquanto arte viva da criação, consciência de que estamos no século XXI, de que não se dança mais com os artifícios do século XIX.

O Theatro Municipal e Eric se misturam quando penso no que faço agora. Através dele e dos grandes *maîtres* que passaram pelo teatro, fui me interessando pela construção da técnica clássica; através dos coreógrafos tentei entender suas criações. Como bailarina convidada, interpretando personagens míticos, analisei, dancei e aprendi muito com Eric Wenes, Fernando Bujones, Fernando Mendes, Othon da Rocha Neto, Jair Moraes, Marcelo Misailidis, entre outros.

A par disso, minha atuação como bailarina e remontadora na Companhia de Dança Rio, contribuiu para meu amadurecimento. É fora de questão que essas inúmeras atividades concomitantes acentuaram meu interesse pela história do *ballet* e depois a da dança como um todo.

O advento do vídeo trouxe inúmeros domingos passados entre amigos de *ballet*, quando então a conversa rolava rica, informativa. Ouvir, trocar, refletir. Perco de vista o quanto eu, Eric, Lotufo, Armando Nesi, entre outros, conversamos sobre Vaganova, sobre a lógica de seu método; o quanto discutimos sobre os papéis célebres e seus intérpretes definitivos, o quanto percebíamos que o *ballet* evoluía coreograficamente.

Às vezes, confesso, uma certa nostalgia nos dominava; lembrávamos do palco de madeira áspera, iluminado pela luz da ribalta, sem linóleo; dos ensaios e espetáculos sempre com piano e orquestra, sem gravador; lembrávamos dos mitos inesquecíveis, e tão pouco lembrados, do Theatro Municipal, alguns dos quais eu biografaria mais tarde.

Mas até ali, nada me fazia supor que minhas lembranças de criança, minhas anotações sobre aqueles papos, sobre *ballets*, bailarinos, notas e reportagens históricas, muitas vezes escritas em papel de carta, em folhas soltas, desempenhariam um papel tão definitivo para mim, o quanto me seriam úteis.

Quase esqueci o concurso de história que lá para trás eu vencera.

Um dia parei de dançar. Esse dia chegou, felizmente, com uma bela homenagem pública dos colegas. Um amor declarado, com teatro alugado e superlotado, encerrou com emoção e gratidão um ciclo.

Mal podia imaginar que começava a cumprir outro.

Tudo começou quando Angel Vianna me ligou convidando para dar aulas sobre história do *ballet* para o curso Técnico de Dança na escola que leva seu nome. Nem sei

dizer por que aceitei. Pretensiosamente, me lancei na aventura de achar que podia mostrar para aqueles bailarinos contemporâneos a força da dança clássica, de suas criações recentes e do patrimônio universal que já fora construído. Tentei, então, fazê-les perceber as infinitas possibilidades que tem na mão o criador que domina técnicas diferentes e que pode interagir com elas.

Não tive tempo de saber o resultado. Mas, quando Daniela Visco, então coordenadora do curso de Licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade - UniverCidade, pediu a Angel uma professora para lecionar História da Dança ela me recomendou prontamente.

Fui. Nervosa, mas fui. Nada encontrei que pudesse me amparar naquele início, só a própria turma, da qual jamais me esquecerei. Meu palco agora era outro, eu não o dominava ainda. Para atuar nele eu tive que aprender, mais do que isso, precisei elaborar sozinha o que era ementa, objetivo, conteúdo programático, palavras estranhas ao meu mundo.

Passei muitas noites sem dormir – passaria muitas mais depois -, dedilhando uma máquina de escrever elétrica emprestada, preparando apostilas que suprissem livros bons, mas desatualizados, ou escritos em outro idioma. Entregava essas apostilas semanalmente, por ordem rigorosamente cronológica. Ao fim de dois anos, tempo que ocupava então a minha disciplina, minhas alunas disseram: - “Encadernamos suas apostilas, temos um livro. Eliana, por que você não o publica?”

Achei a idéia bizarra. – “Não sou escritora, tampouco historiadora. Sou tão somente uma bailarina formada em *ballet*”, respondi. Não realizava ainda o que estava me acontecendo. Mas estava.

Valéria Moreyra, profissional de dança, mãe de uma das alunas da turma, pediu-me para levar o texto a uma editora. Reli o que escrevera tão despretensiosamente, enriqueci a parte do Rio de Janeiro com minha experiência pessoal, dei inúmeros telefonemas por minha conta - jamais fui patrocinada por lei alguma - para colegas do Brasil inteiro, e entreguei o material. E esqueci o assunto.

Meses mais tarde, o dono da editora me chamou e me perguntou se eu tinha interesse em publicar o livro. Fiquei perplexa. Tremendo pedi a Fernando Pamplona para escrever o prefácio. Foi ele a primeira pessoa a ler o texto final do livro e receber sua aprovação me deu a segurança que até aquele instante eu não sentia.

O processo estava detonado. A convite de Suzana Braga e Joel Guellen eu esboçara

um artigo para o *AN Festival*, publicação simultânea ao Festival de Dança de Joinville, quando comentei minha experiência como jurada do *Troféu Mambembe Dança*. Desse artigo veio o convite para escrever para o jornal *Dança, Arte e Ação*, por cujos diretores tenho, até hoje, enorme carinho.

Minha vida mudou. Em pouco tempo eu era consultora *ad hoc* da Capes, participava de seminários, era convidada para palestras na Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, escrevia para *sites*, participava de banca de jurados de festivais importantes.

No mesmo ano do lançamento do meu livro, Roberto Pereira, coordenador do Curso Superior de Dança da UniverCidade, e Sílvia Soter, minha companheira de magistério, me convidaram para participar de *Lições de Dança 1*, uma coletânea de ensaios para a qual colaborei escrevendo “Algumas considerações sobre o método Vaganova”. Minha palestra no Condança *A montagem de ballets de repertório no Brasil*, que me rendeu muitos desaforos, foi publicada no livro *Nos Anais do Condança*.

Deus do céu, eu estava virando escritora.

Minha última aventura, em parceria com minha amiga Vera Aragão, foi o livro editado pela UniverCidade, *Programa de ensino de ballet: uma Proposição*.

Mas antes disso recebi um convite de Dalal Achcar que me deixou em estado de graça: escrever sobre Maryla Gremo, Vaslav Veltchek e Yuco Lindberg para o projeto Memória dos Artistas do Theatro Municipal. Quantas vezes chorei escrevendo esses livros. Até porque trabalhei com Veltchek e Maryla. Dela interpretei *Romeu e Julieta*, de Tchaikovski, uma obra-prima, remontada para mim por Bertha Rosanova e Aldo Lotufo, os criadores do *pas-de-deux*.

Maryla era uma mulher única, culta, com uma vida fascinante e uma obra cuja assinatura é inconfundível. Sobre ela, que estudara com Mary Wigman, que fora avaliada por Wilhelm Furtwangler e Max Reinhardt, que fora chamada em Londres de “A Pavlova de bolso”, disse Enrico Cecchetti: “Ela tem o fogo sagrado” (CAMINADA, 2002: 21). Dela pincei, dentre inúmeras, a seguinte frase: “Se os artistas fossem guiados mais pelo pensamento do que pelas emoções, quanto poderiam realizar! Mas nesse caso não seriam artistas. Cada verdadeiro artista é um emotivo – é todo ele emoção, mas filtrada pelo intelecto” (CAMINADA, 2002: 57).

Veltchek foi o criador do primeiro projeto de inclusão social que usava a dança como meio de expressão: o Conjunto Coreográfico Brasileiro. Esse homem, fundador,

juntamente com Filippo Marinetti, do Teatro de Pantomima Futurista, para quem o célebre dramaturgo Luigi Pirandello escreveu especialmente uma peça, apaixonado pelo Brasil, seus costumes, lendas e danças, levou, pela primeira vez, bailarinos brasileiros à Argentina e ao Uruguai. Com sucesso retumbante.

Maryla e Veltchek morreram quase na miséria.

Registrei.

Até como uma denúncia sobre a situação de milhares de artistas brasileiros quando envelhecem.

O estoniano Yuco, para quem foi criado o título de primeiro-bailarino do Theatro Municipal, foi o típico homem dos mil instrumentos. Ocupou todos os cargos dentro do teatro e da escola, instituições que se confundiam até pelo menos 1947, e que ele amou como ninguém. Morreu de repente, jovem ainda, depois de cumprir uma carreira modelar.

Yuco, como a polonesa Maryla e o tcheco Veltchek, todos brasileiríssimos de alma, deixaram sua memória para sempre gravada na nossa história.

A partir daí meu interesse se voltou cada vez mais para esse aspecto da dança. De tanto ouvir dizer que *ballet* é uma dança importada estranha ao corpo do brasileiro, enveredei por uma pesquisa que pretende revelar a relativa regularidade do *ballet*, ao menos no Rio de Janeiro, desde o século XIX. E cada vez encontro mais elementos e mais estudiosos que apóiam essa idéia. Os livros se sucedem, instigantes uns, excessivamente de gabinete, outros, mas juntos vão desvendando uma história que ainda está sendo descoberta.

E que foi detonada, de fato, por Eduardo Sucena com seu livro *A Dança Teatral no Brasil*. Creio não exagerar ao afirmar que seu texto, mesmo desorganizado, foi o mais importante já publicado sobre o assunto.

Vou encerrar dizendo que não sei onde levarão meus passos, minhas pesquisas, meus interesses de ex-bailarina. Paro por aqui com a convicção de que não basta ter dançado, de que não basta saber que um dia o palco foi nossa segunda, quem sabe, primeira casa. Precisamos ter sempre em mente de que nós também temos uma história pessoal, no meu caso, indissolivelmente ligada ao mundo que me foi mostrado e que livre elegi – e fui aceita - para viver. Um mundo preenchido pelo fascínio de artistas e pela vivência de companheiros de muitas e muitas gerações. Minha trajetória profissional e afetiva jamais existiria sem eles.

Referências

- CAMINADA, Eliana. *História da Dança*: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- _____. *Maryla Gremo*: fogo sagrado. Rio de Janeiro: Faperj, 2002a.
- _____. *Vaslav Veltschek*: o escultor de destinos. Rio de Janeiro, Faperj, 2002b.
- _____. *Yuco Lindberg*: a irresistível vocação. Rio de Janeiro, Faperj, 2002c.
- SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1981.

Missão memória da dança no Brasil

Arnaldo Leite de Alvarenga⁹⁸

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.

Walter Benjamin

A epígrafe de Benjamin que abre o presente texto coloca, com propriedade, minha preocupação relativamente à memória em dança, em amplo espectro, em nosso país. A primeira vez que me vi colocado diante dessa realidade, de forma mais direta, foi a partir de uma fala da pesquisadora e crítica de dança, Profa. Helena Katz, no ciclo de palestras intitulado: *Três Cenas de Dança*, em 1988, em Belo Horizonte: “O que não está registrado não existe”. Naquela época, na condição de bailarino, 80% preocupado em fazer os meus *pliés* e *tandus*, trabalhando incessantemente meu corpo no intuito de aprimorá-lo para a dança, aquilo caiu como uma bomba no meu mágico mundo de movimentos dançantes e me incomodou muito. Isso porque, os outros 20%, eu consumia em trabalhos outros, que embora não ligados ao meu aprimoramento técnico, colocavam-me em contato com uma realidade menos sonhadora, mas que também demandava uma “mágica” especial, a da sobrevivência, enquanto profissional da dança, e das relações do bailarino com suas questões trabalhistas e de formação, pois, desde 1983, já me ligara à Associação Mineira de Dança (AMIDA) – uma tentativa belorizontina de reunir os profissionais dessa arte em torno de interesses comuns –, me tornando seu primeiro Diretor-Presidente. Desse modo, dentro desses 20%, uma nova questão teria que ser incorporada.

Assim, como mencionei acima, no incômodo que vivenciava, perguntava-me indignado: “Como não existe? E tudo que aqui está sendo feito, e foi feito? Isso tudo não existe?”. O que vim a constatar, para minha tristeza, é que não. Quando procurei por meus professores e suas realizações, nos poucos livros de dança que tínhamos como referência, até então, meus queridos mestres formadores, bem como de tantos outros, não estavam lá. Não que de fato não houvessem existido, eles não existiam como

registros, como documentos, que de algum modo, atestassem sua existência no passado e que, posteriormente no futuro, pudessem ser acessados, por outros, como fontes de informação e pesquisa. De fato, tais feitos se encontravam, tão somente, nas lembranças daqueles que os executaram, daqueles que os presenciaram e de outros que poderiam ter ouvido falar deles e de suas realizações. Eram lembranças do vivido, ainda presentes na passageira materialidade dos corpos como memória encarnada. Não que essas não fossem importantes, como uma forma de “registro na carne”, mas existiriam somente enquanto existissem seus portadores. Era urgente fazer alguma coisa, pois, além de tudo o que já passara, num piscar de olhos, todo o presente, no mesmo instante, já se tornava passado, e este por sua vez, vivia o risco da perda pela ausência de seus registros.

No mesmo ano em que tudo isso se dava, 1988, fechava-se um ciclo importante da cena de dança em Belo Horizonte, o Trans-Forma - Centro de Dança Contemporânea e o Trans-forma Grupo Experimental de Dança, ambos criados pela bailarina Marilene Lopes Martins – a Nena –, encerravam sua carreira de dezessete anos, iniciados no final dos anos 1960. Com uma proposta pedagógica e artística diferenciada dos demais estabelecimentos de ensino de dança da Capital mineira, a escola fora a primeira da cidade tendo como base essencial, para a formação de seu alunos, a dança moderna, contribuindo para a trajetória de diversos profissionais dessa área, como: Dudude Herrmann, Fernanda Vianna, Rodrigo Pederneiras, Lydia Del Picchia, Tarcísio Ramos Homem, Dorinha Baeta, Lúcia Ferreira entre muitos outros, e também deste, que ora assina o presente texto. Nessa época, eu me encontrava na condição de diretor geral do grupo – atividade que assumira desde 1985 –, e agora, passados três anos, por motivos diversos, encerrava as atividades do mesmo.

Em meio a tais acontecimentos foi que comecei a reunir e guardar materiais de todo tipo, relativos à memória do Trans-Forma e, por consequência, de outros grupos e profissionais independentes da dança.

Para mim, não havia, até então, nenhum outro tipo de preocupação que não fosse o medo daquelas “coisas” se perderem, se estragarem para sempre. Infernizei a vida de minha mãe, com tantos objetos e documentos que fui acumulando dentro de casa, sem um lugar adequado para guardá-los, fato que se estenderia mais tarde, em minha própria residência, na qual, minha esposa, foi quem se viu “enlouquecida”, com tamanha profusão de objetos: fotos, programas, cartazes de espetáculos, panfletos, figurinos, matérias de

jornal, revistas, objetos de cena, cenários, adereços, partituras, documentos fiscais, que foram sendo doados pelas pessoas entrevistadas.

Ao longo dos 10 anos seguintes esses materiais foram caoticamente acumulados sendo que, alguns deles, por mais que eu cuidasse, se deterioraram – algo inevitável –, dadas as condições, nem sempre favoráveis, para a conservação dos mesmos.

Em 1989, tomei a iniciativa de gravar entrevistas com professores de dança de Belo Horizonte, que teriam contribuído para a formação da primeira geração de bailarinos da cidade, os *pioneiros*. Assim, imbuído de muita boa vontade e com toda a “cara de pau” desse mundo, saí batendo na porta das casas dessas pessoas – mesmo, em alguns casos, sem conhecê-las pessoalmente. Apresentando-me, explicitava meus propósitos, e, para minha alegria, fui sempre bem recebido, nunca me fecharam a porta.

O que, num primeiro momento, poderia parecer uma “invasão de privacidade”, revelou-se aos poucos um mútuo acolhimento e compreensão de desejos e esperanças, no qual, a dança presente nas vidas de cada uma daquelas pessoas, transformava-se numa seqüência inteira de acontecimentos na vida de uma comunidade, e ao mesmo tempo, um fragmento de uma história maior, que entrelaçava muitas vidas, cada qual com sua contribuição particular para uma possível *história da dança de Belo Horizonte*.

Nessas entrevistas, além do objetivo específico do registro da memória, vinham à tona o pessoal e o íntimo de cada um, sobressaindo ora o júbilo por experiências bem sucedidas, ora o isolamento e solidão das muitas vicissitudes da experiência humana e do artista de dança, o que, para mim, tornou-se uma envolvente forma de aprendizado da qual me tornei um aluno apaixonado.

Em 1999, passo a integrar o corpo docente do, recém iniciado, curso de graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi então, que novas possibilidades se abriram para mim a partir dos apoios da própria instituição. Assim o primeiro fruto dos esforços iniciados em 1988 toma corpo na minha Dissertação de Mestrado, defendida em abril de 2002, intitulada: *Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte 1959 – 1975*, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da UFMG, na linha: História da Educação. Nessa pesquisa, tomando como fontes grande parte dos materiais recolhidos ao longo dos anos anteriores, pude traçar uma trajetória geral da introdução da dança cênica na capital mineira, desde sua fundação, tendo como foco a dança moderna na cidade. Tal pesquisa

possibilitou-me pensar, de forma organizada, o uso do importante acervo de documentos sobre a dança belorizontina que eu estava reunido.

Apresentei essa pesquisa no ano seguinte, 2003, no *Move Berlim: 1ª Mostra de Dança Contemporânea Brasileira* na capital federal alemã, com o título: *Dança e Memória: o passado vivo na construção do presente*.

Em 2004, dentro da programação do evento *1, 2 na Dança*, numa promoção conjunta da produtora Jacqueline de Castro e Teatro Alterosa de Belo Horizonte, levei a público pela primeira vez, parte do acervo reunido, na exposição: *Os Pioneiros da Dança em Belo Horizonte*. Esse formato cobria um período de 1927 até 1969, apresentando os nossos primeiros mestres formadores e suas realizações.

Nesse mesmo ano de 2004, passei a integrar, como pesquisador, o Programa de História Oral do Centro de Estudos Mineiros da FAFICH/UFMG, no qual participei do Projeto: *Vozes de Minas: ambientalistas, professores e artistas (discurso e restituição)*, com o subprojeto: *A Fala da Dança*, onde não só o conjunto de entrevistas já recolhidas, mas as demais feitas especialmente para o projeto, foram reunidas e disponibilizadas ao público de pesquisadores interessados, perfazendo um total de: 15 entrevistas, 15 horas gravadas, 336 páginas transcritas. Esse projeto contou com a subvenção da FAPEMIG.

Num processo gradual o interesse por conhecer melhor e preservar as memórias das muitas danças de nossa cidade foram chamando a atenção de outros pesquisadores⁹⁹, fossem eles acadêmicos ou mesmo leigos, interessados nesse tipo de investigação. Mas um fato, em especial, veio a contribuir muito para isso: a criação, em 2005, do curso de Extensão em Pedagogia do Movimento para o Ensino de Dança, promovido pelo CENEX da Escola de Belas Artes da UFMG. Fruto de uma necessidade – diante das interferências do CONFEF (Conselho Federal de Educação Física), no trabalho dos profissionais de dança de todo o país – o curso foi o resultado de uma ação conjunta entre a UNIDANÇA, entidade que congrega escolas de dança da capital e interior de Minas, e o meu trabalho como professor na Escola de Belas Artes da UFMG. O curso buscava contribuir para a qualificação dos professores de dança, com ou sem graduação, compondo-se de conteúdos de natureza acadêmica, no intuito de promover um estudo mais aprofundado na sua área de atuação.

Tal acontecimento, único na história da dança mineira, ultrapassou seu interesse primeiro, pois unidos por um problema comum, profissionais de dança, das mais diferentes técnicas e estilos, com suas amabilidades e diferenças pessoais e profissionais,

passaram a se encontrar regularmente duas vezes por mês, nas sextas-feiras à noite e aos sábados, pela manhã e à tarde, durante todo o ano de 2005. Reunidos numa mesma sala de aula, mestras e mestres da dança mineira, diretores e diretoras de estabelecimentos de ensino, e de grupos e companhias de dança, bem como bailarinos e professores do interior e da capital, reunidos, estudando, conversando e discutindo juntos os mais variados temas concernentes à dança. Pois, apesar e acima de todos nós, de todas as diferenças e dificuldades de cada um em relação a algum outro, estava a dança, nossa paixão comum, e, para tanto, soubemos fazer o que era necessário: “fedemos e cheiramos juntos”.

Apesar de todos os acertos e erros precisávamos continuar conversando e tentando nos entender para fazer algo possível e melhor do que cada um de nós poderia fazer isoladamente. E o melhor de tudo isso, deu-se no convívio, em sala de aula, de várias gerações de artistas de dança num mútuo reconhecimento. Passado e presente...a história viva no presente, na pessoa de todos aqueles formadores, ali, frente a uma nova geração com olhos no futuro, e fazendo essa ponte através do diálogo.

Todo esse trabalho resultou, ainda, num estudo piloto para a elaboração do projeto pedagógico que norteou a criação do curso de Graduação em Dança da UFMG¹⁰⁰.

Em 2006, é publicado sob as expensas da Secretaria Estadual de Cultura, o livro: *Corpos Artísticos do Palácio das Artes: trajetória e movimentos*, nele, juntamente com as trajetórias do Coral Lírico e da Orquestra da Fundação Clóvis Salgado – pesquisa realizada por outros profissionais¹⁰¹ –, pesquisei todo o trabalho desenvolvido pela companhia de dança, desde sua criação por Carlos Leite em 1971, bem como seus esforços anteriores pela criação de uma companhia estável de dança em Belo Horizonte, nos moldes das demais companhias já existentes em outros estados. Na verdade seu trabalho pioneiro inicia-se em 1947, e posteriormente, com a criação do Balé de Minas Gerais, traz para a jovem capital a perspectiva de profissionalização, até então, inexistente. O reconhecimento de seu empenho se efetiva, afinal, com a elevação do antigo Balé de Minas Gerais à condição de companhia oficial do Estado, tendo como sede o atual Palácio das Artes.

Essa pesquisa, contou com a parceria do Programa de História Oral da FAFICH/UFMG, para a transcrição das entrevistas realizadas, que foram posteriormente anexadas às demais já existentes no acervo, num total de 10 entrevistas entre membros da companhia, ex-diretores e funcionários. Todas as fontes levantadas na pesquisa – além

do acervo da própria fundação, insuficiente para o propósito do projeto –, foi acrescido ao acervo existente, sob a forma de cópias, complementando a documentação.

Prêmio Klauss Vianna 2006 – Funarte

Em 2006, fui contemplado com o *Prêmio Klauss Vianna 2006* para dança, oferecido pela FUNARTE, com o projeto intitulado: *Missão Memória da Dança*. Na sua organização geral ele contou com a participação dos seguintes profissionais: Arnaldo Leite de Alvarenga, seu idealizador, coordenador geral, pesquisador e palestrante; Cássia Navas e Izabel Stewart, pesquisadoras e palestrantes; Jacqueline de Castro, produção executiva e relações públicas e José de Oliveira Júnior, consultoria temática e de projeto.

Nosso objetivo era um trabalho com a memória em dança no Brasil, levando em conta as muitas razões já anteriormente expostas acima, em que pese as iniciativas existentes, sobretudo em comparação com outros setores das artes dos espetáculos. Listo aqui duas iniciativas, ambas de abrangência nacional e diferentes em sua amplitude de ação. A primeira delas é a construção do acervo de fotos, programas e cartazes do Arquivo Multimeios (Divisão de Pesquisas, Centro Cultural São Paulo, SMC) que reúne informações de grupos e artistas do Brasil que se apresentavam em palcos paulistanos. Este acervo abrange de maneira mais ampla todas as manifestações de dança cênica sem se ater a estilos e formas, documentando-se o que se passava nos palcos da cidade. A segunda é o levantamento pontual promovido pelo Instituto Itaú Cultural, no programa Rumos, que privilegiou e sobretudo na forma de um concurso, os registros da dança contemporânea no Brasil, do foco de suas metas, excluindo as manifestações da dança cênica fora de uma categorização própria e algumas vezes restritiva da dança de nossos dias.

Diferentemente destas duas importantes exemplaridades, o projeto proposto compunha-se de duas etapas principais com o objetivo de trabalhar de maneira específica, dentro de um programa piloto, dados e informações sobre dança no Brasil, através de uma exposição itinerante que ao se instalar em cada cidade, recolhe informações *in loco* sobre os artistas que vivem e trabalham na região que aquele município representa, aprofundando desse modo as informações sobre dança nos Estados de Minas Gerais e Região Sul (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul), cobertos pelo Programa de Fomento da FUNARTE. Neste sentido, apresentava semelhanças com a missão etnográfica

realizada pelo escritor paulista Mário de Andrade, quando através do contato direto com manifestações da cultura brasileira, a coleta de informações e iconografia sobre as mesmas era realizada pelos pesquisadores-documentadores itinerantes, que com os objetos e sujeitos pesquisados estabeleciam um corpo a corpo investigativo de natureza singular.

A exposição piloto foi constituída a partir do acervo por mim constituído em Belo Horizonte bem como de doações vindas de grupos, companhias, bailarinos independentes, particulares interessados pela dança brasileira, tanto de Minas Gerais como de várias outras regiões do país, de modo que exemplificava os tipos de material passíveis de se tornarem fontes de pesquisa e documentação. Tal levantamento se efetivou pelo recolhimento de fontes diversas de informação, tais como: depoimentos orais, fotografias, imagens gravadas, matérias de jornal e revistas, programas de espetáculos e material de divulgação dos mesmos, figurinos originais, peças cenográficas, enfim todo tipo de material passível de se tornar informativo para compreensão da Dança enquanto fenômeno e de seus realizadores nos referidos estados do Sul e em Minas. O propósito é a constituição de um acervo geral sobre a Dança em nosso país, que complementaria aquele que venho reunindo voluntariamente.

O projeto promoveu ainda, em 2007, em Belo Horizonte o *I Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira em Minas Gerais*, num desdobramento do projeto *Por que Dança?* do Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais, com os apoios e parcerias do Programa Pró-Dança, Será Que? Cultural, Teatro Alterosa e Centro de Extensão da Escola de Belas Artes da UFMG. Nele se reuniram, durante três dias, numa ação pioneira, vários pesquisadores da memória em dança de nossa vasta geografia territorial, representando instituições acadêmicas, pesquisadores independentes, apaixonados e demais interessados na pesquisa e preservação da memória em dança no Brasil. Objetivou-se também, dar visibilidade, localizar esses esforços e seus realizadores, promover seu intercâmbio e propor ações conjuntas que viessem a fortalecer esse importante e ainda jovem segmento de pesquisas em nosso país.

A programação geral do evento orientou-se em três momentos distintos e complementares: o primeiro *quem somos e onde estamos*; o segundo *como trabalhamos* e o terceiro, *outros espaços da memória*, incluindo ainda, o lançamento de livros dos pesquisadores presentes, a exposição *Pioneiros da Dança em Belo Horizonte* e espetáculos de dança, locais e convidados de fora.

O Impacto artístico de tal iniciativa, que consideramos importante, pode ser avaliado nas citações de alguns de seus participantes:

Suki Villas Boas (Bahia) – “É um momento de grande importância. Temos problemas comuns, de difícil solução quando estamos sozinhos. Precisamos pensar em mecanismos que garantam a legitimidade desta área de pesquisa da Memória da Dança no Brasil”;

Natacha Melo (Uruguai) – “Trabalhar em rede pode nos dar uma possibilidade única de podermos encontrar-nos e desenvolvermos metodologias comuns”;

Paola Rettore (Belo Horizonte) – “Buscar livrarias que disponibilizem bibliografia específica de Dança pode ser uma boa perspectiva do trabalho conjunto. A informação circulando pode diminuir o impacto negativo de termos poucas publicações direcionadas à nossa área e com distribuição escassa”;

Gabriele Generoso (Belo Horizonte) – “É um momento importante para termos uma referência sobre ‘como fazer pesquisa em Dança’. Sugiro que saia do encontro uma diretriz para uma publicação sobre este assunto, que é importante para que posteriormente tenhamos mais pesquisadores e mais articulados entre si”;

Ítala Clay (Manaus) – “Apesar de termos um levantamento do Itaú Rumos sobre a produção em Dança, ele é restrito à área de Dança Contemporânea e não temos um painel completo da produção de Dança no país. Este é um espaço bom pra pensarmos em como criar este painel mais completo”.

Na sua continuidade o projeto seguiu para as capitais da Região Sul do Brasil: Florianópolis, Curitiba, Porto Alegre e Uberlândia em Minas Gerais .

Em Florianópolis a *Exposição-coleta* foi realizada nos dias 28, 29 e 30 de maio com parceria do SESC Florianópolis e o apoio local da bailarina e Profa. Marta César. Em Curitiba a *Exposição-coleta* deu-se nos dias 31 de maio, 1º e 2 de junho, numa parceria local com a Casa Hoffmann. Já em Uberlândia a *Exposição-coleta* aconteceu nos dias 21 e 22 de junho, em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia e o projeto *CirculaDança* de Vanilton Lakka. Finalmente a “missão” chegou em Porto Alegre e lá permaneceu nos dias 30 e 31 de julho, tendo como parceiros a Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e o Centro Municipal de Dança, na pessoa de seu coordenador Ayrton Tomazoni.

Desses esforços saíram as seguintes propostas:

- *imediatas*: aprofundar os contatos e parcerias; apresentação do projeto aprovado na lei federal de Incentivo (PRONAC 07 2237) às empresas estatais buscando apoio financeiro para realização das etapas posteriores e fortalecimento da proposta. O desejo de apresentar às empresas estatais deve-se ao fato de

projetos de memória apresentarem pouco retorno de imagem, na concepção das empresas do mercado. Empresas estatais é que demonstram perfil de apoiar projetos de interesse público e teriam maior interesse em patrocinar esta proposta de proteção e promoção do patrimônio nacional.

- *a médio prazo*: proposta de criação de mais um Grupo de Trabalho (GT) sobre Memória em Dança no Brasil, dentro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), proposta essa que será levada ao próximo Congresso da associação em 2008, em Belo Horizonte, na Universidade Federal de Minas Gerais; realizar o II Encontro de pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira.
- *a longo prazo*: criar o Centro de Pesquisa e Memória da Dança no Brasil e a sistematização da catalogação dos materiais reunidos.

Como descrito acima, o acervo que possuo, referente à memória da dança no País, é substancial e significativo, mas encontrava-se apenas reunido, sem a devida catalogação. Com a contemplação no prêmio Klauss Vianna, iniciei a sistematização da catalogação. O material reunido após as viagens às várias cidades previstas do Projeto foi integrado a esta sistematização e agora inicio efetivamente a catalogação em um banco de dados relacional, que será viabilizado com outros recursos solicitados.

Finalmente, a dança do Brasil compõe-se de uma rica gama de artistas e estruturas artístico-culturais específicas de realização, fixando-se peculiaridades históricas nos vários *locus* culturais de suas manifestações.

A instalação da exposição/missão em cada cidade transformou o projeto numa casa itinerante da dança, para a qual acorreram aqueles que lá quiseram deixar sua marca, traço de memória a ser tratada, posteriormente, como informação em dança.

Esse projeto se justificou, principalmente, pela contribuição enquanto esforço de organização de dados sobre dança no Brasil e por articulação das várias paisagens da dança nacional, não se estabelecendo clivagens entre formas das linguagens das artes coreográficas de nossos dias. Embora, muitas iniciativas tenham se concretizado nesse campo, ainda assim, sofre-se de uma grande escassez de dados, em face às dimensões continentais de nosso país. Considero fundamental a sensibilização das pessoas no tocante à preservação do material citado acima, despertando e estimulando também a continuidade dessa memória nas localidades e regiões que procura abranger provocando um efeito multiplicador. Esse material é muitas vezes tratado como “coisas velhas” e coisas que somente interessam àqueles que tiveram relação direta com eles, sendo

descartados como lixo em qualquer oportunidade, seja pelos próprios donos, ou por aqueles que, herdando esses materiais, não sabem o que fazer com eles. Eu e a equipe envolvida nesse projeto acreditamos na importância da memória cultural da dança brasileira, independente do trabalho que isso dê.

A área de pesquisa/documentação foi e continua sendo realizada por um grupo de pesquisadores que norteia sua atividade por uma metodologia de investigação mais sistêmica, pois foi estruturada na diversidade de abordagens, mediante a sistematização de conceitos-chave de teorias da cultura, política cultural e crítica estética.

Por tudo isso, com este projeto, queremos reafirmar a importância da memória como atributo basilar da consciência presente, nossa capacidade de (ao nos atentarmos para o passado), reatualizá-lo continuamente no agora que criamos, atando e desatando os nós das muitas interpretações possíveis, descobrindo-nos, encontrando-nos e reencontrando-nos nessa sociedade da qual fazemos parte, que construímos e que nos constrói a todos, a cada dia.

Um olhar institucional sobre a história da dança em Curitiba

Cristiane Wosniak¹⁰²

Introdução

Atuando no universo da dança – contando e fazendo história – em Curitiba há vinte e cinco anos, proponho, neste artigo, uma *amostragem* ou um olhar contemporâneo sobre as instituições públicas, com as quais convivo, em seus movimentos e organizações coletivas, para a criação de uma *identidade* de pesquisa e produção de conhecimento em dança. Assim, a Universidade Federal do Paraná com sua Unidade Dança, a Faculdade de Artes do Paraná, com sua graduação e pós-graduação em Dança, o Centro Cultural Teatro Guaíra com a Escola de Danças, o *Ballet Teatro Guaíra*, além da instituição mais recente, o Centro de Estudos do Movimento da centenária Casa Hoffmann, serão amostrados como pequenos grandes organismos vivos que co-existem e evoluem no mesmo espaço-tempo, que contaminam e são contaminados pela ação e pelo pensamento contemporâneos.

Idades e identidades

Para se entender os processos de transformação e contaminação da dança em Curitiba, é inevitável citar o pioneiro na implantação de um curso de dança – linguagem do *ballet* – na Sociedade Thalia, em 1927, partindo de uma iniciativa privada. O professor e coreógrafo, de origem polonesa, Tadeusz Morozowicz (1900-1982) lecionava não apenas a técnica clássica, mas também difundia entre seus alunos, noções gerais de arte e educação. No ano de 1977, desvinculando-se da sociedade, passou a chamar-se *Ballet Morozowicz*, “local de passagem obrigatória para a formação de profissionais renomados da história da dança no Paraná” (KLIEMANN, 2001:29).

Sua filha, Milena Morozowicz, continua o seu trabalho e abre em 1972, o primeiro Curso Livre de Dança Moderna, formando uma geração de importantes intérpretes e criadores que iriam, nos anos 80, ampliar o campo para as diversas linguagens da dança contemporânea.

O início de diálogos entre os artistas locais por meio da dança, muitos deles, retornando de cursos de aperfeiçoamento no Exterior, tem um marco significativo na cidade: a criação da União dos Artistas Independentes Contemporâneos (UAIC), possibilitando um trabalho de vanguarda na pesquisa e exploração de novas possibilidades de se configurar o corpo em movimento. Neste período, por volta de 1983, artistas do corpo, tais como Rita Pavão, Rocio Infante, Dagmar Simek, Ana Kfourri, Lú Grimaldi, Paulo Buarque e Eva Shul consolidaram a idéia de práticas corporais alternativas seja no âmbito educacional ou da criação artística.

Entre o privado e o público: o início da institucionalização

A dança em Curitiba tem uma forte herança de sua inevitável colonização. Cerca de 12 etnias compõem a cultura e identidade do Paraná: alemães, ucranianos, poloneses, italianos, holandeses, portugueses, japoneses, entre outros. Entretanto, coube a um outro polonês, Yurek Shabelewski (1930-1993) um papel de destaque (mais um em sua rica carreira) na construção da principal companhia de dança do estado, o *Ballet Teatro Guaíra*. Nos anos 1930 e 1940, Shabelewski se apresentou nos principais palcos do mundo, como bailarino solista de companhias como a *Ópera de Paris* o *Original Ballet Russe* e o *American Ballet Theatre*. No fim dos anos 1960 o artista se transferiu para o Brasil – Bahia, Rio de Janeiro e, finalmente, Curitiba – onde tem o reconhecimento como “fundador do Ballet do Teatro Guaíra, na concepção de estrutura teórica e profissional de dança” (FLORES, 2004:01). E antes de falar desse grupo, volto um pouco no tempo e situo a escola que lhe deu origem, de fato: o Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra.

Escola de Danças do Teatro Guaíra: ensino técnico

Nascia em 1956¹⁰³ sob supervisão de Tereza Padron, Aroldo Moraes e Lorna Kay com o objetivo principal de formar pessoal de nível técnico e artístico capaz de formar um Corpo de Baile no estado. Em 1968 a coordenadora Yara de Cunto instala um reforço técnico nos três últimos anos da escola visando às audições do *Ballet Teatro Guaíra* que seria criado no ano seguinte. Em 1973, sob orientação do professor Yurek Shabelewski, as aulas passam a ser diárias e inclui-se no currículo História da Dança e Música. Somente em 1976, sob coordenação de Liane Essenfelder e orientação de Ceci Chaves, reformula-

se o programa de aulas práticas e o referido curso passa a ter a duração de oito anos. Na década de 1980, a professora Eva Shul implanta aulas de dança moderna, e a então coordenadora Carla Reinecke cria o Projeto Pré-Profissional, proporcionando o estágio e aprimoramento artístico a bailarinos, por meio de apresentações na capital e em várias cidades do estado. Na década de 1990 sob a supervisão de Débora Tadra, implanta-se o 2º grau profissionalizante e há a criação do Grupo de Dança Juvenil do Guaíra. Atualmente, no currículo da escola, consta a disciplina Improvisação Coreográfica, o que deu origem ao Projeto *Improvisando Eu Crio*, aproveitando-se o potencial criativo dos alunos na preparação de espetáculos didáticos destinados aos mais diversos públicos, sempre em caráter gratuito. Nos espetáculos de encerramento de ano letivo, não somente a linguagem da dança clássica é observada, mas também as diversas abordagens da contemporaneidade por meio do movimento em espetáculos híbridos, misturando arte, técnica, improvisação e interpretação.

Ballet Teatro Guaíra: corpo de baile estável

Nasceu em 1969¹⁰⁴, com o apoio do governo do Paraná, através da Secretaria de Cultura, sob a coordenação inicial de Yara de Cunto e Ceme Jambay. Os coordenadores tinham pela frente a árdua tarefa de dar uma *identidade* ao grupo: lançar bases sólidas para dançar repertórios variados. E o estilo? Clássico, neoclássico ou contemporâneo? Foram auxiliados, nessa tarefa, pelo Professor Shabelewski, que nos cinco anos em que esteve à frente da companhia criou não só obras originais, contemporâneas, mas também remontou importantes *ballets* de repertório clássico.

Com a direção de Hugo Delavalle, a partir de 1976, o Ballet Teatro Guaíra firmou-se em território nacional, em temporadas no Rio de Janeiro e São Paulo, com obras clássicas e românticas, destacando-se a montagem de *Giselle*, trazendo, como solista, uma jovem bailarina: Ana Botafogo. Após esse início de reconhecimento, no final dos anos 1970, um novo diretor assume a função, Eric Waldo. A marca registrada desse coreógrafo é o destaque dado às músicas nacionais em montagens coreográficas da companhia.

Entretanto, a partir de 1979, quando o português Carlos Trincheiras assume a função de diretor-coreógrafo, e o grupo passa a se denominar *Ballet Teatro Guaíra*, o destaque internacional começa a surgir. Centrado em repertórios que incluem *O Grande Circo Místico*, a música nacional adquire significados que extrapolam a *identidade* local. Os

compositores Chico Buarque e Edu Lobo criam uma trilha sonora magnífica para o roteiro assinado por Naum Alves de Souza e coreografado por Trincheiras. O resultado da parceria rendeu ao grupo diversas turnês e a consagração como uma das mais importantes companhias estatais do país.

Vinte anos mais tarde o coreógrafo argentino Luis Arrieta seria o responsável pela remontagem e atualização, o que para ser mais precisa, trata-se de uma releitura da obra. Carlos Trincheiras morre em 1993, deixando um legado coreográfico único (próprio) e uma *identidade* contemporânea à companhia, promovendo a oxigenação de linguagem e estilo por meio dos constantes convites a coreógrafos de renome nacional e internacional, tais como Maurice Béjart, John Butler, Vasco Wellemkamp, Clyde Morgan, Milko Sparembleck e Rodrigo Pederneiras, entre outros.

Num intervalo de cinco anos (até 1998), após a morte de Trincheiras, o Ballet Teatro Guaíra teve como diretores provisórios importantes nomes da dança que deram sua contribuição neste período: Isabel Santa Rosa (esposa de Trincheiras), Jair Moraes, Marta Nejm e Cristina Purri. O estilo e repertório de Trincheiras foram mantidos e remontados.

Entretanto, em 1999, Susana Braga assume a direção a convite do Centro Cultural Teatro Guaíra, e o que se observa é uma mudança radical no percurso inicialmente traçado nos anos 1960. Cunhando uma nova filosofia de jovialidade para o corpo estável do *ballet*, inicia uma série de mudanças na casa¹⁰⁵, trazendo coreógrafos com propostas contemporâneas das mais variadas. O grande destaque coreográfico do período é a obra de Roseli Rodrigues *O segundo sopro*, fazendo com que o grupo reconquiste sua projeção nacional apresentando-se em importantes cidades do Brasil e em eventos e encontros de dança.

A diretora atual é Carla Reinecke, que tem em seu currículo uma longa história de relações com o Teatro Guaíra, tendo sido, inclusive membro do próprio corpo de baile.

Marco fundamental na criação do primeiro Curso Superior de Dança, num convênio firmado entre PUC/PR e Fundação Teatro Guaíra e diretora por vários anos da Escola de Danças do CCTG, Carla Reinecke desdobra-se nas funções administrativas e também criativas. Em sua gestão, merecem destaque a montagem do *ballet O quebra nozes*, atraindo um grande público ao teatro, e, também, os convites feitos a importantes coreógrafos da atualidade, destacando-se Fernando Bongiovani e o alemão Felix Landerer.

Estes processos de mudança, evolução e adaptação de linguagem e proposta, tomadas em conjunto, representam um processo de transformação tão fundamental e abrangente que somos compelidos a perguntar se é o ambiente, espaço-tempo do Guaíra, que transforma a dança ali pensada e praticada ou se é a própria dança que transforma o ambiente!? Mas, esta é uma reflexão para o final do artigo...

Universidade Federal do Paraná: a Unidade Dança

Em 1981 surgia o Grupo de Dança da UFPR, vinculado ao Centro de Educação Física, com um objetivo institucional claro: “promover o aprimoramento e a difusão cultural e artística da dança”¹⁰⁶. Nessa primeira fase, a direção cabia a Vera Domakosky, ministrante da disciplina de Rítmica no Curso de Educação Física e a Rafael Pacheco¹⁰⁷, seu assistente, então cursando a Especialização em Dança na UFPR. Os integrantes, divididos em categorias iniciantes e adiantadas e, beirando a quase uma centena, pertenciam aos diversos cursos da universidade.

Entretanto, ocorre uma redefinição da trajetória inicial do grupo e em meados da década de 1980, sob direção de Rafael Pacheco, um pequeno grupo se desmembra do Departamento de Educação Física e é acolhido, assim como os demais grupos artísticos¹⁰⁸, na Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, ocupando a atual sede, no prédio central – marco histórico da instituição e da própria capital.

A *identidade* inicial – massificação ou popularização da dança – é completamente alterada, e o princípio norteador do novo grupo, é a pesquisa com a dança contemporânea, buscando uma linguagem estética diferenciada. Os elementos do teatro, da energia orgânica interpretativa e os aspectos simbólicos do *gesto significativo*, tomam forma coreográfica, nos corpos dos vinte bailarinos, preparados, tecnicamente e diariamente, com aulas de dança moderna, improvisação e composição coreográfica, além de interpretação cênica. Resultados: nos anos 1980 o percurso do grupo inclui dois troféus transitórios no Festival de Dança de Joinville (SC) com as obras *Cruel Inocência* (1988) e *Viajem* (1988), ambas de Rafael Pacheco, que já havia levado o prêmio de melhor coreógrafo, também por seu solo *Celacanto* (1987). A convite de Rafael Pacheco, alguns coreógrafos também criam obras originais, contribuindo para a versatilidade da linguagem e da temática. Destaca-se a participação de Paulo Buarque (UAIC) com a coreografia *Segredos* e Carlos Cortizzo (BTG) com *Metrópolis*, ambas premiadas em festivais

estaduais. Eva Shul (UAIC/Curso Dança PUC), com *Hall of Mirrors* (1986) também propiciou ao grupo, premiações em festivais nacionais. Outros festivais e outros prêmios vieram, ampliando o campo de atuação e reconhecimento do grupo que em meados da década de 1990 assume a designação *Téssera Companhia de Dança da UFPR*.

Vislumbrando uma nova forma de organização para a dança, independente da participação em festivais competitivos, a companhia empreende uma jornada rumo às montagens instigantes e polêmicas, de conteúdo marcadamente psicológico e ritualista, com destaque para a composição das trilhas sonoras, verdadeiras malhas sógnicas com existência própria, fornecendo estímulos para a criação coreográfica. O criador e pesquisador de material sonoro, César Sarti, traria para a companhia, um grande acréscimo colaborativo na reconcepção de sua identidade cênica. São exemplos dessa parceria, as obras: *Tolerância Zero* (2002); *Transgressão do Medo* (2003); *Aniversário* (2004); *Fragmentos da Alma* (2004); *Subway* (2005); *Pessoas Marcadas* (2005); *Diabliposa* (2006) e *O Anjo Negro* (2007).

Salienta-se, nos anos 1990, a participação da companhia na Bienal Internacional de Dança Contemporânea Universitária em Lyon (França).

Hoje, dirigida por Rafael Pacheco e Cristiane Wosniak, que se alternam nas montagens coreográficas, a Téssera Companhia de Dança é um projeto institucional sólido que rendeu frutos: O Curso de Dança Moderna, criado em 1989, de caráter público e gratuito, recebe anualmente cerca de 120 crianças e adolescentes na faixa etária dos 9 aos 21 anos de idade para uma formação – cerca de oito anos – que envolve aulas práticas-teóricas de História da Arte e da Dança, Teoria do Movimento, Improvisação e Composição Coreográfica, Elementos de Música, Interpretação Teatral além de aulas diárias de dança contemporânea com profissionais formados em dança, em sua maioria vindos do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná ou integrantes da própria companhia.

A *Unidade Dança da UFPR*, composta pela *Téssera Companhia de Dança* e o curso de Dança, portanto, é um *movimento dinâmico*, que causou profundas transformações culturais na área da dança contemporânea em Curitiba. Por um breve ou um longo período, reuniu, num mesmo ambiente-espaco-tempo, pessoas que pensam, hoje, a dança e as artes cênicas em Curitiba – Mauricio Vogue, Déborah Kramer, Cristiane Santos Souza, Carmem Jorge, Ângelo Cruz, Cláudio Fontan; pessoas que propõem novas tendências – Ricardo Marinelli, Michelle Moura, Juliana Adur, Elizabeth Finger; pessoas que

discutem, escrevem e mapeiam a dança paranaense, Gisele Kliemann, Giancarlo Martins; pessoas que expandem possibilidades do corpo, qualquer corpo – Andréa Sério e sua Cia. Limites; profissionais que experimentam e produzem efetivamente uma arte em evolução constante, porque é trânsito, ao mesmo tempo, inovando-a e re-tecendo-a em novas *identidades* contemporâneas.

Faculdade de Artes do Paraná: o curso de Dança

O curso de Dança foi implantado em 1984, sob coordenação de Carla Reinecke, num convênio firmado, então, com a FTG e a PUC-PR¹⁰⁹.

Atuando como uma espécie de “extensão” do Curso Técnico de Dança do Guaíra e com a habilitação em bacharelado e licenciatura e regime seriado (anual), além de turno integral, o curso funcionava ocupando a sede da Escola de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guaíra, e, também, o campus da PUC, para as disciplinas técnico-científicas. Em 1993 foi aprovada a transferência do Curso de Dança para a Faculdade de Artes do Paraná¹¹⁰, ocupando a sua sede definitiva.

Como *identidade*, o curso propõe, em seu conjunto de disciplinas, atividades que possibilitem ao corpo discente a ampliação do conhecimento prévio em dança. Este processo norteia o objetivo de formar profissionais-artistas criativos, críticos e autônomos. As duas correntes de dança que compõem o currículo fundamentam-se na dança clássica e na dança contemporânea, ofertadas nos quatro anos de duração do curso.

Disciplinas de improvisação, composição, e acima de tudo, pesquisa em dança, fundamentam a prática corporal e dialogam com os processos colaborativos de criação, adotados como prioridade. Em relação aos processos colaborativos é importante salientar a parceria da faculdade com o Centro de Estudos do Movimento da Casa Hoffmann¹¹¹, deixando-se contaminar e contaminando o espaço-tempo onde está inserida.

Com a proximidade deste centro os próprios limites territoriais do curso se alteram: o fluxo entre o dentro e o fora da instituição pede novas reformulações. Como sistema aberto, receptivo e dialógico, o Curso de Dança, apresenta-se, hoje, como um lugar de experimentações em dança, seja no âmbito da criação¹¹², do ensino, da pesquisa ou da reflexão crítica.

Convivendo com a singularidade de sua origem tradicional, busca, de forma dinâmica, o entendimento de sua *identidade móvel*, fluida, e em estado perene de crise.

Esse formato de curso institucionalizado, porém não-cristalizado, dialoga cada vez mais com as estruturas que o envolvem enquanto são sistemas culturais autônomos (leia-se EDC, BTG, Casa Hoffmann e UFPR), muitas vezes contraditórios e por isso mesmo, agindo, “empurrando” para diferentes direções, de tal modo que a identificação móvel do curso de Dança parece-nos continuamente deslocada.

Dança clássica? Dança contemporânea? Técnica(s) de dança? Ainda há lugar para limites e fronteiras nas artes? “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990:43).

Considerações Finais

O que acontece quando se coloca em diálogo, num mesmo ambiente-espaco-tempo, *instituições* com *identidades* de natureza e cultura diversas? O que permanece e o que se modifica pela “contaminação”, em cada uma delas?

A hipótese levantada por este artigo é a de que ocorre uma co-evolução, cujos sistemas institucionais apresentados interagem entre si e com o ambiente. Nesse caso, os corpos estáveis (institucionais) e o ambiente dialógico transferem informações entre si, tornando possível a contaminação de uma linguagem pela outra. Aceitar tal hipótese é aceitar percorrer a história destas instituições em suas especificidades e identidades, acreditando que seja possível desestabilizar estruturas lineares, antes preestabelecidas e, hoje, vistas como propostas de instabilidade, descontinuidade e, acima de tudo, simultaneidade.

A história fez colidir, no tempo, as instituições acima apresentadas e das quais tenho a oportunidade de participar como elemento constituinte, construindo-as e reconstruindo-as no espaço, enquanto corpos (des)estabilizados, porém disponíveis. Esse processo histórico, do qual sou testemunha, portanto, é um processo comunicativo, evolutivo e criativo no qual fluxos contínuos de informação são transformados e recolocados no mundo, garantindo desta forma, a sobrevivência – das *identidades* e das *instituições* – por meio da contaminação.

Referências

FLORES, Rudney. Na dança da história. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 10 set. 2004.

KLIEMANN, Gisele. Dança contemporânea no contexto paranaense. In: BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MERCER, Kobena. Welcome to the jungle. In: RUTHERFORD, John (Org.). *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

Arqueologia coreográfica ou histórias incorporadas: memória num corpo que dança

Sigrid Nora¹¹³

O melhor tributo que se pode prestar a esses artistas da dança é registrar seus trabalhos, suas contribuições, para que as gerações que virão saibam que, se o caminho que herdarão ainda será árido, sem eles não haveria sequer caminho.

Que não nos culpem, pelo menos, de falta de memória.

Helena Katz

Sabemos que nestes últimos anos, tem crescido o número de pesquisadores e historiadores nacionais, interessados na memória da dança brasileira, fato constatado, inclusive, nos trabalhos apresentados nessa primeira edição dos Seminários de Dança, cujo tema era “História em Movimento: biografias e registros em dança”, realizado pelo *25º Festival de Dança de Joinville*, como uma das iniciativas que compõem sua proposta didático-pedagógica. Diversas ações voltadas para a recuperação de escrituras, de partituras, de registros videográficos e fotográficos já estão sendo efetuadas. Entretanto, pouco se tem visto em relação à memória como a história contada num corpo vivo que dança, exceção feita ao repertório do *ballet* clássico.

E esse, é justamente um diferencial significativo entre a condição de preservação do repertório do *ballet* e da dança contemporânea no nosso país. Segundo o crítico de arte Marcello Castilho Avellar, em seu artigo de 14/6/2007, publicado no site www.idanca.net, “o espetáculo de ballet permanece vivo exatamente porque permaneceu em cena, o que constitui sua própria memória”. Apesar dessa diferente situação entre os referidos gêneros de dança, dois exemplos de procedimentos a favor da dança contemporânea brasileira são os dois espetáculos convidados para se apresentarem durante o seminário: o primeiro que se encarregou da abertura do evento, *Isabel Torres* (2005), obra solo de âmbito autobiográfico, sendo uma recriação do espetáculo estreado em 2004, produzido originalmente para Véronique Doisneau da *Ópera de Paris* pelo francês Jérôme Bell (1964), um dos mais conceituados coreógrafos da atualidade. No Brasil, a primeira obra de Bell para uma companhia latino-americana, foi protagonizada

pela bailarina Isabel Torres (1961) que há mais de 20 anos é profissional do corpo de baile do *Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro* (1936) e que, a exemplo de Véronique, concedeu o título à obra. E o segundo, *Danças de Repertório*, um misto dos espetáculos, *Repertório Carioca nº 1* (2004) e *Repertório 2* (2005), que encerrou os trabalhos do seminário trazendo para cena seis remontagens de importantes criações nacionais, composições modernas e contemporâneas encenadas pela Companhia de Dança da Cidade (2003). São elas:

Catar

(1987)

Coreografia: Lia Rodrigues e João Saldanha

Música: montagem sobre música africana, parlenda e *Tearing Herself Away* de Philip Glass

Figurino: Lia Rodrigues e João Saldanha

Duração: 12'

Tendo como ponto de partida uma parlenda, *Catar* é a primeira obra assinada por Lia Rodrigues e João Saldanha. Além de André Vidal, Denise Panessa, Marise Reis, Lia e João, que participaram da montagem original, outros importantes nomes da dança carioca, como Jacqueline Mota, Marcelo Braga, Lúcia Aratanha e Deborah Colker também dançaram *Catar*.

Busca Opus 39

(1985)

Coreografia: Sônia Mota

Concepção: Marco Antonio Carvalho

Música: Camille Saint-Saëns - *O carnaval dos animais*

Duração: 11'

Solo criado por Sonia Mota, dividido em três partes (*tormentoso, con fuoco; expressivo ma non troppo* e *fuga, quasi libera*), foi apresentado no espetáculo *Fuga quasi libera*, ao lado do bailarino Zecarlos Nunes. Explicita a trajetória da bailarina e coreógrafa paulistana, revisitando sua formação em *ballet* clássico e a construção de sua própria linguagem de dança contemporânea.

Grupo Coringa (três momentos)

45 movimentos

Haydn (1976)

Música: Joseph Haydn – *Concerto para Trompete*

3 minutos com a realidade (1980)

Música: J. S. Bach – *Concerto para piano e orquestra em fá menor de (3º movimento)*

Coreografias: Graciela Figueroa

Duração: 10'

Três coreografias simbólicas do Grupo Coringa, companhia pioneira da dança contemporânea carioca, criada em 1977 pela coreógrafa uruguaia Graciela Figueroa, e que permaneceu ativa ao longo dos anos 1980. A primeira obra é composta por movimentos inspirados nas artes marciais e foi construída por Graciela ainda no Uruguai, antes de sua chegada ao Rio de Janeiro; a segunda, solo transformado para um grupo de bailarinos, foi criada ainda em Belo Horizonte para o Grupo Transforma e a bola dourada utilizada por eles simbolizava o cometa Halley. A terceira obra foi criada para a 4ª edição da histórica Oficina de Dança Contemporânea de Salvador e logo se tornou a marca do grupo, ficando conhecida como a "coreografia dos anjinhos". Entre os importantes nomes que participaram do Grupo Coringa e que dançaram essas obras, figuravam: Carlos Afonso, Debby Growald, Deborah Colker, Guto Macedo, João Carlos Ramos, Lígia Veiga, Mariana Muniz, Michel Robin e Regina Vaz.

Boxe

(1985)

Coreografia: Renata Mello

Música: Barbara – *Bref*

Duração: 3'

Coreografia de Renata Melo para o legendário grupo paulistano Marzipan, fundado em 1982, que marcou uma época da dança brasileira ao fazer do cotidiano, com seus clichês e sua face *kitsch*, a matéria-prima de suas "danças-vinhetas", coreografias curtas como essa, apresentada pela Companhia de Dança da Cidade. Na estréia de *Boxe*, dançaram Cacá Ribeiro e Zecarlos Nunes.

Suíte Barroca (dois extratos)

(1973)

Coreografia: Nina Verchinina

Auxílio na remontagem: Heloísa Graça Couto e Coraly Fernandes

Música: *Sonata Nº 3 in G major, Largo e Nobile* – Francesco Maria Veracini

Concerto Op. 5 nº 7 em ré menor – Tomaso Albinoni

Figurinos: inspirados nos originais de Towfik

Duração: 8'

Última grande coreografia de Nina Verchinina, *Suíte Barroca* foi um retorno ao gênero musical que só havia utilizado em sua primeira obra, *Quest*, de 1940, com música de J.S. Bach. Esta suíte também pode ser percebida como um contraponto às experimentações feitas com a música contemporânea de Iannis Xenakis em *Metastasis*, de 1967. A sonoridade barroca foi utilizada como

ponto de partida para criar pequenas peças em que a relação entre música e dança é o fio condutor da obra.

Minha América (dois extratos)

(1985)

Coreografia: Carlota Portella

Música: Caetano Veloso – *Língua; Podres poderes*

Duração: 10'

Pertencendo ao espetáculo *América Ladina*, essa obra composta pela mestra Carlota Portella para sua histórica companhia Vacilou Dançou, é aqui reapresentada como um olhar possível sobre a estética do *jazzdance*, tão em voga nos anos de 1980 e tão cara à história da dança da cidade do Rio de Janeiro. Dessa obra participaram importantes nomes como Renato Vieira, as irmãs Daniela e Denise Panessa, além de Adriana Nogueira, Caio Nunes e Washington Cardoso.

Essa companhia, modelo único no país, é um empreendimento de Roberto Pereira (1965) e Marise Reis (1963) junto ao Curso Superior de Dança da Escola de Comunicação e Artes do Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro – UniverCidade (RJ), iniciativa que nasceu com o aval de uma instituição acadêmica, com o perfil de atuar como espaço de investigação e apresentar uma parte do repertório moderno e contemporâneo da dança brasileira¹¹⁴. Trata-se do reconhecimento e do conhecimento da trajetória não apenas de artistas e de companhias e grupos de dança que existiram ou ainda estejam atuando no país, mas essencialmente de suas criações. Memória e pesquisa são os traços de interesse na sua auto-identificação.

Importante é ressaltar a singularidade dessa proposta. A Companhia de Dança da Cidade existe com o intuito único de dançar obras ou fragmentos de produções brasileiras que não mais são encenadas por quem as criou, diferentemente das demais companhias nacionais que além da remontagem de seus próprios repertórios, executam criações inéditas.

Já faz algum tempo, quando numa conversa informal entre Roberto e eu, algumas questões sobre a pertinência da Companhia afloraram e posteriormente desenharam estas breves reflexões. Roberto perguntava se projetos desta natureza já nasceriam falidos. Seriam ousados e pretensiosos demais, dadas às condições da historicidade da dança em nosso país? Ainda, se pelas dificuldades inerentes aos processos de remontagem, e inclusive por estarem expostos a comparativa com o original, seriam empreendimentos

classificados no rol dos de categoria de risco? Ou, seriam formas de transmissão de conhecimento?

Quando por ocasião desta mesma apresentação da companhia no *I Encontro de Pesquisa sobre Memória da Dança Brasileira*, evento, que integrou o projeto *Fóruns Por Que Dança?* (Belo Horizonte/maio de 2007), me chamou a atenção à denominação *Arqueologia coreográfica* que Arnaldo Alvarenga, pesquisador mineiro, concedeu à coletânea dessas remontagens, e da qual permiti-me apoderar para produzir estes breves apontamentos. Embora o termo Arqueologia (do grego ARCHAÏOS = antigo + LOGOS = conhecimento, estudo) seja traduzido pelo Dicionário Aurélio como o estudo das sociedades atuais ou passadas, através de objetos e vestígios materiais objetivando reconstituir e interpretar a cultura humana, o viés que remete aos caçadores de relíquias valiosas é que desencadeou o meu interesse pela apropriação do termo. Se as dificuldades na área de manutenção e produção em dança no Brasil já são inúmeras, no terreno da memória são ainda mais complexas. Não basta o desejo de querer interpretar o já vivido. Antes, é preciso dispor de um espírito desbravador, estar preparado para executar um verdadeiro trabalho de garimpagem, descobrindo sítios, vasculhando depósitos, localizando pessoas, gravando depoimentos, decifrando anotações, analisando vídeos e fotos, enfim, realizando verdadeiras escavações, e ainda cuidando para não avariar as poucas peças, verdadeiras preciosidades, que se dispõem para que o passado possa vir à tona, mesmo nas suas fases mais recentes. Ainda que a comunidade da dança, mesmo que tardiamente, tenha atentado para a questão e iniciado um trabalho na área, fazer emergir períodos através da memória viva ou da história incorporada num corpo que dança, torna-se ainda mais difícil, visto que os suportes disponíveis ou os documentos de referência na sua maioria são insuficientes para sustentar a proposta.

Além de toda dificuldade a ser enfrentada no processo de localização da documentação, do cumprimento dos passos que caracterizam o processo de pesquisa histórica (inventário, análise, interpretação, comprovação da autenticidade do material, etc.), é necessário também um minucioso exame de percurso para que os grupos e obras eleitos para as remontagens atendam os critérios de significação e representatividade na área, considerando ainda, a indispensável necessidade de condições de infra-estrutura capaz de dar conta do desejado, esta última, sem dúvida uma conquista dos diretores da Companhia de Dança da Cidade, Roberto e Marise, junto à instituição que a mantém.

“Somente um grupo que não dependa diretamente do mercado para a sua existência poderia se dedicar a uma proposta dessas”. (KATZ, 2007).

Sendo a prática de dança efêmera, a que desaparece no momento que cada récita termina, a proposta da Companhia de Dança da Cidade de dialogar com o passado através de um discurso dançado conta apenas como fonte de informação os registros em outros meios e a memória daqueles que a presenciaram e ainda estão entre nós, o que também se torna para Avellar (2007), um problema

pois se trata, então, de uma herança precária, ou até mesmo falsa, explica o crítico: “o vídeo que registra um espetáculo de dança pode ser dança, mas não é o espetáculo, a foto também não é o espetáculo, e a partitura da obra também não é o espetáculo, assim, o que temos então na história dessas obras, são suportes, vestígios ou rastros que comprovam e registram a sua existência, e não a própria dança.”

Por todas essas dificuldades o projeto da UniverCidade se constitui, sem dúvida, num empreendimento arqueológico, uma verdadeira caçada às relíquias preciosas, tão apropriadamente nomeado de *Arqueologia Coreográfica* por Alvarenga.

Para refletirmos sobre as questões que nortearam aquela conversa entre Roberto e eu, poderíamos encontrar sustentação em vários teóricos, entretanto, recorreremos à *Teoria dos Signos* de Peirce¹¹⁵ como rota orientadora.

A vantagem que a abordagem sófica traz para esta reflexão é a possibilidade de se entender como algo acontecido num passado, mesmo depois de desaparecido, tem a possibilidade de ser continuado em outro momento histórico. Permite entender que não apenas se visita o passado a partir do presente, como o futuro a partir do passado, sem separar um movimento do outro. Passado-presente-futuro integram um fluxo onde todas as três instâncias desta cadeia temporal são móveis e estão profundamente imbricadas. Isto se dá devido às propriedades de regressão e progressão do signo.

Para Peirce (apud SANTAELLA, 1995:23):

Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vexes, denominei *fundamento do representamen*.

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinado por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele *Objeto*. Um signo, assim, tem relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante.

A progressão que se caracteriza pela busca da verdade inatingível significa que o signo, ou aquilo que representa algo tem a capacidade de dar origem a um outro signo que o representará, que também terá qualidade de signo que também dará vida a outro signo, e assim sucessivamente, *ad infinitum*. A regressão que se distingue como passado que se atualiza, quer dizer que é com o presente que se visita o ontem, portanto, compreende-se que o modo como se trata esse algo que já passou só pode ser entendido a partir do agora. Esse ontem, então, deixa de ser algo original, preservado lá, na época em que aconteceu. Assim, a Companhia de Dança da Cidade, signo que é, e como tal pertencente a esta cadeia temporal, promove continuidade e crescimento nas duas direções (progressão e regressão). Numa ponta, a da regressão; através das remontagens que buscam a reposição em corpos contemporâneos, corpos estes, diferentes dos corpos que originalmente dançaram aquelas coreografias, ela atualiza o conjunto dos elementos que compõem a obra, o passado. A sua existência e atuação são, portanto, instrumentos de compreensão de que o passado não fica restrito a uma cápsula fechada, prova de que não se visita o ontem apenas através dos vestígios, dos rastros ou das lembranças, mas também através de um documento vivo. E na outra ponta, a da progressão, serve ela própria, a Companhia, de signo - objeto para futuras novas re-significações e atualizações. É signo desenrolando-se em signo, ou ainda, pensamento em movimento.

Sob o olhar atento e cuidadoso de seus diretores e o engajamento do elenco formado por onze bailarinos estudantes, o referido espetáculo atinge o público tanto pela qualidade de execução quanto pelo seu caráter didático. Apresentado sob o formato de aula, Roberto Pereira participa da apresentação contextualizando as obras através de informações que as situam no tempo e no espaço, transformando a apresentação num momento educacional que permite ao espectador assistir àquelas danças, hoje, com olhos que vêem a sua continuidade, ou seja, sob um olhar já modificado sobre o objeto.

Assim, vista sob a perspectiva da prática da dança como sendo a sua própria memória, é que a pesquisa de Roberto Pereira e Marise Reis encontra a sua maior importância, porque permite que o objeto que representa - aquela dança - se transforme

e se ressignifique, possibilitando o agora e oportunizando o depois. Passado-presente-futuro atuando em todas as direções.

Para Peirce, o princípio de continuidade do signo - sinequismo - ou o fato de que o signo não pode existir isoladamente é, portanto, o resultado da sua natureza triádica (objeto-signo-interpretante). O signo, uma vez posto no mundo, não para de crescer e de se transformar em outros signos. A esse processo de geração contínua de signos, dá-se o nome de semiose. Na semiose genuína, os três elementos da relação triádica (objeto-signo-interpretante) são de natureza sígnica. Todo interpretante é um signo; todo signo é um interpretante.

Nessa cadeia, o fato de que não existe signo sem seu interpretante, sem conexão com outro signo, ou seja, ausência de autonomia intrínseca, dependência do outro num processo contínuo, é o que determina a continuidade e a permanente evolução do universo sígnico. Continuidade significa a destruição do mito do signo originário e do último absoluto. Nesse sentido, a *Companhia de Dança da Cidade*, signo e também interpretante que é desta cadeia semiótica, promove não só o reconhecimento do passado, o reprocessamento de informações e a conexão de saberes, mas a transmissão e produção de conhecimentos, revelando novos caminhos e possibilitando outras interpretações, que alimentam o processo de continuidade e a evolução da própria dança.

Ainda: é preciso considerar que o princípio da continuidade do signo, determinado por sua vagueza intrínseca, a busca incansável pela verdade, conseqüentemente leva-nos a outra característica do signo, que segundo Peirce é a idéia do falibilismo:

Let me call your attention to the natural affinity of this principle to the doctrine of fallibilism. The principle of continuity is the idea of fallibilism objectified. For fallibilism is the doctrine that our knowledge is never absolute but always swims, as it were, in a continuum of uncertainty and of indeterminacy. Now the doctrine of continuity is that all things so swim in. (PEIRCE, 1931-58: 171).

É o homem diante da possibilidade de erro. O filósofo americano acreditava que uma das mais elementares capacidades do ser humano é perceber a possibilidade de falhar e que essa percepção facilita o reconhecimento do erro, a correção e a retomada na busca incansável pelo signo ideal, seu propósito. Em oposição à doutrina da continuidade encontra-se a falência, pautada na lógica da determinação, da certeza e da finitude, pressupõem esgotamento, colapso, exaustão, é *causa mortis*.

Sobre a Companhia de Dança da Cidade, portanto, não se trata de um projeto falido, mas falível pela sua natureza. E sobre sua existência e sua produção artística, entenda-se como Peirce quando diz que “a única maneira de descobrir os princípios sobre os quais algo deve ser construído é considerar o que vai ser feito com aquilo que foi construído, depois que foi construído”. (PEIRCE apud KATZ, 1994:20).

Referências

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1993.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre A Dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994.

_____. *Um, Dois, Três: A Dança é o Pensamento Do Corpo*. 1994. Tese (Doutorado) – PUC/SP, São Paulo, 1994.

_____. Mostra abre espaço para estudantes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 5 set. 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958. 8 v.

_____. *Escritos coligados*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Ática, 1995.

Sites

<http://www.idanca.net>

<http://www.univercidade.edu/uc>

Imagem e memória: breve esboço sobre a dança e o audiovisual

Paulo Caldas¹¹⁶

Desde cedo aprendemos a assimilar as imagens mecanicamente produzidas do real com a idéia de registro. Ao produzir imagens, a fotografia, o cinema e o vídeo formulam e testemunham modos de percepção e concepção do mundo que se tornam imediatamente memória desse mundo.

A primeira fotografia reconhecida é uma imagem produzida em 1825. A fotografia se estabelece ao longo da década de 1830 no que recebeu o nome de daguerreótipo (em homenagem ao seu inventor, o francês Louis-Jacques Daguerre), vimos a fixação das imagens do mundo através do estabelecimento de procedimentos técnicos derivados da ação direta da luz. Quase simultaneamente, nascia a técnica do chamado negativo e a conseqüente possibilidade de reprodução de tais imagens.

É conhecido o impacto da fotografia sobre a arte da pintura. A lógica na qual a arte se movia se fundava num projeto representativo que o automatismo mecânico do aparelho fotográfico acaba por realizar por completo; nele, no aparelho fotográfico, é a mesma visão monocular estabelecida tecnicamente pela invenção da perspectiva que reaparece e se fixa sobre as bases científicas de leis óticas. De outra maneira: a imitação do real, princípio que atravessava a produção pictórica desde o Renascimento, se vê plenamente efetuada na fotografia, o que implicará, não na morte da pintura – como alguns supuseram –, mas num deslocamento de suas motivações, o que nos orientaria para aspectos – que não nos interessam neste momento – ligados ao surgimento da arte moderna a partir da segunda metade do século XIX.

Mas o que importa aqui é sublinhar, exatamente por sua dimensão representativa, o caráter incontornável de *registro* ligado à realização fotográfica. O que a fotografia revela são imagens do mundo, imagens que imediatamente reconhecemos como instantes passados e que, de agora em diante, perduram materialmente porque fixados no papel ou em qualquer outra superfície sensível.

Se a fotografia realiza, num sentido forte, um projeto de representação, é também porque ela reapresenta as coisas do mundo como memória, atualizando o passado no

presente; porque ela perdura as imagens do passado no presente e materializa a memória como o presente do passado.

Cedo, a fotografia vai desdobrar sua função de registro, produzindo para si uma dimensão estética. Mas a primeira fotografia é aquilo que Roland Barthes chamou de puro *analogon*, pura imagem análoga da realidade, e ela não se desligará facilmente desse traço genético, mesmo ao se constituir como arte.

Há um momento em que história da fotografia se confunde com a pré-história do cinema. O cinema, tecnicamente, nasce como um desdobramento de pesquisas de natureza científica no campo da fotografia. As imagens produzidas por Eadweard Muybridge e Jules Marey freqüentam o imaginário contemporâneo. Os instantâneos seriais da chamada cronofotografia preparam as bases para a síntese de imagens que faz nascer o cinema. Afinal, é através de uma sucessão de imagens imóveis - a passagem dos fotogramas em velocidade – que se cria a ilusão do movimento que possibilita o cinematógrafo.

A data oficial de seu nascimento é 1895, quando da exibição, pelos irmãos Lumière, no *Grand Café*, em Paris, de uma série de filmes que incluem os clássicos *A saída dos operários da Fábrica* e *A chegada do trem à Estação La Ciotat*.

E, da mesma maneira que a fotografia, o cinema nasce como registro, impressão das luzes do mundo. O primeiro cinema registrava imagens de acontecimentos – a saída da fábrica, a chegada do trem – mas anunciava desde muito cedo seu interesse pela dança como um objeto fílmico privilegiado. O cinema era uma nova mídia capaz de registrar a dança tanto em seu contexto social quanto cênico: a dança dos índios Sioux, mas também as *Serpentine Dances*, com Annabelle Moore (documentadas por Thomas Edison em 1894 e 1896, respectivamente).

As formas das *Serpentine Dances* repetem Lœie Fuller. A artista americana pioneira da dança moderna se notabiliza, no final do século XIX, no *Folies Bergère*, em Paris, menos pela invenção de um novo universo gestual do que pelo desenvolvimento de dispositivos baseados numa composição que fundia corpo, tecidos, luz e cores numa imagem em constante movimento e que inspirou, desde 1892, nomes como Mallarmé, Rodin ou, mais perto de nós, Alwin Nikolais. Mais tarde, seu interesse pelas novas tecnologias a levará, previsivelmente, para o cinema. Também Georges Méliès – um dos mais importantes pioneiros do cinema – “filmou a dança, entre outras, as do *Folies Bergère*. Méliès, já naquela época testou técnicas de animação para trazer objetos e

figuras para a dança” (ROSINY, 2007:22), assim como técnicas de manipulação do tempo através da aceleração e desaceleração das imagens.

Mas, desde cedo, na verdade, os interesses de dança e cinema são recíprocos: em *Le Train Bleu*, obra de Bronislava Nijinska para os *Ballets Russes de Diaghilev*, criada em 1924, por exemplo,

os bailarinos moviam-se em câmera lenta, mostrando assim uma sofisticada compreensão do uso fílmico do tempo. Sob a direção de Rolf de Maré, que tomou a concepção de Diaghilev para o seu *Ballets Suédois*, foi produzido, no mesmo ano, um filme dirigido por René Clair, *Entr'acte*, exibido como um interlúdio no ballet dadaísta *Relâche*. (ROSINY, 2007:22, grifo nosso).

Até hoje, este filme é reconhecido como um dos mais importantes filmes da vanguarda artística moderna.

O que constatamos, aqui, é que, de um lado, a cena moderna nasce ligada ao nascimento de novas tecnologias da luz (a iluminação elétrica terá um papel fundamental nas experiências cênicas do início do século XX) e, de outro, que a dança moderna se ligará insistentemente ao então recém inventado cinema. A dança freqüentará o cinema, tanto quanto o cinema freqüentará a dança. Desnecessário lembrar que a palavra grega *kínesis* é base etimológica de *cinético*, e também de *cinema*. A *cinese* é, de fato, o traço comum que vincula coreografia e cinematografia como escrituras de movimento.

Os efeitos recíprocos entre audiovisual e dança atravessaram o século XX, o que constatamos tanto na bi-dimensionalidade da tela quanto na tri-dimensionalidade da cena: hoje, mais do que nunca, reconhecemos o *efeito cinema* na dança, nas cenas que estabelecem dramaturgias do fragmento e que se constroem a partir de procedimentos de edição; reconhecemo-lo também nos corpos que multiplicam seus focos (como em obras recentes de William Forsythe, especialmente em seu *Solo*) ou materializam velocidades alteradas (desde a – agora – banal câmera lenta à quase impossível câmera acelerada que assistimos na versão cênica de *Amelia*, do *La La La Human Steps*, e exacerbada em sua versão videográfica, de 2002, dirigida pelo próprio coreógrafo Edouard Lock,).

Mesmo numa coreógrafa que não listaríamos, a princípio, como ligada às novas tecnologias, como Pina Bausch, reconhecemos o *efeito cinema* não apenas na dramaturgia de fragmentos que atravessa seu teatro-dança (impressa também em seu único filme *O Lamento da Imperatriz*), mas mesmo nas repetições e reversões de tempo delicadamente presentes numa obra como *Café Muller*.

De fato, construir uma cena coreográfica contaminada pela linguagem cinematográfica implica em um investimento relevado sobre dois registros: tempo e espaço. Sabemos o notável domínio da escala do tempo realizado no cinema. Como dizia J. Epstein, "o cinema tem o poder de transmutações universais, mas esse segredo é extraordinariamente simples: toda essa magia reduz-se à capacidade de fazer com que a dimensão e a orientação temporais variem" (Apud BETTON, 1987: 17). O cinema é arte do tempo, "esculpir o tempo", como diria Andrei Tarkovski. Câmera lenta, interrupção, inversão da escala do tempo, montagem, todos esses procedimentos se ligam mesmo à própria natureza do cinema como arte e técnica.

Do mesmo modo, ele é arte do espaço. "Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceitual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado, um universo fílmico onde há condensações, fragmentações e junções espaciais (a imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço" (Apud BETTON, 1987: 28). O primeiro plano, os movimentos de câmera, os ângulos de enquadramento, promovem uma nova experiência do espaço, experiência moderna e essencialmente cinematográfica. Em cena, é freqüentemente a luz, em sua dimensão arquitetônica, o instrumento para a produção de novas espacialidades.

Ao longo de todo o século XX, também, percebemos a insistência da dança ou de uma dimensão coreográfica qualquer no cinema: desde os citados exemplos do início do século, passando pelas mais diversas soluções do musical (pensemos na conservadora câmera imóvel em Fred Astaire oposta à revolucionária câmera em movimentos inéditos de Busby Berkeley), pelo cinema experimental (e a seminal obra de Maya Deren) e pelas cenas de dança (ou, mesmo, de artes marciais) inseridas nos mais diversos filmes ao longo de toda história. E, para além do que se passa diante da câmera, mencionamos, aqui, o quanto a referida dimensão coreográfica pode ser reconhecida nos procedimentos da câmera e/ou da edição: talvez aí, sobretudo, se dê a passagem que, afetivamente, faça surgir na dramaturgia das imagens um *efeito dança*.

A chamada videodança testemunha hoje uma intensificação da interface dança-cinema/vídeo: nela vemos problematizadas diversas dimensões coreográficas possíveis: a do corpo filmado, da câmera que filma, da edição que compõe.

E, no entanto, as tentativas de definição desse tipo de obra ainda continuam precárias, incapazes de circunscrever as inúmeras possibilidades de criação. É freqüente

tomá-la como um produto híbrido, nascido de um diálogo entre a dança e o vídeo, no qual essas linguagens se tornam indissociáveis; como uma obra coreográfica que existe apenas no vídeo e para o vídeo.

A indefinição conceitual quanto à videodança nos faz hesitar já ao grafá-la como videodança, vídeo dança ou vídeo-dança, para não mencionar outras expressões que tentam referi-la. Um inventário da variedade de nomeações disso que se passa entre o cinema/vídeo e a dança (variedade especialmente reconhecível na língua inglesa, onde *screen dance*, *dance for the camera*, *camera choreography*, por exemplo, nomeiam práticas e eventos) poderia eventualmente ensinar algo sobre as muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam esta produção.

A videodança se liga à constatação de que a dança, a exemplo de outras artes, encontra na tecnologia da imagem a possibilidade de criação de novos parâmetros estéticos. Como já evidenciamos, tal constatação não é nova. Contudo, o advento do vídeo e o crescente e vertiginoso desenvolvimento de recursos digitais que testemunhamos, hoje, tornam a imagem virtual um lugar de excelência para o estabelecimento de novas possibilidades expressivas da dança.

Mas, ainda que as imagens fotográfica e cinematográfica/videográfica tenham evoluído como produções estéticas e se estabelecido segundo diversos regimes artísticos, seguem – freqüentemente - insinuando uma matriz mimética que faz com que tendam sempre a essa dimensão de registro e de memória. Ainda que um dos esforços conceituais de que nos ocupamos no contexto da videodança seja, freqüente e exatamente, o de distingui-la do registro coreográfico (a mera filmagem de espetáculos), ela – a videodança - não se priva dessa oportunidade de nos informar uma dimensão histórica.

É nesse sentido que ela é lugar de excelência também para a constituição de uma memória da dança. Um dia, por exemplo, terão desaparecido os últimos olhos que viram, em cena, uma obra de William Forsythe, um dos coreógrafos mais importantes do nosso tempo e, no entanto, tão alheio aos registros audiovisuais. Restará, como documento, entre outros, a rara obra de videodança de Thierry De Mey *One Flat Thing, Reproduced* (2006). Como memória imagética ela terá seu lugar específico, ao lado de outras memórias - materiais e imateriais -, na produção de um saber histórico, estético e cultural.

Referências

BETTON, Gerard. *Estética do cinema*. São Paulo: M. Fontes, 1987.

ROSINY, Cláudia. Videodança. In: CALDAS, Paulo; BRUM, Leonel (Org.). *Dança em foco: videodança*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007.

¹ Doutora em Educação/História e Filosofia/USP. Professora do Programa de Pós-Graduação em História e do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC. Autora de livros e artigos sobre temáticas que envolvem de memória, história, escritas de si e escritas ordinárias. Membro da Editoria de Resenhas da Revista Estudos Feministas (UFSC).

² Representação aqui entendida como esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras, pela linguagem, graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (CHARTIER, 1989:17)

³ As *escritas ordinárias* ou sem qualidades são aquelas realizadas pelas pessoas comuns e que se opõem aos escritos prestigiados, elaborados com vontade específica de 'fazer uma obra' para ser impressa.

⁴ Com o surgimento da internet, esta prática de escrita migrou para uma nova mídia, os *blogs*, páginas na rede abertas à leitura de qualquer pessoa. Para ter acesso às confidências de mulheres contemporâneas, variados *links* criam possibilidades de navegar entre *blogs* tornando público o que era antes restrito ao âmbito do privado. Sobre este assunto, consultar o excelente trabalho de LOBO, Luiza. Segredos Públicos. Os blogs de mulheres no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco. 2007.

⁵ Disponível em <http://www.colba.net/~micheles>

⁶ Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP; mestre em Filosofia pela Universidade de Viena – Áustria; crítico de dança do Jornal do Brasil; coordenador do Curso Superior de Dança da UniverCidade (RJ); autor de nove livros sobre dança, entre eles *A formação do balé brasileiro* (FGV,2003), além de organizador, com Silvia Soter, da coleção *Lições de Dança* (UniverCidade Ed.).

⁷ Professor Ms do Deptº de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, onde pesquisa e orienta projetos de produção cultural, além de disciplinas relacionadas ao corpo como suporte da criação artística no curso de Artes Cênicas e Plásticas. É coreógrafo, produtor, coordenador geral do Festival Internacional de Dança do Recife e co-diretor do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo/Hermilo.

⁸ Salienta-se a contradição terminológica presente no nome "academia" - como são popularmente chamadas as escolas livres. Estes estabelecimentos orientados por puro interesse comercial, não são submetidos a nenhum controle oficial, resultando numa formação, senão equivocada, no mínimo deficiente para quem almeja a profissionalização em dança.

⁹ Doutora em Artes (Unicamp, 2007), é diretora adjunta da São Paulo Companhia de Dança, consultora do Programa Fábricas de Cultura da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e coordenadora do Grupo de Estudos de Dança do Centro Universitário Maria Antônia (USP). Foi bailarina do Grupo Corpo (1989-2001). Escreve sobre dança para a *Folha de S.Paulo* desde 2000 e é autora de livro e documentários sobre dança.

¹⁰ Os depoimentos de Renée foram recolhidos ao longo dos nossos encontros, de 2003 a 2006.

¹¹ Doutora em História pela PUC/SP. Professora Titular em História Cultural no Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, UFSC. Pesquisadora Nível I, CNPq. Autora de diversas obras, entre as quais, *Tecnologia e estética do racismo*. Ciência e arte na política da beleza, publicada pela Argos de Chapecó, SC, em 2007, e organizadora da Coletânea *A casa do baile*. Estética e modernidade em Santa Catarina, publicada pela Fundação Boiteux, Florianópolis, 2006.

¹² Para um melhor entendimento da cosmologia nietzscheana formulada na figura de Zaratustra, que sabia dançar e que só acreditava num Deus que soubesse dançar, ver: MARTON 2000.

¹³Filme de James Mangold, 1999.

¹⁴ Professora e pesquisadora no Instituto de Artes/Unicamp; é graduada em Direito (USP), doutora em dança e smiótica (PUC/SP); pós-doutora em Artes (ECA/USP) e especialista em gestão e políticas culturais (Unesco, *Université de Dijon, Ministère de la Culture*/França). Autora de vários livros, entre eles: *Imagens da dança em São Paulo* (Imprensa Oficial do Estado; Imesp). Atualmente atua como consultora do Teatro Itália, TD de Dança (Secretaria de Estado da Cultura).

¹⁵ Para exemplificar a reflexão vale uma análise dos motivos que levam a coreógrafa Trisha Brown a remontar peças de sua autoria, todas elas da primeira metade da década de 70, em dança foco da contra-cultura, como em *Floor of the Forest* (1970), apresentado, entre outros na "Documenta/12" (2007/Kassel/Alemanha) e na "Mostra SESC de Artes" (2008/São Paulo/Brasil).

¹⁶ Companhia pioneira de balé moderno, de origem russa, baseada em Paris, nas primeiras décadas do século XX.

¹⁷ Coreógrafa alemã, Pina Bausch (1940) é diretora da *Tanztheater Wuppertal*.

¹⁸ Professora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com estágio na Universidade Paris 8, França. Co-coordenadora do Projeto Tubo de Ensaio – Corpo, Cena e Debate, e uma das organizadoras do livro *Tubo de Ensaio, experiências em dança e arte contemporânea* (2006). Publicou a obra *A Dança Cênica em Florianópolis* (1994).

¹⁹ Tema abordado pela professora Maria Teresa Cunha, em sua palestra *Memória, História, Biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida*, na ocasião do 1º Seminários de Dança, em Joinville.

²⁰ Referenciada na obra de Antonio Faro, *A dança no Brasil e seus construtores*, publicada em 1988.

²¹ “Na capital (Florianópolis), lecionam: Bila D’Ávila; Renée Wells; Marta Mansinho e Sandra Nolla. Em Blumenau, a inglesa Paula Stringer, da Royal Academy de Londres, ali esteve trabalhando a juventude local. Pedro Dantas dirige a Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes. Em Lages há a escola de Ballet Salette Gasper.” (SUCENA 1988: 485)

²² Palestra realizada no dia 28 de julho de 2007, com o título “A pequena grande notável”, numa referência ao talento atribuído à precoce Bila Coimbra em 1939, pelo jornal carioca Diário da Noite.

²³ Além de uma sala localizada no Teatro Álvaro de Carvalho e da Academia Albertina Ganzo, vale ressaltar o papel dos clubes sociais no desenvolvimento do ensino da dança em Florianópolis na época, a exemplo do Clube Doze de Agosto e Lira Tênis Clube.

²⁴ Com nove anos Ganzo chega com a família ao Brasil, fugidos da revolução Bolchevista. Em 1929 ingressa na escola do Theatro Municipal do RJ. Transfere-se para Florianópolis por volta de 1945.

²⁵ Localizado em uma sala na Rua Phelipe Schmidt e, posteriormente, numa antiga casa na Rua General Bittencourt. O Studio torna-se uma referência no ensino e criação coreográfica em dança moderna e jazz, local de encontro de uma nova geração de dançarinos em Florianópolis.

²⁶ Do latim *modernus*, 'moderado, recente, novo, contemporâneo'. Dicionário Eletrônico Houaiss.

²⁷ Seus tios, Valter D’Ávila e Ema D’Ávila, já falecidos, construíram uma carreira sólida no teatro de revista, televisão e cinema.

²⁸ Bailarino estoniano, o primeiro a receber o título de primeiro bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e que sucedeu Maria Olenewa na direção do mesmo, de 1942 a 1948 (FARO 1988: 34).

²⁹ Para mais informações sobre a companhia, ver o texto da pesquisadora Beatriz Cerbino “Imagens do corpo e da dança – o Ballet da Juventude”, presente nesta publicação.

³⁰ Entrevista concedida a autora em 23 de julho de 2007, às 15 h, em sua residência, Florianópolis.

³¹ Oswaldo Ferreira de Mello (1893-1970) nasceu em Florianópolis. Foi o primeiro membro a ser recebido na Academia Catarinense de Letras.

³² Como na época não havia orquestras sinfônicas, a banda da Polícia era convidada a tocar em eventos de Florianópolis. Criada em 1893, a Banda da PMSC, hoje Banda Sinfônica da Polícia Militar de Santa Catarina é das mais antigas dentre as bandas de Polícias do mundo. <http://www.pm.sc.gov.br>. Acesso em 17 de julho.

³³ Concedida a autora em 23 de julho de 2007, às 15 h, em sua residência, em Florianópolis.

³⁴ “A propósito de Mario de Andrade – III”. Jornal O ESTADO. Florianópolis, 20 de novembro de 1949 (TESSEROLLI Apud FLORES 2006: 101).

³⁵ Vale ressaltar que muitos dos bailarinos, coreógrafos e pesquisadores atuantes hoje, em Florianópolis, receberam ensinamentos ou uma formação mais continuada proporcionada por Coimbra, dentre eles Anderson Gonçalves e Karin Serafin (Grupo Cena 11 Cia de Dança), Elke Siedler (Siedler Grupo de Dança) e esta que vos escreve.

³⁶ Declarações efetuadas por ocasião do 1º Seminários de Dança, em 28 de julho, Joinville, no debate que seguiu a palestra proferida por esta autora.

³⁷ “Série de voltas executadas alternadamente em cada pé, movendo-se para a frente numa só direção” (ROSAY 1980:67).

³⁸ Ano inaugural na dança em Florianópolis, quando é também aberto o Studio de Dança e o Centro de Dança, já citados neste artigo.

³⁹ É a partir da atuação desta escola, dirigida por Rosangela Mari Matos, ex-aluna de Bila Coimbra, que surge uma primeira formatação do Grupo Cena 11 Cia de Dança, em 1986, e que posteriormente seria assumido pelo coreógrafo Alejandro Arned, até os dias atuais.

⁴⁰ Coreografia *Sentidos Humanos*, de Sandra Meyer. O Grupo foi um dos mais atuantes da década de 80.

⁴¹ Renée Wells foi professora de inúmeros artistas, e que adotariam diferentes opções estéticas, como Eliana Caminada, bailarina do Theatro Municipal e Mariana Muniz, dançarina contemporânea.

⁴² Entrevista concedida a autora no ano de 1993, em Florianópolis.

⁴³ Desta experiência surge em 1985 o Grupo Móvil, com ênfase em montagens de danças afro-brasileiras, como “Batuque” e “Maculelê”, coreografias do Centro de Danças do Rio de Janeiro e “Bahia Afro”, de sua autoria. Wells permanece em Florianópolis entre 1977 e 1985, ano em que retorna ao Rio de Janeiro.

⁴⁴ Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense/RJ, com estágio na Universidade de Nova York, e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo. É professora de História da Dança na Faculdade Angel Vianna/RJ e do curso de Dança da UniverCidade/RJ, onde também ministra a disciplina História da Arte. É dramaturga da Esther Weitzman Companhia de Dança.

⁴⁵ Doutoranda e mestre em Sociologia (UFC), é jornalista, crítica de dança e professora de Teoria da Dança. Desenvolveu pesquisa sobre o corpo cênico em Fortaleza, foi coordenadora de dança da prefeitura dessa cidade e publicou o livro *A dança possível – as ligações do corpo numa cena*.

⁴⁶ A forma de dança aqui esboçada não compreende as danças populares, folclóricas ou para-folclóricas, nem aquelas voltadas ao entretenimento – dançadas em festas, casas de shows, bares ou casa noturnas. Trata-se da dança cênica incorporada pelos reis na sociedade de corte, codificada nos termos do balé clássico, ao qual cabia uma métrica racional, que ao atualizar-se conforme o registro no tempo-espço, acabou por deixar o contexto dos bailes nobres e passou a ser composta para os palcos dos teatros que iam surgindo na modernidade; prosseguindo com a chamada dança moderna, pós-moderna e variantes da dança cênica contemporânea.

⁴⁷ As aspas ressaltam a forma como esses bailados eram descritos nos jornais, conforme matéria no O Povo do dia 22 de novembro de 1932.

⁴⁸ Não somente a dança, mas as artes em geral, tiveram um grande estímulo a partir de novembro de 1935, quando Paurillo Barroso, entre outros, oficializou a fundação da Sociedade de Cultura Artística, a SCA. Tratava-se de um grupo seleto de pessoas, com poder aquisitivo elevado – indícios, talvez, do movimento que agregou “setores ilustrados da intelectualidade cearense”, cujo empenho era desenvolver a cultura no Ceará.

⁴⁹ Tereza B. Paiva também está ligada indiretamente a Paurillo Barroso. Seu nome teve grande circulação nos jornais de Fortaleza, no período em que dançou, ao lado de Hugo Bianchi, na segunda remontagem de A Valsa Proibida, em 1965, pela Comédia Cearense, com direção de B. de Paiva e produção de Haroldo Serra. Tereza nasceu no Rio de Janeiro, em 1929, e assim como o irmão, Yellê Bittencourt, fez parte de um dos importantes grupos de dança na história do país: o Conjunto Coreográfico Brasileiro, que teve sua estréia no Rio, em 10 de dezembro de 1945, sob a direção de Vaslav Veltchek – daí o nome da academia de Tereza em Fortaleza. Ela chegou em Fortaleza em 1960, juntamente com o marido B. de Paiva, que é dramaturgo e cearense. Os dois vieram contratados, como professores, pelo então reitor da Universidade Federal do Ceará (UFC), Antônio Martins Filho, para o curso de Artes Dramáticas. Tereza, além de bailarina clássica, havia se especializado em expressão corporal em aulas de teatro.

⁵⁰ A Edisca foi uma das primeiras ONGs no Brasil a trabalhar a dança com crianças e adolescentes em situação de desvantagem social, ou seja, crianças e adolescentes socialmente desfavorecidos. Hoje, existem centenas de projetos sociais em dança espalhados pelo Brasil. Silvia Soter, numa pesquisa sobre experiências como a Edisca no Rio de Janeiro, destaca que dos 32 projetos sociais com dança analisados e localizados por ela na cidade carioca, somente seis foram criados antes de 1998. “Apenas os anos de 2001 e de 2002 concentraram o surgimento de 11 novas iniciativas”. (SOTER, Silvia. A dança da exclusão social.

Revista Gesto: dança, palavra, estética e movimento. Rio de Janeiro. Instituto Municipal de Arte e Cultura – Rio Arte, ano 1, n^o 1, dezembro de 2002).

⁵¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Goiás. Mestre em Pedagogia do Movimento/Educação Física, pela Unicamp. Professora, coreógrafa, dançarina e pesquisadora em dança. Professora efetiva da Universidade Estadual de Goiás. Integra o grupo de pesquisa *INTERARTES: processos e sistemas interartísticos e estudos de performance*, coordenado pelo prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha, na Universidade Federal de Goiás – grupo cadastrado pelo CNPq.

⁵² No caso específico da vanguarda da dança, nos anos 70, a pesquisa do movimento espontâneo direciona a linguagem coreográfica. Na década de 80, a ousadia na experimentação se solidifica fazendo a dança dialogar com outras artes como o teatro, o circo, o vídeo, etc., porém a necessidade de retomar a técnica como referência traz uma fisicalidade bastante viva e crua. (RODRIGUES, 1999)

⁵³ Aprovada em 15/12/1970. Parte desta história já está publicada em um dossiê produzido em 2004, intitulado *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*, fruto de uma pesquisa realizada por três professoras que integraram este processo na década de 1970: Lenir Miguel Lima, Conceição Vianna Fátima e Jandernaide Rezende Lemos.

⁵⁴ Esta possibilidade se aproxima de movimentos artísticos de dança que aconteceram nos Estados Unidos nos anos 60 e 70. Em Nova York um grupo de jovens artistas se reuniu em uma igreja para experimentar, discutir e apresentar seus trabalhos coreográficos tendo como eixo a exploração de todo tipo de corporeidade. Nascia a experiência do *Judson Dance Theater* (BANES 1987) inaugurando uma nova forma de tratar a dança, que deixa de vincular-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando. No limite qualquer um podia ser bailarino, é a democratização da dança. (STUART 1999)

⁵⁵ Uma história ainda a ser investigada é a do diálogo entre os espaços de formação em dança, as instituições de ensino formal e a Universidade. Em Goiânia, apesar da demanda, as Artes do Corpo demoraram muito para se configurarem como uma área de conhecimento dentro dos espaços universitários. O CEFET-GO (antiga Escola Técnica Federal de Goiás), apesar da predominância do ensino técnico, acabou se tornando um espaço de formação de atores e dançarinos na cidade, devido à existência de uma sólida coordenação de artes. Estas questões estão sendo desenvolvidas na pesquisa.

⁵⁶ RIBEIRO, L (1998). Nota de Diva Luiza, coordenadora da *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*-Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo *Vôo Cênico* - Grupo Via Láctea. P. 53;

⁵⁷ *Ibid.* Nota escrita por Jota, coordenador dos Espectáculos-Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo *Vôo Cênico* – Grupo Via Láctea. P. 53;

⁵⁸ “A febre deste estilo teve seu *boom* no início dos anos 70, com a vinda de Lennie Dale para o Brasil. Seu ponto máximo foi a apresentação do controvertido espetáculo *Dzi croquettes* e sua extravagante coreografia”. (VICENZIA 1997: 32) O Encontro Nacional de Jazz Dance realizado em Brasília foi um marco neste estilo e mobilizou grupos e companhias de todo o Brasil. Uma grande personagem da dança que se destacou no *jazz dance* foi Carlota Portella, bailarina e coreógrafa carioca. Sua primeira escola chamou-se Jazz Carlota Portella.

⁵⁹ “Victor Navarro, espanhol de Barcelona, criou no Brasil a sua Companhia de Dança, conseguindo sucesso com criações de expressão contemporânea. (...) Seu espetáculo de estréia, *Paixão* (1982), foi um enorme sucesso e um escândalo. A sensualidade com que se apresentavam seus bailarinos (somente homens) revolucionou a linguagem da dança masculina em nosso país”. (*Ibid*)

⁶⁰ RIBEIRO, L (1998). Entrevista cedida por Julson Henrique ao Jornal O Popular. s.d. P.55

⁶¹ Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e Especialista em Dança Cênica (UDESC). Coordenadora e Curadora do *Tubo de Ensaio*. Co-organizadora do livro *Tubo de Ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea* (2006). Pesquisadora do *Programa Rumos Itaú Cultural Dança*. Curadora do seminário *Múltipla Dança*. Professora e gestora de projetos da *Escola do Teatro Bolshoi no Brasil*.

⁶² Algumas de suas ações serão citadas no decorrer deste artigo.

⁶³ Elke Siedler, Diana Gilardenghi, Marta César, Ana Alonso e Zilá Muniz são alguns dos nomes ligados ao espaço.

⁶⁴ Sistema em que o governo destina um montante de sua arrecadação de impostos para subsidiar projetos e, por sua vez, o proponente da proposta deve buscar apoio junto aos contribuintes.

⁶⁵ Florianópolis: Lei nº 3.659, de 5 de dezembro de 1991. Joinville: Lei nº 5.372, de 16 de dezembro de 2005. Itajaí: Lei nº 3473, de 11 de janeiro de 2000. Santa Catarina: Sistema Estadual de Incentivo à Cultura, ao Turismo e ao Esporte (SEITEC), Lei nº 13.336, de 8 de março de 2005.

⁶⁶ Blumenau: Fundo Municipal de Apoio à Cultura - Lei complementar nº 427, de 22 de novembro de 2003. Joinville: Fundo Municipal de Incentivo à Cultura - Lei nº 5.372, de 16 de dezembro de 2005.

⁶⁷ Lei nº 4561, de 09 de maio de 2006.

⁶⁸ A série teve início em 2006, realizou cinco edições e concedeu bolsas para Mônica Siedler e Marcela Reichelt.

⁶⁹ A pesquisa também mapeou a *Associação Itajaiense de Dança (AIDAN)* fundada em 2004, com abrangência municipal.

⁷⁰ A única publicação existente é o informativo trimestral Bolshoi Brasil, que divulga as atividades da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

⁷¹ Jornalista, formada pela Universidade Federal do Amazonas. Mestre em Comunicação e Semiótica: Artes, pela PUC-SP. Coordenadora do Curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas.

⁷² Embora o projeto preliminar apresente como recorte temporal o período de 1851 a 2000, o acesso possível às fontes acontece somente a partir de 1862. Até o presente momento foram mapeados os períodos de 1862 a 1949, 1960 a 1969, e 1980 a 1989.

⁷³ Situado na rua Manaus, s/ número, composto e impresso na oficina trazida de Belém por Manoel da Silva Ramos, no ano seguinte, no dia 07 de setembro, em virtude da elevação do Amazonas à categoria de província, o nome do jornal mudou para "Estrela do Amazonas".

⁷⁴ "Acha-se entre nós um grande dançarino que dá lições de dança gratuitamente tendo por principal compaço o pedantismo e a estupidez. Pode ser procurado a rua Municipal. Já dançou em Londres, Rio de Janeiro e Paris e por isso é chamado e conhecido por dançarino de Londres."

⁷⁵ Doutoranda em *Arts du Spectacle (Théâtre et Danse)*: *École d'Esthétique, Science et Technologie des Arts* - Universidade Paris VIII, França; *Master d'Arts (Danse)*, Universidade Paris VIII; Mestrado em Comunicação e Semiótica - PUC/SP. Professora do Departamento de Educação Física da UFSC, onde ministra as disciplinas Metodologia da Dança e Rítmica. Coordenadora e programadora do projeto *Tubo de Ensaio – Corpo: Cena e Debate* (Florianópolis/SC). Co-organizadora /do livro e DVD *Tubo de Ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea* (2006) e da *Coleção Dança Cênica - vol. 1* (2008).

⁷⁶ Laurence Louppe: crítica de arte, escritora, pesquisadora, *performer* e importante "testemunha" da dança francesa (Louppe, 2004, contracapa). Dentre suas publicações destacamos *Poétique de la danse contemporaine* (2004, 1997) e *Poétique de la danse contemporaine, la suite* (2007).

⁷⁷ Universidade de *Québec*, Montreal (Canadá); Universidades *Saint-Charles* e *Paris 8* (França), *CNDC (Centre National de Danse Contemporaine)*, Angers, (França) e Escola P.A.R.T.S, Bruxelas (Bélgica).

⁷⁸ Uma fonte primária parte de uma observação ou uma inscrição de primeira mão, contemporânea ao evento ao qual ela está relacionada; uma fonte é considerada secundária, quando retrabalhada ou reinterpretada (Louppe, 1997).

⁷⁹ Jean Michel Guilcher: etnólogo, pesquisador do *CNRS*, conhecido principalmente por suas pesquisas sobre as danças tradicionais francesas. Uma de suas principais obras, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, foi publicada em 1969 e trata da origem e desenvolvimento da *contredanse* e da prática da dança no século XVIII.

⁸⁰ Francine Lancelot (1929 - 2003): bailarina, atriz, enóloga e historiadora de dança, realizou estudos sobre a dança barroca e a dança tradicional francesa. Sua companhia « *Ris et Danceries* » fundada em 1980, trouxe importante contribuição para a difusão da dança barroca.

⁸¹ Aliando estudos teóricos e práticos, Hubert Godard atuou como bailarino (clássico e contemporâneo) e pesquisador na área da análise do movimento. Ministrou cursos e seminários em instituições como *Centre National de la Danse* (CND); Universidade Paris 8, Universidade de Quebec, Montreal (GINOT, MICHEL, 1995).

⁸² Para um maior aprofundamento, uma bibliografia específica sobre os trabalhos desenvolvidos por Hubert Godard será indicada no final do texto.

⁸³ Professora do departamento de dança da Universidade Paris 8, Vincennes - Saint-Denis, França.

⁸⁴ *Corporeité* em francês, aqui traduzida por corporeidade, está relacionada à visão do filósofo Michel Bernard, que compreende o corpo como uma rede instável formada por foras sensoriais, motoras e pulsionais. Propõe o termo *corporeité* para designar o comportamento intrínseco do corpo relacionado à sua maneira de sentir. A *corporeité* para Bernard é uma maneira de viver a *intercorporeité* ou a intercorporeidade. (BERNARD, 2001).

⁸⁵ Período de funcionamento marcado por interrupções e dificuldades de funcionamento entre 1939 e 1945, devido à segunda guerra mundial.

⁸⁶ "O Sol da Meia Noite" (1985), diretor: Taylor Hackford.

⁸⁷ Pesquisador, coreógrafo e jornalista, doutorando em Educação, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do curso de Graduação em Dança, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Fundarte/UERGS), em Montenegro, e diretor do Centro Municipal de Dança, da Prefeitura de Porto Alegre. É colunista do site *Idança* e integra a equipe de pesquisadores do programa Rumos Dança, do Itaú Cultural.

⁸⁸ Pós-Doutora pela Universidade de Paris 8, Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, Mestre em Artes pela University of Iowa, professora dos cursos de Graduação em Dança e Pós Graduação em Artes Cênicas na UFBA, avaliadora de cursos de graduação pelo INEP/MEC, coreógrafa e dançarina.

⁸⁹ Tranchant, E adj. 1. Que corta. *Instrumento tranchã*. 2. *Cores tranchãs*, constrictantes, muito vivas. 3. Que decide de modo peremptório, absoluto. *Tom tranchã*. (trad. nossa)

⁹⁰ Dançarina e coreógrafa. Graduada em comunicação social – jornalismo pela UFPE, desenvolve mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, estudando processos coreográficos que utilizaram o Frevo. Criadora e coordenadora do Acervo Recordança, realizado em parceria pela Fundação Joaquim Nabuco e Associação Reviva, desde 2003.

⁹¹ Junto a Roberta Ramos Marques e Liana Gesteira Costa.

⁹² Tradução minha. Texto no original em inglês: *We can never know what took place, because the image etched in memory is transformed the moment we attempt to reexamine it.*

⁹³ Tradução minha. Texto no original em inglês: (*Which is often non – or extra-linguistic*)

⁹⁴ Tradução minha. Texto original em inglês: *writing along (as opposed to "against") ephemerality.*

⁹⁵ Tradução minha. Texto original em inglês: *also as a symbolically charged imaginary space.*

⁹⁶ Essas informações estão disponíveis em VICENTE, Valéria, MARQUES, Roberta e COSTA, Liana. Acervo Recordança. Parte da história da dança em Pernambuco entre 1970 e 2000. Recife: Recordança, 2004.; www.associacaoreviva.org.br/recordanca; Marques, Roberta e Vicente, Valéria. A experiência do projeto Recordança. In Pereira, Roberto (org). Lições de Dança V. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

⁹⁷ Formada pela Escola Estadual de Danças Maria Olenewa, foi bailarina de destaque do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outras. Escreveu História da Dança – Evolução Cultural, Programa de Ensino de Ballet – Uma proposição, em parceria com Vera Aragão, biografias para o projeto Memória dos Artistas de Theatro Municipal, além de textos e críticas sobre ballet clássico. É professora da UniverCidade e da Unidança, a par de atuar como jurada e palestrante em conceituados eventos de dança.

⁹⁸ Trabalhou como bailarino e coreógrafo, dedicando-se atualmente à docência, direção e pesquisa em dança. Estudou no Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de BH, com Marilene Martins. Recebeu prêmios como: bailarino, roteirista de dança e coreógrafo do Minc – Inacen. Formou-se em Leitura Corporal e Fisiognomonia; graduado em Geologia, mestre e doutorando em Educação; docente do curso de Graduação em Teatro da EBA – UFMG; é integrante da ABRACE, tendo artigos e livro publicados.

⁹⁹ *Cidade e Palco: experimentação, transformação e permanências*, dissertação de mestrado publicada em livro da pesquisadora Glória Reis e *Pátio dos Milagres* de Marcelo Castilho Avellar e Glória Reis.

¹⁰⁰ O curso de Graduação será uma Licenciatura em Dança, concebido a partir das propostas apresentadas dentro da Reforma Universitária, com início previsto para 2010.

¹⁰¹ O livro teve a coordenação geral do Prof. Fernando Antônio Mencarelli, e os capítulos da orquestra e do coral escritos respectivamente pelos Prof. Maurílio Rocha e Prof. Ernani de Castro Malleta, todos da Escola de Belas Artes da UFMG.

¹⁰² Bailarina, coreógrafa profissional, professora e pesquisadora em dança. Graduada em Ciências Biológicas (UFPR) e Dança (PUC-PR) é mestra em Comunicação e Linguagens (UTP). Atualmente é coordenadora do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, onde leciona História da Dança, e, coordenadora pedagógica da Unidade Dança da Universidade Federal do Paraná.

¹⁰³ O Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra foi criado durante o governo de Moysés Lupion através de portaria nº 29/1956 publicada no Diário Oficial do Estado no dia 11 de Abril de 1956.

¹⁰⁴ Em 1969 o Ballet Teatro Guaíra foi criado pelo Governo do Estado do Paraná, com um grupo de 10 bailarinos. Em 1975, através da resolução do Conselho Deliberativo da FTG, foi aprovada uma proposição da Diretoria da Fundação, ampliando a companhia para 34 integrantes, sendo 24 efetivos e 10 estagiários do Curso de Danças Clássicas da FTG. Em 2007, o grupo conta com 05 bailarinos estatutários, 16 bailarinos contratados por cargos em comissão, 10 bailarinos contratados por prestação de serviços e 03 estagiários (nível médio e superior).

¹⁰⁵ Em 1999, com o incentivo da Direção do Teatro Guaíra, é criado o *Guaíra 2 Cia de Dança*, com direção geral de Carla Reinecke. Formado por bailarinos seniors, oriundos do BTG, o grupo busca alternativas de trabalho visando uma maior longevidade de carreira, aliando a maturidade artística a uma técnica dentro da dança que melhor atendesse seu potencial criativo. Por meio da dança contemporânea, da pesquisa de movimento e improvisação, o grupo se identificou com a linha de 'intérprete-criador' participando ativamente em todas as obras. Desde então criou um repertório onde se integram dança, canto e atuação, buscando um diferencial dentro da dança contemporânea e uma formação de platéia para essa linha de trabalho.

¹⁰⁶ Definição atribuída ao então pró-reitor de Órgãos Suplementares, Antonio José de Araújo, em matéria do jornal *Gazeta do Povo* em 24/07/1987.

¹⁰⁷ Rafael Pacheco, coreógrafo, ator, diretor teatral, com formação em Educação Física e Dança, tem sua história atrelada aos principais movimentos e instituições de ensino e pesquisa em dança e artes cênicas em Curitiba. Foi professor de Dança Moderna e Interpretação Teatral do Curso de Dança da PUC-FTG, e do Curso de Danças Clássicas da FTG, além de ministrar aulas de esgrima e direção teatral no Curso de Artes Cênicas da PUC e no CPT (Curso Permanente de Teatro) da Fundação Teatro Guaíra.

¹⁰⁸ Os grupos artísticos da UFPR são compostos por integrantes que passam por audições anuais e recebem uma remuneração mensal, advinda do Programa de Bolsa-Extensão-Cultura, regulamentado por meio da Resolução 30/01 – CEPE. Para maiores informações sobre os grupos artísticos, consultar os sites: www.proec.ufpr.br ou www.tessera.com.br

¹⁰⁹ O convênio entre Pontifícia Universidade Católica-PR e Fundação Teatro Guaíra foi firmado em 28/09/1984. O Conselho Federal de Educação reconhece o Curso de Dança-bacharelado e licenciatura da PUC-FTG, pelo Parecer Nº1272/88, aprovado em 1º/12/1988.

¹¹⁰ A Faculdade de Artes do Paraná é uma IES (Instituição de Ensino Superior) pública, estadual, que congrega cursos e demais atividades específicas do conhecimento das artes e da saúde. Originou-se do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, em 1956, sendo transformada em Faculdade em 1967. Atualmente possui os cursos de Dança, Artes Cênicas, Licenciatura em Teatro, Licenciatura em Artes Visuais, Musicoterapia, Licenciatura em Música, Bacharelado em Música Popular Brasileira, Bacharelado em Cinema e Vídeo. Também oferta cursos de especialização (lato sensu) nas áreas anteriormente citadas. Informações sobre a grade curricular: www.fapr.br

¹¹¹ A Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento – abrigou uma loja de tecidos e foi moradia de uma família de imigrantes alemães que chegaram a Curitiba no século XIX. Inaugurada em 2003, é a sede da Coordenação de Dança da Fundação Cultural de Curitiba (leia-se Marila Velloso) desde 2005, onde é desenvolvido um Programa continuado de Pesquisa em Dança Contemporânea. O programa abrange bolsas para participantes, residentes, estruturação coreográfica e a orientação de pesquisa, articuladas pela curadoria (leia-se Fabiana Dultra Britto). Este importante centro de estudos propiciou aos acadêmicos do Curso de Dança da FAP (muitos deles bolsistas dos diversos programas) a ampliação das possibilidades de articulação entre as práticas teóricas ofertadas na instituição e a relação entre a arte e a sociedade, entre o saber o e fazer.

¹¹² O Grupo de Dança da FAP, criado em 1986 com o objetivo de proporcionar aos acadêmicos do Curso de Dança, experiência de palco, é atualmente dirigido por Roseméri Rocha, pesquisadora e professora de dança contemporânea da FAP e do G2 Cia de Dança, além de atuar como orientadora de pesquisa na Casa Hoffmann, juntamente com Gladis Tridapalli e Cinthia Kunifas, outras professoras da instituição e que também orientam projetos de pesquisa na Casa Hoffmann e prestam assessoria no Grupo de Dança da FAP. A proposta do grupo (hoje contaminado) é pesquisar a dança a partir do estudo do corpo.

¹¹³ Pesquisadora, coreógrafa e bailarina. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2005). Docente na Universidade de Caxias do Sul/RS. Conselheira Titular das Artes Cênicas no Conselho Nacional de Incentivo a Cultura/MINC. Autora do Livro *Raízes* (2003) e organizadora da *Coleção Húmus* (2004/2008).

¹¹⁴ As informações aqui apresentadas sobre o histórico e perfil da Companhia de Dança da Cidade, a ficha técnica e release das obras foram extraídos de www.univercidade.edu/uc/cursos/graduação/dança/companhia/index.asp

¹¹⁵ Filósofo do Séc. XIX, Charles Sanders Peirce, nasceu em U.S.A. em 1839. Destacou-se em várias áreas do conhecimento: foi químico, físico, lingüista, biólogo, geólogo, humanista, mas sua grande paixão foi a lógica. A partir de 1904 escreve A Teoria dos Signos. Sua obra compreende mais de 90.000 páginas em manuscritos, cujos originais encontram-se na Universidade de Harward. Morreu em 1914.

¹¹⁶ Bailarino e coreógrafo da *Companhia Staccato Dança Contemporânea*, no Rio de Janeiro. É co-diretor do *Dança em Foco* – Festival Internacional de Vídeo & Dança. Atua como professor de Composição Coreográfica no Curso de Dança da UniverCidade (RJ) e na Faculdade Angel Vianna (RJ).