

CARTOGRAFIA
rumos itaú cultural DANÇA 2006/2007

Belo Horizonte

Recife

Macapá

Salvador

São Paulo

Vitória

Goiania

Porto Alegre

Florianópolis

Manaus

Boa Vista

Teresina

São Luís

Maceió

Palmas

Curitiba

João Pessoa

Porto Velho

Rio de Janeiro

Belém

Rio Branco

Cuiabá

Natal

Campo Grande

Aracaju

Fortaleza



Cartografia : Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007 / organização Núcleo de Artes Cênicas. – São Paulo : Itaú Cultural, 2007.

240 p. : il. color.

Acompanham 7 DVDs

1. Dança 2. Artes cênicas 3. Arte 4. Rumos Itaú Cultural Dança 5. Artistas brasileiros 6. Brasil I. Título

CDD 792.80981

CARTOGRAFIA
rumos itaú cultural **DANÇA 2006/2007**

São Paulo 2007



Itaú
cultural

SUMÁRIO

7	danças contemporâneas
10	rumos como processo
12	cartografia rumos itaú cultural dança 2006/2007
15	OBRAS COREOGRÁFICAS
16	ensaio fotográfico
111	registrando a dança (renata xavier)
113	sinopses
126	diário com muitas fronteiras: o rumos itaú cultural dança 2006/2007 (adriana de faria gehres)
132	um exercício de tradução (paulo paixão)
137	VIDEODANÇA
138	sinopses
143	o corpo no olho – danças para o corpo do vídeo (tamara cubas)
149	CONTEXTOS
150	contemporaneidade no extremo sul do brasil: um percurso (airton tomazzoni)
154	ações que se espraiam no tempo (giancarlo martins)
159	dança contemporânea em santa catarina: um cenário de desbravadores (jussara xavier)
164	rumos da dança em são paulo (maria claudia alves guimarães)
168	nem lá de cima nem lá de baixo... a emergência dos arredores (lilian vilela)
173	criação <-> difusão... linguajar a dança... vitória (thembi rosa)
178	corpo <-> ambiente... linguajar a dança... minas gerais (thembi rosa)
183	polaróide fluminense (paola secchin braga)
188	quem dança que dança (susi martinelli)
194	aspectos diacrônicos investigativos na dança contemporânea em território nordestino (antonio lopes neto)
205	a produção regional contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais (arnaldo siqueira)
211	a dança na bahia, movimentos de renovação (flor violeta liberato bartlotti)
216	reflexos da imagem da dança contemporânea no ceará, no piauí e no maranhão (júlia cândida soares menezes)
223	singularidades urbanas: éticas e estéticas em transição (itala clay)
228	um desassossego no ar (christine greiner)

danças contemporâneas



Histórico

Em 1997 foi criado o programa Rumos Itaú Cultural¹, iniciando o que viria a ser o principal vetor da política cultural do Instituto. Paralelamente, o segundo vetor, chamado eixo curatorial, elegia a linha temática para a trajetória anual das ações do Itaú Cultural. Para o ano de 2000, seria escolhido como tema o artista-cientista, tendo como emblema Leonardo da Vinci. Foi nesse contexto que, no fim de 1999, se iniciou a estruturação do Rumos Dança, que deveria orientar sua implantação com base na mesma proposição – o artista-investigador contemporâneo –, na interseção entre ciência e arte.

Como consultora, foi convidada a professora doutora Fabiana Dultra Britto, especialista em dança, comunicação e história, para conceber o programa com a colaboração da equipe do Itaú Cultural. Seu trabalho de quase dois anos foi determinante para gerar e orientar os princípios do programa e sua implementação.

Tratava-se de mapear a produção teórica e prática em dança, revelando artistas e dinâmicas culturais dos locais onde a produção foi criada. Como o tema era o artista-investigador, decidiu-se por recortar o criador-intérprete em obras nos formatos de solo ou duo que evidenciassem uma sistemática investigativa de criação.

Para construir as estruturas operacional e humana do programa, foi feito um levantamento, em todo o país, de instituições que trabalhavam com dança e de pós-graduandos que se dedicavam à teoria da dança. Foi montada uma equipe de 18 “mapeadores”, 11 pesquisadores

e sete curadores-assistentes. Os primeiros coletaram em 22 estados informações sobre instituições e cursos, periódicos e livros, festivais e mostras, produção intelectual e artística e iniciativas dos setores público e privado para a dança. Essas informações compuseram a *Base de Dados Rumos Dança*². Os curadores-assistentes, munidos das análises regionais, partiram em viagens e assistiram a 261 trabalhos pré-selecionados entre 398 inscrições. A rede de instituições constituída apoiou logisticamente as apresentações e os seminários sobre dança contemporânea e produção em dança, previamente ministrados, em 21 cidades brasileiras, para divulgação do programa.

O grande número de viagens de pesquisadores, curadores e profissionais que ministraram seminários só foi possível graças a um investimento compatível com a implantação de um programa nacional. Era preciso conhecer os diversos campos artísticos e culturais para criar uma plataforma de aproximação entre eles e divulgar a criação do programa.

Diante da escassez de informação organizada sobre dança, a articulação do setor foi a primeira grande contribuição desse programa. Nas edições posteriores a atualização dos dados e a criação e/ou manutenção de redes continuou a ser incentivada.

Em fevereiro de 2001, tornaram-se públicos os resultados dessa implantação. Durante a *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança*, foram lançados 45 vídeos dos trabalhos selecionados, assegurando uma representatividade nacional do mapeamento. Entre eles, oito trabalhos foram apresentados

¹ A arte e a produção intelectual brasileira são a matéria-prima do programa Rumos Itaú Cultural. O princípio do programa é a identificação de iniciativas, mapeamentos, tanto no terreno das artes (cênicas, visuais, musicais, interativas, audiovisuais, literárias) quanto no do pensamento (pesquisa acadêmica, educação, jornalismo). Projetos inéditos, em fase de produção ou que, já existentes, ainda não chegaram ao conhecimento do grande público, recebem do Rumos o aporte financeiro e de infra-estrutura para se concretizar. O passo seguinte é a difusão, série de ações, como a circulação de trabalhos, que ampliam para todo o Brasil o conteúdo dessas iniciativas. O Instituto contribui, assim, para a reflexão sobre a realidade cultural e social do país.

² Para acessar a *Base de Dados Rumos Dança*, entre no site www.itaucultural.org.br e clique em rumos > base de dados.

na Sala Itaú Cultural, além do seminário "Os Mapas da Dança", ministrado pelos pesquisadores e curadores-assistentes, e uma oficina intensiva de dança contemporânea com David Zambrano voltada aos 60 selecionados no mapeamento artístico. Ainda em 2001 foi publicado o livro *Cartografia da Dança: Criadores-Intérpretes Brasileiros*, com informações dos contextos regionais e ensaios críticos sobre as obras vistas.

A criação de redes de instituições parceiras, de programadores, pesquisadores e artistas de dança revelou-se uma das ações mais duradouras de um programa que lida com momentos e circunstâncias.

Os dois anos de implantação do projeto serviram, sobretudo, para o conhecimento, reconhecimento e dimensionamento das diferenças, objetivando convergi-las para um plano apoiado justamente nas singularidades e, inclusive, nas irregularidades.

A edição 2003-2004 atualizou e complementou o mapeamento iniciado em 2000. A equipe de pesquisadores foi ampliada, assim como o número de cidades analisadas. Não foi possível, contudo, custear as viagens para pesquisas de campo, o que tornou o trabalho dos pesquisadores ainda mais colaborativo.

Das 415 inscrições de solos, duos e grupos, 36 foram indicadas pela comissão de seleção formada por Dulce Aquino (BA), Fabiana Britto (SP), Helena Katz (SP), Alejandro Ahmed (SC) e Henrique Rodovalho (GO). Destes, 14 foram contemplados com apoio financeiro para o desenvolvimento de obra coreográfica e 22 foram convidados a apresentar seus trabalhos em vídeo, sinalizando uma produção vinculada a um percurso de pesquisa. Além disso, essa edição inaugurou uma nova carteira, a de desenvolvimento de videodança, oferecendo a 12 selecionados uma *master class* de especialização na linguagem; entre estes, dois obtiveram verba para viabilizar seus vídeos.

Para investir na troca de experiências, no fortalecimento das redes e na qualificação profissional, o programa levou a São Paulo os 56 autores dos projetos indicados pela comissão. Participaram de oficinas de dança contemporânea

e estabeleceram contato com outros bailarinos, coreógrafos, curadores e pesquisadores.

A mostra dos espetáculos e das videodanças aconteceu entre 1º e 7 de março de 2004 e incluiu seminários, lançamento de livros, exposição e debates sobre projetos e movimentos de dança como o Fórum Nacional de Dança, a Red Sudamericana de Danza, o Recordança, entre outros. Mais uma vez a aposta nos encontros resultou muito frutífera. Na ocasião foram escritas e enviadas para a Comissão de Educação e Cultura cartas sobre a polêmica interferência do Conselho de Educação Física na área da dança; para o MinC reivindicando projetos e incentivos para a área; para o Fórum Mundial Cultural com uma proposta de rede de universidades. Um cadastro de profissionais de diversos estados lá reunidos foi elaborado e entregue ao Fórum Nacional de Dança.

Catorze registros de espetáculos em DVD e um CD-ROM com 20 textos e dois ensaios fotográficos foram distribuídos gratuitamente a todas as faculdades de dança e bibliotecas de artes do país. Todas as atividades tiveram lotação completa e houve bastante circulação dos espetáculos dentro e fora do Brasil, a maioria com o apoio financeiro do programa Rumos.

Nos quase cinco anos que se passaram desde a implantação do programa até a abertura do terceiro edital, houve um grande crescimento tanto da produção teórica quanto da artística, assim como de ações públicas e privadas para a área. Era preciso, portanto, dar prosseguimento ao processo de conhecimento e análise da dança. Manteve-se o formato da edição anterior, respondendo melhor ao volume da produção com um aporte financeiro maior, consolidando os objetivos iniciais do programa, e ao mesmo tempo os reavaliando.

Em 2006 foram realizados seminários em 16 cidades para esclarecimento sobre os conceitos de investigação em dança contemporânea e dança para câmera. Os pesquisadores voltaram a viajar por todo o país, levantando informações em 65 cidades brasileiras. Participaram dos seminários sublinhando a visão inseparável entre teoria e prática e entre as obras e seus contextos.

Foram recebidas 534 inscrições para apoio ao desenvolvimento de pesquisa coreográfica e 128 para a realização de videodanças – um aumento de 71% no número de inscrições nessa carteira. Artistas de cidades como Boa Vista, Macapá e Cuiabá, que ainda não tinham apresentado projetos ao programa Rumos Dança, fizeram esse conjunto ainda maior.

Uma comissão de seleção independente, formada por Adriana de Faria Gehres (PE), Alejandro Ahmed (SC), Eduardo Bonito (RJ) e Paulo Paixão (PA), pré-selecionou 41 projetos, provenientes de 17 cidades, marcados pela busca de novas práticas e narrativas e que, para tanto, necessitavam de condições seguras para ser testados. Destes, 16 foram selecionados para participar de laboratórios cuja finalidade foi incentivar a prática, o método e a reflexão sobre suas investigações, e 25 foram contemplados com aporte financeiro para o desenvolvimento da pesquisa.

Como apoio à formação de videodança, a comissão de seleção formada por Tamara Cubas (Uruguai) e Leonel Brum (RJ) selecionou 15 projetos de duplas de coreógrafo e videomaker para participar de uma oficina intensiva sobre conceito, dramaturgia e produção. Trinta artistas oriundos de seis estados tiveram suas passagens para São Paulo e estadas subsidiadas pelo programa Rumos Dança. Após a oficina, os participantes apresentaram os roteiros e, com base neles, foram selecionadas cinco videodanças que receberam apoio para a realização.

Entre 2 e 11 de março de 2007 reuniram-se em São Paulo 115 artistas e pesquisadores de todo o Brasil, além de programadores e curadores. A mostra da terceira edição foi aberta com um seminário da professora doutora Helena Katz e do professor doutor Amalio Pinheiro, ambos da PUC/SP, sobre identidade e mestiçagem. Um seminário sobre corpo e metrópole foi ministrado pelo professor Massimo Canevacci, da Faculdade de Ciências da Comunicação da Universidade La Sapienza, Roma.

Durante as manhãs aconteceram os laboratórios; as tardes foram dedicadas a uma programação de encontros guiada

pelos pesquisadores na qual se apresentou a situação atual dos contextos brasileiros, criando a oportunidade de se notar suas particularidades e sinergias. Foi especialmente criado o Espaço Rumos Dança, onde ficaram expostos todos os livros e DVDs de dança do Centro de Documentação e Referência (CDR) do Itaú Cultural.

A exposição fotográfica das edições anteriores, assinada por Gil Grossi, e o lançamento do livro *Húmus*, uma coletânea de 17 autores organizada por Sigrid Nora, completaram a programação.

As 25 apresentações e o lançamento das cinco videodanças ocorreram em diferentes locais, na Sala Itaú Cultural, no Teatro Gazeta e na Sala Crisamtempo, com grande presença de público.

Todos os trabalhos foram registrados em vídeo e foto a fim de compor, juntamente com este livro, uma caixa que será distribuída para todo o país. Traços que remetem ao que não está mais presente, coleção de resíduos que nos ajuda a pensar o que é possível registrar de uma dança ou de um encontro e, sobretudo, de que forma distribuir informações de circunstâncias fluidas.

Instituto Itaú Cultural

rumos como processo

Se criarmos uma analogia entre os rumos da criação e os rumos da sistematização de um programa de ação cultural, estaremos falando de um processo e de muitas etapas.

O maior desafio e o maior privilégio do programa Rumos é sua extensão nacional. A consciência da complexidade deste país refletida mesmo através de um pequeno recorte – dança contemporânea brasileira – obriga-nos a olhar para dentro e para fora e a negociar com inúmeras coordenadas.

O objetivo, desde o princípio, foi delimitar um campo para o mapeamento das dimensões contextual e artística da dança contemporânea brasileira. Compor um diagnóstico que permitisse aos profissionais desse campo cultural e artístico basear suas reflexões. Trata-se, portanto, de um conjunto de informações que abre espaço para discussões e ações.

Se mapas são indicadores de uma dada localização sujeita à ação do tempo, como ver e analisar um fenômeno em movimento, circunstancial e móvel? “Reconhecendo a coisa mapeada como exemplo de possibilidades viáveis ao seu contexto e não como amostra do que existe. (...) Portanto, nem as obras representam as tendências artísticas da dança no país, nem os dados coletados configuram a realidade de cada região.” (Britto, 2001) [*grifo meu*]

O mapa contextual é representado pela *Base de Dados* e pelo livro. A base, além de contribuir para a visibilidade e a existência política de muitos contextos de dança que eram desconhecidos, presta um serviço para a área listando o conjunto de instituições de ensino, de produção artística, de teatros para a dança, bolsas, leis etc. Os objetivos dessa *Base* vão desde uma razão particular, a de que uma pessoa em Manaus possa saber o que está acontecendo em Caxias do Sul, por exemplo, até uma razão geral, a de tornar público o levantamento de dados de um programa de caráter nacional.

Uma base de dados fornece informações frias. Indicadores não bastam para a formulação de um pensamento, a menos que colocados em relação, só assim se tornam dinâmicos. Dados só ganham sentido em funcionamento. Qualificam-se na medida em que são discutidos, legitimados ou criticados pelo público. Dependem, portanto, de cada consulente que, no papel de mediador, tem a possibilidade de transformá-lo em conhecimento. A base é acessada com uma pergunta preliminar que o indicador afere. Por exemplo: há faculdade de dança em Santa Catarina? Ou: o aumento do número de companhias e grupos no Brasil é proporcional ao aumento de faculdades de dança? Ou simplesmente ter acesso a mostras, festivais e fóruns do país, e assim por diante. Partir de uma quantificação não é bom ou ruim em si. Mas a análise desses dados, que expressam condições, qualidades, diferenciações, conexões, representa a construção de um sentido crítico sobre a questão e depende de formação teórica e metodológica daquele que analisa.

O livro se apresenta, justamente, como espaço para a construção crítica dos dados encontrados pelos pesquisadores. Representa a oportunidade de colocá-los em relação dinâmica a ponto de conseguir refletir o movimento dos fatores e circunstâncias encontrados. Contudo, uma demonstração estática dos dados ou uma demonstração em forma de problema, uma leitura política ou apolítica está nas mãos de cada autor e reflete sua formação e visão.

O mapa artístico é realizado segundo um formato que pressupõe um processo seletivo daquelas propostas que mais correspondam ao recorte conceitual do programa, resumidamente: propostas de investigação que representam uma tendência relevante na dança contemporânea brasileira atual, sendo aceitos projetos resultantes de um processo já em andamento, mas desde que corresponda a um novo estágio da pesquisa. É importante dizer que, de acordo com o regulamento, aos autores das 14 obras contempladas na segunda edição não foi facultada a possibilidade de inscrição nesta última.

A coleção de 25 trabalhos destacada entre os inscritos dá visibilidade à parte das questões que movia os artistas de dança contemporânea no Brasil em 2006. A comissão de seleção, apoiada nos seus conhecimentos (um coreógrafo, um curador e dois professores-pesquisadores) procurou, de forma bastante criteriosa, perscrutar as possibilidades que os projetos continham de elaboração de novas narrativas e formas expressivas. Priorizaram-se aqueles projetos que já apontavam uma solução à sua proposição inicial, independentemente do estágio da pesquisa.

Quando se aposta em investigação, a principal pergunta é: que resultados são esses? Os mapeamentos das dinâmicas culturais e da produção artística oferecem camadas diferenciadas de leitura, dependentes do tempo. Novas leituras e significados são gerados desde o momento em que se recebe a informação, seguido por conversas e discussões in loco, que são ecoadas em outros lugares e devolvidas posteriormente, até a organização deste livro e sua distribuição, que fornecerá outras camadas de leitura.

Há coisas que podem ser previstas e outras que precisam acontecer para que sua experiência formule questões. Algumas só apareceram como questão com esse grupo de artistas e por causa deles, dessa série de propostas, dos profissionais que lá estavam.

Com base na *Mostra Rumos Dança*, evidenciou-se a necessidade de mudar a forma de apresentação dos trabalhos de maneira que sejam mostrados como pesquisas em andamento, criando condições para a discussão, nas quais a apresentação pública deve ser entendida como mais uma etapa do processo de seu desenvolvimento. Outra importante questão surgida foi sobre o entendimento do que é pesquisa em dança. Longe de chegar-se a um consenso, a questão ganhou espaço e está sendo debatida em várias esferas. Para uma próxima edição certamente terá lugar a reflexão com professores, artistas e teóricos sobre como um programa bienal pode contribuir para a

formação e qualificação (formal ou não-formal) desse artista-investigador.

Os laboratórios teórico-práticos ministrados pelas duplas Marcelo Evelin (PI) / Vera Sala (SP) e Paulo Paixão (PA) / Adriana de Faria (PE), oferecidos a 16 artistas, incentivaram a prática, o método e a reflexão sobre suas pesquisas. A ação, dentro da programação, foi muito bem-sucedida, o que prova que o investimento em aulas e em discussão das propostas de pesquisa dos artistas é mesmo uma necessidade e deverá ser ampliado numa próxima edição.

No mapa contextual, os pesquisadores propuseram atualizações nas ferramentas e na forma de disponibilizar o conteúdo coletado. Já neste ano se começa a reestruturar a *Base de Dados* ampliando tanto seus conteúdos quanto suas ferramentas. A reestruturação é o início do desenvolvimento de uma enciclopédia, prevista para a próxima edição do Rumos Dança.

Uma mudança maior no programa Rumos Dança depende também de uma mudança na estrutura desse modelo na política do Instituto, assim como de sua capacidade de ação. O programa Rumos Itaú Cultural tem histórico e vai se repensar com base na análise de seus resultados.

Apesar das diferentes elaborações, há um ponto de convergência que produz um reconhecimento mútuo. Os vasos comunicantes que se explicitaram, as redes criadas ou sedimentadas são uma das maiores riquezas do programa. Apoiar novas questões e formulações, prospectar a diversidade proveniente de diferentes ambientes, refletir sobre os interesses e caminhos dos criadores traça um rumo para o entendimento da dança contemporânea – objetivo maior do programa, cuja força reside na sua continuidade.

Sonia Sobral
Gerente do Núcleo de Artes Cênicas

CARTOGRAFIA

rumos itaú cultural DANÇA 2006/2007

Todo fenômeno ou experiência é irreconstituível. Para efeito de preservação, o que fica de um espetáculo ou encontro são discursos a respeito deles. Isso não diminui sua importância como fonte de informação, visto que a única forma de nos relacionarmos com o passado é por meio dos ecos que ele emitiu.

O mesmo acontece com as condições encontradas nas várias pesquisas de campo. Alguns dados refletem aspectos cujas permanências são mais duradouras e outros que se alteram mais rapidamente. É importante ter claro que todo repertório de registros é parcial e condicionado pelas trajetórias culturais, estéticas e ideológicas daqueles que o criaram em um determinado momento histórico.

A organização do livro

A primeira parte apresenta um ensaio do fotógrafo paulista Gil Grossi, que há 20 anos pesquisa a interação entre a linguagem fotográfica e a dança e se dedica ao registro e à memória desta última. A dança, assim como tudo, é um fenômeno em movimento, e assim nossos olhos a apreendem. A fotografia congela e amplia um instante, na maioria das vezes imperceptível a olho nu. Por outro lado é possível reter e documentar uma seqüência de movimentos que pode ter se perdido no espaço ou na memória.

O ensaio fotográfico e o texto da pesquisadora Renata Xavier constituem uma possibilidade de reflexão sobre como é possível estudar dança por meio das suas fontes iconográficas. O livro é ainda ilustrado com fotos de Paulo César Lima. Uma comparação entre as imagens de um e de outro nos mostra como a fotografia pode tanto ter uma função de preservação quanto pode nos apresentar uma perspectiva que parte de outra linguagem, nesse caso específico, das artes visuais, objeto do trabalho de Paulo Lima. Todas as imagens para o livro foram selecionadas por Cristina do Espírito Santo.

Em seguida encontram-se os programas dos espetáculos e as fichas técnicas. Um texto de Adriana de Faria e um de Paulo Paixão dão parâmetros para a leitura dos espetáculos. O primeiro traça analogias entre ciência e arte e problematiza a pesquisa em dança, contribuindo para a discussão sobre métodos de investigação para criação em dança, enquanto o segundo localiza procedências regionais, interesses comuns e específicos e aspectos relacionados às questões artísticas desse conjunto de trabalhos.

A segunda parte do livro dedica-se à videodança. Da mesma maneira, inclui sinopses, fichas técnicas e fotografias. Um ensaio de Tamara Cubas delimita conceitos e definições dessa linguagem e comenta as cinco videodanças contempladas nesta edição.

A terceira e última parte estrutura-se com 14 exercícios críticos sobre a situação encontrada nas pesquisas de campo realizadas em 2006, assinados pelos respectivos pesquisadores. Os textos evidenciam questões relativas às dinâmicas culturais das cidades, à produção intelectual e artística, à difusão, ao ensino, às iniciativas públicas e às organizações de classe, além de aspectos históricos. Seu conjunto provoca diversos exames sobre as circunstâncias encontradas em 2000, 2003 e 2006, as transformações desses campos, a comparação entre regiões, entre muitas outras reflexões possíveis. Pontualmente pode-se focar, por exemplo, nas influências e características das danças contemporâneas realizadas no país, ou nos modelos de gestão pública e na contraposição de estratégias particulares e coletivas, para citar apenas duas entre muitas possibilidades de foco. A leitura instiga a pensar sobre o papel das instituições, dos professores, dos curadores, dos artistas, dos críticos, a função, enfim, de cada um e a conjuntura de todos.

Como encerramento, contamos com a avaliação da professora doutora Christine Greiner que, após leitura cuidadosa dos textos dos pesquisadores, propõe um caminho para a análise desse conteúdo. Sua crítica não esconde

as fragilidades encontradas e por isso mesmo oferece saídas. Christine convoca a uma reflexão conjunta, não propriamente sobre os dados levantados no mapeamento, mas sobre a importância de lermos criticamente esse e qualquer resultado de pesquisa.

Ajuda-nos tanto a desenvolver um sentido crítico sobre os textos quanto sobre o entendimento de pesquisa que as instituições de ensino praticam no país. Encerrar o livro com sua avaliação é iniciar o que propomos com ele: refletir coletivamente.

A organização dos DVDs

No encarte do livro segue um DVD com uma série de entrevistas de profissionais que participaram da *Mostra Rumos Dança*. Professores que ministraram seminários, como Amalio Pinheiro, Massimo Canevacci e Helena Katz; professores que ministraram os laboratórios teórico-práticos, como Marcelo Evelin, Paulo Paixão e Vera Sala; além do coreógrafo Alejandro Ahmed e do produtor Eduardo Bonito, que compuseram a comissão de seleção. Há também entrevistas com os criadores que são uma excelente fonte de informação sobre as escolhas conceituais e estéticas que fizeram. A série de 27 entrevistas é o que mais parametriza a leitura e a compreensão das questões e formulações que esta cartografia artística apresenta. As entrevistas foram dirigidas por Renata Druke.

Um estojo de seis DVDs acompanha o livro. Trazem os 25 registros de espetáculos dirigidos por Nelson Enohata e Ric Ostrower. O registro videográfico é a mídia que mais dá conta de preservar a coreografia. Numa filmagem de caráter documental a câmera deve assumir o papel do espectador sentado na platéia. Ou seja, nada da coreografia, da iluminação ou da música é alterado por causa da presença da câmera. Deve transmitir ao espectador do vídeo os limites espaciais de onde a dança foi apresentada, a edição deve respeitar o ritmo do espetáculo etc.

Mesmo com todos os cuidados, vale lembrar que o registro em vídeo transforma a apresentação ao vivo. O vídeo influencia a dança, da mesma forma que a dança influencia o vídeo, pois as relações impulsionam e reformulam a ação. Esse tipo de registro facilita a distribuição e o intercâmbio, mas não chega a ser suficiente sobretudo para os trabalhos de caráter processual. Deve ser acompanhado, portanto, de um aparato textual. Esse é o sentido dos textos que apresentam os contextos regionais, assim como os de Adriana de Faria e Paulo Paixão e a série de entrevistas.

É possível verificar que esses artistas se encontram em diferentes estágios de maturidade como criadores. O que os assemelha, contudo, é a legitimidade de uma busca que necessita de apoio para ser percorrida. É importante ainda destacar que os registros são da primeira apresentação pública do trabalho, em março de 2007. Alguns processos seguiram se desenvolvendo e já se encontram em outro estágio. Devem ser apreciados, portanto, com essa perspectiva.

Por fim, um DVD apresenta as cinco videodanças e entrevistas com seus realizadores. Como nesse caso a dança foi criada para o vídeo, a obra não sofre alteração e é sua própria documentação e memória.

É na distribuição dessa coleção para todo o Brasil que o programa atinge seu maior objetivo, o da circulação, justamente o que faz com que um repertório de informações possa ser mobilizado na produção de conhecimento. Esse conteúdo informacional só é ativado quando acessado, examinado, discutido, criticado e qualificado. Assim, convidamos todos os interessados a compartilhar esta publicação.

Sonia Sobral
Gerente do Núcleo de Artes Cênicas

OBRAS COREOGRÁFICAS

DOCUMENTAR FOTOGRAFICAMENTE UM

ESPETÁCULO NÃO SIGNIFICA

COPIÁ-LO, MAS, SIM, REPRODUZI-LO COM

A CONSCIÊNCIA DE SUA FUGACIDADE, SABENDO

QUE É COM BASE NOS “RESÍDUOS” QUE SE

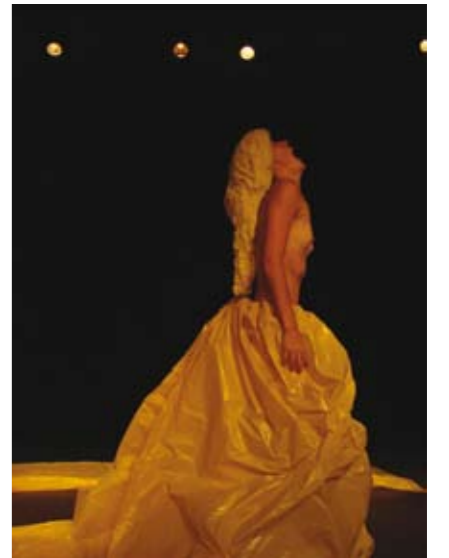
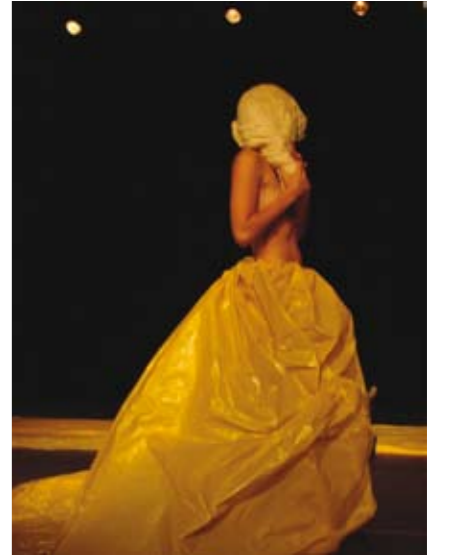
CONSTITUI UM ACERVO.

RENATA XAVIER

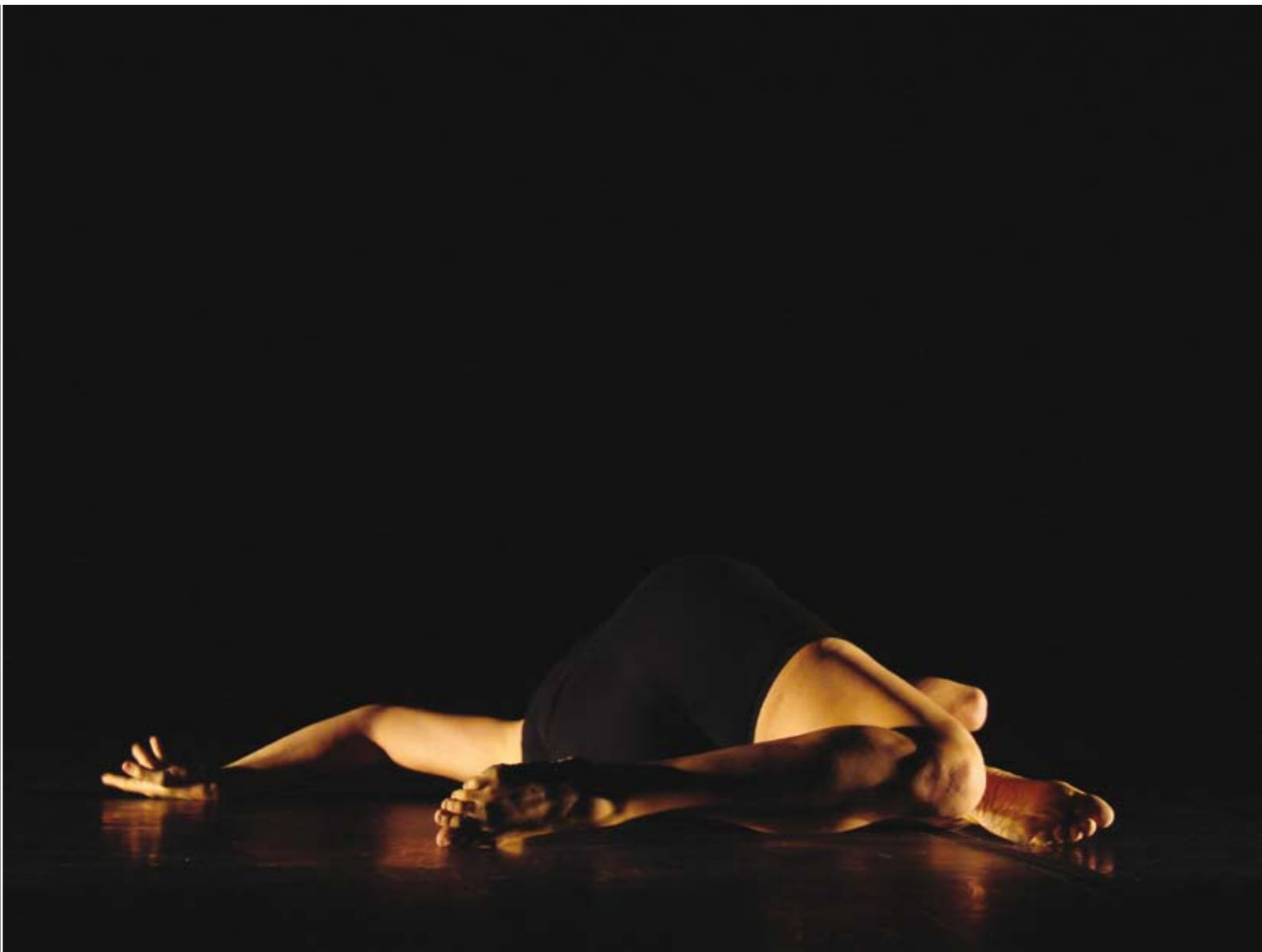




























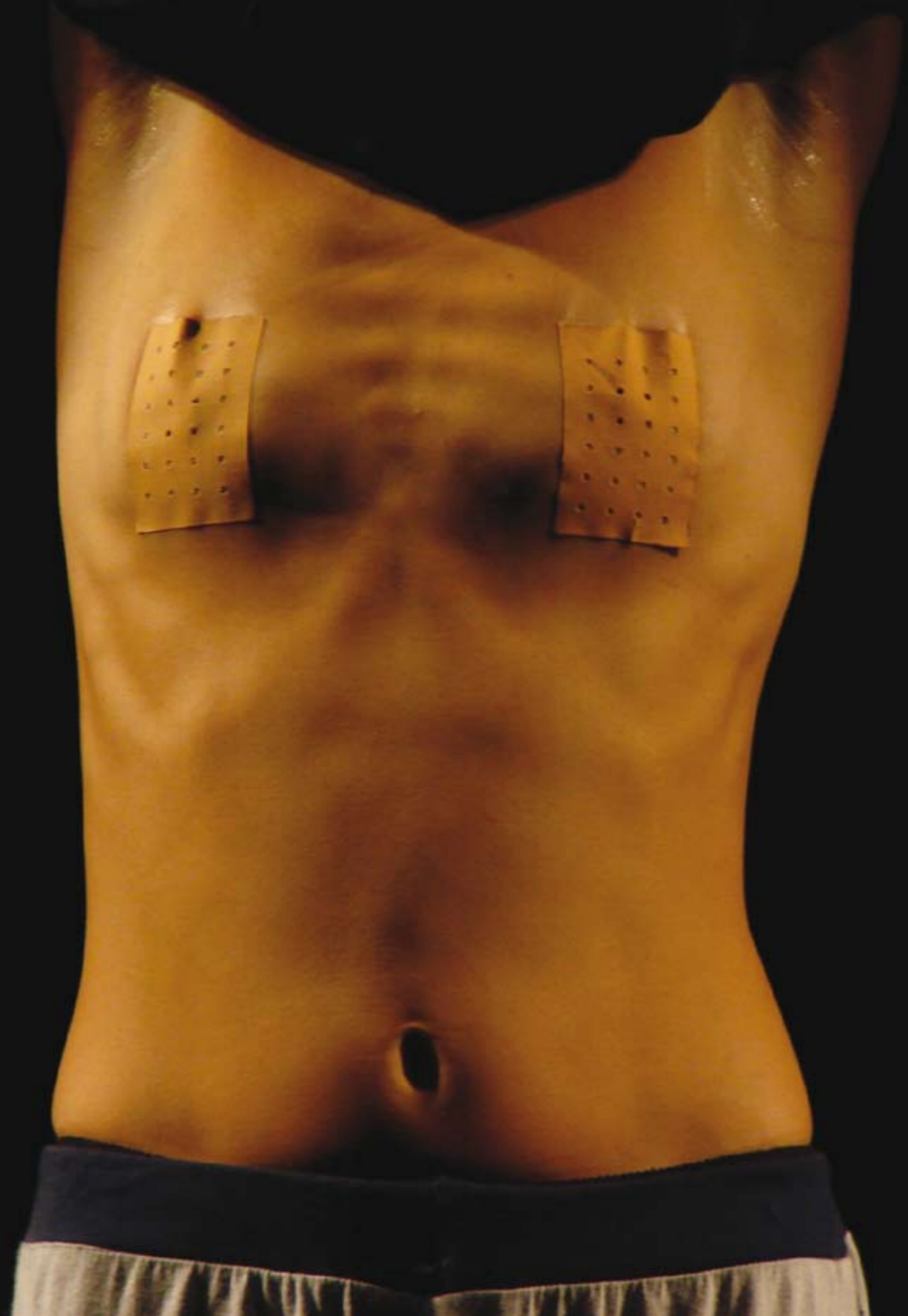




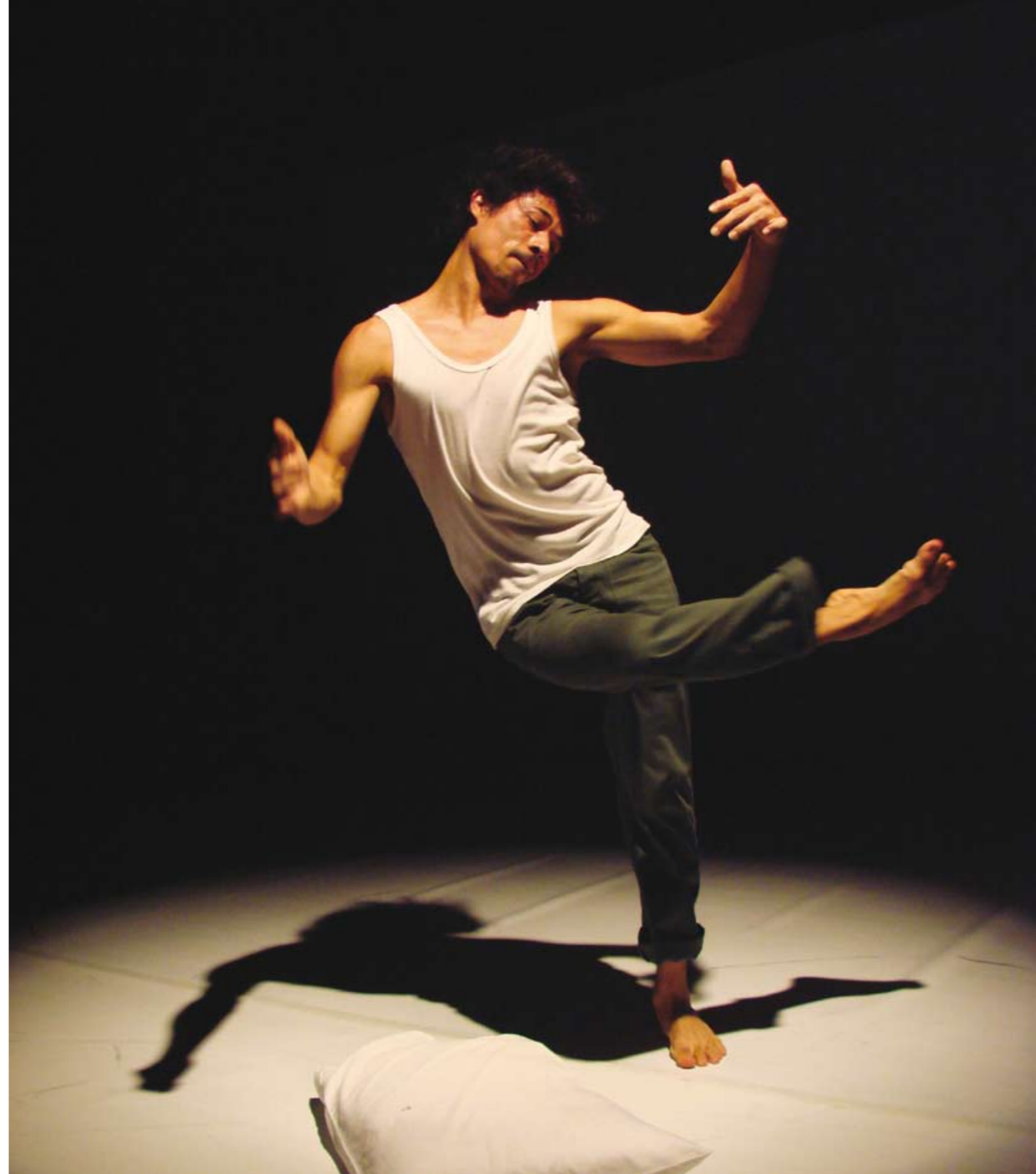








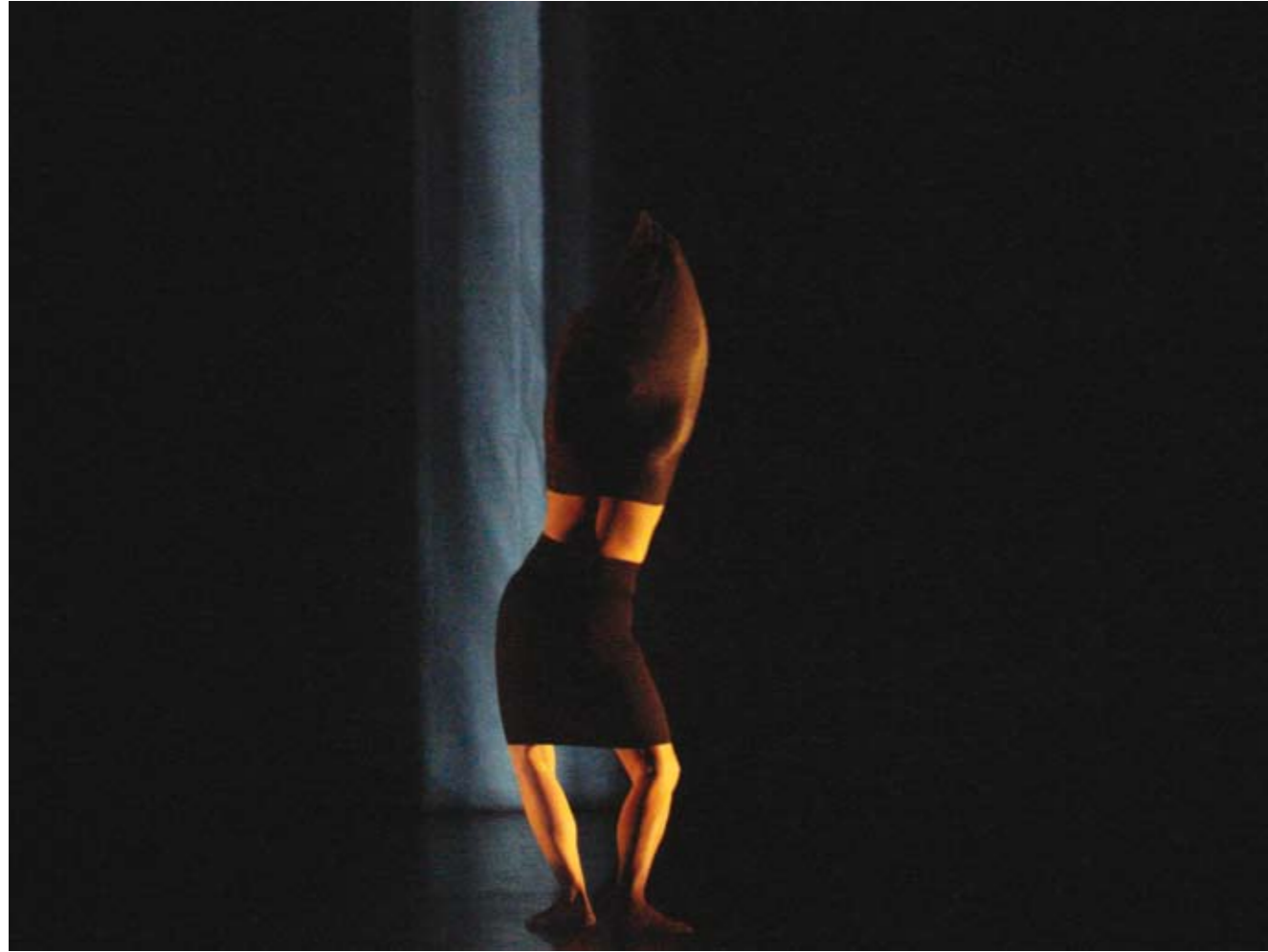
























































Gil Grossi

Fotógrafo especializado em dança, professor e dançarino. Documenta os grupos independentes paulistanos desde 1986. Fez a cobertura do Rumos Itaú Cultural Dança 2001 e o registro em imagens digitais do Rumos Itaú Cultural Dança 2003. Ministra cursos livres e workshops de fotografia de dança em centros culturais em São Paulo e no interior. Integra o ...Avoa! núcleo artístico, que faz fusão entre artes cênicas e visuais.

Todas as fotos da primeira parte do livro, "Obras Coreográficas", são de Gil Grossi.

registrando a dança

Renata Xavier

Na dança, a possibilidade de transmitir e receber informações e ainda de armazená-las é calcada na fugacidade de seu objeto, ou seja, na noção de que seu objeto é efêmero: ele dura enquanto durar a sua existência in loco. Apesar disso, a informação pode perdurar. A dança pode e pede o registro de "resíduos das obras" (Greiner, 2002)¹. "A tarefa documental é coletar restos" (Lima, 2002)².

O filósofo francês Michel Bernard (2001) aponta que o desejo de memorizar a dança se realiza de cinco maneiras distintas: pela notação coreográfica, pela fotografia, pelo vídeo, pelo filme cinematográfico e pelas testemunhas que criaram, dançaram ou assistiram ao espetáculo³.

As diferentes formas de registro da dança contemporânea nos dão a sensação de acessibilidade, pois registra-se o que nos é próximo, existe uma simultaneidade no tempo, ou seja, documenta-se a arte enquanto ela é produzida⁴. A fotografia (registro visual) é um dos suportes (Norman, 1999) escolhidos para documentar a dança.

Segundo a pesquisadora francesa Laurence Louppe (2007), a documentação iconográfica da dança no século XX, a partir da reprodução tecnológica/mecânica, tem duas formas: a imagem fixa⁵ – fotografia – e a imagem animada – filmes, vídeos. Desse modo, foi possível construir, a partir do século passado, um imaginário de dança em que o foco da fotografia se ampara na dança e no seu fluxo. No início do século XX, as limitações técnicas da fotografia exigiam que a maioria das fotos de dança fossem posadas em estúdio; conseqüentemente, uma menor quantidade era feita durante a performance (Huxley, 1994).

A documentação fotográfica de um espetáculo de dança, fonte iconográfica de imagem fixa, oferece caminhos/pistas a ser explorados na recuperação de informações para a constituição de uma memória da dança. Também disponibiliza informações sobre a coreografia, a cenografia,

o figurino e a iluminação, além de ser uma das principais mídias da dança. Independentemente de o registro ser feito em película ou por uma câmera digital de última geração, a fotografia vale como fonte para documentação e divulgação, como traço que remete à memória visual de uma manifestação cênica. Dançarinos e professores podem contar com esse material visual no processo de reflexão sobre sua própria prática artística e também como espectadores⁶.

Documentar fotograficamente um espetáculo não significa copiá-lo, mas, sim, reproduzi-lo com a consciência de sua fugacidade, sabendo que é com base nos "resíduos" que se constitui um acervo. O registro fotográfico, ao permitir capturar o movimento, se soma às outras fontes – escritas, sonoras – no estudo da dança. June Layson (1994) enumera algumas fontes visuais além da própria dança – arquitetura, figurinos, cenário, filmes, fotografia, pintura, vídeos etc.

As imagens de um espetáculo são traços que testemunham e remetem à obra⁷. O padrão internacional de documentação fotográfica de espetáculos varia entre 30 a 200 fotogramas, que, ao ser ordenados cronológica e seqüencialmente, podem ajudar numa possível reconstituição da coreografia e remeter a obra ao contexto em que foi produzida. Em geral, a identificação dos registros fotográficos de um espetáculo de dança deve ser feita com a colaboração das pessoas que participaram e/ou conhecem o processo – coreógrafos, dançarinos, ensaiadores etc. Caberá a eles organizar a seqüência do espetáculo e ainda, se possível, identificar todo o elenco de cada uma das imagens (fotogramas)⁸.

As imagens captadas pelos fotógrafos do Rumos Dança produzem uma vasta documentação iconográfica dos espetáculos apresentados recentemente que poderá auxiliar no conhecimento dos trabalhos coreográficos dos artistas selecionados e também na avaliação das diferenças entre as obras. Toda a documentação fotográfica produzida pela

mostra contribuirá para a pesquisa como fonte iconográfica da dança contemporânea.

Os outros documentos – programas, entrevistas, livros e vídeos – produzidos pela mostra, somados ao registro fotográfico, formarão uma coleção que nos permitirá, além da contextualização, relacioná-los entre si.

Referências bibliográficas

- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: CND, 2001.
- BURT, Ramsay. Genealogy and dance history. In: *Of the presence of the body*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. p. 29-44.
- COHEN, Selma Jeanne. *Next week, swan lake*: reflections on dance and dancers. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1982.
- GREINER, Christine. O registro de dança como pensamento que dança. In: *Revista d'art*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2002.
- HUXLEY, Michael. European early modern dance. In: *Dance history: an introduction*. London: Routledge, 1994. p.151-168.
- KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA, 1994.
- _____. *Grupo Corpo*. São Paulo: Salamandra, 1995.
- _____. *Um, dois, três*: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Fid, 2005.
- LAYSON, June. Dance history source materials. In: *Dance history: an introduction*. London: Routledge, 1994. p. 18-31.
- LIMA, Mariângela Alves de. Documentando a fugacidade da arte cênica. In: *Revista d'art*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2002.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997.
- _____. Le corps visible. In: *L'histoire de la danse*. Paris: CND, 2007. p. 46-54.
- NORMAN, Sally Jane. *Les nouvelles technologies de l'image et les arts de la scène*. Bruxelles: Nouvelles de Danse/Contredanse, 1999.
- ROUSIER, Claire & SEBILLOTTE, Laurent. Pour une recherche en danse. In: *Rue Descartes* (44). Paris, 2004. p. 96-105.

Notas

1. "Há anos discute-se o que é possível registrar de uma dança, uma vez que ela é uma arte efêmera, que deixa de existir no momento em que a sua apresentação finaliza; e que ela se faz apenas no momento em que é feita. Normalmente, a proposta de arquivar a dança significa documentar os resíduos da obra: fotografias, vídeos, notações, programas, entrevistas com os criadores, e assim por diante" (Greiner, 2002: 38).
2. "O fato de que queremos registrar alguma coisa que, por sua natureza, não sobrevive em outro suporte, é, acredito, um dos dilemas que os documentalistas, historiadores e, de um modo geral, teóricos da arte cênica experimentam de modo mais agudo que os artistas. A tarefa documental é coletar restos" (Lima, 2002: 34).
3. "Ce désir de mémoire de la danse se réalise à cinq niveaux distincts et par cinq artifices différents: le premier est celui bien connu de la notation chorégraphique (...) à un second niveau, la photographie, en tant qu'image concrète, dynamique et circonstanciée, peut sembler davantage stimuler et ranimer le souvenir de l'expérience vécue, elle perd néanmoins simultanément ce droit par l'abstraction arbitraire de son regard instantané et donc la neutralisation de la temporalité du mouvement réel. Bien loin de la mémoriser, la volonté de photographier la danse ne sera jamais que le reflet du fantasme de l'œil qui a essayé de la 'sur-prendre' et de la fixer" (Bernard, 2001: 219-220). [Este desejo de memorizar a dança se realiza em cinco níveis distintos e por cinco artificios diferentes: o primeiro é aquele bem conhecido da notação coreográfica (...) num segundo nível, a fotografia, como imagem concreta, dinâmica e circunstanciada, pode parecer querer mais estimular e reavivar a lembrança da experiência vivida, entretanto ela perde simultaneamente esse direito pela abstração arbitrária de seu olhar instantâneo e, portanto, a neutralização da temporalidade do movimento real. Longe de memorizá-la, a vontade de fotografar a dança só será o reflexo da fantasia do olho que tentou "surpreendê-la" e fixá-la.]
4. "Les objets que la mémoire proche rassemble touchent à l'expérience du présent et concernent encore le sujet sur le plan de son actualité" (Louppe, 2007: 46). [Os objetos que a memória próxima concentra remetem à experiência do presente e referem-se ainda ao sujeito no plano de sua realidade.]
5. "Que montre l'image fixe du mouvement?" (Rousier & Sebillotte, 2004: 99). [O que mostra a imagem fixa do movimento?]
6. "L'accès du public à la vision du mouvement dansé est passé... beaucoup plus par l'image que par le spectacle lui-même" (Louppe, 2007: 49). [O acesso do público à visão do movimento dançado efetua-se muito mais pela imagem que se tem do espetáculo do que pelo espetáculo propriamente.]
7. "C'est cette rencontre entre une présence de corps et la présence du photographe témoin" (Louppe, 2007: 53). [É este encontro entre a presença de um corpo e a presença do fotógrafo como testemunha.]
8. Pelo padrão internacional de identificação iconográfica, relaciona-se o elenco sempre da esquerda para a direita.

Renata Xavier

Mestre em antropologia pela Unicamp; doutoranda em comunicação e semiótica na PUC/SP; e pesquisadora de dança da Divisão de Pesquisas (Idart) do Centro Cultural São Paulo (CCSP) desde 1994.

sinopses



HELENA BASTOS / RAUL RACHOU

VAPOR

A pesquisa coreográfica de *Vapor* desenvolveu-se pela interação construída entre a cabeça de um dos intérpretes e as mãos do outro. Manipulação que transforma os corpos em estruturas porosas, como argilas, remodeladas a cada instante. Desse contato, toda uma dramaturgia vai-se configurando, instigando processos corporais que promovem a discussão sobre o controle.

Ficha técnica

Concepção: Helena Bastos

Coreografia, dramaturgia e intérpretes: Helena Bastos e Raul Rachou

Direção: Vera Sala

Música: faixa *Gute Nacht*, do CD *Winterreise D911*, de Franz Schubert

Luz e operação de luz: Melissa Guimarães

Produção: Gabriela Gonçalves

Fotos: Máira Spanghero

Apoio cultural: Espaço de Dança Ruth Rachou

Duração: 50 minutos

Agradecimento

Centro de Estudos do Corpo (CEC).

Realizadores

O **Musicanoar** (SP) foi fundado em 1993, produzindo, entre outros, os espetáculos *Gordolinda*, *Sopa de Serpentes*, *Navegança* e *Cães*, premiado pela APCA; nesse percurso, Helena Bastos e Raul Rachou vêm verticalizando sua parceria na construção de novos padrões corporais de movimento. O Musicanoar defende que o processo de criação está diretamente comprometido com a produção de conhecimento.



ELISABETE FINGER

AMARELO

plástico, massa, goiabada, cacto, dança
boca, quadro, galinha
Um breviário.

Meu fetiche colorido,
para estancar essa "energia delirante que chamamos imaginário"*

(* Roland Barthes, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*)

Ficha técnica

Criação e interpretação: Elisabete Finger

Colaboração artística e olhar exterior: Joana von Mayer
Trindade

Acompanhamento: Ricardo Marinelli

Desenho original de luz: Harrys Picot

Assistência, adaptação e operação de luz: Fábria Regina

Projeto gráfico e ilustração: Gustavo Bitencourt

Música: *Elisa* (Serge Gainsbourg)

Realização: Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial

Duração: aproximadamente 30 minutos

Apoio: Ministério da Cultura – Programa de Difusão Cultural

Agradecimentos

Bucca di Baco (Positano, Itália), Casa Hoffmann e Vila Arte (Curitiba),
Centre National de Danse Contemporaine d'Angers (França),
Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial, Fórum Dança e
Nulsis ZoBoP (Portugal).

Realizadora

Elisabete Finger (PR) dedica-se à pesquisa e à criação no campo da
dança contemporânea. Em 2004 foi bolsista da Casa Hoffmann, em
Curitiba, sob a curadoria de Rosane Chamecki e Andréa Lerner, e em
2005 recebeu bolsa do Ministério da Cultura francês para a Formação
Essais no CNDC de Angers (direção artística de Emmanuelle Huynh).
Participou de festivais e mostras no Brasil e no exterior, trabalhou
com diferentes coreógrafos na França e em Portugal, e integra o
Coletivo Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial.



DANIELA DINI

ALCÂNTARA

A palavra, de origem árabe, é o nome de uma cidade do Maranhão.
É evocada no espetáculo pelo seu significado: a ponte. A obra
foi criada com base no contato com a cultura maranhense e na
pesquisa de algumas manifestações populares como os carimbós
e os bambaês de caixa, tocados e dançados por mulheres. A
composição eletroacústica mistura sonoridades e ritmos gravados
na região com recursos da música contemporânea. A dança
popular e contemporânea passa por um processo de investigação
em que as referências servem para contrapor e reinventar. É uma
metáfora que liga dois universos distintos, um caminho para a
alteridade e para os rearranjos que podem surgir do encontro entre
culturas. O corpo busca reformular-se ante a identificação com o
outro e o vislumbre da diferença.

Ficha técnica

Concepção, criação e interpretação: Daniela Dini

Composição eletroacústica: José Luiz Martinez

Direção: Maria Momensohn

Cenário: Wilson Aguiar

Agradecimentos

Celso Leal, Daraína Pregnoatto, Tião Carvalho e às mestras e
caixeiras Domingas, Dona Elza, Dona Mocinha, Dona Zuca, Maria e
Julia, Maria Barros, Maria Grande, Maria da Paz.

Realizadora

Daniela Dini (SP) é pesquisadora, dançarina e intérprete-criadora
formada em comunicação das artes do corpo na PUC/SP; dedica-
se à dança popular desde 1997, participando de grupos no estado
de São Paulo e em Brasília, de 2003 a 2005, realizou a pesquisa
"A Música e a Dança nas Brincadeiras de Caixa do Maranhão"
apoiada pela Fapesp, da qual surgiram os primeiros esboços de
Alcântara, em parceria com José Luiz Martinez, e participou do
grupo Aglomerado Circunstancial, em que criou *Fleuma* orientado
por Vera Sala.



CLARA F. TRIGO

DESLIMITES

É o aprofundamento de interesses antigos, que motivam desde
sempre as criações de Clara: inversão de sentidos, rejeição a
parâmetros habituais, aproveitamento total das formas, espaços
e tempo. O movimento contínuo, rasteiro e lento, em diálogo
com a música de Arnaldo Antunes, abole expectativas de corpo
feminino, inventa uma lógica que lhe sirva e recria poéticas de
cena que modifiquem as dimensões da representação de mulher
sotero-politana na dança. Esse é um trabalho da SUA Cia de Dança.

Ficha técnica

Direção e ação: Clara F. Trigo

Assistência de direção: SUA Cia de Dança

Projeto de luz: Eduardo Pinheiro

Trilha sonora original: Arnaldo Antunes

Produção da trilha sonora: Arnaldo Antunes, Márcio Nigro
e Paulo Tatit

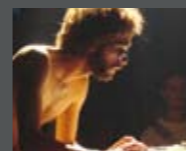
Duração: 20 minutos

Agradecimentos

Agustín Trigo, Benjamim Taubkin, Casa Via Magia, Érica Fortaleza,
equipe técnica do Teatro Jorge Amado, Fábio Espírito Santo,
Fernanda Tourinho, Isa Trigo, Isbela Trigo, João Ramos, Lucas
Tanajura, Paulo Tatit, Rodrigo Luna, Ruy César, Valéria Vicente.

Realizador

Clara F. Trigo é licenciada e bacharel em dança pela Escola de
Dança da UFBA, instrutora de pilates desde 1999, formada pela
Pole Star/Physiopilates Educação e especialista em baile flamenco
pela Fundación C. Heeren de Arte Flamenco, Sevilha, onde viveu.
Fundou, em 2002, com outros artistas, o núcleo permanente de
pesquisa e criação SUA Cia de Dança, que passou a ser o grupo
residente da Casa Via Magia em 2006.



DANIEL FAGUNDES

Pele pelo osso

	correr	o risco
	arriscar	o traço
	traçar	a linha
des	alinhar	o espaço
	espassar	o tempo
	temperar	o gesto
	gestar	a cor

Ficha técnica

Concepção: Daniel Fagundes (André Pereira e Bia Nogueira)

Dança-desenho: Daniel Fagundes

Pensamento cênico: Daniel Fagundes

Duração: 90 minutos

Agradecimentos

André Pereira, Bia Nogueira, Christine Greiner, Elisa Ohtake, F?,
Fleuma, Hideki Matsuka, Júlia Rocha, Key Sawao, Luciana Arcuri,
Maíra Fagundes, Marialice Fagundes, Mathé, Vera Sala, Veridiana
Zuritta, Zélia Monteiro e Zetta.

Realizador

Daniel Fagundes (SP) é bacharel em dança e performance no
curso comunicação das artes do corpo, da PUC/SP; atua nas áreas
de dança, palhaço, música e desenho como criador; compôs
a trilha sonora da instalação *Impermanências*, de Vera Sala; e
atualmente integra a Key Zetta e Cia. e o Núcleo de Improvisação,
dirigido pela bailarina Zélia Monteiro.



DIMENTI

O POSTE, A MULHER E O BAMBU

O trabalho parte da idéia de confissão como elemento dramático insistentemente retomado na obra de Nelson Rodrigues como exercício-clímax de purgação. Aqui, no entanto, a culpa que motiva essa ação em Nelson se desmonta na banalidade de uma Bahia folclorizada que se organiza coreograficamente sob a noção de um "corpo borrado", princípio que problematiza noções tradicionalmente polarizadas como dentro e fora, originalidade e citação, estado de cena e estado de coxia, coerência e nonsense, muito referenciado na corporeidade do desenho animado. Essa é uma dança com dente sujo de batom.

Ficha técnica

Direção coreográfica: Jorge Alencar

Intérpretes-criadores: Daniella de Aguiar, Daniel Moura, Fábio Osório Monteiro, Lia Lordelo, Márcio Nonato, Paula Lince e Vanessa Mello

Projeto de luz: Márcio Nonato

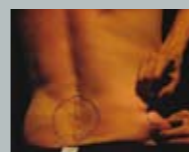
Direção de produção e operação de luz: Ellen Mello

Direção musical: Tiago Rocha

Duração: 23 minutos

Realizador

O **Dimenti** (BA) formou-se em 1998 e desenvolve projetos em dança e em teatro que desdobram sua produção cênica ao realizar circuitos de repertório, oficinas, debates, intercâmbios com grupos artísticos, publicações, produção de audiovisuais (CDs, DVDs, vídeos, videoclipes, videodanças); em sua pesquisa estética, dois focos: o *cartoon* e sua corporeidade, e o *clichê* em estereótipos e produtos culturais (literatura, dança, teatro, cultura pop etc.), no que tange a gênero, consumo e ideal de corpo.



LUIS FERRON

DESMUNDOS – DIÁLOGOS 01

DeSmuNdOs utiliza-se de obras dos pintores Otto Dix (Alemanha) e Egon Scheller (Áustria), ambos pertencentes ao movimento expressionista europeu, como fonte inspiradora para refletir e admirar a decadência corporal proposta pelos artistas numa dualidade poética que se por um lado apresenta corpos estigmatizados com suas características fora dos padrões estabelecidos pela pseudonormalidade, por outro leva a uma necessidade de se adentrar nesse universo de estranhezas e vivenciar um novo olhar, aquele que revela a alma quando diz que ser humano é discorrer pelos caminhos dualistas do desenvolvimento e da decadência.

Ficha técnica

Direção e concepção: Luis Ferron

Treinamento corporal: Luis Ferron

Intérpretes criadores: Hélio Feitosa, Ivan Bernardelli, Luis Ferron e Mufid Hauache

Trilha sonora: Rebello Alvarenga

Voz em off: Elaine Éco

Iluminação: André Boll

Vídeo: Carlos Magno

Figurino: Rosemeire Pintor Sabre

Fotos: Luis Ferron

Duração: 50 minutos

Realizador

Luis Ferron (SP) é artista da Dança Cênica paulistana; integrou o elenco da Cia. Terceira Dança, com direção de Gisela Rocha, como também o do Núcleo Nova Dança de Improvisação, atual Cia. 4, com direção de Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos, e o do Núcleo Nova Dança de Composição, com direção de Adriana Grech; com o diretor Fernando Lee fundou o Núcleo Omstrab, com o qual participou da *7ª Bienal de la Dança de Lyon*, França; atualmente, além de dirigir projetos destinados à formação e à difusão da dança cênica, continua investigando treinamentos destinados a corporeidades singulares e desenvolvendo obras para, e com, diversos artistas do cenário da dança paulistana.



VERÔNICA DE MORAES

BOM DE QUEBRAR

Funciona como uma metáfora que dá nome a uma caixa de brinquedos, cujo manuseio provoca situações ambivalentes entre sua função lúdica e a provocação de estados de risco e violência. Os objetos em cena, o espaço e o corpo ganham a condição de brinquedo e são manipulados com cuidado e curiosidade como no início de um jogo que, progressivamente, pode se transformar em uma ação perigosa ou ser bruscamente interrompido.

Ficha técnica

Criação e interpretação: Verônica de Moraes

Orientação de projeto: Eloisa Domenici

Direção técnica e iluminação: Alexandre Molina

Acompanhamento de projeto e operação de som: Alessandro Luppi

Acompanhamento final: Wagner Schwartz

Concepção do objeto-capacete: Nildes Sena e Silvana Lucia

Co-criação na Dança do Patinho: Alexandre Molina

Fotografia: João Milet Meirelles

Música: BNegão

Apoio: Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica (Pibic) da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (Fapesb).

Realizadora

Verônica de Moraes (BA) é graduanda em dança pela Universidade Federal da Bahia, integra o Grupo de Pesquisa Corpo Brincante – Estudos Contemporâneos das Danças Populares – e é bolsista do Projeto Pensamento Mestiço no Corpo que Dança (Pibic/Fapesb), sob a orientação de Eloisa Domenici. Na mesma instituição foi integrante do Grupo de Dança Contemporânea (GDC), criou, em parceria, as performances: *21+1* e *Entre(s)* e trabalhou como criadora e intérprete no grupo *Maria do Silêncio*, sob a direção de Wagner Schwartz, e na Cia. Vórtice do Triângulo Mineiro.



GRACO ALVES

MAGNO_PIROL

Tem como referência literária *A História da Loucura*, de Michel Foucault, que aborda a exclusão como solução em determinados casos e como agravo em outros. O corpo da loucura, um ponto de vista no mínimo curioso. Como se comporta fisicamente um corpo diagnosticado como insano? Essa condição é o quesito ideal para uma exploração da realidade, o dia-a-dia dos manicômios e de seus pacientes. Na pesquisa, a construção da cena parte da condição física dos pacientes, o que nos leva a uma dramaturgia não aristotélica. Mas o que mais se levantou na pesquisa foram as perguntas: até que ponto o que fazemos é normal? E quando expomos nossas mais íntimas vontades somos loucos ou verdadeiros? Espetáculo baseado na técnica de dança O Corpo que Cai, que remete a convulsões, a eletrochoques e à natureza agressiva.

Ficha técnica

Direção e concepção coreográfica: Graco Alves

Trilha sonora original: Aldrey Rocha e Elton Mesquita

Texto em off: Julio César Medalha

Operação de luz e som: Sol MouFerr

Voz em off: Michel Kaiã

Consultoria e pesquisa psicanalítica: Luís Achilles Rodrigues Furtado e Camilla Araújo Lopes Vieira

Figurino e adereços: Virginia Pinho, Janete Pinho e Graco Alves

Realizador

Graco Alves (CE) iniciou seus estudos em teatro no curso iniciatório do Teatro José de Alencar, em Fortaleza; depois ingressou no colégio de direção teatral do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura. Na dança foi aluno de Flávio Sampaio e do Colégio de Dança do Ceará, e aluno do curso de arte dramática da Universidade Federal do Ceará. Atualmente é aluno do curso superior de artes cênicas do Centro Federal Tecnológico do Ceará. Apresentou espetáculos e exercícios de dança e de teatro no circuito profissional da cidade; criou *Brinquedos da Memória*, espetáculo de dança contemporânea para crianças; e atualmente dirige e coreografa a Cia. Argumento de Dança Teatro, que estreou em 2003 com o espetáculo de dança, teatro e clown *Aula de Clownssico*.



HELDER VASCONCELOS

POR SI SÓ

Todo indivíduo é feito de escolhas e todas as decisões, em sua última instância, são ações individuais. Mudanças que podem trazer novas formas de se relacionar com o mundo e com as pessoas só são possíveis se acontecerem por si sós. E, uma vez acontecendo, por si sós trazem mudanças, até que uma nova decisão seja necessária. Com essa percepção, Helder Vasconcelos usa sua memória corporal para revelar necessidades de mudança e de transformação. Construindo sua identidade, afirmando sua herança.

Ficha técnica

Criação, atuação e concepção e arranjos da trilha sonora: Helder Vasconcelos

Direção, foto e vídeo: Armando Menicacci

Produção e arranjos da trilha sonora: Quincas Moreira

Luz: Marisa Bentivegna

Figurino: Marina Reis

Produção: Terreiro Produções

Realizadores

Helder Vasconcelos (PE) é músico, ator e dançarino, formado nas tradições do cavalo-marinho (teatro de rua da Zona da Mata Norte de Pernambuco) e do maracatu rural (cortejo ligado ao carnaval pernambucano). É um dos criadores do grupo musical Mestre Ambrósio, participou de festivais de música e teatro no Brasil, na Europa, nos Estados Unidos e no Japão; seu primeiro espetáculo, o solo *Espiral Brinquedo Meu*, contou com a parceria do Lume Teatro, com quem estuda a arte do ator.

Armando Menicacci (Itália) é formado em piano, composição e dança e autor de diversos livros sobre música, dança e novas tecnologias; graduou-se em musicologia em Roma, fez doutorado em danças e novas tecnologias na Universidade Paris 8, onde ensina e é também diretor do Laboratório Media Dance, com atividades voltadas para a interação entre pesquisa, criação e pedagogia.



HELENA VIEIRA

MARIA JOSÉ

Fruto de um questionamento sobre gênero e sua representação cênica. O aprofundamento na questão, antes circunscrita à dicotomia feminino/masculino, traz hoje a pergunta: afinal, quantos gêneros é possível representar em nossa performance cotidiana? O corpo em cena faz uma mediação entre o público e as narrativas presentes no corpo da intérprete: a pessoal e aquela do mundo no qual está inserida.

Ficha técnica

Criação e interpretação: Helena Vieira

Assistência: Laura Sâmty

Fotos: Raquel Dias

Trilha sonora: Saulo

Duração: 30 minutos

Apoio: Centro Cultural José Bonifácio (CCJB), TEX Studio de Dança e Studio Versátil

Agradecimentos

Artistas residentes no CCJB, grupo MobiCatena, Laura Erber, Luiz de Abreu e Ricky Seabra.

Realizadora

Helena Vieira (RJ) é carioca, formada em dança contemporânea pela escola Angel Vianna, mestre e bacharel em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e co-fundadora do projeto universitário Teatro nas Prisões (Unirio), tendo dedicado os últimos anos do projeto ao trabalho com mulheres encarceradas; participou da fundação das companhias de dança Lia Rodrigues, M. Groisman e Humas e desde 2003 tem se dedicado a trabalhos-solo, seguindo as temáticas: narrativa pessoal, gênero e revolta. Em 2003, criou *El Segundo Sexo* e, em 2005, *À Simone da Bela Visão*.



JOÃO FERNANDO CABRAL

MANIA DE SER PROFUNDO OU POR QUE EU PAREI DE JOGAR FUTEBOL?

Hoje, na dança, busco o espaço do gosto e do prazer. A busca de uma possível postura do descanso. Uma pausa. O que me interessa nesse trabalho são os encontros: os que fiz durante o processo de criação – também as histórias que aí apareceram ou que foram inventadas – e o encontro com o público. Desejo estar na escuta necessária dos possíveis diálogos entre esses dois encontros. O que eu posso me tornar durante esse tempo de troca? Ou, ainda, qual é a identidade que se cria na presença desse olhar? A ocupação e a descoberta do espaço cênico só podem ser feitas de desejos e hesitações.

Ficha técnica

Concepção, criação, dança e texto: João Fernando Cabral

Dramaturgia: Benoît Lachambre

Coreografia e figurino: Lorena Dozio

Concepção: Elida Tessler

Luz e dispositivo cênico: Ano Nogueira

Fotografias: Akram Mohamed

Vídeos: Cassiano Griesang

Co-produção: Collectif dos Bagaceras

Apoio e residências: Centre National de la Danse (CND/Paris), CNDC (Angers), Cia da Artes (Porto Alegre), Espaço Aum (São Paulo), Lelabo, Menagerie de Verre, Point Ephémère.

Agradecimento

André Mubarak, Astrid Toledo, Daniel Perrier, Diane Brousse, Eric Didri, Nathalie Collantés, Pierre Reis e Thaís Petzold.

Realização

João Fernando Cabral (RS) foi intérprete por vários anos nas companhias de Jussara Miranda e Eva Schul em Porto Alegre, criou a peça *Ausência*, com a qual começou a desenvolver uma dança-solo autoral sobre a questão da identidade; em 2003, a fim de ampliar seu campo de pesquisa, foi para a Alemanha estudar dança-teatro e, em 2005, mudou-se para a Holanda, onde estudou na escola Artez (EDDC) e aprofundou seus estudos em Release Technique; com a bolsa do Ministério da Cultura Francês; fez em 2005-2006 a formação Essais no Centre National de Danse Contemporaine em Angers, França, e desde então mora e trabalha ora no Brasil, ora na Europa; colabora, entre outros, com artistas como Lorena Dozio, Benoît Lachambre, Leandro Kees, Daniel Perrier e Thaís Petzold.



JULIANA MORAES / ANDERSON GOUVÊA

UM CORPO DO QUAL SE DESCONFIA

A avalanche de imagens a que somos diariamente submetidos cria no indivíduo o desejo de assemelhar-se ao que é apresentado como socialmente positivo e dá origem a uma nova relação do corpo com o espaço. Pretendemos investigar o processo de "bidimensionalização" do corpo com base na imagem e refletir sobre as possibilidades de aceitação e resistência do sujeito a esse processo. *Um Corpo do Qual Se Desconfia* é um mergulho nas entranhas dessas mudanças, como se os músculos, nervos e ossos pansassem, eles mesmos, sobre essa nova condição corporal.

Ficha técnica

Performers e criadores: Juliana Moraes e Anderson Gouvêa

Acompanhamento sonoro: Laércio Resende

Assistência de artes visuais: Adriana Affortunati, Rafaela Jemene e Fernanda Bercovici

Assistência de produção: Laura Colucci

Fotos: Juliana Moraes e Anderson Gouvêa

Duração: 2 horas (o público pode entrar e sair a qualquer momento)

Realizadores

Juliana Moraes (SP) é formada em dança pela Unicamp, com especialização e mestrado pelo Laban Centre de Londres, professora do Unicentro Belas Artes de São Paulo e doutoranda em artes pela Unicamp.

Anderson Gouvêa (SP) é formado em dança pela Universidade Anhembi Morumbi e atua na Companhia Oito Nova Dança e na Balangandança Cia.; desenvolveu projetos com Carlos Martins, Gabriela Rabello, Mariana Muniz, Thelma Bonavita e Marco Paulo Rolla.



CIA PHILA 7

OP1

Idealizado por Mirella Brandi, explora os limites entre o real e o imaginário por meio dos princípios da optical art e da interação entre quatro artistas: Lali Krotoszynski na coreografia-solo, Raimo Benedetti no vídeo, Fábio Villas-Boas na música e Mirella Brandi no desenho de luz e na direção artística. Por meio de uma pesquisa coreográfica feita com o corpo real e virtual em contraponto a propostas gráficas criadas com base em luzes e vídeos, *Op1* pretende interagir com hábitos mentais e a estabilidade da visão do espectador. É a relação entre o real e o imaginário por meio da interação entre dança, vídeo, luz e música. Uma proposta que experimenta os limites do espaço e da tecnologia no diálogo com o corpo; uma visão mágica que brinca com ambigüidades dos sentidos, com paradoxos, com sonhos, construindo realidades alternativas.

Ficha técnica

Concepção, direção-geral e desenho de luz: Mirella Brandi

Coreografia-solo: Lali Krotoszynski

Vídeo: Raimo Benedetti

Música original: Fábio Villas-Boas

Dramaturgia: Beto Matos

Direção de produção: Marisa Riccitelli Sant'ana

Consultoria: Rubens Velloso e Marcos Azevedo

Assistência de iluminação: Ari Nagô

Fotografia: Ricardo Ferreira

Realização: Cia Phila 7

Duração: 35 minutos

Agradecimento

Andrea Tedesco, Antonio Brandi, Anie Welter, Herança Cultural, Luiz Câmara, Maíra Spanghero, Natividad Brunet, Raul Teixeira, Santos Iluminação, Silvana Marcondes, Silvestre Jr. e Teatro Santa Cruz.

Realizador

A Cia Phila 7 (SP) surgiu com a proposta de agregar as novas tecnologias midiáticas à sua pesquisa de linguagem. Com *Play on Earth* (2006) tornou-se pioneira no uso da internet para a criação e apresentação de uma peça teatral que uniu três elencos em três continentes simultaneamente: Phila 7 em São Paulo, Station House Opera em Newcastle (Inglaterra) e Cia Theatreworks em Cingapura. Em 2006, *A Verdade Relativa da Coisa em Si*, de Beto Matos e Marcos Azevedo (Prêmio Funarte de Dramaturgia), estréia dentro da mostra *Emoção Art.ficial 3.0*, no Itaú Cultural. No fim de 2006, a designer de luz Mirella Brandi convida a coreógrafa Lali Krotoszynski, Raimo Benedetti (vídeos) e Fábio Villas-Boas (música original) para a realização do projeto de dança *Op1*.



LETÍCIA SEKITO

"E EU DISSE:"

"Eu sou o que você vê e mais um pouco e menos um pouco. Talvez o contrário, talvez o parecido, o avesso ou o inverso. Depende... Depende do quê? De onde estamos? De como você me vê e se vê? Do que eu quero que você veja? De como estou e como vou ficando? Talvez dependa do que você deseja?" No solo *"E eu disse:"*, Letícia Sekito continua a pesquisa sobre a relação entre corpo e cultura iniciada no solo *Disseram que Eu Era Japonesa* (2004) e adentra no terreno controverso sobre as possibilidades de reconstruir e reinventar *identidades transitórias* no corpo. Propõe "seqüestrar" o rosto, seja camuflando-o, seja dando-lhe outras "caras". Como vai se organizar e sobreviver esse corpo sem cara? E como se organizará o olhar de quem vê esse corpo? Um corpo-quase-corpo? Quais serão as possibilidades desse vir a ser um corpo? Em quais catálogos identificadores poderia transitar esse corpo?

Ficha técnica

Direção e dança: Letícia Sekito

Iluminação: André Boll

Música original e operação de som: Natália Mallo, participação especial Jorge Peña

Música: *Olhos Castanhos* (Francisco José)

Vídeo: Kika Nicolela

Cenário, figurino e adereços: Letícia Sekito

Foto: Gil Grossi

Preparação corporal: Ivan Okuyama (respiração e aikidô) e Mara Guerrero (pilates)

Preparação vocal: Sandra Ximenez

Vozes em off: Ching C. Wang, Jorge Peña, Laurence Leclercq, Libia Harumi S. de Freitas, Neca Zarvos e Simona Mariotto

Apoio: Dilema Studio, Espaço A1, Espaço Odisséia, Lado B Digital Films

Duração: 45 minutos

Agradecimento

Arnaldo Lorençato, artistas do Rumos Dança 2006-2007, Cristina Salmistraro, Dora Leão, Estúdio Nova Dança, Fábio Novo, família e amigos, Jo Takahashi, Leandro Feigenblatt, Lucía Naser, Luciana Bortolletto, Michiko Okano, Pepita Prata, Plínio Higuti e Rô Teixeira (*in memorian*).

Realizadora

Letícia Sekito (SP) é coreógrafa e dançarina; trabalha com improvisação, criação coreográfica e performance; é formada pelo Centro em Movimento (CEM), Lisboa; integra o Nada Dança; coordena a jam session do Estúdio Move, São Paulo; pesquisa os princípios do aiki na dança, com o sensei Ivan Okuyama (Associação Pesquisa Aikido – APA); ganhou a Bolsa Rede Stagium 97 e o Prêmio Estímulo à Dança 2003 e recebe apoio cultural da Fundação Japão desde 2004; trabalha regularmente com a videoartista Kika Nicolela – videoarte *Através*, 2003, e videoinstalação *Flux*, 2004, de Kika e Suzy Okamoto. Trabalhou de 1998 a 2006 no Estúdio Nova Dança, dirigiu os solos de dança *A Perseguida*, 2004, de Ricardo Neves, e *Toca*, 2005, de Luciana Bortolletto, e foi assistente de direção de *Lugar Comum*, 2003, de Mara Guerrero.



MARCELA LEVI

IN-ORGANIC

Estamos às voltas... arroteando... empanzinados... empanturrados... doces... magros... esbeltos... finos... fúnebres. Estamos às voltas... aafiando os cascos... estourando estômagos... engolindo bois... deglutindo... deglutindo... deglutindo. Estamos às voltas... a subjetividade reduzida ao corpo... do corpo espetáculo ao corpo automodulável.

Ficha técnica

Concepção, direção e interpretação: Marcela Levi

Criação: Marcela Levi e Ana Carolina Rodrigues

Colaboração dramaturgica e assistência de direção: Flavia Meireles

Concepção de espaço, objetos de cena e figurino: Marcela Levi

Desenho de luz: José Geraldo Furtado

Fotografia: Claudia Garcia

Música: Bruno Rezende

Produção: Marília Albornoz e Verônica Prates

Duração: entre 25 e 30 minutos

Este espetáculo foi contemplado com o Prêmio Klaus Vianna (Funarte/Petrobras).

Agradecimento

Bia Radunsky (Sesc Copacabana), Christophe Wavelet, Dani Lima, Denise Stutz, Fabrícia Martins, Ginetta Levi Mortera, Paula Águas, Sérgio Rezende e Silvia Soter.

Realizadora

Marcela Levi (RJ) diplomou-se pela escola de Dança Angel Vianna (1996); foi membro da Lia Rodrigues Companhia de Danças durante oito anos; em 2002, começou a desenvolver seus próprios projetos, que se situam entre a dança contemporânea e as artes visuais; seus trabalhos foram apresentados em diversos festivais no Brasil, na França, na Bélgica, na Áustria, no Reino Unido e em Portugal; paralelamente ao seu trabalho coreográfico, colabora com os coreógrafos Vera Mantero, Dani Lima, Cristina Moura, Gustavo Ciríaco, com os artistas visuais Tunga e Niura Bellavinha e com os fotógrafos Claudia Garcia e Manuel Vason.



MAURÍCIO DE OLIVEIRA

DEGELO

É a busca de uma condição pura do ser onde nem os medos da decadência física ou da perda da beleza interferem no reconhecimento e no coroamento da força que é conquistada com o passar do tempo. *Degelo* é história escorrendo pelos poros em direção a um "para sempre". É o resgate da força que nasce do silêncio propondo uma cura no espírito.

Ficha técnica

Intérpretes: Maurício de Oliveira e Marina Salgado

Intérprete convidada: Lilia Shaw

Direção e coreografia: Maurício de Oliveira

Cenografia: Zé Silveira e Maria Duda

Iluminação: Domingos Quintiliano

Figurino: Cássio Brasil

Trilha: Gilberto Assis

Maquiagem: Westerley Dornellas

Fotografia: Silvia Machado

Produção: Wooz Arte & Cultura

Agradecimento

Balé da Cidade de São Paulo (BCSP).

Realizadores

Maurício de Oliveira (GO) é diretor e coreógrafo da Siameses; retornou ao Brasil em 2004, depois de morar alguns anos na Alemanha, onde realizou trabalhos importantes como coreógrafo e bailarino.

Siameses condensa todas as informações oriundas do estudo da dança e qualquer outra técnica corporal que favoreça a apreensão dos mecanismos de funcionamento da estrutura físico-mental do indivíduo; desenvolve o hábito do pensar filosófico, fazendo com que a reflexão seja parte integrante do processo criativo da companhia; cria uma unidade consistente do corpo e da mente em que o bailarino saiba expor e definir com clareza a função e a razão de seu agir artístico.



MQVASSE

IMAGENS DESLOCADAS

É o espetáculo criado com base em uma pesquisa sobre a comunicação física entre bailarinos por meio da imagem. Chamamos de "videocarta" o registro do improviso do bailarino em um ambiente, obrigatoriamente não-convencional. Esse registro se tornou o fio condutor para comunicação e contaminação do movimento. O bailarino deveria responder aos estímulos da "videocarta" antecedente, escolhendo o novo espaço e sua ação nesse espaço. Em um segundo momento, encontra-se a composição do espetáculo, que consiste na reelaboração e na reestruturação da matéria coreográfica proveniente dos vídeos, por meio da sensação do movimento. Essa transposição provoca o deslocamento das imagens.

Ficha técnica

Bailarinos: Andréa Anhaia, Carlos Arão, Ester França e Fábio Dornas
Interlocução: Gabriela Cristóforo

Produção: Jacqueline Castro
Trilha sonora: Kiko Klaus
Iluminação: Márcio Alves
Figurino: Silma Dornas
Cenário: Fabio Araújo
Duração: 40 minutos

Realizador

Mqvasse (núcleo de pesquisa em dança), sediado em Belo Horizonte, visa manter o trânsito livre de pessoas, informações e idéias. Espaço aberto para diversas formas de pensar a dança, além de ser um lugar de discussão, debate, pesquisas teórica e corporal. É formado por Carlos Arão (PB), Andréa Anhaia (PE), Ester França e Fábio Dornas (ambos de MG). Dançarinos com diferentes formações e informações trabalharam juntos durante vários anos e desenvolveram afinidades artísticas que os levaram a criar o Mqvasse.



NÚCLEO ARTÉRIAS

RUÍDO

Em *Ruído*, o Núcleo Artérias se depara com questões conectadas à expansão da cultura consumista. Como os ideais de consumo se inscrevem em nossos corpos? De que maneira afetam nossos relacionamentos? Em *Ruído*, o Núcleo criou repertórios de estados corporais transitórios, seguindo ideais de perfeição de diferentes ícones produzidos por essa cultura. O espetáculo integra, em tempo real, imagens videográficas, trilha sonora e repertórios de movimentos que possibilitam outros significados e maneiras de olhar para a cultura consumista.

Ficha técnica

Concepção e direção: Adriana Grechi
Criação e performance: Eros Valério, Tarina Quelho, Tatiana Melitello e Ricardo Rodrigues
Trilha sonora e performance: Dudu Tsuda
Videocriação e performance: Rodrigo Gontijo
Iluminação: Décio Filho
Montagem de luz: Manuel de Oliveira

Cenografia:

Núcleo Artérias
Figurino: Tarina Quelho
Foto: Rodrigo Gontijo
Produção executiva: Fractal Comunicação e Produção Cultural
Duração: 47 minutos
Apoio: Ministério da Cultura, Funarte, MinC e Petrobras

Agradecimento

Nilta Cabeleireiros & Perucas.

Realizador

O **Núcleo Artérias** (SP) é formado por profissionais de dança, vídeo e música e investiga a criação de estados corporais e de repertórios pessoais de movimento, discutindo, em procedimentos colaborativos, questões relacionadas ao mundo contemporâneo; em 2004, recebeu dois prêmios APCA, pelo espetáculo *Porque Nunca Me Tornei um/a Dançarino/a* e pelo projeto *Teorema*. O Núcleo Artérias é dirigido por Adriana Grechi, coreógrafa, graduada pela S.N.D.O. (Amsterdã), uma das fundadoras da Cia. e Estúdio Nova Dança, e atualmente coordenadora do estúdio Move (SP).



NETO MACHADO / STÉPHANY MATTANÓ

SOLUÇÃO PARA TODOS OS PROBLEMAS DO MUNDO

Você é essencial para o equilíbrio do mundo e não está lendo este release por acaso. Você foi chamado! Seu destino o enviou aqui porque você precisa experienciar isso. Mas o quê? Problemas precisam de soluções. E nós temos uma esperando por você! Venha e confira! Não perca a chance de garantir sua satisfação*.

* Trocas, reclamações e sugestões pelo site www.solucaoparatodososproblemasdomundo.com.

Ficha técnica

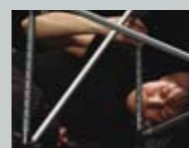
Concepção: Stéphanhy Mattanó
Pesquisadores: Cândida Monte, Neto Machado e Stéphanhy Mattanó
Intérpretes: Neto Machado e Stéphanhy Mattanó
Música: *Heal the World* (Michael Jackson), *Sing a Song* (The Carpenters) e *Hora Arabeasca* (Gili Gabardi)
Produção: Cândida Monte
Iluminação: Fábria Guimarães
Técnico áudio e vídeo: Léo Fressato
Duração: 40 minutos
Realização: Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial

Agradecimentos

Ana Luiza Pires, Andrea Lerner, Angelo Cruz, Anita Gallardo, Beto Batata, Cândida Monte e família, Cleydson Nascimento, Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial, Débora Vecchi, equipe da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, Fernanda Grecco Sass, Fernanda Zamoner, Fundação Cultural de Curitiba, Giancarlo Martins, Henrique Faria, Juliano Monteiro, Leo Fressato, Luciana Navarro, Luiz Bertazzo, Márcio Mattana, Michael Jackson, Pablo Colbert, Paulo Biscaia Filho, Rosane Chamecki, Tempo Arte, Viva Academia, Well Gutti e às nossas famílias.

Realizadores

Neto Machado e Stéphanhy Mattanó (PR) são graduados no curso de artes cênicas da Faculdade de Artes do Paraná, foram bolsistas da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, onde iniciaram uma pesquisa conjunta que se desenvolve até hoje; fazem parte dessa pesquisa os trabalhos *Quero Saber do Q. Estou Falando!*, *Metáforas* (Título Provisório) e *Solução para Todos os Problemas do Mundo*, do coletivo de artistas Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial, que em 2006 desenvolveu o projeto *Couve-Flor Tronco e Membros*, contemplado com o Prêmio Klaus Vianna (Funarte-Petrobras).



ROBERTO RAMOS / GUSTAVO RAMOS

SPIRO

É um estudo dinâmico que condensa som, forma e movimento em uma linguagem híbrida que não se define propriamente como música ou dança. Os objetos utilizados funcionam como instrumentos inerciais, e suas diferentes configurações constroem o estado abstrato da peça com base em uma composição geométrica e minimalista. A materialização no espaço de um corpo sonoro se faz presente em contraste com o silêncio.

Ficha técnica

Direção: Roberto Ramos
Concepção e desenvolvimento: Roberto Ramos e Gustavo Ramos
Pesquisa sonora: Gustavo Ramos
Projeto cênico, estrutura metálica e objetos: Roberto Ramos
Operação de luz: Guilherme Piazza
Operação de som: Franklin Weiss
Performance: Catalina Cappeletti, Gustavo Ramos e Roberto Ramos

Produção:

Zizi
Duração: 55 minutos

Realizadores

Roberto Ramos e Gustavo Ramos (SP) desenvolvem trabalhos com base na observação de situações cinéticas específicas, tendo como foco principal a construção e a percepção sensorial do movimento; fundaram o projeto D.A.M., que objetiva a elaboração de uma linguagem artística híbrida, de aspectos dinâmicos e estéticos particulares; e seus trabalhos têm sido apresentados nos mais diversos eventos e locais relacionados à dança e às artes visuais, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e The Place Theatre, em Londres.
D.A.M. – Desenvolvimento Anímico do Movimento: projeto de desenvolvimento de um pensamento artístico e filosófico que se concentra na integração de várias linguagens dinâmicas, visando atingir um estado de criação, percepção e atuação, traduzido e transcrito para o espaço material por meio de elementos físicos e sensoriais.



SHEILA RIBEIRO / JOSH S.

ORGANIZADOR DE CARNE

"Gonna kill and destroy, I am not an animal boy."

Com base numa aventura no Departamento Estadual de Investigações Criminais (Deic), a coreografia especula o que é ser gente no trânsito e na construção da ética contemporânea. Tabu, racismo, o politicamente correto, etologia, design interno e publicidade projetam matéria bruta desejante. O poder se deslocando no chamado momento pós-colonial. Por exemplo, o Edgar Morin é um filósofo francês bem aqui no meu cu. Gente? Animal? Pós-humano? Quem e o que organiza a sua carne?

Ficha técnica

Conceito e direção-geral: Sheila Ribeiro

Elenco: Sheila Ribeiro e Josh S.

Som: Josh S.

Assistência de direção: Carolina Laranjeira

Produção executiva: Olívia Pontes e Maria Isabel Ribeiro (dona orpheline)

Produção técnica: Rafael Ortega

Pesquisa digital: Daniel Corsi

Duração: 1 hora

Agradecimentos

Bruno Simões, Dimitre Lima, Guga Carvalho, Mário Ramiro e Massimo Canevacci.

Realizadores

Sheila Ribeiro (dona orpheline) (SP) interessa-se pelas dinâmicas de poder; trata a ilusão e o desejo no âmbito da comunicação contemporânea em projetos coreográficos para instalação, palco e videodança, entre São Paulo, Montreal, Roma e o mundo árabe; colabora com Benoît Lachambre, Massimo Canevacci, Sophie Deraspe, Joe Hiscott, Maurício Pereira, Edgard Scandurra e Joe Nacheff, entre outros. Já se apresentou no *Montpellier Danse*, no *Kunsten Festival des Arts* (Bruxelas), no *Festival Théâtre des Amériques* e no *Festival des Films sur l'Art* (Montreal), no *Kunstneres Hus* (Oslo) e no *Panorama de Dança* (Rio de Janeiro).

Josh S. (PI) músico, trabalha no eixo Brasil—Amsterdã e colabora com Marcelo Evelin, Malgorzata Haduch, Gilberto Gawronski, Loes van der Pligt, Samba Bloody Samba, Sambaque Torto & Outros Ritmos; participou do *Tim Festival*, do *VI Mercado Cultural*, do *Centro em Cena*, do *Eletrobotucada*, do *Rio Cena Contemporânea*, do *Moving Arts Festival*, do *Fenart*, do *Mad Sunday* e do *lado2estereo.com*.



VALÉRIA VICENTE

PEQUENA SUBVERSÃO

Por meio do estudo do frevo me interessei pela relação entre risco, desequilíbrio e alegria. Essa experiência – de vida, de pesquisa corporal, de vontade de sobreviver – desconfia das oposições binárias, das oposições que apagam os componentes do que está entre as extremidades. Desconfia do que escolhemos para colocar nas extremidades. Em vez de criar um sistema lógico, não contraditório, optei por "convergir para um território de existência" (Nahman Armony). Entrar no mundo das micropercepções e viver o "agora como um tempo inchado até o limite", esse espaço entre. A proposta é articular informações da dança frevo procurando distender o sentido da palavra alegria: alegria entendida como uma capacidade de traduzir informações adversas em vontade de continuar vivendo; viver compreendido como um estado de risco que coloca em questão os limites entre dor e prazer, cair e suspender, esticar e encolher, num desejo de borrar dicotomias. A proposta é, examinando a memória do corpo e as lógicas articulares criadas, investigar nuances do sentir, tonalidades de um prazer que é viver em risco e em riso.

Ficha técnica

Concepção, direção e performance: Valéria Vicente

Coreografia: Valéria Vicente e Lêda Santos

Produção-geral: Afonso Oliveira

Produção artística: Marcelo Sena

Cenografia: Jeanine Toledo

Iluminação: Saulo Uchôa

Figurino: Lêda Santos

Vídeo: Víde Teipe

Direção: Jeanine Toledo

Coordenação das filmagens: Mário Rios

Edição: Rafael Maia

Direção de fotografia: João Paulo Magero

Trilha musical: Silvério Pessoa e Yuri Queiroga (coletivo Derruba Jazz)

Coordenação: Silvério Pessoa

Bases eletrônicas: Yuri Queiroga

Convidados: Rivotrill e Trombonada

Fotografia: Bárbara Wagner

Duração do espetáculo: 25 minutos

Realizadora

Valéria Vicente (PE) é coordenadora do Acervo RecorDança, desenvolvido pela Fundaj e pela Associação Reviva; mestrandia em artes cênicas pela UFBA, onde desenvolve estudo sobre a dança do frevo. Atua como pesquisadora, dançarina e coreógrafa; integra a Escambo Cia. de Criação (PE), que atua com dança e teatro; desenvolve trabalhos individuais desde 2005 e colabora com a SUA Cia (BA).



ALEX CASSAL / MICHELLE MOURA

GÊMEOS

Os gêmeos John e Michael, diagnosticados como autistas, psicóticos e retardados, mostravam uma capacidade mnemônica aparentemente ilimitada para dígitos, datas e fatos. Incapazes para a vida comum, esses gênios idiotas construíram um mundo habitado apenas por eles dois. Um mundo feito de paisagens imaginárias, rotinas de movimento, números primos, sistemas fechados, estranhamento, distanciamento, isolamento.

Ficha técnica

Criação: Alex Cassal, Clarice Silva e Michelle Moura

Concepção e direção: Alex Cassal

Assistência de direção e preparação corporal: Clarice Silva

Intérpretes: Alex Cassal e Michelle Moura

Trilha sonora: Lóis Lancaster

Desenho de luz: José Geraldo Furtado

Realizadores

Alex Cassal (RS/RJ) é historiador e atua no campo das artes performáticas. Em sua trajetória, iniciada em Porto Alegre, passou pelo teatro de rua, pelo circo, pela performance e pela dança. Integra o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (Ceasm), no Rio de Janeiro, e colabora com os artistas Dani Lima, Denise Stutz, Flavia Meireles, Gustavo Ciriaco e Lilyen Vass.

Clarice Silva (RJ) é bailarina e professora de dança graduada pela UniverCidade, em 2005. Integrou o Ex.e.r.ce, formação em dança contemporânea do Centre Chorégraphique National de Montpellier, na França, e trabalha atualmente com os coreógrafos João Saldanha e Alex Neoral.

Michelle Moura (PR/RJ) é intérprete e criadora de dança contemporânea; integra a Cia. Dani Lima (RJ) e o Coletivo Couve-Flor – Minicomunidade Artística Mundial (PR); foi bolsista na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, em 2003, onde desenvolveu as pesquisas das peças *Selecta 1* e *2*. Também criou *Linhas (de Pensamento)*, ou *a Tarefa de Dizer Coisas Importantes para Pessoas Românticas* (2005).



VANILTON LAKKA

OUTRAS PARTES

Outras Partes é a continuidade do projeto *O Corpo É a Mídia da Dança?*, desenvolvido entre 2005 e 2006. Proposição que investiga a criação de movimentos e instruções coreográficas em suportes de informação além do corpo humano e sua presença cênica, tais como o computador, o telefone, a web, o vídeo, a animação, o cinema de dedo e a instalação. Autônomos, esses suportes implementam novos pontos de conexão para a dança, ampliam o alcance de público e deixam claro o papel de interator que deveria ser ocupado por cada um de nós.

Ficha técnica

Concepção-geral: Vanilton Lakka

Intérpretes: Vanilton Lakka, Cloifson Luis e Fábio Costa

Formatos coreográficos, criação e execução: Vanilton Lakka e Maurício Leonard

Formato site, fotografia, manual de instrução e instalação:

Maurício Leonard

Desenhos flip book: Rafael Ventura

Vídeo: Nara Sbreerbow

Música: *Maria Elena* (Xavier Cugat), *Al Son de Los Cueros* (La Sonora Carruseles), *Se Ela Dança Eu Danço* (MC Marcinho)

Consultoria e texto: Maira Spanghero

Duração: aproximadamente 30 minutos

Realizador

Vanilton Lakka é criador-intérprete premiado pela Associação Paulista de Críticos de Artes (2005). Integra a Cia. Mário Nascimento e faz direção artística do projeto *Circuladança* (MG). Participou do programa Território Minas, dentro do *Fórum Internacional de Dança*, em 2003 e 2005. Graduado em ciências sociais, tem desenvolvido propostas que discutem o formato de obras de dança, examinando o lugar da dança no corpo e o lugar do corpo na dança, seja por meio da utilização de outros suportes físicos, seja pela reflexão acerca da técnica corporal empregada.

diário com muitas fronteiras: o rumos itaú cultural dança 2006/2007

Adriana de Faria Gehres

1. Em primeiro lugar...

Escrever um texto sobre o programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007 talvez tenha sido uma das tarefas mais difíceis que nos impingimos nestes últimos anos. Primeiro porque contávamos com total liberdade para fazê-lo; depois porque o texto seria divulgado em um livro acompanhado por reflexões sobre as dinâmicas da dança contemporânea nas diversas regiões, estados e cidades do Brasil; também porque seria escrito após a apresentação e análise de 25 trabalhos de dança, resultado dos projetos de pesquisa selecionados entre 534 propostas por uma comissão da qual fizemos parte; e, por fim, porque há tempos não refletimos de forma escrita sobre cultura e arte.

Como ciência e arte fazem parte do nosso percurso desde sempre, optamos por tentar estabelecer tênues analogias entre essas duas invenções humanas com o sentido de criar uma teia – nada radical, como vocês poderão observar – de reflexões sobre o Rumos Dança 2006, mais especificamente sobre as pesquisas para desenvolvimento de obra coreográfica.

2. Era uma vez...

O Rumos Dança é composto de: um mapeamento da dança contemporânea no Brasil, o qual constitui um banco de dados disponível no site do Instituto Itaú Cultural; a publicação de livros que procuram sistematizar e refletir sobre essa informação; a seleção de propostas no âmbito da dança contemporânea e da videodança, as quais apresentam resultados em eventos trianuais. O programa dura de dois anos a dois anos e meio (abertura das inscrições, seminários, seleção, divulgação dos resultados, tempo para os artistas trabalharem, mostra, difusão pelo Brasil e fora do Brasil). O início de cada edição realiza seminários ao mesmo tempo

em que divulga a abertura do edital. Assim, em 2006 foram realizados 16 seminários, sempre com o pesquisador daquela cidade e um profissional convidado para falar sobre dança contemporânea, videodança, processo de investigação etc. As 16 cidades escolhidas para receber o seminário foram Vitória, Porto Alegre, Florianópolis, Brasília, Campo Grande, Manaus, Belém, Teresina, São Luís, Goiânia, Aracaju, Maceió, Natal, João Pessoa, Recife e Campinas.

Sua particularidade, ao focalizar a produção em dança contemporânea, reside em privilegiar não o produto para consumo imediato na vida líquida moderna¹, mas, sim, o que o move, a pesquisa artística.

E o que é, pode ser, será ou seria pesquisar em dança contemporânea?

Pesquisar implica buscar, procurar, perguntar e... duvidar. De forma organizada e sistemática; em outras palavras, com método.

É possível investigar de forma sistemática nas artes? Quais são os métodos para a criação em dança contemporânea? Existem métodos para a criação artística? Seria tão bom se tivéssemos métodos como as ciências!

As ciências produziram métodos, metodologias e procedimentos ao longo de sua história, é verdade. E as artes, não? Sim. Contudo, talvez não tenhamos tantos “epistemólogos” nas artes como os temos nas ciências, ou talvez não os conheçamos nem os queiramos ouvir. Quando se trata de pensar em sistematização e/ou identificação de formas e processos de criar, os artistas assumem diferentes posturas. Entretanto...

Cientistas e artistas, no seu processo de invenção do mundo, fazem escolhas para acessar e apresentar as suas questões e proposições. Estas estão diretamente relacionadas aos indivíduos, seu tempo e seu lugar. A repetição da forma como essas escolhas se estabelecem – os métodos – aponta para procedimentos gerais – as metodologias – que indicam as melhores formas para conduzir as investigações.

Entretanto, pesquisar é um processo extremamente individual, não-linear, imprevisível, incerto, caótico, embora conheça/reconheça o que já foi acumulado (métodos e resultados de pesquisas anteriores). Pesquisar, em profundidade, é duvidar, inventar e reinventar todos os dias nosso processo e nossas questões. E por que duvidamos?

Duvidamos porque não estamos satisfeitos com as explicações existentes para determinados “objetos”. Duvidamos porque não acreditamos na existência de objetos a priori que precisamos explicar, mas, sim, na vigência de fenômenos que existem por meio e nos sentidos daqueles que os fazem. A ciência, após séculos e séculos de dúvidas, sistematizou os chamados métodos dedutivos e indutivos para investigar a realidade.

Dois métodos são tradicionalmente invocados como sendo característicos das filosofias empirista e racionalista: por um lado, a dedução, que subordinava a verdade ao encadeamento de proposições com base em premissas presumidas indiscutíveis, e, por outro, a indução, que se consagra a prospectar o terreno da experiência para estabelecer, por generalizações, as leis procuradas. Trata-se, aí, de duas operações lógicas que intervêm nos raciocínios mais elementares: chega-se, na indução, a considerações gerais, após ter observado a repetição de casos particulares;

aplica-se, na dedução, a interpretar esses casos particulares, com base no ponto de vista geral (Besnier, 2000, p. 37).

Em dança, por exemplo, identificamos métodos de criação coreográfica que pressupõem técnicas de movimento e de composição já determinadas (premissas presumidas indiscutíveis). Decompomo-nas, recompomo-nas e criamos um novo espetáculo para apresentar outra explicação possível para o nosso objeto, o qual existe a priori: uma história, uma emoção, um sentimento. Ou não temos explicações a priori porque não temos um “corpo” de movimentos e/ou formas de composição preestabelecidos. Identificamos as formas possíveis de fazer, organizar, desorganizar as informações que vamos recolhendo nos nossos e em outros corpos, nos nossos e em outros lugares. Por fim, apresentamos nossas interpretações do observado. As leis procuradas?

Os métodos, mais e menos, combinados, ancorados em teorias do conhecimento, mais e menos, racionalistas, empiristas, positivistas, fenomenológicas, sistêmicas, caóticas, apontaram para o desenvolvimento de metodologias, procedimentos, ações, experimentações, experiências, dentro e fora dos laboratórios. E na dança contemporânea? Encontramo-nos ou não diante de metodologias, processos, pesquisas que aprofundam o duvidar em dança? E é isso que nos move, ou não?

Grosso modo, costumamos identificar algumas fases para a configuração de uma pesquisa. Entretanto, antes mesmo de apresentá-las, ressaltamos que não são fases que se desenvolvem consecutivamente, mas, sim, concomitantemente, recorrentemente, retroativamente, caoticamente.

Partimos das nossas observações (da vida e das leituras sobre a vida)² e iniciamos o processo de duvidar: identificamos nossas questões de pesquisa. Recolhemos dados sobre as nossas questões de pesquisa, analisamo-as preliminarmente e as reorganizamos³. Voltamos a nos debruçar sobre os nossos dados, sobre as nossas questões, e iniciamos o nosso processo de tratamento e interpretação dos dados e, mais uma vez, podemos reconfigurar/modificar/transmutar nossas questões⁴. Por fim, inventamos a nossa interpretação dos dados⁵ e apresentamos as nossas conclusões, sempre provisórias, de preferência com uma lista enorme de indagações e sugestões apetitosas para que os clientes retornem para saborear os novos pratos que a nossa cozinha pode organizar: o processo de refutação.

Tal é o critério de demarcação entre ciências e não ciências: as primeiras suportam a prova da refutação, as segundas poupam-se a essa prova; as primeiras tentam o diabo que diz não, as segundas apenas têm por companhia uma pretensa verdade que diz sempre sim; as primeiras não explicam tudo e sabem-no, as segundas explicando tudo não explicam nada. Vale mais uma teoria que oferece mil maneiras de ser refutada, do que aquela que não oferece nenhuma. (Besnier, 2000, p. 61)

3. E assim...

Claro está que, ao nos debruçarmos sobre os 534 projetos (texto + vídeos não-editados) apresentados para o desenvolvimento de obras coreográficas, estávamos à procura daqueles que tivessem, minimamente, elementos que apontassem para a constituição de uma pesquisa em dança com inúmeras possibilidades de refutação. Embora o edital não solicitasse a descrição dos procedimentos a ser desenvolvidos pelo artista, consideramos que, com base nos sons/imagens e nos dados do currículo do artista, podíamos colocá-los em perspectiva.

Um olhar inicial identificou projetos que:

- 1) contavam histórias;
- 2) apresentavam temas;
- 3) caracterizavam-se por propostas já concluídas, mas não produzidas;

4) apresentavam uma ou mais perguntas de pesquisa. Não precisamos dizer que olhamos com mais atenção para os últimos: 76 projetos identificados. Entretanto, os leitores podem nos perguntar: como identificamos os projetos que estabeleciam perguntas de pesquisa? Diríamos que nos ancoramos em nossos conhecimentos e intuições, mas principalmente em nossas diferenças⁶. Entre esses 76, identificamos projetos que:

- a) recorriam a: literatura, sociologia, antropologia, artes visuais, psicologia, música, tradição, física, vida cotidiana (a observação da vida e das leituras sobre a vida), para a criação de questionamentos que apontavam para redimensionamentos das nossas relações com a dança, com a contemporaneidade, com o corpo, em resumo, com a nossa condição contemporânea;
- b) duvidavam da própria “linguagem” da dança (a observação da dança, leituras sobre ela e suas formas de ser dançada) e as suas possibilidades “lingüísticas” na contemporaneidade;
- c) partiam de tensões pessoais relativas a memória, identidade e gênero para um redimensionamento dessas questões na contemporaneidade;
- d) discutiam as formas de construir dança (observação das formas de composição em dança) numa condição contemporânea.

Selecionamos 25 projetos que receberam um apoio financeiro para o desenvolvimento das suas pesquisas e para a produção da apresentação dos resultados. E 15 projetos para ser discutidos juntamente com alguns profissionais que teriam o papel de questioná-los em um laboratório a ser desenvolvido durante oito dias no período da *Mostra Rumos Dança Itaú Cultural*.

Resultados de pesquisa normalmente pressupõem, conforme apresentado anteriormente, a recolha, o tratamento e a análise de dados. Concluir é sempre um trabalho difícil; e a provisoriedade, uma constante.

O confronto com as propostas de pesquisa dos 15 selecionados para o laboratório revelou que a maioria deles abandonou ou guardou sua proposta de pesquisa para se dedicar a outros projetos de produção e circulação de espetáculos financiados por estes ou aqueles editais⁷. Estes, diríamos, se iniciaram a recolha dos dados, aí se mantiveram.

A observação dos “resultados” dos projetos de pesquisa selecionados para tal indica que os artistas estão em diferentes momentos do processo de criação (etapas da pesquisa). Ótimo que assim seja, pois parece-nos que o edital se propõe a premiar “pesquisas” para o desenvolvimento de obra coreográfica. Entretanto, para participantes e não-participantes convocados para o evento, isso se colocou como uma questão latente, imanente, cadente, presente e permanente. Todos os trabalhos foram apresentados como “obras” mais e menos coreográficas⁸.

Um trabalho artístico ou uma pesquisa científica nunca estão finalizados, e sempre os apresentamos em processo. Isso é verdade quando pensamos no percurso de formação e ação de artistas ou professores, investigadores, acadêmicos. Entretanto, necessitamos apresentá-los em condições de serem refutados ou não em determinados momentos de nossas carreiras profissionais, e para esses momentos elaboramos questões e objetivos que devem ser respondidos com aquela etapa ou fase (projeto, artigo, dissertação, tese, obra, espetáculo, performance, instalação etc.). Nesse caso, a apresentação pública é sempre parte do próprio processo da pesquisa. Porém, necessitamos definir a que etapa ela pertence para informarmos os nossos pares sobre o que esperar dela. Para isso, as academias das ciências criaram espaços para a apresentação das diferentes etapas do processo da pesquisa (escolha de orientador credenciado pela instituição – pré-projeto ou carta de intenções; elaboração de projetos; qualificações – defesa de projeto; defesa de trabalho de pesquisa em caráter restrito – pré-bancas; defesa pública de trabalhos de conclusão de curso – bancas de mestrado, doutorado etc.), de forma que sejam “controlados” os resultados das pesquisas que saem dessas universidades, centros de pesquisa e investigação, entre outros. Contudo, não devemos solicitar ou mesmo invocar sistemas de controle. O que fazer, então?

A observação dos trabalhos, de uma maneira geral, confirma as nossas escolhas. Todos os trabalhos apontam para questões atuais e contemporâneas mais e menos desenvolvidas como dança, performance, teatro físico, arte conceitual, ou seja lá o que for⁹. Contudo, entendemos que...¹⁰

Uma parte dos trabalhos apresentados na *Mostra Rumos Dança 2006* está na fase do tratamento de dados, antes

mesmo da apresentação de resultados. Fase promissora e extremamente gratificante, pois requer a escolha dos instrumentos mais adequados para o tratamento e para a apresentação dos dados¹¹. Nessa fase, enquadraria: *Bom de Quebrar* (Verônica de Moraes), *Pequena Subversão* (Valéria Vicente), *Imagens Deslocadas* (Mouvasse), *Gêmeos* (Alex Cassal e Michele Moura) e *Por Si Só* (Hélder Vasconcelos). Todos os trabalhos apresentam questões e dados interessantíssimos a ser mais explorados. Um refinamento no tratamento e nas formas de apresentação dos dados e um aprofundamento na análise deles podem apontar para conclusões refutáveis.

Outra parte já conseguiu apresentar e analisar os resultados, ainda que não tenha chegado a conclusões. Fase muito mais definitiva, embora ainda passível de muita invenção e intervenção: *"E Eu Disse:"* (Letícia Sekito); *Desmundos – Diálogos 01* (Luis Ferron), *O Poste, a Mulher e o Bambu* (Dimenti), *Magno_Pirol* (Graco Alves), *Mania de Ser Profundo ou Por que Eu Parei de Jogar Futebol* (João Fernando Cabral), *Outras Partes* (Vanilton Lakka), *Maria José* (Helena Vieira), *Solução para Todos os Problemas do Mundo* (Neto Machado e Stéphanhy Mattanó), *In-organic* (Marcela Levi), *Alcântara* (Daniela Dini).

Concluir um trabalho após todas as induções e deduções procedidas requer um exercício minucioso de revisão, análise, síntese e questionamento dos resultados alcançados para a escolha do que é definidor e inovador na pesquisa realizada. Os trabalhos anteriores têm decerto ainda algumas ações a desenvolver nesse sentido.

Alguns trabalhos se apresentam como pesquisas concluídas, embora praticamente reproduzam resultados antecipados ou já bastante discutidos em pesquisas anteriores: *Degelo* (Maurício de Oliveira), *Op1* (Lali Krotoszynski), *Ruído* (Núcleo Artérias), *Um Corpo do Qual Se Desconfia* (Juliana Moraes e Anderson Gouvêa).

Por fim, algumas pesquisas foram finalizadas, com a apresentação das conclusões que abrangiam inúmeras possibilidades de refutação e continuidade dos trabalhos: *Spiro* (Roberto Ramos e Gustavo Ramos), *Vapor* (Musicanoar), *Amarelo* (Elisabete Finger), *Organizador de Carne* (Sheila Ribeiro e Josh S.).

E não precisamos dizer que essas nos são as mais instigantes. Por quê? Porque questões, métodos e resultados se confundem ao se revelar ao espectador¹². Porque os resultados apontam para novas dúvidas, a prova da refutação. Porque os corpos apontam para a contenção¹³ e a presença¹⁴, numa virtuosidade performativa¹⁵ que nos leva a questionar quem, o que e como somos, onde estamos e para que fazemos.

4. Ainda não acabou...

O programa Rumos Dança não estabelece procedimentos de controle dos resultados da pesquisa, solicitando apenas a apresentação dos resultados dos trabalhos. Entretanto, mostra-os em um grande evento trianual, para o qual convida todos os participantes de uma possível “cadeia produtiva da dança” (professores e pesquisadores, gestores, curadores ou selecionadores de festivais, críticos, jornalistas, criadores, produtores, fazedores de dança), os pares, assentando-os em pequenos e grandes auditórios.

O programa Rumos Dança pode, conjuntamente com os fazedores da dança contemporânea (acadêmicos e não-acadêmicos, selecionados e não-selecionados), apalpar/configurar/organizar/desorganizar formas de instigar e apoiar o processo de pesquisa e investigação artística, fugindo ao controle das formas de gerenciamento.

Inventar momentos, locais, redes nas quais se apresentam os projetos da pesquisa, as pesquisas em diferentes etapas, as pesquisas finalizadas com ou sem sugestões são metas a ser perseguidas não apenas pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança, mas por todos aqueles que, em dança, estão invadidos pela necessidade de duvidar.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BESNIER, Jean-Michel. *As teorias do conhecimento*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

LEPECKI, André. Concept and presence: the contemporary european dance scene. In: Carter, Alexandra (org.). *Rethinking dance history: a reader*. London: Routledge, 2004. p. 170-181.

PAIXÃO, Paulo. É para a dança perder o juízo? In: Nora, Sigrid. *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 139-147.

RIBEIRO, Antônio Pinto. *Por exemplo a cadeira*: ensaios sobre as artes do corpo. Lisboa: Cotovia, 1997.

SETENTA, Jussara. Performatividade na dança contemporânea: o corpo interessado em perguntar e não em responder. In: Nora, Sigrid. *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 139-147.

Notas

1. Sobre a modernidade sólida e a modernidade líquida, ver Bauman (2007).
2. Nas ciências, quando nos referimos às leituras sobre a vida, estamos nos referindo basicamente a uma literatura científica sobre o assunto. Na dança essas referências podem estar em diversos locais para além das formas próprias de organização das danças e dos espetáculos de dança ou das artes performativas. Nas ciências essas referências também estão em todo lado, mas costumamos explicitar apenas aquelas que a academia já leu ou quer ler.
3. Nas ciências, os dados são recolhidos por meio de procedimentos e instrumentos organizados nas diversas metodologias: formas específicas de inquirir, testar, observar. Em dança contemporânea observamos, vemos, movemo-nos, vemos como os outros se movem, cantamos, falamos, improvisamos.
4. Nas ciências, analisamos os dados por meio de análise estatística, análise de conteúdo, criação de categorias e tipologias, entre outros. Em dança contemporânea, tomamos decisões sobre como compor e o que compor.
5. A análise dos dados se estabelece a partir do confronto com o que já foi investigado/teorizado/dançado anteriormente. Em dança criamos espetáculos, performances, instalações, outros que dialogam e interrogam de diferentes formas o que já foi, é ou está sendo dançado. Lepecki (2004, p. 170-171), analisando os trabalhos de uma geração de coreógrafos contemporâneos europeus, aponta: “I believe the rethinking currently taking place in Europe is informed by a different project and a different stance with regard to the past. Rather than rehearsing a modernist rupture with the past, contemporary European choreography sees the past as a common ground, as the surface it is inevitably destined to wander on. This wandering happens both as a resteping of known paths and as a stumbling upon the unexpected reconfigurations of what might have been there”.
6. A comissão de seleção foi formada pelo coreógrafo catarinense Alejandro Ahmed, pelo produtor, curador e programador paulista Eduardo Bonito, pelo professor e pesquisador Paulo Paixão e por mim, professora, pesquisadora, produtora e gestora pública.
7. Os jovens e os antigos criadores em dança contemporânea no país, pelo menos nesse contexto observado, estão submetidos a um mercado de editais que impõe uma espécie de “produção em série” para consumo e volatilização imediata dos produtos (as criações apresentam-se no contexto daquele financiamento específico, depois poucas sobrevivem e a maioria desaparece). Foi recorrente nas

8. Sobre a noção de coreográfico e coreografia, ver Paixão (2007).
9. Sobre reconhecimento, categorização e denominação dos trabalhos em performance e dança contemporânea, ver “Manifesto para uma política europeia para a performance”, em www.meeting-one.info/manifesto.htm.
10. Dois trabalhos não estarão inseridos nessas nossas apreciações, uma vez que não nos foi possível vê-los: *Deslimes* (Clara Trigo) e *Pele Pelo Osso* (Daniel Fagundes).
11. Muitas vezes numa pesquisa, até mesmo experimental, selecionamos determinados modelos estatísticos que, após testados em nossos dados, se mostram completamente inadequados. Assim como escolhemos determinados tipos de gráfico para apresentar nossos dados e esses também se mostram pouco elucidativos. Em dança contemporânea é preciso reconhecer as melhores formas de analisar e apresentar nossos dados (corpos em cena).
12. Ribeiro (1997, p. 11) elucida essa questão ao apresentar o pensamento de Agamben: “Em resumo: Agamben parte de uma distinção entre ‘fazer’ e ‘agir’, que ele alicerça no jogo: ‘fazer’ tem sempre um fim exterior a si próprio, enquanto o ‘agir’ é um fazer que se enovela e se torna o seu próprio fim. O gesto seria um movimento que torna visível o meio enquanto tal, o que lhe permite inventar o conceito claro de medialidade pura. A tese de Agamben serve à definição das artes do corpo, na medida em que sublinha o carácter poético delas – o fazer sem agir – e fundamentalmente o seu carácter de *medialidade*, pelo qual o corpo se faz em arte no seu comportamento” (grifo nosso).
13. Mais uma vez Ribeiro (1997) é elucidativo. Num pequeno livro sobre as artes do corpo, *Por Exemplo a Cadeira*, o autor demonstra como o caminho das artes do corpo no século XX foi um caminho de descida do corpo para a terra, desde a retirada das sapatilhas por Isadora Duncan, passando pela tensão entre fisicalidade e corporeidade com os artistas da Judson Church até as obras de Bausch, Decoffé e outros. “Sentimos, e essa é a grande metáfora do uso da cadeira, que existe uma retracção da atividade motora nas artes do corpo, sinal de uma contenção de energia. Recorre-se à presença da cadeira para descansar, mas este recurso significa porventura a criação de uma ‘epoché’, a figura fenomenológica pela qual o conhecimento é suspenso por um tempo, possibilitando uma ação futura” (p. 33). Para Lepecki (2004), a contenção do espaço e do movimento na dança contemporânea europeia está relacionada a um paralelo inaugurado pelos artistas da Judson Church entre a arte minimal e a dança.
14. De acordo com Lepecki (2004, p. 175): “The ground serves as index of, and support for, co-presence – the bodies of the audience and of performer gain materiality and are bound to presence through an emphasis on their irreducible grounding. This emphasis on presence as that which acknowledges grounding as both matter and a historical act of caring is essential for contemporary European dance’s strategies of representational distrust”.
15. Setenta (2007), a partir de dois teóricos, Austin e Butler, diferencia performativo e performático para nos informar que “Pensar o corpo que age performativamente é pensar o corpo que excede o treino. Agir performativamente expõe corpos-ideias e não corpos ideais” (p. 144).

Adriana de Faria Gehres

Doutora em motricidade humana-dança pela Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana (UTL-FMH); professora-adjunta da Universidade de Pernambuco; professora-assistente no Instituto Piaget, Portugal; diretora do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Teatro Apolo Hermilo no período de 2002 a 2005; coordenadora-geral do *Festival de Dança do Recife* no período de 2003 a 2005; e produtora independente na área da dança contemporânea.

um exercício de tradução

Paulo Paixão

Apresentando 25 resultados de pesquisa em dança, a terceira edição do programa Rumos Itaú Cultural Dança aconteceu em São Paulo no período de 2 a 11 de março de 2007. Sua mostra de dança reuniu artistas de dez estados brasileiros, em sua grande maioria jovens que imprimiram na cena a marca de suas experiências. Trata-se de um recorte específico dentro da situação atual da dança contemporânea no cenário cultural do país: 534 foram inscritos, somente 25 tiveram seu processo de criação apoiado com o financiamento.

O jeito de ser Rumos

Ver 25 trabalhos em dez dias é uma experiência transformadora, principalmente em se tratando de apresentações que têm caráter investigativo, em que a dança nasce de um processo de relação do corpo com suas questões. Não estamos falando de uma programação que se apóia em obras já acabadas, que têm uma trajetória de apresentações e o aval da comunidade que as viram e as referendaram. Trata-se de artistas que estão experimentando, que pretendem, do confronto com a criação, obter respostas singulares e nesse sentido se expõem a uma alta taxa de risco. Muitas vezes não dá para medir num primeiro momento o nível de aproximação que o processo logrou em relação aos seus objetivos iniciais, pois o confronto com o público gera sempre outras dimensões não experimentadas em sua ausência. Outra característica desse tipo de trabalho é que o processo sempre traz consigo a novidade, o que suscita constantes adaptações em seus fins.

Estar em confronto com uma média de três experimentos por dez dias consecutivos é disponibilizar-se a compreender

a questão que move o artista, perceber os procedimentos que ele utilizou para tratá-la cenicamente, compreender que, na busca pelo desconhecido, podem-se encontrar muitas coisas diferentes, mas nada garante que a coleção das descobertas resulte em um todo orgânico e interessante do ponto de vista estético. No meu entender, quem frequenta a programação de um evento como esse deve ter em mente que se trata da reunião de buscas, que nem todos se transformarão em espetáculos e que não há problemas nisso. Às vezes é necessário viver certas situações para saber que elas são infrutíferas, e só será possível saber se as vivermos.

A intensidade daqueles dias, nesse contexto específico, provocou na audiência um emaranhado de sensações enquanto ia-se fazendo história encarnada: de movimentos imaginados em ação, de estados funcionais e imagens sensório-motoras em fluxos permanentes. Tal dinâmica instaurou uma conjuntura propícia para o debate e interlocução entre os diferentes campos profissionais da dança ali presentes (artistas, pesquisadores, programadores e curadores, jornalistas etc.). Essa efervescência vivida resultou em muitos deslocamentos e conexões em vários setores e em muitos níveis diferentes. Reajustes na perspectiva perante a apreciação estética, na presença em cena e conexões mais diversas entre os atores sociais que por ali circularam, como a iniciativa dos artistas de criar um corredor de circulação independente, ou a redação de uma carta para o presidente da Funarte, Celso Frateschi, que apontava as expectativas daquele grupo para com a nova gestão etc. Podem-se constatar os efeitos de tais transformações em alguns movimentos, mas a dimensão material desses efeitos escapa aos sistemas de medição sistemáticos.

O corpo dos diferentes corpos

Procedentes dos estados da Bahia, Ceará, Goiás, Minas Gerais, Pernambuco, Piauí, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, os criadores e suas criaturas são tão diferentes uns dos outros quanto são suas referências geográficas. Mundos completamente distintos tiveram lugar no espaço de representação, configuraram-se temporariamente e deixaram seus rastros partilhando com os demais as conexões que sintetizaram. Relações que cada um traçou com seus contextos, apresentando assim suas posições políticas sobre o registro do sensível. Em Curitiba, por exemplo, “cultura popular” não tem o mesmo significado que tem em Recife; “estigma corporal” não é a mesma coisa para alguém que tem necessidades físicas especiais e para alguém que tem um corpo acima do peso convencionalmente socialmente, ou para uma mulher cujo corpo não possui curvas sinuosas e que vive no Rio de Janeiro. Cada artista trabalhou de modo particular sua questão, segundo sua experiência de vida e segundo seu contexto de referências sociais, políticas e culturais.

Mesmo que de modo geral possam ser identificados interesses comuns em temas amplos, como construção de identidade, pesquisa de movimento, críticas sociais, relação com tradições culturais, com imagem e tecnologia, com estigmas do corpo, com cultura de massa, cada investigação articulou seus interesses de modo singular, selecionando procedimentos que lhes pareciam mais adequados para dar conta de suas necessidades expressivas, misturando referências, tecendo sua teia de signos em movimento, no momento em que se apresentou. Agindo dessa maneira, os artistas inscreveram seus atos no mundo, fizeram uso de um espaço privilegiado de recepção e elaboração do sensível, expondo seus pensamentos em ações. O modo como eles fizeram isso é inseparável do que pretendiam com o que

fizeram. Ação e intenção são inseparáveis, a ação delata os possíveis equívocos de intenção, pois ela tem a mania de ser fiel a si própria, não se empresta para outros propósitos.

Sendo a programação composta, em sua maioria, de artistas jovens, os resultados também são geralmente marcados pela novidade e pelo teor de suas experiências, e as exceções confirmam a regra. O coletivo dos trabalhos, de modo geral, não se prendeu a modos tradicionais de representação de dança: havia uma autonomia em relação aos parâmetros usuais de encenação pouco comum à massa da produção de dança do nosso país, uma ousadia e coragem juvenil compartilhadas no enfrentamento com o público e, em alguns casos, certa ingenuidade dúbida. Por outro lado, alguns aspectos no tocante à construção de pontes com os interesses dramaturgicos – ênfase em aspectos já dados, armadilhas de identificação unívoca, consciência do potencial de desenvolvimento do trabalho, didatismos desnecessário, atenção equilibrada em relação aos diferentes elementos de constituição da cena, pertinência das parcerias colaborativas, diferenciação entre exercício e atuação, ideologias implicadas nas ações, ao controle das passagens de uma cena para outra, as simetrias dispensáveis, imprecisões intencionais – também compuseram o cenário como índices do nível de experiência desses artistas.

Muitos desses artistas têm em seus currículos alguma formação artística universitária e o coletivo dos trabalhos pode também ser um dos muitos panoramas possíveis sobre formação artística nas instituições de ensino superior no Brasil. De tantas leituras possíveis do que foi encenado nesta edição do programa Rumos, destacam-se como traços característicos a diferença, a juventude e os níveis relativos de experiência.

O retalho da colcha

As 25 pesquisas escolhidas para receber o suporte financeiro do programa Rumos nesta edição formam um grupo muito específico dentro da produção de dança em nosso país. Elas não são representativas da multiplicidade, vastidão e diferença que configura a totalidade da produção de dança cênica atual no Brasil. Essa seleção foi pensada para contemplar projetos que apontavam para características bem definidas, como experimentação nos parâmetros da linguagem da dança, objetivação dos interesses da investigação no corpo do intérprete e sintonia das questões abordadas com o contexto contemporâneo. Esse grupo não representa também a totalidade dos projetos inscritos que possuíam tais características: em razão dos recursos, só alguns entre muitos foram contemplados. Tampouco eles se mostraram homogêneos e totalmente fiéis a tais características no desenvolvimento de seus trabalhos.

Tal perfil deveria se colocar no que se refere ao suporte para o desenvolvimento em pé de igualdade perante os demais, se houvesse uma política pública que favorecesse o desenvolvimento das diferentes vertentes da dança em nosso país. Porém, trabalhos gerados nesse contexto não são próprios para os grandes teatros, não atraem economicamente os interesses dos investidores privados. Uma vez que a cultura no Brasil é, em grande parte, subvencionada com o dinheiro dos impostos devidos ao governo pelas empresas privadas, a maior quantidade desse dinheiro acaba sempre nas mãos de grupos de dança que organizam seus trabalhos para grandes públicos, fazendo uso de uma linguagem bem conhecida e aceita, tratando de temas leves e de fácil digestão, sem muita conexão entre o corpo que se apresenta e a dança que surge. Nesse contexto, a dança tenderia a se desenvolver dentro de um modelo tradicionalista de representação do corpo em movimento, se não fossem iniciativas como a do Rumos Dança. É óbvio que muitos outros perfis também necessitam de apoio, mas não se pode dar conta de um universo inteiro de uma só vez.

Investindo na pesquisa em renovação da linguagem, em artistas que assumem as realidades com as quais convivem em seus próprios corpos, e na relação com as questões do contexto contemporâneo, acreditamos estar investindo

na vitalidade das formas de dança, na singularidade das formas expressivas em oposição à pasteurização de modelos consagrados e na possibilidade de abordar temas relevantes para a experiência de vida em nosso mundo atual. Dessa maneira, apoiamos a inovação, a singularidade e a discussão de temas contemporâneos. Assim tiveram passagem pelo espaço de representação a hipocrisia das tradições sociais, uma dissecação corporal como base para reflexão sobre estigma do corpo, construções sintéticas sobre ícones do imaginário brasileiro, desestabilização da idéia de sujeito pelo acúmulo de falsas informações, questionamento do padrão social do corpo feminino, problematização da idéia de identidade unívoca, construções ambientais contemporâneas com fortes referências no tradicional, na optical art, na biografia do criador-intérprete, múltiplos sentidos extraídos da exploração de vocabulários específicos de movimento, alteração de uma regra pela simples repetição dela mesma, habilidade de contorção do corpo em linhas, metaprocedimentos como crítica aos esquemas de financiamento e apresentação da dança, discussão sobre o controle social do corpo, exploração de gestos débeis como material coreográfico, questionamento dos modos de comunicação de massa e das vertentes contemporâneas de auto-ajuda.

Nos bastidores da mostra

Além dos 25 projetos subvencionados para o desenvolvimento de suas investigações coreográficas que se apresentaram durante o evento, outros 16 artistas de nove estados foram convidados para participar de um laboratório que objetivou dar suporte a práticas, métodos e reflexões sobre pesquisa, por meio do compartilhamento de experiências e da troca de idéias. Tal laboratório foi coordenado por Adriana de Faria e Marcelo Evelin, Vera Sala e por mim. Foram quatro horas diárias por oito dias seguidos de trabalho, divididos entre as duas duplas de coordenadores.

Foram dias de enfrentamento e exposição de questões próprias perante o grupo num clima de solidariedade, porém não piedoso. Foram somados os diferentes questionamentos para vasculhar as práticas artísticas e seus valores atribuídos.

Foi o lugar onde se experimentou a dúvida em estado de plenitude, seja em relação à maneira de se movimentar, ao modo de estar presente no mundo, ou ao modo de expor seus pensamentos. O trabalho propiciou a abertura para o aparecimento de opções diametralmente diferentes e todos foram aos poucos se contaminado por esse painel complexo de idéias-ações.

Cada um contribuiu em campos que dominava para o projeto do outro, seja na capacidade de entregar o corpo à ação da gravidade e a um fluxo contínuo e flexível, na possibilidade de romper a dinâmica e apontar direções, na apresentação de procedimentos sofisticados, seja na reflexão sobre o papel social do corpo que sobe à cena e se desvela organizando pensamento com dança; o trabalho foi marcado pelo encontro entre modos muito diferentes de lidar com o processo criativo e cada um demonstrou seus “modos próprios” de fazer dança. Alguns se esconderam atrás de certezas que serviam de escudo para a autopreservação indicando seus limites, outros se entregaram completamente à experimentação, sempre esbarrando em dúvidas referentes à pertinência do seu trabalho para o contexto. O depoimento geral desse processo, em sua avaliação, foi que se tratou de uma experiência extremamente forte e intensa, que promoveu muita desordem interna de modo positivo, e que seria necessário um tempo para metabolizar as informações ali trabalhadas, além de ser testemunhado pela maioria que o teor produtivo de tal experiência os deixou mais tranquilos em relação ao fato de não terem recebido a subvenção.

A leitura aqui apresentada sobre aspectos relacionados às questões artísticas que envolveram a terceira edição do Rumos Dança é apenas uma entre muitas outras possíveis, não pretende ser a verdade sobre elas e nem cobrir todos os tópicos sob todos os pontos de vista. Ressaltou apenas a escolha da comissão de seleção, as características dos projetos selecionados na relação com o contexto de criação em dança no Brasil e a generalidade do modo como se configurou a programação, além de informar sobre o trabalho realizado no laboratório com os artistas convidados.

Paulo Sérgio Soares da Paixão

Doutorando pelo Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP; professor da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA); e colaborador da revista eletrônica *Idança.net* (www.idanca.net).

VIDEODANÇA

O BAILARINO TEM UMA VIVÊNCIA

DINÂMICA NO ESPAÇO, QUE, CASO QUEIRA

TRADUZIR EM IMAGENS VISUAIS, ABRE UM CAMPO

RIQUÍSSIMO DE POSSIBILIDADES ESTÉTICAS.

TAMARA CUBAS



KARENINA DE LOS SANTOS / LETÍCIA NABUCO / MARCELLO STROPPA / TATIANA GENTILE

FF ▶▶

Diferença e contraste de ritmos que convivem em sintonia. Movimentação simples e constante percorrendo um longo caminho nos mais diversos ambientes urbanos. Duas pessoas seguem um fluxo contínuo e ininterrupto, criando um estranho diálogo com o tempo e o espaço.

Ficha técnica

Direção-geral: Karenina de los Santos, Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile

Direção de movimento: Karenina de los Santos e Letícia Nabuco

Criação de movimento: Karenina de los Santos, Letícia Nabuco e Marcello Stroppa

Intérpretes: Letícia Nabuco e Marcello Stroppa

Direção de fotografia: André Lavaquial

Assistência de fotografia: Bruno Diel

Montagem: Letícia Nabuco, Marcello Stroppa e Tatiana Gentile

Finalização: Daniel Canela

Trilha: José Luís Vieira, Marcelo Mattos e Wagner Souza

Realizadores

Karenina de los Santos (RS) é formada em dança pela Faculdade de Artes do Paraná e desde 2002 pesquisa o intercâmbio entre dança e vídeo.

Letícia Nabuco (RJ) é bailarina, coreógrafa, graduada na Faculdade Angel Vianna (FAV) e trabalha com videodança desde 2003.

Marcello Stroppa (MG) é estudante da Escola de Cinema Darcy Ribeiro, sendo este seu primeiro trabalho na área de videodança.

Tatiana Gentile (RJ) é graduanda na FAV, estudou cinema na Universidade Paris 8 e trabalha com videodança desde 2004.



CLÁUDIA MÜLLER / VALERIA VALENZUELA

FORA DE CAMPO

A videodança parte da experiência de entregar dança contemporânea em locais onde ela não é esperada, procurando espaços despercebidos, brechas no cotidiano. Busca-se a reconstrução desse acontecimento por meio do olhar daqueles que o vivenciaram, mergulhando no que persiste em cada um após a passagem desse corpo em movimento. O resgate do ponto de vista do observador torna presente a obra que permanece fora de campo. Argumento baseado na performance *Dança Contemporânea em Domicílio*, de Cláudia Müller.

Ficha técnica

Concepção e direção: Cláudia Müller e Valeria Valenzuela

Fotografia e câmera: Philippe Guinet

Montagem: Valeria Valenzuela

Som direto: Pedro Rodrigues

Produção: Cláudia Müller e Valeria Valenzuela

Programação visual: Theo Dubeux e Kiko Poggi

Realizadores

Valeria Valenzuela (RJ) é profissional da área de comunicação audiovisual, com especialização em montagem pela TV alemã ZDF. Como montadora tem feito documentários, ficções e reportagens e como videoartista realizou *9 1/2 Finger* (Menção de Honra, *Bienal de Vídeo*, Santiago, Chile). Desenvolve pesquisa sobre documentário latino-americano contemporâneo no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

Cláudia Müller (RJ) é bailarina e criadora; atuou em companhias em São Paulo, no Rio de Janeiro e na Alemanha (1990-2000) e desde então desenvolve suas próprias criações, apresentadas em festivais no Brasil e no exterior: *Nós, Dança Contemporânea em Domicílio*, *O Que Você Deseja...*, *Dois do Seis de Setenta* (pré-selecionada pelo Rumos Dança 2003), *Caixa-Preta Caja Negra* (co-produzida por Alcantara, Lisboa, e *Panorama de Dança*, Rio de Janeiro, 2005-2006).



ALEX CASSAL / ALICE RIPOLL / THEO DUBEUX

JORNADA AO UMBIGO DO MUNDO

Usando a técnica de *stop motion*, este vídeo propõe uma subversão de forma e função do corpo humano. Um grupo de viajantes empreende uma arriscada odisséia por uma paisagem em constante mutação, formada por corpos aparentemente inertes. Em sua trajetória, esses personagens são esmagados, devorados, desmembrados, irremediavelmente transformados pelo mundo que habitam – eles estão em movimento ou é o mundo que se move?

Ficha técnica

Roteiro, direção e coreografia: Alex Cassal e Alice Ripoll

Câmera: Theo Dubeux

Edição: Alex Cassal, Alice Ripoll e Theo Dubeux

Intérpretes: Ana Poubel, Camila Magalhães, Camila Moura, Fernando Klipel, Guilherme Stutz, Jamil Cardoso, Marcela Donato e Michelle França

Assistência de set e produção: Beatriz Morgado e Marcela Donato

Confecção dos bonecos: Guga Ferraz

Trilha sonora original: Lóis Lancaster

Produção: Alex Cassal e Alice Ripoll

Realizadores

Alex Cassal (RJ) é historiador, atua no campo das artes performáticas e colabora com os artistas Dani Lima, Denise Stutz, Flavia Meireles, Gustavo Ciríaco e Lilyen Vass.

Alice Ripoll (RJ) é graduada em dança contemporânea pela Faculdade Angel Vianna e desde 2003 atua como bailarina, diretora e coreógrafa de A Dobra Companhia de Dança.

Theo Dubeux (RJ) começou a atuar como videomaker, principalmente na área cultural (dança, literatura, teatro e música), depois de trabalhar cinco anos na TV Cultura e dez anos como freelancer e professor de fotografia e programação visual.



CELINA PORTELLA / ELISA PESSOA

PASSAGEM

Passagem por ambientes distintos. Imagens transitórias que constituem lugares onde surgem motivações diversas. Transitória é também a identidade do personagem, que reaparece transmutado a cada sala demandando diferentes movimentos. A câmera, subjetiva, define o ponto de vista, tradução do trauma gerado pela atitude do intérprete.

Ficha técnica

Concepção, direção e edição: Celina Portella e Elisa Pessoa

Câmera e fotografia: Elisa Pessoa

Coreografia e interpretação: Celina Portella

Produção: Maria Mazzillo

Música: Sacha Amback

Assistência de câmera: Eduardo Pessoa

Dramaturgia: Francini Barros

Bailarino convidado: Jamil Cardoso

Figurino: Paula Ströher

Cenotécnica: Claudio Pedro

Realizadores

Celina Portella (RJ) é coreógrafa e bailarina; estudou design e artes plásticas, e desenvolve projetos de vídeo, performance e dança, além de trabalhar com Lia Rodrigues.

Elisa Pessoa (RJ) é videoartista e fotógrafa; estudou pedagogia e artes plásticas, e trabalha atualmente com edição e videoinstalação.

Ambas desenvolvem um trabalho de videodança e videoarte desde 2001 e participaram de diversos festivais do gênero, entre eles o *Lusovideografia* (RJ), *Contemporâneo* (RJ), *Dança em Foco* (RJ), *Frame-Porto*, *Mostra Incorporações* (RJ) e *Dança Brasil*.

o corpo no olho - danças para o corpo do vídeo



Tamara Cubas

Videodança é o que os artistas fazem colocando em jogo o vídeo e a dança. Este texto tenta aprofundar-se em algumas das especificidades ou possibilidades que a linguagem da videodança tem, em uma abordagem proveniente da reflexão pessoal, com base em minhas experimentações nessa área.

A videodança é vídeo
O vídeo é eu vejo
Eu vejo imagens
Imagens de corpos
Corpos que se movem
Corpos que dançam
Dançam em um espaço
Dançam em um tempo
Dançam no vídeo

A videodança é vídeo

A palavra vídeo remete, ao mesmo tempo, ao suporte das imagens em movimento e à linguagem artística; no entanto, para começarmos a nos introduzir na videodança, é imprescindível diferenciar suporte e linguagem.

Quando dizemos que videodança é vídeo, queremos dizer que não é dança para a cena, tampouco registro de uma obra cênica, por mais que em sua edição posterior sejam aplicados efeitos, seja alterada a linearidade seja trocada a trilha sonora. Poderá ser um bom vídeo promocional de uma obra cênica ou uma documentação sobre a existência dela, porém não uma peça de videodança.

Videodança é dança criada para a câmera. Posso optar entre dois caminhos: fazer uma obra pensada, desde sua origem, especialmente para a câmera, ou realizar uma adaptação de uma obra cênica.

Adaptar significa adequar, ajustar uma coisa à outra, aplicar convenientemente, ajustar-se às circunstâncias. Para adaptar uma obra de dança de uma linguagem cênica para vídeo, será necessário voltar a analisá-la, identificar sua essência e estudar de que forma posso realizar a translação da obra de um meio para outro, com os recursos e características do vídeo. Nas adaptações, o realizador se apropria da matéria (a dança cênica) para torná-la sua, utiliza os recursos da linguagem audiovisual e constrói uma nova obra.

A câmera se transforma, então, em um meio de apropriação e criação. A escolha da câmera como ferramenta expressiva é o primeiro ato criador do artista, a videodança como prática específica neste espaço chamado vídeo.

O vídeo é eu vejo

A expansão das tecnologias da informação e da comunicação introduziram um olhar diferente sobre o mundo, que implica novas maneiras de representar, comunicar, memorizar, narrar, seduzir, planejar, imaginar ou expressar.

O videoartista norte-americano Bill Viola afirma que as tecnologias da imagem óptica, como o cinema, a fotografia e o vídeo, são máquinas que produzem conteúdo e que têm como produto as impressões diretas do mundo externo. Devolvem-nos o mundo e, por isso, são muito mais profundas e misteriosas do que geralmente entendemos. Por natureza, são instrumentos não essencialmente de visão, mas, sim, de filosofia, no sentido etimológico da palavra. Essas tecnologias ampliam o órgão da visão e, portanto, alteram a forma como pensamos e nos comportamos, ou seja, modificam-nos.

O vocábulo vídeo, primeira pessoa do presente do indicativo do verbo latino *video*, significa "eu vejo". No vídeo, quando enquadrarmos, recortamos a realidade, obrigamo-nos a tomar uma decisão sobre o que incluir ou excluir do frame.

AMADEU ALBAN / JORGE ALENCAR / MATHEUS ROCHA

SENSAÇÕES CONTRÁRIAS

É ambientado no Recôncavo Baiano, região de passado coronelista. Dentro de um ambiente provinciano-decadente, desenvolve-se a noção de borrão, em que os eventos coreográficos e imagéticos se dão por aparentes acidentes, falhas e descontinuidades, num limite entre realismo cotidiano e surrealismo.

Ficha técnica

Direção: Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha

Produção: Ellen Mello

Roteiro: Amadeu Alban, Jorge Alencar e Matheus Rocha

Direção de fotografia: Matheus Rocha

Direção coreográfica: Jorge Alencar

Edição: Amadeu Alban

Assistência de fotografia: Arnold Diaz

Direção de arte: Miniusina de Criação

Figurino: Márcio Nonato e Solon Diego

Som direto: Felipe de Simone

Edição de som e mixagem: Moisés Souto

Elenco: Alici Iannitelli, Andrei Moura, Bruno Serravalle, Daniel Moura, Daniella de Aguiar, David Iannitelli, Fábio Osório Monteiro, Fernando Passos, Leda Muhana, Lia Lordelo, Lucas Valentim, Mab Cardoso, Márcio Nonato, Marcus Desidério, Olga Lamas, Paula Lice, Tiago Ribeiro e Vanessa Mello

Companhias produtoras: Santo Forte Imagem & Conteúdo e Dimenti Produções Culturais

Agradecimentos

Almir Araújo Jr., André Protasio, Edna Carvalho, Ednice Mello, Eduardo Gomes, Eurídice dos Santos, Everaldo, Fazenda Campo Limpo, Generosa Gonzalez, Ivan Kraut, João Calmon, João Meirelles, Júnior Dourado, Jutahy Alencar, Lauri Almeida, Lita Passos, Naiana Muhana, Renato Passos (*in memoriam*), Seu Zé, Sirlene Moura, Sociedade Filarmônica Euterpe Cruzalense, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Verônica Cruz.

Realizadores

Amadeu Alban (BA) é documentarista e produtor audiovisual, com formação em publicidade e pós-graduação em realização cinematográfica em Barcelona, Espanha.

Jorge Alencar (BA) é graduado em comunicação social pela Universidade Católica do Salvador, licenciado em dança pela Universidade Federal da Bahia, mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA) e diretor artístico do Grupo Dimenti. Participou como coreógrafo das duas últimas edições do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros.

Matheus Rocha (BA) é cineasta, formado em direção de fotografia pela Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, em Cuba.

Nas imagens que decidimos captar e, posteriormente, mostrar, descobrimo-nos, expomos nossa visão das coisas e suas relações, exibimos nossa visão do mundo.

Eu vejo imagens

Há dois tipos de imagem: as imagens de superfície e as imagens em profundidade. Nas primeiras, a leitura é imediata e não vai além da identificação da imagem. As imagens em profundidade, diferentemente das de superfície, podem ser penetradas, atravessadas, até que se perca nelas, inclusive, pode-se sair para voltar a vincular-se por outro ponto diferente a cada vez. São capazes de produzir ecos, ressonâncias sensíveis, e de tocar profundidades. As imagens em profundidade transcendem o tempo e muitas vezes permanecem viventes desatando reverberações.

O filósofo Paul Virilio diz que todas as imagens são consangüíneas, não há imagens autônomas. A imagem mental não pode se separar da ocular. A imagem pertence à pessoa. Após a experiência estética, levo-a, aproprio-me dela. É, além disso, intransferível, pois coloca em jogo o *ser* em toda a sua complexidade.

Para gerar imagens em profundidade é necessário aprender a olhar, porém, mais além de ver; escutá-las, mais além de ouvi-las, e, principalmente, permitir que respirem.

Imagens de corpos

O que entendemos por corpo? Que imagem criamos com base na palavra corpo? O que é um corpo para cada sujeito? O que significa ter um?

O mundo de possibilidades de percepção e representação do corpo é ilimitado e vem sendo uma constante fonte de perguntas e manifestações em qualquer linguagem artística desde tempos remotos. Nada pertence mais ao indivíduo do que seu próprio corpo, único e exclusivo. As visões do corpo são tributárias de um estado social, de uma visão do mundo e, dentro desta, de uma definição da pessoa. A maneira como se pensa o corpo proclama um valor, indica uma conduta. Nosso corpo nos define como indivíduos, como seres diferentes e diversos, ao mesmo tempo em que nos identifica como espécie, coletividade, e dá sentido à nossa natureza social.

Com frequência nós, coreógrafos, criadores e bailarinos, procuramos encontrar um sentido para esse corpo e

aplicamos camadas, símbolos, sem possibilitar o simples “estar” desses corpos e o “*estar com*” esses corpos, permitindo que emerja a riqueza de cada individualidade.

O que significa hoje em dia ter um corpo? Quanto mais profunda for a reflexão, mais autêntica e complexa será a apresentação desse corpo, pois ele é o mais próximo de minha própria geografia e de meus próprios limites.

Com o vídeo, meu olhar sobre o corpo adquire outra perspectiva ao estar mediado pela câmera. Essa nova perspectiva sobre o sujeito possibilita outras leituras ou releituras e abre um infinito campo de relações possíveis. A possibilidade de ver e dar a ver de uma forma diferente o já visto, o já supostamente conhecido, se transforma em uma grande aventura.

Desconcertar-nos pelo simples fato de encontrarmos algo que quase não variou seu contexto, criar novos sentidos ou desviar os estabelecidos, ativando mecanismos de distanciamento desse corpo, requer que ativemos a percepção como estado de vulnerabilidade e sensibilidade emotiva, um encontro individual com o restante do universo.

Corpos que se movem

O bailarino tem uma vivência dinâmica do espaço, que, caso consiga traduzir em imagens visuais, abre um campo riquíssimo de possibilidades estéticas.

O bailarino deve conseguir “ver” o que o *cameraman* registra, deve dançar em vínculo com a câmera e em concordância com o espaço do vídeo, dançar em relação com o olho que o percebe; ao mesmo tempo, o *cameraman* deve perceber esse corpo, mover-se com ele, respirar e dançar com ele, conseguindo uma relação dinâmica no espaço. Ser o outro ao mesmo tempo em que sou eu e agir em conseqüência, desenvolver uma escuta tal que me permita mover-me com o outro e até antecipar-me.

Colocar o ponto de vista dentro da ação, situar o espectador dentro, traduzir uma vivência física do movimento: a

cadência, a mudança de ritmo e direção, o peso. Como mostrar mais o giro do que o corpo que gira? Como traduzir mais a linguagem audiovisual de um salto do que o corpo que se impulsiona? Como traduzir mais um impacto do que os corpos que se atiram?

Corpos que dançam

A dança é movimento, o vídeo também é. O vídeo e a dança trabalham sobre a mesma matéria-prima, o espaço e o tempo, porém, ambos os conceitos têm esquemas completamente diferentes em cada linguagem. A dança cênica ampliou enormemente suas fronteiras, possibilitando grande liberdade criativa. Essa liberdade se potencializa quando a relação com o vídeo ao libertá-la de suas leis físicas. Citando Maya Deren, “no cinema posso fazer o mundo dançar”.

Danças em um espaço

O vídeo enquadra. A dança deveria ser criada a partir ou para esse espaço da câmera. Esse enquadramento pode perseguir uma dança ou deixar que a dança flua nele. O enquadramento é o espaço do vídeo.

Penso no enquadramento como uma fronteira que demarca, porém não limita a ação. Para perceber essa ação, não é necessário que aconteça tudo dentro do enquadramento, posso sugerir que se desenvolva ou continue fora dele. Mediante o enquadramento, destaco o que decido que o espectador veja, porém, também posso conseguir que se atenda ou reconstrua o que está fora.

Penso essa composição em várias direções e profundidades. A câmera se move em um sentido e atravessa o corpo, ou um corpo se move e atravessa a câmera. Em ambos os casos, de onde entra? Como e que parte desse corpo? Quais as distâncias entre corpo e câmera? Aqui se colocam em jogo a composição em diversos planos e as relações de profundidade de campo, possibilitando destacar alguns elementos sobre outros. Construir narrativas não somente nas seqüências das imagens, mas também nas sobreposições e nas relações entre os diversos planos. Mover o ponto de atenção do espectador, passando pelos diferentes planos

em relação a um mesmo ponto de vista. Criar sensações espaciais para uma linguagem que é bidimensional.

Danças em um tempo

O tempo é para o videoartista o que a luz é para o pintor e o fotógrafo. Maya Deren afirmou que a câmera lenta seria como o microscópio das imagens. A percepção do tempo equivale ao pensamento, o tempo não se move em uma trajetória linear.

Nós o condensamos e o dilatamos conforme nossas necessidades. A edição do vídeo permite-nos alterar ou construir uma nova temporalidade das ações, mudar sua velocidade; porém a manipulação do tempo é absoluta e ilimitada pelas infinitas combinações dos frames de todos os minutos e de todas as imagens visuais possíveis. No vídeo, a verdadeira composição do movimento, a dança, constrói-se na ilha de edição. O momento da filmagem é a hora da captação de matéria-prima. É importante conhecermos e sermos conscientes dessa característica, para nos sentirmos livres ao tomarmos as decisões na coleta das imagens.

Danças no vídeo

O vídeo como um espaço para a exploração da dança, como sujeito, objeto e metáfora. Um espaço para a exploração do movimento, a variação de todas as relações no espaço e no tempo, a instabilidade de todas as referências.

Os vídeos produzidos pelo Rumos Dança representam cinco possibilidades de abordagem da videodança entre as infinitas que podem existir. Comentaremos alguns aspectos, levando em conta as questões anteriormente mencionadas.

Sensações contrárias

Quando dois pontos seguem direções diferentes ou opostas, geram uma tensão. Assim como acontece no tipo de movimento dos bailarinos, ocorre também na composição das imagens. A composição dos elementos em relação à câmera está desenhada de tal forma que gera desequilíbrio. As ações estão desenquadradas ou em segundo ou terceiro planos.

Dentro de um mesmo enquadramento, propõem constantemente ao espectador uma passagem da atenção de um ponto a outro pelas ações desenhadas em cada um deles.

Nas cenas aparecem objetos que, mais do que nos fornecer informação sobre o que acontece, nos desviam das leituras primárias.

Na segunda parte do vídeo, a câmera adquire um movimento constante e fluido, levando-nos por diversos cômodos, justo quando as coreografias dos bailarinos estão em seu ponto mais alto de deslocamento.

Tudo é instável, tudo é movimento, nada é previsível; quando parece que vai começar, termina, sem nos permitir encontrar o equilíbrio.

FF ▶▶

Propõe uma continuidade temporal e deslocamento espacial, consegue que espaços distantes possam ser próximos. Seguimos um casal que nos leva com ele em seu trajeto. Em um curto lapso de tempo parece que percorremos dias, meses. O casal não se olha, porém sabemos que estão juntos, levam-nos com eles. Percorrem diversos lugares, alguns ruidosos, perigosos, outros menos; fazem com que percorramos espaços tão diferentes com harmonia e fluência. Espaços urbanos que são conhecidos por todos, nós os habitamos, sabemos de sua sonoridade, porém, *FF ▶▶* elimina essa sonoridade própria de tais espaços para dar passagem exclusiva à melodia do casal. A ação emudece o contexto, conseguindo que tudo seja fácil e contínuo. Esse percurso não tem começo nem fim, pode manter-se para sempre. *FF ▶▶* é uma história de amor, *FF ▶▶* nos incita a nos apaixonarmos.

Jornada ao umbigo do mundo

Numerosos corpos são dispostos por muitíssimas horas, compondo formas estáticas para realizar um vídeo em *stop motion*. São a paisagem de uma absurda história de bonequinhos de brinquedo que, com toda liberdade lúdica, os autores planejaram muito detalhadamente. A paisagem é formada por corpos brancos, morenos, negros, com

tatuagens, com cicatrizes, com e sem pêlos, mais magros, mais gordos. A paisagem não é anônima, o corpo se apresenta não como simulação ou representação, mas, sim, em sua total natureza. O corpo se apresenta a tal ponto que posso apreciar seu cheiro.

Ao mesmo tempo em que seguimos a viagem dos diminutos personagens, a paisagem corporal se mantém em primeiro plano. A anatomia serve como território, o conto serve de desculpa aos artistas para falar ou colocar em evidência a riqueza da natureza humana.

Fora de campo

A dança se desloca fora do enquadramento, o jogo se inverte e visualizamos quem está sempre fora de campo, quem vê.

No entanto, a dança está presente, a reconstruímos mediante as sensações de quem a vê, por meio de seus comentários e da própria corporalidade ao presenciá-la. Não é necessário ver a bailarina para ver a dança. *Fora de campo* habita as margens das linguagens, porém esse vídeo não documenta uma dança, mas, sim, transforma o corpo em uma dança. Coloca-nos em comunhão com os outros espectadores, em que desfrutamos juntos de um bondoso ato de entrega.

Passagem

Uma viagem ao interior, uma casa vazia com o vestígio de algo que já foi. Espaços emotivos habitados pela nostalgia de algo que não está. A escolha da super-8 reforça essa leitura. O vídeo nos leva para passear, encontramos sempre a mesma bailarina, desdobrada em vários estados. Uma mesma pessoa que muda completamente em cada cômodo.

Para definir a poética de cada um dos cômodos, estão em estreita comunhão coreografia, vestuário, elementos cenográficos, tipo de movimento da câmera, outras pessoas que ocasionalmente aparecem. A sensação é a de que o tempo é contínuo. Apesar de contar com significativos cortes entre imagens e passagem de um cômodo para outro, flui.

O espectador percorre esses espaços internos de sonho em primeira pessoa. Somos voyeurs, não somente transitamos como também farejamos. Podemos nos aproximar sem sermos vistos, quase roçar, intrometer-nos, e somos convidados a nos retirar sem que possamos levar nada além da dúvida de que talvez não tenha acontecido.

Tamara Cubas

Artista que estuda as linguagens da dança, do vídeo e da performance, formada pela Escola Nacional de Belas Artes (Montevideu) e pós-graduada em arte e tecnologia pela EMMA (Holanda). Ministra cursos de videodança no Uruguai, na Argentina, no Chile e no Brasil. É co-diretora do coletivo artístico Perro Rabioso (Cachorro Raivoso) e diretora do *Festival Internacional de Videodança do Uruguai* (FIVU). Atualmente, dirige o projeto Plataforma do Ministério da Educação e Cultura do Uruguai de incentivo à inovação artística.

CONTEXTOS

ESTAR NA EXPERIÊNCIA DE REFLETIR SOBRE DANÇA

JÁ É ELA PRÓPRIA UMA FORMA DE EXPERIÊNCIA,

UMA ARTICULAÇÃO ENTRE ESSE INSTANTE

ESTRUTURAL QUE ENGENDRA A

REFLEXÃO E UMA HISTÓRIA CONTÍNUA DE

INTERAÇÕES CORPO-AMBIENTE.

THEMBI ROSA

contemporaneidade no extremo sul do brasil: um percurso

Airton Tomazzoni

Fazer uma cartografia é sempre um exercício de reconhecimento. De reconhecimento e, inevitavelmente, de tradução, o que exige um olhar atento e sensível para operar entre o território a nossa frente, o que conseguimos desse território perceber e como representá-lo. Foi com esse sentido que procurei me relacionar com o trabalho de traçar um panorama da dança contemporânea no Rio Grande do Sul, olhando para esse território e buscando traçar sua topografia, uma topografia bem mais complexa do que a geográfica, uma vez que o objeto de descoberta e registro é dinâmico. A pesquisa deste ano, contudo, já em sua terceira edição, além de identificar o novo desenho da dança contemporânea no estado, permitiu notar as mudanças do território em comparação às edições anteriores. Assim, o que busquei foi reconhecer e traduzir, arriscando, com base na leitura e comparação dos dados das três edições, compreender um pouco o movimento da produção e das condições dessa produção.

Historicamente o Rio Grande do Sul difere da maioria dos outros estados. Sua produção local cênica não se inicia com o balé, mas sim com matizes dalcrozianas, no Instituto de Cultura Física, coordenado por Nenê Bercht e Mina Black, que monta o primeiro espetáculo de dança em 1928. Conforme a imprensa da época, o Instituto inaugura “a dança culta” na cidade. Nele formam-se Lia Bastian Meyer, Tony Seitz Petzhold, Irmgard Hofmann e Salma Chemale. As duas primeiras estudam balé em Berlim e, na década de 1930, abrem as duas primeiras escolas de balé clássico na capital.

A dança contemporânea começa a ganhar forma em 1977, nos trabalhos do grupo Mudança, dirigido e coreografado por Eva Schul, que havia tido formação clássica com Maria Julia da Rocha, aluna de Lya Bastian Meyer, mas que se

especializou nos Estados Unidos com Alwin Nicolais. O grupo atua até 1980, tendo montado quatro espetáculos: *Berro Gaúcho* (1977), *Metamorfose* (1978), *Alice* (1979) e *Relações* (1980). Ao longo da década de 1980 a dança contemporânea ganha relevo e inúmeras companhias são criadas, como Balletto, Terpsí, Haikai e Muóvere.

Atualmente, quanto à *produção artística em dança*, o último mapeamento identificou 83 profissionais e revelou 31 grupos/companhias atuando no estado. Esses dois dados aparecem de maneira bastante significativa, uma vez que indicam a quase-duplicação do número de profissionais identificados na última pesquisa (45 profissionais e 19 grupos/companhias). Mesmo que esse aumento também seja devido a um porcentual (pequeno) de profissionais e companhias que “escaparam” da pesquisa anterior, o fato, de qualquer maneira, permite verificar uma relevante afirmação e ampliação da produção da dança contemporânea no estado nos últimos anos. Se alguns que não estavam na pesquisa anterior aparecem nesta é porque permanecem produzindo (e permanecer nas condições culturais do nosso país é um dado que não pode ser ignorado) e se novos aparecem é porque a produção está se firmando (bem ou mal), em vez de mostrar sinais de desgaste.

Além da manutenção do trabalho de companhias já tradicionais, como Terpsí Teatro de Dança (criada em 1987), Muóvere (criada em 1989) e Anima (criada em 1993), cabe ressaltar que nos últimos anos vários criadores-intérpretes começaram a constituir grupos e companhias. Esse é um dos fatores que permitem verificar que quase metade dessas companhias foi criada nos últimos cinco anos, como Grupo de Risco (que trabalha com o Sistema Laban); Grupotato (que trabalha com contato/improvisação); Projeto Max; SeteOito Dança Contemporânea; Seeletanz; Meme;

Bailimbombom Cia. de Dança e Afins; Matheus Brusa Grupo Juvenil de Dança Contemporânea e Provisório Corpo, de Caxias do Sul; e Mímese Companhia de Dança Coisa, de Cruz Alta/Porto Alegre.

Em relação a esses dois itens é ainda importante ressaltar a localização de profissionais e grupos/companhias. A maioria dos profissionais aparece ainda na capital, Porto Alegre, seguida por Caxias do Sul, que se afirma como o segundo pólo para a dança contemporânea no estado. Dentre os grupos/companhias, 17 deles estão na capital. Caxias do Sul também se afirma como importante centro da produção, como o município que tem a única companhia mantida pela prefeitura, além de quatro outras companhias independentes. Esse contexto foi favorecido pela sensibilidade do poder público municipal, na época administrado pelo Partido dos Trabalhadores (PT) e pela atuação determinante da pesquisadora Sigrid Nora, que esteve à frente da companhia desde sua criação, em 1997, até 2004, e da qual irradiaram inúmeros criadores produzindo seus próprios trabalhos e formando seus próprios grupos.

Outro dado interessante quanto aos profissionais diz respeito à formação. Nas edições anteriores muitos não tinham formação universitária e os que a tinham eram graduados em outros cursos, como educação física, artes cênicas, antropologia, literatura e psicologia. O novo levantamento permite observar que praticamente todos os profissionais estão graduados, aumentou o número de profissionais pós-graduados e um número significativo começa a ter formação na área, ou seja, graduação em dança.

Esse último dado alia-se ao da *pesquisa acadêmica*, que também duplicou seu volume de produção. Esse aumento na produção e no perfil de formação dos profissionais é



conseqüência principalmente dos cursos de graduação e pós-graduação em dança. Na última edição da *Base de Dados*, três cursos de graduação estavam em funcionamento: na Universidade de Cruz Alta (Unicruz), em Cruz Alta; na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs/Fundarte), em Montenegro; e na Universidade Luterana do Brasil (Ulbra), em Canoas. Nesta edição, esses cursos tiveram várias turmas de formandos, que passaram a se inserir em grupos e companhias, bem como a alimentar a pesquisa acadêmica. Nesse sentido, quanto à temática das pesquisas, é perceptível que começa a ganhar maior fôlego a temática da criação em dança. Nos outros mapeamentos percebia-se uma maior ênfase na temática da dança-educação e da história da dança, ou a produção de dissertações e teses estava necessariamente adaptada a temáticas e enfoques teórico-metodológicos dos outros cursos em que foram desenvolvidas.

Em termos de *difusão artística*, no que se refere a festivais, eventos e mostras, o Rio Grande do Sul, ainda que não tenha um evento dedicado exclusivamente à dança contemporânea, vem firmando importantes espaços para a difusão não só de obras artísticas mas também para a discussão, o debate e o intercâmbio de conhecimento. Ainda que não seja um evento específico de dança, o *Porto Alegre em Cena* vem se colocando como um importante espaço para a difusão artística de dança contemporânea, incluindo na programação a produção local, mesmo que tenha reduzido o número de companhias nacionais nas últimas edições. Além dele, em Porto Alegre, o Centro Municipal de Dança vem realizando a *Mostra de Dança Universitária*, a *Mostra de Dança Verão* e o *Dança de Domingo*, com destaque para a dança contemporânea local. Também na capital vem sendo sediado o Congresso Nacional de Dança (Condança). O *Conexão Sul – Encontro de Artistas*

Contemporâneos, que teve sua primeira edição realizada na cidade, também retornou na rotatividade proposta pelo evento, que já foi realizado em Florianópolis e Curitiba. Outro evento que vem se consolidando é o *Seminário Nacional de Dança e Educação*. Em Montenegro, por sua vez, acontece o *Encontro Nacional de Pesquisa em Artes*, que chega a sua quinta edição, reunindo profissionais de dança, teatro, música e artes visuais. Além desses eventos, o estado conta com inúmeros festivais competitivos e não-competitivos, que vêm sendo uma via de difusão da dança contemporânea, especialmente no interior, com a inclusão de espetáculos, cursos e palestras.

Entre as principais iniciativas do poder público de apoio à criação artística estão os financiamentos municipais, como o Fumproarte, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, e a Lei de Incentivo à Cultura, da Prefeitura Municipal de Caxias do Sul. Elas têm garantido não só a produção significativa de espetáculos mas também a publicação de livros. A Lei de Incentivo Estadual e a Lei Rouanet pouco têm sido utilizadas para iniciativas artísticas, pela dificuldade de captação para espetáculos de dança contemporânea. Elas têm sido utilizadas de maneira mais efetiva pelos grandes festivais e eventos.

É por esse território sinteticamente apresentado aqui que está se configurando a produção de dança contemporânea. Um território que progressivamente vem sendo mapeado e que, nesse movimento, revela novos dados. Dados que deparam com a contingência diante da diversidade e da complexidade que se apresentam, mas que começam a permitir um olhar fundamental para se começar a traçar um panorama e se avançar no entendimento da realidade da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. É o começo de um percurso. Um desafiador mas necessário percurso.

Airton Tomazzoni

Coreógrafo, pesquisador e professor do curso de dança da Fundarte/Universidade Estadual do Rio Grande do Sul; diretor do Centro Municipal de Dança da Prefeitura de Porto Alegre; e doutorando em educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.



ações que se espraiam no tempo

Giancarlo Martins

"A vida útil de um objeto artístico está relacionada com a continuidade dos seus efeitos, ou seja, a expansão do raio de ação contaminatória de seu meme, para além da duração de seu organismo, reconfigurando não apenas o sistema estético em que está inserido, mas todo o sistema cultural de que faz parte."

Jorge Albuquerque Vieira

Sistemas dinâmicos como a arte e a ciência estão em constante processo de evolução. Abertos ao ambiente, esses sistemas são contaminados pelas informações neles contidas, em constante processo evolutivo. A dança se insere nesse contexto de relação e, como tal, é também constantemente redesenhada, face às possibilidades conectivas que estabelece tanto com seus elementos internos como com o contexto externo.

E, como em todo processo, a percepção de seus efeitos se dá ao longo do tempo, ao passo que se faz necessário entender os acionamentos e efeitos provocados no ambiente por essas ações, bem como quais são as estratégias que têm possibilitado a emergência de novas estruturas e suas permanências. Nesse sentido os mapeamentos realizados pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança¹ configuram-se como poderosa ferramenta de diagnóstico dessa realidade em processo de evolução, tal qual tudo o que constitui o nosso universo.

Historicamente, a imagem da dança no Paraná esteve atrelada ao Balé Teatro Guaíra. A produção em dança coube, em sua maioria, a grupos atrelados a instituições, como a Têssera Cia. de Dança, ligada à Universidade Federal do Paraná, aos corpos estáveis do Teatro Guaíra ligados ao governo do estado e às academias particulares, todos sediados na capital do estado, Curitiba.

Os grupos e artistas independentes, com pouca visibilidade e mecanismos que possibilitassem sua permanência, sempre tiveram sua sobrevivência ameaçada. A maioria deles sobreviveu apenas por breves períodos, pois rapidamente as dificuldades endêmicas, das quais padecem quase todas as experiências em dança com vistas a uma profissionalização, começavam a aparecer: altos custos de manutenção (aluguel de estúdio, pagamento dos artistas, custos de produção etc.), dependência de editais de leis de incentivo à cultura, além da falta de espaços para circular suas produções. Dentre outros, destacam-se, num passado próximo, a Tempo Cia. de Dança, a Companhia da Cidade e a Origens Sociedade Pró-Arte (Ospa).

Nesse ambiente, algumas ações merecem destaque, por acenarem com a possibilidade de novas constituições. Um exemplo é a estratégia imprimida pela Verve Cia. de Dança: tendo suas atividades iniciadas em Curitiba, migrou para o interior em busca de um ambiente que favorecesse a continuidade de seus projetos, e encontrou em Campo Mourão espaço para essa continuidade.

Assim como a Verve, o Ballet de Londrina também desenvolve seus projetos artísticos numa cidade do interior. A presença dessas companhias alterou significativamente os ambientes culturais locais, impulsionando o refinamento das produções e a melhoria da qualificação dos profissionais ligados às artes. Transformando as políticas públicas de gestão cultural e a valorização do artista local, ampliaram o mercado de trabalho e modificaram o olhar da população em relação aos eventos artísticos, apontando para a criação de pólos culturais descentralizados.

Em 2003, com a inauguração da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, gerida e administrada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), a cidade teve contato com artistas e pesquisadores de diversas partes do Brasil e do mundo, por intermédio de vários eventos – debates, workshop e apresentações. Essas novas qualidades informativas corroboraram a reconfiguração do cenário da dança, fomentando a pesquisa, a reflexão e a produção em dança contemporânea.

A FCC, pela primeira vez em sua história, cria, em 2005, uma coordenação de dança com a intenção de pensar e gerir as políticas e ações da dança no município, tendo como coordenadora a artista e pesquisadora Marila Velloso. Ao objetivo principal da Casa Hoffmann – fomentar a pesquisa e a produção de conhecimento – somaram-se ações que pudessem gerar mecanismos de partilha desses conhecimentos com as diversas realidades artísticas da cidade, reduzindo as distâncias entre arte e sociedade e democratizando a informação. Foram criados editais de circulação e ações nas oito regionais administrativas, como o *Dança Quem Quer*, oficinas e encontros com artistas profissionais e amadores e gestores culturais, que se somaram a eventos realizados na própria Casa: o *Coletivo de Estudos*, o *Tube de Imagem* (mostra de dança em vídeo) e o *Dança de Portas Abertas*, além de mostra de processos e espetáculos dos artistas bolsistas e residentes.

Esse novo movimento no ambiente cultural curitibano contribuiu para que a cena independente, sempre à margem das instituições, se tornasse mais consolidada e ativa. Nesse contexto, surgem novos modos de organização, que não seguem formatos, mas testam seus próprios procedimentos, reformulam experiências e germinam questões, construindo espaços complexos e múltiplos.

É o caso do Coletivo Couve-flor – Minicomunidade Artística Mundial², criado por artistas locais que, vale ressaltar, em algum momento de suas trajetórias artísticas tiveram contato com as informações que circularam na Casa Hoffmann. Permeáveis à ebulição de conhecimentos, propõem ações desestabilizadoras e conectam-se pela familiaridade de pensamentos, criando relações descentralizadas e multideterminadas. Trata-se de uma experiência coletiva de corpos coletivos, num diálogo horizontal, sem hierarquias definidas, que, atuando de maneira crítica, rompem com estruturas deterministas.

As propostas e os propósitos desse coletivo, juntamente com as pesquisas desenvolvidas por grupos como PIP Companhia de Dança, Descompanhia de Dança, Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e artistas-solo como Mônica Infante, Gladis Tridapalli e Cíntia Kunifas, evocam e delineiam novas ações comunicativas para a dança, propondo uma nova ordem que faz proliferar questões e a testagem de procedimentos que levem à geração de modos de organização, dotados de uma estrutura composta de heterogeneias em permanente estado de autocriação, em que se entenda cultura e arte como sistemas de alta complexidade em permanente estado de evolução.

Longe de serem as únicas, essas ações servem de exemplo a outras experiências e, sobretudo, de atratores para pessoas e idéias que entendem esses processos de organização como um lugar privilegiado de geração do pensamento crítico a romper com estruturas deterministas, que têm na arte uma ferramenta fundamental para a comunicação entre os indivíduos para a "transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade" (Rancière, 2005: 67).



A política cultural para a dança vem se desenvolvendo, principalmente nas esferas municipais, com a criação de leis de incentivo com editais direcionados à dança. Já o auxílio do governo estadual é quase todo voltado para os corpos estáveis por ele gerido (BTG e G2) e para a Escola de Danças do Teatro Guaíra. Contando atualmente com editais destinados à dança, ainda há muito o que fazer, tendo em vista que os mesmos ainda carecem de ajustes e ampliação. Faz-se necessária uma política pública que favoreça, de maneira continuada, as ações já empreendidas, assim como a circulação e o compartilhamento das produções. A maioria dos eventos destinados à difusão é sazonal e localizada, com perfil competitivo e amador.

Na tentativa de vencer as dificuldades de circulação e partilha de conhecimento, fortalecer iniciativas já existentes e criar novas configurações para os eventos de dança, é criado em 2000 o *Fest-Dança Curitiba* e, em 2001, o *Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo*, eventos com caráter de mostra, preocupados com aprimoramento profissional, discussões e trocas. No entanto, com apenas duas edições, ambos tiveram sua continuidade interrompida face às dificuldades em se obter recursos e apoios institucionais.

Em 2002, outra iniciativa extra-oficial de artistas começa a tomar corpo, o *Conexão Sul*. Idealizado pelos artistas da dança Cibele Sastre, Marco Fillipin e Tatiana da Rosa, de Porto Alegre (RS), teve como objetivo criar um ambiente de circulação para as produções realizadas nos três estados da Região Sul. Com edições em 2002, 2003 e 2006³, o *Conexão* sempre buscou reunir tanto criadores como produtores culturais, pesquisadores e jornalistas não só da Região Sul, mas também convidados de outras localidades. Propunha ações que pudessem incentivar tanto processos criativos como formativos e de aprimoramento, ao mesmo tempo que aproximasse artistas, pesquisadores, críticos e públicos, de modo a torná-los mais familiarizados com questões relacionadas à produção artística contemporânea.

Fato também importante foi a criação, em 2006, do *Fórum Dança Curitiba*, idealizado pela coordenadoria de dança da FCC, com o intuito de criar e assegurar condições e ambiente favoráveis para a cooperação e a emergência

de novos pensamentos sobre o que é dança e como desenvolvê-la, disseminando as informações pertinentes à área da dança, sejam elas técnicas, sejam políticas, de produção de conhecimento. Segundo Velloso (2006: 25), o Fórum de Dança "(...) propõe espaços para debate público, o que pressupõe uma ágora para o confronto de idéias, numa tentativa de politização não só dos profissionais mas também dos amadores e interessados em dança".

Essas iniciativas apontam para a necessidade da configuração de uma nova conjuntura que impulsione a geração de estruturas de sentido. Daí a necessidade de eventos atrelados ao princípio da continuidade, que ajam de maneira virótica e que, numa atitude de resistência, passem a disseminar suas idéias e propostas, compartilhando experiências, fortalecendo a atuação política dos artistas da dança, criando, dessa maneira, organizações que possam resistir à soberania do já determinado, impelindo a revisão dos conceitos que regem as ações empreendidas em prol da arte, de maneira a reverter o quadro de dificuldades em que se encontram aqueles que buscam fazer dança não apenas no Paraná, mas em todo o país, num cenário onde imperam a competição, os jogos de poder e influência, disseminados sob a égide de uma lógica de mercado.

Nessa empreitada, soma-se o significativo crescimento da produção acadêmica tanto na graduação quanto na pós-graduação do curso de dança da FAP, fato creditado, em grande medida, à qualificação dos professores da instituição. Ainda há dificuldades em fazer circular essa produção. Hoje conta-se apenas com dois periódicos destinados à dança – o eletrônico *Conexão Dança* e o impresso *Vidance*; já as publicações são quase inexistentes.

Um compromisso com a continuidade

As experiências analisadas demonstram que, nos últimos anos, acionamentos têm gerado ações no campo da dança.

O que se evidenciou na pesquisa é que essas ações só se concretizam na medida em que se promovem condições para que as idéias se expandam espaço-temporalmente e ganhem reverberação e continuidade.

Outro aspecto importante a considerar é que os processos de modificação dependem de ações continuadas, pois hábitos sedimentados permanecem, tais como dicotomias, estruturas de poder e dominação, práticas deterministas, lógicas de mercado e políticas públicas ineficientes, que minam o desenvolvimento e a efetiva implementação e manutenção dessas práticas. Nesse sentido, muitas das experiências descritas são ainda bastante frágeis e necessitam de continuidade para repercutirem de forma ainda mais efetiva. Fazem-se necessárias a criação e a manutenção de novos espaços que atuem em sintonia, contemplando a diversidade, apresentando a artistas e espectadores, mais do que produtos, questões e propostas que suscitem a reflexão.

A coexistência e a comunicação dessas ações demonstram que as experiências devem ser partilhadas (atributos, interesses, idéias, hipóteses), pois a integração efetiva-se por meio de uma troca recíproca que repercute tanto sobre o todo como também sobre suas partes de maneira complementar, uma mescla de disposições e investimentos, criando idéias e ações que auxiliem na transformação e oxigenação da dança e de seu ambiente de existência.

Referências bibliográficas

- BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- MARTINS, Giancarlo. Uma nova geografia de ideais: diversidade de ações comunicativas para a dança. São Paulo: PUC/SP, 2006. [Dissertação de mestrado em comunicação e semiótica]
- _____. A descentralização da cultura da dança no Brasil pós-anos 80. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007. p. 163-170.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2006.

TRIDAPALLI, Gladis. Dilatando a atuação e criando parcerias. Disponível em: <http://www.idanca.net>. Acesso em 20 mar. 2006.

VELLOSO, Marila. A imagem do Teatro Guaíra e da dança em Curitiba: influência e contaminação através da mídia. São Paulo: PUC/SP, 2005. [Dissertação de mestrado em comunicação e semiótica].

_____. Diálogos entre teoria e prática: refletindo sobre o processo de avaliação proposto pelo Fórum. In: *Anais do Dança Cidade: II Fórum de Dança de Curitiba e Encontro de Gestores em Dança*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná/Fundação Cultural de Curitiba, 2006. p. 25-28.

VIEIRA, Jorge. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

Notas

1. O programa Rumos Itaú Cultural Dança realizou mapeamentos nos anos de 2000, 2003 e 2006. A atualização da *Base de Dados* para a edição 2006 no Paraná mapeou ações desenvolvidas nas cidades de Antonina, Campo Mourão, Cascavel, Curitiba, Guarapuava, Londrina e Ponta Grossa.
2. O coletivo Couve-flor – Minicomunidade Artística Mundial foi criado pelos artistas Cristiane Bourger, Elisabete Finger, Gustavo Bittencourt, Michele Moura, Neto Machado, Ricardo Marinelli e Stéphanie Mattanó.
3. As edições ocorreram em forma de rodízio em cada uma das capitais dos estados da Região Sul. Em 2002, em Porto Alegre e Curitiba; em 2003, em Florianópolis; e, em 2006, novamente em Porto Alegre. Espera-se para 2007 mais uma edição em Curitiba.

Giancarlo Martins

Artista da dança, professor e pesquisador; mestre em comunicação e semiótica (PUC/SP); bacharel em dança (PUC/PR, FAP/PR); coordenador do Coletivo de Estudos da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento (Curitiba/PR); e professor da Faculdade de Artes do Paraná nos cursos de dança e teatro.

dança contemporânea em santa catarina: um cenário de desbravadores

Jussara Xavier

A proposta deste artigo é colaborar para a compreensão do contexto da dança no estado de Santa Catarina (SC) no período 2000-2006, visualizando as transformações ocorridas nesse tempo-espaço. Como pesquisadora do Programa Rumos Itaú Cultural Dança nos anos de 2000, 2004 e 2006, registrei dados variados¹, importantes para perceber a dinâmica dos fatos. A investigação foi realizada nas cidades de Blumenau, Itajaí, Florianópolis, Jaraguá do Sul, Joinville e Lages, significativas para o estudo em questão.

A construção de conhecimento em dança vem ganhando espaço em pesquisas acadêmicas. Em sete anos, a produção cresceu de modo significativo, considerando a inexistência de um curso de graduação em dança e que a única pós-graduação existente, a Especialização em Dança Cênica da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), formou somente três turmas. Já a quantidade de livros publicados cresceu em ritmo lento. As publicações mais recentes foram viabilizadas por meio da lei catarinense de incentivo à cultura, instrumento significativo de financiamento à dança na região.

No ano 2000, os estímulos destinados à dança eram insuficientes, e até hoje a situação pouco se modificou. O apoio do setor público se dá majoritariamente por meio do mecenato de incentivo à cultura², quer dizer, a participação direta do governo no financiamento à dança ainda é pequena, seja em relação aos estímulos existentes, seja em relação ao volume dos recursos destinados. O problema decorre de uma discussão maior: o baixo orçamento do governo direcionado à cultura. Nesse panorama, a política cultural tem sido interpretada pelas administrações públicas como sinônimo de lei de renúncia fiscal, e o objetivo exclusivo dos governos tem sido o de promover a realização

de projetos, ainda que estes não atendam aos objetivos básicos de uma política cultural, como, por exemplo, a ampliação do acesso à cultura. Diante desse contexto, para todos os profissionais, a busca de mecanismos alternativos de financiamento tornou-se um importante desafio.

Descontentes, os próprios artistas criam estratégias para contrapor a situação de desamparo na qual se encontram. Daí surgem projetos como a Série Mergulho no Palco, que disponibiliza bolsas de montagem para intérpretes-criadores, iniciativa destinada a fomentar a investigação em dança contemporânea.

Mostras e festivais competitivos, palcos de exposição para escolas e grupos amadores, permanecem até os dias de hoje, mas já não se configuram como ações exclusivas de distribuição da produção artística. Algumas iniciativas consolidadas se transformaram, como a *Mostra de Dança de Florianópolis*. Com o propósito de incentivo à profissionalização, a edição de 2006 convocou apenas grupos de dança contemporânea.

Novas e importantes cenas surgiram e vêm abrindo caminhos para a difusão da dança contemporânea profissional. A *Mostra de Dança Contemporânea de Joinville* e a *Mostra Contemporânea de Dança de Itajaí* se concentram na circulação de companhias profissionais. O Seminário Múltipla Dança vai além da apresentação de espetáculos ao promover palestras, oficinas, performances, debates, exposição de processos, jam sessions, exibição de videodanças. Já o Seminário Arte Contemporânea em Questão realiza conferências que possibilitam discutir a contemporaneidade na dança. O projeto Tubo de Ensaio concentra-se em mostra de trabalhos aliada a debates.

Ações como essas favorecem a profissionalização da dança local, pois em Santa Catarina as companhias mais atuantes são exatamente as de dança contemporânea, e a capital reúne as mais representativas. Destaque para o único grupo efetivamente profissional: o Cena 11, com direção e coreografia de Alejandro Ahmed.

Já em 2000 o Cena 11 foi sublinhado como núcleo consolidado, importante estímulo para o desenvolvimento da dança catarinense. De lá para cá, grupos como Mahabhutas e Voga, que ocupavam papel de destaque, foram desfeitos. Companhias independentes em crescente profissionalização, como Kaiowas, Ronda, Siedler, Aplysia, Andras e O'ctus, mostram-se empenhadas na conquista de espaços e apoios para a continuidade e o aprofundamento de suas pesquisas. Apesar de a produção em dança contemporânea concentrar-se na capital, ganha terreno em outras cidades do estado, especialmente nas criações do Grupo de Experimentação Cênica de Jaraguá do Sul e do Rinoceronte Alado Núcleo de Dança de Itajaí. Os grupos exercem um papel fundamental na formação dos profissionais locais. A recente busca por qualificação e inserção no mercado profissional provocou o surgimento de especialistas como iluminadores, produtores, designers e músicos, que se voltam à execução de trabalhos exclusivos e integrados à área da dança. Nesses espaços de construção conjunta encontramos o coreógrafo, freqüentemente um autodidata que alia a função de criador com as de intérprete e professor. Em essência, os bailarinos assistem a aulas nos próprios grupos, têm uma trajetória restrita à educação informal e/ou constroem conhecimentos com base nas próprias experiências.

Esse cenário muda lentamente. Em Florianópolis, o Centro Integrado de Cultura (CIC) vem aglutinando um grupo de professores-criadores³ que ministram oficinas de dança contemporânea e organizam encontros para o exercício da improvisação. Apesar das condições estruturais precárias ao ensino da dança, pouco a pouco o CIC se configura como núcleo de formação. Sediada em Joinville, a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil implantou, em 2004, um curso de aperfeiçoamento em dança contemporânea que inclui matérias como elementos do circo, interpretação teatral e

composição coreográfica. Já o ensino acadêmico da dança teve início em 1999 com a pós-graduação Especialização em Dança Cênica, da Udesc. A coordenadora do curso, Sandra Meyer, trabalha no projeto de implantação da primeira graduação em dança do estado, ainda sem previsão de início.

Sandra Meyer também exerce o papel de crítica de dança oficial, pois é a única escritora a publicar com regularidade em jornais e revistas impressos. A falta de periódicos especializados em dança alia-se aos reduzidos espaços concedidos para a publicação de textos analíticos. Assim, além da privação de estímulos para a formação de críticos, a cobertura dada pela mídia local à produção artística catarinense é restrita e superficial. Na contracorrente, a revista *Cartaz*, especializada em cultura, prima pela qualidade da informação, recorrendo a pessoas competentes nas diversas áreas artísticas. O tratamento marginal dado pela mídia aos grupos de dança coopera com a dificuldade de despertar o interesse do público por espetáculos. No caso da crítica, vale lembrar que ela exerce um papel de educação da sociedade, na medida em que colabora com a construção de um repertório informativo que estimula a freqüência em apresentações e possibilita o acesso intelectual à obra de dança.

A dificuldade de formação de platéias para a dança é visível nesse contexto. Se por um lado alguns eventos conseguem aglutinar um bom número de assistentes, por outro muitos artistas e grupos sofrem com a pequena quantidade de público em seus espetáculos. Hoje Santa Catarina tem cerca de 30 teatros, um número razoável quando relacionado à produção local. Devemos, no entanto, considerar que nem todos são adequados e qualificados para dança e, ainda, que a mera existência de espaço não é propriamente um impulso à criação. As altas taxas de locação dos teatros e equipamentos inibem a circulação de espetáculos dentro do próprio estado.

A ocupação dos teatros é também assunto a discutir. Afinal, como os grupos sobrevivem num local onde não existem temporadas de dança, o acesso aos palcos é dificultado e o público é limitado? Por que não estabelecer um calendário

de ocupação dos teatros públicos para a dança local? Por que não implantar e estimular um programa contínuo de espetáculos de qualidade para que a dança contemporânea conquiste seu segmento de público? Será que o público, tantas vezes considerado a razão de ser do artista, não está sendo colocado em segundo plano? Se a dança se realiza em sua relação com a platéia, por que são poucos os grupos e artistas que estruturam projetos voltados ao diálogo efetivo com o público? Será que o mesmo financiamento público que colabora para dar forma às idéias de dança pode, de modo perverso, tornar o artista descompromissado com a conquista de platéia? Pois, quando o pagamento das despesas de produção e exibição está garantido via patrocínio, pode ocorrer que o proponente não se preocupe com o alcance de público, já que não há necessidade de pagantes. Afinal, que papel as bilheterias têm para prover sustentabilidade às companhias?

As organizações de classe podem colaborar com a discussão e implementação de políticas de difusão de espetáculos e formação de público. A Associação Profissional de Dança do Estado de Santa Catarina (Aprodança) é a principal entidade que reúne interessados em atuar em favor da profissionalização do setor de dança. A história tem mostrado que o fortalecimento da Aprodança depende do interesse, do senso de responsabilidade e cooperação da categoria que representa. É nítido que a Aprodança, com 21 anos de atuação, ainda não é devidamente assumida pelos artistas, talvez por não acreditarem que ações conjuntas possam trazer benefícios gerais. A organização necessita aglutinar um número crescente de pessoas e de cidades para ampliar seu potencial de representação.

Parece que, em se tratando da dança catarinense, muito do que existe é freqüentemente o resultado dos esforços de pessoas praticamente isoladas. É interessante verificar que importantes iniciativas ocorrem em função das atividades de um único profissional: cito Mery Rosa, em Itajaí; Lisa Jaworski, em Jaraguá do Sul; e Ivana Deeke, em Blumenau. É praticamente em decorrência das ações promovidas por essas profissionais que a dança contemporânea existe em suas cidades. Vale lembrar que, de modo análogo, a presença de Henrique Beling no fim dos anos 1990 em Lages

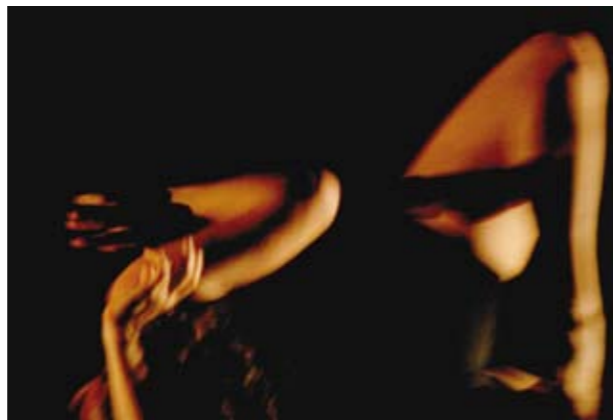
modificou a realidade da dança local. No período em que aí permaneceu, houve uma movimentação forte no setor e a promoção de ações específicas de dança contemporânea. Com a saída de Henrique Beling, Lages lentamente vivenciou o enfraquecimento do campo da dança e o desaparecimento das produções contemporâneas. Há que se perguntar se a dança contemporânea em Blumenau, Itajaí e Jaraguá do Sul também está vulnerável à atuação de um único profissional, tal qual ocorreu em Lages.

De qualquer modo, a dança contemporânea está apenas começando a desenhar sua história. A produção concentrada na capital retrata a desigualdade que se espalha no país. A descentralização regional poderia ocorrer com a promoção de alternativas que pensassem, por exemplo, no campo das leis de incentivo, numa obrigatoriedade de itinerância dos projetos pelo interior ou de remessa dos produtos gerados – como publicações – para regiões que se deseja privilegiar. Tais opções poderiam favorecer a ampliação do acesso aos processos de criação e consumo da dança nas várias cidades do estado. Enquanto isso não ocorre, os habitantes de Florianópolis permanecem como referências históricas para narrar os passos da dança contemporânea catarinense. Fatos notáveis podem ser recuperados na trajetória dos grupos Ballet Desterro e Móbile e de profissionais como Jussara Terrats, Martha Mansinho e Renée Wells. É básico conversar com Sandra Meyer e Alejandro Ahmed, desbravadores que, ainda hoje, tiram a ilha de sua condição de isolamento, articulando não só a capital, mas o estado de Santa Catarina ao pensamento-ação de dança nacional e internacional.



Notas

1. Profissionais, companhias, instituições, grupos de estudo, publicações, pesquisas acadêmicas, iniciativas de apoio à produção, organizações de classe, teatros, eventos, informações de relevância histórica. A lista e descrição dos itens pesquisados estão na *Base de Dados Rumos Dança*, disponível no site www.itaucultural.org.br.
2. Sistema em que o governo destina um montante de sua arrecadação de impostos para subsidiar projetos, cujos proponentes devem, por sua vez, buscar apoio junto aos contribuintes.
3. Elke Siedler, Diana Gilardenghi, Marta César, Ana Alonso e Zilá Muniz são alguns dos nomes atuantes nesse espaço.



Jussara Xavier

Mestre em comunicação e semiótica pela PUC/SP; especialista em dança cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina; produtora e curadora do projeto Tubo de Ensaio e Múltipla Dança; gestora de projetos da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil; e autora do livro *Tubo de Ensaio, Experiências em Dança e Arte Contemporânea*.



rumos da dança em são paulo

Maria Claudia Alves Guimarães

Fazer um mapeamento da dança na cidade de São Paulo é tarefa árdua, em virtude da quantidade e diversidade de profissionais, grupos, mostras, espaços cênicos, correntes de pensamento, pesquisas, publicações etc. Apesar de, ao longo de quatro meses em 2006, termos nos dedicado à atualização dos dados coletados em 2000 e em 2003, obtendo cerca de 430 planilhas, sabemos que esses números ainda se mostram incipientes e um tanto falhos no que diz respeito ao retrato da dança na capital paulistana. O fato é que tais lacunas espelham as dificuldades e a cultura dos profissionais que aqui tecem seus trabalhos, assumindo diferentes papéis ao mesmo tempo em que criam, produzem, dão aulas, enfim, lutam por sua arte e sua sobrevivência, no ritmo alucinado da metrópole.

Por ser a quarta maior cidade do mundo e a maior do Brasil, São Paulo não apenas representa o centro financeiro do país como também é um pólo cultural da maior importância. Ela pode ser vista como um centro metropolitano que, ao longo da história, atrai profissionais das mais diversas origens – da própria cidade, do interior do estado, de outras regiões do país e do exterior – que vêm em busca de trabalho, formação, aprimoramento e troca, difundindo suas experiências.

No que diz respeito à formação e ao aprimoramento profissional, conforme apontado pela pesquisadora Leda Pereira em 2000¹, a cidade oferece diversos cursos livres de dança, como balé clássico, flamenco, jazz, waldance, sapateado americano, dança moderna (Laban, Martha Graham, Limón, Cunningham etc.), nova dança, dança-teatro, dança contemporânea, contact improvisation, street dance, butô, danças populares brasileiras etc. Somadas às mais distintas técnicas de trabalho corporal (lian gong, tai chi chuan, aikido, eutonia, técnica de Alexander, rolfing, gyrokineses, pilates, body mind centering, capoeira, técnicas circenses etc.), fornecem ao bailarino subsídios para a construção de um corpo híbrido, aberto a uma gama de possibilidades em dança contemporânea.

Embora ainda recentes, os cursos de graduação da capital paulistana², sobretudo os oferecidos pela Universidade Anhembi Morumbi e pela Pontifícia Universidade Católica – mais focados na dança contemporânea –, começam a sedimentar-se após oito anos de atividade, formando e lançando uma nova gama de profissionais. Quanto à Unicamp, cabe ressaltar que, embora localizada no interior do estado, devido à sua proximidade (apenas 120 quilômetros da capital), também tem contribuído bastante nesse processo, visto que muitos profissionais atuantes na cidade graduaram-se lá. Assim, cada vez mais notamos o aumento do número de profissionais com formação universitária na área de dança. Vale salientar ainda que muitos profissionais da dança com carreiras já estabelecidas têm se voltado aos cursos de pós-graduação, sobretudo àqueles oferecidos pelo Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, a fim de estabelecer uma maior reflexão a respeito do seu processo de criação artística.

No que se refere à produção acadêmica, verificamos que a maior parte das monografias tem sido escrita pelos alunos da PUC/SP e da Anhembi Morumbi, seguidos pelos estudantes de artes cênicas e da área de comunicação da Escola de Artes e Comunicação da USP (ECA/USP). Contudo, a produção de dissertações de mestrado e de teses de doutoramento concentra-se na PUC/SP, com 53,33% das pesquisas produzidas por seus departamentos de Comunicação e Semiótica, Psicologia e Educação; e na Universidade de São Paulo, com 44% (mesmo sem oferecer, até hoje, um curso superior de dança), realizadas, respectivamente, nas seguintes unidades de ensino: Escola de Comunicação e Artes; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Educação Física e Psicologia. Por fim, verificamos ainda que 2,2% das pesquisas de pós-graduação foram efetuadas na Universidade Presbiteriana Mackenzie (que também não oferece nenhum curso específico na área) e menos de 1% em outras universidades.

Por meio do mapeamento, verificamos que a cada década tem ocorrido um crescimento significativo da literatura sobre dança. Assim, enquanto na década de 1960 foram publicadas apenas duas obras, na década seguinte a produção subiu para sete; nos anos 1980, para 13; nos anos 1990, para 34; e, nos últimos seis anos, para 28 – sendo que, entre 2000 e 2002, foram lançadas 12 obras e, de 2003 a 2006, mais 16. Isso nos leva a crer que, provavelmente, até o fim desta década, já teremos superado o número de livros publicados na década anterior. Verificamos não apenas o aumento quantitativo de obras, mas também uma variação da temática delas: até 1980, praticamente todas as obras tratavam sobre a dança folclórica; a partir daquele ano, as publicações começaram realmente a se diversificar, abrangendo outros temas.

Contudo, embora tal quadro nos proporcione uma perspectiva otimista, ainda são poucos os títulos de livros de dança que podemos encontrar nas prateleiras das livrarias, sobretudo quando comparados às publicações disponíveis sobre outras áreas do conhecimento.

Em relação aos periódicos, verificamos que houve um aumento significativo nos últimos três anos, em virtude do aparecimento de diversos sites e jornais eletrônicos sobre o assunto. É visível, porém, a diminuição do espaço dedicado à dança na grande imprensa, que acaba dando preferência a artigos e matérias com maior apelo comercial (tais como moda, gastronomia, cinema, música popular etc.). No que diz respeito à difusão artística, percebemos nitidamente um avanço, sobretudo nos últimos três anos, tendo em vista o aumento do número de teatros e salas de espetáculos – a exemplo da inauguração de três novos espaços do Sesc (unidades Santana, Pinheiros e Avenida Paulista), do Teatro Fábrica São Paulo e de três teatros voltados exclusivamente à dança: Sala Crisantempo, Teatro da Dança e Galeria Olido. Da mesma forma, o quadro se

mostra bastante positivo em relação a mostras, encontros e festivais de dança contemporânea, visto que nunca antes tivemos a realização de tantos eventos regulares na cidade. A lamentar, porém, que outros eventos tenham desaparecido ao longo dos últimos anos, como, por exemplo, as Terças de Dança, promovidas pelo Estúdio Nova Dança entre 1995 e 2001, e o Tandanz, promovido pela Cooperativa de Dança em parceria com o Instituto Goethe entre 1999 e 2001. Hoje, a cidade já possui 13 eventos regulares, isso sem contar as inúmeras mostras pontuais realizadas principalmente pelo Sesc, em parceria com outros institutos e fundações culturais.

As mais antigas nesse cenário são, sem dúvida, as mostras *O Feminino da Dança* e *O Masculino na Dança*, realizadas desde 1992, e *Solos, Duos e Trios* e *Semanas da Dança*, realizadas desde 1994 – todas promovidas pelo Centro Cultural São Paulo –, que, há muito tempo, vem garantindo um espaço para a apresentação de artistas e grupos independentes de dança contemporânea. Outras iniciativas, como o *Cultura Inglesa Festival*³, sob a coordenação de Laerte Mello; o *Rumos Dança*, do Itaú Cultural, sob a coordenação de Sonia Sobral; o *Dança em Pauta*, realizado pelo Banco do Brasil, e o *Panorama Sesi* – ambos sob a curadoria de Ana Francisca Ponzio –, têm desempenhado um papel não apenas de mostra, mas também de fomentador, na medida em que os artistas selecionados recebem uma verba para a criação ou apresentação de seus espetáculos. Cabe destacar, ainda, a realização dos *Encontros de Professores e Artistas da Dança do Estado de São Paulo*, já na sua terceira edição, promovidos pelo Instituto Dança São Paulo e pela Secretaria de Estado da Cultura, com apoio da Universidade Anhembi Morumbi, cujo objetivo tem sido a discussão da atividade do professor e do artista da dança por meio da reflexão sobre sua prática e formação; do *Teorema*, realizado pelo Estúdio Move, sob a curadoria de Fabiana Britto – no qual se reúnem artistas e pesquisadores; da *Casa do Outro*⁴, promovida

por Ângelo Madureira e Ana Catarina Vieira; do Primavera Dança, promovido pelo Teatro Fábrica São Paulo; e do Sesi Dança – que na verdade contempla a Grande São Paulo e o interior, levando cinco espetáculos, selecionados da capital, para 11 cidades.

Também no que se refere às iniciativas, o quadro, especialmente nos últimos três anos, tem se mostrado mais promissor, em razão da criação de novas leis de incentivo pelo governo federal, pelo estado e pela prefeitura. Tal fato se deve muito à mobilização dos profissionais da dança diante das questões referentes à política cultural, organizados, sobretudo, por meio do Instituto Dança São Paulo e do Movimento Mobilização Dança, ambos criados no início dos anos 2000.

Fundado em janeiro de 2001 por um grupo de profissionais representativos de seis estados, durante o Encontro das Novas Dramaturgias do Corpo, em Curitiba, constituiu-se, até 2003, como um movimento nacional de luta em defesa da manutenção da autonomia da dança, contrapondo-se vitoriosamente às ações do Conselho Federal de Educação Física e de seus conselhos regionais, que se julgavam no direito de fiscalizar toda e qualquer atividade física, exigindo a presença de profissionais de educação física nas escolas e nas academias de dança, bem como a filiação dos professores de dança ao conselho de classe. A partir de março de 2003, o Fórum Nacional de Dança optou por organizar-se juridicamente no formato de uma associação, que tem como meta a luta pela estruturação e expansão da dança como área de atuação profissional e produção artístico-cultural em nosso país, passando a ser chamado, em São Paulo, de Instituto Dança São Paulo.

Por sua vez, o Movimento Mobilização Dança designa-se como “um movimento civil, de organização coletiva e apartidária, sem constituição jurídica nem caráter corporativo ou finalidade representativa de categoria profissional”. Fundado na cidade de São Paulo, em 2002, tem se destinado a promover a efetiva integração participativa do segmento da dança contemporânea ao sistema de administração pública dos recursos para a cultura, nas instâncias municipal, estadual e federal.

Desde então, obteve diversas vitórias para a dança contemporânea, como, por exemplo, a realização da *Mostra Contemporânea de Dança*, promovida pela secretaria municipal entre os meses de fevereiro e maio de 2004, contando com a participação de 35 grupos circulando por dez teatros municipais e sete CEUs (Centros de Ensino Unificados) da prefeitura, totalizando 280 apresentações. Dentre suas conquistas, somam-se ainda a apresentação da Lei de Fomento à Dança pelo vereador José Américo, aprovada por unanimidade em votação de setembro de 2005, e a formulação do Projeto de Lei do Fundo Estadual de Cultura, no qual foi agente efetivo no processo de aprovação e implementação dessa iniciativa.

Tal é o quadro que, a nosso ver, surge com as informações obtidas por meio desse mapeamento. Entretanto, parece-nos difícil retratar esse momento, visto que ainda não é possível ter uma visão clara do que se está delineando, devido ao fato de ainda o estarmos vivendo. Esperamos que a mobilização dos profissionais de dança continue dando frutos e que consiga desenvolver uma política cultural de longo prazo. Contudo, apesar de a perspectiva mostrar-se favorável, ainda há muito a ser conquistado e, principalmente, solidificado.

Notas

1. PEREIRA, Leda. Da São Paulo cosmopolita. In: BRITTO, Fabiana (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
2. Além dos cursos mencionados, cabe assinalar a existência do curso de dança da Faculdade Paulista de Dança, mais voltado à técnica do balé clássico.
3. A partir da oitava edição do *Cultura Inglesa Festival*, em 2004, o evento, que até então tinha como característica a apresentação de espetáculos nacionais e ingleses, mudou seu enfoque, passando a ter como objetivo o estímulo e o fomento da criação artística brasileira, desde que inspirada na cultura britânica, aplicando-se a regra às categorias de teatro infantil, teatro adulto, artes visuais, cinema digital e dança.
4. O evento foi criado em 2005 com a proposta de levar grupos diferentes para a casa de alguém, para apresentar sua pesquisa, visando proporcionar a criação de espaços alternativos para a dança.

Maria Claudia Alves Guimarães

Atriz, bailarina, professora e pesquisadora na área de dança; mestre em artes corporais pela Unicamp e doutora em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; dedica-se à historiografia da dança no Brasil.



nem lá de cima nem lá de baixo... a emergência dos arredores

Lilian Vilela

“Eventos semanais de difusão da dança contemporânea produzida no Brasil, escola pública de dança para crianças e jovens com enfoque em dança contemporânea, curso superior de dança com pós-graduação em universidade pública, projeto de intercâmbio entre prefeituras municipais para circulação de obras coreográficas, leis de incentivo para criação da linguagem de videodança, fórum de discussão sobre dança contemporânea, premiação para investigação prática e teórica em dança...”¹

Não, não estamos falando da capital São Paulo, do Rio de Janeiro, de Salvador ou mesmo de experiências fora do Brasil. Muitas vezes considerado provinciano, o interior do estado de São Paulo carrega consigo o estigmatizado referencial “caipira”. Convenhamos, para alguns, parece que falar de Manaus, Curitiba ou Brasília se torna mais instigante do que falar de Campinas, Sorocaba ou Santos.

Estar perto “da São Paulo cosmopolita”², inchado pólo cultural, faz com que as cidades do interior do estado pareçam provincianas demais, se comparadas a ela, e desinteressantes demais, se comparadas aos exuberantes extremos do país.

Esse não-lugar do interior, não cosmopolita nem exótico, sofre com a falta de olhares, e construir uma imagem de (re)conhecimento de seu potencial emergente não é tarefa fácil. Ao mesmo tempo, não é possível falar do interior do estado, como parte isolada, sem falar do estado como um todo, como um sistema de trocas, intercâmbios, reverberações e contaminações mútuas.

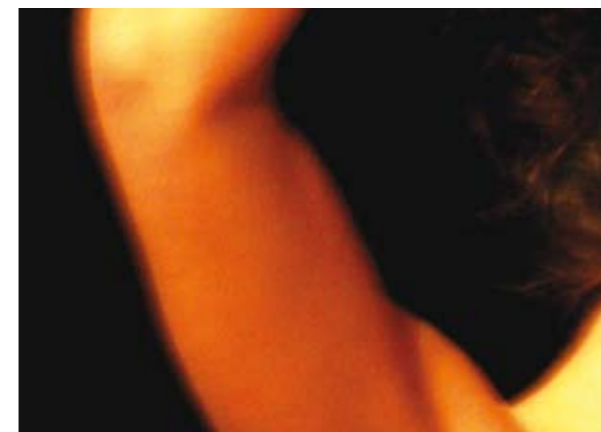
Artistas, eventos, organizações de classe e instituições travam um diálogo permanente entre capital e interior, integrando-se, associando-se e, por que não?, disputando-se. As relações de autonomia conquistadas em relação à capital, associadas aos desejos de benefícios derramados pela proximidade, interagem a todo momento.

Autonomia e dependência deixam de ser opostos conflitantes para que, assim, possam atuar conjuntamente potencializando as forças produtivas e reflexivas da dança no estado de São Paulo. Não estar sediado na capital deixa de ser um grande problema, e a distância, que outrora sufocava, dá indícios de estar estabelecendo, a cada tempo, uma dinâmica circular potenciadora da produção artística em dança contemporânea.

Já há alguns anos se constata a descentralização da cultura da dança no Brasil e, nesse cenário “de terra vermelha”, percebemos a emergência de produções, antes concentradas apenas em pólos culturais consolidados como o eixo Rio-São Paulo.

Nesta terceira edição do Rumos Itaú Cultural Dança (2000-2001, 2003-2004 e 2006-2007), percebemos conquistas e mudanças ao acrescentarmos, na *Base de Dados*, novas informações de cidades do interior de São Paulo. Cidades de porte e situação geográfica diferenciados, que variam de 100 mil a 1 milhão de habitantes, algumas muito próximas e outras mais distantes da capital.

Pertencer ao estado de São Paulo é o ponto de união entre elas e, claro, pertencer a esse estado é estatisticamente muito benéfico. O estado de São Paulo não é extenso em sua área (próxima à do Piauí), mas se distancia de todos



os demais no que diz respeito à numerosa população, ao alto PIB geral³, ao grande número de escolas e também ao elevado nível de escolarização.

Reúne o maior número de escolas de ensino superior do Brasil: 504. Entre elas, é importante ressaltar os 21 anos de existência do curso superior, em universidade pública com graduação e pós-graduação na área de dança, na Unicamp⁴, em Campinas. Ter uma universidade pública de dança significa irradiar muitas ações para todo o estado, visto que mais da metade dos alunos pertence a cidades do interior e retorna para elas.

Considerando que o ensino universitário é indissociável da pesquisa, não é de estranhar o fato de encontrarmos um vasto número de publicações acadêmicas sobre dança no estado, produzidas pela área específica ou por outras áreas afins nos diversos cursos espalhados pelo estado. Em 2006, atualizamos mais de 100 publicações acadêmicas, entre monografias científicas, dissertações e teses especificamente sobre dança defendidas no estado.

Muito provavelmente tenha emergido daí, por consequência ou necessidade, a publicação de seis livros sobre dança nos últimos anos. É um número ainda pequeno, porém, se comparado à ausência anterior, se configura um avanço para a construção de outras formas de saber em dança.

Ainda na educação, devemos pontuar a onda crescente de criação de escolas livres de dança e espaços de (in)formação sobre a área para crianças e jovens aspirantes à carreira profissional. Aliando parcerias entre pensamento e desejo privado com incentivo público, percebemos novas conquistas de fortalecimento da área, destacando-



se as ações da Escola Livre de Dança, em Santos; da Escola Municipal Iracema Nogueira, em Araraquara; do Espaço Cultural Pés no Chão, em Ilhabela; do Projeto Núcleo de Dança, em Votorantim; e da recém-inaugurada Escola Livre de Artes (ELA), em Campinas.

Esses projetos são de suma importância para o futuro da dança no país e, sem dúvida, a continuidade deles trará diferenças no cenário da dança em alguns anos, seja na mudança como possibilidade de formação do artista da dança, seja na ampliação do público para essa arte.

De 2000 a 2006, constata-se o fortalecimento de uma rede de eventos para a difusão das produções investigativas da diversidade da dança contemporânea brasileira. Mostras com abrangência nacional, tais como a *Bienal Sesc de Dança*, em Santos; o *Festival de Dança de Araraquara*; o *Pública Dança*, em Votorantim; e as mostras regulares do Espaço Cultural CPFL, em Campinas, estabeleceram um calendário interiorano de dança somados aos dez anos do praiano *Dança e Movimento*, de Ilhabela, e ao *Festival Nacional CurtaDança*, de Sorocaba, com seu atual formato voltado à pesquisa.

O Espaço Cultural CPFL vem, de certa forma, preencher uma lacuna deixada desde o fechamento da sala de espetáculo Confraria da Dança, em Campinas, em 2001, e também demonstrar que a renúncia fiscal aliada à privatização da difusão cultural está crescendo também no interior.

Tentando responder a velhas perguntas de maneira nova e apontando possíveis frutos das relações ambiente/corpo/grupo, emergiram vários coletivos de dança, fato que precisa ser pesquisado oportunamente.

Há os coletivos de ordem política – movimentos de organização da classe – e os coletivos da ordem da criação artística – núcleos criativos que priorizam o trabalho de trocas colaborativas –, autônomos e com estrutura não-linear/verticalizada distante da dos tradicionais sistemas grupais.

Dessas organizações, fruto de interações espontâneas entre indivíduos, percebemos a criação de mobilizações de classe: o Instituto Dança São Paulo, oriundo de outro movimento organizativo, e o Núcleo de Dança Contemporânea de Campinas, que agrupa bailarinos independentes na cena contemporânea campineira. Essas organizações nos revelam que agrupar pode ser uma boa e necessária estratégia ou adaptação potencial de sobrevivência, na medida em que os esforços coletivos ganham mais força que a soma das partes.

Sem poder aqui aprofundar esse assunto, percebemos nos últimos anos que as organizações de classe deram um grande impulso para a mudança do cenário da dança.

O Instituto Dança São Paulo, unindo artistas da capital e da cidade de Campinas, realizou nos últimos anos, pioneiramente, encontros de professores de dança para reflexão sobre a docência na área. E, focando em conquistas coletivas, elaborou um documento para as discussões da Câmara Setorial de Dança no Ministério da Cultura, que confluía para as melhorias nas ações governamentais de incentivo à dança.

Disponibilizando suas criações e pesquisas de dança, encontramos o coletivo criativo Quadra Pessoas e Idéias, que busca, sem modelos preconcebidos, novas formas de saber e partilhar a dança contemporânea e realiza o feito quase inimaginável de fomentar produção de qualidade na pequena Votorantim, tarefa árdua de conquista para quem está fora do eixo das grandes cidades.

Podemos, a partir daqui, refletir sobre o que esses fatores nos dizem sobre o estado de São Paulo, com suas idiosincrasias, e sobre o fato de que eles apontam para um momento de profusão geral da dança no país de hoje.

Devemos ter cuidado em não apontar os dados coletados apenas como casos isolados, ou como uma exceção territorial específica, e sim perceber como esses elementos integrados indicam relações entre si e com o Brasil como um todo, anunciando futuras configurações mais gerais.

Como na sociedade contemporânea, esses aspectos da dança no interior se auto-organizam, simultaneamente, com base em vários centros de organização (estratégias municipais e estaduais de incentivo), em interações espontâneas entre grupos e indivíduos e também em um centro de decisão e comando que é dirigido nacionalmente, como as condutas do Ministério da Cultura, da Funarte e, no caso, das leis nacionais de incentivo à cultura.

Ainda ansiamos por maiores mudanças nas condutas governamentais nacionais – o sistema consolidado das leis de incentivo e renúncia fiscal é terreno arenoso, de fertilidade contestável. À mercê das leis e sem posicionamentos concretos, a ousadia dos artistas aquietou-se momentaneamente satisfeita pelo volume de incentivos ofertados nos últimos dois anos, tais como os concedidos pela Funarte (Caravana de Circulação, Prêmio Klaus Vianna) e pela Petrobras.

Como já sabido, o governo nacional ainda não acenou concretamente em direção à formulação de políticas públicas de continuidade, investindo poucos recursos orçamentários diretos, transferindo para o setor privado o papel de patrocinador da cultura, ou mesmo transformando empresas estatais, como a Petrobras, em marca de referência da cultura. Qualquer movimento atual de enfrentamento dessa situação, que provocasse uma instabilidade na acomodação reflexiva da área artística, seria tão bem-vindo quanto pouco provável.

No interior do estado de São Paulo vários projetos foram beneficiados com a dobradinha Funarte-Petrobras, entre eles a Confraria da Dança, em Campinas; o Quadra Pessoas e Idéias, de Votorantim; e o Espaço Cultural Pés no Chão, de Ilhabela.

As leis de incentivo continuam sendo, como já foi dito por Sarkovas⁵, “o jeitinho brasileiro de fazer cultura”. Por isso, alguns municípios paulistas repetem essa fórmula, com a aprovação de leis com redação vaga e desprovidas de dotação orçamentária própria, ajudando a perpetuar a instabilidade do setor, deixando nas oscilações partidárias e nas trocas governistas o poder de julgamento de “como” e “a quem” beneficiar.

Nessa espiral que tece a trama entre indivíduos, grupos, estratégias municipais, estaduais e nacionais, devemos destacar a conquista do governo estadual ao implantar o Programa de Ação Cultural (PAC), por meio da Secretaria de Estado da Cultura, em 2006.

O PAC foi uma tentativa de criação de financiamento público direto à dança e à cultura em geral. Elaborado com dificuldades operacionais e possíveis estratégias eleitorais (demonstradas por certa pressa na premiação realizada antes das eleições governamentais), o programa disponibilizou R\$ 45 milhões de reais para a cultura do estado de São Paulo em 2006, distribuídos para diversas áreas, inclusive dança, por meio de seleção feita por editais públicos. Três editais foram destinados à área da dança: o concurso de apoio à produção de espetáculos inéditos de dança no estado de São Paulo, o concurso de apoio à difusão e circulação de dança e o concurso de desenvolvimento de projetos de pesquisa e investigação em dança.

A Secretaria de Estado não tem poupado ações para a dança. Além do PAC, inaugurou o Teatro Itália como teatro da dança em São Paulo e também distribui informação de/ sobre dança nas 12 Oficinas Culturais do Estado espalhadas pelo interior.

Nessa trama de relações está sendo construída a dança no interior do estado de São Paulo, dança esta que afeta o Brasil, bem como é penetrada por ele, formando uma só teia entrelaçada de feitos da dança.

Bons ventos chegaram. Esperamos perenidade aliada a reflexões sobre ela.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Dulce. Dança e universidade: desafio à vista. In: *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, s/d.
- BRITTO, Fabiana Dultra (Org.) *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

- CANAIS Banco de Dados. O Brasil estado por estado. Dados sobre população, censos demográficos, indicadores sociais. 2007. Disponível em www.ibge.org.br/estadosat/. Acesso em 21 abr. 2007.
- KATZ, Helena. Muitos editais, pouca política. *O Estado de S. Paulo*, 30/12/2006.
- MARTINS, Giancarlo. A descentralização da cultura da dança no Brasil pós-anos 80. In: *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- METADE dos ex-alunos da Unicamp está em posição de comando. Dados sobre os ex-alunos da Unicamp (procedência) e do 1º encontro de ex-alunos. Disponível em www.unicamp.br. Acesso em 25 nov. 2006.
- MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Portugal: Publicações Europa-América LDA, 1990.
- PEREIRA, Leda. Da São Paulo cosmopolita. In: *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- SARKOVAS, Yacoff. A ditadura das leis de mercado. Disponível em www.culturaemercado.com.br. Acesso em 20 jul. 2006.
- O SISTEMA injusto das leis de incentivo. Disponível em www.culturaemercado.com.br. Acesso em 24 maio 2006.
- VILELA, Lilian. Interior de São Paulo. In: *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

Notas

1. Dados do terceiro mapeamento sobre o interior de São Paulo na *Base de Dados do Rumos Itaú Cultural Dança*. Pesquisadora: Lilian Vilela. Cidades mapeadas: Araraquara, Campinas, Franca*, Ilhabela, Jacareí, Potirendaba*, Ribeirão Preto, Santos, São Carlos*, São José do Rio Preto, São José dos Campos, Sorocaba e Votorantim (* = dados pontuais).
2. Para sempre nos lembrarmos da nossa querida Leda Pereira.
3. Produto Interno Bruto (PIB) de 2004, dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).
4. A partir de 2007, o mestrado e o doutorado em artes vêm com a designação da área de concentração Artes Cênicas (Dança e Teatro) em linhas de pesquisas diversas entre elas.
5. Em “A ditadura das leis de mercado”. Disponível em www.culturaemercado.com.br. Acesso em 20/7/2006.

Lilian Vilela

Com bacharelado e licenciatura em dança pela Unicamp, doutoranda na mesma universidade, é dançarina, professora e pesquisadora na área de dança contemporânea e danças brasileiras.



criação ↔ difusão... linguajar a dança...vitória

Thembi Rosa

“Tanto a linguagem quanto a dança se fazem, historicamente e de fato, num espaço interacional, como práticas sociais. Nesse espaço os interactantes (falantes/ouvintes ou autor/leitores) na linguagem e dançarinos e público na dança realizam, praticam, reencenam um movimento conjunto, acoplado, congruente. Isto é o que configura o linguajar e o dançar, não outra coisa.

(...) Ao falar e refletir sobre fenômenos humanos acabamos também por transformá-los, por consolidá-los na direção de nossas reflexões, por dar existência ao que emerge daí de forma ainda mais vigorosa, ainda que lenta.” (Cristina Magro, 2004).

Esse é meu interesse quando me dedico à cartografia da dança brasileira. Ele tem raízes na experiência de ter sido orientada pela autora do trecho acima. A oportunidade de aliar reflexão teórica sobre o conhecimento, a linguagem e a cultura à luz da biologia do conhecer, de Humberto Maturana, e a criação artística convenceram-me da importância de linguajarmos a dança tanto quanto possível, estabilizando uma prática social vital para o desenvolvimento da área e sua durabilidade no contexto brasileiro.

O que lhes trago aqui é uma visão inicial e panorâmica da produção capixaba, não uma descrição rigorosa de sua história ou de suas últimas criações. Tampouco pretendo aqui fazer afirmações conclusivas, apenas suscitar dados contextuais da dança no Espírito Santo para termos pistas sobre a produção da área, e assim incitar a amplificação de tantas outras ações quanto possível, abrindo portas também para o imprevisível. A intenção é, portanto, nos situarmos,

sinalizando quais são as últimas produções, os criadores locais, os convidados, e adentrarmos em um rasante na rede de conversações que dinamizam a área no Espírito Santo para nos familiarizarmos pouco a pouco com esse ambiente e compormos de forma mais consistente um modo de viver e de nos relacionarmos que inclua a dança e os afazeres que estão em torno dela.

No livro *Cartografias da Dança*, primeira publicação do programa Rumos Dança, Fabiana Britto, criadora, e na época consultora e orientadora do programa, escreveu que “nada de significativo pode emergir onde não há entusiasmo”. Partilho dessa convicção e a considero um sinal de alerta para nossos fazeres no linguajar, no dançar, no viver. Foi munida desse entusiasmo que fui pela primeira vez como pesquisadora a Vitória. E falar da dança capixaba sete anos depois é trazer à mão momentos específicos, pessoas e ações persistentes que continuam em interação e colaboração para a vivacidade e construção da dança em Vitória.

Em 2000, fui recebida em um encontro promovido pela Prodança, associação das companhias profissionais de dança do Espírito Santo, no extinto Conservatório de Dança. A escola, dirigida pelas coreógrafas Mitzi Marzzuti, da Cia. de Dança Mitzi Marzzuti, e por sua irmã Ingrid Mendonça, da Vitória Porto Cia. de Baile Flamenco, foi naquele mesmo ano fechada para que as criadoras pudessem se dedicar plenamente ao desenvolvimento de seus trabalhos artísticos. No encontro, além de Mitzi e Ingrid, estavam Marcelo Ferreira, criador do *Festival Vitória-Brasil de Dança* e integrante da antiga Neo-laô Cia., atual Magno Godoy Cia. de Teatro e Dança; Karla Ferreira, do Balé da Ilha; Paulo Fernandes, da Cia. Einki de Dança Primitiva; Bianca Corteletti e Karla van den

Bergen, da extinta Quorum Cia. de Dança. A recém-criada associação acabara de conseguir da Secretaria Municipal de Cultura a aprovação de um projeto de manutenção para as companhias associadas. Também em parceria, a Prodança era responsável pelo *Festival Vitória Brasil de Dança*, pelo *Circuito Prodança* e pelo *Enesdança*.

A FAFI – Escola de Teatro e Dança, dirigida na época por Maurício Silva, ex-diretor do Departamento Estadual de Cultura, do Teatro Carlos Gomes, e produtor do *Festival Vitória Brasil de Dança*, reunia e reúne a maioria dos profissionais da Prodança, além de vários outros da cidade, alguns dos quais em seguida integraram a associação. Entre eles estão Gil Mendes, na época coreógrafo da NegraÔ, e em seguida da Homem Cia. de Dança, de Elídio Neto, e Maria Lúcia Calmon, diretora da Cia. Corpo em Cena. É notável que, em Vitória, além das ações específicas de cada grupo, há um ambiente público de ensino e reflexão sobre a dança.

Há sete anos, diante desse panorama de chegada, a emergência de uma produção de qualidade que viesse a se expandir além do próprio estado do Espírito Santo e se inserisse em eventos de dança nacional parecia iminente. Todavia, um fenômeno como esse não acontece num salto. É preciso, de forma lenta e sem grandes expectativas de crescimento instantâneo para as criações artísticas e sua amplificação, que as companhias capixabas mantenham certos vínculos com o poder público e com outras instituições artísticas ou não, de fora e de dentro do estado, e conquistem novos espaços para a difusão do trabalho realizado. Além dos eventos locais e estaduais, parte da produção capixaba é apresentada em festivais, como o *Festival de Inverno de Campina Grande* (PB), a *Plataforma de Dança* (RJ), o *Festival de Dança de Joinville* (SC), entre outras mostras competitivas e outros eventos pontuais no Rio de Janeiro e em São Paulo, e por meio dos programas nacionais de circulação, como aconteceu recentemente com o Prêmio Klaus Vianna, da Funarte. Todavia, a descontinuidade dos programas públicos, a impermanência dos eventos da região e a instabilidade das companhias exercem um impacto indesejável sobre o crescimento da produção e da criação local.

A Mitzi Marzzuti Cia. de Dança é um exemplo de constância. Produz regularmente desde 1986, tanto na companhia quanto na dinamização de oportunidades para a dança no estado. Os coreógrafos recentemente convidados para as criações da sua companhia foram o paulista Sandro Borelli, em 2005; o baiano Marcio Meirelles, em 2002; e o coreógrafo Mario Nascimento, paulista radicado em Belo Horizonte, que criou *Corra ou Solte o Cabelo* (2002), *Reflexo Inverso* (2003) e *Politicar* (2004). Paralelamente a essas produções, Mitzi coreografa alguns trabalhos, porém sem regularidade.

A Homem Cia. de Dança, criada em 1999, começou com as criações do coreógrafo Gil Mendes, reconhecido por coreografias realizadas para a extinta Quorum e também para o Grupo de Dança Afro NegraÔ. Após uma parceria que durou até 2003, o coreógrafo e bailarino Elídio Neto passou a assinar a criação coreográfica, entre elas *Lá Se Vai* (2003), *Um Outro Eu* (2004), *Verbo* (2006).

A Magno Godoy Cia. de Dança e Teatro, ex Neo-laô, desde 2003 faz um giro para referências teatrais, como é o caso do espetáculo *Cabaret Affair*; a Cia. Corpo em Cena, dirigida por Maria Lúcia Calmon, mantém um laço narrativo com montagens como *O Uirapuru*; *Penélope* e *Medéia*; Paulo Fernandes, da Einki Cia. de Dança Primitiva, realizou em 2001 sua primeira montagem, *Anthropozoo*; o Balé da Ilha, anteriormente dedicado a montagens de repertório, se envereda por novas criações e para isso convidou os coreógrafos Reynaldo Muniz, professor cubano que criou o trabalho *Pensando em Voz Alta* (2000), e Matias Santiago, baiano e ex-bailarino do Grupo Corpo, com a coreografia *Tambor* (2002). A Cia. de Dança Afro NegraÔ mantém os coreógrafos Gil Mendes e Magno Encarnaçon.

Em relação a Vitória, as duas atualizações que realizei para a *Base de Dados* do programa Rumos Dança, em 2003 e 2006, demonstram certa continuidade na produção artística. Porém, é notável a falta de ações que efetivamente dinamizem esse ambiente, que sejam duradouras e recursivas e não sirvam apenas de válvula de escape para a produção imediata.

A extinção ou a escassez de eventos são um fato persistente no estado. O *Festival Vitória Brasil de Dança* teve sua primeira edição em 1991 e durante a década de 1990 foi fundamental para viabilizar as trocas informativas e impulsionar e fortalecer a produção da dança contemporânea na cidade. Porém, sua interrupção em 1997 e retomada em 2000 de forma irregular e com a programação restrita às companhias locais estagnou seu efeito evolutivo para dança local. Em 1998, na urgência da criação de um espaço de discussão e intercâmbio para a dança capixaba, foi realizado o *I Fórum Vitória Dança para o Mundo*. Foram convidados pesquisadores, curadores, diretores de festivais e de companhias de dança de diversos estados, entre eles Inês Bógea (ES/SP), Suely Machado (MG), Sylvio Dufroyer (RJ), Eneida Maracajá (PB) e Gisele Tápias (RJ). No entanto, apenas em 2003 Mitzi Marzzuti e Marcelo Ferreira conseguiram realizar o *II Fórum Vitória Dança para o Mundo*. Ou seja, mais uma vez, a descontinuidade imposta à área no estado inviabilizou trocas eficazes e auto-reflexivas capazes de gerar complexidade e ações duradouras.

Historicamente, em Vitória, com algumas exceções já citadas, há uma nítida restrição e falta de diversidade nas informações sobre dança, e isso faz toda a diferença na produção. As companhias circulam pouco, pouca informação chega até Vitória. As trocas ficam restritas e a miscigenação se simplifica. E o que dizer sobre a formação de público, o ensino e a difusão de informação especializada, quando a interrupção é a constante?

A falta de condições e de criação de demandas para a dança contemporânea no Brasil não é uma exclusividade desse estado. Trata-se mais de uma lamentável regra do que de uma exceção. Mas, inevitavelmente, mergulhada na produção da dança mineira, posso apontar as diferenças abismais na produção artística, na difusão, nos fatos e nas personalidades de relevância histórica. Comparativamente menor é a diferença relativa às publicações especializadas e às dissertações, nos quais somos praticamente pares, exibindo a mesma carência.

Mas, se considerarmos que o tempo de existência importa para as mudanças e para a produção da diversidade, é preciso reconhecer que a dança contemporânea de Vitória

é ainda recente, tendo suas primeiras companhias surgido há apenas 20 anos. Outro fator preponderante na ausência de variações e de aprimoramento de tecnologias é o isolamento a que está submetido o estado. Como vimos, nem os festivais nem os programas de apoio conseguem manter a continuidade e a regularidade dos intercâmbios, ações fundamentais para a existência e a complexidade do sistema dança. Pode parecer contra-senso falarmos em isolamento no caso de Vitória, pois hoje informações estão acessíveis a um só clique. No entanto, sabemos que é muito diferente vivenciá-las regular e presencialmente, e delas ter apenas notícia sem a oportunidade de compartilhar com os outros e criar redes de conversações que incidam eficaz e eficientemente sobre a prática e a história.

No que diz respeito a produção e publicação especializada, em Vitória temos o primeiro registro em 2006 com o livro *Retrato do Gesto*, composto de fotografias de Carlos Antolini. Por meio das fotos, somos convidados a interagir com grande parte da dança contemporânea local produzida a partir de 1986, bem como com outras referências da dança nacional que passaram por sua lente e de alguma maneira pela história da cidade. O livro tem texto e colaboração de Mitzi Marzzuti e apresentação da capixaba Inês Bogéa, que migrou para Minas e foi bailarina do Grupo Corpo de 1989 a 2001. Atualmente em São Paulo, é crítica de dança da *Folha de S.Paulo*, publica e organiza livros de dança, entre outros projetos. Em 2003 e 2004, Inês Bogéa foi consultora do Instituto de Artes e Cultura Capixaba (IAC), criado com o intuito de dinamizar as ações da FAFI – Escola de Teatro e Dança. Na ocasião, além da reforma curricular, da criação de projetos como o *Palco Aberto*, foi iniciado um programa de memória das artes cênicas capixabas, nomeado *Projeto Depoimento*, que consiste na gravação de uma série de entrevistas com artistas do teatro e da dança do estado. Como mais um exemplo de ações abortivas na área cultural, o projeto foi interrompido antes de cumprir sua meta de realizar seis entrevistas anuais e editar um DVD com as entrevistas; fotos e vídeos. Na área teatral quatro personalidades foram entrevistadas; e na dança, três. São elas Lenira Borges, pioneira do ensino da dança clássica na cidade; Maria Lúcia Calmon, diretora da Cia. Corpo em Cena; e Conceição Vieira, professora aposentada, criadora

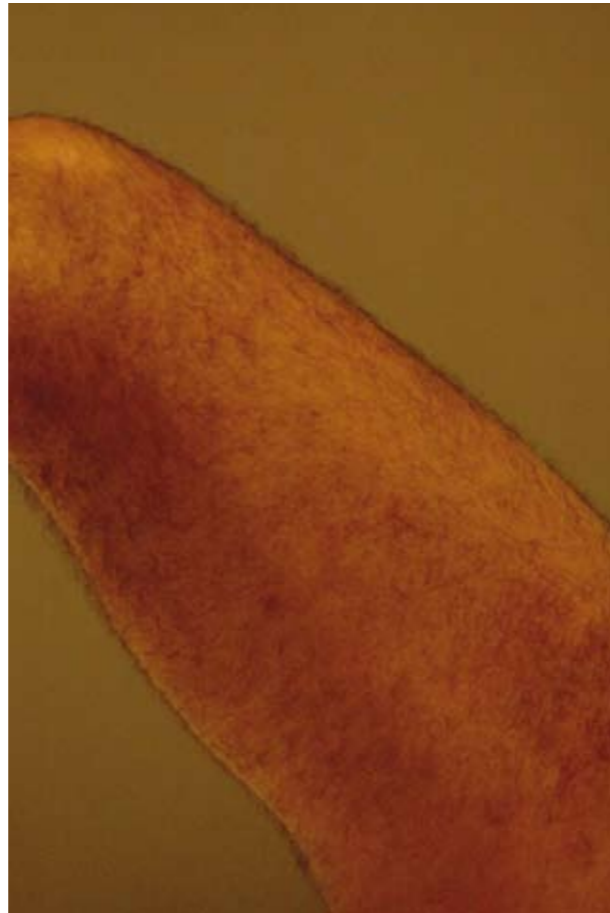
do Departamento de Dança da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Espírito Santo.

Por que ações como *Projeto Depoimento*, *Vitória Brasil de Dança*, entre outras, são interrompidas? Como falar da modulação entre a produção da dança contemporânea e o seu reconhecimento como tal, a sua legitimação? Quais as redes de conversação que os profissionais da dança capixaba vêm construindo ao longo do tempo? Quais as redes de conversação que eles precisariam construir de forma que se configurasse a área como um modo de relação social incorporado à cultura local?

Considero essas questões sobre a dança em Vitória como interrogações pertinentes para reforçarmos a dança como um sistema de conhecimento contingentemente construído no nosso viver. Ao refletir, apontar os dados, conversar, escrever, ler, burilar nosso linguajar nessa rede de conversações, podemos construir maneiras efetivas de nos entusiasmar mais e mais com nosso linguajar e dançar. O entusiasmo do querer, do fazer, do conversar não é estável, mas, sim, fundamental para construirmos ações efetivas que só são capazes de emergir em nossa história de interações na coletividade nas quais coordenamos ações na linguagem.

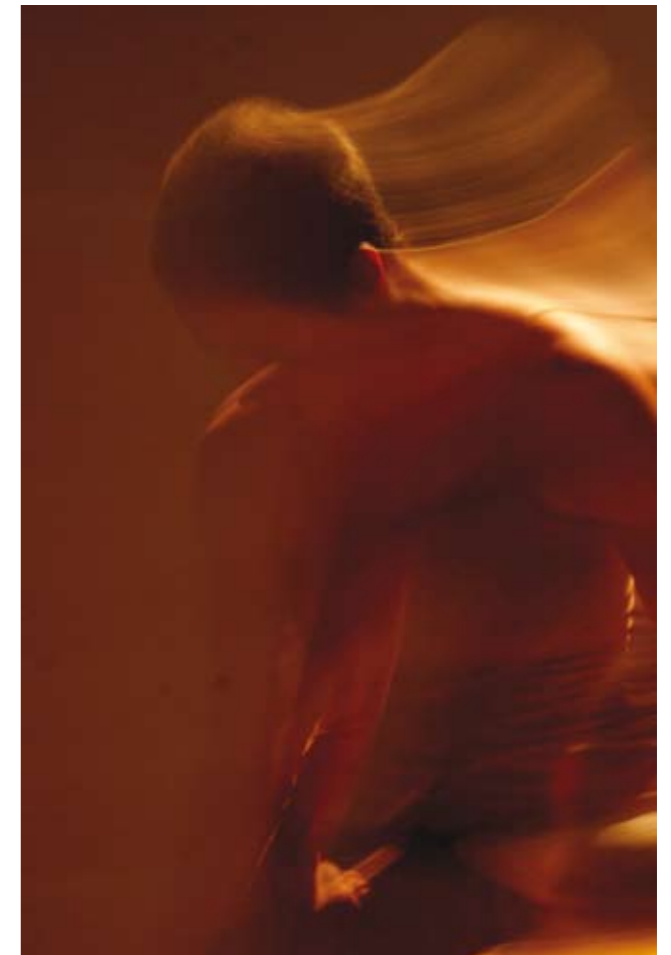
Referências bibliográficas

- ANTOLINI, Carlos; MARZZUTI, Mitzi. *Retrato do gesto*. Vitória: Grafitusa, 2006.
- BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- MAGRO, Cristina. *É possível uma lingüística da dança?* Palestra proferida no Seminário de Dança Contemporânea da Escola de Educação Física da UFMG. Belo Horizonte, EEF/UFMG, 2004. [Publicação eletrônica]



Thembi Rosa

Bailarina e pesquisadora, é graduada em letras pela Universidade Federal de Minas Gerais; desde 2000, desenvolve projetos-solo de dança em parceria com o duo musical O Grivo e com coreógrafos e criadores convidados.



corpo ↔ ambiente... linguajar a dança...minas gerais

Themi Rosa

Estar na experiência de refletir sobre dança já é uma forma de experiência¹, uma articulação entre esse instante estrutural que engendra a reflexão e uma história contínua de interações corpo-ambiente. Em Belo Horizonte, corpo e ambiente foram assumidos como nomes próprios de importantes marcos da dança contemporânea mineira: o Grupo Corpo, fundado em 1975, um corpo de referência da dança mineira e brasileira, e o Espaço Cultural Ambiente, criado 30 anos depois, um ícone da contínua construção de ambientes profícuos à dança na capital mineira. Além de ser a sede do Grupo Meia Ponta e atualmente o espaço de ensaio para diversos criadores independentes, o Ambiente promove o *Observatório*, oficinas e temporadas de dança, e abriga parte da programação do *Fórum Internacional de Dança* (FID). Em 2006, o FID completou dez anos, consolidando-se como um marco da expansão e evolução da dança mineira e brasileira. A difusão da dança como produção de conhecimento e seu alto teor de complexidade fazem do FID um tônico cultural, geográfico e político que modifica o meio e a si mesmo em constante acoplamento estrutural dinâmico.

A recorrência, a persistência e a ideologia do FID são fatores de destaque, é um salto evolutivo para o ambiente da dança contemporânea em Belo Horizonte. No entanto, é preciso reconhecer que um ambiente propício para essa arte já vem sendo construído há pelo menos meio século. As propostas ousadas de Klaus e Angel Vianna na fundação do Ballet Kaluss Vianna², em 1959, e seu olhar inteligentemente crítico sobre o balé iniciado e ensinado pelo professor Carlos Leite são ocorrências primordiais. O mesmo pode ser dito apontando-se a continuidade e a sistematização do ensino e da criação em dança propiciada pela Nena (Marilene Martins) com o Trans-Forma, e por todos aqueles

que construíram princípios da dança e do viver baseados na diversidade, na interdisciplinaridade e na busca de um gestual próprio, para usar um termo em voga na época.

Não que eu queira traçar uma genealogia ou estabelecer relações de causa e efeito para nossa dança. O que pretendo, isso sim, é provocar a seguinte reflexão: quanto mais tempo modos particulares de viver, de agir, de se relacionar e de conversar duram em um ambiente, maior sua possibilidade de modificação e variação? Quanto maior a congruência entre esses modos, maior a eficiência da sua permanência? E como falar sobre a deriva, as mudanças aleatórias, o acaso?

Apondo essas questões, emprestadas da lingüística e da biologia, por intuir sua utilidade para as discussões no nosso domínio – a dança. No artigo “É Possível uma Lingüística da Dança?”, Cristina Magro³ considera “produtivo aproximar linguagem e dança na medida em que as investigamos como fenômenos que observamos em nosso domínio de existência, como fenômenos que correlacionam dinâmica fisiológica e deslizar histórico e congruente num meio de seres que têm um modo de vida centrado no linguajar”.

Sobre o modo de vida centrado na linguagem, na sua tese de doutorado “Linguajando o Linguajar”, a autora escreve que: “No caso dos seres humanos, sendo nosso modo de viver centrado na linguagem, tudo o que fazemos nós fazemos na linguagem, ou a pergunta pelo que fazemos fora dela fica sem sentido, uma vez que perguntar e responder já implica estarmos na linguagem, num fluir congruente e consensual em coordenações de coordenações de ações”.

Assim, ao linguajar a dança, sabendo que “linguagem e dança se fazem historicamente em espaços interacionais”, as

descrições, os eventos, a atual produção, suas modificações e variações são vistos em um fluir dinâmico e em constante acoplamento estrutural com o meio. “Aquilo que chamamos de código, de conceito, de significado emerge como resultado da história de interações numa coletividade que coordena suas ações na linguagem.”

O programa Rumos Itaú Cultural Dança completa seu primeiro setênio. Desde sua criação, em 2000, venho compondo a *Base de Dados* e participei também das atualizações realizadas em 2003 e 2006. Não por acaso, muitas das discussões da sua última edição, realizada em março de 2007, parte delas na sede do Instituto Itaú Cultural, em São Paulo, foram auto-reflexivas. A valiosa oportunidade de conviver com a rede de pesquisadores do Rumos Dança, com artistas e curadores de todo o Brasil participantes dessa edição durante dez dias submersos em dança e linguagem fez com que esse instante fosse ele mesmo um ponto referencial para o mapa da dança nacional que o programa se propõe a apresentar. As discussões sobre difusão artística, formato dos festivais e mostras, programas de apoio, políticas públicas, formação e ensino, registro foram alguns dos temas enfocados nos encontros da tarde. Apesar de essa multiplicidade de temas demonstrar uma evolução do setor no Brasil, seu exame cuidadoso realça ao mesmo tempo a enorme instabilidade, carência e descontinuidade das ações realizadas, ainda que bem-sucedidas.

Seria impossível resumir, tirar conclusões ou discorrer sobre o Rumos em apenas um parágrafo. Esse preâmbulo tem por objetivo referendar a relevância desses ambientes nas nossas interações para linguajar e dançar e apontar no mapeamento de Minas Gerais a solidificação e expansão de eventos específicos de dança como um dado diferencial

ao longo desses anos. Os festivais, mostras ou fóruns não são entidades isoladas, mas, sim, ações correlacionadas à criação e à produção, às políticas públicas, à formação de público, ao sistema dança e, em âmbito maior, ao sistema cultura. Sendo assim, escolhi essa como uma das pistas mais potentes para pensarmos o ambiente neste instante estrutural que vivemos.

Além da considerável expansão quantitativa dos eventos de difusão, ainda que incerta sua continuidade, uma vez que essas ações estão diretamente vinculadas a patrocínios por meio de leis de incentivo à cultura e/ou editais, há também uma complexidade de formatos entre os eventos mapeados. É notável a busca por alternativas independentes e soluções mais econômicas visando diminuir a dependência das verbas públicas. Apesar disso, sabemos da inviabilidade de eventos maiores e/ou produções mais elaboradas sem o apoio desses mecanismos.

Do primeiro mapeamento, realizado em 2000, com exceção do FID, do *Festival do Triângulo*, de Uberlândia, do *Enartci*, de Ipatinga, e de outros que ainda apenas despontavam à época, os festivais e mostras não eram específicos de dança ou não tinham a abrangência de eventos como o *Festival de Inverno da UFMG*, que na década de 1970 contribuiu efetivamente para a construção da dança contemporânea mineira, bem como de todo o Brasil.

Vale lembrar que ainda não existe uma graduação em dança na cidade. Neste momento apenas se começa a conceber uma licenciatura em dança na UFMG, que conta, desde 2004, com o curso de extensão em pedagogia do movimento. Há também o curso profissionalizante de dança do Cefar, no Palácio das Artes, mas que curiosamente não conseguiu

ainda promover uma relação significativa entre seus egressos e os profissionais que atuam na área. Assim, não existe em Belo Horizonte algo como um centro de formação, seja ele acadêmico, seja informal. O que temos é uma diversidade de metodologias e modos de circular informações variadas nas escolas de dança, nos estúdios, nos festivais, o que amplia ainda mais a responsabilidade sobre as informações disseminadas em todas essas oportunidades.

O Estúdio Dudude Herrmann (EDH), dirigido pela coreógrafa e bailarina Dudude Herrmann e que em 2006 completou uma trajetória de 35 anos ininterruptos de dança⁴, oferece cursos regulares e oficinas sobre diversas técnicas de dança contemporânea. O EDH é também sede da Benvinda Cia de Dança. Em 2006 suas atividades foram intensificadas com o *Ciclo de Confluências Idéias de Frestas* (CC-IF), que promoveu atividades ao longo do ano e realizou, em novembro, um grande encontro de discussões e improvisações. Tanto o *Ciclo de Confluências* quanto o *Observatório* do Ambiente foram contemplados com o Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança. Essas iniciativas viabilizaram ações contínuas e de qualidade ao longo de todo o ano de 2006.

Atualmente em Belo Horizonte estão se ampliando as opções de reflexão e disseminação de informações sobre dança por meio dos seguintes eventos:

- Programa Pró-Dança, com o *1,2 na Dança* em sua quarta edição. Além disso, em 2007, o Pró-Dança propôs ações organizadas em quatro fóruns: Por que Dança?, Memória, Intervenção Urbana e Videodança;
- Zikzira Espaço Ação, que durante os meses de agosto a dezembro de 2006 promoveu uma intensa programação com oficinas de teatro físico, voz, vídeo dança, além de mostras, exposições, seminários e palestras.

Apesar de já citados, é preciso mencionar, por sua importância e durabilidade:

- FID em todos os seus programas: Circulando BH, Território Minas, ZAT – Ciclo de Estudos e Ações, Conexão Internacional, CoLABoratório;
- *Observatório*;
- *Ciclo de Confluências* e demais projetos das companhias locais, nacionais e internacionais que estiveram na cidade em temporadas ou programas pontuais.

Uberlândia, Ipatinga, Juiz de Fora e Cataguases são cidades do interior do estado mapeadas desde 2000 no programa Rumos Dança. Nesses sete anos sedimentaram, expandiram e tornaram suas ações mais complexas, demonstrando a potencialidade das criações de redes de relacionamento tanto entre si como com a capital e com outras ações similares no Brasil. Em Ipatinga, é significativa a presença do Centro Cultural Usiminas. A Usiminas é atualmente responsável por administrar um orçamento superior ao da Secretaria de Estado da Cultura, parte do qual vem sendo investido em dança. Um exemplo é o *Encontro de Dança Contemporânea de Ipatinga* (Enartci), em sua quinta edição, e o *Fórum de Dança Contemporânea*, ambos realizados pela Hibridus Cia. de Dança. Em Cataguases, é notável a atividade promovida pela Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, patrocinada pela Companhia Força e Luz Cataguazes-Leopoldinense. Essa fundação é patrocinadora, entre outros, da Cia Cosé? Teatro-dança e de diversos projetos relevantes nesse domínio.

Em Uberlândia, o *Festival do Triângulo*, realizado desde 1987, a princípio seguindo o modelo de mostra competitiva, foi um importante lugar de informação, difusão, além de ter promovido interessantes debates e reformulações sobre esse modelo. Além dos criadores, diversos especialistas em dança participaram do evento: Helena Katz, Dulce Aquino, Lia Rodrigues, Marcelo Castilho Avellar, entre outros. O reconhecimento da dança local se deu pela transcrição da dança de rua e pelo estabelecimento de princípios de pesquisa em dança contemporânea. Além do *Festival do Triângulo*, eventos como o *Palco das Artes* e as duas edições do *Circuito – 1,2,3*, da produtora Dora Leão, ambos realizados no espaço da Uai q Dança, contribuíram efetivamente para a formação e a produção dos criadores de dança locais. Atualmente, a mostra *Olhares sobre o Corpo*, organizada pela Uai q Dança, a mostra *Transobjeto Coletivo*, de Wagner Schwartz, contemplada pela Funarte, e o *Circuladança*, de Vanilton Lakka, esta última uma mostra itinerante realizada em Uberlândia, Uberaba, Araxá e Ipatinga em parceria com o *Enartci*⁵, e em Belo Horizonte, no *Teatro Ambiente*, são exemplos de ações construídas em Uberlândia ao longo da história.

Em Cataguases, a Cia Cosé?, de Juiz de Fora, realiza anualmente a *Mostra Zap 1-2-3 – Pensamentos Contemporâneos*, no Centro Cultural Humberto Mauro, tendo também como parceiro o Estúdio Dudude Herrmann.

As parcerias se mostram, cada vez mais, um meio recorrente e eficaz na viabilização dos eventos, na responsabilidade da utilização dos recursos públicos e na potencialidade de intercâmbios entre os próprios criadores e o público. Nessa breve lista dos principais eventos do estado, sem ressaltar as devidas singularidades de cada um, percebo inter-relações entre seus atuais modelos: todos reconhecem a importância do conversar, bem como da regularidade das suas ações. De novo, sem querer cair na tentação de apresentar causas e efeitos, mas, sim, chamar atenção para a difusão de tecnologias culturais viabilizada pelas trocas e expansões territoriais, volto ao FID, por entender a regularidade, a continuidade e os processos de auto-reflexão desde fórum como ações instigadoras para a propagação de novas ações. Em 1998, o FID criou o programa Território Minas, que co-produziu trabalhos locais e iniciou o intercâmbio com criadores do interior do estado. Desde então, essas ações se intensificaram e praticamente todos os criadores do interior, responsáveis pelas ações citadas, estiveram no FID. Somase ainda a política pública estadual imbuída da criação de pólos descentralizadores, concomitantemente a estratégias empresariais, entre elas a criação de circuitos culturais. Em geral, os circuitos ou programas criados pelas empresas não são suficientemente claros quanto aos critérios de seleção dos projetos; em geral, abarcam aqueles já aprovados pelas leis estadual ou federal de incentivo à cultura. Mas, salvo raras exceções, não é fácil detectar a criação e a manutenção de programas específicos elaborados por especialistas nas áreas em que as empresas se dispõem a atuar. Todavia, a simples existência e a regularidade dessas ações criam possibilidades de difusão, produção, intercâmbios, ampliando, assim, a deriva natural para a continuidade da dança.

Chegamos a um fim, incompleto, dada a complexidade e diversidade da dança em Minas Gerais, mas amoroso, por viver essa história neste momento e reconhecer nela falhas, inadequações e evoluções, como um processo contínuo de viver e linguajar.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Arnaldo. Dança moderna e educação da sensibilidade Belo Horizonte (1959-1975). Belo Horizonte: UFMG/FAE, 2005. [Dissertação de mestrado]

DIAMOND, Jared. *Armas, germes e aços*. Os destinos das sociedades humanas. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KATZ, Helena. *Um, dois, três*. a dança é o pensamento do

corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

MAGRO, Cristina. Linguajando o linguajar. Campinas: Unicamp, 1998. [Tese de doutorado]

_____. É possível uma lingüística da dança? Palestra proferida no Seminário de Dança Contemporânea da Escola de Educação Física da UFMG. Belo Horizonte, EEF/UFMG, 2004. [Publicação eletrônica]

REIS, Glória. *Cidade e palco*. Experimentação, transformação e permanências. Belo Horizonte: Edições Cuatiara, 2003.

REIS, Sérgio Rodrigues; e AVELLAR, Marcelo Castilho. Estado das artes – II. Cultura em movimento. Teatro e dança em Minas Gerais escrevem enredos feitos de gestos e idéias em diálogo com o mundo. Caderno Especial de Cultura do jornal *Estado de Minas*. 19 mar. 2007.

VARELA, Francisco J. *Sobre a competência ética*. Lisboa: Edições 70, 1992.

VIANNA, Klaus; CARVALHO, Marco Antônio. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1991.

Fontes da internet

www.fid.com.br
www.dududeherrmann.art.com

Notas

1. “A reflexão não é apenas *sobre* a experiência, mas ela *própria* é uma forma de experiência, e que é possível realizar semelhante forma reflexiva de experiência graças à consciência intuitiva. Esta consegue assim truncar a cadeia habitual de esquemas e preconceitos mentais para levar a transformar-se numa reflexão ilimitada, aberta a possibilidades diferentes das contidas nas próprias representações que surgem no âmbito que normalmente se vive” (Varela, 1992: 95).
2. Referências sobre o assunto podem ser encontradas na dissertação de mestrado de Arnaldo Alvarenga e no seu projeto de memória em desenvolvimento na UFMG; no livro *Cidade e Palco. Experimentação, Transformação e Permanências*, de Glória Reis; e no livro *A Dança*, de Klaus Vianna.
3. Cristina Magro é doutora em lingüística pela Unicamp e tradutora de diversos livros e artigos do cientista chileno Humberto Maturana. Foi minha orientadora de iniciação científica na Fale/UFMG no período de setembro de 1998 a agosto de 1999. E desde o primeiro contato se tornou generosamente minha primeira leitora e orientadora em diversos assuntos de pesquisa, entre eles os textos escritos para esta publicação.
4. “35 anos começados no devir do tempo meio assim sem querer sem saber que ali já estava acontecendo o destino encontrado com a vontade que denuncia a vida que segue adiante sem pedir licença ou sem ter tempo de escolher o que de fato se quer. É o que vai se querendo e fazendo por inúmeros motivos agrupados ao redor de algo maior que nós mesmos. Um deles a continuação, outro a sobrevivência, ainda um outro a necessidade extrema de expressar que nesse caso ultrapassa a condição real da possibilidade que temos para executá-la plenamente trabalhando sempre na falta, na ausência ‘de’. Poderíamos aqui dizer na falta de uma política pública constante e afirmativa, pois não temos prática de seu funcionamento.” Dudude Herrmann (texto extraído do programa do espetáculo *Naplanície, Logomontanha, Apareceomar...*).
5. Para mais informações sobre todos os eventos citados, entre em www.itaucultural.org.br e clique em rumos > base de dados.



polaróide fluminense

Paola Secchin Braga

Como tirar uma fotografia de um processo em constante mutação? Tal é a nossa tarefa quando procuramos descrever o instante presente em todo um processo de desenvolvimento – processo este que passa por diversas fases, com duração variável e direcionamento imprevisível. As mudanças que vêm se operando no panorama da dança fluminense ao longo das três edições do Rumos Dança (nos anos de 2000, 2003 e 2006) são apenas pinceladas por nossas observações circunstanciais. Devemos ter em mente, ao descrevermos cada cenário, que o agora é um instante fugidio, já passa(n)do, e que nos deixa, nós, pesquisadores, em uma busca constante de atualização dos dados e acontecimentos. Ao leitor é recomendado que tenha em mente que o que vê é apenas um flash, uma descrição pontual de um momento específico, mas que dá pistas de um possível caminho a ser acompanhado, de vieses diversos para a reflexão sobre estratégias de expansão e sobrevivência da dança.

Dito isso, vamos a eles, os acontecimentos e suas conseqüências para a dança fluminense.

Ao longo do intervalo entre a última atualização da *Base de Dados Rumos Dança* e a atual, muito se transformou no cenário carioca. Dois grandes fatores geradores de mudança parecem ter sido o recuo do incentivo da prefeitura do Rio de Janeiro e a extinção do Instituto RioArte. Referência em todo o país, a política cultural da prefeitura carioca – representada por sua então secretária de Cultura, Helena Severo – contribuiu para o aparecimento e a manutenção de número expressivo de companhias de dança contemporânea na cidade do Rio. Como projetos desenvolvidos pela prefeitura, podemos destacar o Programa de Subvenção às Companhias de Dança, o Programa de Bolsas RioArte, o

Projeto Memória da Dança, o Circuito Carioca de Dança e o apoio dado ao Panorama RioArte de Dança. Ao longo desse período, foi mantido um diálogo com a classe por meio do Comitê Carioca de Dança, que também não está mais em funcionamento.

Essa atuação coloca em evidência alguns questionamentos com relação à política cultural do período em questão. Quais eram o objetivo, a finalidade, o pensamento dessa política cultural? Seu objetivo era a fomentação de novas companhias – e, conseqüentemente, o aumento da produção artística – ou a manutenção permanente de companhias selecionadas? Quais os objetivos e as conseqüências a curto, médio e longo prazos de tal política para nossas companhias e para a dança em geral no município? Quais eram os critérios adotados para as escolhas feitas pelo programa de subvenção? São questões que retinham em nossos ouvidos, e que permanecem sem respostas; questões que devemos manter em mente para a busca de um melhor aproveitamento de apoios públicos e políticas culturais.

A subvenção pública foi o principal meio de subsistência das companhias no Rio de Janeiro nos últimos anos. Tal situação gerou complicações, pois tanto a existência dessas companhias quanto sua produção estiveram atreladas ao dinheiro público, totalmente dependentes dele, colocando em risco sua sobrevivência. Atualmente, tanto companhias independentes quanto as ditas subvencionadas se encontram no mesmo pé: em igualdade de condições e dificuldades. Algumas delas encerraram suas atividades, acarretando uma diminuição relativa no número de companhias ativas na cidade do Rio de Janeiro. Outras se mantêm de formas variadas; por exemplo, contando com incentivos pontuais como o Prêmio Funarte Klaus Vianna,

como forma de manutenção temporária. Uma das soluções encontradas para dar continuidade a seu funcionamento foi o trabalho-solo. Alguns coreógrafos se viram forçados a dispensar seus bailarinos e passaram a desenvolver apenas trabalhos individuais, diminuindo seus gastos radicalmente e aumentando o número de bailarinos sem atividade remunerada nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói.

O futuro é incerto. Há que se desenvolver meios de se alcançar apoios outros que não os disponibilizados por órgãos públicos, sujeitos ao funcionamento e às já conhecidas variações de interesses políticos. Há que se desenvolver companhias que tenham acesso e estratégias de alcance para atingir apoios e patrocínios que lhes dêem maior independência e segurança – ou pelo menos previsibilidade para um planejamento a curto, médio e longo prazos. Parece-nos importante operar-se um descolamento entre companhias de dança e órgãos públicos para que haja distanciamento e possibilidade de real negociação, e para que as companhias não sejam submetidas a situações críticas.

Parece-nos que novas soluções devem ser ainda descobertas, ou até mesmo inventadas, para a dança no Rio de Janeiro.

Conta-se com a continuidade do edital de ocupação do Teatro Cacilda Becker (Funarte), teatro dedicado à dança. Um número cada vez maior de companhias, recém-criadas ou já conhecidas, tem passado por esse teatro. Contamos também com o já mencionado Prêmio Funarte Klauss Vianna, que trouxe a diversas companhias a possibilidade de criação de novos trabalhos, por meio do auxílio à montagem, e de sua consolidação, por meio de projetos de pesquisa teórica ou prática. Onze projetos foram contemplados no Rio em 2006.

O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro entrou em funcionamento em 2004 e, com ele, o Ateliê Coreográfico (já com duas edições concluídas), contribuindo com bolsas para o incentivo na formação de bailarinos e criadores – é interessante ressaltar que não havia nenhum tipo de incentivo para a formação de profissionais; nesse ponto, o projeto do Ateliê Coreográfico se tornou um pólo atrativo

para jovens. Uma vez que o funcionamento do Centro Coreográfico está sob a égide da prefeitura, a continuidade do projeto do Ateliê é incerta. Seguimos contando com a Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei 1940/92) como forma de angariar fundos para novas produções.

O Rio conta atualmente com um cenário bastante variado no que diz respeito a festivais e mostras de dança. Alguns vêm se firmando ao longo de anos, contribuindo para a tradição sólida de pólo cultural que a cidade exerce, atraindo participantes de todos os estados do país e também artistas internacionais. Eventos como o *Solos de Dança do Sesc* (em sua oitava edição), o *Panorama de Dança* (em sua 15ª edição) e o *Dança em Foco* (em sua quarta edição, e que traz a atualidade da videodança) já compõem um calendário com o qual tanto o público em geral quanto os profissionais contam. O cancelamento abrupto do *Dança Brasil*, que já vinha em sua oitava edição e fazia parte desse calendário tradicional, deixou um buraco na programação de festivais. Sua falta será sentida não apenas física, mas qualitativamente, pois era responsável por uma importante fatia da programação de dança do Rio de Janeiro. Da mesma forma, a suspensão do *Circuito Carioca de Dança* também diminui as opções de divulgação de trabalhos. A única mostra na cidade de Niterói, a *Mostra Migrações de Dança Contemporânea*, já vinha em sua quarta edição, ocorrida em 2004. Mas, desde então, não houve continuidade do evento. Salientamos a importância e a necessidade de ações continuadas de difusão e discussão para que o cenário da dança carioca seja permanentemente alimentado, com a manutenção da atividade catalisadora do estado.

Bom exemplo é o *Panorama de Dança*, que havia sido rebatizado de *Panorama RioArte de Dança* devido ao patrocínio recebido da prefeitura: hoje ele funciona independentemente dela, buscando outros apoios e patrocínios, apontando para a possibilidade de encontrar outras estratégias de sobrevivência para a dança, independentemente da subvenção pública. Para que tal aconteça em nível mais amplo, um questionamento quanto às necessidades e às estratégias para o desenvolvimento e a continuidade de ações em dança deve ser realizado. Além da subvenção pública, outros modos de configuração precisam ser assimilados.

Vemos com interesse algumas ocorrências que já apontam para uma nova tendência: as universidades como fomentadoras de eventos relacionados à dança. Ao longo desse período, surgiram eventos como o *Encontro Internacional de Dança e Filosofia* (em sua segunda edição, é uma colaboração entre o Sesc e a UniverCidade; em sua primeira edição, contava com a participação da UniRio), o *Encontro dos Cursos de Graduação em Dança do Rio de Janeiro* (envolvendo a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a UniverCidade e a Faculdade Angel Vianna) e o *Encontro Transdisciplinar de Pesquisa em Dança* (em sua terceira edição, é uma realização da Universidade Federal da Bahia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Faculdade Angel Vianna e do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro). Parcerias como a da UFBA com instituições locais, assim como entre instituições de diferentes ambientes, apontam para uma troca enriquecedora configurando a colaboração entre estruturas diversas. Quando universidades particulares, universidades e órgãos públicos, e instituições como o Sesc juntam forças, vemos surgir novas possibilidades e novos caminhos.

No que se refere à formação acadêmica dos profissionais, o crescimento é visível. O êxodo de um contingente representativo para os cursos de graduação e pós-graduação aponta para um crescente interesse dos profissionais em aprimorar seus conhecimentos e em solidificar sua formação. As universidades que oferecem curso superior específico em dança são hoje uma opção clara na carreira de muitos profissionais da área. O percentual de profissionais graduados cresceu de 53% para 59%. Mais da metade dos profissionais cadastrados têm formação superior. Focando um pouco mais no nosso ponto de interesse, o percentual de graduados especificamente em dança cresceu de 21% para 24%. Três pontos percentuais de diferença em apenas três anos.

Apesar de termos perdido os cursos de pós-graduação lato sensu em dança-educação do Instituto de Educação LaSalle (UniLaSalle), de Niterói, e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), contamos atualmente com diversas opções na cidade. Aos cursos de graduação já existentes na Faculdade Angel Vianna (bacharelado e licenciatura),

na UniverCidade (licenciatura) e na UFRJ (bacharelado) somaram-se cinco cursos de pós-graduação lato sensu, abarcando diversas áreas de interesse na dança. Todas essas opções fizeram com que ocorresse também um aumento de 3 pontos percentuais no número de alunos pós-graduados especificamente em dança, entre aqueles cadastrados em nossa *Base de Dados*.

As questões que se nos colocam no momento são: quem é esse profissional que está sendo despejado no mercado de trabalho hoje em dia? Com um contingente cada vez maior de graduados em dança com um diploma de licenciatura, ou seja, habilitados a lecionar, como o mercado vai reagir? A diferença entre a formação técnica e a formação acadêmica é cada vez mais contrastante e nos força a pensar nas transformações do perfil do profissional de dança. Em uma atividade que sempre teve a formação técnica como base de seu conhecimento, o que significa essa transformação? Quais são as conseqüências de tal mudança? Acreditamos que caminhamos lentamente para o desvanecimento da ruptura entre teoria e prática, uma constante em nosso meio.

Novos caminhos estão se delineando para a dança no Rio de Janeiro.

Como conseqüência imediata do fluxo em direção às universidades, observamos um aumento no número de dissertações de mestrado e monografias de pós-graduação. Naturalmente, a produção literária na área também aumenta consideravelmente. Catorze novos livros de dança editados foram computados no período entre os dois últimos levantamentos do Rumos Dança. A continuidade de edições como o *Lições de Dança*, já com seu sexto volume em fase de montagem, aponta para uma constante produção de conhecimento ligada às universidades. Organizado por Roberto Pereira e por Silvia Soter, editado pela UniverCidade, o *Lições de Dança* vem sendo, desde 1999, uma referência literária importante, colocando textos de autores brasileiros e estrangeiros ao alcance dos leitores e abrindo um espaço crucial para a publicação da produção oriunda das universidades.

Ressaltamos a contribuição do *Idança.net*, periódico on-line (acessível em www.idanca.net), editado por Nayse López e que conta com Sonia Sobral como consultora para as seções Brasil, Pesquisa e Galeria. O *Idança.net* cria possibilidades de intercâmbio nacional e internacional, sobre e para a dança, entre pesquisadores, artistas, escritores, críticos. Conta com a contribuição de nomes de peso em suas publicações e traz artigos, críticas, notícias e uma agenda de eventos internacional, tornando-se importante veículo de partilha e disseminação da dança, bem como de debate. Ele é mais um exemplo de empreitadas que têm conseguido continuidade ao longo do tempo.

Gostaríamos ainda de mencionar uma mobilização da classe da dança ocorrida em Niterói, em 2004. Com a questão de como criar um ambiente propício ao crescimento da produção niteroiense de dança, diversos profissionais elaboraram uma proposta que foi encaminhada à Secretaria de Cultura da cidade. Ela reivindicava, entre outros pontos, um programa de subvenção claro que contemplasse companhias, a criação de uma biblioteca, centros de pesquisa para a dança, programa de workshops, seminários e residências, bem como apoio à pesquisa teórica de dança. Os resultados dessa mobilização ainda são aguardados. Ressaltamos a importância de movimentos como esse: será apenas com base em um posicionamento político definido e atuante que se conseguirá clareza nas políticas públicas de subvenção à dança. A mobilização e a união da comunidade de dança são ainda passos a ser dados para que se consiga uma atuação pública que atenda à demanda contínua e profícua que temos em nosso estado.

O que vemos, então, nessa nossa foto polaróide das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói? Vemos perdas e ganhos, vemos mudança, movimento, novos campos a explorar. Acima de tudo, percebemos a busca constante de novas soluções para profissionais que se vêem continuamente em terreno movediço, que não permite repouso. Afinal, estamos falando de dança e, com ela, de movimento. Desejamos nunca falar de estagnação.

Todos os fatores – referimo-nos aqui às áreas pesquisadas: profissionais atuantes, companhias, ensino e produção

acadêmica, difusão artística, organizações de classe, eventos e espaços físicos, iniciativa de apoio à criação artística e contexto histórico – se entrelaçam numa rede que faz com que a engrenagem da dança no Rio de Janeiro caminhe. Algumas soluções já se delineiam baseadas nesse entrelaçamento, já se podem perceber alguns indícios discretos de novos caminhos. Aguardemos nossa próxima foto polaróide, na esperança de vermos florescerem as sementes que vimos plantadas na edição 2006 do Rumos Dança.

Paola Secchin Braga

Bailarina e pesquisadora, licenciada em dança pelo Centro Universitário da Cidade (Univercidade), no Rio de Janeiro; estudou dança e coreografia na Universidade de Harvard e no Radcliffe College, Cambridge, Estados Unidos; pós-graduanda no curso de estudos avançados em dança contemporânea da Univercidade.



quem dança que dança

Susi Martinelli

Considerando que todo discurso é um discurso de circunstâncias, em fluxo, num movimento de criação contínua¹, o que se pretende aqui é delinear alguns aspectos acerca do contexto da produção artística da Região Centro-Oeste, que não pode ser tratada fora das atuais condições em que se encontram os sujeitos. Assim, parte-se inicialmente da tríade conceitual produto/forma/história² para, de modo análogo, chegar a:

PRODUTO	FORMA	ARTE
		HISTÓRIA
		(Oliveira, 1992)

Mas, com o intuito de adentrar a trama da produção de dança contemporânea atual e assumindo-se que os sujeitos-artistas são os protagonistas, uma vez que respondem pelo caráter transformador, de indagação, criação e resignificação do produto, sugere-se que se chegue a:

SUJEITO	PRODUTO	ARTE
CRIA		HISTÓRIA
		(Martinelli, 2000)

Talvez essas reconstruções nos permitam olhar para a realidade da Região Centro-Oeste com distintas indagações e perspectivas. Pois o que se pretende aqui é sair da questão acerca do que está sendo produzido para chegar a: quem está fazendo dança contemporânea no centro do país?

De 2000 para cá, no contexto geral das cidades aqui pesquisadas – Brasília (DF), Goiânia (GO), Pirenópolis (GO), Campo Grande (MS), Corumbá (MS) e Cuiabá (MT) –, em termos quantitativos pouco mudou. Em Brasília, o número passou de 30 para 36 profissionais atuantes na produção contemporânea, em Goiânia o número foi de 16 para 21 profissionais, e tanto em Campo Grande quanto em Cuiabá os números se mantiveram iguais, seis e dois, respectivamente. Nas cidades de Pirenópolis e Corumbá, a dança contemporânea continua existindo apenas por iniciativas de profissionais isolados.

Do mesmo modo que nos anos de 2000 e 2004, o número reduzido de profissionais de dança contemporânea presente em 2007 ainda pode ser explicado pela inexistência de formação superior em dança na região e pelas dificuldades econômicas de sobrevivência do profissional dessa área. Dessa forma, salvo raras exceções³, são os mesmos profissionais que têm construído a produção artística local. Assim, vivenciando situações de instabilidade, dependendo de patrocínios e leis de incentivo, renováveis de acordo com interesses políticos vigentes, os grupos e companhias têm se mantido com seus antigos integrantes.

Esse dado nos leva a refletir acerca do envelhecimento do profissional da dança, uma vez que, em sete anos de investigações, nas cidades aqui pesquisadas, onde se localizaram 63 artistas de dança contemporânea, encontraram-se apenas seis novos profissionais. Em toda a região, 90% dos profissionais encontram-se acima dos 30 anos e, mais que isso, 40% dos intérpretes-criadores estão com mais de 40 anos – fato que faz pensar positivamente na gradual transição do corpo-instrumento, descartável,



do intérprete da dança que, durante muito tempo, deveria parar de dançar por volta dos 30 anos por não conseguir desempenho técnico virtuoso, em razão da idade, para o sujeito-corpo⁴ intérprete-criador.

No entanto, esse envelhecimento da população da dança contemporânea, num cenário em que não há instituições de ensino superior, a grande maioria das companhias profissionais trabalha com iniciantes e, portanto, há visíveis dificuldades no que tange à formação, pode não parecer tão promissor.

Considerando que “sujeito cria história” e que essa é feita de continuidades e de rupturas, a pergunta que se faz é: como será que a região vai lidar com essa questão, uma vez que tem sido freqüente encontrar produtos em que se perpetua a crença de que “recordar é viver”?

Para driblar essa situação, algumas companhias têm se tornado locais de formação, oferecendo cursos para iniciantes e abrindo espaço para outras fontes de renda. Além disso, alguns intérpretes têm saído de seus grupos de origem e montado núcleos próprios de criação, outros criam estruturas que funcionam como cooperativas para a realização de seus trabalhos. Assim, “sujeito” tenta “criar arte”.

Desse modo, a despeito de serem os mesmos profissionais atuantes, tem-se um aumento do número de grupos e companhias mapeados desde 2000. Na cidade de Brasília havia Alaya Dança, ASQ Cia. de Dança, Basirah, Cia. Márcia Duarte, Beton Cia. de Dança, às quais se somam a Cia. Dança Pequena e Margaridas Grupo de Dança. Em Goiânia, além da Quasar Cia. de Dança, há atualmente o Grupo Solo de Dança. Em Campo Grande, continua existindo apenas a



Ginga Cia. de Dança; em Cuiabá, a Vôo Livre Cia. de Dança; e, em Pirenópolis (GO), o Grupo Pé no Chão.

E, se partimos do pressuposto de que “sujeito cria produto”, a questão que deve ser analisada é: quem é o profissional-artista da dança contemporânea? Nessa região, se considera profissional quem sobrevive da dança, quem é graduado em dança, quem fez alguns workshops e aulas de dança com profissionais renomados, quem dançou a vida toda em um único grupo ou companhia de dança, quem dançou em várias companhias profissionais no Brasil e no mundo, quem fez especializações em dança no exterior, quem tem produção regular em/dança, quem tem pesquisa própria em dança, entre outros.

Assim, diante de critérios tão amplos, para abarcar o universo de quem faz dança contemporânea deve-se considerar que a formação profissional tem ocorrido, na região, em caráter formal e informal. E o significado da palavra profissional aqui parece transitar entre múltiplas interpretações.

De modo geral, em todo o Centro-Oeste, a crítica especializada em dança continua, desde 2000, praticamente inexistente, sendo que a deficiência do ensino sistematizado e institucionalizado nos parece um dos principais desafios da região. No que se refere à formação, os profissionais têm se graduado em artes cênicas (26%), educação física (17%), dança (12%), psicologia (4%), pedagogia (3%) e diversos outros cursos, em menor número.

É difícil analisar a extensão das influências das distintas formações na produção da dança contemporânea da atualidade, no entanto, fato visível é que na cidade de Brasília, onde 42% dos profissionais são graduados em

artes cênicas, a teatralidade parece estar se fixando como marca de diversos artistas. A produção assume uma estética teatral singular, da mesma forma que as técnicas utilizadas para a preparação dos intérpretes integram, quase sempre, elementos do teatro com a dança.

De modo diferenciado, em Goiânia, há um maior número de intérpretes graduados em educação física (25% dos profissionais da cidade) e dança (25%), fato que, por si só, não expressa muito. No entanto, quando se observa a produção artística local, nota-se que há um vigor físico que se diferencia não apenas pela singularidade dos sujeitos-artistas, mas também é fruto de um modo específico de pensar, criar e se preparar para fazer dança.

Nesse período de pesquisas na região – 2000 a 2007 –, a grande maioria das indagações realizadas ainda está presente. Quais são as diferenças entre a formação em academias particulares, em companhias profissionais, por meio de workshops ou cursos livres, nos grupos ou em instituições de ensino superior? O que muda em termos de formação, numa produção artística que não está pautada linearmente na relação técnica-produto? Quais os possíveis rumos futuros da dança na região? Em que medida a escassez de formação superior no Centro-Oeste não tem sido fator relevante que consolida a dicotomia entre teoria e prática?

Evidenciando tais questões, os dois únicos cursos reconhecidos pelo MEC que existiram na região mantiveram-se por curtos períodos de tempo. O curso seqüencial de dança, da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, de Brasília, sobreviveu de 2001 a 2003, formando uma única turma. Em Cuiabá, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) existiu, no período de 1996 a 1999, o curso de especialização em educação física e esportes com aprofundamento em dança, que rendeu à cidade 17 monografias sobre dança – trabalhos estes que, possivelmente, foram muito pouco lidos, pois nenhum dos profissionais entrevistados sequer sabia da sua existência.

De modo similar à graduação, na ausência de especializações, mestrados e doutorados em dança, os interessados em

pesquisa têm encontrado abrigo no teatro, na antropologia, na educação física, em letras, na psicologia e na pedagogia, entre outras áreas afins. A produção de conhecimento do Centro-Oeste tem aumentado nos últimos anos: em Brasília, foram localizadas 11 dissertações de mestrado e duas teses de doutorado; em Goiânia, nove trabalhos de conclusão de curso e, na cidade de Cuiabá, como anteriormente mencionado, 17 monografias.

A região mantém-se com poucos grupos de estudo (apenas dois), no entanto, ainda que modestamente, tem crescido o número de livros. Fato curioso é que a produção, além de documentar um pensamento de dança⁵, também elucida e/ou enfatiza as peculiaridades locais. Em Goiânia, por exemplo, a única publicação localizada foi um dossiê acerca da história da dança da cidade, denominado *A Dança em Goiás nos Anos 70*. Trata-se de um livreto que aborda aspectos da história da dança e narra a inserção da dança no currículo da Escola de Educação Física do Estado de Goiás (Esefego) e o surgimento do Grupo de Dança Univérsica.

Já em Cuiabá, duas das publicações encontradas tratam de aspectos das danças populares de Mato Grosso, entre elas o cururu, o siriri, a dança-de-são-gonçalo, o rasqueado, o curussé, a catira ou cateretê, a folia-de-reis e a dança cabocla, e, nos outros três livros, a dança aparece somente como um capítulo da história local. O mesmo ocorre em Campo Grande, onde a dança é apenas citada como uma pequena parte da cultura, em duas publicações que abordam a história da cidade.

Situação um pouco diferente é encontrada em Brasília, onde já se encontram livros específicos de dança: dois que refletem as trajetórias individuais de pesquisa das autoras sobre métodos para a formação em dança e um que aglutina informações históricas.

Se os antecedentes e nuances da história podem nos ajudar a identificar as condições da produção teórico-prática da dança contemporânea, é possível visualizar influências passadas, presentes no pensamento/trajetória atual. Aqui diversas hipóteses podem ser formuladas, uma vez que:

ARTE
cria **SUJEITO**
HISTÓRIA

Assim, artistas coreógrafos, dançarinos, intérpretes-criadores, criadores-intérpretes⁶, pesquisadores, bailarinos-pesquisadores-intérpretes constituem-se nesse cenário, ao mesmo tempo em que criam e recriam o curso da história da dança local. Considerando que esse não é um percurso linear, mas continuamente marcado por avanços, descontinuidades, rupturas e retrocessos, a título de exemplo, é possível localizar vestígios da forte influência da educação física na formação atual de um número expressivo de intérpretes na cidade de Goiânia, talvez fruto de um passado histórico construído desde a década de 1970.

Há que se investigar, pois múltiplos outros fatores devem estar envolvidos nesse processo, uma vez que caracterizar o contexto da produção cultural de uma determinada região pressupõe analisar não apenas aspectos históricos passados, mas também fatos e ações presentes. Desse modo, considera-se que:

ARTE
cria **SUJEITO** **QUE DANÇA** **cria**
HISTÓRIA **QUEM DANÇA** **PRODUTO** **HISTÓRIA**

É uma pista para adentrar o território de “quem dança” talvez esteja na produção teórica da região. De maneira geral, analisando como a bibliografia do Centro-Oeste vem sendo produzida, fica visível que as especificidades de cada estado estão presentes e que não há produção teórica crítica com relações, indagações e questionamentos. Com exceção das pesquisas de metodologia para a dança, os livros ainda funcionam como banco de dados, selecionados de acordo com as impressões vividas.

Com Pereira (2007), acredita-se que essa situação deve ser tratada entendendo-se o lugar que essas falas têm sido produzidas, considerando suas origens e intenções.

Além disso, vale a pena refletir acerca da realidade local, questionando sobre por que existe a falta de informações mediatizadas por pessoas que tecem relações entre os dados. Que fique registrada como uma possibilidade para análises futuras, pois a questão da memória e da documentação da dança parece estar surgindo como uma necessidade de diversos profissionais da região.

Os periódicos são ainda mais raros do que os livros. Em toda a região existe apenas a revista *Pensar a Prática On-Line*, produzida, desde 2003, por profissionais de Goiânia. Acentuando os vestígios históricos, com o tema Dança e Educação, a revista virtual situa-se no site da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Goiás. Desconsiderando as possibilidades de meras coincidências, no site podem ser lidos os seguintes artigos: “O Balé Clássico e a Dança Contemporânea na Formação Humana”; “Dança nos Ciclos de Escolarização”; “A Dança na Formação de Professores”; “O Conteúdo Dança nas Aulas de Educação Física”; “Dança na Educação”; “Quasar Cia. de Dança”; “Dança e Inclusão no Contexto Escolar”; “Cotidiano e Dança na periferia”⁷.

Apesar desse tipo de iniciativa, poucos intérpretes ou mesmo coreógrafos afirmam terem lido o conteúdo das matérias. Percebe-se, de modo geral, a perpetuação do distanciamento entre conhecimento prático e teórico. Tal fato, de certo modo, continua caracterizando as dificuldades encontradas para a dança se firmar na dinâmica cultural da região como área de conhecimento digna de estudo, pesquisa e extensão, além dos palcos. Mantém-se, ainda, a forte crença de que a dança é uma forma de conhecimento eminentemente prático. A teoria ainda se encontra distanciada do ensino, assim como dos produtos e processos coreográficos.

No que se refere aos eventos, festivais ou mostras, estes ainda funcionam como importante local, não apenas de difusão artística, mas de aperfeiçoamento e formação dos dançarinos. Ao se analisarem os currículos dos artistas profissionais, detecta-se que muitos incluem participações nos mesmos workshops realizados durante os eventos.

Se lembrarmos que a dança produz informações que a conectam com seu ambiente, sendo, simultaneamente, constitutiva e constituída nesse cenário, acreditamos que algumas das questões aqui pontuadas, relativas aos complexos processos de formação dos artistas locais, chegarão às criações coreográficas nas quais, em sua condição co-evolutiva de participação no processo histórico-cultural da sociedade, tanto ambiente quando dança se transformarão (Britto, 2001).

Há ainda muito a ser dito, no entanto, pareceu-nos fundamental apontar alguns rumos historicamente percorridos, e ainda sendo trilhados. E, sem a pretensão de dar respostas ou mesmo de tecer hipóteses e tratá-las como verdades absolutas, pois “qualquer um que se acredite possuidor da verdade torna-se insensível aos erros que podem ser encontrados em seu sistema de idéias”, o que aqui se quis foi meramente delinear alguns pontos no mapa da dança contemporânea do Brasil, Região Centro-Oeste, no ano de 2006 e início de 2007. Por alguém que, continuamente, dança.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- BRITTO, Fabiana Dultra (Org). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- MARTINELLI, Susi. No ensino, quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança no DF. Brasília: Instituto de Psicologia/Universidade de Brasília, 2000. [Dissertação de mestrado]
- _____. *A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança*. Brasília: Instituto de Psicologia/ Universidade de Brasília, 2005. [Tese de doutorado]
- MORIN, Edgar. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2003.

- OLIVEIRA, A.C. *Fala gestual*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- PEREIRA, R. Livros de história da dança no Brasil: porque eles merecem ser lidos. Em: *Húmus 2*. Sigrid Nora (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- RODRIGUES, G. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Notas

1. BACHELARD, Gaston. *Ensaio sobre o conhecimento aproximado*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
2. Faixa-anúncio exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em novembro de 1988.
3. Como uma das exceções pode-se citar a Quasar Cia. de Dança, de Goiás, que, apesar de manter Henrique Rodovalho (coreógrafo e diretor artístico) e Vera Bicalho (diretora administrativa), ainda assim trocou 80% de seus intérpretes de 2000 a 2007.
4. MARTINELLI, S. *A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança*. Brasília: Instituto de Psicologia/Universidade de Brasília, 2005. [Tese de doutorado]
5. PEREIRA, Roberto. Livros de história da dança no Brasil: porque eles merecem ser lidos. In: *Húmus 2*. Nora, Sigrid (Org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
6. Há inúmeras terminologias utilizadas para delimitar o universo do profissional da dança contemporânea, entre elas a de “bailarino-pesquisador-intérprete”, utilizada por Graziela Rodrigues.
7. Site: http://www.fef.ufg.br/rev_pensar_pratica.htm Acesso em jul. 2006.
8. MORIN, Edgar. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2003.

Susi Martinelli

Com bacharelado e licenciatura em dança pela Unicamp, é co-autora do livro *A Dança ao Longo da História: 45 Anos da História da Dança de Brasília*; e doutora em psicologia pela Universidade de Brasília com estudo sobre a criatividade no movimento de dança.



aspectos diacrônicos investigativos na dança contemporânea em território nordestino

Antonio Lopes Neto

Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte são os três estados para os quais se traçam mapas da produção artística contemporânea da dança brasileira, como forma de ampliação e atualização da *Base de Dados* do programa Rumos Dança, objetivando reunir documentação referente às informações de Produção Artística: Perfil e Situação dos Profissionais, Companhias e Grupos; Difusão: Festivais e Mostras de Dança; Iniciativas Públicas e Independentes: Bolsa, Editais, Leis e Ações Alternativas; Estudo e Ensino: Instituições e Cursos; Produção Teórica, Teses e Publicações e, finalizando, Tradição Histórica¹. Apontamos indícios da situação da dança contemporânea nos estados pesquisados, de acordo com informações referentes à realidade atual.

São fatores diversificados, embora apresentem um perfil das condições contextuais contidas nos estados situados numa mesma região – o Nordeste. Os dados vão permear todo o texto, tornando-se acessíveis e significativos para a reflexão, baseada nas investigações da terceira edição do Rumos Itaú Cultural Dança, juntamente com os demais pesquisadores, a saber, Airton Tomazzoni, Arnaldo Siqueira, Flor Violeta Liberato, Giancarlo Martins, Itala Clay, Júlia Cândida, Jussara Xavier, Lillian Vilela, Maria Cláudia Alves, Paola Secchin, Susi Martinelli e Thembi Rosa, *personnes* importantes na construção de informações valiosas acerca da formação do sujeito na contemporaneidade.

Ele [o pesquisador] é um leitor de realidades que se entrelaçam e se movimentam. O que o direciona a um importante papel social, cujo trabalho não se trata apenas de uma coleta de dados. Ele deve estar apto a transformar dados em informações, e essas em conhecimentos, sobretudo resguardando as relações ambíguas e abertas que se estabelecem na urdidura

das realidades particulares. O profissional de pesquisa em dança, no mercado atual brasileiro, deve estar consciente de seu papel difusor e também criador de contextos na medida em que capta e interpreta existências e relações diversas e complexas, ampliando a extensão de sua irradiação ao conhecimento público. (Clay apud Britto, 2001, p. 19)

Para obter mais informações sobre o papel do pesquisador recorremos a Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, que atribui sinônimos para a pesquisa e a define como aquela que “utiliza de indagação ou busca minuciosa pela averiguação da realidade; investigação, inquirição; investigação e estudo, minudentes e sistemáticos, com o fim de descobrir ou estabelecer fatos ou princípios relativos a um campo qualquer de conhecimento (...)” (Ferreira, 1986, p. 1320). Em nosso caso, o objeto de pesquisa é a dança contemporânea, enfatizada e concebida desde a primeira edição do Rumos Dança, em 2000.

A *Base de Dados* está desenhada em caráter descritivo, buscando descobrir e observar os fatos, com vistas a descrevê-los, classificá-los e interpretá-los, considerando os contextos geográfico, histórico e sociocultural. Para isso, faz-se necessária uma compreensão mais atualizada da importância de conhecer suas particularidades e contribuições específicas para a construção da produção artística contemporânea da região ora investigada.

Neste momento, focamos nosso ponto de abordagem no sentido de apresentar um diagnóstico de Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte, a partir dos dados coletados, mostrando as diferentes possibilidades de pensar a dança em cada região. É oportuno esclarecer que a cidade de



Aracaju não havia sido inserida no recorte apresentado pelos organizadores gerais do programa do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural na primeira edição do Rumos Dança, passando a integrar a *Base de Dados* na sua segunda edição, em 2003. Contudo, no panorama nordestino da dança, no recorte da sua contemporaneidade, o cenário ainda mostra uma imagem bastante adversa, porém compreensível, da realidade social, cultural e educacional no âmbito local, ou seja, em cada cidade em que ocorreu a pesquisa, no que tange ao processo organizativo voltado para a formação da *Base de Dados*.

Ao agrupar em blocos temáticos relevantes para a visualização panorâmica e contextual da dinâmica cultural das regiões visitadas, o item Produção Artística: Perfil e Situação do Profissional, Companhias e Grupos de Dança, na sua terceira edição, apresenta informações distintas.

Na cidade de Aracaju, um número de artistas da dança vem ao longo do tempo procurando se qualificar em instituições públicas e privadas, muito deles em áreas de educação física, psicologia, história e administração, outros com o segundo grau completo e poucos com especialização, assim mesmo em áreas como arte-terapia e educação física. No que tange às práticas nas danças contemporâneas, quase todos deram os primeiros passos no balé e na dança moderna, indo posteriormente buscar outras técnicas corporais, como as danças folclóricas, o jazz, o afro e as técnicas circenses. Alguns grupos locais apontam para o trabalho investigativo na dança contemporânea, como é o caso da Josepheremito Cia., criada em 2006 e dirigida por José Eremito, e a Cia. Contempodança, criada em 1996 por Francisco Santana. Esta última foi selecionada para o Palco Giratório em 2006, com a coreografia *Caatinga das Danças* (2000), de Francisco Santana, o que lhe propiciou um momento de troca de

metodologia de trabalho entre grupos visitantes e grupos locais, conjugando descentralização, difusão e intercâmbio.

Em Maceió, é a partir da encenação do espetáculo *Pé, Umbigo e Coração*, de Telma César, em 2000, que se inicia o movimento da dança contemporânea, pois, até então, nunca havia sido apresentado na cidade um espetáculo local de dança contemporânea. Esse espetáculo tornou-se o marco referencial da contemporaneidade da dança em Alagoas, inaugurando o período de florescimento do movimento de novos intérpretes/criadores. Alguns dos dançarinos que compuseram a primeira formação da Cia. dos Pés, criada em 2000 e dirigida por Telma César (pré-selecionada na primeira edição do Rumos Dança, 2000-2001), hoje desenvolvem trabalhos autorais ou mantêm sua própria companhia, como é o caso da Cia. Saudáveis Subversivos, instituída em 2000 por Valéria Nunez e Glauber Xavier. Outro fato importante para o desenvolvimento da dança contemporânea foi a radicação do dançarino paulista Jorge Schutze em 2001 nas terras das Alagoas. Pré-selecionado na segunda edição do Rumos Dança, 2003-2004, também integrou a Cia. dos Pés e hoje dirige a Cia. Ltda, criada em 2006.

Outros artistas que vêm se destacando e realizando trabalhos independentes voltados para o processo investigativo de dança contemporânea são Cláudio Souza (pré-selecionado para a terceira edição do Rumos Dança, 2006-2007, com o trabalho *Homófonos*, 2006) e Izabelle Rocha. São frutos diretos ou indiretos dos caminhos notáveis da dança contemporânea trilhada inicialmente por Telma César.

Em Natal, grupos apontam o presente de uma realidade local. O Balé da Cidade de Natal, instituído em julho de 2002, é dirigido por Anízia Marques, ex-integrante da referida

companhia. Pertencente ao poder público municipal, esse grupo trabalha com um elenco estável e carga horária de aulas e ensaios. Atualmente com 16 integrantes, apresenta intensa e constante produção coreográfica, além de manter regularmente suas atividades comprometidas com a pesquisa de movimento. Com toda essa atuação, seu destaque no cenário da dança riograndense é significativo, destacando-se o trabalho coreográfico *No Caminho de Casa* (2006), de Anízia Marques, e *Em Solo* (2006), de Érika Rosendo. Dentro da Companhia do Balé da Cidade de Natal, merecem ocupar uma posição de destaque dois novos intérpretes-criadores, Clarissa Rêgo e João Alexandre, com trabalhos-solo apresentados na *Mostra de Trabalhos Independentes* inserida no Encontro de Dança Contemporânea do Rio Grande do Norte, em maio de 2007. Destacam-se também o trabalho coreográfico de Jeane Souza, intitulado *Extremos* (2007); as intérpretes Bianca Dora, Danielle Flôr e Giovanna Araújo, da Espaço Vivo Cia. de Dança, com a obra *Das Oito* (2007), de Willy Helm; e a coreografia coletiva *Fragmentos da Hora Absurda*(2007), da Gaya Dança Contemporânea.

A Gaya foi criada em 1990 por Edson Claro como projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em 14 de seus 17 anos de trajetória, apresentou-se como companhia de repertório, e hoje mantém como diretora artística Andréa Copeliovitch. A companhia propõe um trabalho investigativo, utilizando as técnicas de contato/improvisação, dança-teatro, canto e pré-expressividade. Com um currículo substancial, a Gaya mantém em seu repertório criações coreográficas assinadas por Henrique Rodvalho, Ivonice Satie, Mário Nascimento e Tíndaro Silvano, entre outros. Atualmente, seis componentes formam essa “companhia de universo feminino”, que vem acumulando experiência e adquirindo características e linguagem próprias. Figuras as dançarinas Ana Cláudia Viana, Izabelita Fernandes, Laryssa Souza, Leila Araújo e Suzy David, todas com titulação acadêmica em psicologia, educação física, turismo e artes cênicas, com especialização em áreas afins, como educação motora, educação e letras poéticas.

De natureza independente e com certa estabilidade, o Gira Dança, iniciativa de Anderson Leão e Roberto Morais, com a proposta de investigar e ampliar o universo da dança por meio de uma linguagem própria, mantém técnicas de

dança contemporânea, contato/improvisação, método de dança educação física e técnicas de teatro. No seu trabalho diário, mantém no elenco seis dançarinos, alguns com necessidades especiais (cadeirantes e deficientes visuais). Em 2006, recebeu o prêmio Klauss Vianna por auxiliar montagens como o espetáculo *Bulas Perdidas* (2006), de Maurício Motta.

Outra companhia que também vem desenvolvendo um trabalho de processo de investigação diversificando métodos e técnicas em suas aulas preparatórias é a Domínio Cia. de Dança, criada em 2001 por Anna Thereza de Miranda.

Posteriormente, tendo como base o *Difusão: Festival e Mostra de Dança*, observa-se que os grupos e companhias atuam com a perspectiva de manter seus trabalhos voltados para a apreciação, circulação e formação de platéia, servindo de referencial de qualidade para a dança local e dando visibilidade aos espetáculos das escolas e academias nos fins de ano, aos quais muitos desses grupos e companhias estão atrelados. Outra forma de visibilidade são as mostras e os festivais de dança locais e nos estados vizinhos.

Como forma de dinamizar o circuito anual das apresentações dos grupos e companhias, Aracaju tem o *Festival de Dança Contemporânea*, com apresentação de escolas, academias, grupos e companhias locais. Organizado pela representante oficial do Conselho Brasileiro da Dança, filiado ao Conselho Internacional da Dança/Unesco, a delegada Lú Spinelly, que também promove o Dia Internacional da Dança com palestras, aulas públicas, mostra de vídeos e apresentações de trabalhos de estilos e técnicas variados. Maceió mantém a *Mostra Alagoana* e a *Mostra Nacional de Dança*. Em Natal, tem-se a *Mostra de Dança do Departamento de Artes da UFRN* e o *Festival de Dança do Rio Grande do Norte*, além de a comunidade artística da dança promover o encontro de escolas, grupos e companhias no Dia Internacional da Dança e, em maio de 2007, a realização do *Encontro de Dança Contemporânea do Rio Grande do Norte*, aglutinando grupos da cidade e do interior do estado.

Esses encontros são formas de divulgar os trabalhos desenvolvidos pelos grupos e companhias, dando mais

visibilidade à dança e tornando o ambiente propício às investigações. Os encontros ainda estimulam a troca de informações e o intercâmbio entre os profissionais da área, além da formação de platéia.

Em relação às Iniciativas Públicas e Independentes: Bolsas, Editais, Leis e Ações Alternativas, as políticas públicas no setor da dança vêm caracterizando-se historicamente por certa timidez quando o assunto em foco é Projetos em Programas de Fomento e Incentivo à Cultura, que contribuem para a visibilidade e a mobilização em termos de realização de espetáculos dos artistas locais. Todavia, algo de substancial está sendo sinalizado no bojo das lutas empreendidas pelo movimento da dança: os fóruns regionais, que vêm contando com a participação ainda mais expressiva de professores de dança, dançarinos, coreógrafos e professores de áreas afins, consolidando e avançando representativa e democraticamente frente ao poder público, como se pode constatar nas cidades de Maceió e Natal. As ações alternativas do Alagoas em Cena ou as leis Câmara Cascudo e Djalma Maranhão, no Rio Grande do Norte, embora se apresentem isoladas, são instrumentos fundamentais no processo de desenvolvimento de políticas públicas, atendendo à comunidade da dança. O funcionamento das leis converge para a renúncia fiscal de empresas públicas e privadas no tocante à redução do ICMS, para as leis estaduais, e do IPTU e do ISS, para as leis municipais, ou mesmo para o incentivo federal pela lei Rouanet, que destina recursos oriundos de um porcentual do imposto de renda das empresas para o desenvolvimento cultural das regiões.

No que se refere a Estudos e Ensino: Instituições e Cursos; Produção Teórica, Teses e Publicações, pode-se notar claramente um vertiginoso crescimento e avanço no ensino e na trajetória acadêmica da dança em nossa região. Na Universidade Federal de Alagoas, em 2006, foi implantado o curso de licenciatura em dança. O projeto pedagógico do referido curso foi elaborado pelos professores do Departamento de Artes Telma César, Nara Salles e Antonio Lopes, Lucia Almeida, do Departamento de Educação, e do discente do curso de licenciatura em teatro Jorge Schutze. Posteriormente, foi implantado o curso de pós-graduação sobre o ensino da arte, atendendo às quatro especificidades: teatro, música, artes visuais e dança, como

também oferecendo cursos de extensão como prática na construção e formação do saber artístico. A Universidade Federal de Sergipe também tem seu projeto pedagógico na graduação sobre o ensino da dança em tramitação nas instâncias acadêmicas. Na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, encontra-se aprovado o curso superior de dança, iniciativa dos professores do Departamento de Educação Física, Edson Claro, Karenine Porpino, Larissa Marques e Terezinha Petrucia Nóbrega, e do Departamento de Artes Cênicas Teodora Alves, José Sávio de Oliveira Araujo, Andréa Copeliovitch e Edeilson Matias. Foi nessa última instituição de ensino superior que encontramos um vasto material de produção científica em trabalhos de conclusão de curso (TCCs) e especializações, um pouco menos de dissertações e raras teses, fato não encontrado em grande quantidade na UFSE e bem menos na Ufal. São trabalhos de pesquisa realizados em áreas afins de conhecimento, sendo mais procuradas as de educação física, educação e teatro.

É possível afirmar, sem sombra de dúvida, que a produção de dança inserida nas instituições públicas e/ou privadas em setores de artes cênicas, educação física, educação e outros é muito maior do que esperávamos. Isso não se depreende de similaridades vagas, mas dos processos de garimpagem, de coleta dados, de investigação e de ida a campo, enfim, da inspeção direta que nos parece ser ainda o melhor modo de constatar a realidade. A universidade tem esse caráter de incorporar ensino, pesquisa e extensão, e foi nesse universo que encontramos a maior produção acadêmica de dança nos estados de Sergipe, Alagoas e Rio Grande do Norte. São trabalhos de iniciação científica, de conclusão de curso, dissertações e teses. Resta tornar público todo o material inscrito e refletido, o que é de interesse de todas as instituições, pois só assim é que as pesquisas são cuidadosamente divulgadas. É por isso que a *Base de Dados do Itaú Cultural* cumpre o seu papel, configurando-se na virtualidade.

No que se refere a publicações, podemos encontrar em Natal o recente livro *Dança É Educação: Interfaces entre Corporeidade e Estética* (2006), de Karenine de Oliveira Porpino, resultado de um trabalho acadêmico de doutorado no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Na cidade de Maceió, encontramos o livro *Imagens do Íris*, de 1999, que apresenta a trajetória de um dos grupos de dança mais importantes do estado, o Íris, coordenado e organizado por Eliana Cavalcanti. Nele podem ser obtidas informações valiosas como, por exemplo, a de quais coreógrafos, ao longo dos anos, viajaram na região, ministrando oficinas e montando coreografias, a que se somam seus repertórios coreográficos.

Em Aracaju, no livro *Sociedade e Cultura Sergipana: Parâmetros Curriculares e Textos* (2002), de autoria de Thereza Cristina Arqueiro da Graça, há uma menção à dança local, a alguns grupos de apropriação da cultura popular e a outros de academias de dança. Nada foi encontrado no Rio Grande do Norte.

Percebe-se um aumento do número de artigos em periódicos (revistas) não-especializados na área, porém com espaços dedicados e matéria de qualificação dos profissionais locais. *Urupema*, em Maceió, e *Brouhaha*, em Natal, são revistas eminentemente artísticas que compõem o cenário local.

E, por fim, em Tradição Histórica, surgem nomes como Eliana Cavalcanti, em Maceió, e Roosevelt Pimenta, em Natal, inextricavelmente relacionados ao ensino do balé, ambos com formação no Recife, no curso de danças clássicas Flávia Barros, dirigido pela própria Flávia Barros, solista e integrante do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na década de 1950. Destacam-se também os nomes de Lú Spinelly, Madalena Santana e Diana Fontes, ligadas à dança moderna. A primeira atuou em Aracaju, oriunda do curso de dançarino da Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, e fundou, em 1971, o Studio Danças, que manteve por um período de 18 anos. A segunda atuou em Maceió, na década de 1970, quando criou o Grupo de Dança Moderna da Universidade Federal de Alagoas, acenando com as primeiras iniciativas de desenvolvimento de processo criativo em dança, pautado pela pesquisa de movimento e pela diversidade de corpos visando à formação do elenco do grupo. A terceira, em Natal, tem sólida formação na escola de Mônica Japiassu, no Recife, e fundou o Grupo Corpo Vivo em 1979. Na referida cidade merece destaque ainda Edson Claro, fundador da Gaya Dança Contemporânea, que desenvolveu o método de dança educação física.

São personalidades em sintonia com os acontecimentos de sua época. Por isso e por muito mais, constituem um referencial importantíssimo para quem quiser conhecer um pouco do universo da tradição da dança e seus primeiros formadores. Profundos conhecedores das tradições clássica e moderna, contribuem para a formação dos atuais profissionais da dança, na realidade pesquisada.

A análise dos resultados dos Aspectos Diacrônicos Investigativos na Dança Contemporânea em Território Nordeste pode ser visualizada nas tabelas I, II e III, que apresentam, por meio de dados numéricos, a realidade local da produção da dança contemporânea, facilmente ilustrada nos gráficos I, II e III, representativos das atividades investigativas do mapeamento da situação da dança nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal, constituindo-se os elementos-chave da pesquisa, ao mesmo tempo em que os acentuam sistematicamente, na esperança de propiciar ao leitor uma compreensão do trabalho na sua totalidade, e, quem sabe, motivá-lo a compreender esse momento da contemporaneidade da dança. Vejamos as tabelas e gráficos I, II e III.

Tabela I: Dados numéricos da realidade da produção da *Base de Dados Rumos Dança/Aracaju*

Tópicos	Classificação	Ano		
		2000	2003	2006
Produção Artística em Dança	Profissional		7	8
	Formação		7	8
	Premiação		1	0
	Grupo e Companhia		2	1
Produção de Conhecimento/Pesquisa Acadêmica	Iniciação científica		0	0
	Monografia		9	4
	Especialização		0	0
	Dissertação		0	0
	Tese		0	0
	Grupo de estudo		1	0
Ensino (Instituições e Cursos)	Extensão		0	0
	Graduação		0	0
	Especialização		0	0
Difusão de Informação Especializada	Periódicos		0	0
	Livros		1	0
Difusão Artística	Festival		1	1
	Eventos		0	0
	Mostras		0	0
	Teatros		3	0
	Salas de espetáculos		0	0
Iniciativas dos Setores Públicos e Privados	Apoio à criação artística		0	0
Organizações de Classe	Fórum		0	0
	Sated		1	0
Relevância Histórica	Fatos/Movimentos/Ocorrências		1	0
	Personalidades		3	0

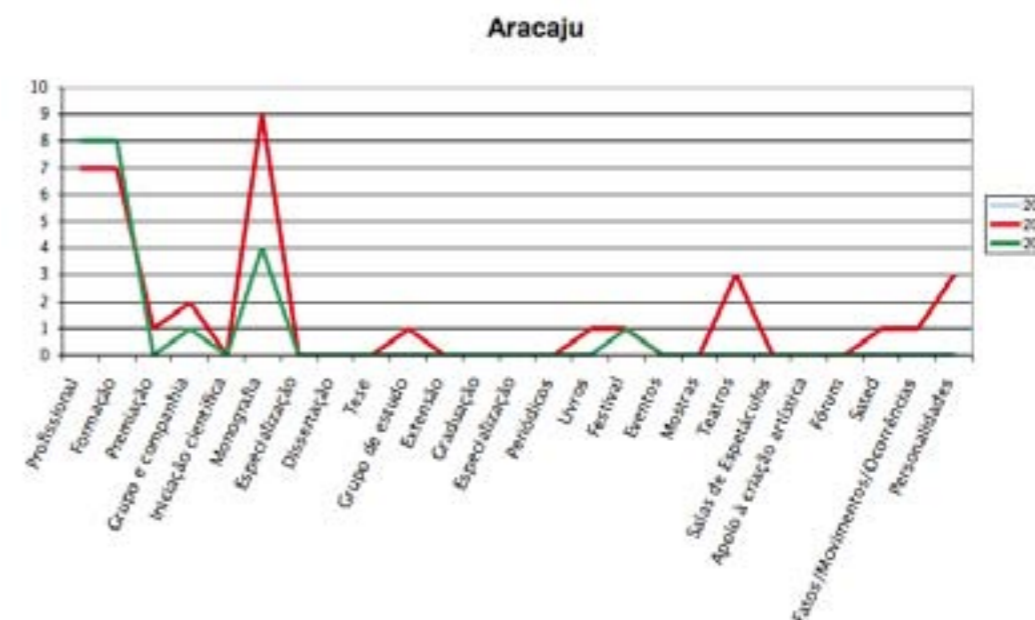


Tabela II: Dados numéricos da realidade da produção da *Base de Dados Rumos Dança/Maceió*

Tópicos	Classificação	Ano		
		2000	2003	2006
Produção Artística em Dança	Profissional	2	3	3
	Formação	2	3	3
	Premiação	2	2	3
	Grupo e Companhia	2	1	1
Produção de Conhecimento/Pesquisa Acadêmica	Iniciação científica	0	0	0
	Monografia	0	5	4
	Especialização	0	0	0
	Dissertação	0	1	0
	Tese	0	0	0
	Grupo de estudo	3	2	2
Ensino (Instituições e Cursos)	Extensão	0	0	1
	Graduação	0	0	1
	Especialização	0	0	1
Difusão de Informação Especializada	Periódicos	0	1	1
	Livros	1	0	0
Difusão Artística	Festival	0	0	0
	Eventos	0	1	1
	Mostras	1	2	0
	Teatros	3	0	1
	Salas de espetáculos	1	0	0
Iniciativas dos Setores Públicos e Privados	Apoio à criação artística	0	1	1
Organizações de Classe	Fórum	0	0	1
	Sated	1	0	0
Relevância Histórica	Fatos/Movimentos/Ocorrências	4	0	0
	Personalidades	6	0	0

Maceió

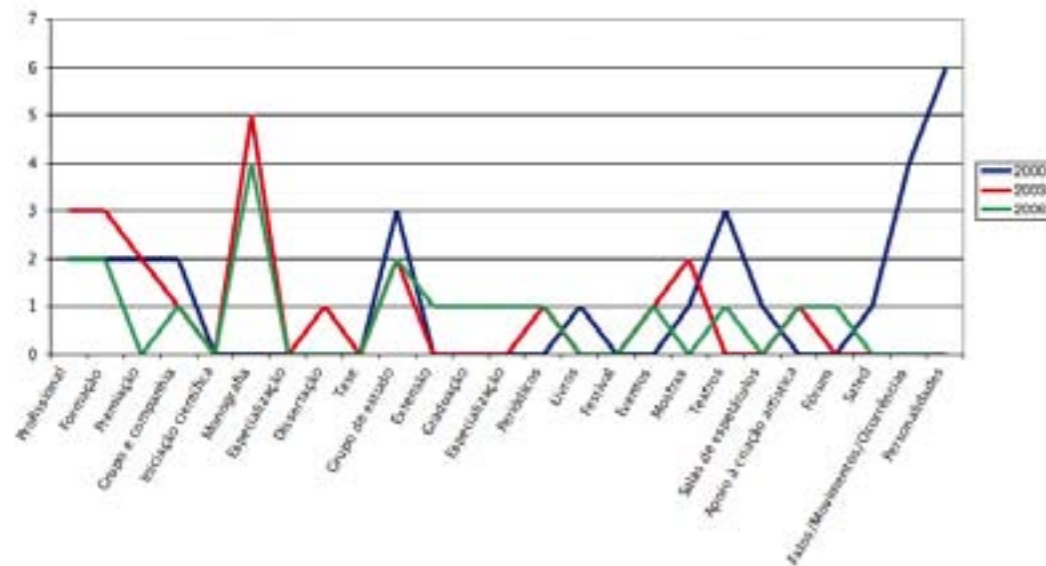
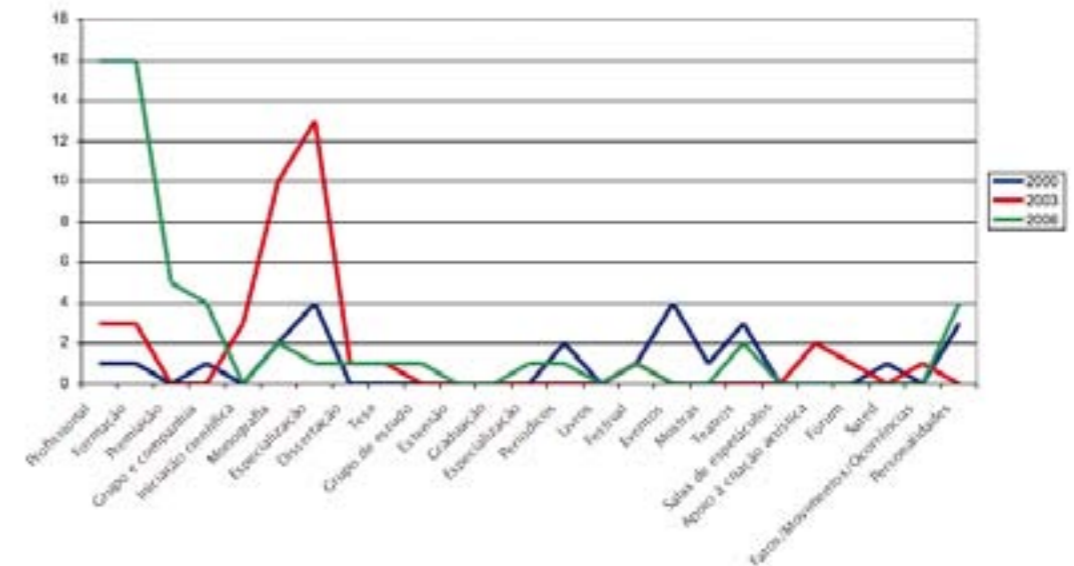


Tabela III: Dados numéricos da realidade da produção da *Base de Dados Rumos Dança/Natal*

Tópicos	Classificação	Ano		
		2000	2003	2006
Produção Artística em Dança	Profissional	1	3	18
	Formação	1	3	18
	Premiação	0	0	5
	Grupo e Companhia	1	0	4
Produção de Conhecimento/Pesquisa Acadêmica	Iniciação científica	0	3	0
	Monografia	2	10	2
	Especialização	4	13	1
	Dissertação	0	1	1
	Tese	0	1	1
	Grupo de estudo	0	0	1
Ensino (Instituições e Cursos)	Extensão	0	0	0
	Graduação	0	0	0
	Especialização	0	0	1
Difusão de Informação Especializada	Periódicos	2	0	1
	Livros	0	0	1
Difusão Artística	Festival	1	1	1
	Eventos	4	0	0
	Mostras	1	0	1
	Teatros	3	0	2
	Salas de espetáculos	0	0	0
Iniciativas dos Setores Públicos e Privados	Apoio à criação artística	0	2	0
Organizações de Classe	Fórum	0	1	0
	Sated	1	0	0
Relevância Histórica	Fatos/Movimentos/Ocorrências	0	1	0
	Personalidades	3	0	4

Natal



Considerações finais

Tendo esse cenário como pano de fundo, a retrospectiva feita pelo pesquisador procura deixar falar a documentação que recolheu, além de dar conta da atualidade do tema. As reflexões sobre os dados – observados quanto à sua evolução no tempo – permitem verificar no contexto local seu processo cronológico de mudança, constituindo-se no desafio principal da presente investigação do diacronismo da dança contemporânea.

No entanto, parece ser mais adequado atentar para o fato de que os três estados pesquisados, com ênfase nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal, mantêm ações que podem historizar diagnosticamente a situação da produção da dança no cenário da diversidade cultural do país.

Visualizar a *Base de Dados* por blocos temáticos não chega a ser tão interessante quanto vislumbrá-los comparativamente nos estados. Esse emaranhado de linhas e cores contidas nos gráficos nos oferece a dimensão da crescente produção das pesquisas realizadas *in loco*. Como exemplo, o estudo teórico sobre dança em instituições públicas é fator de vitalidade para qualquer campo de conhecimento longo e contínuo de uma trajetória acadêmica. Em descompasso com as pesquisas teóricas, surgem timidamente os trabalhos dos intérpretes-criadores, porém tomando visibilidade e ganhando os palcos locais e de outras regiões. São investidas individuais de grupos e companhias, na sua maioria independentes, que têm proliferado no decorrer dos anos de pesquisa da *Base de Dados* do Rumos Dança.

Dessa forma, visualizar panoramicamente a dança no contexto geral das cidades pesquisadas permite-nos verificar alguns aspectos semelhantes no processo evolutivo. Para tanto, as linhas gráficas oferecem a noção exata de uma realidade transitória no espaço conquistado pela dança na contemporaneidade.

Por fim, esperamos que os resultados de nossa pesquisa contribuam para a consolidação de uma área de investigação no campo da dança contemporânea no contexto das regiões visitadas e que as palavras, tabelas e gráficos desenhados e ilustrados possam alcançar os mais diversos

apreciadores, leitores e pesquisadores. A importância da pesquisa bienal está na atualização e na alimentação de uma base de dados, fornecendo também subsídios para uma melhor compreensão e avaliação de abrangência do fator artístico e do fator evolutivo da natureza do objeto ora investigado. Ao possibilitar leituras que integram informações textuais e de imagens no espaço gráfico, dão visibilidade nas relações específicas entre parte e todo de um cenário no qual o conhecimento especializado e atualizado sobre a dança contemporânea pode se localizar e identificar indícios de potencial informativo nos assuntos de interesse de profissionais ou não – profissionais que se dedicam à pesquisa da dança no contexto de sua contemporaneidade.

Referências bibliográficas

- A BAILARINA que assumiu a dança como expressão de liberdade. *Revista Brouhaha*. Prefeitura Municipal do Natal, Fundação Cultural Capitania das Artes, ano II, n. 3, jan./mar. 2006
- CAVALCANTI, Telma César. *Pé, umbigo e coração: pesquisa de criação em dança contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1996. [Dissertação de mestrado]
- _____. Possibilidades de ensino da arte: perspectivas para ensinar dança contemporânea. 2005. Disponível em www.chla.ufal.br/artes/nace
- _____. Para que serve um festival de dança. 2005. Disponível em www.chla.ufal.br/artes/nace
- COELHO, Fernando. Cultura fora da lei. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 15 abr. 2007.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 1986. p. 1320.
- CLAY, Ítala apud BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*. São Paulo. Itaú Cultural, 2001.
- LOPES NETO, Antonio. *Construção da dança cênica nordestina: aproveitamento da cultura popular – 1950/1990*. São Paulo: ECA/USP, 2001. [Tese de doutorado]
- _____. O movimento contemporâneo da dança em Alagoas. *Tribuna*. Maceió, 31 jun. 2005.

_____. A dança cênica nas Alagoas: contexto histórico. *Revista Cenário*, n. 2, edição semestral, nov. 2002.

ROOSEVELT. *Revista Brouhaha*. Prefeitura Municipal do Natal, Fundação Cultural Capitania das Artes, ano II, n. 4, abr./jun. 2006.

SIQUEIRA JÚNIOR, Arnaldo José de. *Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988–2002)*. Salvador: UFBA, 2002. [Dissertação de mestrado]

Disponível no site <http://www.itaucultural.org.br>.

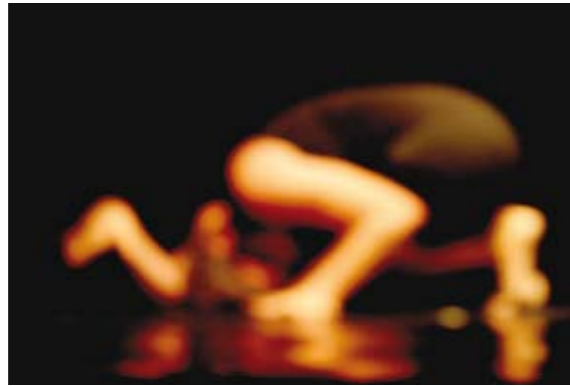
Nota

1. Disponível no site <http://www.itaucultural.org.br>.

Antonio Lopes Neto

Doutor em artes cênicas: teatro pela Universidade de São Paulo; curador da *3ª Mostra Nacional de Dança*, Alagoas, 2004; co-autor do livro *Flávia Barros*; autor de diversos artigos sobre a dança nordestina e a cena alagoana; e professor na Universidade Federal de Alagoas.





a produção regional contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais

Arnaldo Siqueira

Em Recife, Bila D'Ávila ministrou por algum tempo aulas no Teatro de Santa Isabel. O Curso de Dança do Clube Internacional, que se apresentou no I Encontro das Escolas de Dança do Brasil, teve com dirigente Ana Regina. Flavia Barros também ali esteve e dirigiu o Ballet Armorial surgido em 1976. Ruth Rosenbaum, Mônica Japiassú, Cristina Lafond e Nelma Guerra são nomes da atualidade. Em 1977 foi criado o Ballet Popular do Recife para divulgação das danças brasileiras, exibindo-se com êxito na Europa. Deve ser citado também o Ballet Primitivo de Arte Negra. (Sucena, 1988: 488)

Em João Pessoa temos a Academia José Enoch e Laura Moreno. Em Campina Grande o Curso Permanente de Ballet Clássico e Moderno. (Sucena, 1988: 489)¹

A maioria dos grupos de dança contemporânea de Campina Grande, João Pessoa e Recife organizou-se entre as décadas de 1980 e 1990. Os grupos recifenses tiveram um papel significativo nesse período de desenvolvimento da dança na região. Foram eles que, inspirados em paradigmas nacionais e estrangeiros, implementaram um tipo de organização que os diferenciaria dos agrupamentos oriundos das academias de dança.

Até a segunda metade da década de 1980, a formação e a produção artística, bem como boa parte da dinâmica cultural relacionada à dança, eram configuradas principalmente pela atuação das academias ou de instituições que figuravam como tal. Houve exceções advindas de iniciativas pontuais, como a Associação de Dança do Recife, uma tentativa de organização em 1983 que durou pouco mais de um ano.

Mas nessa época a única maneira de fazer dança nessas cidades era ser aluno de uma academia de balé ou jazz, e assim participar dos festivais de fim de ano e, no caso de êxito pessoal, talvez integrar o grupo da própria escola. Essas escolas, a despeito de um papel formador, em muitos casos relevante, eram motivadas por interesses comerciais e trabalhavam (como muitas ainda o fazem) sem qualquer tipo de controle oficial².

O circuito de apresentações anuais dos grupos nos anos 1980 incluía o já extinto Ciclo de Dança do Recife (1983 a 1990) e alguns eventos sazonais que tinham lugar na cidade do Recife, como o Estação Dançar (1989, 1991 e 1996) e o Quartas da Dança (1990 e 1991). O Festival de Arte de São Cristóvão (SE), que em dezembro de 2005 realizou sua 33ª edição, e, principalmente, o Festival de Inverno de Campina Grande (PB), iniciado em 1976³, foram os canais responsáveis pela circulação da produção, assim como pelo fluxo da informação e de pensamentos de dança na região. Houve exceções, mas a regra era essa.

Em um período em que o mapa artístico-cultural do Brasil era delineado por pólos, concentrados no eixo que aglutinava os dois maiores centros culturais do país, Rio de Janeiro e São Paulo, o Festival de Inverno de Campina Grande, por intermédio da liderança permanente de Eneida Maracajá, desempenhou um papel embrionário de extrema importância que em muito contribuiu para o processo de descentralização da cultura da dança, que se daria a partir da segunda metade da década de 1990.

Mas antes, ainda na metade da década de 1980, os bailarinos e coreógrafos do Recife, cansados da ausência de perspectiva profissional advinda das atuações junto às academias,

distanciaram-se delas e iniciaram procedimentos de produção e organização, passando a formar as companhias de dança. Com isso, implementaram outro modelo de cadeia produtiva, conquistando espaço para a dança cênica e atraindo a atenção do público. Passaram, assim, a escrever, eles mesmos, as páginas da história da dança do Recife.

Das companhias que participaram dessa reviravolta, há uma que ainda hoje atua regularmente, a Companhia dos Homens (1988). Outras foram o Balé Brincantes (1988) e a Companhia de Dança Cais do Corpo (1988), esta com uma relevante atuação naquele momento, sendo inclusive responsável pela gravação do que hoje se constata ser, provavelmente, uma das primeiras videodanças do Brasil.

A década de 1990 no Recife foi de sedimentação, desenvolvimento e contaminações. Organizou-se o Festival de Dança do Recife (1996), e apareceram mais algumas companhias, tais como a Compassos Cia de Danças (1990), a Cia Vias da Dança (1992), o Grupo Experimental (1993) e o Grupo Grial de Dança (1997). A partir da virada do século surgiram outras companhias que, ao lado das já citadas, formam hoje o cenário da dança contemporânea do Recife: ETC Dança Contemporânea (2000), Icôgnum Cia de Dança (2000) e Trupp Cia de Dança (2003).

Como já foi dito, os festivais regionais trataram de dar oportunidade às devidas contaminações. Assim, além do Festival Nacional de Arte (Fenart, 1995) e da *Mostra de Teatro e Dança da Paraíba*, surgiu em João Pessoa um grupo que atualmente se destaca pela longevidade e regularidade na produção em dança: o Sem Censura Cia de Dança (1992). A ele se seguiu a Parangolé Cia de Dança e Teatro (1995) e o Contendança (1999), atualmente fora de atividade. No início do século, surgiram a Cia Rima de Dança (2000) e A Cena (2003).

Em Campina Grande, antenada com essa nova estrutura regional surgiu em 1995 uma iniciativa que adquiriu projeção nacional, a Mah Cia de Dança. A ela se seguiu a Cia de Dança do Teatro Severino Cabral (1999), sob a direção de Myrna Maracajá, que também coordena o projeto Cultura no Presídio (1996). Este consiste de atividades em diversas áreas

artísticas, entre as quais aulas de dança e uma apresentação anual no teatro municipal da cidade com os apenados.

No entanto, alterações mercadológicas de caráter estrutural e comportamental também concorrerem para as novas perspectivas da dança tanto no cenário nacional quanto no regional. Pois já havia algum tempo que fatores de mercado despertavam o interesse de empresas em associar suas marcas a ações de interesse público em múltiplos campos. Em decorrência disso, o patrocínio empresarial se fortaleceu, passando a canalizar recursos para projetos comunitários, ambientais, esportivos e culturais, tornando-se assim uma eficiente ferramenta para contemplar objetivos tanto institucionais como promocionais e de relacionamento⁴.

Vários fatores contribuíram para esse enfoque das empresas que, por sua vez, vinham diagnosticando certo desgaste nas estratégias convencionais de promoção e publicidade: necessidade de canais de investimentos segmentados e diferenciados, desenvolvimento do senso de responsabilidade social e ambiental que evidencia predicados éticos e gera uma comunicação responsável e duradoura com os consumidores, interesse em ações que pudessem propagar e potencializar os atributos desejados pelas marcas⁵.

No âmbito do Recife, que nesse período implantava um novo sistema de produção por meio das companhias, as necessidades inerentes à produção e circulação tinham correspondência com essa conjuntura.

“Essas necessidades, na sua maioria, eram de ordem econômica e estavam relacionadas com a infra-estrutura: como suprir os gastos com a produção e a circulação dos espetáculos? E o aluguel do local de ensaios? E uma possível ajuda de custo para os bailarinos? – já que as companhias queriam dedicação exclusiva deles. A possibilidade de se conquistar um empresário que financiando a companhia proporcionasse condições básicas para seu desenvolvimento fez surgir o sonho do patrocínio. Sonho. Porque a exemplo de um ou outro caso no país, acreditava-

se que o empresariado local poderia sensibilizar-se pelo discurso de incentivo à cultura e à qualidade artística daqueles jovens amantes da dança.” (Siqueira, 2002: 27)

Nesse período, o governo federal, que até então não havia apresentado um projeto de desenvolvimento cultural que exprimisse seu respeito pela cultura, apresentou um sistema de financiamento por meio de leis de incentivo. Tal dispositivo condenava os produtores culturais a uma peregrinação pela iniciativa privada em busca de recursos que poderiam estar disponibilizados em fundos de financiamento.

Embora apresente fatores que se configuraram independentemente de qualquer política ou iniciativa pública, o desenvolvimento vigoroso da dança no Recife passou a contar, a partir da segunda metade da década de 1990, com o Sistema de Incentivo à Cultura do Estado, que, embora homologado em 1993, só passou a funcionar em 1996.

No entanto, a demanda reprimida e algumas dificuldades tais como a centralização em outras regiões das verbas de patrocínio, a concentração no Sul/Sudeste das decisões das empresas e a quase-ausência de editais nacionais fizeram das leis locais as únicas fontes de captação de recursos, o que motivou seu desenvolvimento, alta competitividade e, em alguns casos, risco de sobrecarga⁶.

Assim, a dança de João Pessoa, Recife e Campina Grande apresentava no início do século XXI novas diretrizes de profissionalização, uma cadeia produtiva reconfigurada, novas perspectivas de orientação estética, e investimentos e acesso às informações acadêmicas, fazendo parte, assim, de um processo nacional de descentralização cultural que redefiniu a geografia da dança brasileira. Foi nesse contexto que se instalou o programa Rumos Dança do Itaú Cultural, cuja meta inicial era, segundo a coordenadora Sonia Sobral, “realizar um mapeamento da dança contemporânea brasileira: a produção artística de intérpretes-criadores e a dinâmica cultural dos locais onde as obras foram criadas” (Britto, 2001: 9).

A despeito desse franco desenvolvimento da dança no Nordeste e em específico em João Pessoa, Recife e Campina Grande, até a implantação do Rumos Dança os levantamentos anteriores sobre a dança na região (quando existiam) eram um aglomerado de pouquíssimas informações incompletas, coletadas sem conhecimento contextual do pesquisador e reunidas em bibliografias que, apesar dos seus respectivos valores históricos, não davam conta do recorte a que se propunham. Como pode ser verificado na citação que inicia este artigo, cujas informações sobre a dança nos dois estados estão circunscritas ao espaço de dez linhas ou nem são citadas (ver Sucena, 1988, e Portinari, 1989, respectivamente).

Outro ponto de destaque em toda essa dinâmica é a questão baseada na fusão da dança contemporânea com a popular. Essa vertente recebeu forte influência do paraibano Ariano Suassuna, atualmente secretário de Cultura do estado. Não é de hoje que, sobretudo no Recife, se ouve falar de uma arte com foros de brasileira, originada a partir dessa interseção. Na música, nas artes plásticas, no teatro e na dança, algumas experiências foram realizadas com resultados às vezes controversos e polêmicos. Assim, o Movimento Armorial, nos anos 1970, e o mangubeat, nos 1990, influenciaram grupos e espetáculos que hoje fazem parte da história das artes cênicas da região.

A dança recifense, que no passado já havia dado respostas aos estímulos de Ariano Suassuna (*Os Medalhões*, de Ana Regina, 1959, e *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, de Flavia Barros, 1976) viu surgir, em 1997, o Grupo Grial de Dança, principal tradutor das idéias de Suassuna em passos de dança⁷. A partir de então, e na esteira do mangubeat, vários bailarinos e coreógrafos passaram a procurar no manancial popular e/ou contemporâneo complementos ou mesmo substitutos para seus espetáculos.

Esse procedimento de uma maneira ou de outra repercutiu no cenário da dança contemporânea do Recife, mais recentemente por meio dos trabalhos de artistas independentes como Helder Vasconcelos (*Espiral Brinquedo Meu*, 2004, e *Por Si Só*, 2007) e Valéria Vicente (*Fervo*, 2006, e *Pequena Subversão*, 2007), ambos do Rumos Dança 2006-

2007. Em João Pessoa, o versátil Maurício Germano será o nome mais representativo dessa diretriz como diretor, coreógrafo, figurinista e cenógrafo das montagens do Balé Popular da Universidade Federal da Paraíba.

Por outro lado, também na virada do século se consolidou na região a figura do criador independente que, por opção, não quer constituir um grupo e por vezes participa de coletivos artísticos (outra forma recente de organização e produção que já tem eco local, a exemplo do Coletivo Pernambuco, com Pedro Salustiano, Helder Vasconcelos, Maria Paula, Martelo, Mestre Biu Alexandre e outros). É um artista que muitas vezes desenvolve um projeto artístico permanente, pensado em longo prazo, cujo desenvolvimento se confunde com a constituição de sua própria poética. É alguém de personalidade artística que constrói sua poética por meio de um trabalho que é a própria descoberta ou invenção de um modo de ser, ou seja, a “expressão pura e simples da individualidade: estilo absolutamente singular que não quer ser mais em nada um espelho do mundo, mas sim criação de um mundo, o mundo no interior do qual se move o artista e no qual temos, sem dúvida, permissão para ingressar, mas que de modo algum se impõe a nós como um universo a priori comum” (Ferry, 1994: 23)⁸.

Depois do boom dos anos 1990 e da virada do século, nas cidades mapeadas observou-se uma estabilização no número de companhias. Do mapeamento de 2003 para o mais recente em 2006, nenhuma companhia nova surgiu. O que não implica um arrefecimento da produção artística, pois no Recife, em relação ao mapeamento passado (2003), o número de artistas independentes mais que triplicou em 2006 – atualmente são oito, contra apenas dois em 2003. Isso sem contar os agrupamentos pontuais e por vezes provisórios que ocorrem por meio dos citados coletivos.

Em João Pessoa e Campina Grande o número de artistas independentes igualmente subiu, pulando de dois para quatro, sendo que a quantidade de companhias também se manteve. São alterações que por um lado apontam para a diversidade nos modos de organizar a produção artística em dança, mas por outro aludem a certo esgotamento estrutural nas companhias e grupos.

O que esse contexto tem demonstrado na expansão da última década é a configuração de um ambiente dinâmico de interlocução. Nele, se inserem as constituições de grupos de estudos e pesquisa, bem como de projetos de extensão

em dança nas universidades federais da Paraíba (UFPB) e de Pernambuco (UFPE).

A produção do conhecimento, que em 2005 contou com a tese de doutorado de Guilherme Schulze, da UFPB, aponta para seu fortalecimento com o aumento de pesquisas acadêmicas advindas de pós-graduações em andamento cursadas por bailarinos, coreógrafos, professores, jornalistas e pesquisadores de dança. Há também o curso de artes cênicas com várias disciplinas de dança (práticas e teóricas) na UFPE, e o encaminhamento para a implantação de uma licenciatura em dança. Tais perspectivas aludem a novas possibilidades de difusão e registro da informação que até agora, no Recife, esteve circunscrita a projetos de pesquisa e publicação como o de Danças Populares como Espetáculo Público no Recife de 1970 a 1988, e o de Flavia Barros/Ana Regina/Tânia Trindade – que inventariou dados históricos da dança no Recife nas décadas de 1950, 60 e 70 –, ambos ligados à UFPE.

Quanto à difusão artística, além dos já citados Festival de Inverno de Campina Grande, Fenart e *Mostra de Teatro de Dança da Paraíba*, surgiu em João Pessoa em 2006 o Novembro da Dança, organizado pela Fundação Cultural de João de Pessoa (Funjope).

Nos últimos cinco anos no Recife intensificou-se o aprimoramento do Festival de Dança do Recife (1996). Antes, um modelo no qual preponderavam academias e estilos variados, escolhia-se na base do compadrio, pagava-se a uns, recebia-se de outros, e mutilavam-se criações visando recheiar uma programação com quantidade e diversidade de danças. A partir de 2002, o evento vem se dedicando a fazer circular democraticamente a informação da criação profissional em dança, dando oportunidade aos criadores locais, promovendo homenagens de reconhecimento histórico e investindo em ações formativas de efeitos residuais. Algumas dessas ações (homenagens, residências, avaliações etc.) passaram a ser paradigmáticas na cidade. Talvez o melhor exemplo esteja no âmbito da relevância histórica, com a propagação das homenagens em vários eventos.

O saudosismo do antigo modelo contribuiu para o surgimento de mais um evento, a *Mostra Brasileira de Dança* (2003). Logo depois, em 2005, foi organizada a Plataforma Recife de Dança Contemporânea.

Os projetos de dança do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo: o Dança Contemporânea (2003) e O Solo do Outro (2002), também vêm passando

por modificações que incluem residências artísticas, performances, mostra de videodanças e filmes, além de cruzamentos cada vez mais constantes entre domínios até pouco tempo distantes, e mesmo hostis entre si.

É também indicador significativo da dinâmica cultural dessas cidades a consolidação das leis de incentivo estaduais, que de mecenato (captação junto à iniciativa privada) passaram a ser fundo (repassa direto do poder público), assim como a criação das leis municipais de Campina Grande e João Pessoa (que já surgiram como fundo). No Recife, além do prêmio de fomento às artes cênicas da prefeitura, existe a lei municipal (mecenato), que ao lado da estadual vem ano a ano recebendo um volume cada vez maior, e melhor, de projetos de dança.

Enfim, são aspectos de uma dinâmica cultural que tem articulado seus matizes regionais, informação acadêmica e jornalística, circulação de novas linguagens e pensamentos, contribuindo, assim, para a descentralização da cultura da dança. Tal processo não apenas dinamizou o desenvolvimento da dança na região, mas também se fez conhecimento e se deu por conhecer, foi sujeito e objeto, foi produção e difusão, contaminou seu ambiente como um todo, haja vista a sua projeção atual, os desdobramentos e capilarizações, e ainda os constantes diálogos, artísticos ou não, que são estabelecidos entre obras, pessoas, artes, áreas, conhecimentos, ambientes etc.

Referências bibliográficas

- BRITTO, Fabiana (Org.). Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- COELHO, Texeira. Usos da cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FERRY, Luc. Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.
- MARTINS, Giancarlo. A descentralização da cultura da dança no Brasil pós-anos 80. In: Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- PEREIRA, Roberto. Livros de história da dança do Brasil: porque eles merecem ser lidos. In: Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SARKOVAS, Yacoff. Incentivos são repassadores perdulários do recurso público. Revista Marketing Cultural Online. Acessado em 1º nov. 2002.
- SIQUEIRA, Arnaldo. Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988 -2002). UFBA/BA, 2002. [Dissertação de mestrado em artes cênicas]

- _____. Ana Regina. Recife: edição do autor, 2005.
- SIQUEIRA, Arnaldo e LOPES, Antônio. Flavia Barros. Recife: edição do autor, 2004.
- SUCENA, Eduardo. A dança teatral no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas/Ministério da Cultura, 1988.

Notas

- Total de informações sobre a dança nos estados de Pernambuco e da Paraíba, apresentadas por Eduardo Sucena no livro *A dança teatral no Brasil* (497 p.), cujo capítulo “Pelo Brasil afora” trata da dança em 18 estados mais o Distrito Federal nas duas décadas anteriores à sua publicação, em 1988.
- A utilização aqui da nomenclatura “academia” para as escolas particulares de dança tem o propósito de evidenciar a contradição, vigente e corriqueira na época, do uso do termo academia.
- Registre-se que o *Festival de Inverno de Campina Grande* foi uma iniciativa que também teve por mérito a tentativa de reeditar o *Encontro das Escolas de Dança do Brasil* (interrompido há anos). Para tanto acolheu nas suas primeiras edições (1976 e 1977) o 3º e 4º *Encontro das Escolas de Dança do Brasil*, cujas primeira e segunda edições ocorreram em Curitiba (PR) e Brasília (DF), respectivamente em 1962 e 1963 (Siqueira, 2005).
- Segundo o Instituto de Estudos Geográficos (IEG), em 2001, o valor global movimentado nessas áreas através de recursos de patrocínio ficou na ordem de 23,6 bilhões de dólares, isso sem contabilizar os recursos advindos de fundações e instituições empresariais.
- No entanto, vale ressaltar que o estímulo a investimentos privados com dedução no imposto de renda não foi exclusivo desse momento. “No Brasil, a combinação destes fatores já fazia florescer a participação empresarial na cultura, antes mesmo da existência do incentivo fiscal, implantado pela Lei Sarney, em 1986, sucedida pela Lei Rouanet, a partir de 1991, ambas regidas pelo princípio da dedução parcial. Ou seja, estimulavam as empresas a investirem recursos próprios, permitindo que uma parcela do patrocínio fosse resgatada pela redução do seu imposto de renda” (Sarkovas, 2002).
- Em Pernambuco, de 1996 a 2000 são esses os totais/ano de projetos apresentados à lei estadual: 1996: 29, 1997: 28, 1998: 322, 1999: 495, 2000: 256, 2001: 511, 2002: 390. No mesmo período, várias companhias de dança foram contempladas, tendo realizado projetos de montagem, circulação e temporadas nos teatros locais, entre elas: Vias da Dança (*Cercados*, 1998, e *Baque*, 1999), Grupo Grial de Dança (*O Auto do Estudante que Se Vendeu ao Diabo*, 1999), Compassos Cia de Dança (*Oratorium*, 1999), Cia dos Homens (*TTTrês*, 2000), Cia de Dança Arte e Folia (*A Descoberta de Cabral*, 1999) (Siqueira, 2002: 28). Até 2002, o sistema funcionou por meio de mecenato; a partir de 2003, passou a ser fundo (Funcultura), cujos valores alocados foram (em milhões): 2003: 3, 2004: 6 (em dois editais), 2005: 4, 2006: 4, 2007: 6.
- Como gestor cultural, Suassuna ocupou vários cargos em diversas esferas do serviço público: diretor do departamento de extensão cultural da UFPE (1970-1975), secretário de Cultura do município (prefeito Antonio Farias, 1975-1979) e secretário de Cultura de Pernambuco (governo Miguel Arraes, 1995-1998). Além do Movimento Armorial foi criador do Balé Armorial (1976) e do Balé Popular do Recife (1977) (Siqueira e Lopes, 2004: 71-84).
- No Recife, fora os já mencionados, também são representativos desse recorte: Adriana Carneiro, Flávia Pinheiro, Ivaldo Mendonça, José Júnior, Kleber Lourenço e Maria Acselrad. Em Campina Grande: Erick Breno e Romero Motta. Em João Pessoa: Guilherme Schulze e Denilce Regina.

ARNALDO SIQUEIRA

Mestre em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia, especializado em apreciação e crítica de arte; professor de dança da Universidade Federal de Pernambuco; coordenador do *Festival de Dança do Recife*; e autor das biografias de dança *Ana Regina*, *Flávia Barros* e *Tânia Trindade*.

a dança na bahia, movimentos de renovação

Flor Violeta Liberato Bartilotti

De um passado próximo, 2001, ano do primeiro mapeamento contextual da dança contemporânea na Bahia, seguido por 2004 e agora pela terceira edição do Rumos Itaú Cultural Dança em 2007, podemos presenciar um crescimento sensível do cenário profissional da dança no estado.

A dança na Bahia toma um novo fôlego. Nos ciclos de constrição e expansão que alternam sua história, pode-se observar no momento presente o arejamento desse cenário, tendo como características: a rara qualificação acadêmica, seja no curso de graduação, seja nos dois cursos de pós-graduação ofertados pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), fazendo emergir práticas de pesquisa e grupos de estudo; o surgimento de novas companhias, como Sem Cia. de Dança (2003), Grupo CoMteMpu's (2005), Cia. Ilimitada (2004), outras que ampliaram seus horizontes, a exemplo do Dimenti, Vila Dança, Sua Cia. de Dança e a retomada do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA; o desenvolvimento de políticas públicas para a dança com o lançamento de editais de incentivo à produção e circulação de espetáculos, na Bahia e no Brasil, dando possibilidade de sobrevivência aos grupos. Também destacamos o avanço e o fortalecimento da classe, uma vez que esta se encontra em estado de agregação, dialogando sobre suas necessidades e se firmando na defesa de seus interesses.

A quantidade de profissionais atuantes aumentou se compararmos o Rumos atual aos anteriores, na medida em que o campo de trabalho vem favorecendo o desempenho de suas atividades, na criação, na pesquisa, como gestor ou em sala de aula. O movimento antes observado de migração dos profissionais para estúdios de pilates, bandas de música e outras atividades mais rentáveis dá lugar, hoje, a um contexto mais animador. Algumas mudanças são bem visíveis e outras despontam para além do nevoeiro.

Cenário político: uma paisagem em transformação

Em 2001, houve a criação do Fórum Nacional de Dança, um movimento de âmbito nacional, representativo dos diferentes segmentos de atuação dessa arte, que desde o início conta com uma representatividade baiana. Um núcleo de pessoas que, revitalizando a mobilização da classe de dança, vem trabalhando em prol do seu merecido reconhecimento e agregando novos parceiros. O motivo inicial do movimento foi a luta contra as pretensões ilegais do Conselho Federal de Educação Física de fiscalizar a dança. Em 2003, o fórum passou a se chamar Associação Fórum Nacional de Dança, um novo degrau no crescimento da organização da dança no país, transcendendo sua forma primeira de movimento espontâneo de profissionais da dança.

Essa associação criou raízes que ganham profundidade em nível estadual, visando amparar os legítimos interesses na área da dança e da cultura; colaborar com órgão de classe e entidades afins, buscando uma unidade de ação entre a comunidade civil e o governo; incentivar a difusão, o intercâmbio cultural e a promoção da dança; patrocinar e/ou produzir, por si ou por terceiros, a realização de eventos diversos, de acordo com os interesses de seus associados.

O Dia "D" da Dança é um evento organizado pelo Fórum/BA em 29 de abril, Dia Internacional da Dança, que cresce a cada ano e ganha âmbito nacional. Esse acontecimento tem a importância de congrega acadêmicas, projetos comunitários, escolas de dança, universidades, grupos e profissionais independentes nas ruas de Salvador, pelo reconhecimento da dança na sociedade e no poder público. Também dentro desse processo de fortalecimento da dança está em fase de implementação a Cooperativa Baiana de Dança, com propostas de atuação na capital e no interior. A Diretoria de Dança da Fundação Cultural do Estado da

Bahia (Funceb), departamento que assim se constituiu após a separação entre teatro e dança, lançou no primeiro semestre de 2007 o Programa Pró-Dança Bahia, plano elaborado em conformidade com as discussões realizadas pelo Fórum/BA, em que se apresenta uma proposta de Estado para a área baseada em cinco subprogramas: Estados de Corpos (projeto de fomento à criação, pesquisa e produção de dança), Territórios em Movimento (projeto de residências artísticas e cessão de espaços para ensaios nos equipamentos culturais da capital e do interior), Memórias Dançantes (projeto de registro e memória da dança na Bahia), Corpos Nômades (projeto de circulação e intercâmbio) e Forma Dança (projeto de formação em dança). As ações desses programas compreendem desde editais até convênios internacionais, implantação da Câmara Setorial de Dança, encontros na capital e no interior, capacitação de professores e reforma do currículo da Escola de Dança da Funceb, entre outras.

Tal mobilização insere-se na história modificando práticas políticas no momento em que artistas/gestores articulados na luta pelo reconhecimento das linguagens artísticas estão exercendo cargos administrativos capazes de promover uma mudança nas ações do governo em prol da cultura. As esferas governamentais federal, estadual e municipal (em menor grau) estão configurando políticas públicas para a área de dança, na elaboração de programas públicos de incentivo, uma vez que essas esferas se encontram numa conjunção ideológica e/ou partidária, fato incomum na nossa história.

A universidade – espaço de investigação

Procurando compreender o destaque da Escola de Dança da UFBA com seu pioneirismo e suas contribuições desde sua criação até os dias de hoje, faz-se necessária uma retrospectiva dos fatos ocorridos até sua implantação em 1956.

Foi na cidade de Salvador que, antes mesmo de haver companhias locais e instituições de ensino de balé, houve a criação da primeira escola de nível superior em dança do país, fato que marcou a vinda da dança expressionista para a Bahia. Esse acontecimento pode ser estudado por diversas fontes, testemunhais ou escritas.

Para o universo da dança, a criação de um curso no qual valores como expressividade, integração cultural, improvisação e intercâmbio com outras linguagens eram completamente distintos do balé clássico e agressivamente revolucionário para os costumes provincianos da cidade constitui-se num grande impacto estético e produtivo da dança cênica na Bahia. (Araújo, 2005, p. 112)

Estudos realizados principalmente dentro da UFBA apontam para o contexto da época, as ações produzidas e as reações da sociedade perante o vanguardismo da Escola de Dança. A escola fora implantada pela coreógrafa Yanka Rudska, que trazia traços bem marcados de sua formação, o expressionismo alemão. Esse movimento se refere à arte moderna, comentada por Eliana Rodrigues Silva: “A arte então precisava falar do homem como um ser real, de suas aspirações, sofrimentos e vitórias (...). Questões existencialistas configuravam a temática do artista moderno, em especial a angústia (...)” (2005, p. 16). Esse sistema de idéias chega a Salvador, fora de seu contexto de origem, encontrando aqui manifestações da cultura popular. O ambiente de troca de informações e a miscigenação de culturas produziram uma peculiaridade no modo de se mover, na construção da obra artística, e ao longo da história vem se renovando a cada elemento agregador que penetra nesse universo criativo. Esse diálogo entre a dança contemporânea e as danças populares produz, até a atualidade, uma estética plural, com influências ricas do imaginário popular que entra no universo acadêmico e artístico gerando pesquisas teóricas e práticas.

Dando continuidade a essa gênese inovadora da dança na Bahia, em 1965 surge o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, tendo como primeiro coreógrafo Rolf Gelewski, quando conceitos referentes à contemporaneidade contaminam o ambiente artístico. Surge também nesse ano o Grupo Experimental de Dança, trazendo propostas de interface entre as artes e levando a dança para outros espaços, tendo como característica uma dança ambiental, com espetáculos temáticos. De 1977 a 1998, a capital constrói um espaço de intercâmbio, de visibilidade do que

se é produzido na Bahia e de inserção nos movimentos nacionais e internacionais, período em que viveu a Oficina Nacional de Dança Contemporânea.

Consta do histórico da Oficina, escrito em 1988¹:

A Oficina Nacional de Dança Contemporânea tem como objetivo principal aglutinar grupos de dança que estejam realizando a pesquisa de uma nova linguagem, onde a forma e o conteúdo sejam significativos para o homem de hoje. Este evento anual se distancia da filosofia dos principais festivais de arte do país: primeiro, por se tratar de uma amostragem do novo, através da participação de grupos que não pertencem ao círculo pequeno e elitista dos consagrados; segundo, por desenvolver uma série de cursos que visam à atualização dos profissionais, não só na área técnica, mas também no desenvolvimento do potencial criativo coreográfico; e, finalmente, por realizar seminários e debates onde a atuação crítico/teórica do profissional é estimulada. Estes itens vêm ao encontro das necessidades de uma área pouco atendida pelos órgãos oficiais, detectada através da falta de apoio à produção de grupos emergentes (...).

À frente das demais unidades da UFBA e reassumindo seu lugar de liderança, a Escola de Dança implantou em 2001 a reforma curricular. Em consonância com os teóricos da contemporaneidade, deu início a uma reforma que compreendia conteúdos e processos pedagógicos, sua estrutura e organização do ensino. Esse passou a ser disposto em módulos interdisciplinares, abordando três eixos centrais: Estudos do Corpo, Estudos Crítico-Analíticos e Estudos de Processos Criativos.

A universidade assume lugar de estímulo à pesquisa e à inovação, possibilitando a verticalização do pensamento, na medida em que oferece degraus para que o profissional possa avançar em seus estudos. Assim, em 2006 implanta o Programa de Pós-Graduação em Dança *Stricto Sensu*, primeiro mestrado com titulação específica em dança do país, oferecendo-nos, mais uma vez, sua imagem de pioneira na construção da história da dança brasileira.

Outros movimentos

Surgiram espaços de diálogo, de construção de pensamentos e investigação criativa como o *Ateliê de Coreógrafos Brasileiros* (2002), *Quarta Que Dança* (2001), *Painel Performático* (2003), *Dimenti – Interação e Conectividade* (2006), *Tabuleiro da Dança* (2006), *Sexta Cênica*, na Escola de Dança da Funceb, entre outros.

Em sua quinta edição, o *Ateliê* é o único evento de grande porte que existe atualmente, um projeto que possibilita a convivência de coreógrafos das mais diversas regiões do país num processo de residência, privilegiando a troca de informação e a prática da criação num contexto profissional, com recursos garantidos e compatíveis com cada proposta artística para a montagem de espetáculos, e um lugar de grande contribuição para o fortalecimento da dança profissional. Porém, não supre a necessidade de um espaço aberto, que envolva toda a produção baiana de dança contemporânea. Ainda encontramos o *Painel Performático*, realizado pela Escola de Dança da UFBA, que oferece oportunidade ao estudante do curso de graduação em dança de experimentar a plenitude da criação artística, que é a interação entre público e artista, e tem como objetivo dar visibilidade e potencializar a produção artística da escola, apresentando os resultados dos trabalhos artísticos pedagógicos dos semestres letivos.

O *Quarta Que Dança* tem como objetivo criar e consolidar um espaço para apresentações de dança com artistas baianos que desenvolvem trabalhos de vários gêneros. Ainda que sua regularidade por vezes tenha ficado comprometida por falta de verbas para execução, o projeto estimula o surgimento de novos grupos e coreógrafos, além de incentivar a formação de platéia por meio da distribuição de convites para escolas e programas socioculturais.

O momento apresenta uma singularidade: o surgimento de grupos que funcionam em sistema colaborativo. Intérpretes-criadores que se reúnem em projetos, como estratégia de sobrevivência diante da ausência de um efetivo programa que impulse a criação e dê suporte à circulação de espetáculos e à permanência em cartaz. São os coletivos, agrupamentos de profissionais sem a configuração de

grupo habitual, com uma direção, horários fixos de trabalho, funções bem definidas, dando lugar a estéticas que se modificam a cada projeto e a um sistema igualitário, sem hierarquia.

Considerações finais

Quando visualizamos no presente a convergência de ações para a qualificação do profissional, conseguimos projetar perspectivas de desenvolvimento, expandindo assim o que já vem de uma longa trajetória, atravessando as dificuldades que se insurgem e promovendo saltos na afirmação da dança como área do conhecimento.

Em sua primeira versão, a *Base de Dados* ficou restrita à capital, ganhando, a cada edição, novas terras. Esse quadro vem se modificando, uma vez que a cada ano aumenta a quantidade de profissionais envolvidos com dança contemporânea nas cidades interioranas. Sua difusão – por meio do crescimento de oficinas e espetáculos que chegam até os centros de cultura, e do trânsito de pessoas que chegam a Salvador para uma formação acadêmica e retornam para sua cidade de origem – está contribuindo para o surgimento e a pesquisa de grupos em busca de sua autenticidade dentro do leque da dança contemporânea, o que justifica o empenho numa futura inclusão das distintas regiões do estado da Bahia. Portanto, temos de considerar as diferenças de cada região, o amadurecimento da produção, o contexto no qual está inserida, o acesso ao conhecimento construído na área de dança – o que permite uma observação peculiar da dança contemporânea de acordo com o ambiente em que é produzida.

A pluralidade estética e temática que vemos nas produções coreográficas nos faz pensar sobre a ausência de um modelo que se diga pertencente a um movimento artístico, dando lugar a organizações múltiplas e manipulação de elementos que estão em consonância com as premissas de uma vida contemporânea. Em um universo de possibilidades, deparamos com múltiplos olhares sobre a dança – danças contemporâneas –, cabendo ao pesquisador coletar dados e aprofundá-los com base na análise das informações, a fim de que venham suscitar questões referentes ao objeto de

estudo. Para tanto, apresentamos as ações e perspectivas da dança contemporânea na Bahia em 2007. Fazendo uma comparação visual, olhemos para a pintura de um painel, hoje com cores vivas, movimentos marcantes e formas mais claras, um quadro pintado a muitas mãos.

Referências bibliográficas

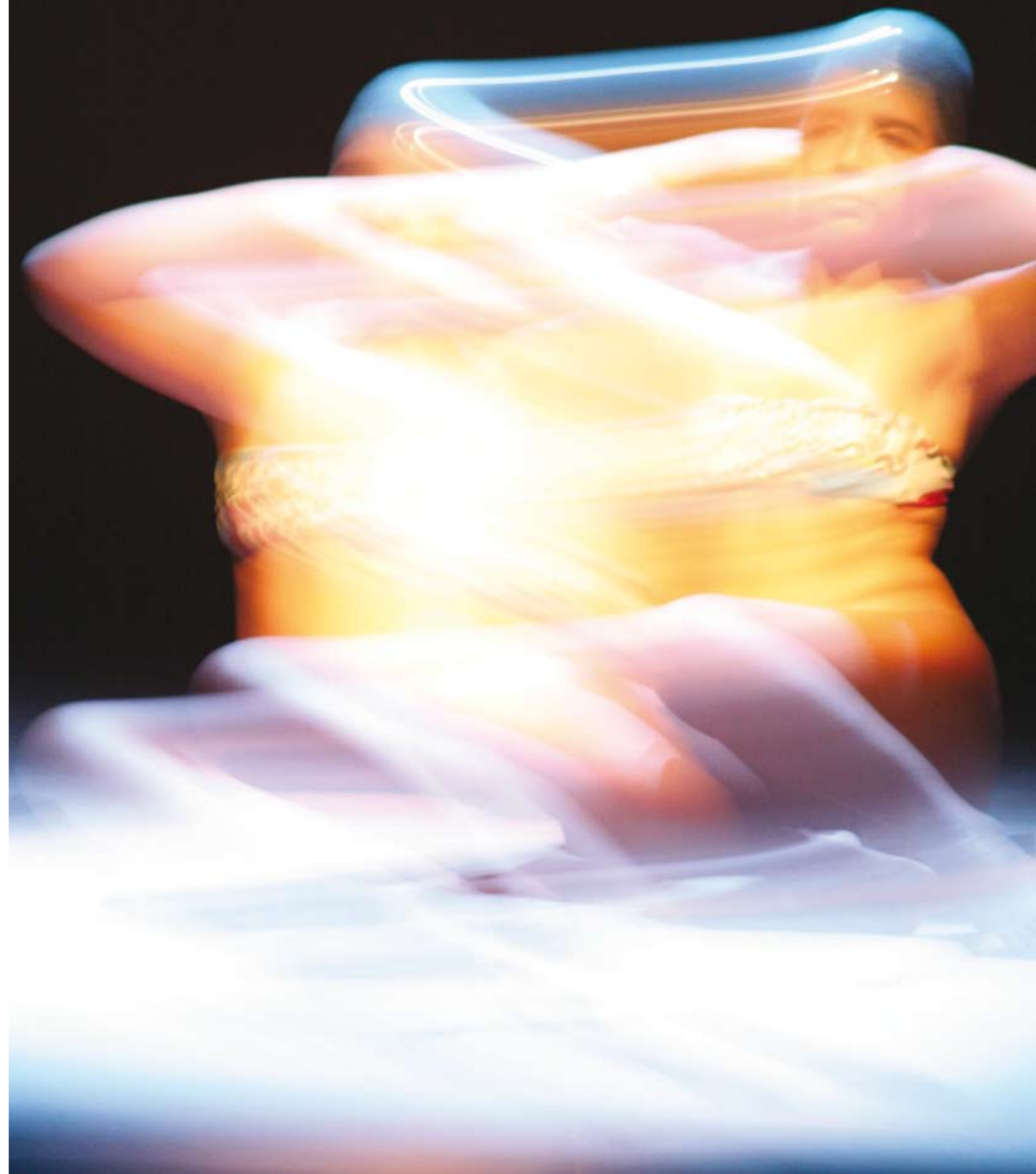
- AQUINO, Dulce. Escola de dança da UFBA. *Revista da Bahia*, n. 41. Funceb, nov. 2005.
- ARAÚJO, Lauana Vilaronga. Vanguardismo, também uma questão da dança. *Estudos monográficos contemporâneos em dança*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.
- BASE de Dados Itaú Cultural*. Disponível em www.itaucultural.org.br.
- BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). *Cartografia da dança: criadores- intérpretes brasileiros*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- ROBATTO, Lia e MASCARENHAS, Lúcia. *Passos da dança – Bahia*. Salvador: FCJA, 2002.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Notas

1. Fonte: Projeto Memorial de Dan_a/UFBA.

Flor Violeta Liberato Bartilotti

Dançarina, coreógrafa, professora e pesquisadora e pós-graduada em estudos contemporâneos em dança na Universidade Federal da Bahia; e integrante da Cia. de Dança Contemporânea TranChan.



reflexos da imagem da dança contemporânea no ceará, no piauí e no maranhão

Júlia Cândida Soares Menezes

As transformações no sistema socioeconômico-político brasileiro iniciadas nos anos 1950, quando a industrialização tomou maior impulso, reverberaram no Nordeste, ocasionando mudanças culturais que intervieram na paisagem urbana com a incorporação de novos bairros. As redes se ampliaram e, com elas, as capitais foram se ajustando às novas dinâmicas, se apropriando de muitos signos de modernidade.

Os fluxos das mutações urbanas locais chegaram aos corpos mestiços nordestinos, instigando um diálogo entre suas danças, as artes visuais e outras linguagens artísticas.

Fotografar a ação do tempo de um passado ainda muito recente – os anos 2000, 2003 e 2006 – na dança contemporânea no Ceará, no Piauí e no Maranhão para uma compreensão da produção artística local e do seu contexto é o objetivo deste artigo.

Para compreender a dinâmica atual é necessário considerar a historiografia. O Ceará é o ponto de partida.

*Além, muito além daquela serra,
que ainda azula no horizonte,
nasceu Iracema.*
José de Alencar

Esse estado, cercado por dunas, rios e serras, revela, pelas inscrições rupestres, descobertas na Serra da Bomba, no município de Itapipoca, duas figuras humanas em postura de dança, com flexão de braços e pernas, conforme descreve Estrigas em *Arte: Aspectos Históricos do Ceará*.

Seriam elas um testemunho documental da dança de seus antepassados?

Certamente não foram essas inscrições rupestres que contribuíram para que o Ceará escrevesse seu nome no cenário nacional.

A idéia de liberdade que vigorou no século XIX pela ação do lendário Dragão do Mar mostrou a força da resistência nordestina fazendo do Ceará o primeiro estado brasileiro a abolir a escravidão. Seu nome hoje é lembrado por meio do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (DMAC), equipamento público vinculado à Secretaria de Cultura do Estado (Secult) que serve à dança e a outras linguagens artísticas, abrigando museu, biblioteca, teatro, cinemas, memorial, planetário, auditório, anfiteatro, salas de aula, além de café, livrarias e área de lazer.

No Ceará, assim como em alguns estados brasileiros, durante muito tempo a dança ficou restrita à memória daqueles que a vivenciaram. Só recentemente, no fim do século XX, ela se faz objeto de pesquisa e passa a ser transcrita por meio de obras.

Tudo leva a crer que foi por intermédio do teatro que a dança subiu aos palcos cearenses com o incentivo dado por Paurillo Barroso¹, um grande apreciador de dança que deu oportunidade a artistas e eventos durante a primeira metade do século passado.

A constituição da dança como profissionalização no Brasil deu-se no início do século XX e o registro da primeira academia de dança do Ceará data de 1954: Academia Cearense de Ballet, hoje Academia Regina Passos, cuja direção levou a dança para a televisão na década de 1960, quando coordenou o programa semanal *Na Ponta dos Pés*², apresentado na TV Ceará. Surgem os primeiros ensaios de uma difusão artística.

Também nessa época, a carioca Teresa Bittencourt Paiva (que foi aluna de Vaslav Velchek) traz para Fortaleza uma dança mais profissional e, por cerca de quatro anos, dirige sua academia no foyer do Theatro José de Alencar. A influência do pensamento de Velchek ficou registrada nos corpos das alunas de Teresa.

O ano de 1966 foi marcado pelo surgimento da primeira Secretaria de Cultura do Brasil, no Ceará. Nesse período, outra escola de dança nasce, ocupando as instalações da academia de Teresa: Academia de Ballet Eros Volússia, onde o bailarino cearense Hugo Bianchi, após um longo período de estudo e trabalho no Rio de Janeiro, acumula as funções de diretor e professor. A influência de Eros Volússia e o apoio da Secretaria de Cultura permitiram um processo de circulação da produção artística local pelos estados vizinhos, com algumas passagens pelo interior do Ceará, criando intercâmbio entre o Nordeste e abrindo novos horizontes para a dança local.

Nos anos 1970, entra em cena o paulista Dennis Gray, que fundou e dirigiu a Escola de Dança Clássica e Moderna no Serviço Social da Indústria (Sesi). Essa escola, que tinha os filhos dos operários como clientela, funcionou de 1974 a 1978, quando a verba foi cortada e Dennis Gray dispensado de suas funções, retornando ao seu antigo trabalho no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Embora tenham se passado apenas quatro anos, os resultados foram significativos para a dança local por favorecerem o aprimoramento técnico de muitos bailarinos. Nomes como Flávio Sampaio³, Fernando Mendes (*in memorian*), Robson Rosa (*in memorian*), os irmãos Timbó, Angelino Albano receberam seus ensinamentos.

Bailarinos começam a sair do Ceará para os grandes centros provocando algumas interferências na dança local, desarticulando o modelo até então vigente.

A partir dos anos 1980, a dança cênica cearense se inicia como trabalho de investigação, sendo o Vidança Cia. de Dança do Ceará o primeiro grupo a desenvolver suas idéias. A companhia é dirigida pela bailarina Anália Timbó, ex-aluna de Dennis Gray e irmã de Francisco e Chica Timbó, que migraram para o Rio de Janeiro em busca de novos incentivos para a realização de seus trabalhos. Os fluxos da dança carioca reverberaram na produção artística cearense.

Nessa época, com a implantação das leis de incentivo à cultura, que operam com o princípio de renúncia fiscal, surgiram alguns grupos de dança e duas organizações de classe: a Associação das Academias de Dança de Fortaleza e o GPDANCE – grupos permanentes de dança do Ceará. Observa-se um fortalecimento da classe, que começa a reivindicar mudanças.

Em 1997, o cenário da dança cearense foi reformulado com a *I Bienal de Dança do Ceará*, que trouxe em sua programação conferências, workshops e fóruns somando-se aos espetáculos de grupos locais, nacionais e internacionais, que provocaram estranhamento em uma platéia até então acostumada a repertórios clássicos ou populares.

Três nomes devem ser ressaltados pela iniciativa da primeira edição: Davi Linhares, Fernanda Cavalcante e Oziel Gomes. O primeiro – irmão do então secretário de Cultura do Estado Paulo Linhares e do bailarino Linhares Júnior – foi o único a prosseguir nas demais edições. O fórum de discussões Formação e Políticas de Dança no Estado do Ceará, atrelado

à programação daquele evento, possibilitou o encontro de representantes do setor público cultural do estado com a classe de dança, deixando como vestígio a formação da Comissão de Dança do Ceará. A partir daí, mais uma organização de classes é formada, a Codance.

Problemas políticos, como o apoio à criação de uma companhia de dança subvencionada pelo governo e por programas de formação de platéia, foram levantados por essa organização de classe, que contava com representantes de 23 grupos e/ou academias locais e do bureau de artes cênicas do Theatro José de Alencar. Investir em formação era a prioridade daquele momento. E foi questionando a não-inclusão da dança na grade dos cursos ofertados pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura que essa comissão foi responsável pela conquista do Colégio de Dança do Ceará, uma busca por ações reformuladoras das concepções cênicas.

Como o projeto do Sesi, o Colégio funcionou por apenas quatro anos. Outra vez cortes de verbas não foram suficientes para apagar a memória dos corpos que já deixavam transparecer algumas mudanças em suas danças.

Nesse mesmo período surgem o *Festival Nacional de Dança de Fortaleza* (Fendafor), inspirado no *Festival de Dança de Recife*, e a Prodança, associação de bailarinos, coreógrafos e professores com propostas diferenciadas das outras organizações vigentes.

No período de transição entre a primeira edição (1999-2000) e a segunda (2003-2004) do Rumos Dança, muitos fatos contribuíram para uma mudança de foco na dança do Ceará.

Com seu papel articulador e mobilizador, o Fórum de Dança conseguiu resultados significativos para a dança local: a criação dos editais do governo estadual e municipal, a manutenção e consolidação de importantes festivais de dança, a participação do Ceará na Câmara Setorial de Dança do MinC/Funarte, a implementação do curso de habilitação profissional de técnico em dança.

A conquista de editais contribuiu para o fortalecimento da economia cultural, incentivando a pesquisa, a montagem e a circulação e, mais recentemente, a manutenção de grupos e companhias.

O surgimento de companhias e grupos no interior do estado entre a segunda e a terceira edições do Rumos Dança – Cia. de Dança de Paracuru, Grupo de Dança Pátria Sertaneja (Uruburetama), Cia. de Dança Experimental Balé Baião (Itapipoca), Cia. de Dança Ciclos (Tabuleiro do Norte), Cia. de Dança Contemporânea Arreios (Trairi), Cia. de Arte Gent's de Beberibe, Companhia de Dança Irauçubense, Cia. de Dança e Música de Guaramiranga e Cia. Flex (Trairi) – favoreceu a incorporação de mais um evento de dança: o *Festival de Dança do Litoral Oeste*, descentralizando, assim, o investimento em ações de fomento à dança. É importante ressaltar a atuação do professor de dança, curador e gestor Ernesto Gadelha, que ocupou a coordenação de dança do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura de março de 2003 a 2007, onde foi responsável pela concepção, implementação e coordenação da área artística e pedagógica daquela instituição, além de prestar assessoria técnica na área de dança junto à Secretaria da Cultura e realizar residência de cunho artístico e pedagógico.

Em Fortaleza, novas companhias e grupos passaram a ganhar visibilidade nos palcos – Guindar Cia. de Dança, Experimentvus Cia. de Dança, Cia. do Barulho e Cia. Argumento –, além daquelas que conseguiram sobreviver – CEM, Vatá, Vidança Dita Dança e outras.

Continuam em cartaz as ações da Edisca, que, além de outras contribuições, vem aumentando a produção artística local por meio do surgimento de novas companhias dirigidas por seus egressos. Outra instituição de ensino é o curso de graduação em artes cênicas do Centro Federal de Educação Tecnológica (Cefet), que complementa a formação de uma parcela de bailarinos cearenses.

As relações de cooperação começam a surgir: Fortaleza recebe, em 2007, a segunda etapa do Colaboratório – encontro de coreógrafos sul-americanos e europeus –, realizado pelo *Panorama de Dança do Rio de Janeiro* em

parceria com o *Festival Internacional de Dança* (FID/BH), a *Bienal de Dança do Ceará*, entre outros. O Colaboratório é um projeto apoiado pelo programa Cultura 2000, da União Européia, que contou com a participação de dois coreógrafos cearenses: Valéria Pinheiro e Fauller Freitas.

No Ceará são muitos os grupos e companhias de dança que insistem em sobreviver, avessos ao reducionismo, em busca de algumas brechas. Como orientar seus rumos?

Seguindo para o Piauí, os caminhos percorridos pela dança envolvem desafios que demandam a reativação de novos sentidos. Cidades históricas, parques nacionais, cachoeiras e rios compõem a paisagem desse estado.

O Parque Nacional da Serra da Capivara, na cidade de São Raimundo Nonato, com seus sítios arqueológicos – destaque para o Boqueirão da Pedra Furada –, que tem cerca de 30 mil pinturas rupestres, serviu em 2003 e 2004 de cenário para um evento de várias artes, sobretudo dança, que recebeu atenção nacional e internacional: o *Festival Interartes*, realizado pela Fundação Museu do Homem Americano com direção artística da coreógrafa e bailarina piauiense Lina do Carmo.

Chegando à capital, Teresina, a escultura do Cabeça de Cuia, figura lendária do folclore piauiense, é vislumbrada pelo visitante. Crispim, pescador da Vila Poti, vivia com sua mãe que, espancada pelo filho até a morte, minutos antes de morrer desferiu-lhe uma maldição. A prefeitura criou o dia do Cabeça de Cuia, comemorado após a lua cheia do mês de abril.

No Piauí, as produções locais de dança, com algumas exceções, buscam inspiração em suas lendas. É comum ver nas montagens nomes alusivos ao imaginário da cultura popular. *Crispim – A Lenda do Cabeça de Cuia*, primeira montagem do Balé da Cidade de Teresina, soma-se a muitas outras: a *Dança do Calango*, do então Balé Folclórico de Teresina, *Raízes*, *Magia*, *Piauiês*, *Fantasia Nordeste* etc.

Essa busca por inspiração nas lendas piauienses presente no movimento do corpo e na escolhas das músicas muito se deve às ações da Fundação Monsenhor Chaves, órgão

vinculado à prefeitura local e responsável pelas mobilizações na área da cultura e das artes. Por meio de oficinas, cursos e outras capacitações, vários bailarinos tiveram seus primeiros contatos com a dança nos núcleos ali implantados.

Criada no governo de Wall Ferraz – momento em que o Brasil passava por um processo de redemocratização (1986) –, no início de seus trabalhos a instituição tratou de “resgatar manifestações da cultura popular”.

A capital abriga, há mais de 20 anos, sua única instituição de ensino: a Escola de Dança do Estado do Piauí Lenir Argento, referência para a dança local por contribuir para a formação de muitos bailarinos. Vinculada à Fundação Estadual de Cultura e do Desporto, funciona sob a direção da bailarina e coreógrafa Luzia Amélia. Em sua gestão – com um público médio de 800 alunos/ano – a escola passou por mudanças estruturais. O nome é uma homenagem à professora de balé considerada a precursora da dança clássica no Piauí.

Helly Batista é outro nome de relevância histórica para a dança local por sua participação no projeto de criação da escola. Atualmente dirige a escola de balé que carrega seu nome e não mede esforços para desenvolver a dança ali.

A década de 1990 foi marcada pelo surgimento de grupos e companhias em busca de novas concepções e participações em encontros e festivais nacionais e internacionais.

A primeira edição do *Festival de Dança de Teresina*, mais uma das ações da Fundação Monsenhor Chaves, aconteceu em 1995. Após a décima edição, continua sendo o único evento de difusão artística local.

A partir de 2000, a dança foi tomando outros rumos. Convites começaram a surgir para que as companhias locais participassem de eventos nacionais e internacionais.

Entre a primeira e a segunda edição do Rumos Dança, muitas ações se disseminaram.

Lenir Argento dá adeus à platéia em 16 de junho de 2003. Um mês depois chega a Teresina a primeira mostra

didática de dança da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, com propostas de novas perspectivas de inclusão social para a dança no Piauí. Aparecem novas companhias de dança.

Em março de 2006, sob a direção do coreógrafo e professor Marcelo Evelin é criado um teatro-escola no Teatro João Paulo II e o Centro de Criação do Dirceu, que vem trazendo grandes modificações para a dança local a partir de um programa que inclui oficinas, palestras, cursos e sobretudo intercâmbios entre bailarinos, coreógrafos, professores, músicos etc. Marcelo Evelin é formado na Holanda, onde até hoje ensina improvisação e composição na Escola Superior de Artes de Amsterdã. Qual será o resultado dessa mistura de duas culturas tão distintas: a tradição do popular e a modernidade européia?

Atravessando a ponte sobre as águas do rio Parnaíba, rumo ao destino, chega-se à trajetória de dança do Maranhão. O estado que possui o segundo maior litoral do país tem um clima semelhante ao da Amazônia.

Depois de algumas horas transitando nas rodovias locais, com um pouco de paciência chega-se à capital. São Luís, considerada um dos maiores museus a céu aberto, que nasceu francesa e foi colonizada pelos portugueses, é a cidade dos azulejos. Lá, música e dança são os alicerces de sua arte.

Com o olhar voltado para o passado, podemos compreender os fluxos econômicos e as relações ludovicenses. Em São Luís, pode-se testemunhar a riqueza do passado por meio do bairro histórico da Praia Grande, onde a arquitetura mostra a beleza da azulejaria que reveste as fachadas de enormes casarios de dois, três andares, muitos dos quais deixam transparecer o completo abandono, despontando para ruínas.

E a carruagem de Don’Ana, em noites escuras de quinta ou sexta-feira, sai do cemitério de São Pantaleão vagando pelas principais ruas de São Luís, de cujos paralelepípedos arrancarão fogo os cascos dos cavalos decapitados da senhora Ana Joaquina Jansen Pereira, até que sejam pagas todas as maldades feitas por ela a seus escravos. Essas ruas de paralelepípedo da cidade-monumento com pedras de lioz, ladeiras, becos e escadarias também levam à metrópole do alumínio que, após a implantação do Projeto Ferro Carajás, possibilitou a instalação da Companhia Vale do Rio Doce e do Consórcio Alumar e ajudou a mudar o cenário da capital maranhense, que hoje se divide em duas

partes: o centro histórico e a metrópole do alumínio. Foram essas mutações urbanas que reverberaram no pensamento vigente da dança no Maranhão.

Atribui-se a Reinaldo Faray Coelho, falecido em 2003, o pioneirismo da dança cênica maranhense. Muitos profissionais de dança local passaram por um processo de formação em sua academia, que existiu até o início dos anos 2000.

A memória do bailarino resgatava a figura de uma senhora conhecida como Madame Valeska, que dava aulas particulares de dança em sua residência antes da ida de Reinaldo para São Luís.

O Clube das Mães é outra referência de dança local. Dava, segundo as pessoas de dança, “uma base muito boa”. Foi considerado a primeira escola de balé do Maranhão e extinguiu-se na década de 1970. Faray fazia parte do corpo docente, até abrir sua própria escola subsidiada pelo governo local.

O Teatro Arthur Azevedo⁴ ainda hoje continua a ser o único teatro público da capital maranhense. A casa, dirigida por longo tempo por Fernando Bicudo, sediou o Ballet Ópera Brasil.

Até o momento não se tem registro de nenhuma organização de classes.

O *Andanças*, festival de escolas, academias e grupos, e o *Encontro Maranhense de Dança* são canais de difusão artística locais que se somaram à *Semana de Dança de São Luís* após o mapeamento Rumos Dança de 2004.

A Yin Companhia de Dança, o Circuito Carona de Dança e a Pulsar Companhia de Dança são os representantes da dança contemporânea local. Não foram encontradas instituições de ensino, ficando a formação dos bailarinos a cargo do ensino informal.

As fotografias dos precursores da dança nesses estados datam dos anos 1950 e têm como cenário o Sudeste brasileiro, local escolhido pelas personalidades de relevância histórica para aquisição de conhecimentos técnicos e artísticos da época, todos com uma passagem pelo teatro.

Nesse momento, fotos digitalizadas apontam uma subjetividade que ensaia seus primeiros passos na dança

contemporânea no Ceará, no Piauí e no Maranhão, no instante em que os corpos se mesclam às cidades por meio das atuais performances e intervenções. Não é difícil perceber o deslocamento do foco do produto para o processo de criação em muitas obras, o que torna o corpo do intérprete um novo lugar de expressão.

O surgimento dos coletivos de dança viabilizou o trânsito de intérpretes e criadores, a exemplo do Colaboratório no Ceará e do Núcleo de Criação no Piauí.

Flashes vislumbram mudanças nos formatos de alguns eventos que já contam com simultaneidade em mais de duas cidades – a *Bienal de Dança do Ceará*⁵ e o *Festival do Litoral Oeste* –, com a existência de parcerias público-privadas e espaços para reflexão, além da definição das figuras do produtor e do curador.

A consciência de que a organização da classe fortalece a luta pela manutenção das conquistas está presente no Ceará, mas ainda não se concretizou no Piauí e no Maranhão.

Embora a formação majoritária ainda se deva ao ensino informal nesses três estados, projetos prometem romper esse modelo: surgimento de cursos de especialização no ensino da arte e mobilização por licenciatura em dança são algumas das reivindicações constantes.

Apesar dos muitos avanços realizados, tem-se ainda um longo caminho a ser percorrido.

Os reflexos dessa dança nordestina, pensada de forma cronológica, deixam emergir muitos vetores, que constroem e desconstroem, no tempo e no espaço, seus movimentos. As singularidades geográficas, que toda hora dialogam com os corpos mestiços, sofrendo interferências do setor público, cultural e tecnológico das cidades, reverberam de forma circular, apontando para constantes mutações.

Indagar, levantar questões, acompanhar novas teorias e pensamentos foi o que o Rumos Itaú Cultural Dança instigou nessas três edições, sendo de grande relevância para o estímulo à produção artística e intelectual dessa área de expressão no país. Suas ações ampliaram a reflexão sobre a dança contemporânea nos estados do Ceará, do Piauí e do Maranhão. Que os reflexos dessas imagens sirvam de rumo para contínuas mutações.

Referências bibliográficas

- CARVALHO, Gilmar de. *A televisão no Ceará*: indústria cultural, consumo e lazer. 2. ed. Fortaleza: Omni Editora e Associados, 2004.
- 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 do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), 2002.
- HOLANDA, Francisco Carlos de (Org.). *Guia Piauí*: turístico, cultural e histórico. Teresina: Digitex, 2001.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. *Folclore maranhense, informes*. 4. ed. São Luís, 2004.
- REVISTA Entrevista*. n. 17. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2006. [Publicação dos alunos do 7º semestre de jornalismo do curso de comunicação social da Universidade Federal do Ceará.]

Notas

- Francisco Paurillo Barroso, compositor cearense, autor da *Valsa Proibida*, viveu entre 1894 e 1968. Foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística, reorganizou o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e dirigiu o Theatro José de Alencar de 1952 a 1968. Também foi diretor artístico do Cassino Atlântico, no Rio de Janeiro.
- O programa *Na Ponta dos Pés* era apresentado ao vivo todas as terças-feiras às 20 horas e tinha duração de 15 minutos, os quais implicavam uma semana de incansáveis ensaios durante o dia. Com roteiro de Ary Sherlock e coreografia de Regina Passos, o programa ficou no ar por cerca de um ano. As bailarinas apresentavam-se com o figurino pelo avesso para que o brilho das lantejoulas não estragasse o equipamento Orticom, de iluminação, utilizado na época.
- Flávio Sampaio foi iniciado na dança por Dennis Gray. Depois de passar por Tatiana Leskova, vai para o Teatro Guairá e, posteriormente, para o Municipal do Rio de Janeiro. O bailarino deu aulas de balé para companhias do Leste Europeu. É autor do livro *Ballet Essencial*. Foi diretor do Colégio de Dança do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura e coordenador da Faculdade de Dança da Gama Filho, em Fortaleza. Atualmente, dirige a Cia. de Dança do Paracuru.
- O Teatro União foi inaugurado em 1º de junho de 1817. Em 1854, passa a se chamar Teatro São Luís, servindo de berço para Apolônia Pinto, filha de uma atriz portuguesa que entrou em trabalho de parto em pleno teatro. Na década de 1920, em homenagem ao importante teatrólogo maranhense Arthur Azevedo, recebeu seu nome atual.
- A sexta edição da *Bienal Internacional de Dança do Ceará* acontecerá de 20 a 28 de outubro de 2007 nas cidades de Fortaleza, Sobral e Quixadá. O evento integra o Circuito Nacional de Festivais de Dança juntamente com o *FID* (Belo Horizonte), o *Panorama* (Rio de Janeiro) e o *Festival de Dança do Recife*. A parceria prevê alguma programação comum e iniciativas conjuntas que possam fomentar ações na área da dança contemporânea. David Linhares e Andréia Bardawil assinam a direção de programação.

Júlia Cândida Soares Menezes

Pesquisadora de dança, professora de balé e educação física e representante de dança no Conselho Estadual de Cultura do Ceará; participou do Colégio e da Comissão de Dança do Ceará.



singularidades urbanas: éticas e estéticas em transição

Ítala Clay

É muito verde. É tudo água. É muito suor. Peço licença ao leitor para expressar de modo lacônico – em três frases curtas – o que geralmente costumam ser as descrições (ou exclamações) acerca da Região Norte deste imenso Brasil. Certamente motivadas pela exibição de uma gigantesca floresta Amazônica, rios absurdamente caudalosos e uma generosa taxa de umidade relativa do ar. Um território onde nada é pequeno, e até os problemas são de natureza macro: biopirataria, segurança nacional, cobiça internacional etc. No entanto, em acordo com a boa lógica, visto que nenhum geral é capaz de subsumir completamente as qualidades de seus particulares, torna-se necessário um pensamento mais específico acerca de seus ambientes urbanos, ou seja, as cidades. Cidades que viveram no fim do século XIX e início do século XX imersas na economia gomífera e na estética dos costumes e hábitos europeus. Cidades marcadas por um isolacionismo geográfico e, o que é pior, por isolacionismos culturais.

Sotaques, gestos e jeitos. A polifonia urbana e a inquietação de seus corpos em constante trânsito e dinâmicas variadas de movimentação. Percepções singulares do espaço e do tempo vivido e compartilhado. Cidades pequenas ou grandes – algumas castigadas severamente –, vítimas muito mais da vontade de políticos do que da vontade política (cidadã ou cívica) e de meios de comunicação com modestos espaços para a dança. Cidades invisíveis como as de Calvino, mas completamente visíveis neste mapeamento da dança contemporânea, quando se procura relacionar a situação dos profissionais à produção especializada de conhecimento e sua difusão com os aspectos históricos e políticos que permeiam suas práticas. Enfim, um amálgama de objetos ansiosos por estudos, não apenas em seus arcaibouços econômico e social, como de costume, mas cultural e artístico.

Estudos que se tornaram prática institucionalizada em plena visibilidade na terceira edição da *Mostra Rumos Itaú Cultural Dança*, em março de 2007. Dias intensos e solitários na captação dos dados e na redação dos textos, mas completamente solidários quando compartilhados presencialmente, durante dez dias, entre pesquisadores e artistas, programadores, curadores, críticos e um público fiel às apresentações de dança e às tardes de diálogo sobre a *Base de Dados*. Além, é claro, da equipe de produção. O resultado: um emaranhado de questões e descobertas, relatos de modos singulares sobre como lidar com informações diferenciadas... mais reflexões, mais parcimônia no trato com as informações. A consciência da complexidade. O contexto abaixo apresentado.

Manaus

Capital do maior estado brasileiro em área e com a maior biodiversidade do mundo. População de 1.688.524 habitantes. Circulação de cerca de 350 mil veículos, quatro jornais diários e um pólo industrial de mais de 450 indústrias, acusando em 2006 um faturamento de 23 bilhões de dólares. Festivais de ópera, teatro, cinema, jazz e folclore. Em sua história mais recente torna-se inegável o crescimento da oferta de produtos culturais no período dos anos 1990 e início deste século. Oferta que tem gerado mídia e renda. Ótimos assuntos para o mercado. Ampliação de espaços e espetáculos. Em que pesem na balança as relações com o quantitativo e o qualitativo.

Atualmente seis grupos de dança figuram no cenário artístico da cidade, com projetos voltados especificamente para a performance artística, excluindo-se aqueles que possuem objetivos mais específicos de natureza turística, educacional

ou de assistência social. Continuaram a persistir em seus trabalhos o Gedam, o Gedef e a Cia. de Dança Renascença, tendo o primeiro e o último fortes referências a aspectos regionais, além da Companhia de Dança do Amazonas, que integra os corpos estáveis do Teatro Amazonas, com todos os paradoxos de sua natureza estatal. Posteriores, a Índios, com Cia. de Dança, que tem em seu mote atual a pesquisa em dança aérea, e a Risuenho Cia. de Dança, que transita entre referências das linguagens do teatro e do cinema.

Contudo, apesar de um panorama com estéticas diferenciadas, são perceptíveis as dificuldades conceituais e práticas nas obras artísticas apresentadas ao público. É preciso compreender e retificar alguns equívocos: a mera utilização de diversas técnicas não libera o passaporte de dança contemporânea, assim como a abordagem de temas da atualidade. Além disso, outras questões surgem e se constituem em desafios para o presente e o futuro, nas quais se configuram a abordagem regionalista, a oscilação entre a produção profissional e a semiprofissional, as dificuldades no que se refere à própria organização política dos artistas. Há ainda que se considerar o fato de que a circulação dos trabalhos produzidos ainda é restrita, pois há somente três festivais de dança, os quais não se constituem em locus especializado para a apresentação dos trabalhos com perfil profissional, devido ao fato de agregarem faixas etárias e categorias completamente díspares.

Em termos de estudo e ensino, Manaus conta com um curso de nível técnico no Centro Cultural Cláudio Santoro, e possui o primeiro curso de dança em nível superior da Região Norte, com as modalidades de bacharelado e licenciatura, na Escola Superior de Artes e Turismo, da Universidade do Estado do Amazonas. A produção acadêmica cresceu consideravelmente em relação às edições anteriores do Rumos Dança, visto que anteriormente tinham sido registrados apenas uma dissertação de mestrado e um trabalho de conclusão de curso, e hoje efetiva-se um total de nove trabalhos de iniciação científica e 13 trabalhos de conclusão de curso. Há que se destacar o projeto Cidade, Memória e Processos Evolutivos da Dança, vinculado ao grupo de pesquisa Epistemologia, Estética e Semiótica da

Dança, o qual utiliza como fonte principal os jornais impressos (1851-2000), com o objetivo de elaborar um mapeamento do percurso histórico da dança em Manaus. Curiosamente, um dos primeiros resultados foi a descoberta de um registro datado de 1884 em que se tem a apresentação de dona Cândida Maria Pedrosa como diretora e professora de dança do Collegio Brasileiro.

Destaca-se ainda o projeto de pesquisa e extensão denominado O Jogo e o Ensino da Dança, coordenado por um grupo interdisciplinar de professores de educação física, educação especial e dança, com o objetivo de investigar a influência dos jogos aplicados ao ensino da dança. O grupo de estudos, com base em referenciais teóricos e em vivências lúdicas aplicadas nos diferentes níveis de ensino, busca contribuir com a prática do professor por meio da criação de jogos que utilizam conteúdos de dança. Até o presente momento foram criados dois jogos: Movecorpo e Criando Imagens.

Belém

População de 1.428,368, com 185.732 veículos e três jornais diários. No mês de outubro a cidade recebe cerca de 2 milhões de devotos de todo o Brasil na procissão do Círio de Nazaré. Capital do segundo maior estado do país, o qual concentra áreas indígenas e comunidades negras remanescentes de antigos quilombos. Possui culinária diversificada e aromática, e uma economia cujos principais produtos de exportação consistem no minério de ferro e no alumínio. Em termos culturais a capital oferece à sociedade, além de ricas manifestações folclóricas e relíquias históricas, diversos espaços para apresentações cênicas de dança, tais como o Teatro Experimental do Pará Waldemar Henrique, os teatros Margarida Schiwazzappa e Gabriel Hermes e o histórico Teatro da Paz – lugares em que se realizam os principais festivais e mostras de dança.

Na cena coetânea de dança permanecem em atividades os grupos Cia. de Dança Ana Unger, Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, Companhia Moderno de Dança, Grupo Coreográfico do Sesi, Grupo de Danças Clara Pinto e Grupo Marilene Melo – em sua maioria grupos autônomos,

sob a direção de proprietários de academia e professores universitários. No que se refere à atuação política, o que chama atenção é a capacidade de articulação. Os profissionais não têm esperado a benevolência das autoridades e, por meio da Associação Paraense de Dança – sob a direção de Marilene Melo –, têm conseguido vitórias importantes com referência a editais e a postura das instituições públicas.

Em termos de bolsas de pesquisa, leis e prêmios, além do registro anterior das leis Tó Teixeira e Semear, o Instituto de Artes do Pará oferece uma bolsa de pesquisa, experimentação e criação artística, destinada a artistas com trabalhos consolidados e propostas inéditas, além da bolsa de pesquisa em arte, destinada a artistas iniciantes das áreas cênicas, musicais e visuais, com idade entre 18 e 30 anos ou que comprovem ter até três anos de experiência em sua área de expressão. Registra-se ainda a concessão anual de um prêmio de estímulo à criação artística (Secult), vinculado ao *Encontro Internacional de Dança do Pará (Eidap)*.

No item estudo e ensino, tem-se a Escola de Teatro e Dança, que vem formando artistas em nível técnico. Atualmente o corpo docente estuda as possibilidades da criação da graduação. Enquanto isso, a produção acadêmica vem sendo feita no interior dos cursos da área de educação física ou educação. Até o presente momento foram encontradas sete monografias, sendo três de graduação e quatro de especialização na área de educação física, as quais apresentam diversas temáticas abrangendo desde o marketing escolar para a escola de balé até a dança de salão em bairros de Belém. Destaca-se o mestrado de Giselle da Cruz Moreira, com o título "Dança, Tempo e Movimento: Histórico da Dança em Belém (1970-1997)", defendido no curso de educação, gestão universitária e Ensino Superior, em 1998, na Universidade da Amazônia (Unama) – dissertação que originou a escrita do livro *O Episódio Pavlova*, publicado em 2004 pela Unama.

Boa vista

Capital do estado com mais de 60% de área coberta pela floresta Amazônica, o qual vem enfrentando graves problemas ambientais e sociais, sobretudo entre as

comunidades indígenas. População de 249.655 habitantes, com dois jornais diários e mais de dois terços da população roraimense. É uma cidade planejada, desenhada em forma de leque – em referência às largas ruas de Paris –, cujas principais avenidas seguem para o Centro Cívico, onde se encontram as sedes do Judiciário, do Legislativo e do Executivo. O suporte da economia encontra-se no setor de serviços, responsável por mais de 85% do PIB do estado, e sobressaem os setores alimentícios, de produtos de madeira e de calçados. O transporte ocorre somente pelo rio Branco, que corta o estado desde o sul até a capital, Boa Vista, ou pela BR-174, que liga o estado à Venezuela, ao norte, e a Manaus, ao sul.

O estudo e o ensino da dança são feitos basicamente por meio de cursos livres oferecidos por academias de balé, dança de salão etc., e o movimento político de dança possui entre seus representantes Márcio Costa, diretor da Cia. Máster Class, e Cristina Rocha, diretora da Escola de Dança Cristina Rocha. As dificuldades com a produção e a circulação de informações e espetáculos são imensas, o que inclui os espaços exíguos e mal estruturados para apresentações, e o fato de que há somente a *Mostra Sesi de Dança* para a apresentação das obras artísticas – evento anual, sob a responsabilidade institucional do Sesi/RR. No entanto, os profissionais têm envidado esforços para garantir apresentações públicas de suas obras artísticas em outros estados.

Verifica-se, após a apresentação resumida do contexto que permeia a situação da dança e, mais especificamente, da dança contemporânea nas cidades elencadas, que inúmeros são os desafios do artista na Amazônia. Lidar com as macroquestões sociais, econômicas, políticas e culturais e transformá-las em arte de qualidade, cumpridora de seu papel de educação dos sentidos e de fomento à reflexão sobre a realidade em que vivemos, completamente em consonância com as necessidades estéticas e éticas do nosso viver contemporâneo. Pensar a expressão das inúmeras etnias e culturas que se constroem e desenvolvem nesse peculiar ambiente e, por fim, buscar o exercício pleno da cidadania no auxílio à construção de um coletivo consciente, que não

fique ao sabor dos caprichos das autoridades, solicitando, ou melhor, oferecendo aos poderes públicos propostas de planos e programas de desenvolvimento sustentável da arte. Desafios certamente, mas desafios para uma terra conhecida por seu povo guerreiro.

Referências bibliográficas

ALMANAQUE Abril 2007. São Paulo: Abril, 2007.

BATISTA, Djalma. *Amazônia: cultura e sociedade*.

Organização editorial Tenório Telles. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2006.

FREITAS, Márcilio de. *Projeções estéticas da Amazônia: um "olhar" para o futuro*. Manaus: Editora Valer/Prefeitura de Manaus/Edua, 2006.

MENDES, Armando Dias. *Amazônia. Modos de (o)usar*. Manaus: Editora Valer, 2001.

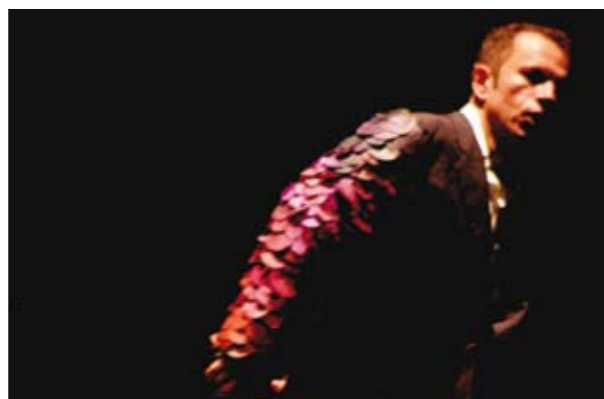
OLIVEIRA, José Alcimar. Teoria crítica, educação e delinqüência política ou do cidadão mínimo e da tirania do mercado. In: *Somanlu – Revista de estudos amazônicos*. Manaus: Edua/Programa de Pós-graduação em Natureza e Cultura na Amazônia/Editora Valer, vol. 1, n. 1, 2000.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: um outro olhar sobre a Paris dos Trópicos (1897-1911). In: SOLLER, Angélica;

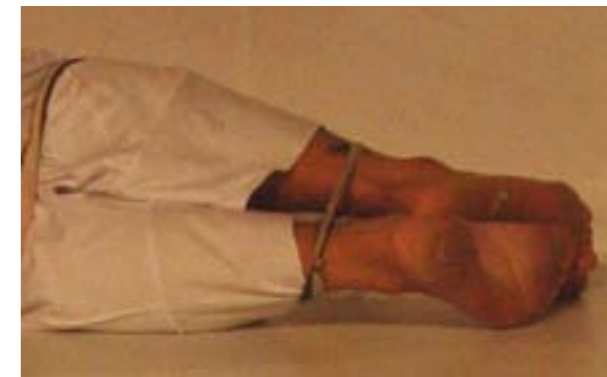
MATOS, Maria Izilda S. (Org.). 2000. *A cidade em debate*: Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Uberlândia, Curitiba, Porto Alegre. Colaboração Magnus R. Mello Pereira e outros. São Paulo: Brasil Sociedade e Cultura: Olho d'Água, 2000.

Ítala Clay

Coordenadora pedagógica do curso de dança e do programa de extensão Arte na Escola da Universidade do Estado do Amazonas, orienta projetos de iniciação científica na área de história da dança no Amazonas.



um desassossego no ar



Christine Greiner

A dança no Brasil tem vivido uma situação bastante singular, marcada por grande ambivalência, em diversos sentidos. À primeira vista, tudo vai bem. Como mostra o balanço realizado pelos pesquisadores, cujos textos estão publicados neste livro, ocorreu um crescimento significativo no número de faculdades, pesquisas acadêmicas e publicações. Além disso, surgiram novos coletivos, eventos, centros de estudo e espaços para apresentações. Juntos, esses dados transformam-se em um estímulo e em uma referência fundamental para todos aqueles que querem estudar dança em nosso país.

A questão que pretendo discutir neste texto é como lidar com esse material, ou seja, como analisá-lo reconhecendo as singularidades de experiências muitas vezes agrupadas dentro de uma mesma categoria, mas com características muito peculiares. Tendo em vista a diversidade e a dimensão do nosso país, ninguém está autorizado a falar em nome de tudo o que acontece. Nenhuma teoria é soberana. Nenhum centro de pesquisa deve ser considerado hegemônico. Mas a preocupação com a qualidade e a competência são fundamentais neste momento em que ainda estamos construindo um campo de conhecimento. Assim, é possível formular algumas questões como pontos de partida para provocar uma reflexão conjunta, partilhada pelos diferentes leitores dessa *Base de Dados*, em seus contextos específicos.

Nos últimos 50 anos, mudou radicalmente o entendimento do que significa ler e conhecer (textos, pessoas, ambientes). Se as pesquisas realizadas por cientistas e filósofos estão corretas, ler um texto nunca foi um exercício literal para recompor palavras e frases com mensagens claras, mas, sim, uma operação complexa e ambígua que envolve a disponibilização do corpo todo (do leitor) para novos

processos de organização do pensamento e do mundo. O modo como agimos (e a leitura é uma ação) transforma o modo como pensamos e percebemos o nosso entorno. O conhecimento e as ações são sempre locais, por isso, ao ser deslocados de seus ambientes, modificam-se de imediato. Portanto, faz parte do processo de aprendizado e leitura o reconhecimento de que todo texto é incompleto e insuficiente. O que faz a diferença é a possibilidade de gerar um pensamento crítico. Os textos que demonstram essa aptidão poderão ser reconhecidos muito além da ordem dos discursos, organizando-se como ações transformadoras de fato.

Para começar o exercício de leitura crítica, não se pode chegar a nenhuma conclusão apressada ou utópica em relação ao que vivemos hoje no campo da dança no Brasil. Podemos e devemos ficar animados com a recente movimentação em nosso país que, aliás, é reconhecível não apenas nas quantificações dos dados, mas sobretudo no dia-a-dia de muitos artistas, professores e pesquisadores. Ao mesmo tempo, é preciso “ler” politicamente as informações e suas conexões com os contextos específicos. Nesse sentido, os textos preparados pelos pesquisadores do Rumos Dança são preciosos, inclusive em suas fragilidades.

Não é fácil construir um mapa. Além da dimensão extraordinária do país e da espantosa taxa de diversidade das experiências, a visibilidade e a comunicação da dança, mesmo entre pares, têm sido comprometidas, paralisando intercâmbios e debates. Há muitas razões para essa incomunicabilidade. Apesar do surgimento de novos ambientes para estudo, criação e discussão da dança, nem todos cumprem seus papéis da mesma maneira. As diferenças não estão relacionadas à diversidade de

linhas teóricas e metodológicas ou ao uso de técnicas e procedimentos de criação distintos. Se fossem essas as diferenças, seriam mais do que bem-vindas. Mas o que tem paralisado a troca entre pares não é a informação gerada com base em princípios distintos, mas justamente a falta de informação e os jogos de poder dela decorrentes. Há bibliografias que discutem essas questões e ajudam a iluminar caminhos para buscarmos saídas sem camuflar os conflitos, mas aprendendo a construir argumentos e debates. Alguns problemas básicos se relacionam a graves dificuldades financeiras para viabilizar e dar visibilidade às experiências. Mas não é só isso. Uma questão fundamental também é a falta de formação específica, uma vez que, apesar do aumento significativo de iniciativas voltadas para o campo da educação da dança (o reconhecimento oficial da dança como área de conhecimento, o nascimento do primeiro mestrado em dança na UFBA etc.), ainda sobrevive, em muitos projetos, a noção renascentista de que a dança é uma arte subsidiária a outras como o teatro (como ocorre com frequência nos cursos de artes cênicas) ou, pior ainda, a educação física, que não é arte mas sob a grife dos “estudos do corpo em movimento” alimentou, em setores diversos, o arrogante projeto de integrar (e controlar) o ensino da dança.

A diferença de metodologias, da taxa de informações dos contextos estudados e da própria formação dos pesquisadores que participaram do Rumos Dança são um sintoma da necessidade de especialização para construir um campo de conhecimento. Como era esperado, os textos sinalizaram a diversidade da produção entre as diferentes regiões do país em 2000, 2003 e 2006, mas revelaram também, com base no modo como descreveram

essas informações, a precariedade do que tem sido o perfil da pesquisa no Brasil hoje e a grande dificuldade de contextualizar e ler os fatos. Contextualizar um fenômeno não é descrever o lugar onde ele acontece, mas, sim, dar luz às mediações e aos processos de significação que o constroem, assim como àqueles que são gerados baseados em sua presença em um determinado ambiente.

O objetivo deste texto não é avaliar o que aconteceu durante a *Mostra Rumos Dança*, nem fazer um levantamento exaustivo do campo com base no relato dos pesquisadores que circularam pelo país. Essas informações já foram organizadas pelos profissionais que participaram do processo e podem ser consultadas nos seus respectivos textos. Como mencionei anteriormente, a proposta é chamar atenção para alguns aspectos que podem ajudar o leitor a desenvolver um sentido crítico em relação a um panorama mais geral, de modo que essa reflexão coletiva possa abrir caminhos, não apenas para o futuro do programa Rumos, mas para o amadurecimento das experiências. Como sugeriu Thembi Rosa em seu artigo sobre as atividades em Belo Horizonte e Vitória, refletir sobre dança é também uma forma de experiência que articula o instante que engendra a reflexão e a história de interações corpo-ambiente. Nesse sentido, todo deslocamento faz diferença: se o pesquisador vive na cidade que analisa ou se “olha pela janela”, se levanta dados ou investiga acontecimentos e processos, se demonstra ou descreve as experiências. Além disso, como propôs Fabiana Britto na primeira edição do Rumos, faz também toda diferença se o pesquisador relaciona ou não “um sentido testemunhal ao teor informativo” sem que prevaleça um julgamento atrelado à sua escolha pessoal, mas mantendo como foco principal o reconhecimento da coisa mapeada como exemplo de possibilidades *naquele contexto*. Desde a

primeira edição, o objetivo nunca foi criar uma amostra de tudo – o que, aliás, faz sentido até hoje. Mas será que nos últimos seis anos, com as mudanças dos próprios contextos, não seria coerente com a própria natureza do programa repensar algumas das estratégias originais?

Sobre aquilo que não se vê

Um dos motivos que colabora para a falta de informações sobre dança entre as diferentes regiões do país parece ser o pouco espaço na imprensa e em outros meios de comunicação (TV, internet etc.), mesmo nas principais capitais brasileiras. A falta de documentação sobre o que acontece dificulta o levantamento de dados, sobretudo quando o pesquisador não faz parte do contexto. A presença irrisória de profissionais com oportunidade e competência para criticar e analisar a produção de dança é um problema sério que agrava o pouco interesse da maioria dos meios de comunicação para cobrir espetáculos e eventos da área. Há também uma carência endêmica de ações e recursos para a continuidade de projetos de artistas e pesquisadores que investigam conceitualmente a dança, assim como para aqueles que sistematizam procedimentos de criação e repensam a natureza da arte. Isso dificulta a construção de um campo de conhecimento e fragiliza o instrumental teórico necessário para analisá-lo. Mesmo em algumas regiões onde já existem estímulos e alguma estrutura para começar, o problema é continuar, lidar com as instabilidades que envolvem as idas-e-vindas dos integrantes dos grupos, a dificuldade de manter os espaços de ensaio, a falta de retorno para as apresentações (apenas alguns espetáculos são criticados e, não raramente, por um único crítico). Muitas vezes, falta também tempo suficiente de sobrevivência para que as experiências sejam, de fato, transformadoras em seus contextos.

Ao lado de todas essas dificuldades, e justamente por causa da maioria delas, o mercado transformou-se em um paradigma particularmente importante, tanto no que se refere ao jornalismo cultural quanto aos critérios de curadoria e as escolhas realizadas pelos próprios artistas na tentativa de ser incluídos a todo custo. Recentemente, é importante lembrar, surgiram leis e programas de

financiamento para incentivar projetos de criação em dança e circulação; no entanto, junto com essas ações, brotaram confusões conceituais e uma cegueira histórica recorrente que confunde iniciativas aparentemente promissoras (bem articuladas em função da sua própria divulgação) com aquelas que, de fato, demonstram aptidão para fertilizar e transformar os diversos ambientes de dança por onde trafegam. Citadas, muitas vezes, lado a lado, afundam em águas turvas e dificilmente conseguem sair de lá. O que deveria fazer a diferença fundamental é, mais uma vez, o tempo, a coerência e a consciência política. Para criar um campo de conhecimento, crescer e amadurecer, é preciso alimentar projetos de longo prazo e não apenas incentivar eventos pontuais. A consequência mais nefasta dessa situação é a morte prematura de iniciativas preciosas, com a ausência de um pensamento crítico que possa fortalecê-las. Ao separar a teoria da prática, retorna-se, inevitavelmente, aos estereótipos imortalizados pela pena do grande poeta Paul Valéry, para quem todos os milagres que o corpo da bailarina produz não lhe pertencem, afinal:

Como poderia uma cabecinha tão pequena, apertada como uma pinha nova, engendrar infalivelmente essas miríades de perguntas e respostas entre os seus membros, e esses tateamentos ensurdecadores que produz e reproduz? (apud Sasportes, 1983: 70).

Algumas questões precisam ser pensadas coletivamente porque geram dúvidas importantes. Por exemplo: adianta aumentar de maneira significativa o número de faculdades se algumas das iniciativas não passam de cursos tecnológicos que prometem formar um artista em dois anos e, mesmo nos cursos regulares, em muitos casos, ainda vigoram currículos desatualizados, norteados por entendimentos datados de técnica de dança, coreografia e formação profissional? É eficiente auxiliar financeiramente a circulação de artistas pelo país sem refletir acerca dos modos como esses mesmos artistas serão apresentados em ambientes que os desconhecem, correndo o risco do esvaziamento dos teatros e do desapontamento da platéia? Até que ponto é válido quantificar as iniciativas de dança para descrever a sua situação no país? Faz diferença

se as publicações acadêmicas foram produzidas pela área específica ou por áreas afins? Quais são, afinal, essas áreas afins? É fundamental diferenciar o que acontece quando um artista decide dialogar ou intervir em outros campos de conhecimento de quando ele é obrigado a fazê-lo (por falta de opção), passando por uma formação inespecífica que o desprepara para a futura profissionalização?

Há, sem dúvida, movimentos de resistência que têm buscado novas alternativas. Giancarlo Martins deixa claro em seu artigo o processo de descentralização que tem marcado a dança nos últimos anos. Há muitos aspectos positivos. No que se refere ao surgimento dos coletivos de dança, por exemplo, alguns pesquisadores destacaram experiências fundamentais para os seus contextos, por exemplo, o Quadra Pessoas e Idéias, em Votorantim (ver texto Lilian Vilela); o Couve-flor, no Paraná (ver Giancarlo Martins); o Colaboratório, no Ceará; e o Núcleo de Criação, no Piauí (ver Júlia Cândida Soares Menezes). Para nós, leitores, fica a vontade de conhecer melhor essas experiências. Afinal, como eles trabalham? Que sentido de coletividade despertam? São comunidades de iguais ou coletivos de singularidades? Atuam em função de um projeto (educacional, político etc.) ou como zonas autônomas temporárias que desestabilizam sem propor objetivos específicos?

Também foram mencionados outros trabalhos importantes no que se refere à divulgação de informações. Na ausência de fóruns suficientes para discussão da dança, iniciativas como as da revista eletrônica *Idança.net* (ver Paola Secchin Braga) diversificaram o pensamento crítico alimentando o fluxo de informações, criando uma boa oportunidade para aprender a refletir acerca da dança. Outro dado importante é o surgimento de espaços alternativos, criados por artistas-pesquisadores, que também têm colaborado para informar o público e conectar os artistas, como tem acontecido em São Paulo, por exemplo, no Crisantempo, no Move e no Brasília; em Belo Horizonte nas reuniões do Fórum Internacional de Dança (FID); em Uberlândia no Uai que Dança; no Rio de Janeiro, no Panorama da Dança e no espaço concebido por Lia Rodrigues na Favela da Maré, entre muitos outros.

Contra o desperdício da experiência

Sabe-se que a base da comunicação e da produção artística e intelectual não se sustenta de outra forma que não seja enredada em diversos setores da sociedade. A responsabilidade não pode ser de uma única pessoa ou instituição, mas, sim, de todos os envolvidos. Como propõe o professor da Universidade de Coimbra Boaventura de Souza Santos no seu prefácio ao livro *A Crítica da Razão Indolente, contra o Desperdício da Experiência* (2005):

Há um desassossego no ar. Temos a sensação de estar na orla do tempo, entre um presente quase a terminar e um futuro que ainda não nasceu. O desassossego resulta de uma experiência paradoxal: a vivência simultânea de excessos de determinismos e de excessos de indeterminismos.

Os determinismos, diz Santos, residem na aceleração da rotina. É quando vigoram as continuidades e a repetição. Já os excessos do indeterminismo residem na desestabilização das expectativas. As rupturas e descontinuidades na vida e nos projetos de vida acumulam o que o autor chama de “riscos inseguráveis”. A coexistência desses excessos cria um tempo caótico onde ordem e desordem se misturam de maneira turbulenta. As rupturas e as descontinuidades, de tão frequentes, tornam-se rotina e é essa rotina que se torna catastrófica. Para muitos, isso seria um sintoma da mudança de século e de milênio, o que faria dessa fase difícil apenas um fenômeno superficial e passageiro. Nesse caso, não haveria nada a fazer e todos seríamos condescendentes. No entanto, não parece se tratar apenas de “um calendário que nos empurra para a orla do tempo”, mas da desorientação de mapas cognitivos e sociais em que até agora confiávamos. A crise que vivemos, explica Santos, decorre do fato de que os mapas que pareciam confiáveis deixaram de ser e os novos mapas que se apresentam ainda são indecifráveis. Nessa “desfamiliarização” de uma sociedade intervalar e de transição paradigmática é que está a origem do desassossego.

Não se trata, portanto, de uma crise só da dança. Mas isso não é um consolo. Não significa que podemos suspirar aliviados. Estamos mergulhados em um estado sintomático e, ao mesmo tempo, engendrador de novas circunstâncias,

que merece toda atenção para que as boas experiências não sejam desperdiçadas. Por isso proponho a formulação de perguntas que podem ajudar a refletir sobre como lidar com as mudanças que testemunhamos. Se factualmente a base de dados levantada pelos pesquisadores do Rumos parece ter sido incrementada, por que então a situação continua tão difícil e precária? Teríamos sucumbido, também no campo da dança, a sistemas de desigualdade e exclusão camuflados? Que estratégias podem ser usadas para valorizar as experiências que têm pipocado pelo país e que se apresentam como operadores de resistência eficientes para fertilizar os seus contextos?

Algumas das principais dificuldades estão relacionadas ao que não é relatado explicitamente e se dilui nas quantificações:

1 – A não-equivalência entre dados supostamente objetivos e promissores e a situação precária de diversas regiões onde, apesar da proliferação de eventos, a falta de conexões prevalece escavando fraturas profundas, uma vez que as informações são disponibilizadas como pacotes prontos de conteúdos a ser consumidos rapidamente e não promovem a fertilização da dança como um campo de conhecimento.

2 – A falta de um entendimento claro de como lidar com a diversidade, os processos de mestiçagem e diferença no momento de demonstrar como os sistemas se organizam nos diversos contextos.

Esse último item é uma chave fundamental. Mais uma vez, é Boaventura Santos quem explica de que modo a mestiçagem é típica de “códigos barrocos pós-dualistas”. Esses códigos, ele esclarece, são formações discursivas e performativas¹ de dois tipos: de sobre-exposição e sub-exposição. Isso diz respeito ao modo como lidamos com raízes e opções, ou seja, o jeito como olhamos para trás e para a frente, cruzando diferentes eixos temporais.

Para que essa discussão faça sentido e nos ajude a analisar a dança no Brasil, vale a pena ter um pouco de paciência e entender melhor do que se trata a pesquisa de Santos e outros autores que iluminaram o seu pensamento.

A sobre-exposição, ele explica, é típica da manipulação de identidades étnicas, sexuais, raciais e regionais nas indústrias culturais e na sociedade de consumo onde há combinações de novos produtos e serviços. A possibilidade de organizar essas combinações começou no período Pós-Segunda Guerra Mundial, quando aumentaram de maneira significativa as migrações de pessoas e idéias entre diferentes culturas e surgiram novos jogos de poder². Nos últimos anos, esse fenômeno passa a se organizar por meio de atividades da indústria cultural. É esse o período a que parece se referir Santos, quando as mestiçagens emergem da produção de tudo aquilo que pode ser consumido e o mundo se enreda de maneiras cada vez mais criativas. Surgem novas opções que podem ser reconhecidas na forma de novas profissões, novas comunidades, novas formas de representação, de distração, de consumo e até mesmo de rebeldia (os coletivos são bons exemplos).

Já as formações de sub-exposição não se valem da criatividade de misturas de componentes simbólicos e políticos, mas, sim, daquilo que é considerado exemplar, presidindo processos que poderiam ser chamados facilmente de “processos de canonização”. Eles são muito mais estáveis, não trafegam entre culturas e não querem misturar nada. O que vale, nesse caso, é a lógica das raízes. Elas cobrem vastos territórios simbólicos e longas durações históricas. A lógica das raízes não permite cartografar em detalhe (e sem ambigüidades) as características do terreno. O mapa que parte dessa noção orienta e desorienta, ao mesmo tempo. Ele parece descrever um mundo ordeiro com cada coisa em seu lugar, mas, curiosamente, nessa “ordem” nada parece tão ordenado assim, uma vez que todo fenômeno vivo é dotado de uma dinâmica que recusa se adaptar a estruturas dadas a priori. A incompletude é a marca do vivo. Por isso se torna importante observar também a cartografia que nasce das opções. Essa é de pequena escala. Cobre microterritórios e durações curtas com detalhes necessários para calcular o risco da escolha entre as diversas possibilidades que se apresentam. A distinção entre essas duas cartografias – das opções ou sobre-exposições e das raízes ou sub-exposições – é a diferença de escala que faz com que as raízes sejam únicas e as escolhas múltiplas.

Tudo isso vem sendo estudado há muitas décadas por diferentes pensadores. Michel Foucault, por exemplo, propôs a genealogia como estratégia de análise mais dinâmica do que a história tradicional, uma vez que apresentava a possibilidade de focar o micro e não só o macro, incluindo acontecimentos aparentemente desimportantes e não só os grandes marcos. Ao reconhecer a diferença entre os diversos tipos de raízes e optar pelos rizomas – que não afundam na terra mas se enredam horizontalmente –, filósofos como Gilles Deleuze e Félix Guattari abriram a possibilidade de pensar também, a um só tempo, no macro e no micro, nas longas e curtas durações. Foi assim que acabaram por desestabilizar a noção tradicional de raiz como “aquilo que é fixo e permanece”. Ao contrário dos outros tipos de raízes, um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda, ou seja, a tudo aquilo que seria dado a priori. O rizoma parece representar a possibilidade auto-organizativa que prescinde de um poder centralizador que o governe. Ele se enreda porque é da sua natureza criar conexões e não há como impedir ou controlar isso.

Todas essas discussões já completam mais de três décadas, o que, por um lado, é o bastante para não ser ignoradas e, por outro, ainda parece muito pouco para nortear, em ampla escala, modos de raciocinar não-assentados em parâmetros clássicos coloniais. Para ser mais específica, o que estou querendo dizer é que há uma tendência entre nós (assim como acontece com outros povos que foram colonizados) que insiste em replicar estratégias e padrões dos quais fomos vítimas no passado. O problema é que, ao se tornar eficientes em seus processos de controle e disciplinarização, essas operações inspiradas em abusos do poder não prejudicam apenas os pequenos grupos, as regiões menos privilegiadas e os artistas e pesquisadores que não fazem concessões. Todos nós saímos perdendo. Para dar o próximo passo, não nos resta opção senão aprender a pensar coletivamente, buscando reconhecer nas novas formas de vida vestígios de solidariedade e cooperação.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação e tradução Ana Lucia de Oliveira. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Tradução Maria Theresa Albuquerque e J.A. Albuquerque. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- GREINER, Christine. *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- Santos, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente, contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. *A gramática do tempo, por uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- SASPORTES, José. *Pensar a dança*. Brasília: Coleção Arte e Artistas, 1983.

Notas

1. Isso porque essas formações não são apenas da ordem do discurso, mas também do corpo. A discussão daquilo que é performativo nasceu da obra de John L. Austin *How to Do Things With Words* (Como fazer coisas com palavras, 1962) onde ele explicou que ao dizer algo fazemos algo.
2. Na dança, é justamente quando começam a aparecer rompimentos radicais com os procedimentos tradicionais de criação, nascidos de migrações e mestiçagens. Para citar apenas dois exemplos, podemos lembrar os experimentos de Merce Cunningham e John Cage que reconhecem o acaso como estratégia vital (e inevitável) de criação a partir de intercâmbios entre a dança, a ciência e o budismo; e o butô de Tatsumi Hijikata que constrói um corpo morto que dança, criando uma conexão inusitada entre a noção de corpo sem órgãos do francês Antonin Artaud e uma rede complexa de informações que incluía de Vaslav Nikinsky a medicina chinesa.

Christine Greiner

Professora da PUC/SP; autora do livro *O Corpo, Pistas para Estudos Indisciplinados* (2005), entre outros livros e artigos publicados no Brasil e no exterior; dirige, em parceria com Claudia Amorim, a coleção *Leituras do Corpo*, da editora Annablume.



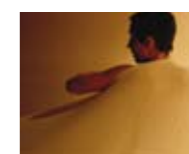
JOÃO FERNANDO CABRAL



MOVASSE



LUIS FERRON



DANIELA DINI



VERÔNICA DE MORAES



ELISABETE FINGER



LETÍCIA SEKITO



CIA PHILA 7



HELENA VIEIRA



NÚCLEO ARTÉRIAS



CLARA F. TRIGO



DANIEL FAGUNDES



ELISABETE FINGER



DANIELA DINI



MQVASSE



VALÉRIA VICENTE



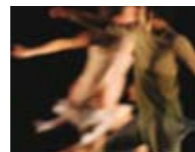
MARCELA LEVI



SHEILA RIBEIRO / JOSH S.



HELDER VASCONCELOS



MQVASSE



MARCELA LEVI



MAURÍCIO DE OLIVEIRA



CIA PHILA 7



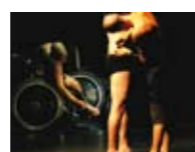
CLARA F. TRIGO



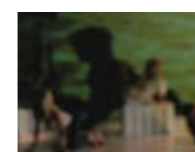
DANIEL FAGUNDES



MAURÍCIO DE OLIVEIRA



LUIS FERRON



NÚCLEO ARTÉRIAS



VANILTON LAKKA



HELENA BASTOS / RAUL RACHOU



HELDER VASCONCELOS



VANILTON LAKKA



VERÔNICA DE MORAES



LUIS FERRON



CLARA F. TRIGO



LETÍCIA SEKITO



GRACO ALVES



Paulo César Lima

Formado em comunicação social com ênfase em publicidade e propaganda e cinema pela Faap em 2001. Artista visual que desenvolve técnicas de desenho, pintura e fotografia e realiza trabalhos fotográficos para escritórios de arquitetura e encartes de CD. Há um ano fotografa a dança, utilizando os recursos plásticos e pictóricos que ela traz para as artes visuais, no caso a fotografia.

Todas as fotos da terceira parte do livro, "Contextos", são de Paulo César Lima.

CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural DANÇA 2006/2007

Identidade visual e projeto gráfico

Calu Tegagni

Este livro foi organizado, editado e revisado pela equipe do Instituto Itaú Cultural.





Itaú
cultural