



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

Doutorado

**Memória dos corpos que dançam: a construção do campo
profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990).**

Isabela Maria Azevedo Gama Buarque

Rio de Janeiro.
2014.

Isabela Maria A. G. Buarque

Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990).

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória e Espaço

Centro de Ciências Humanas e Sociais
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Orientador:
Prof^a. Dr^a. Andréa Lopes da Costa Vieira.

Rio de Janeiro, 2014.

Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em dança
na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990).

Isabela Maria A. G. Buarque

Trabalho apresentado à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Memória Social do
CCH da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Doutor em Memória Social.

Aprovado por:

Prof. Dr^a. Andréa Lopes Costa Vieira (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Edlaine de Campos Gomes

Prof. Dr. Francisco Ramos Farias

Prof. Dr. José Jairo Vieira

Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida

Rio de Janeiro/RJ

2014

BUARQUE, Isabela Maria A. G.

Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990) / Isabela Maria A. G. Buarque – Rio de Janeiro: UNIRIO/CCH, 2014. cclxxiii, 273f.

Orientador: Andréa Vieira Lopes Costa. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, CCH, 2014.

1. Memória 2. Dança cênica 3. Profissionalização

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha Mãe, Juçara.
Pelo amor incondicional que me deu ao longo da vida.

Já vou, eu vou, ó mãe!
Eu vou no trem da minha vida
(...)
E o mundo que eu levar
Será tudo que você me ensinou
Muita garra pra lutar, honestidade
Que eu só devo ao seu amor

E tudo que eu ganhar
Terá sempre o seu carinho, a sua mão
Será sempre fruto desse corajoso
E enorme coração

(Jorge Vercillo)

Ao Gabriel, que, com sua pureza de coração e
sensibilidade, tanto me ensina e inspira.

Agradecimentos

A Deus. Por aumentar a minha fé em todos os momentos.

À Minha mãe Juçara, por todo amor, apoio e ajuda; à minha Tia Iara, por estar comigo em todos os momentos de minha vida, me apoiando e incentivando com amor e carinho. À minha avó Yeda, por tudo que fez por mim. À Thereza e Lucinha, minhas madrinhas, pelo amor, pela presença constante, pela torcida.

Aos meus irmãos André e Felipe, por me ensinarem a conviver com as diferenças, pelos conselhos e pelo amor de irmãos mais velhos. A Messias, irmão do coração, pela ajuda, carinho e proteção. Aos meus sobrinhos, Gabriel, João Felipe e Daniel, por representarem a esperança de um futuro mais humano e amoroso e pelos sorrisos diários que me ajudaram nesta fase.

À minha irmã, parceira, amiga e companheira de todos os momentos, Guta. Por me ajudar e proteger em todos os momentos; pelo afeto e amor constantes; pela confiança.

A Vitor Jr., que divide a vida comigo, de forma cada vez mais intensa. Pelo carinho, incentivo e compreensão. Por tornar os meus dias mais felizes.

À Andréa Lopes. Por todo carinho, pela orientação sempre cuidadosa e afetuosa. Pelas conversas, ajuda e troca de experiências. Por tornar a orientação uma vivência tão rica.

Aos professores Marcus Vinícius, José Jairo, Edlaine Gomes e Francisco Farias. Por terem aceitado compor a banca de defesa desta pesquisa de forma tão carinhosa e atenciosa.

Aos amigos. Todos eles: os de perto, as damas, os recentes, os de sempre. Por entenderem os momentos de ausência, pelo incentivo e, acima de tudo, pela convivência.

À minha avó Edméa (*in memoriam*) por olhar por mim, de onde estiver. A Almir (*in memoriam*) pelo carinho, incentivo e orgulho que demonstrou ao me ver entrar para o doutorado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 - Memória Social da Dança cênica no mundo: construindo interfaces	21
1.1 – Balé.....	27
1.2 – Dança Moderna Americana e Dança Expressionista Alemã	42
1.3 – Dança Contemporânea	55
2 – Dança e Espaço: Trajetória da Dança Cênica no Brasil e Rio de Janeiro	63
2.1 – Apontamentos sobre os caminhos profissionais no balé, dança moderna e contemporânea no Brasil	65
2.2 - A cidade como local privilegiado para a arte - A importância do Rio de Janeiro como capital cultural na dança (1970-1990).....	95
3- Dança cênica profissional: dos incentivos às companhias cariocas - em busca de memórias da profissionalização	122
3.1 – O papel dos incentivos na manutenção da dança profissional carioca: memórias recentes.....	124
3.2 – Corpos em ação: memórias de companhias profissionais (1970-1990): resistências e inovações	140
3.2.1 - Grupo Coringa - um expoente em 1970	145
3.2.2 - Cia. Nós da Dança - Regina Sauer - Diferenciais na década de 1980.....	154
3.2.3 - Cia. Lia Rodrigues: A dança invade a cidade do Rio de Janeiro em 1990.....	162
4 – Construindo memórias: o papel da formação profissional em dança	176
4.1 – Casal Vianna: construção, militância e pioneirismo na dança	177
4.2 - Universidades em dança na cidade do Rio de Janeiro: profissionalismo e reconhecimento? O caso da UFRJ	203
CONCLUSÃO Memória dos corpos que dançam: invenção ou legitimação do profissionalismo?	230
REFERÊNCIAS	237
ANEXOS	249

Resumo

Memória dos corpos que dançam: a importância da cidade do Rio de Janeiro na construção do campo profissional em dança (1970-1990).

Estudar a profissionalização da dança cênica a partir das prerrogativas de memória é importante para o entendimento das configurações deste campo, pois amplia visões e estabelece diálogos com vistas a fomentar discursos e saídas para os principais desdobramentos encontrados. A memória das companhias de dança cênica profissionais da cidade do Rio de Janeiro e a trajetória de pioneiros apresenta panoramas e conflitos, nos fazendo dialogar com os conceitos e discursos elaborados no campo. A implementação de uma graduação em dança em uma universidade federal (UFRJ) pode representar um importante reconhecimento do campo profissional. Assim, a fim de percebermos as primeiras manifestações de grupos profissionais na cidade do Rio de Janeiro e compreendermos o processo de construção de uma graduação em dança na cidade, o aprofundamento nas décadas de 1970, 1980 e 1990 permitiria mergulhar na trajetória percorrida pela dança cênica, levando-nos à compreensão de como e por que a referida cidade foi fundamental nesta construção, oferecendo suporte na análise dos processos de legitimação profissional. O objetivo central deste estudo é investigar a memória das companhias de dança do Rio de Janeiro e o estabelecimento do curso de Bacharelado em Dança na UFRJ, analisando seus discursos para construção do campo profissional em dança, buscando as permanências e inovações.

Palavras-chave: Dança; Memória; Rio de Janeiro; Profissionalização.

Abstract

Memory of dancing bodies: the importance of the city of Rio de Janeiro in building the professional field of dance (1970-1990).

Studying the professionalization of scenic dance from memory prerogatives is important to understand the settings of this field, it expands views and establishes dialogues designed to promote discourse and headed for the main developments found. The memory of scenic professional dance companies of the city of Rio de Janeiro and the trajectory of pioneering features panoramas and conflicts, making us talk to the concepts and discourses produced in the field. The implementation of a degree in dance in a federal university (UFRJ) may represent an important recognition of the professional field. Thus, in order to realize the first manifestations of professional groups in the city of Rio de Janeiro and understand the process of building a degree in dance in the City, the deepening in the 1970s, 1980s and 1990s would dive into the path traveled by the scenic dance taking us to understand how and why that city was instrumental in this building, supporting the analysis of professional legitimation processes. The main objective of this study is to investigate the memory of the dance companies of Rio de Janeiro and the establishment of Bachelor Degree Dance at UFRJ, analyzing his speeches to build the professional field of dance, seeking the continuities and innovations.

Keywords: Dance; Memory; Rio de Janeiro; professionalism.

Introdução

O Brasil é um país dançante. Problematizando esta afirmação: dança-se em festas, eventos, shows, no carnaval, ou seja, de alguma forma para o senso comum, a população não especialista em arte ou em dança, as danças populares¹, sejam elas tradicionais, folclóricas ou contemporâneas, bem como as festas e comemorações, estão impregnadas de sentidos, significados. E em função disso, tornou-se linguagem conhecida, já que essas expressões, em geral, são lúdicas, não exigem prática acadêmica ou rigor técnico apurado e são dançadas de maneira amadora². Isto é, dialogam com códigos e signos locais, o que facilita sua apreensão e incorporação.

No início do século XX, no Brasil, as danças populares foram presença marcante na sociedade e algumas vezes foram renegadas pela elite cultural, que tinha por costume as danças cênicas, ou seja, a dança como objeto de contemplação, arte. Atualmente, as danças populares se ressignificaram e se diversificaram, representando mercado consumidor expressivo. Por exemplo, músicas que fazem sucesso com o grande público geram coreografias que passam a ser executadas por uma grande parcela da população do país e, notadamente, dão espaço a bailarinos que se inserem, assim, em shows e eventos. E, se

(...) dança e cultura são conceitos relacionados (...) Entender uma dança implica dominar o código cultural no qual ela se insere: movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea (SIQUEIRA, 2006, p. 72).

Neste cenário, a dança cênica³ (ou seja, o conjunto de profissionais envolvidos na criação de espetáculos veiculados por companhias ou grupos), nosso foco de estudo, como forma de arte corporal, vem passando por um processo de legitimação profissional, assim como diferentes áreas do conhecimento (como aconteceu no campo esportivo, por exemplo) já passaram, encontrando brechas e ações para se fortalecer. É interessante ressaltar que a etapa de profissionalização de um campo é uma importante etapa no reconhecimento social de uma área do saber.

¹ Entendemos aqui dança popular como manifestação dançada na qual o povo faz participações ativas. Essas manifestações surgem a partir dos costumes e ideologias do próprio povo.

² Embora haja possibilidade de profissionais executarem-na (é comum encontrar professores formados em dança que se dedicam a coreografar shows e eventos populares), pois o consumo das danças populares oferece um amplo campo de trabalho.

³ A dança cênica é uma linguagem artística que tem como resultado de um processo de investigação uma obra, um espetáculo. Está ligada a paradigmas, padrões estéticos e é dotada de determinados rigores técnicos que precisam ser apreendidos. A dança é uma linguagem, pois “expressa valores coletivos e elementos individuais, estando em constante mudança” (SIQUEIRA, 2006, p. 73) e, para entendê-la assim, é preciso conhecê-la e senti-la.

Há proximidade com as danças populares; já com a dança cênica a relação é praticamente inversa, com pouquíssima transmissão de espetáculos em grandes veículos de comunicação de massa, como a televisão⁴, por exemplo, já que não se encontra grande público consumidor. Para que a dança cênica dialogue com o público são necessários: a incorporação de códigos, o despertar do interesse pelo espetáculo, o incentivo, além de políticas de formação de plateia concretas. Se não existe entendimento de que o espetáculo de dança cênica pode ser apresentado de formas diferenciadas e executado por profissionais, há o enfraquecimento do campo⁵.

Portanto, se não há domínio de condutas, códigos culturais e espaços de divulgação, as relações de proximidade e empatia se darão com as manifestações nas quais se pode dialogar de alguma forma. As danças cênicas são exatamente o contrário das danças populares em relação à apreensão das normas, regras e execução; assim o espetáculo foi por muito tempo elemento de diferenciação social (e ainda é) e atribuído às elites, que historicamente dominam os códigos de acesso à arte. A codificação leva à distinção, já que os códigos se estabelecem dentro das disputas entre classes, como aponta Bourdieu (2003) em seus estudos⁶.

Desta forma, entender o processo de profissionalização do campo da dança cênica a partir dos discursos internos (isto é, através das memórias dos artistas, pesquisadores, professores e produtores) é extremamente importante, visto que o reconhecimento da dança como arte profissional ainda é restrito no Brasil e se dá especialmente nos grandes centros urbanos, onde há mais equipamentos culturais e verbas direcionadas para garantir a circulação de espetáculos e obras. Contudo, os investimentos recebidos através de políticas públicas são insuficientes, como será visto posteriormente, o que gera, mesmo nos centros urbanos, desconhecimento e falta de acesso a determinadas manifestações culturais e artísticas.

Cabe ressaltar aqui que entendemos por profissionalização a possibilidade de se estabelecer um processo de formação continuada a fim de gerar a melhoria e o refinamento das ações e práticas. O processo de profissionalização de uma área ou de um campo do saber é uma etapa importante no reconhecimento social deste ofício e, de acordo com Angelin (2010), uma marca de distinção nas sociedades modernas ocidentais. Algumas das principais

⁴ Em canais abertos há muito pouca divulgação para a dança cênica. Em canais fechados, ou seja, pagos, há programas que falam de arte e transmitem dança, o que já pode ser considerado uma primeira distinção.

⁵ Atualmente, algumas companhias têm seus trabalhos popularizados, mas o acesso não é democrático; podem-se citar como exemplo as temporadas de balé e espetáculos da companhia de Deborah Colker. A companhia de Deborah Colker é uma das mais conhecidas do Brasil e seus espetáculos, em sua maioria, têm sucesso de público.

⁶ Ver "A distinção: crítica social do julgamento", de Pierre Bourdieu.

teorias sociais⁷ sobre a profissionalização apontam sobre a importância de haver especificidades e atributos necessários a uma atividade para que este fazer se torne profissional. Angelin (2010) aponta, baseada em Freidson (1999), que as instituições profissionais não podem ser mantidas sem uma relação direta com o Estado. "É o Estado que possibilita a criação e a manutenção do controle ocupacional da divisão do trabalho e do modo de ensino" (ANGELIN, 2010, p. 10).

No Brasil, os estudos e a busca por profissionalização se dão no início do século XX, de acordo com Angelin (2010): "os profissionais modernos não se definem pela situação de classe, mas legitimam a sua profissão através do saber, do conhecimento técnico-científico" (p. 11). Atualmente, em função do aumento de diplomas expedidos e das reformas universitárias, pode-se dizer que, "na sociedade brasileira atual, existe um importante processo de profissionalização" (ANGELIN, 2010, p. 12).

(...) existe uma intensa busca do reconhecimento oficial da existência da profissão e, principalmente dos controles dos profissionais sobre seu trabalho. Cada vez mais os grupos profissionais definem a sua área de trabalho, buscam o reconhecimento do trabalho nos moldes profissionais e até procuram definir os limites jurisdicionais para o exercício da profissão (ANGELIN, 2010, p. 13).

Os esforços para captar as tensões estabelecidas no campo profissional em dança, no Brasil, ainda são incipientes e percebe-se este fato ao obter acesso às fontes e bibliografias sobre o tema. Em pesquisa a bibliotecas e periódicos eletrônicos⁸ como a Biblioteca Nacional e Biblioteca Brasileira de teses e dissertações, encontram-se referências com o título "História da Dança", mas efetivamente sobre o assunto, em uma das bibliotecas, apenas onze teses e dissertações se encontravam na temática. Observa-se que são encontrados estudos que se aprofundam na linguagem da dança em temáticas relacionadas a criação, estética, corpo; contudo, a parte histórica e as memórias vêm ganhando espaço muito recentemente (falamos

⁷ As principais teorias sociais da profissão são: Funcionalistas - onde o conhecimento técnico-científico é valorizado e o responsável pela profissionalização; a profissão é um fazer superior à ocupação e ao ofício. Seus maiores representantes são Parsons e Barber. Interacionistas - a profissionalização não se resume a conhecimentos técnicos para satisfazer necessidades sociais; acreditavam que deveria haver uma distinção entre diploma e mandato; o primeiro seria a autorização legítima, oficial para exercer um fazer profissional; o segundo seria a possibilidade de assegurar a função específica. O principal estudioso desta linha é Hughes. A terceira linha é tida como "Nova teoria da profissão", na qual Freidson é um autor bastante importante. Para o autor, as profissões se baseiam na contemporaneidade, nas relações de poder; ou seja, as profissões se ligam a questões políticas e não funcionais. Perde-se a autonomia e a "profissão consistiria num trabalho especializado, pago e realizado em tempo integral, que possui uma base teórica e está calcada no conhecimento técnico científico. As profissões têm como característica, ainda, controlar a divisão do trabalho, o mercado de trabalho e delimitar as fronteiras jurisdicionais. Tem função importante para manter as associações profissionais, o credenciamento, a licença, o registro e os cursos superiores. Um dos problemas apontados na profissionalização seria a reafirmação das diferenças e hegemonias.

⁸ Foram feitas pesquisa na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no portal da Capes.

de uma ou duas décadas). Há poucas coleções e biografias⁹ que também poderiam ajudar a contar a trajetória da dança e a carência de fontes confiáveis se configura como uma das maiores vulnerabilidades do campo.

Este quadro gera um profundo desconhecimento sobre as características da dança no Brasil, sobre sua história e, principalmente, deixa a área carente de recursos e de material para futuras pesquisas, com escassas memórias registradas. Uma arte que não conhece sua história e suas memórias não pode problematizar suas identidades e papéis sociais. Está claro que a trajetória da dança cênica profissional no país é bastante recente e vem passando por processos de legitimação profissional, fato que contribui certamente para a dificuldade de fontes e acervos.

A partir do momento em que são feitos esforços para divulgar e ampliar o espaço da dança na sociedade há uma possibilidade real de reconhecimento do profissionalismo, sendo preciso, segundo Siqueira (2006): “chamar atenção para o campo da dança, pouco estudado do ponto de vista da comunicação e ainda pouco privilegiado dentro do universo das artes cênicas” (p.15). Na realidade a própria relação entre esta expressão da arte e pesquisa acadêmica é recente no Brasil e vem sendo pesquisada e pensada (teórica e praticamente) por uma pequena parcela de atores sociais, representada pelos frequentadores do campo, notadamente por profissionais, professores, curadores, intérpretes. Não é comum encontrar instituições acadêmicas que se dedicam exclusivamente ao estudo desta linguagem da arte, embora o aumento do número de graduações em dança, no Brasil, venha modificando paulatinamente este painel¹⁰.

Dentro deste panorama, há alguns eventos considerados de extrema importância para as artes cênicas, especialmente para a dança, pois conferem aos campos legitimidade nos centros acadêmicos. Podemos citar como exemplo o congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas. A ABRACE¹¹ realiza de dois em dois anos sua reunião, que é dividida em

⁹ Pode-se citar como exemplo: memórias da Dança.

¹⁰ O número de graduações aumentou expressivamente nos últimos dez anos. Passou para trinta e quatro entre públicas e privadas. Os motivos para este aumento são, entre outros, o fortalecimento da dança como produção de conhecimento, o aumento do número de eventos em dança e o aquecimento da economia brasileira.

¹¹ “A Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas - ABRACE foi criada em Salvador, Bahia, no dia 21 de abril de 1998, com apoio do CNPq e a participação de representantes de diferentes universidades brasileiras. Objetivo: incentivar a pesquisa, congregando os programas brasileiros de pós-graduação, representar seus associados junto a agências de coordenação e financiamento, promover reuniões científicas e artísticas, divulgar estudos, fomentar o intercâmbio e a cooperação científico-artística entre grupos de pesquisa, programas de pós-graduação e cursos de graduação, identificar temas prioritários de pesquisa, prestar serviços técnicos e viabilizar instrumentos jurídicos que concorram para a realização destes objetivos”. Fonte: <<http://portalabrace.org/portal/home/historico.html>>. Para termos uma ideia, o primeiro congresso da ABRACE, foi realizado apenas em 1998, muito recentemente. O congresso não é específico para dança, mas hoje a entende como uma arte cênica.

diversos grupos de trabalhos e reúne a grande maioria dos pesquisadores de artes cênicas do Brasil, incluindo da dança. Existem atualmente onze grupos de trabalho¹² com as mais diferentes temáticas, sendo um dos GT's específico para a dança – Pesquisa em Dança no Brasil, fato que representa um ganho e reconhece o profissionalismo na dança. Sua existência funciona como um importante dado para que se pense na dança enquanto produção de conhecimento e se analise as questões internas do campo.

Paralelamente à busca de espaços acadêmicos, existem também algumas estratégias que visam à manutenção do campo profissional, como a inserção de projetos de dança dentro de editais de financiamento¹³, que englobam a ocupação dos teatros da cidade do Rio de Janeiro e iniciativas para formação de público para a dança. Contudo, ainda há poucos projetos organizados e ações concretas.

O que se percebe é a rápida e avassaladora constituição de um novo cenário para a dança, que há quatro décadas não existia, e que nos últimos anos tem se ampliado tanto na diversidade como na quantidade, trazendo um redesenho nas possibilidades de se vivenciar a dança. A mídia promove outras relações do público com a dança na contemporaneidade, com consequências na educação tanto dos corpos que dançam, quanto dos corpos que não dançam, mas que ficam no desejo ou impasse de dançar (TOMAZZI, 2008, p. 1).

Assim, pensar em estudar a dança a partir de prerrogativas de memória pode ajudar a entender as configurações desse campo profissional, ampliar visões, estabelecer diálogos e fomentar saídas para os principais desdobramentos encontrados. Além de oferecer respostas, o estudo das memórias pode ajudar a construí-las, solidificá-las e preservá-las.

Se há uma dificuldade em conhecer, observar e problematizar os caminhos das companhias e personagens importantes da dança a partir de fontes escritas ou de imagens, é possível ter acesso às trajetórias deste campo a partir de fontes orais. Os registros de atores que frequentaram e que ainda frequentam o campo são fontes de extrema relevância para estudos que busquem problematizar a trajetória da dança no Brasil. Mesmo considerando que haja poucos registros, há possibilidades de encontrar a memória do campo através dos atores se houver acesso aos discursos dos bailarinos, coreógrafos, curadores.

¹² Artes Cênicas na Rua, História das Artes do Espetáculo, Pedagogia do Teatro & Teatro na Educação, Pesquisa em dança no Brasil, Processos de Criação e Expressão Cênicas, Dramaturgia, tradição e contemporaneidade, Estudos da Performance, Etnocologia, Teatro Brasileiro, Teorias do Espetáculo e da Recepção, GT – Territórios e Fronteiras.

¹³ Por exemplo os editais promovidos pela Funarte, maior instituição brasileira de arte: ocupação de teatros, prêmio de dança Klauss Vianna, prêmio Funarte artes na rua, bolsa de residência em artes cênicas; Também pode-se citar o FADA, fundo de apoio à dança concedido pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

Estes profissionais podem contar as histórias e as trajetórias percorridas e assim o conceito de “lugar de memória”, criado pelo historiador francês Pierre Nora¹⁴ na década de 1980, auxilia na busca de estratégias para elegermos quais seriam e onde estariam esses lugares de memória na dança cênica. Nora define estes lugares da seguinte maneira: um espaço fechado em sua identidade, mas também aberto a outras significações que surjam em sua extensão; não são necessariamente físicos e podemos dizer que são locais nos quais a memória de acontecimentos, ações, ou seja, de um tempo específico se encontra, onde se concentra algo simbólico, identitário.

Considerando as companhias de dança, os personagens e instituições lugares de memória, no sentido usado por Nora (1993), este conceito nos leva a pensar que as companhias de dança profissionais, biografias de consagrados nomes da dança e as escolas de formação profissional em dança, podem ser lugares de memória, pois carregam discursos políticos, simbólicos, sociais. Estudá-las como produção de memória é algo coerente.

Entendendo que a memória de um campo artístico, como o da dança, pode ser observada como um dispositivo para alcançar e discutir as tensões estabelecidas pela própria sociedade, essa memória (social) e os lugares de memória passam a contribuir para a compreensão do desenvolvimento da própria sociedade, além das tensões peculiares do campo artístico. O caminho percorrido pela dança cênica pode ser entendido também como produção social da subjetividade estética, de pensamento, de produção artística. Segundo Siqueira, a dança é uma:

[...] arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular [...] uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos [...] e podem suscitar discussão. Assim, o espetáculo de dança pode ser compreendido como parte de um sistema cultural e social maior, com o qual troca informações, modificando-se e transformando-se (SIQUEIRA, 2006, p. 5).

¹⁴ Nora pertence à chamada Nova História, tendo feito parte da terceira geração da Escola do Annalles. Nora problematiza as relações entre história e memória e para ele a história sozinha não faz sentido. É a memória que vai dar sentido à sociedade histórica: “a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga a continuidades temporais, às evoluções, e às relações das coisas. A memória é o absoluto e a história, o relativo” (1993, p. 9). Alguns estudos apontam para Nora como um teórico pessimista, pois ao problematizar a sociedade, que é fragmentada, fala em desaparecimento de memórias e diz que a história sozinha não dá conta dos objetos. De alguma maneira, penso que suas análises não são por si pessimistas, mas o autor tenta dar conta do espírito de uma época confusa, segmentada. Com isso, pode-se dizer que Nora é nostálgico.

Cabe salientar que a noção de campo estabelecida nesta pesquisa está em diálogo com o conceito elaborado por Pierre Bourdieu¹⁵, bem como a utilização do termo poder simbólico. Para o autor, o campo representa um espaço simbólico, no qual existem lutas internas e os agentes determinam posições, legitimam ideias e representações; na arte, esse poder determinaria simbolicamente o que é erudito ou popular, o que é da indústria cultural ou não. O poder simbólico, conforme Bourdieu (2003) apresenta, permeia todas as relações sociais e estabelece lutas, nas quais as classes envolvidas buscam impor definições e o estabelecimento de regras, distinções e valores.

A análise da memória também nos permitirá identificar o potencial das histórias individuais e coletivas em diálogo com Maurice Halbwachs (2006)¹⁶. A questão principal do autor consiste na tese de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, assim, as lembranças são construídas no cerne de um grupo; não nega de forma veemente a memória individual, porém destaca a relação efetiva entre as lembranças e a coletividade.

A história de uma nação pode ser entendida como a síntese dos fatos mais relevantes a um conjunto de cidadãos, mas encontra-se muito distante das percepções do indivíduo (HALBWACHS, 2006, p. 84).

(...) a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 2006, p. 75).

Esse pensamento seria coerente na medida em que os indivíduos, necessariamente, frequentam grupos sociais, logo relacionam-se entre si. Vale ressaltar, porém, que esse relacionamento dos grupos obedece a dinâmicas e disputas, não respeitando uma linearidade e Halbwachs pouco abordou esta questão em seus estudos.

A memória das companhias de dança profissionais que foram criadas na cidade do Rio de Janeiro pôde apresentar panoramas e conflitos, fazendo o diálogo com os conceitos e discursos elaborados no campo. Foi possível analisar os benefícios e malefícios que os traumas gerados pelas inovações, perdas e mudanças de discursos geram no campo da dança.

¹⁵ O autor desenvolveu muitos trabalhos que se ligaram à antropologia, filosofia e sociologia e trouxe várias contribuições, dentre estas, alguns conceitos que ainda hoje são importantes e dão conta de problemas e questões atuais. Seu conceito será problematizado e melhor relacionado à dança no capítulo 1.

¹⁶ O sociólogo Maurice Halbwachs é considerado um dos precursores no estudo da Memória. Elaborou o que alguns estudiosos chamam de sociologia da memória coletiva e ainda hoje é estudado e discutido. O autor deu uma grande contribuição para o campo no sentido de pensar uma memória que tivesse um caráter coletivo. Dessa maneira o autor inaugurou uma nova categoria de pensamento, provocando um deslocamento nas abordagens da memória.

É válido mencionar que as relações entre história e memória estão presentes e são estreitas. Desde a década de 1970 já se percebe que os historiadores se debruçaram sobre a memória social atraídos por todas as contribuições que ela pode dar aos estudos históricos. São dois campos distintos, cada um com seus conflitos e disputas internas, mas que dialogam entre si e podem certamente contribuir com o tema de pesquisa que proponho.

A NHC possibilita estudos em áreas como a das representações, da memória, da cultural material. Essas formas de fazer história estão calcadas no novo paradigma: as práticas. A partir do momento em que as práticas são pensadas como possibilidades de objetos históricos, a forma como são encaradas pelos historiadores muda. Na área da linguística, pensa-se em história da fala; em relação à teologia, pensa-se na história das práticas religiosas, dentre outros (BUARQUE, 2009, p. 11).

Portanto, seria possível utilizar das ferramentas da História para esta pesquisa. Contudo a História não daria conta de possibilitar suportes e fazer emergirem discursos e lembranças. Desta forma, é a memória que efetivamente oferta a criação e a eclosão de falas, expressões e manifestações. Cabe ressaltar que não se pretende utilizar a memória como uma metodologia, mas enxergá-la como ferramenta conceitual, já que ela ajudará a contar as histórias das companhias e a construir o perfil do campo na cidade hoje.

O objetivo central deste estudo é investigar a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro, a partir das memórias das companhias de dança cênica, da trajetória de artistas pioneiros da cidade e da implementação da graduação em dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro, analisando os discursos dos atores, buscando permanências e inovações. Como objetivos específicos, pretendemos analisar a relevância da cidade do Rio de Janeiro para o estabelecimento, a manutenção das companhias profissionais em dança e a profissionalização do campo; compreender o papel das companhias de dança carioca para o estabelecimento do campo e preservar suas memórias; entender o processo de profissionalização da dança no Rio de Janeiro, observando a trajetória do curso de graduação em Dança na UFRJ.

É importante mencionar que estudar a formação do campo profissional da dança através das companhias e da graduação em dança da UFRJ é adequado na medida em que as companhias de dança cênica representam um dos primeiros “lugares” em que se produziu dança profissionalmente, construindo, assim, uma parte significativa do campo. A escolha das companhias específicas a serem estudadas se deu a partir da representatividade que tenham no campo. Por fim, a inclusão da graduação em dança na UFRJ representa legitimação acadêmica e igualmente uma nova perspectiva de profissionalização. Buscou-se observar o campo a partir das memórias e da categoria profissionalização.

Nesse processo, entender como e porque a cidade do Rio de Janeiro foi fundamental na construção do profissionalismo em dança permite-nos mapear a trajetória da dança na cidade e buscar suas memórias de forma a entender não somente como a dança se profissionalizou, mas como o espaço no qual ela ia se inserindo era propício para tal.

A escolha da cidade do Rio de Janeiro se deu em função da tradição histórica da dança na capital, visto que uma das primeiras escolas de formação em dança do Rio de Janeiro, estabeleceu-se nos fins da década de 1930, por exemplo. Além, é claro, de ser um centro cultural¹⁷ que abriga hoje e desde a década de 1990 grandes eventos em dança.

(...) a cidade é um dos maiores produtores de espetáculos de dança do país; três governos municipais consecutivos deram apoio à dança na cidade a partir de 1995, fomentando a criação e a realização de espetáculos com bolsas para pesquisa estética e coreográfica, patrocínio de companhias, garantia de espaço para apresentação nos teatros da cidade da rede municipal (...) Além disso, na década de 1990, cursos de dança em nível de graduação consolidaram-se (...) demonstrando que a cidade passou por um momento favorável à dança a partir dos anos de 1990 (SIQUEIRA, 2006, p. 17).

As memórias das companhias podem auxiliar a desvendar como a cidade do Rio de Janeiro influenciou a trajetória da dança, percebendo, inclusive, identidades, permanências e inovações. A memória (e o esquecimento também) é fundamental para a construção e transmissão dos discursos.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento (CANDAU, 2012, p. 16).

Para que se percebessem as primeiras manifestações de grupos profissionais em dança na cidade do Rio de Janeiro e a implementação do curso de Bacharelado em dança na UFRJ, o aprofundamento nas décadas de 1970, 1980 e 1990, permitiu o mergulho na história da dança, que no Brasil teria mesmo seus passos profissionais mais efetivos a partir da década de 1970, mas somente se estabelecendo na década de 1980 e 1990, quando ocorreram as primeiras manifestações mais concretas no sentido de ações para o reconhecimento deste campo e dos atores envolvidos. Portanto, esta pesquisa investiu nestas três décadas para averiguar as primeiras manifestações profissionais de um campo em formação dialogando

¹⁷ A cidade do Rio de Janeiro ainda nos dias de hoje mantém uma série de incentivos e editais para a dança. É claro que esses incentivos representam uma pequena parcela dos investimentos para a arte e não garantem a possibilidade de atuação profissional a uma gama significativa do campo, mas são ações de extrema relevância no gerenciamento de profissionais da dança. A cidade gera mercado para a dança ainda que discretamente.

com os diversos acontecimentos importantes dos pontos de vista social e cultural no Brasil neste período.

A pesquisa foi dividida em três etapas. A primeira etapa consistiu no levantamento de bibliografias, fontes e discussão de teorias. Já a segunda etapa foi relativa ao trabalho de campo que abarca visita a acervos, seleção de dados e depoimentos de professores, coreógrafos e gestores. O campo possibilitou que se encontrassem as memórias "oficiais" e as "outras memórias", as subterrâneas: quem deve ser lembrado? Na terceira e última etapa foram realizadas as análises dos dados colhidos no trabalho de campo.

O presente trabalho se justifica na medida em que discute a construção da legitimidade do campo profissional a partir da própria dança cênica, abrindo possibilidades para problematizá-la enquanto produção de sentidos. O principal intuito desta pesquisa não é criar verdades absolutas e nem formatações herméticas para o campo. Entendo que a dança enquanto campo artístico é um objeto em constante mudança, justamente por estabelecer relações com a sociedade. Dessa forma, busquei aqui levantar questões e problematizações que pudessem impulsionar as discussões no campo, fortalecendo-o, entendendo a arte como um campo mais abrangente e a dança enquanto campo específico da arte.

É importante frisar que, naturalmente, existem distintas lutas internamente no campo da dança. Chamamos atenção para a relação tênue entre tradição e modernidade, que se dá de maneira bastante clara. Sobre esta questão, Bourdieu (2003) diz:

(...) se existe uma história propriamente artística, é, além do mais, porque os artistas e os seus produtos se acham objectivamente (sic) situados, pela sua presença ao campo artístico em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (p. 72).

A intenção desta pesquisa é dar voz à dança como campo legítimo, mostrando como se profissionalizou nas companhias e como ocupou espaço nas universidades. Se o campo virou alvo de políticas públicas, é possível dizer que há uma tentativa de legitimação social da profissão, afinal um campo só se torna profissional quando outros grupos o aceitam e o valorizam.

Este estudo pode auxiliar reflexões mostrando que, assim como aconteceu na Europa e nos Estados Unidos, a dança no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, obedeceu a um caminho e a necessidades humanas: a

(...) progressão da dança, de cerimônia religiosa a arte dos povos, não é aleatória, mas obedece a padrões sociais e econômicos que tiveram efeito semelhante sobre as demais artes, as quais não surgiram do nada, mas nasceram da necessidade latente na

criatura humana de expressar seus sentimentos, desejos, realidades, sonhos e traumas através das formas mais diversas (FARO, 2001, p. 16).

A hipótese central se concentra na ideia de que a memória das companhias de dança profissionais do Rio de Janeiro e a trajetória da graduação em dança na UFRJ, em alguma instância, ajudam a captar a relação entre dança e sociedade e podem levar a um direcionamento a respostas sobre o porquê de o campo da dança cênica ainda ter muitas dificuldades em sua profissionalização.

A análise desta pesquisa se concentra em duas prerrogativas: a de memória e a de profissionalização. Para operar estas prerrogativas foi preciso, antes, contextualizar e historicizar a dança cênica. Desta forma a pesquisa está estruturada em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Memória e História e Social da Dança cênica no mundo: construindo interfaces” e o segundo, “Trajetória da dança cênica no Brasil: memórias”, trarão uma abordagem historiográfica a partir de lugares de memória para que seja possível mapear a construção desta manifestação enquanto um campo artístico, ou seja, como ela surgiu, por que foi considerada Arte e para que se entenda o porquê de a dança cênica se configurar da maneira atual. O capítulo dois apontará também a importância da cidade do Rio de Janeiro como espaço privilegiado para o desenvolvimento da dança cênica a partir do trânsito cultural na cidade, apontando as principais políticas estabelecidas na cidade no recorte temporal estabelecido. Através dos processos históricos, encontraremos as memórias do campo.

A trajetória percorrida pela dança ao longo do tempo tem seguido um caminho próprio e diferenciado dos movimentos, estilos e escolas das outras artes (...) se considerarmos que o balé clássico levou nada mais do que quatro séculos para atingir seu apogeu, que a dança moderna desenvolveu sua trajetória em cinco décadas e que a dança pós-moderna, iniciada nos anos cinquenta, hoje ainda continua a multiplicar-se e a autodefinir-se (SILVA, 2005, p. 81).

Faz-se necessário ressaltar que a intenção não é discutir os três grandes movimentos da dança cênica em si, mas apontar desdobramentos na construção de um campo profissional através do percurso que o espetáculo sofreu ao longo dos tempos. É válido mencionar também que estes movimentos não surgiram de rupturas abruptas e que um não deixa de existir em função do aparecimento do outro.

O terceiro capítulo pretendeu analisar as memórias em dança cênica profissional a partir das trajetórias das companhias cariocas selecionadas e dos personagens pioneiros na busca pela profissionalização, observando os acontecimentos centrais para a Cultura nas décadas referidas (1970-1990), destacando a relação entre Arte e políticas públicas a fim de

investigar as permanências e inovações. Este capítulo tornou-se chave para que fosse explicitado como as políticas públicas de cultura na contemporaneidade estão ligadas à construção de gostos, à aceitação de manifestações artísticas, ou seja, a legitimidade e profissionalização de determinado campo ou prática.

O quarto capítulo aborda a construção do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro através da implementação de cursos de graduação em dança que visam formar profissionais para atuarem com dança cênica, no caso específico o curso de bacharelado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Neste capítulo pretendeu-se demonstrar o caminho percorrido pela dança cênica na universidade, as lutas e tensões estabelecidas para o reconhecimento do campo como profissional e artístico, e o reconhecimento social da dança examinando a sua institucionalização dentro do campo acadêmico.

O diálogo com as memórias dos principais atores que frequentam o campo, fundamentado na teoria de Halbwachs, entendendo a importância da coletividade trazida nos discursos individuais, nos lugares de memória, trazidos por Pierre Nora e observando os silêncios e as memórias subterrâneas analisadas por Michael Pollak, principalmente, será substancial na construção dos capítulos, nos quais os discursos serão explicitados e será possível mapear o campo.

Torna-se relevante ressaltar que esta pesquisa dedica-se ao estudo da dança cênica profissional “como um fenômeno resultante de uma rede de influências e interferências” (SIQUEIRA, 2006, p. 7), dialogando com diferentes áreas do conhecimento na tentativa de buscar referenciais teóricos para fundamentação. Sendo a dança (e o corpo) objeto transdisciplinar é possível analisá-la dentro de premissas da memória, da história, das ciências sociais.

O campo da dança cênica tem uma história bastante rica, muitas tensões estabelecidas e conflitos de ordem diferenciada, pois em função dos processos históricos sofridos é mais valorizada em países europeus do que no Brasil, que a recebeu com um grande anacronismo, se comparado a países como França e Itália, por exemplo.

A dança cênica acompanha mudanças de paradigmas e desta maneira vai ampliando seu fazer; a cada mudança é necessário que seja repensada, já que, como diz Denise Siqueira (2006), dançar significa tornar o corpo instrumento de demonstração de ideias e conceitos através de um determinado código. A intenção é que a dança cênica seja pensada nesta pesquisa de acordo com as dinâmicas sociais estabelecidas ao longo do tempo.

Capítulo 1 – Memória Social da Dança cênica no mundo: construindo interfaces.

Em alguns países de reconhecida tradição no campo da dança (tais como Itália, França e Estados Unidos), existe um volume denso de produção intelectual acerca desta arte, contando mesmo com universidades¹⁸ e veículos de produção de conhecimento científico, mas este fato ainda é restrito a um pequeno grupo acadêmico, pois, de maneira geral, a História da Dança é contada a partir da descrição de datas e acontecimentos marcantes de maneira superficial, fragilizando a compreensão sobre sua trajetória.

Neste sentido, as bibliografias sobre história da dança no Brasil (especialmente quando se pensa em traduções e referências) aproximam-se mais dos catálogos do que dos livros acadêmicos, de pesquisa¹⁹. A partir deste argumento, a pretensão deste capítulo é, então, apresentar memórias da dança cênica a partir de sua possível estrutura profissional, observando seus diálogos, interseções e relações com a sociedade, através dos fatos históricos, dos personagens e memórias dos atores sociais a fim de apresentar a possível construção de um campo profissional em dança cênica; ou os momentos e movimentos que impulsionaram tal construção, observando as dinâmicas que o compõem, bem como a ausência de linearidade neste processo.

Nesse processo as memórias emergem e a oralidade torna-se uma ferramenta importante na descoberta de identidades coletivas e individuais, como mostra Pollak:

Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual, como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (...) A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais (POLLAK, 1992, 212).

Para o autor, grupos minoritários, inaudíveis, produzem memórias subterrâneas, pois os seus discursos não se alinham às falas oficiais, do Estado. Neste sentido, os atores que transitam pela dança cênica profissional, grupo minoritário (no sentido de uma legitimação

¹⁸ Em países com mais tradição em dança existem muitas escolas de formação e universidades que contemplam graduação e pós-graduação. Podemos citar como exemplos University of Utah (EUA), Bath Spa University (Inglaterra), Universidade de Lyon (França), Fontys University of applied sciences (Holanda).

¹⁹ No Brasil, observa-se que há poucas referências sobre história e memórias da dança que se preocupam em problematizar o campo e seus desdobramentos. Há, em verdade, pouca produção acadêmica, pouca produção escrita. Em pesquisas à Biblioteca Nacional, por exemplo, o título "Memórias em dança" encontra apenas cinco registros. Ao pesquisar de forma mais abrangente "História da Dança" ou "História da Dança no Brasil" e afins aparecem apenas quatro referências. Já em busca ao site de coletas da Capes, o resultado não é diferente: há poucas referências, embora o número de teses e dissertações seja maior. Portanto, há uma necessidade real de pensar a dança e sua trajetória em pesquisas e não apenas organizar fatos e datas em coletâneas. Faz-se necessário organizar a produção que se encontra espalhada e organizar periódicos específicos para a publicação de pesquisas, teses e dissertações.

social), produzem memórias que são subterrâneas e suas lembranças podem ser consideradas patrimônio imaterial e muitas vezes confrontar as memórias oficiais. São memórias de fatos oficiais que não são palpáveis em documentos ou memórias oficiais, pois não estão arquivados e documentados. Contudo, são lembranças que possuem legitimidade.

Patrimônio é tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia (LONDRES, 2001, p. 70).

Desta forma podem-se pensar as memórias de atores selecionados como fator importantíssimo na busca por indícios que apontem para a criação de um campo profissional em dança no Brasil. É nas falas dos atores que se destacaram, na trajetória e ações de artistas e grupos e nas biografias que se compõem os “lugares de memória”²⁰, onde se encontram as memórias (subterrâneas) e os silêncios, que não necessariamente são esquecimentos, mas também podem configurar-se como uma forma de resistência, de acordo com Pollak (1989).

Andreas Huyssen, em "Culturas do passado - presente"²¹, dedica um capítulo a discussão sobre a relação entre a memória, o esquecimento e o que poderia ser uma política da memória. Aponta que, embora os esquecimentos não ocupem ainda um lugar de destaque nas teorias da memória, são fundamentais para as análises: "(...) a memória e o esquecimento executam um pas de deux compulsivo (...)" (2014, p. 160).

O esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão - todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória (HUYSEN, 2014, p. 158).

A ironia dessa dança entre memória e esquecimento está em que, quando certas lembranças, inclusive as "corretas", são codificadas no consenso nacional e se transformam em clichês (...) surge uma nova ameaça à memória. A repressão gera discurso, inevitavelmente, como aprendemos com Foucault. Um discurso público onipresente e até excessivo da memória, somado a sua comercialização em massa, pode gerar outra forma de esquecimento, um olvido por exaustão que é diferente da *mémoire manipulée* de Ricoeur, como um '*ne pas vouloir savoir*' [não querer saber] (...) é nesse ponto que o foco intenso nas lembranças do passado pode bloquear nossa imaginação do futuro e criar uma nova cegueira no presente. Nesse estágio, talvez convenha limitarmos o futuro da memória, a fim de nos lembrarmos no futuro (HUYSEN, 2014, p. 174).

Contudo, um dos maiores problemas na utilização da oralidade e das memórias, é a percepção de uma transmissão intacta, ou seja, perceber os ruídos que há nas lembranças.

²⁰ No sentido de Pierre Nora, como mencionado anteriormente.

²¹ O livro teve sua primeira versão traduzida em português recentemente, no corrente ano de 2014.

Pollak (1989) aponta para essa dificuldade, pois entende que as memórias são operações coletivas de interpretações de acontecimentos passados que se desejam salvaguardar. Portanto, pode haver interpretações criadas para fatos do passado que deixem dúvidas quanto à 'competência' para aquela recordação.

Observar as memórias em dança na cidade do Rio de Janeiro, no recorte temporal específico, nos leva, igualmente, a identificar os processos de ressignificação do corpo pela da dança, ou ainda, observar questões específicas do campo que acompanharam mudanças sociais: Por que a mulher passou a ser sujeito da dança? Sensibilidade ou resultado da emancipação feminina? Por que o balé se tornou o símbolo da dança cênica por muito tempo? Assim,

Pensar a dança implica, pois, refletir sobre um campo que é sobretudo cultural, mas é também estético, técnico, religioso, terapêutico, lúdico e linguístico. O espetáculo de dança, ou a dança cênica, constitui-se em um dos modos de manifestação da dança e distingue-se das manifestações expressivas espontâneas por seu caráter de organização (SIQUEIRA, 2006, p. 71).

Le Breton²² (2012), vê no corpo o local em que as relações sociais são vivenciadas e elaboradas sendo, portanto, carregado de representações e valores sociais, bem como fruto do imaginário social. Neste capítulo, ao abordar as corporeidades do corpo que dança e como as formas de pensar este corpo ao longo do tempo influenciaram o fazer profissional, consideramos a perspectiva de corpo social. Em depoimento (2008), diz:

A condição humana é corporal. O corpo não é apenas um suporte. Ele é a raiz identificadora do homem ou da mulher, o vetor de toda a relação com o mundo, não é só pelo que o corpo decifra através de percepções sensoriais ou da sua afetividades, mas também pela maneira como os outros nos interpretam diante dos diferentes significados que lhes enviamos: sexo, idade, aparência, movimentos, mímicas, etc. Por meio do corpo, o indivíduo assimila a substância da sua vida e a traduz para os outros por meio de sistemas simbólicos que ele divide com os membros de sua comunidade.

O corpo é modelado por um contexto social e cultural (DEPOIMENTO).

A dança cênica sofreu uma série de transformações ao longo do tempo que fizeram com que o espetáculo se reinventasse: os temas e os trajes se modificaram, sua prática se popularizou, embora não tenha se democratizado, a visão de corpo modificou de forma que em alguns momentos favoreceu a prática da dança²³; a mulher passou a ter papel central,

²² Considerado um dos maiores pesquisadores do mundo em corporeidade, percebe o corpo como instrumento indissociável do ser, portanto o corpo é social. É autor de 'A Sociologia do Corpo', uma das maiores referências sobre o tema, e leciona na Universidade Marc Bloch, na França.

²³ Ao longo do tempo o corpo tornou-se um importante objeto de estudos e discussões já que foi considerado local privilegiado de contato com o mundo. Le Breton (2012), em A Sociologia do Corpo, apresenta as complexas e delicadas relações entre o corpo e a sociedade. Para o autor, "No fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no cruzamento de todas as

dentre muitas outras mudanças²⁴. Por isso, é preciso que os estudos em dança utilizem ferramentas de outros nichos de conhecimento (e a memória é uma grande aliada para a análise dos percursos e trajetórias) para que os processos sejam melhor compreendidos, e a trajetória da dança seja contada de maneira dinâmica:

Dança e cultura são conceitos relacionados. Entender uma dança implica dominar o código cultural no qual ela se insere: movimentos dançados contam histórias, apresentam problemas ancestrais, míticos ou mesmo de origem urbana contemporânea (SIQUEIRA, 2006, p. 71-72).

Desta forma entende-se que o espetáculo de dança como manifestação artística pode ressignificar códigos, transgredi-los ou ratificá-los, e “deixa transparecer através de movimentos do corpo aspirações e insatisfações sociais, culturais e estéticas” (SIQUEIRA, 2006, p. 72). Recentemente, a partir de a década 1980 e mais fortemente na década de 1990, há um "Desejo de Memória" (HUYSSSEN, 2000), ou seja, uma volta ao passado. Neste contexto, existe a criação de um mercado que estabelece relação direta com o passado, já que se percebe socialmente um combate ao esquecimento, fruto também da velocidade das dinâmicas sociais. Neste sentido, percebem-se complexidades no que tange à relação entre a manutenção do passado e a velocidade das transformações no presente:

(...) o enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido (HUYSSSEN, 2000, p. 20).

Faz-se importante aproveitar este 'movimento social' que produz desejos de memórias, ainda que estas sejam transitórias e precisem ser selecionadas, para estendê-lo ao campo da dança. Optar por estudar e problematizar as memórias (mesmo que de um tempo presente, recente) dos atores da dança cênica pode conferir avanços ao campo e "construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança" (HUYSSSEN, 2000, p. 28).

Antes, porém, de analisar as memórias e discutir a história da dança cênica é relevante entender por que ela pode ser considerada um campo artístico profissional. Quando esta afirmação é feita, em primeiro lugar concebe-se que os integrantes e agentes que a

instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico" (p. 31). Neste sentido, a prática da dança foi favorecida em alguns momentos, no sentido de ganhar espaços, pois na medida em que o corpo passa a ganhar importância social, as práticas corporais também podem ser legitimadas.

²⁴ Cabe ressaltar aqui que se entende que a discussão de gênero é um caminho possível e importante para se pensar a dança cênica profissional na medida em que pode auxiliar na percepção dos motivos pelos quais há um preconceito aos homens que dançam e o porquê de este campo se tornar majoritariamente feminino, afastando em geral os homens da prática da dança. Consideramos este fato ao longo do capítulo, contudo de maneira não aprofundada pois não há nesta pesquisa a intenção de focar ou centralizar discussões acerca do tema gênero.

rodeiam a consideram como tal, ou seja, seu fazer é autêntico por si só para quem a pratica (ou a admira). Mas também é preciso perceber se esse campo é reconhecido nos distintos grupos sociais enquanto artístico e profissional. Ou seja, qual espaço a dança ocupa na sociedade brasileira? As pessoas reconhecem-na profissionalmente? Para encará-la enquanto campo é preciso tecer algumas considerações e, nesse sentido, o diálogo com Pierre Bourdieu²⁵ foi fundamental para apontar de que forma este conceito é operado nesta pesquisa.

O conceito de campo²⁶ pode ser compreendido da seguinte maneira:

O campo, no seu conjunto, define -se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções (BOURDIEU, 2003, p. 27).

Isto é, um campo é um espaço social que obedece a códigos próprios, com regras, condutas específicas, agentes que lutam por interesses comuns; não é algo estático e nem indiferente às questões externas, ao contrário, é sempre dinâmico e animado pelas disputas que são estabelecidas obedecendo à lógica da sociedade: há desigual distribuição das posições. Desta forma, obter capital cultural/ simbólico é necessário para a ascensão das posições.

À medida que a dança cênica refere-se a um espaço real em que ocorrem as relações entre os indivíduos, grupos e estruturas sociais e que este espaço se coloca sempre dinâmico e obedecendo a leis próprias, movido pelas disputas ocorridas em seu interior, podemos considerá-la um campo, em diálogo com Pierre Bourdieu.

A autonomia relativa do campo artístico como espaço de relações objectivas (sic) em referência aos quais se acha objectivamente (sic) definida a relação entre cada agente e a sua própria obra, passada ou presente, é o que confere à história da arte a sua autonomia relativa e, portanto, a sua lógica original (BOURDIEU, 2003, p. 71).

Há no interior do campo artístico tensões específicas que podem ser direcionadas a partir de duas questões: a classificação interna, que pode conferir um *status* de estabelecido ou não a um tipo de produção ou conhecimento, havendo uma tendência ao favorecimento de

²⁵ Pierre Bourdieu é um autor de extrema importância na contemporaneidade. Atualmente o conceito de campo elaborado por ele atravessa diversas áreas e estudos. A trajetória do autor como pesquisador é bastante intensa e complexa, o que confere a ele determinado *status* acadêmico. Dentre os principais conceitos elaborados por Pierre Bourdieu estão os conceitos de campo, capital e *habitus*.

²⁶ Há diferentes campos na sociedade e um deles é o campo artístico, considerado um campo justamente porque detém autonomia em suas ações, representações, relações sociais e funciona como um grande campo, onde vivem outros campos mais específicos. A música é um campo específico, mas também um campo artístico, assim como a dança. Há uma peculiaridade neste campo: é um espaço estruturado que possui regras, posições, que vão determinar o acesso ou não a este campo e que determinam (ou tentam) o êxito, ou ainda, a legitimação deste campo. Este campo artístico fica relacionado com a questão da obtenção do capital cultural, dos bens simbólicos. Por isso, é um campo social importante. O campo artístico pode se configurar como um mecanismo de distinção social.

artistas e linguagens conhecidas; e o posicionamento externo que confronta o campo artístico e os seus atores sociais com os mais diversos campos da vida social, conferindo maior ou menor grau de autonomia, de reconhecimento a ele.

Quanto maior o posicionamento conferido ao campo artístico pela ordenação externa, ou seja, pela sociedade e os seus campos de poder, diretamente é maior o grau de autonomia daquele campo. A maior liberdade e autonomia conquistada por um campo da arte intensifica a relação de forças simbólicas dos produtores em relação à demanda em função do *status* que é atribuído a este campo.

Observa-se que a problematização da dança cênica ajuda a pensar as estruturas sociais, já que pode oferecer parâmetros para observarmos as distinções, simbolismos e a hierarquia sociocultural²⁷. As mudanças de paradigmas sociais influenciam diretamente a dança, pois “a dança vem passando por períodos de maior ou menor aceitação dentro de determinadas culturas” (SIQUEIRA, 2006, p. 93) e por isso pode ser considerada como um campo complexo e carregado de disputas.

O balé foi responsável por dar à dança cênica legitimidade social e pode-se fazer esta afirmação a partir do conhecimento da trajetória apontada pelo processo histórico, das memórias e biografias dos seus principais construtores. Esta maneira de dançar vem desenvolvendo-se profissionalmente e aprimorando-se há vários séculos e, em função dos diferentes contextos do balé, a dança cênica tornou-se uma identidade artística estabelecida, no sentido de Norbert Elias²⁸.

A propósito, a lógica que o autor desenvolveu pode ser extremamente válida para mapear o campo da dança cênica e entender suas configurações, pois discute uma teoria que dialoga com o poder e as formas como os grupos utilizam esse poder (no sentido de quem pode dar as regras, quem legitima essas regras, e quem estigmatiza o outro), além de mostrar que, se um grupo o detém aparentemente o poder, os outros estão “de fora”.

²⁷ De acordo com o autor, os sistemas simbólicos (como a arte, a religião, a língua) podem ser estruturas estruturantes, ou seja, “instrumentos de conhecimento e de construção do mundo dos objectos (sic), como ‘formas simbólicas’” (BOURDIEU, 1989, p. 8). As produções simbólicas podem servir (e servem muitas vezes) como instrumentos de dominação. São as funções políticas dos sistemas simbólicos, já que as produções simbólicas estão (constantemente) ligadas aos interesses das classes dominantes, como diz Bourdieu (1989, p. 10), e as ideologias que têm também a função de dar conta de interesses particulares que aos poucos vão se estabelecendo como interesses universais, ou seja, comuns aos diversos grupos. Na relação estabelecida entre poder simbólico e a cultura, Bourdieu vai mostrar que a cultura que une é a mesma que separa e legitima as distinções. Assim, será que o poder simbólico das culturas está sempre ligado à imposição ou à legitimação da dominação? Esta é uma questão bastante significativa. Na verdade, sempre existem lutas, também simbólicas, nas relações sociais e políticas. Por isso, os diversos campos da sociedade são dinâmicos.

²⁸ Cabe ressaltar que Norbert Elias é um sociólogo extremamente importante nas discussões de diversas áreas atualmente. Sua obra é de grande importância para as ciências sociais, embora seu reconhecimento tenha sido tardio. Em seus estudos focam-se principalmente as relações entre indivíduos e as relações entre indivíduos e sociedade.

Há o balé de corte, o balé romântico e o balé clássico. Essas diferentes formas de expressão do corpo são importantes, pois conferiram ao balé uma longa vida. É justamente essa longevidade do balé que se torna peça chave no entendimento do porquê de esta forma de dança cênica ser tão forte no mundo e do porquê de ela estabelecer a dança cênica como arte, no sentido de Elias. A antiguidade do balé pode ser o motivo pelo qual os movimentos seguintes da dança são sempre comparados a ele e ditos “*outsiders*” em um primeiro momento.

A dança passou a ser considerada arte ao se tornar cênica, espetáculo, ao se tornar objeto de contemplação, (para que um espetáculo de dança fosse apresentado, deveria haver um público que o entendesse e o aceitasse) e este fato se deu ainda nas cortes, pois a nobreza ditava as regras culturais. Daí, a hipótese de que o balé já tenha nascido com um certo prestígio e possa ser considerado a primeira forma de se dançar cênica e profissionalmente. O primeiro passo na construção da dança cênica foi a separação da dança com os atos religiosos e populares.

O uso da dança com características religiosas e a proibição de manifestações corporais não apagou, no entanto, a dança nas manifestações populares em praças, nas aldeias e campos. Segundo Antônio José Faro (2004), historiador e crítico de dança, “A evolução da dança seguiu esse trajeto: o templo, a aldeia, a igreja, a praça, o salão e o palco” (p. 30).

1.1 Balé

Balé de Corte (Século XVI - XVIII), Balé de Ação, Balé Romântico (Século XIX)²⁹

É possível afirmar que o balé de corte se inicia quando as manifestações populares de dança são transferidas para os salões³⁰ a fim de pertencerem à nobreza e assim marcarem diferenças entre a parcela que podia utilizar-se da dança, já apontando uma diferenciação entre os grupos sociais e a relação que estabeleceriam com a Arte (oficial); os estabelecidos e os *outsiders* (ELIAS, 2000). Nesse momento, a dança passa a ser entretenimento e elemento de distinção social, sofisticando-se em um trânsito que faz nascer paulatinamente o que hoje

²⁹ Cabe lembrar que os movimentos vividos na dança, como o Romantismo, não estão de acordo com os movimentos vividos nas Artes. Ou seja, os movimentos na dança não estão exatamente de acordo com os movimentos sociais artísticos.

³⁰ A partir do século XV a sociedade passou pelo Renascimento, que acarretou inúmeras transformações no comportamento da corte, principalmente pela necessidade de ostentação perante o povo e também perante as outras cortes. Os bailes e espetáculos se constituíram como uma forma de demonstração do poderio econômico. A corte passou a comemorar os fatos e datas importantes e a dança encontrou espaço nestas festas. Nestas apresentações, dança, música e canto se misturavam. As danças que eram populares foram ganhando nova roupagem e sendo inseridas na sociedade de corte.

chamamos de dança cênica. Não se pode dizer que se estabelece o campo da dança cênica, mas ações que levariam mais tarde³¹ à formação deste.

Nos séculos XV e XVI havia etiquetas bastante rígidas que regulavam o comportamento da corte, o corpo, os movimentos. A dança estava incluída neste controle de forma que os códigos de comportamento fossem bem marcados e dominassem a dança direcionando o que se deveria dançar e quais passos realizar³². Le Breton (2012) também aponta como as etiquetas são relacionadas à esfera social e manifestam-se diretamente nas práticas corporais e talvez por isso as danças cênicas reflitam diretamente, no corpo e no espetáculo, questões sociais:

Interações implicam em códigos, em sistemas de espera e de reciprocidade aos quais os atores se sujeitam. Não importam quais sejam as circunstâncias da vida social, uma etiqueta corporal é usada e o ator a adota espontaneamente em função das normas implícitas que o guiam (...) Cada autor empenha-se em controlar a imagem que dá ao outro, esforça-se para evitar as gafes que poderiam colocá-lo em dificuldades ou induzi-lo a confusão (p. 47).

Como para as técnicas do corpo, o aprendizado da etiqueta corporal, em amplitude e variações, depende muito pouco da educação formal. O mimetismo do ator e as identificações feitas em relação ao entorno imediato têm aqui papel preponderante. A extensão corporal da interação está impregnada de um simbolismo específico para cada grupo social e depende sobremaneira da educação informal, tênue demais para ser percebida e cuja eficácia pode, sobretudo, ser determinada (p. 51).

Norbert Elias (2001) também mostra que durante o processo de construção de civilização na sociedade de corte foram impostas regras, etiquetas e comportamentos discretos. O autor sugere que a etiqueta existente na corte aponta as formas de dominação e poder a partir de elementos como: as atitudes dos membros da corte que eram carregadas de simbolismos; as diferenciações espaciais, através dos níveis, e a competição existente, que mostra os favorecimentos ou desfavorecimentos, o que ajudava o controle social. Elias, assim, permite a observação do balé na sociedade de corte (indivíduo x sociedade) como manifestação carregada dos sentidos desta referida sociedade.

O desenvolvimento da dança foi legitimado nos salões até ocupar maior espaço nas cortes e apresentações e com o passar dos tempos nasceram os primeiros profissionais da dança: os “mestres de dança”, que tinham a função de ensinar os passos e educar a corte com modos elegantes, tornando clara a distinção entre os gestos populares e os nobres

³¹ Torna-se muito difícil datar especificamente o nascimento do campo artístico da dança cênica, mas em função de fatos históricos marcantes e das categorias nas quais se pensa o profissionalismo neste estudo, apontadas na introdução, nota-se que efetivamente o campo se organiza de forma menos incipiente com Nijinsky, no século XX.

³² Pode-se lembrar aqui dos minuetos: uma dança quase sem contato físico, bastante codificada e precisa.

contribuindo com a transformação das danças populares, que eram consideradas feias, deselegantes, mas divertidas, em danças que ocupariam os bailes nas cortes.

A criação da primeira escola profissional - Academia Real de Dança - na França, fundada pelo Rei Luis XIV em 1661, constituiu-se como um importante marco para a institucionalização do balé. O intuito era refinar a técnica dos bailarinos para que os passos pudessem ser bem executados, ou seja, normatizar a dança. Este evento permitiu o desenvolvimento do balé de corte, fato que torna possível dizer que esta expressão estava sendo aceita pela nobreza. Esta aceitação se deu justamente por contar com um grande incentivador e financiador desta arte: o rei, que proporcionou o desenvolvimento da dança com características profissionais.

Sendo a academia a primeira tentativa de especialização e de marcação uma distinção no fazer dança, transformando um ofício em profissão, a prática da dança conquistou um espaço específico e que só poderia ser preenchido pelos que dominassem aqueles conhecimentos, ou seja, os que praticassem as danças na escola.

Tomando como lugar memória a Academia Real da Dança, é possível observá-la como espaço de lembranças³³ e simbolismos, referentes à construção da dança cênica, justamente por se consolidar como o primeiro espaço oficial de formação profissional; em geral as bibliografias mais conhecidas no Brasil e no mundo destacam a sua construção como um acontecimento singular na trajetória da dança cênica, um fato histórico, o que reforça sua relevância.

Até 1681, segundo Silva (2005, p. 90) os papéis de destaque na dança eram dos homens, fato que refletia as ações de uma sociedade machista e patriarcal, que controlava a participação feminina. Foi nas primeiras décadas do século XVIII que se começava a permitir a participação de dançarinas nos espetáculos. Podem-se considerar como as grandes primeiras bailarinas Marie Sallé, de nacionalidade francesa, célebre por sua expressividade e Marie-Anne Camargo, de nacionalidade ítalo-espanhola, que se tornou figura expressiva ao encurtar o tamanho das saias a fim de executar passos antes só realizados por homens, como saltos, influenciando definitivamente a movimentação das bailarinas.

Evidentemente este controle se expressa no corpo. Foucault³⁴ mostra como o corpo é transpassado por condutas sociopolíticas, tornando-se passível de ser apreendido (por) e

³³ É comum em referências bibliográficas sobre história da dança (no Brasil) mencionarem e destacarem o fato da criação da escola real de bailados como um referencial no ensino e formação do balé. Mas não é comum encontrarmos depoimentos e citações de atores que vivenciaram esta criação, por diferentes motivos.

³⁴ Foucault (2011) diz, em *Vigiar e Punir*, que o referencial sobre o corpo pode ser refletido a partir de quatro elementos: disciplina, punição, suplício e prisão.

apreender discursos, o que se explicita particularmente com o balé de corte, racionalizado e enquadrado aos referenciais de controle.

O corpo durante o século XVIII era o lugar no qual as regras, etiquetas e costumes se manifestavam fortemente e este fato não estava no centro das discussões sociais, pois o corpo ainda mantinha algo de sagrado. As vestes pesadas dificultavam em um primeiro momento a execução dos passos dos bailarinos, muito diferente de hoje.

Como os corpos dos bailarinos absorvem tamanhas exigências? Extirpam-se movimentos circulares da bacia, fixam-se as posições dos pés e braços, pescoços firmes e movimentos frontais ou diagonais. Corpos mais quadrados, retilíneos. Corteja-se o rei, o Estado, com todo zelo para não enaltecer a circularidade do sangue, da rua, das cidades que se expandiam com seus mercadores. Nenhuma imagem de gueto deveria estar presente nas academias ou nos espetáculos (...). O ballet tinha a obrigação também corporal de traduzir esse ordenamento (SOUZA, 2006, p. 49).

Assim como a ópera e o espetáculo de acrobacias, o balé de corte é um exemplo de como as artes se tornaram elementos importantes para mostrar a magnitude dos reis e da nobreza: o balé de corte, por obedecer ao conjunto de normas de comportamento e de etiqueta, tornou-se, um sinônimo do poderio econômico, de prestígio e de hegemonia da corte francesa.

Na medida em que o balé ia se fortalecendo e ganhando certa autonomia, seja do ponto de vista das práticas profissionais, uma vez que os bailarinos começavam a viajar e a se apresentar com o intuito de ficarem famosos e fazerem fortuna; seja sob a perspectiva das práticas de dança, já que aumentava a liberdade para a interpretação pelos bailarinos, nos espetáculos, e permitia que os próprios gestos contassem a história, ou seja, o público não precisaria ler os programas para entender o enredo, o balé tornou-se “um elemento espetacular, o que o faz ter características de um jogo social” (SOUZA, 2009, p.31).

O fato de haver uma formação profissional conferia ao bailarino possibilidade de acesso tanto a códigos estabelecidos quanto às técnicas de execução da dança. O balé de corte possuía este diferencial: “constituía uma espécie de espelho ideal: a natureza dos atores não era em nada diferente da dos espectadores” (SOUZA, 2006, p. 31).

Neste processo de crescimento, os espetáculos passaram a ser apresentados além das cortes, em especial em teatros, gerando diálogos internacionais entre, por exemplo, Inglaterra, Alemanha, Dinamarca, e Rússia – país refúgio de alguns bailarinos franceses e italianos – onde, tendo sido incorporado à vida artística local, recebeu influências diversas³⁵:

³⁵ Na Inglaterra, por exemplo, “a extrema severidade dos costumes ingleses, permeada da hipocrisia, impediu que localmente a dança tivesse o avanço que viria ter na Rússia” (FARO, 2004, p. 43). É importante destacar que ainda no século XVIII a Igreja tinha poderes políticos e sociais e o desenvolvimento da dança por vezes foi

Essa mistura internacional não apenas ajudou a espalhar a arte da dança. O espírito andarilho contribuiu para uma permanente troca de ideias e experiências, principalmente quanto às novidades técnicas que iam se apresentando e que, aprendidas por todos, se disseminavam por todo mundo do balé (FARO, 2001, p. 42).

Neste cenário percebe-se que o balé de corte foi desenvolvendo processos de profissionalização refletindo os ideais de época, a partir do século XVII; os temas obedeciam à “ideologia do divino”, o que ajudava a definir os poderes do Rei e a distribuição dos papéis nos espetáculos mostrava bem a divisão social: solistas e corpo de baile, que representariam o Rei, a nobreza e o povo, de forma que “(...) recebeu [...] uma definição, talvez mais clara: [...] ação pantomímica com música e dança, expressando uma atitude de adoração, não a Deus ou às forças da natureza, mas reis que ocupavam o poder” (FARO, 2001, p. 30).

Se, conforme já mencionamos, os balés e óperas tornaram-se a arte da elite europeia, representando um elemento de civilização e distinção social – e, para além, uma forma de canalizar pulsões, tensões, é possível, então, pensar a trajetória inicial de formação de um campo profissional em dança cênica no mundo, ainda no século XVII, através da força do processo de civilização que a corte impôs à sociedade, transformando-o em uma dança tradicional no século XVIII:

Essa fase de uma arte que já completara um século pode ser denominada clássica, no sentido de que seu desenvolvimento foi inteiramente voltado para o domínio desta técnica vistuosística e racional e porque as regras imutáveis dos ballets de corte, com seus passos e trajes das danças de salão, já faziam parte de uma tradição (SOUZA, 2006, p. 46).

Os ícones deste tempo são Pierre Beauchamp³⁶ e Jean Baptiste Lully³⁷, coreógrafos que criaram marcos para a evolução do balé nesta passagem do século XVII para o XVIII³⁸. Beauchamp, filho de mestres de dança, serviu a Luis XIV e foi diretor da Academia Real de Dança, onde inovou e marcou a técnica e a estética do balé ao criar as cinco posições³⁹ de pés do balé – uma das principais características da dança clássica utilizadas até hoje. Também se

cenurado pelo Papa, já que a dança estava ligada diretamente ao corpo e o contato entre eles era impróprio, bem como as roupas, fora do padrão da época, pois eram mais curtas. Diversas cortes italianas tiveram que batalhar contra a repreensão da igreja. Na Itália, a dança ainda precisava se afirmar lutando contra o favoritismo da ópera.

³⁶ Ver Anexo I – Biografias.

³⁷ Ver Anexo I – Biografias.

³⁸ No século XVIII se dá a Revolução Francesa – em 1789 –, que tinha como ideia pregar a Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade. Estava estabelecida a ascensão do capitalismo burguês. Durante a Revolução Francesa, a dança e as demais artes sofreram com a falta de recursos, afinal quem patrocinava as artes era a corte. A Itália foi um dos poucos países a continuar investindo e desenvolvendo ainda mais a dança.

³⁹ Ver anexo II.

credita a ele uma das primeiras formas de notação em dança⁴⁰, o que era um passo importante para a manutenção de balés, criação de repertórios e acervos de memória.

Jean-Baptiste de Lully, também trabalhou para o rei Luis XIV, e criou a ideia de verticalidade, igualmente presente até os dias de hoje no balé, mas que foi uma inovação marcante para a época.

O princípio coreográfico adotado por Beauchamp inicialmente foi a horizontalidade (...) essas danças exploravam criativamente a formação de figuras geométricas no chão. Com a ópera-balé de Lully abriu-se a possibilidade de verticalidade, a elevação, e um melhor aproveitamento dos braços, do corpo todo. Um dançarino poderia agora usar suas pernas para elevar-se, conquistando um novo espaço que antes não era explorado (SIQUEIRA, 2006, p. 97).

Nesta sucessão de mudanças de fim do século XVII e início do XVIII, a expressão corporal valoriza-se sobretudo com ênfase nas extremidades, como pés e mãos; máscaras e perucas deixaram de fazer parte do figurino e as roupas passaram a auxiliar os movimentos dos bailarinos⁴¹, evidenciando as tensões que se estabeleceram com o surgimento das inovações, já que as mudanças não ocorreram de forma linear. Mudar algo estabelecido ou tradicional implica, em alguns casos, em mudanças de códigos.

A dança caminha para o século XIX com uma mudança de papel social já que não estaria somente ligada ao entretenimento da corte e às festas. Neste processo os espetáculos se disseminavam mais pela cidade, pois, segundo Souza (2006), neste momento “A cidade já não se limita a existir junto à corte, mas quer assumir sua própria função cultural” (p.53).

A relação entre o espetáculo e o público torna-se diferente, pois há agora um outro processo de legitimação social da dança; a composição coreográfica precisava dialogar com todos os gostos sem ser destinada a uma parcela específica ou a um rei. Conforme a dança foi se desligando da ópera, por um lado foi ganhando legitimidade por si⁴², tornando-se “arte adulta” (FARO, 2004), ampliando sua produção; por outro, há as tensões claras se estabelecendo entre as artes: na medida em que a ópera separa-se da dança há uma diferenciação e disputa de espaços e reconhecimento.

⁴⁰ Notação em dança é a forma de criar códigos para a escrita da dança. Poucos personagens na trajetória da dança dedicaram-se a este feito, me função da dificuldade de se codificar gestos e expressões.

⁴¹ É já quase no século XIX que é inventada a malha, por exemplo.

⁴² O que permitiu a construção mais efetiva de um mercado próprio em função do seu profissionalismo. pois os espetáculos, por exemplo, contavam com agentes específicos para os diferentes segmentos: luz, cenário, figurino, cada um no seu espaço. Ao longo do tempo os profissionais foram surgindo de acordo com as demandas e com a afirmação da dança cênica no cenário artístico.

As tarefas foram se especializando na medida em que as técnicas se refinavam e os professores treinavam mais seus bailarinos para executarem passos mais apurados, sofisticados; os espetáculos ganhavam proporções maiores.

A configuração da sociedade de corte não sobreviveu após a Revolução Francesa e a burguesia que crescia política, social e economicamente, fazia pressão, conjuntura que gerou tensões claras que derrubaram a sociedade de corte. O liberalismo se afirmou e o caráter sagrado da realeza não foi suficiente para manter a concepção social vivida na corte. Com isso as artes ganharam determinada autonomia no campo, pois conquistariam diversos espaços, já que agora agradavam à outra parcela da sociedade, ou seja, a burguesia, que passou a controlar os bens, as riquezas, as decisões e, de certa forma, a cultura. O fim da sociedade de corte, que se deu de forma paulatina, marcou também o fim do poder cultural nas mãos da corte.

O século XIX deu espaço ao Balé de Ação de Noverre e o Balé Romântico, forma de espetáculo que talvez seja a mais conhecida e importante atualmente. Esta dinâmica vivida na dança foi posterior ao início do movimento intitulado Romantismo⁴³, que se dá no final do século XVIII, mas dialogou com suas principais características, como a valorização aos dramas humanos e amores impossíveis, trágicos. Incorporaram-se diversas mudanças efetivas na dança que já se anunciavam no final do século anterior.

A lógica do balé de ação pode ser explicitada na Figura de Jean Jacques Noverre⁴⁴, uma das personalidades mais relevantes no balé, considerado um artista à frente do seu tempo. Sua trajetória faz emergirem memórias que auxiliam a compreensão dos fatos marcantes acerca da dança cênica, já que foi responsável pela primeira reestruturação na escola de balé de corte e modificou a cena da dança, sendo considerado um “reformador cuja obra principal, além de inúmeros bailados e da criação do gênero Ballet D’action⁴⁵, foi uma exposição de leis e teorias do balé escrita em 1760 e até hoje considerada importante” (SIQUEIRA, 2006, p. 98). Noverre estava atento ao contexto vivido e investigava inovações que o balé poderia conquistar para garantir o seu fortalecimento. O livro *Cartas de Noverre*, que contém textos escritos pelo bailarino, configura-se como uma das principais fontes de estudo e pesquisa em balé no Brasil e retrata fatos importantes no âmbito do balé e da sua relação com a sociedade.

⁴³ Movimento surgido na Europa, nos fins do século XVIII, no qual se buscou o contrário do que pregavam o Iluminismo e o racionalismo. Neste sentido, o período romântico possibilitou aos artistas valorizarem a criação, os sonhos e sentimentos humanos.

⁴⁴ Ver Anexo I – Biografias.

⁴⁵ É um balé cula ação expressiva fica por conta das expressões corporais dos bailarinos, o que movimenta mais a cena. Os figurinos e adereços ficam em segundo plano. O corpo é o responsável pela ação e expressão. Este movimento foi liderado por Jean Georges Noverre.

Noverre concedeu aos espetáculos uma visão mais moderna em função do ambiente que se formava nos fins do século XVIII e início do XIX, auge do movimento iluminista, levando a dança para os teatros de forma definitiva. Para ele, o corpo do bailarino deveria se tornar algo expressivo, que demonstrasse ação, e não ser somente um mero repetidor de passos, o que proporcionou mudanças na cena que levaram o balé ao seu movimento romântico.

Todavia o início do balé romântico, que pode ser definido como a relação entre expressividade e técnica, remonta a ideais da Revolução Francesa, de forma que “O contexto histórico do balé romântico teve, na poesia, na literatura, na música e na pintura uma moldura perfeita para o seu desenvolvimento” (SILVA, 2005, p. 91). O etéreo se desenvolveu com facilidade no balé que substituiu os temas das criações. O romantismo na dança não nasceu sozinho, veio da ação proposta por Noverre.

O balé romântico não apareceu isoladamente. Na verdade ele é dos aspectos do grande movimento revolucionário que injetou vida nova em todas as formas de arte no início do século XIX. O espírito do romantismo era um sintoma de um mundo em processo de mudança violenta e foi o turbilhão da Revolução Francesa e das Guerras napoleônicas que preparou o caminho para o seu desabrochar (FARO, 2001, p. 51).

O século XIX foi um século de revoluções importantes que mudaram o cenário das relações sociais, da política, da economia, de forma que as artes, principalmente, caminharam no sentido das inovações e não voltariam mais às formas rígidas que as escolas e academias da corte tanto pregavam. O romantismo na dança deu espaço aos sentimentos, às criações de seres alados e ninfas, proporcionando uma fuga à realidade, embora fosse o tempo do Iluminismo, no qual a razão dominava. A grande questão dos românticos parecia ser a liberdade na criação, o que significava romper com o classicismo.

Os temas e as interpretações do balé romântico fugiam a esse pensamento racional e, segundo Silva (2005), focavam-se na morte por amor, o que conferia o final trágico a diversas obras. Esses temas provocavam a plateia porque estavam próximos do ambiente vivido na época: o conflito razão x emoção.

O balé adquiriu sua moderna identidade durante o século XIX, ou pelo menos assumiu muitas características que são relacionadas a ele pelo público: a técnica de ponta, ou dança na ponta dos dedos; a saia bufante chamada de *tutu*; o desejo de criar uma ilusão de leveza e falta de esforço; e a associação da bailarina com criaturas de fantasia, como ninfas e fadas. Significativamente, a maior parte dessas características aplica-se somente à bailarina – no curso do século o bailarino sofreu uma arrasadora queda de prestígio (AU, 1991, p. 45). O trabalho nas pontas dos pés exigiu um novo esforço corporal mais intenso do que o empregado na meia ponta, especialmente a postura ereta, força muscular desenvolvida, pés cuidadosamente treinados, além do domínio dos movimentos de balé desenvolvidos anteriormente. Isso implicou uma disciplina corporal mais rígida, especialmente para as mulheres,

uma vez que os homens não dançam, no balé clássico, na ponta (SIQUEIRA, 2006, p. 98).

As bailarinas ganhavam mais liberdade na criação com o auge do balé romântico aproximadamente entre 1820 e 1847, tornando-se figuras idealizadas, legítimas e imortalizadas como a figura central da dança, visto que os personagens encenados por elas contribuíram para que a imagem se construísse de forma quase “extra-humana”. É no romantismo que se construiu a figura da bailarina como um ser etéreo. Como exemplo, pode-se citar Marie Taglioni⁴⁶, que unia o que se consideravam as principais características de uma bailarina: ser expressiva e de figura frágil; sua figura popularizou-se ao dançar inúmeros balés, alguns criados especialmente para sua interpretação, tornando-se um dos símbolos do balé romântico.

(...) a expressividade [das bailarinas] não era muito profunda. O balé ainda era uma diversão e, para muitos, apenas a representação mímica de alguma coisa que poderia ser mais bem comunicada com o uso de palavras. O balé só adquiriria prestígio e dignidade das décadas seguintes, quando foi reconhecido como verdadeira arte (FARO, 2001, p. 55).

Contudo, o balé foi conquistando, ao longo de dois séculos, o estabelecimento profissional como campo, ou seja, como um fazer autônomo, reconhecido e com disputas e tensões internas, fruto, claro, das organizações sociais e das peculiaridades da dança. “Falar” pelos movimentos do corpo exige códigos, tanto para quem dança, quanto para quem assiste, e a construção e solidificação destes códigos foram se dando ao longo do tempo.

O reconhecimento do balé romântico se deu verdadeiramente quando o público se identificou com o espetáculo e, no movimento contrário, os espetáculos precisaram atender às demandas e aos desejos deste público, fato que conferiu à narrativa grande importância. As histórias deveriam ser bem contadas, apontando o ideal romântico abertamente de acordo com o contexto que a sociedade estava vivendo. O público, de maneira geral, se identificou e esse diálogo foi essencial para que o balé conquistasse prestígio social.

O balé romântico foi um marco consolidador para o desenvolvimento e para a ampliação do processo de constituição da dança cênica como um campo profissional: ao minimizar as expressões corporais livres, inserindo a narrativa de histórias e dramas, permitiu o surgimento de novas funções (como a do libretista, uma espécie de roteirista da peça) e de

⁴⁶ Ver anexo I – Biografias.

novas tecnologias, como a inserção de iluminação a gás⁴⁷ (que contribuía para a compreensão do espetáculo) e a invenção da sapatilha de ponta⁴⁸.

As roupas também estavam cada vez mais leves; podemos citar o *tutu* romântico⁴⁹ como exemplo, uma saia mais leve e longa, com o comprimento até o joelho. O corpo de baile se colocava em cena de forma mais dinâmica, com mais movimentações e ocupação espacial diferenciada.

Não se deve desconsiderar que o século XIX foi um tempo em que as mudanças industriais e tecnológicas criaram alterações nas relações sociais que dialogaram claramente com a dança, de forma que a grande maioria dos espetáculos do balé romântico levou o espectador para um mundo imaginário, bastante diferente do vivido, mostrando os aspectos sociais “ao contrário”, embora algumas obras criticassem timidamente questões como as desigualdades, por exemplo.

Em função das inovações técnicas e estéticas criadas no século XIX, os balés frequentemente conferiam ao espectador ilusões, imaginações, traziam à cena mistério e alguns tratavam de dialogar com questões sociais da época, como a emancipação feminina, no caso de “A revolta do serralho” dançada por Marie Taglioni, a primeira bailarina a usar as sapatilhas de ponta em um balé. Percebe-se, então, que a dança cênica inicia um processo de diálogo com o contexto social vivido, que será mais bem elucidado em outras formas de dança.

O corpo, no século XIX, teve um papel de destaque na sociedade, havia diversos estudos sobre fisiologia e constantemente se discutia sua relação com a alma; estas discussões o deixavam cada vez mais vivo e a dança, enquanto arte corporal, buscava dar cada vez mais sentidos expressivos a esse corpo vivo, dentro das premissas do balé; ao mesmo tempo trazia ao corpo da bailarina diferenças marcantes: magro, pálido, diferente do corpo “social”, indo ao encontro do imaterial, transcendente. Observa-se aí que tradição e modernidade dialogam efetivamente na dança.

Neste panorama, a dança, até as últimas décadas do século XIX, tinha quase como uma obrigação construir balés românticos dando às mulheres maior destaque⁵⁰. Depois deste período houve o que alguns autores chamam de “decadência do balé romântico”, ou seja, o

⁴⁷ A iluminação a gás contribuiu muito para que as cenas ganhassem cenários belos e exuberantes com os efeitos que foram proporcionados.

⁴⁸ Ver anexo III.

⁴⁹ Ver anexo III.

⁵⁰ A primeira onda feminista, do século XIX, especialmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, foi um movimento importante do ponto de vista social para as mulheres, que lutavam por igualdade de direitos. Curiosamente, no balé, as mulheres se destacavam pela figura da bailarina. A bailarina do século XIX reafirmava valores contrários aos discursos feministas: a bailarina era quase um ser etéreo, frágil, leve, doce, sutil.

movimento romântico, que tanto favoreceu ao desenvolvimento do balé, acabou por estagná-lo. Faro (2001) explica que: “(...) o balé romântico se [transformou] numa fórmula quase obrigatória, verdadeira camisa-de-força dentro da qual os artistas eram obrigados a trabalhar” (p. 68).

A queda na qualidade dos espetáculos rendeu a perda da popularidade, já que o público também se demonstrava bastante crítico; desta maneira os balés românticos começaram a sofrer com as consequências do crescimento e progresso de qualquer fazer profissional institucionalizado: deixaram de ser novidade para voltar a ser “distração para o conceituado homem de negócio” (FARO, 2001, p. 69).

O fato de o balé estar descentralizado da França deu ao romântico maior longevidade e tornou a Rússia uma grande potência no balé, pois houve um investimento nesta arte e assim emergiram novos talentos que fariam o balé se reestruturar. As criações russas mudaram a forma de dançar, o formato do espetáculo, fazendo o balé ressurgir como balé clássico.

Neste momento, visando à manutenção do campo da dança cênica profissional houve uma fase de transição, uma renovação dessa arte pautada em novos paradigmas. Foi preciso reformular técnicas e o próprio espetáculo, caso contrário o balé corria risco de voltar a ser apenas mera distração e talvez até deixar de ser aceito, desaparecendo e enfraquecendo o processo de construção de campo profissional em dança. As modificações que viriam levariam ao surgimento do balé clássico.

É válido ressaltar que, a partir do início da década de 1870, a Europa viveu a *Belle Époque*, um momento de valorização da cultura, um modo de vida que ia de encontro a um clima intelectual e artístico que se instaurava; é considerado um movimento cultural extremamente urbano, facilitado pelas novas comunicações e meios de transporte que ligavam as cidades. O cancan, dança mais ousada e que não tinha o caráter artístico, nobre, ganhava força nos cabarés e se tornava um marco da *Belle Époque*.

O reconhecimento da cultura nacional⁵¹ como produtora de conhecimentos e geradora de mercados impulsionou os campos artísticos para se tornarem profissionais, ou seja, diferentes países começaram a investir nas escolas de dança, por exemplo, vislumbrando a formação nacional do corpo de baile e bailarinas, não sendo mais necessário receber em seus países profissionais de outras nacionalidades.

O século XIX assistiu ainda ao Imperialismo europeu e norte-americano que era ligado diretamente às questões culturais por ideologia, bem como à temática do nacionalismo.

⁵¹ Vale lembrar que o século XIX foi marcado pelas ondas revolucionárias. As três ondas (1820, 1830, 1848) foram responsáveis pela ascensão de países, processos de independência e criação de alianças de poder.

Desde o início dos processos imperialistas, nos fins do século XVIII pode-se afirmar que um dos principais desdobramentos do imperialismo é a construção de um domínio ou supremacia hegemônica, que leva de forma quase inerente ao colonialismo.

Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. Por inúmeras razões, elas atraem algumas pessoas e muitas vezes trazem uma miséria indescritível para outras (SAID, 2011, p. 39).

Neste contexto os movimentos culturais passaram a ser pano de fundo para a verdadeira questão imperialista: hegemonia e poder, visto que o discurso era levar “civilidade” e cultura a sociedades que não eram refinadas. Durante o processo imperialista norte americano, os Estados Unidos foram bem sucedidos e estabeleceram-se como potência, fator que gerou um processo de distanciamento da Europa, inclusive nas artes, gerando um “imperialismo cultural⁵²”, em que há a tentativa de imposição da cultura de um país sobre o outro, percebendo-se que as questões imperialistas exacerbaram os fatores econômicos, embora as discussões se prendam bastante aos fatores econômicos:

No entanto, pouquíssima atenção tem sido dedicada ao papel privilegiado, no meu entender, da cultura na experiência imperial moderna, e quase não se leva em conta o fato de que a extraordinária extensão mundial do imperialismo europeu clássico, do século XIX e começo do XX, ainda lança sombras consideráveis sobre nossa própria época. Em nossos dias, não existe praticamente nenhum norte-americano, africano, europeu, latino-americano, indiano, caribenho ou australiano — a lista é bem grande — que não tenha sido afetado pelos impérios do passado (SAID, 2011, p. 37).

O reflexo desse contexto na dança é que os Estados Unidos, juntamente com a Alemanha, lideraram o início de um novo paradigma que levaria os profissionais à Dança Moderna. No final do século XIX, o romantismo na dança, em função da sua crise e dos novos rumos sociais, foi cedendo lugar ao que já está dialogando com outras artes. O século XIX estava terminando e se aproximava o século XX, tempo no qual a dança cênica se apresentou sob a forma do Balé Clássico e da Dança Moderna. De uma certa forma, o surgimento de formas diferenciadas de dançar rompeu paradigmas.

As rupturas entre os movimentos artísticos podem ser explicadas por diferentes teorias. Poder-se-ia trabalhar a relação entre as classes e as rupturas pela teoria das elites⁵³, por exemplo, ou pela teoria da distinção, de Bourdieu. Em relação à Distinção de Pierre

⁵² Este conceito pode ser definido como "o conjunto dos processos pelos quais uma sociedade é introduzida no sistema moderno mundial, e a maneira pela qual sua camada dirigente é levada, por fascínio, pressão, força ou corrupção, a moldar as instituições sociais para que correspondam aos valores e estruturas do centro dominante do sistema, ou ainda para lhes servir de promotor dos mesmos" (SCHILLER, 1997, p. 187).

⁵³ A teoria das elites, surgida no final do século XIX, estabeleceu pressupostos que mostram que em toda sociedade há uma parcela pequena que detém poderes e dita regras: os governantes, sempre organizados, que controlam os governados. Ver *Teoria das Elites*, de Cristina Buarque de Hollanda.

Bourdieu (2003), esclarece-se que o gosto (inclusive pela cultura, pela arte) como objeto é um símbolo de lutas entre as classes e, se há, por parte das elites, uma imposição formal da leitura da obra de arte, outros grupos sociais dialogam com esta lógica, em muitos casos criando manifestações artísticas e culturais diferentes das ditas “nobres”. Por sua vez, os códigos de referência são, comumente, os das elites culturais. Há o que Bourdieu chama de “Jogo das imagens antagonistas” (2003, p. 18). Na dança a ruptura com o balé pode ser a negação de uma arte nobre em um contexto onde não havia uma nobreza estabelecida e também a possibilidade de “jogar” com os espetáculos estabelecidos. Ainda é possível dizer que a ruptura com o balé clássico foi uma tentativa de descentralizar a dança dos códigos de uma nobreza elitista insipiente.

As práticas corporais (esportivas, culturais, etc.) são seletivas e altamente distintivas. O balé é um exemplo desta distinção porque, desde sua implementação como espetáculo, se distinguiu quem poderia apreciá-lo, quem poderia executá-lo. Paulatinamente as dinâmicas sociais foram ampliando e profissionalizando o campo, tornando esta prática mais popularizada, o que não significa dizer que fosse democrática.

O que pareceu “liberdade” no início do século XIX na verdade só vestiu novas roupas: se houve evolução social e artística, havia quem dominasse o campo cultural. A burguesia, estabelecida como um grupo social forte, deu muito incentivo à arte, mas a deixou “refém”: “O balé francês perdeu inventividade e não exercia atratividade sobre o público. O século XIX, marcado como um tempo de certezas, trazia consigo uma modernidade corporal urbana” (SOUZA, 2006, p. 62) que não estava mais de acordo com o balé romântico, nascido no início do século.

Balé Clássico e Neoclássico – Século XX e XXI⁵⁴

O balé clássico surge na transição do século XIX para o XX em função, principalmente, da sensibilidade de Marius Petipa⁵⁵, bailarino e coreógrafo russo nascido na França, considerado um grande revolucionário da dança cênica. Mudou os rumos do balé romântico, que perdia gradualmente seu prestígio. O apogeu do balé clássico se deu entre 1890 e 1910, quando “(...) o eixo da dança se transferia de Paris para São Petersburgo, pois nesta última cidade é que o francês Marius Petipa daria início à arte do balé clássico” (FARO, 2001, p. 69).

⁵⁴ Idem a nota 13 (cf. Página 27).

⁵⁵ Ver Anexo I – Biografias.

A partir dos ideais de Petipa (técnica, virtuosismo, ocupação espacial) o balé rejuvenesceu se tornando definitivamente livre de modelos franceses, abrindo caminho para a Escola Russa, forte até os dias de hoje. Um dos principais questionamentos trazidos nesta fase do balé é:

Qual a influência de Petipa e por que dar um nome específico a esse período do balé? O sistema de vida na Rússia teria uma influência distinta sobre o balé, muito diferente do que acontecia na França. A época da Revolução de Ouro ainda estava longe e o balé não era apenas um divertimento do czar e de sua corte, mas uma arte teatral que pertencia à vida do povo russo. Ao mesmo tempo, as diversas convulsões políticas por que haviam passado a França e a Itália no século XIX não atingiriam a Rússia, pelo que não houve quebra de continuidade no trabalho.

Petipa possuía um senso arquitetônico inigualável, o que fazia dele um inspirado construtor de danças para o corpo de baile. A essa qualidade acrescentava um inato conhecimento dos artistas para quem estava criando, e para eles coreografava solos e duetos que demonstravam, com exatidão, as qualidades particulares de cada um (...) usava menos mímica (FARO, 2001, p. 74).

Na Rússia, com os grandes teatros, o corpo de baile cresceu para adequar-se à grandiosidade dos espaços. As inovações passaram também aos figurinos, já que se observa que os tutus, as roupas das bailarinas, estavam cada vez mais luxuosos e curtos. Outras figuras se tornaram centrais para a dança clássica no século XX: neste cenário, destacam-se: Serge Diaghilev⁵⁶, Vaslav Nijinski⁵⁷, Michael Fokine⁵⁸ e Balanchine⁵⁹.

Enquanto Diaghilev marcou a esfera organizacional da dança e, sendo coreógrafo e simultaneamente empresário da dança e do teatro, inseriu práticas de gestão e captação de recursos, possibilitando a “emergência do balé moderno como organização concreta” (FARO, 2001, p. 83), Vaslav Nijinski revolucionou a prática da dança: considerado ainda hoje um dos maiores bailarinos de todos os tempos, possuía uma técnica exímia e grande expressividade nos gestos, ousando em suas criações, conciliando técnica e interpretação e interação com a plateia.

Entre estes extremos, da gestão ao exercício da dança, encontram-se igualmente Michel Fokine, cuja marca foi a relação integrada entre movimento e música, dialogando com alguns ideais modernos da dança (que nasciam com Isadora Duncan) e os incorporando; e Balanchine⁶⁰, um dos coreógrafos mais importantes para o balé neoclássico, pois levou o balé

⁵⁶ Ver Anexo I – Biografias.

⁵⁷ Ver Anexo I – Biografias.

⁵⁸ Ver Anexo I – Biografias.

⁵⁹ Ver Anexo I – Biografias.

⁶⁰ Ver anexo I - Biografias.

aos EUA para dialogar com a dança moderna, que ascendia paralelamente contribuindo com estéticas diferenciadas. Segundo ele, "Dançarinos são os poetas do gesto" (BALANCHINE)⁶¹

Mais que expressões da evolução da dança cênica ou ícones da Escola Russa, estas personagens e suas práticas evidenciam que o campo profissional da dança se dividia em duas tensões explícitas, que se fundaram ao redor das práticas e códigos clássicos: por um lado, a consolidação destes paradigmas, que, ampliados, originaram o balé clássico, e, por outro, sua contestação que daria abertura às danças moderna e contemporânea. Uma tensão que evidencia mais um momento de crise e ressignificação do campo:

Não precisamos ir longe para verificarmos os fatores e as razões, ao mesmo tempo, do crescimento e da queda desse tipo de balé. Bailarinos de técnica cada vez mais primorosa, um coreógrafo de gênio que não soube parar quando devia, e uma nova fórmula que substituíu o balé romântico, mas que, como todas as fórmulas, acabou deixando de agradar aquela parcela de público que tem noção de que a arte morre se não evolui (FARO, 2001, p.77).

As duas vertentes surgidas no século XX são, neste sentido, consequência desta tensão: a renovação e consagração do balé neoclássico e as primeiras manifestações da dança moderna, cuja prática a vinculava com uma preocupação social, com a realidade das guerras mundiais, e com a situação de desigualdade da população; afinal, de acordo com os discursos de seus precursores, não havia sentido em dançar seres e ninfas.

Na concepção de Maurice Bejart⁶², coreógrafo francês conhecido por seus balés do século XX e primeira década do século XXI, "O bailarino é um esportista filosófico: precisa trabalhar o corpo e ao mesmo tempo entender os problemas que vivemos" (BÉJART, 2003)⁶³.

Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa consegue se reconstruir política, econômica e culturalmente, reabrindo campo para os artistas. Surgiram balés, como o de Stuttgart, na Alemanha, e os balés da Rússia, que mesmo em tempos de crise conseguiram se manter atuantes e tornaram-se cada vez mais reconhecidos como grandes modelos de companhias. Um coreógrafo bastante reconhecido e que constantemente dá ao balé neoclássico novas interpretações é Willian Forsythe⁶⁴, que possui métodos de criação bem peculiares.

⁶¹ Disponível em < <http://www.quemdisse.com.br> > Acesso em: 11 fev. 2013.

⁶² Ver anexo I – Biografias.

⁶³ Disponível em < <http://www.quemdisse.com.br> > Acesso em: 11 fev. 2013.

⁶⁴ Segundo o próprio coreógrafo, o que o move a coreografar é "A alma do bailarino. Quando entro na sala de ensaio, entro vazio. Não espero nada deles, eles me dão e trabalho. É menos frustrante e com certeza funciona melhor. Quando eu recebo a surpresa, empolgo-me e o movimento sai". Ver Anexo I - Biografias.

1.2 - Dança Moderna Americana e Dança Expressionista Alemã

Durante o século XX as expressões artísticas foram transpassadas por diversas mudanças de paradigmas⁶⁵, como mencionado anteriormente, em função das novas maneiras de agir e pensar que iam se estabelecendo na sociedade. Em relação à dança cênica, os discursos sobre corpo foram fator importante para o surgimento de outros modos de dançar diferentes do balé; ou seja, a relação “corpo social x corpo cênico” se aproximou bastante.

As atividades em dança passaram por processos experimentais, não somente ligados a paradigmas estéticos; um movimento importante foi a Dança Moderna, que trouxe à dança experimentações e auxiliou até mesmo o balé neoclássico a incorporar algumas experimentações em seu espetáculo para se comunicar com o público em novas realidades sociais que se impunham.

A dança moderna americana vem propor justamente uma forma de comunicação mais efetiva entre espetáculo e público, a partir do corpo, mostrando-o como um transmissor de vibrações, experiências, mensagens. A relação com a natureza é bastante utilizada como uma inspiração para o gesto e a racionalização do movimento, experimentada de diversas formas no balé, seria substituída aos poucos por modos de sentir e exprimir o movimento corporal, o gesto dançado, coreografado de maneira mais natural, já que não havia um compromisso com o belo, com a aparência, e os problemas existenciais poderiam estar expostos nos espetáculos.

Por buscarem uma maior comunicação com o público, os espetáculos deixam de estar enraizados nos espaços sagrados da arte⁶⁶, os teatros, e passam a ser encenados também em “arenas públicas, cafeterias, palcos montados nas ruas” (SOUZA, 2006, p. 103) e emergia aí uma questão própria da modernidade artística: “onde começavam e terminavam a cidade e o museu?” (Idem).

Gradativamente, a *modern dance* pôde moldar, investigar, reparar e implementar o corpo em sua forma e conteúdo segundo o gosto de cada pioneiro e desbravador. Na busca de dominar, pelo *logos*, o desconhecido – a morte e a sexualidade, por

⁶⁵ As primeiras décadas do século XX assistiram a duas grandes guerras, e o corpo, juntamente com a sociedade, se desagregou, se fechou, se contraiu. Os paradigmas sobre a visão de corpo foram se resignificando. Neste panorama, a arte se tornou fértil de ideia e energias para serem transmitidas, pois um corpo em transgressão pode mostrar as submissões e mudanças sociais em momentos difíceis, especialmente, para todos os países que participaram de maneira efetiva das guerras. Neste período houve vários renascimentos e reconstruções (de nações) e também o estabelecimento de novas questões na arte.

⁶⁶ A relação entre a dança moderna, a cidade e a urbanização é uma questão importante, já que os gestos que *a priori* eram movimentos cotidianos começam a ganhar a cena de uma forma resignificada, para se tornarem artísticos. “A dança moderna apropriou-se do movimento dos corpos pelas ruas das cidades, transformando-os em coreografias urbanas” (SOUZA, 2006, p. 67). Na cidade moderna o corpo tem papel importante e na dança o corpo será expressão, “intérprete do pensamento, linguagem natural da alma” (SOUZA, 2006, p. 96).

exemplo, apagar os limites impostos pela natureza, o coreógrafo moderno produziu um corpo descrito como biocibernético, o qual começa na esfera biológica e, invadido e dilatado pelas novas tecnologias e pelas manifestações artísticas vanguardistas, nunca termina – corpo esse que representa um novo modelo de sensibilidade, flexibilidade, inteligência e capacidade comunicativa. Em consequência, o reconhecimento do homem no que é sua condição mais primitiva – ser corporal – coloca-se em questão (SOUZA, 2006, p. 141).

A dança moderna⁶⁷ surge no momento em que o corpo ganha destaque nos discursos sociais; o século XX é transpassado por guerras, superação de modelos econômicos, protestos, ditaduras. Hobsbawm, em *Era dos extremos* (1991), aprofunda de forma refinada as principais questões que transpassaram o século XX, apontando a importância dos fatos históricos na continuidade da vida social. De acordo com o autor, as principais mudanças ocorridas no século XX ocorrem a partir da Primeira Guerra Mundial e seguem até o confronto entre capitalismo e socialismo⁶⁸. Essas mudanças transformaram as sociedades e recorrem aos períodos que:

(...) vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda (...) Era da catástrofe (...) Houve ocasiões em que mesmo conservadores inteligentes não apostariam em sua sobrevivência. Ela foi abalada por duas guerras mundiais, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais que levaram ao poder um sistema que se dizia a alternativa historicamente predestinada para a sociedade capitalista e burguesa (...) Os imensos impérios coloniais erguidos durante a era do Império foram abalados e ruíram em pó (...)

Mais ainda: uma crise econômica mundial de profundidade sem precedentes pôs de joelhos até mesmo as economias capitalistas mais fortes (...) Enquanto isso avançavam o fascismo e seu corolário de movimentos e regimes autoritários.

O colapso de uma parte do mundo revelou o mal-estar do resto. À medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também no político (...) O futuro da política era obscuro, mas sua crise, no final do Breve Século, patente.

Ainda mais óbvia que as incertezas da economia e da política mundiais era a crise social e moral, refletindo as transformações pós década de 1950 na vida humana, que também encontraram expressão generalizada, embora confusa, nessas Décadas de Crise (HOBSBAWM, 1991, pp. 16-20).

No século XX a ideia cartesiana de corpo dividido já havia sido superada e pesquisadores como Marcel Mauss (1950), Merleau Ponty (1994), Michel Foucault (2009)⁶⁹ e Le Breton (2003) debruçam-se sobre os valores sociais que o corpo vai ganhando ao longo do tempo, observando que os discursos se exponenciam a partir da segunda metade do referido século. O corpo passou a ter evidência pois se verificou que ele é o instrumento da vida, transpassado por diferentes saberes (sociais, biológicos, culturais) e no momento em que estes saberes se ampliam em função das dinâmicas sociais, os discursos sobre o corpo também, pois

⁶⁷ É válido apenas lembrar que dança “moderna” é diferente de modernismo na dança e que não há um processo de estabilidade neste campo, no sentido da aceitação, por conta dos temas e da forma como os temas se desenvolvem na cena.

⁶⁸ Ver "O Século: vista aérea - olhar panorâmico" in Hobsbawm, 1991, p. 11-28.

⁶⁹ Técnicas Corporais; Fenomenologia da percepção; Corpos Dóceis - Vigiar e punir.

o "corpo é a interface entre o social e o individual, a natureza e a cultura, o psicológico e o simbólico" (LE BRETON, 2003, p. 97).

Mauss (1950) pensa o corpo como um local onde as individualidades aparecem, mostrando, assim, as diferentes organizações sociais estabelecidas, pois “cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios” (p. 213). O corpo é social e carrega consigo os valores dados *à priori* pelo grupo no qual este corpo está inserido. Neste sentido, estudar o corpo em diferentes campos do saber e práticas, permite observar os contextos sociais: "(...) o corpo é o primeiro instrumento e o mais natural (...) sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é o seu corpo" (MAUSS, 1974, p. 407).

O autor apresenta o conceito de técnicas corporais observando os usos do corpo e seus significados, nos permitindo pensar a dança, expressão artística que utiliza o corpo como linguagem, como uma representação e construção social de seu tempo. A dança moderna possui características que estão devidamente ligadas às questões sociais do momento em que se estabeleceu. A dança moderna, assim como outros movimentos, foi uma necessidade de expressão pautada em discursos e circunstâncias de um período.

Para Ponty (1994), o corpo é uma linguagem no sentido de percepção, expressão, comunicação. A percepção tem o sentido da projeção de algo interno para algo externo e essa passagem não pode se dar somente pelas palavras e é nesse momento que o corpo, ou melhor, os gestos corporais, tornam-se linguagem:

A palavra ainda está desprovida de uma eficácia própria, desta vez porque é apenas o signo exterior de um reconhecimento interior, que poderia se fazer sem ela e para o qual ela não contribui. A palavra não é desprovida de sentido, já que atrás dela existe uma operação categorial, mas ela não tem esse sentido, não o possui, é o pensamento que tem um sentido, e a palavra continua a ser um invólucro vazio (...), a linguagem é apenas um acompanhamento exterior do pensamento (PONTY, 1994, p. 240-241).

Contudo, o autor chama a atenção para a construção dos significados dos gestos observando que estes são dados de acordo com o contexto e não de forma deliberada. A dança transforma estes gestos em expressão artística e não apenas expressão cotidiana; a dança moderna busca essa intensificação do gesto cotidiano para transformá-lo em expressividade, sentimento, emoção, ainda que os signos sociais corporais transpassem a criação.

Desta forma, as mudanças ocorridas no século XX, como, por exemplo, os modos de produção, as evoluções dos meios de comunicação, e outros, impulsionam a forma como se lida com o corpo; neste cenário percebe-se que há necessidade de expressão, no momento em que é preciso abrir canais sensíveis e se posicionar acerca de acontecimentos que mudaram os

rumos de todo o mundo. Pode ser dividida em duas grandes correntes: a dança moderna americana e a dança expressionista alemã. Cada uma destas correntes teve precursores que ficaram imortalizados no mundo da dança e contribuíram para que o campo se dilatasse, tivesse novos sentidos e novas possibilidades de criação e de atuação profissional.

Na segunda metade do século XX, segundo Goldenberg (2002), o culto ao corpo ganhou uma dimensão social inédita e entrou na era das massas. A difusão generalizada das normas e imagens, a profissionalização do ideal estético e a grande preocupação com os cuidados do rosto e do corpo, fundam a ideia de um novo momento da história da beleza feminina e, em menor grau, masculina. Cada indivíduo é considerado responsável (e culpado) por sua juventude, beleza e saúde. O corpo torna-se, também, capital, cercado de enormes investimentos (de tempo, dinheiro, entre outros), a obsessão com a magreza, a multiplicação dos regimes e atividades de modelagem do corpo, a disseminação da lipoaspiração, dos implantes de próteses de silicone nos seios, de botox para atenuar as marcas de expressão, testemunham o poder normatizador dos modelos cada vez mais acentuados na atualidade (PAIM, STRAY, 2004, p. 01).

O corpo que dança acompanha estas transformações:

O corpo vem sofrendo modificações no decorrer da história e o corpo em movimentos de dança é um processo de conquistas e evoluções de cada momento histórico. “*Na história, todo novo período criador começa por uma transgressão e uma revolta*” (GARAUDY, 1973: 89). Essa revolta pode-se perceber com o surgimento da dança moderna contra a formalidade e artificialidade dos códigos rígidos do ballet clássico. Instaurava-se um momento de um outro corpo, um corpo que poderia dançar com os pés descalços sem negar a gravidade, buscar uma maior liberdade de expressão (SANTOS, 2006, p. 2).

A dança moderna se destaca primeiramente na Alemanha e nos EUA porque, no caso da dança moderna americana, se pode dizer que, durante o século XX, os EUA se tornaram um país extremamente nacionalista e poderoso, fruto das conquistas econômicas e políticas, reforçando assim sua identidade perante a Europa, fato que também se mostra na dança, uma vez que a dança clássica nos EUA não tinha uma tradição como na Europa e talvez por isso, tenha tido um terreno fértil para se desenvolver. O país se fortaleceu como potência econômica e precisava ser potência cultural.

As imagens fortes e contundentes sugeridas pela estética da *modern dance* suscitavam emoções bastante diferentes daquelas propostas pelo classicismo e que, de alguma forma, encontram eco precoce nos EUA e não na Europa. No mundo moderno das cidades americanas havia uma proliferação de manifestações artísticas e uma crescente população anônima que a elas desejava ter acesso (SOUZA, 2006, p. 101).

As artes encontram espaço e brechas para fortalecer campo profissional em ascensão nos EUA, além, é claro, do fato de o incentivo às artes poder ser descontado em impostos, o que torna a arte interessante do ponto de vista econômico. Havia uma população desejosa por acesso à cultura e a dança cênica, seja a dança moderna, seja o balé neoclássico, deu espaço à

formação de profissionais que marcaram a história, isto é, o profissionalismo não foi um problema, embora as artes, no período entre as duas grandes guerras, tenham sofrido bastante em relação à criação e à manutenção das obras.

A dança moderna contribuiu para ascensão de espaços para os críticos, profissionais que tinham por objetivo mediar a comunicação entre os espetáculos e o público. Afinal, a cena moderna era inovadora e diferente dos balés clássicos e neoclássicos. Lembramos que os EUA viviam o clima da *American Way of life* (especialmente na década de 1920, no pós I Guerra Mundial), que forjava um estilo de viver e comportamentos ligados a um *ethos* de cunho extremamente nacionalista; era mostrado como viver é bom, como o país detinha estrutura para fazer pessoas felizes e havia se tornado refinado culturalmente⁷⁰.

A dança cênica moderna estava muito ligada aos exageros, também criava cenários irreais, trabalhava com narrativas não lineares e muitas vezes falava do caos, temáticas ligadas à criação subjetiva, às emoções e ao contexto turbulento das primeiras décadas do século XX. A Arte moderna quer “criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista. Nela há interação” (BAUDELAIRE, 1998, p. 45 *apud* SOUZA, 2006, p. 98).

Assim como no balé de corte, que foi incorporado à nobreza para mostrar o poderio cultural de uma corte, a dança moderna também foi inicialmente pano de fundo para a demonstração do progresso e do desenvolvimento de um país moderno como os EUA. Mais uma vez abre brechas em função de pertencer a uma rede de significações que vão além da arte.

As principais precursoras da dança moderna americana foram Loie Fuller⁷¹, seguida de Isadora Duncan⁷² e Ruth Sant Denis⁷³, consideradas como a primeira geração moderna. As inovações e os impactos criados esteticamente foram sentidos nos trabalhos destas precursoras, embora não houvesse uma organização metódica dos rumos que a dança moderna tomaria: “Tanto Isadora Duncan, quanto Ruth St. Denis não baseavam o seu não – conformismo em qualquer ordem ou máxima. Sabiam apenas que os princípios da dança acadêmica não eram para elas” (FARO, 2001, p. 117).

Löie Fuller deu à dança uma grande inovação ao utilizar os recursos de luz em suas apresentações e a ilusão de ótica criada pela bailarina em cena, com os panos e a iluminação,

⁷⁰ As artes tinham certo destaque neste período, pois transitavam nos meios sociais e eram bem consumidas, já que esta fase marcou um consumismo extremo. É fato que esse estilo de vida sempre foi um discurso que envolvia como pano de fundo as disputas econômicas entre capitalismo e socialismo.

⁷¹ Ver Anexo I - Biografias.

⁷² Ver Anexo I – Biografias.

⁷³ Ver Anexo I - Biografias.

fizeram sucesso não só nos EUA como também na Europa. A coreógrafa buscava a experiência sensorial, questão muito recente para a dança cênica. “Velocidade, luz, cor são os agentes da arte de Lóie Fuller. (...) O corpo do artista é um ressonador” (SUQUET, 2009, p. 512).

Isadora Duncan é uma das bailarinas imortais na dança por seu jeito muito peculiar de trabalhar o gesto, bastante influenciado pelo contexto do início do século XX. Sua preocupação era o gesto mais natural, o gesto como expressão dos desejos e para isso rompeu por completo com os padrões clássicos da dança cênica. Dizia que “O americano nato nunca pode ser um bailarino. As pernas são longas demais, o corpo flexível e também o espírito livre demais para esta escola de graça afetada e andada no dedo do pé” (Isadora Duncan)⁷⁴. Isadora Duncan, mais do que revolucionar o campo da dança, revolucionou a cultura corporal.

As roupas que escolhia como figurino davam ideia de liberdade, de expressão da sua subjetividade, dançava com os pés descalços, livres de sapatilhas de ponta, cabelos levemente soltos, e abandonou o espartilho ao dançar porque acreditava que ele não mostrava o corpo como ele é e dificultava a respiração, ponto chave de sua dança e de todo o movimento da dança moderna. Era uma revolucionária também por dançar com músicas diferentes das músicas compostas para balé, como por exemplo, músicas que eram apresentadas em concertos. E, justamente por todas estas inovações, muitos não aceitaram prontamente suas danças.

Já Ruth St. Denis incorporava temas e elementos da cultura oriental em sua dança. Foi casada com o coreógrafo e bailarino Ted Shawn, com quem fundou uma escola de dança moderna, a *Denishawn School*, que se tornou um celeiro de talentos⁷⁵ da nova forma de dançar. Alguns dos grandes nomes das gerações posteriores saíram desta escola, embora Ted e Ruth não tenham feito muito sucesso na Europa, em função do momento, do próprio expressionismo.

Os temas de seus espetáculos não estavam de acordo com o contexto e, em verdade, a estrutura narrativa na dança moderna, embora ainda utilizada, era bem diferenciada da narrativa dos clássicos de balé que estavam próximo a Denis e Ruth. A forma de usar o corpo em cena na dança moderna estava mostrando que a havia uma tendência a não padronizar as técnicas corporais.

⁷⁴ Disponível em < <http://frases.art.br/isadora-duncan/o-americano-nato-nunca-pode-ser-um-bailarino-as-pernas-sao-longas-o.htm> > Acesso em 11 fev 2013.

⁷⁵ Muitos nomes da dança moderna passaram pela escola, como Martha Graham e Doris Humphrey, por exemplo.

Os pioneiros da dança moderna americana tiveram que enfrentar a desconfiança inicial em relação à nova dança, que tinha novos paradigmas e estéticas além de disputar a preferência do público com os balés russos. Ou seja, a dança cênica apresentava realmente seu campo dividido com disputas internas, o que permitiu que o reconhecimento da dança moderna fosse gradual.

Na realidade, o que esses artistas queriam – assim como os expressionistas na Europa – era contextualizar seu trabalho. O mundo mudara e sua arte deveria atualizar-se – seja por meio da visão crítica ou da aceitação da contemporaneidade (SIQUEIRA, 2006, p. 102).

A dança moderna buscou modificar os espetáculos, consolidando a possibilidade de diversificar a dança cênica e com isso conquistou legitimidade profissional. Como toda experiência inovadora, inicialmente não foi aceita, mas o fato de dialogar com as sensibilidades à sua volta a fez estabelecida. Outro ponto importante em relação à dança moderna é o fluxo de artistas. Após a I Guerra, muitos profissionais da arte europeus se apresentaram nos EUA e em outros países das Américas, porque a Europa não podia incentivar a Arte, em um momento em que os países arrasados não tinham o básico para sobrevivência; atravessava-se um tempo de caos e nesse cenário houve a tentativa de não deixar a arte estagnada de diferentes formas: os balés Russos, por exemplo, continuavam a fazer apresentações, mas não viajavam mais entre a Europa e tentavam sobreviver dentro do próprio país enquanto diversos artistas buscavam abrigo em países da América, o que impulsionou a formação do campo profissional em dança nestes locais, como será visto posteriormente e especialmente em relação ao Brasil.

Pode-se dizer que o século XX é rico em fatos marcantes, o que conferiu à arte processos não lineares e levou ao distanciamento do passado das “escolas” hermeticamente fechadas em si. Os grandes eventos e fatos históricos vividos neste período mudaram o panorama cultural e

Se verificarmos bem, notaremos que todas as artes ganharam novo impulso após o último conflito mundial. Se compararmos o número de espetáculos, exposições, e demais manifestações artísticas, veremos que houve um aumento percentual de público e de propostas. Esse aumento acompanhou o progresso da humanidade, a facilidade dos meios de comunicação e uma certa avidez natural pela cultura, mormente nos países em que ela é tida como verdadeira necessidade, não como privilégio de uns poucos (FARO, 2001, p. 95).

Os espetáculos modernos, através das coreografias elaboradas, deram à dança cênica significados e expressões além do virtuosismo. A modernidade deu à dança um caráter de linguagem expressiva não só no gestual, mas na criação deste. Esta expressividade comunica

e pode exprimir o contexto e a realidade vivida, já que o espetáculo se aproximou efetivamente da sociedade não para entretê-la, mas para sensibilizá-la, especialmente em um século com tantas transformações.

Nesse sentido, o significado da dança frente à sociedade ganha maior destaque e ela passa a ser um campo artístico que não só dialoga e reflete a sociedade, mas ajuda a construí-la, o que quer dizer que uma dança mais contextualizada poderia fazer mais sentido na sociedade. Os coreógrafos modernos, principalmente das primeiras gerações, se debruçaram sobre esta forma de dança por opção, e não simplesmente por não serem grandes bailarinos clássicos. Cada coreógrafo moderno tinha suas convicções muito claras e buscava dar à cena suas impressões, gestos, a sua forma. Assim, a dança moderna serviu para a afirmação dos ideais de cada grupo, o que dava ao campo profissional liberdade em seu interior.

Outro fator marcante era a possibilidade do registro das obras facilitada pelo advento da tecnologia. A dança é fugaz e o registro representa um grande passo para esta arte, embora não represente a substituição do espetáculo, já que a produção estética é diferenciada quando o observador, o público, assiste ao espetáculo ao vivo. Os registros dos espetáculos funcionam como fonte, como pesquisa, como acervo, como memória.

Entre o pós I Guerra Mundial e as últimas décadas do século XX surgiram outras gerações da dança moderna americana, representadas por Martha Graham⁷⁶ e Doris Humphrey⁷⁷, por exemplo. Este grupo foi responsável por sistematizar técnicas e analisar as principais questões da dança moderna. Marta Graham trazia em seu discurso (inclusive corporal) as ideias de modernidade e já se distanciava dos precursores, pois, para ela, o corpo deveria ser utilizado para dialogar com as circunstâncias da época: "Nenhum artista está adiante do seu tempo. Ele é o seu tempo; o que acontece é que os outros estão atrasados no tempo" (Martha Graham)⁷⁸. Criou uma técnica baseada na respiração e nos movimentos de contração e relaxamento. Formou sua escola de formação em dança e uma companhia, hoje chamada *Martha Graham Dance Company*, conceituada como uma das melhores do mundo; mudou a forma de pensar a dança, a cena, em função de sua relação com a expressividade e com o chão:

No corpo de um bailarino devemos, como espectadores, tomar consciência de nós mesmos. Não devemos procurar uma imitação das ações cotidianas, dos fenômenos da natureza ou de criaturas exóticas de outro planeta, mas sim alguma coisa deste milagre que é o ser humano motivado, disciplinado e concentrado. A vida,

⁷⁶ Ver Anexo I – Biografias.

⁷⁷ Ver anexo I – Biografias.

⁷⁸ Encontra-se em “Quem disse”. Disponível em < <http://www.quemdisse.com.br/frase.asp> > Acesso em 11 fev 2013.

contrariamente à puritana, é uma aventura, uma forma de expansão do homem que exige extrema sensibilidade para ser realizada com graça, com dignidade e com eficácia... O corpo e alma estão implicados de forma indivisível nesta experiência da vida, e a arte pode ser vivida por um ser total (GRAHAM *apud* Wikipedia, 2012).

Doris Humphrey foi uma bailarina e coreógrafa contemporânea a Martha Graham e contribuiu para a consolidação da dança moderna enquanto forma de produção de arte, de conhecimento e de atuação profissional porque também desenvolveu trabalhos focados na respiração como princípio para o movimento, buscando posteriormente seus próprios conceitos em relação à dança.

A coreógrafa queria “falar do homem americano e não mais dançar sobre divindades orientais, distantes de sua realidade” (SILVA, 2005, p. 99), o que era muito trabalhado na *Denishawn school*. Sua técnica lida com a queda e a recuperação e mesmo durante a depressão, com a crise de 1929, Humphrey teve seu trabalho reconhecido com turnês pelas Américas na década de 1930.

A partir de então, os conceitos de dança se desenvolveram com questionamentos cada vez mais sólidos, técnicas e criação de obras que ficaram conhecidas mundialmente. As escolas de dança moderna americanas impulsionaram coreógrafos e bailarinos como Jose Limon, Lester Horton, Alvin Ailey, dentre outros, que representaram outras gerações modernas.

Cabe aqui um destaque à obra de Alvin Ailey, pois o bailarino e coreógrafo contribuiu de maneira significativa para a ampliação e reconhecimento social da dança moderna cênica pois buscou confrontar a dança com o protestantismo, no sentido de buscar uma brecha para que a dança fosse entendida não como algo ruim ou como manifestação corporal profana. No protestantismo há uma vertente que vê no corpo um poder ruim, portanto a dança seria algo intolerável. Alvin Ailey buscou mudar esta perspectiva criando espetáculos que dialogavam com a música e os cultos. Pode-se citar como exemplo o espetáculo "Revelations", no qual Ailey "ainda teve a seu favor a virtude de proporcionar um foco para o orgulho negro" (GITELMAN, 1998).

A grande mudança nos espetáculos em termos de movimento e técnica foi a utilização de movimentos de torção e o uso do chão, além da respiração, ponto de partida da criação. A distribuição de energia nos gestos deu ao tronco importância como força motriz dos movimentos, pois acreditava-se que a carga de expressividade se encontraria ali. Este fato tem base nas principais descobertas de fisiologistas da época sobre sistema nervoso e sobre o corpo como um todo e desta forma a verticalidade do balé foi sendo substituída pela atração da gravidade que trouxe os bailarinos para o chão.

O improviso foi surgindo como possibilidade ao longo da trajetória da dança moderna e foi configurando-se como técnica de criação. Os bailarinos não eram somente reprodutores dos movimentos, mas podiam criá-los especialmente a partir do contato com o fundo emocional de cada gesto, o que trouxe à cena contrações, dinâmicas entre forte e leve, rápido e lento, relaxamento.

A relação com o público no espetáculo moderno também é diferenciada da relação da dança clássica. Em primeiro lugar, o público é outro e os espetáculos não são direcionados a um grupo específico. Não há uma prerrogativa de criação assim como não é necessário que o espetáculo seja julgado por uma corte, por exemplo, para ser encenado:

Não se dança mais para o rei, não há corpo de baile. Na qualidade de cidadão urbano, o bailarino / coreógrafo, originalmente por meio de pesquisas individuais, quer traduzir e explicitar a rua, os conflitos, um novo tempo (SOUZA, 2006, p. 117).

A mídia, ao final do século XX, passa a ter um controle e, inclusive, gerenciar a arte, legitimando ou não ações, artistas, linguagens. Ainda nos dias de hoje há pouco espaço para a dança cênica nos canais abertos de televisão brasileiros, por exemplo. Lembramos também que a Internet e as redes sociais virtuais começaram a se desenvolver e se a popularizar, o que permitiu cada vez mais a comunicação, o contato com objetos que não estariam ao alcance. O século XX também mostrou uma americanização da cultura de massa, em função de os EUA serem um dos países mais bem estruturados economicamente e sua cultura difundida e aceita.

O campo da dança, a esta altura, já está profissionalizado. Os elementos que cercam a dança cênica, bem como as memórias e biografias vêm demonstrando que os processos de legitimação da dança cênica no mundo foram constantes e animados pelas disputas internas e tensões estabelecidas. O fato de o balé deixar de ser hegemônico no que diz respeito à criação na dança cênica foi um importante acontecimento que dinamizou o campo profissional.

No que se refere à dança expressionista alemã, pode-se dizer que estava ligada ao movimento cultural de vanguarda que surge na Alemanha, nos primeiros anos do século XX: o expressionismo. Sua característica principal era a valorização da subjetividade, da interiorização no processo de criação das obras; o contexto temporal tem como pano de fundo a Alemanha interessada na corrida armamentista, já que o país entrou tardiamente no Imperialismo e tinha conflitos com os EUA, nova potência mundial.

O que se evidencia na expressividade trazida pela *modern dance* é a vontade de seus criadores / intérpretes de retomarem seus corpos nesse momento preciso de uma modernidade em construção, de desequilíbrio no mundo da vida. Faziam apelo ao estudo do movimento que, supostamente, daria maior estabilidade à extrema agitação interna e também das grandes cidades (SOUZA, 2006, p. 95).

O movimento expressionista⁷⁹ na arte tratou de se “retorcer”, criar simbolismos, se interessar por emoções e reações subjetivas, porém viver de arte em um país que seria arrasado pela guerra, como no caso da Alemanha, foi bastante difícil e um fator decisivo para que a dança expressionista alemã, por exemplo, circulasse por outros lugares, inclusive pelos EUA. Muitos artistas fizeram várias apresentações fora da Alemanha neste período.

A dança expressionista alemã tem como pioneiro o coreógrafo, dançarino, educador e pesquisador Rudolf Von Laban⁸⁰, figura central também para o teatro no século XX. “Durante a Primeira Guerra Mundial, Laban se fixa na Suíça, l abre uma escola de arte do movimento, ao mesmo tempo em que começa a elaborar um método de notação da dança” (BOURCIEU, 2001, p. 293). O estudo que desenvolveu para apreender a dança em símbolos e códigos é chamado “*labanotation*”⁸¹. Paralelamente ao sistema de notação, Laban criou um sistema de estudo corporal, chamado hoje de “Sistema Laban”, também reconhecido mundialmente. Acreditava que

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer das outras e é uma parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como 'solista', enquanto as outras descansam (LABAN, 1978. p. 67).

Outra personalidade de destaque para a dança expressionista e moderna foi Émile Jaques-Dalcroze em função de sua contribuição para a execução do movimento atrelado ao ritmo, possibilitando formas diferenciadas de trabalhar a musicalidade do gesto. Dalcroze foi um músico e pedagogo que pensou a educação corporal como facilitadora da aprendizagem musical⁸².

Figura também importante na construção da escola alemã é Mary Wigman⁸³, que tinha sua relação com o movimento e com a expressividade diretamente ligada à Primeira

⁷⁹ Foi um movimento que durou várias décadas e teve uma forte produção em uma Alemanha da década de 1920, derrotada e destruída pós I Guerra Mundial. Havia muita fome, crise econômica, frustração. Em alguns momentos não teve o apoio oficial, sendo considerado uma arte corrompida, como no caso da Alemanha de Hitler, na década de 1930. Dialogou com a época de guerras, pessimismos, inaugurando paradigmas.

⁸⁰ Ver Anexo I - Biografias.

⁸¹ Cabe ressaltar a complexidade e a dificuldade deste sistema, que até hoje conta com poucos especialistas no mundo e foi difundido na Alemanha. Na ocasião das olimpíadas de 1936, “mil ginastas executam movimentos rítmicos de conjunto sem ensaio geral: cada grupo havia estudado isoladamente a ‘partitura’ que Laban havia enviado” (BOURCIEU, 2001, p. 295). Este fato mostra a eficácia da notação.

⁸² “Para ele o corpo é o ponto de passagem obrigatório entre pensamento e música: o pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento. É o seu primeiro passo” (BOURCIEU, 2001, p. 291). Criou um método psicomotor com base em movimentos ritmados repetidos; os exercícios vão se tornando mais complexos de acordo com a progressão do aprendizado. Hoje, essa metodologia é chamada de “Método Dalcroze” e conferiu um avanço pedagógico e coreográfico na exploração dos movimentos de bailarinos sejam eles profissionais ou não.

⁸³ Ver Anexo I - Biografias.

Guerra Mundial, pois acompanhou de perto os resultados após o fim do conflito, como a fome, o impressionante número de mortos, a crise econômica, na Alemanha arrasada. O centro de sua arte era o desespero e a revolta que vêm de suas vivências como alemã nacionalista, fato que dá a ela uma visão trágica sobre o mundo, condição esta levada para sua dança.

Mary Wigman⁸⁴ foi aluna de Laban e tornou-se sua assistente; criou inúmeras obras e as apresentou também nos Estados Unidos, local em que foi rapidamente reconhecida e implementou uma escola de formação. Os expressionistas, de forma geral, estavam preocupados em mostrar as subjetividades, a natureza humana, a liberdade individual e tinham como intenção aproximar os diferentes indivíduos em torno da arte, do conhecimento em exercícios de tolerância e ampliar sensibilidades na observação dos fatos.

No que tange à profissionalização, os expressionistas conferiram à dança cênica a diversidade na forma de expressar, abrindo caminhos para coreógrafos e bailarinos criarem e não se submeterem somente a repertórios de movimentos. Este fato amplia possibilidades de atuação no campo.

A dança expressionista alemã tem outras gerações⁸⁵ representadas por Kurt Jooss, que se mostrou um inovador, Alwin Nikolais e Carolyn Carlson, dentre outros, mas a potência da dança expressionista alemã está marcada em Pina Bausch⁸⁶, que exportou de maneira considerada genial a expressividade alemã pelo mundo. As experiências vividas por seus bailarinos eram os temas do trabalho da coreógrafa, que considerava cada montagem de espetáculo única. Criou a *Companhia de teatro-dança de Wuppertal*.

A partir do estabelecimento da dança moderna e da dança expressionista como arte é importante destacar a tensão interna que se estabelece: a disputa pela hegemonia do campo da dança cênica. Nesse contexto o balé dialogou, ainda que de forma superficial, com a dança moderna e conseguiu manter-se vivo, consagrando-se em países como a Rússia, já que o *status* da dança clássica se reafirma atualmente.

⁸⁴ Em relação à técnica, "Mary Wigman faz com que o movimento parta do tronco" (BOURCIEU, 2001, p. 299) e a relação com a música é indispensável, pois assim como Dalcroze pensava a importância do ritmo para o gesto.

⁸⁵ As gerações que se seguiram aos pioneiros da dança expressionista vivenciaram também a Alemanha Pós II Guerra Mundial, onde houve a reconstrução das cidades, dos teatros, e a recuperação da vida cultural da sociedade. A arte, incluída nesse cenário, vai mais uma vez buscando dialogar com os novos pensamentos e para a dança moderna se apresentaram novos caminhos diante do "Milagre Econômico" vivido no país.

⁸⁶ Seu trabalho é voltado para a dança-teatro, ou *Tanztheater*. Rompeu com as tradições na dança, no sentido de não se submeter às regras de mercado do campo artístico. Alguns a consideram também como precursora da dança contemporânea, já que na década de 1970 seus trabalhos são bastante reconhecidos e as características dialogam com paradigmas contemporâneos, ao mesmo tempo em que trazem a expressividade moderna. Ver Anexo I - Biografias.

O balé, lembrando Elias, nasceu estabelecido, não precisou disputar o domínio no campo, por razões óbvias. As outras danças não eram arte, não eram cênicas. Com a dança cênica moderna, o balé vai disputar espaço no campo artístico da dança pela primeira vez. Em países da Europa e nos Estados Unidos, a problemática é menor, pois sempre houve espaço para diversas maneiras de expressar a arte pela dança. Em países como o Brasil⁸⁷, a realidade é que o balé é estabelecido e as outras danças cênicas são *outsiders*.

Como visto, a dança moderna vai se distanciar do balé não somente pela técnica, que mudou para dar conta das novas aspirações, mas principalmente pela concepção do entendimento de dança, pelo pensamento que orientou, ou melhor, impulsionou as bailarinas a se apresentarem de maneira distinta da do balé. A dança moderna ampliou e profissionalizou a dança como linguagem. Porém, por mais inovadora que tenha sido na primeira metade do século XX, especificamente, também se enquadrou em escolas específicas e o seu fazer ao longo do século se tornou um símbolo de dança. “Havia um esforço para realizar uma profunda renovação, mas sempre um arranjo ordenado, velha herança (...) Não se deve perder o foco desta ambiguidade na dança moderna” (SOUZA, 2006, p. 146). O número de escolas de dança no século XX aumentou significativamente, o que pode apontar diferenças na visão cultural da sociedade.

A questão é observar que, com o passar dos tempos, se torna natural que haja certa estabilidade no processo de consolidação de novos paradigmas e este contexto, inclusive, impulsiona a arte a novas formas de ser pensada e criada, isto é, dá dinamismo à dança. Se a sociedade vai modificando, a dança cênica acompanha esta mesma condição.

É bem verdade que as escolas modernas tinham métodos diferentes, mas a dança continuava a obedecer a regras sociais herdadas. É possível dizer também que não foi um movimento de ruptura no sentido de cortar relações de forma abrupta com a dança clássica, mas sim o resultado de processos sociais e inovações, pois se afastou do balé em função das experiências vividas no século XX. A dança moderna ainda hoje é praticada por diferentes companhias profissionais e seu fazer é reconhecido. Algumas ainda trabalham as ideias de seus mentores, como a companhia de Martha Graham, se adaptando a novos contextos e viajando pelo mundo mostrando seus espetáculos e criações, o que reitera nossa ideia de consolidação no mundo artístico.

⁸⁷ Esta discussão será encaminhada ao final deste capítulo e aprofundada no capítulo três, que trará as memórias da dança cênica para contar sua história social, no recorte temporal específico compreendido por esta pesquisa, na cidade do Rio de Janeiro.

Assim, a Dança Moderna se configurou não mais como um sistema de dança e sim como um conceito de dança, ou seja, não se atribuiu a ela um único jeito de dançar com códigos pré-estabelecidos. A dança moderna buscou em seu ideal a expressividade, entendendo que cada indivíduo pode se expressar de forma diferente do outro. E levou esta questão aos espetáculos, à criação dos gestos. Houve características neste momento, mas não uma única escola ou padronização. Ao menos no discurso, a ideia era não fechar, restringir, mas ampliar.

A modernidade deu à dança a capacidade de reflexão: “As exigências eram e são menores do que as do ballet: não há idade inicial, corpos delgados, de pés com curvatura e tempo exato para o aprendizado técnico” (SOUZA, 2006, p. 143). Esta forma de expressão propiciou que mais pessoas acessassem a dança e gerou um mercado diferenciado. Trouxe à cena a expressão do homem atual e ao longo do tempo tornou-se “uma arte amadurecida, filtrada e que já atingiu a tranquilidade criativa da meia idade” (FARO, 2001, p. 123).

Muitos dançarinos e coreógrafos modernos trabalhavam individualmente mas tinham todos basicamente o mesmo objetivo: desenvolver técnicas, métodos de criação e filosofias de trabalho que pudessem ser usados para expressar a condição humana, aspecto este cuja linguagem do balé clássico era incapaz de realizar devido a sua limitação de vocabulário estético (SILVA, 2005, p. 103).

A transição para dança contemporânea se deu na medida em que se perdeu o ideal de retorno à natureza que iniciou a dança moderna. As mudanças de paradigma social e principalmente as inovações tecnológicas, cada vez mais aceleradas transformaram os rumos da sociedade e, com isso, surgiram outras formas de vocabulário gestual para a dança, pois era preciso dar conta da velocidade das informações e contextos.

1.3 Dança Contemporânea⁸⁸

Na contemporaneidade é o autor da obra que a justifica como arte e dá sentido a ela⁸⁹ e esse será, inclusive, um dos "perigos" da arte atual, ou seja, à medida que o artista tem autonomia para categorizar sua obra como artística ou não, os limites (técnicos, estéticos) se dilatam e se tornam tênues entre o discurso e a criação. Neste panorama as artes corporais ganham espaço ampliado nas discussões sociais, porque o corpo assume um papel muito importante e, enquanto projeto social, impulsiona a legitimidade da dança conforme são criados mais espaços para que os indivíduos “comuns” possam fazer atividades com seu

⁸⁸ Idem a nota 13 (cf. Página XX).

⁸⁹ A partir da década de 1960, a arte contemporânea ou pós-moderna se inaugura com Marcel Duchamp, que eleva o objeto cotidiano à condição de arte.

corpo, acontecimento que ampliou o mercado (ou seja, o consumo e a relação com a prática) para a dança. Cabe ressaltar que não falamos aí de dança cênica, mas da dança enquanto atividade física, lúdica, de produção de conhecimentos, contudo a grande maioria de profissionais que ensinavam dança nestes espaços vinham da dança cênica e atuavam em dois campos.

Podemos dizer que a dança cênica contemporânea surge com o questionamento de artistas e coreógrafos sobre a forma de criação e construção do espetáculo, desde a década de 1940, mas de forma mais contundente a partir da década de 1960, como veremos. Merce Cunningham⁹⁰ pode ser considerado um dos artistas pioneiros nesse âmbito e sua principal inovação foi pregar a não permanência de modelos acadêmicos na dança.

Para ele, mesmo com a dança moderna ainda existiam regras narrativas e temáticas, embora mais abertas, e as escolas continuavam a mostrar um jeito de dançar formatado. Ou seja, para o coreógrafo a dança moderna não conseguiu efetivar na prática o seu discurso de ampliação, de libertação de modelos acadêmicos.

O coreógrafo buscou se relacionar de maneira mais íntima com a música e com as artes plásticas, inaugurando assim diálogos menos hierarquizados entre as artes. Outra característica marcante em suas obras foi o uso do "acaso" (ou seja, havia muitas imprevisibilidades em seus espetáculos, o que não era comum em um espetáculo de dança cênica profissional) nas suas criações, ou seja, a ordem do espetáculo e da coreografia era feita através de jogos e dados, muitas vezes no ato do espetáculo.

Em termos históricos a gente pode falar que o primeiro personagem da dança contemporânea foi o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham. De uma forma isolada, ainda nos anos 1940/1950, Cunningham começou a pensar em questões que depois seriam muito caras à dança contemporânea. Ele pensou uma dança que não tinha nenhuma ligação narrativa, que não queria contar uma história. Levou para cena uma dança mais livre, sem amarras, contra o virtuosismo (PAVLOVA, 2014)⁹¹.

A segunda metade do século XX e a passagem para o XXI forma momentos⁹² de muitas transições, grandes contradições, avanços tecnológicos em curtos períodos, da popularização da comunicação em redes (especialmente a Internet) tornando a comunicação cada vez mais rápida e globalizada. A esse respeito, Giddens (1991) afirma:

A globalização pode assim ser definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de

⁹⁰ Ver Anexo I - Biografias.

⁹¹ Ver referências. Documentário exibido pela Globo News, 2014.

⁹² Anthony Giddens em "As consequências da Modernidade" e Zygmunt Bauman, em "O mal-estar da pós-modernidade", são exemplos de autores que abordam estas questões.

distância e vice-versa. (...) O resultado não é necessariamente, ou mesmo usualmente, um conjunto generalizado de mudanças atuando numa direção uniforme, mas consiste em tendências mutuamente opostas (p. 76).

Desta forma, as vivências podem correr o risco de se tornarem superficiais, pois a velocidade marca profundamente as relações sociais e a principal contradição é que a sociedade vive em rede, mas continua individualista: "Ao mesmo tempo em que as relações sociais se tornam lateralmente esticadas (...), vemos o fortalecimento de pressões para autonomia local e identidade cultural regional" (GIDDENS, 1991, p. 77). O historiador Eric Hobsbawm (1991) analisa as principais ocorrências e fatos históricos do século XX, observando seus desdobramentos e apontando para uma compreensão histórica sem trilhar o futuro, mas evidenciando as principais transformações em diversos âmbitos:

Não sabemos para onde estamos indo. Só sabemos que a história nos trouxe até este ponto e (...) o porquê. Contudo, uma coisa é clara. Se a humanidade quer ter um futuro reconhecível, não pode ser pelo prolongamento do passado ou do presente. Se tentarmos construir o terceiro milênio nessa base, vamos fracassar. E o preço do fracasso, ou seja, a alternativa para uma mudança da sociedade, é a escuridão (HOBSBAWM, 1991, p. 562).

A estética está cada vez mais valorizada, no sentido da sedução, da criação do desejo pelo possuir, o que impulsiona uma sociedade consumista. A forma como os artistas vão produzir e veicular a sua arte se comunica com esta lógica, dialogando com estas premissas, buscando interlocução com as concepções do mercado⁹³, tentando não perder sua liberdade de criação, mas talvez esse fato seja o uma grande contradição e um nó para a criação.

A dança contemporânea se materializa com o discurso de uma narrativa fragmentada, interação com o público, transformação das ações cotidianas em dança. A repetição e o minimalismo invadem os trabalhos e há relações com a sociedade no que diz respeito à individualização cada vez maior, já que é composta de muitos solos, coreógrafos independentes, companhias de dois ou três interpretes.

Em uma época em que os recursos tecnológicos têm se estendido pelos vários campos sociais e culturais, a arte tem encontrado na tecnologia uma nova fonte para indagações, crítica ou auxílio. A cada dia, novos recursos eletrônicos são criados com intuito de implementar a capacidade de comunicação (SOUZA, 2006, p. 164).

A relação com as mídias e com os recursos digitais auxilia a dança no sentido do registro e da memória, bem como na inovação da cena coreográfica. A dança contemporânea atrela às criações estudos e pesquisas não somente corporais, mas técnicas, conceituais, em diversos setores da produção da arte. Ou seja, o que está em foco na dança contemporânea é a

⁹³ Esta discussão será melhor elaborada no capítulo três.

investigação no processo criativo: “estabeleceu-se uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação” (SILVA, 2005, p. 108).

Em relação ao estilo e à proposta temática, o espetáculo contemporâneo propõe uma não-homogeneidade, isto é, cada coreógrafo, intérprete, fala do que quiser, sem compromisso com a realidade: “O traço em comum continuava sendo, pois o foco nas qualidades e na forma do movimento. Este era o objeto principal: chamar atenção para o corpo, mais especificamente para como o corpo se movimentava” (SILVA, 2005, p. 110). A ideia não era um espetáculo belo ou conjunto de movimentos ensaiados, mas sim trazer à cena reflexões sobre os conflitos da vida acelerada nos gestos dançados cada vez mais relacionados ao comportamento dos indivíduos.

O espetáculo em si, já na dança moderna, começava a se estabelecer em redes, mas a partir da década de 1960 o mundo todo se voltará para a construção de redes na vida social. Nós dependemos cada vez mais das teias traçadas socialmente em vários sentidos; assim o espetáculo feito de interações tem seu auge na dança contemporânea, uma vez que as diversidades, multiplicidades, os poucos padrões pré-estabelecidos e as regras mais flexíveis se apresentam no diálogo de linguagens que a dança propõe.

Este argumento pode levar a uma desordem que se torna uma potência criativa, mas igualmente acarreta uma dificuldade de conceituação acerca desta manifestação, o que nos leva a pensar que os conceitos explodem suas barreiras; a inovação no espetáculo passa a ser as interfaces criadas. Não é preciso buscar algo genuíno, pois a inovação se dará nas interfaces criadas.

É bem verdade que definir a dança contemporânea atualmente não é tarefa fácil, pois, por ser ainda uma “história recente”, há muitos embates e reflexões: a dança contemporânea é uma escola, um movimento, uma corrente? Um balé de tema atual e dançado hoje pode ser considerado dança contemporânea?

Penso que a dança cênica contemporânea é uma forma de pensamento, um tipo de manifestação expressiva, que certamente cria códigos, mas não se preocupa em sistematizar escolas em um primeiro momento. Propaga em seu discurso a liberdade, a acessibilidade, porém muito do que acontece no discurso não se efetiva na prática, isto é, o desejo de criar e problematizar não dá conta de efetivamente produzir. Mesmo assim, a dança do final do século XX é até hoje uma dança performática, dinâmica e “já se diversificou de tal forma que sua contemporaneidade implica o hoje, mas não necessariamente o novo” (FARO, 2001, p. 124).

Faro (2001) aponta que, nas últimas décadas, o espetáculo de dança cênica se tornou híbrido, abriu perspectivas a diferentes temáticas, avançou tecnicamente a partir dos desdobramentos referentes à preparação corporal e limites cada vez maiores de execução de movimentos extracotidianos, se entrelaçou às tecnologias, foi para as telas de cinema, enfim, dialogou de inúmeras formas com muitas ideias e concepções. Dessa forma, não necessariamente é preciso que se faça o novo para ser contemporâneo.

O contato e a improvisação ganharam muita força na dança hoje e, mesmo não sendo uma técnica nova, possibilitaram diferentes jogos coreográficos, diferentemente do balé clássico e da dança moderna. A dança contemporânea ainda é muito recente. A partir da década de 1970, após a vanguarda (no sentido da preocupação com a experimentação em si), o espetáculo como produto cênico final volta a ganhar relevância, deixando o campo da dança cênica profissional cada vez mais fragmentado, pois agora há muitas formas de dançar cenicamente.

Paralelamente às criações pós-modernas dos anos setenta, grupos de dança moderna continuavam a atuar com sucesso, como por exemplo o Martha Graham Dance Company, (...) Alvin Ailey, bem como grandes companhias de balé clássico como o New York City Ballet, Royal Ballet de Londres, Bolshoi e Kirov da Rússia, dentre muitas outras (SILVA, 2005, p. 118).

Na década de 1980, as evoluções técnicas deram um grande virtuosismo à dança cênica em função do que seria uma grande característica até os dias de hoje: a bricolagem, o diálogo entre linguagens, as montagens. Atualmente é comum que coreógrafos contemporâneos sejam convidados por escolas de balé para ministrarem aulas e laboratórios de movimentos com bailarinos clássicos, fato que reforça as ideias da dança atual e a importância do encontro de técnicas para o corpo que dança. A dança contemporânea

(...) busca o uso do movimento como forma de expressar tudo, desde a despedida de dois amantes até os dramas que se podem passar dentro dos quartos de uma casa de cômodos. O coreógrafo atual pode buscar sua inspiração em qualquer fonte: sua visão pessoal, a literatura, suas observações? (FARO, 2001, p. 124-5).

A narrativa é sempre a preocupação da dança cênica e em alguns momentos da história, como vimos até aqui, a narrativa era linear e bem construída para que fosse contada uma história; depois a narrativa não precisava ser tão linear, o espectador deveria ter a liberdade de interpretar pela identificação com o gesto, o movimento, a temática do espetáculo. A dança contemporânea⁹⁴ propõe uma abertura maior quanto à narrativa: pode

⁹⁴ Como há uma dificuldade em conceituá-la, alguns pesquisadores como Eliana Rodrigues Silva, defendem que a dança cênica atual pode ser chamada de contemporânea ou pós-moderna, de acordo com a contextualização de cada grupo e trabalho.

haver ou não, ser linear ou não, enfim, o que o coreógrafo quiser. “A narrativa, porém, restaura-se definitivamente, mesmo que desconstruída” (FARO, 2001, p. 125) na dança contemporânea.

As misturas, o encontro de oposições (erudito x popular), “do belo com o cotidiano, da abstração com a dramaticidade, do espetacular com a simplicidade, do virtuosismo com a emoção” (SILVA, 2005, p. 128), a liberdade de expressão atingida no final da década de 1980 e início da década de 1990, fizeram surgir novas realidades coreográficas e conferiram à dança contemporânea uma identificação social, um caminho profissional diferente, ao menos na Europa, continente onde a dança contemporânea se difundiu rapidamente. A Europa se desenvolveu em todos os sentidos na década de 1990, dividindo com os EUA, que desde o início do século XX se firmaram como centro de referência em dança, o *status* cultural e artístico.

Nas últimas décadas, devido à abertura de propostas, pensamentos e coreografias, os bailarinos se transformaram também em coreógrafos, um diferencial no mercado, pois as atribuições se misturam. O mercado de trabalho se dilatou e os bailarinos podem ter mais chances, há mais companhias profissionais em ação em todo o mundo; a especialização (luz, figurino, cenários) também fez aumentar o mercado de profissionais. O público passou a ter mais opções de espetáculos e cada vez mais é preciso estrutura para a dança cênica: teatros, pautas, incentivos, patrocínio. Há mais popularidade, embora, em países com menos tradição em dança, haja menor democratização.

O coreógrafo pode dançar sua própria criação, por exemplo, e este fator gera um “inchaço” em produções e um perigo: busca excessiva por inovações ou diferenciais, que em algumas obras tornam a dança “qualquer coisa”. A dança contemporânea, especialmente no Brasil, esbarra diversas vezes nestas questões, inclusive dificultando o acesso de diferentes camadas da sociedade aos espetáculos.

A possibilidade de criar, inovar, romper com normas, regras e padrões hierárquicos, de se diferenciar e ser diferenciado vem ao longo da história da dança e das artes cênicas, estimulando corpos dançantes à composição de partituras cênico-coreográficas, revelando diferentes formas de linguagem expressiva do corpo, demonstrando seu modo de ver-sentir-pensar e estar em comunicação com a realidade e com o mundo (...) Esse modo de organização do corpo, do pensamento que dança e da construção coreográfica, surge da necessidade de revelar e refletir o estado do mundo contemporâneo e da arte atual (DE SÃO JOSÉ, 2011, p. 2).

A armadilha que a dança contemporânea criou para si foi seu discurso de abertura e liberdade, o que muitas vezes é interpretado de maneira errônea, pois liberdade de criação e

abertura a novos diálogos e propostas, como dito acima por Faro, não significa abstrair a técnica e o fazer artístico:

Entre os auto-intitulados contemporâneos, há uma boa quantidade de aventureiros. Na sua maioria, são pessoas de técnica e conhecimento deveras incipientes que buscam, através de uma atitude agressiva, inscrever à força seu nome no livro da dança. Em nome do contemporâneo, do atual, procuram demolir o trabalho mais acadêmico, declarando, peremptoriamente, que só eles estão em sintonia com o mundo moderno. E como as explicações da dança vêm sendo cada vez maiores, essas suas necessidades de expressão são coibidas, em boa parte, por seus parcos conhecimentos sobre as próprias bases dessa arte (FARO, 2001, p. 125).

Isso que eu vou dizer aqui é um pouco delicado, mas muito poucos no Rio de Janeiro são autores das suas obras, quer dizer, pessoas que você olha e fala assim: este trabalho é de fulano. Trabalhos autorais. Às vezes você vê até boas coreografias, excelentes bailarinos, mas que cai em uma fórmula. Eu tenho tido preguiça para a dança contemporânea (SALDANHA, 2003).

É importante ressaltar também que o Faro (2001) é crítico e duro em relação à contemporaneidade da dança, deixando de observar todas as contribuições que ela traz ao campo. O autor parece ser menos contundente em suas análises em relação ao balé e à dança moderna. Também podemos refletir sobre os discursos e correntes (prós ou contra) dos críticos sobre a dança contemporânea; de alguma maneira eles ecoam a dinâmica, a fragilidade e as disputas que existem no campo, como apontam Siqueira (2006) e Rodrigues (2005).

A dança de hoje caminha por trilhas pouco imaginadas⁹⁵: interage com a área médica, em diversos aspectos, com a educação, em festas e eventos sociais de grande porte enfim, a dança (não somente cênica) tornou-se parte do cotidiano, embora como “arte” ainda esteja restrita a poucos, continuando a ser um mecanismo de diferenciação social especialmente em países periféricos.

A forma como a dança contemporânea busca utilizar o corpo para a cena encontra eco nas discussões que são valorizadas no final do século XX. Muito se tem debatido sobre as possibilidades de expressão corporal e de como as imagens se constroem socialmente. As práticas corporais ganharam um sentido além da saúde e da expressividade: a estética. Todos os assuntos que pertencem ao corpo são relevantes hoje. O mercado do corpo é bastante amplo e diversificado.

⁹⁵ Alguns coreógrafos e bailarinos se destacam na atualidade, como: Paul Taylor, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, David Gordon, Twyla Tarp, Carolin Carlson, dentre outros. Houve também dois grupos importantes no estabelecimento de paradigmas na dança contemporânea: *Judson Theatre* e *The Grand Union*.

O corpo na dança do agora aponta uma nova compreensão da corporalidade, onde o pensamento se faz corpo e o corpo que dança se faz pensamento, tornando-se um amplo território de pesquisas para múltiplas experimentações, explorações e descobertas. Aqui, o corpo é compreendido como sujeito e objeto da própria dança, revelando corpos que transformam o real e transgridem o cotidiano, corpos criativos, fragmentados, com múltiplos discursos e estéticas, híbridos, desterritorializados e nômades (DE SÃO JOSÉ, 2011, p. 8).

No século XXI diversas instituições oficiais e não oficiais de arte são criadas a fim de pensar as artes, fazer curadorias de eventos, buscar fomentos, enfim, achar brechas para que no século da tecnologia a arte não seja obsoleta e sim carregada de significados, fato que dinamiza as discussões em dança e conseqüentemente aponta um profissionalismo.

A dança contemporânea radicaliza com o balé nesse sentido por ver um anacronismo: dançar ninfas, acreditar em técnicas fechadas, dentre outros aspectos, atualmente não faria sentido. Contudo, algumas práticas da contemporaneidade muito se parecem com o discurso formatado do balé clássico, o que é uma grande contradição que aponta as fragilidades do campo profissional, pois erroneamente alguns dos profissionais que trabalham com a dança contemporânea não conseguiram transformar o discurso acerca da liberdade de criação em ações, transformando-a em técnica e não estilo: "(...) entendemos a dança contemporânea, como não sendo uma técnica, mas sim uma estética que abrange várias poéticas. Como aponta Gadelha (2010, p. 18): A dança contemporânea vai renovar os movimentos, bascular as convenções no âmbito estético" (DE SÃO JOSÉ, 2001, p. 6).

Mudou-se a intenção dos movimentos, a expressividade, os pés estão descalços em cena, o figurino é o mais próximo do cotidiano possível, os bailarinos não precisam se render a uma imagem corporal, como a bailarina clássica (embora seja perceptível uma corporeidade quase específica), o uso do espaço é mais dinâmico e não obedece a figuras geométricas, como no balé.

Se hoje a sociedade é mais plural, está em rede, a dança contemporânea a acompanha porque como citado anteriormente, cada grupo escolhe seus valores, questões e forma de lidar com o mundo. Falar em legitimação profissional na dança contemporânea torna-se complexo porque ela ainda é jovem e a sociedade está dinâmica e muito veloz. Nada tem muito tempo para amadurecer, há modificações ao longo de todo o tempo. Os espaços profissionais se expandem e se retraem facilmente, deixando o campo multifacetado, com muitas tensões.

Capítulo 2 - Dança e Espaço: Trajetória da Dança Cênica no Brasil e Rio de Janeiro⁹⁶

Vivemos num mundo resultado de uma extraordinária aliança: A da ciência com a vida. O trânsito entre uma e outra emoldurou um espaço onde tudo permeia tudo. Arte, ciência e filosofia falam línguas que se comunicam e nos comunicam.
(Helena Katz)

O Brasil do início do século XX, em seu projeto de nação, sofre diretamente as influências europeias e americanas em vários âmbitos, inclusive no cultural. A criação de símbolos, hinos e ícones nacionais foi extremamente representada nas Artes, especialmente nas iconografias: o autor José Murilo de Carvalho⁹⁷ busca encontrar pistas para demonstrar que houve, na transição da monarquia para a república, uma grande luta na construção de um imaginário popular que auxiliasse a construção de uma nação republicana: "(...) a construção da cidadania tem a ver com a relação das pessoas com o Estado e com a nação. As pessoas se tornavam cidadãos à medida que passavam a se sentir parte de uma nação e de um Estado" (CARVALHO, 2002, p. 12).

Cabe lembrar que na transição do século XIX para o século XX falava-se em darwinismo social⁹⁸. Nesse sentido, fica claro que o Brasil também procurava destacar-se entre as sociedades e assim forjou costumes, tradições, modos de viver pautados em sociedades consideradas referências, como as sociedades francesa, inglesa e americana.

Neste contexto, o interesse da elite brasileira em construir uma nação no início do século XX fica claro quando se observam diversas ações no sentido de urbanizar, modernizar e “civilizar” a cidade. De acordo com Carvalho (2002), não é possível pensar em cidadania sem se construir um Estado-Nação. Esta relação entre o povo e o Estado obedeceu (e ainda obedece) a lógicas de dominação em que se reflete o poder simbólico (BOURDIEU, 2001) das ações, a relação entre público e privado e o jogo entre os diferentes interesses das classes.

Por volta de 1902, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro passou por reformas urbanas⁹⁹ promovidas pelo então prefeito, Pereira Passos, que tinha como objetivo

⁹⁶ Cabe lembrar que este recorte se dá em função de considerarmos a dança cênica a partir da criação de escolas profissionais de formação.

⁹⁷ Ver "A formação das Almas" (2008) e "Cidadania no Brasil: o longo caminho" (2002).

⁹⁸ Pode-se conceituar o Darwinismo, como o conjunto de movimentos e conceitos que se relacionam às teorias de seleção natural e evolução das espécies. É possível, inclusive, se obterem algumas ideias sem conexão direta com a Teoria de Charles Darwin. Assim, trazendo esta afirmação para o campo social, os mais fortes, sobrevivem às adversidades e de certa forma impunham uma superioridade cultural, artística.

⁹⁹ No início do século XX, o Rio de Janeiro passava por graves problemas de ordem social, já que houve um grande e desordenado crescimento, fruto das diversas imigrações e da substituição do trabalho escravo para o trabalho livre. Pereira Passos, ao assumir a Prefeitura da cidade, ainda com sua estrutura colonial, sem condições de oferecer transporte, abastecimento de água, rede de esgotos, programas de saúde e segurança, buscou uma reforma urbana que modificou drasticamente a paisagem, visando ao saneamento básico, ao urbanismo, à

transformar a cidade na “Paris tropical”. Se até os fins do século XIX e início do século XX o Brasil era um país potencialmente agrícola, e estava sendo revelado ao mundo, descoberto aos poucos, as cidades importantes do país trataram de modernizar-se. Na década de 1920 observam-se tendências à urbanização, industrialização nos discursos oficiais; com este fato, marcam-se mais evidentemente as classes sociais, principalmente quando se pensa em trabalhadores operariados. "Pode-se concluir, então, que até 1930 não havia povo organizado politicamente nem sentimento nacional consolidado" (CARVALHO, 2002, p. 83).

O período de 1930 - 1945 foi o grande momento de legislação social. Mas foi uma legislação introduzida em ambiente de baixa ou nula participação política e de precária vigência dos direitos civis (CAVALHO, 2002, p. 110).

Não se pode deixar de comentar que o processo de colonização no Brasil foi atravessado por misturas e diferentes modos de agir, pensar e tomar decisões, fruto das migrações ocorridas. As influências culturais e sociais foram inúmeras nas primeiras décadas do século XX, principalmente vindas da Europa. A nação brasileira estava, então, sendo construída (em diversos setores) com referenciais externos. Este fato torna-se bastante relevante para se pensar sobre as questões culturais e, principalmente, sobre a dança que se produziu no Brasil no século XX, observando as inovações e as permanências que se deram ao longo dos anos.

Ana Francisca Ponzio (2014), crítica em dança, aponta¹⁰⁰ que nós, brasileiros, quando pensamos em dança cênica olhamos muito para a Europa e Estados Unidos e não nos preocupamos em nos observar internamente e também em dialogar com os vizinhos próximos (América Latina).

O caminho percorrido pela dança cênica brasileira, assim como na Europa, se inicia através do balé no final do século XIX. É importante ressaltar que esta forma de dançar chega ao país muito tardiamente, se comparado à França, Itália, Rússia, e isso se deve, obviamente, ao fato de os processos de industrialização e construção da nação moderna brasileira terem se efetivado posteriormente aos países citados.

Quase um século depois, especialmente na segunda metade do século XX, o país conviveu com diversas formas de dançar em um pequeno espaço de tempo: a dança moderna e a dança contemporânea foram absorvidas no Brasil. Neste período as sociedades e as mídias se desenvolveram com tal aceleração que em um mesmo século foi possível ter contato com

limpeza e ao embelezamento, especialmente conferindo ao Rio de Janeiro estruturas de cidade moderna e cosmopolita.

¹⁰⁰ Fala no evento "Encontro Funarte Rede Ibero - Americana de Dança", 2014, realizado na cidade do Rio de Janeiro.

as variadas correntes artísticas da dança, fato que certamente gerou traumas e choques no campo profissional brasileiro, construindo, assim, um painel onde há disputas claras por espaços de reconhecimento e legitimação do profissionalismo.

A dança cênica brasileira conviveu com diversas tensões que perpassam desde a gestão até a criação, pois o surgimento de novos estilos conferiu um dinamismo ao campo, deixando-o multifacetado e em diversos momentos fragilizado no sentido de se consolidar e ganhar novos espaços na sociedade. Na direção de um fortalecimento do campo profissional é preciso que se compreenda a trajetória da dança cênica enquanto arte, levando em consideração sua demanda e a necessidade de ser animado por profissionais capacitados.

Percebe-se no Brasil pouco incentivo para os profissionais da dança no que diz respeito à dança cênica, ao trabalho em companhias, e à formação profissional do intérprete. Não há uma política pública para a dança que seja efetiva ou que amplie a comunicação entre artistas e público. Observando a trajetória das companhias (dialogando com o contexto no qual foram geradas) e a criação de escolas oficiais e profissionais de dança, é possível arriscar alguns caminhos para discutir a tensão que se estabelece entre dança cênica e profissionalização¹⁰¹. A trajetória e discursos apontados neste capítulo se tornam lugares de memória (NORA, 1993), onde se torna possível verificar dinâmicas que potencializaram ou estagnaram o fazer na dança cênica.

2.1 Apontamentos acerca dos caminhos profissionais no balé, dança moderna e contemporânea no Brasil.

Antes mesmo de o balé se estabelecer como uma das primeiras manifestações do campo profissional da dança cênica no Brasil, o país teve contato com a dança. Ainda no início do século XIX, com a vinda da Família Real em 1808, observam-se algumas manifestações da dança (que se tornaria cênica) nos espaços de elite, como festas e bailes da corte.

Apesar de haver manifestações em dança durante o processo de colonização no Brasil, só é possível pensar em prática profissional da dança cênica quando se “inaugura” a Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1936, pois ainda havia uma

¹⁰¹ Não é tarefa fácil formar o “quebra-cabeça” das memórias em dança porque estas não são lineares e são frutos de diferentes épocas, diferentes formas de enxergar a dança, diferentes formas de atuar. Há aqui um esforço em “historicizar” estas memórias, construindo assim um panorama geral acerca das ações e do trânsito que a dança cênica realizou no período que compreende as décadas de 1970, 1980, 1990. Toma-se as biografias, depoimentos e instituições como lugares de memória (NORA, 1993) e busca-se observar os silêncios, esquecimentos e as informações subterrâneas, no sentido de Pollak (1989).

“preocupação em transformar o Rio de Janeiro em uma verdadeira metrópole passou a tomar conta dos brasileiros” (VICENZIA, 1997, p.13).

O balé se estabeleceu no Brasil no momento em que havia um processo de importação de tradições e costumes vindos de culturas estrangeiras¹⁰²; foi incorporado em pleno século XX, com o prestígio e alguns códigos que tinha nos séculos anteriores, na Europa, passando a ser uma manifestação cultural de elite e constituindo-se como elemento de diferenciação social. Uma nação que estava se construindo deveria ser culta e demonstrar *status*. Como visto no capítulo anterior, o balé na sociedade de corte estava ligado à etiqueta e o comportamento na dança estava ligado à estrutura de poder: “Violar ou abolir tais condições de poder era uma espécie de tabu na camada dominante dessa sociedade” (ELIAS, 2000, p. 104), portanto, não houve dificuldade em aceitá-lo como manifestação cultural pois foi incorporado como Arte dotada de distinções e códigos definidos.

Apreciar arte significava ser detentor de códigos e condutas, o que claramente separava a elite do povo. É possível pensar que a codificação do balé carrega uma distinção, conforme já afirmado anteriormente, no sentido de Bourdieu (2001), pois reflete relações de poder e, de certa forma, a dominação que o capital cultural impõe. A forma de apreender o capital cultural, ligada diretamente ao capital simbólico e econômico, pode reproduzir diferentes desigualdades e formas diferenciadas de se relacionar com o mundo, que também se refletem na relação com as artes, desde observar uma obra de arte ou apreciar músicas até assistir espetáculos de dança.

[...] tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que transformava negro e índio em história, mas uma história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista. (...) O balé servia com perfeição para essa tarefa, visto que abrigava todas essas possibilidades: ao mesmo tempo que de modo romântico estilizava o que era brasileiro (e o uso desse adjetivo, naquele palco, trazia consigo, subliminarmente, outros como bárbaro, primitivo, exótico...), concedia ao país a oportunidade de contar com uma de suas manifestações folclóricas, a dança, revestida com o que havia de mais erudito: sua técnica, sua estética. [...] Assim, o Brasil, com o balé, poderia olhar para o seu passado, para suas raízes, mas também poderia sonhar com um outro corpo: aquele idealizado, branco, civilizado, que desde o século XIX já encontrava seu modelo no colonizador português (PEREIRA, 2003, p. 192).

As "hierarquizações" das profissões se dão em função dos critérios e valores sociais ditados pelos grupos dominantes; seus discursos acabam por enobrecer determinadas atividades profissionais em detrimento de outras, de acordo com interesses diversificados. Daí, as profissões "tradicionais", ou seja, com um valor histórico e social reconhecido, serem valorizadas. Passa a haver as profissões mais essenciais e as secundárias. A arte, ocupa as

¹⁰² Como apontado no início do capítulo.

duas posições: ao mesmo tempo que é essencial à vida social, dentro do grande campo da arte há profissões secundárias, como a dança.

A profissionalização de um campo gera ampliação e aprofundamento no conjunto de conhecimentos específicos (formação); busca organizar as questões ligadas à remuneração e fiscalização profissional (instituições reguladoras); autonomia no processo de criação de normas e calendário (o que gera burocratização). Esse conjunto de ações amplia (ou tenta dilatar) o reconhecimento social, coletivo, referente à importância da função desempenhada por aquela profissão na sociedade.

Neste sentido, a questão aqui é observar as práticas em dança na cidade do Rio de Janeiro percebendo como foi que se criou um fazer profissional mais dilatado, impulsionando o campo a se profissionalizar. Se a profissionalização é uma marca que distingue, que produz reconhecimento e autonomia, naturalmente trabalha com esferas de poder, simbolismos e estabelece valores.

A dança possui os atributos que seriam necessários à profissionalização: universidades, instituições de ensino, mas poucos órgãos reguladores. Ao longo dos discursos apresentados e gerados pelas memórias trazidas será possível perceber que a dança cênica ainda não possui um conjunto eficaz de ações práticas que auxiliem o reconhecimento das diferentes profissões ligadas à área.

Os conhecimentos em dança vão além dos técnico-científicos, embora também os sejam. Talvez por este motivo fique mais difícil reconhecer socialmente a dança como profissão e não como passatempo. Outro fator que pode dificultar a profissionalização da dança cênica é o fato de depender de público; este público tem que dominar / conhecer os códigos da arte da dança e muitas vezes estes códigos são dados de forma elitista e convergem em uma subalternização da arte, o que dificulta a dança a criar conexões com os diferentes nichos sociais, fator que "emperra" a profissionalização.

Pode-se, então, dizer que a dança brasileira foi legitimada institucionalmente na década de 1930, com a criação da Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; as escolas de formação oficial conferem um título, um certificado profissional aos bailarinos, construindo timidamente o que se pode chamar de campo profissional. Havia como ser bailarino profissional. O fato de a escola ter sido criada na cidade do Rio de Janeiro se deve, certamente, ao processo histórico estabelecido na cidade no início do século XX¹⁰³. A cidade era capital do Brasil e mantinha sua modernização constante.

¹⁰³ Esta discussão será aprofundada ainda neste capítulo, no momento em que se discutir a cidade do Rio de Janeiro como espaço legítimo para a dança cênica.

Deve-se a implementação da escola de dança do Teatro Municipal à dedicação de Maria Olenewa¹⁰⁴, que desde a década de 1920 buscava a implementação e trabalhou à frente da escola por muitos anos. Inicialmente a bailarina buscou a colaboração de amigos artistas, o que deu à escola muitos referenciais estrangeiros. É a abertura da escola que marca a dança como uma manifestação artística e cultural legítima na cidade, já que oficializa o campo profissional, do ponto de vista do reconhecimento do Estado. A dança passou a ocupar um espaço físico e simbólico na cidade mas, naquele momento, não recebeu investimentos (em termos de recursos principalmente financeiros) de forma ampla.

A dança no Brasil sempre viveu de altos e baixos e muita influência estrangeira. Houve uma época em que os bailarinos brasileiros tinham que inventar um pseudônimo (de preferência russo, os balés russos e Diaghilev estavam na moda), para terem seus dotes reconhecidos pelos iguais... e pelo público! (VICENZIA, 1997, p. 11).

Maria Olenewa foi aquela que deu tudo o que tinha para a sua Escola, vendeu tudo o que tinha, jóias, os tapetes de sua casa, para sustentar seu sonho. Pagava do próprio bolso o pianista, a limpeza da sala, a compra das barras da sala de aula, sem a menor ajuda. Nos quatro primeiros anos, não recebeu nenhum centavo, tinha alunos particulares que lhe permitiam pagar as contas. Era um exemplo para todos nós. Tenacidade, perseverança, dedicação, competência – era como se referiam a ela todos os jornais da época (LOREIDA *apud* LEE, p. 130, 2002).

Embora houvesse um espaço para a escola de dança na cidade do Rio de Janeiro, que estava diretamente ligado ao Teatro Municipal, havia poucos recursos e quase nenhum investimento. A dança ainda era pouco valorizada, mesmo o balé, que precisava se apresentar anualmente nas temporadas líricas. Por mais que houvesse movimentos para implementação ou maior reconhecimento da dança enquanto campo autônomo da arte, estava ainda atrelada às óperas, como já havia acontecido no mundo todo.

Somente anos depois, no final da década de 1930, é que se cria o Corpo de Baile do Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Este fato conferiu ao balé certo prestígio, pois havia um espaço efetivo para os profissionais da dança atuarem. Em junho de 1937 ocorre a primeira temporada de Bailados do Teatro Municipal (LEE, 2002), e em 1956 é formada oficialmente a primeira turma de bailarinas. Observamos que há dois direcionamentos para os praticantes do balé neste momento: a escola de dança e o corpo de baile, onde se alocavam os profissionais que atuavam nos balés dentro do teatro. Declarou em 1958 ao Diário de notícias como foi difícil este período:

¹⁰⁴ Ver Anexo I - Biografias.

Em 1927, consegui uma pequena sala no Theatro para criar o curso. Durante quatro anos fiquei sem receber um centavo; ao contrário, era eu quem pagava as despesas, o pianista e até a limpeza da sala. Empenhei tudo o que tinha, até as jóias. Quatro anos depois, deram-me um ordenado de 750 mil réis mensais. Nada abalou o meu entusiasmo. Tive que lutar contra o preconceito. As famílias julgavam que o balé era um caminho para a perdição. Assim mesmo consegui 50 alunas. Para comprar as barras dei o suor e o sangue. Não tendo mais as jóias, vendi os tapetes de minha casa. Felizmente consegui realizar meu ideal. Da pequena Escola de Dança saiu o atual Corpo de Baile do Theatro Municipal e sua famosa Escola de Ballet (*in* PAVLOVA, PEREIRA, 2002, p. 27).

A partir da existência de uma escola de formação houve a possibilidade de profissionalização concreta e conseqüentemente a possibilidade de exercer a profissão. Aos poucos surgiram espaços de formação em dança pela cidade do Rio de Janeiro e por todo o Brasil por parte, inclusive, de ex-alunos da escola, o que aumentava a divulgação da arte e, por conseguinte, a demanda do campo.

A escola representou, assim, a sistematização do estudo de balé no Brasil. Até os dias de hoje ela se encontra inserida no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e desde sua fundação, permanece com o objetivo de preparar profissionais para atuarem nas temporadas realizadas pelo teatro, ou seja, formar mão de obra nacional. É reconhecida pelo MEC, órgão máximo que fiscaliza o ensino de escolas brasileiras¹⁰⁵, e ao longo de sua história passou por inúmeras dificuldades de manutenção, quase fechando suas portas em alguns momentos, fato que aponta indícios de que há precariedade da gestão pública para a dança na cidade do Rio de Janeiro.

Nas primeiras décadas do século XX, entre 1930 e 1940, os principais espaços para dançar no Brasil, além do corpo de baile do Teatro Municipal eram os hotéis e cassinos (VIANNA, 2008), shows, do teatro de revista com a presença das vedetes. Estes espaços abrigavam bailarinas, atrizes e, embora não se configurassem nos padrões de um espetáculo de dança cênica, ao inserirem a prática da dança, ampliaram a atuação do profissional. E, mesmo não reconhecidos como um ambiente elegante, eram um campo de trabalho para artistas.

O pequeno crescimento da dança cênica profissional entre as décadas de 1930 e 1940 deveu-se também a uma certa divulgação dos espetáculos e circulação de apresentações estrangeiras, que, com seus bailarinos consagrados mundialmente, visitaram o Brasil e, em especial, o Rio de Janeiro (diversos artistas estavam saindo de seus países em função da II Guerra Mundial, que arrasou países inteiros na Europa).

¹⁰⁵ O Ministério da Educação é o órgão que fiscaliza e aprova cursos livres, graduações, pós-graduações e os espaços que se pretendem como escolas de formação profissionalizantes. A Escola Estadual de Dança Maria Olenewa concede o diploma de nível técnico profissionalizante.

Por outro lado, as aulas de dança clássica eram indicadas como forma de dar às moças da alta sociedade refinamentos e boa postura, gerando assim uma “efervescência na dança clássica” (VICENZIA, 1997, p.19). Percebe-se aí uma tensão que se estabelece na formação do campo brasileiro e que até hoje permeia as discussões: a relação entre modernidade e tradição, bem como a legitimidade conferida através da antiguidade, como aponta Elias (1997), já visto no capítulo anterior. Esta e outras tensões dinamizam o campo e tornam a trajetória dos atores não linear.

Neste contexto, em que se observa um crescimento da dança cênica na cidade, a organização profissional do campo da dança cênica começava também a se dilatar e o surgimento do Balé da Juventude¹⁰⁶, em 1945, é um exemplo dessa ampliação. Sua criação representou uma opção profissional aos bailarinos que se formavam na escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A relevância deste grupo é grande, já que foi uma das primeiras companhias formadas por ex-alunos da escola do referido teatro, apresentando uma dinâmica que seria comum no campo mais tarde: iniciativas individuais para se manter em atuação, dado que não havia espaços específicos para todos os bailarinos.

Na mesma década de 1940 houve a tentativa de criação do primeiro balé folclórico brasileiro por parte de Felicitas Barreto¹⁰⁷, que não foi bem aceito pelos especialistas na dança clássica, que representavam o campo da dança cênica, e pela elite cultural. Paulatinamente “As danças moderna e contemporânea tomaram de assalto os nossos palcos (...) A dança, liberta de suas amarras históricas, tornou-se, no Brasil, um nascedouro de todas as tendências” (VICENZIA, 1997, p. 21).

A tendência a incorporar novos padrões à dança estava ligada ao fato de os professores e diretores das escolas de formação em todo o Brasil serem quase sempre de nacionalidade estrangeira que vieram se fixar no país. Houve certamente um trânsito entre as obras e os teatros, o que facilitou a expansão da dança para além do Rio de Janeiro e diversificou aos poucos as formas de dançar. A cidade foi o foco de muitos artistas da dança

¹⁰⁶ A formação do Balé da Juventude se deu a partir do Festival de Dança da Federação Atlética dos Estudantes (VICENZIA, 1997) e ao longo dos anos contou com o apoio de UEE, União Estadual dos Estudantes. Ora, se houve a organização de um festival de dança, ainda que de caráter estudantil, que deu origem a uma expressiva companhia profissional de dança, é possível supor que havia sim um mercado consumidor para a dança e que os profissionais envolvidos pleiteavam ações e espaços para o crescimento do campo. A atuação do grupo foi de sucesso durante todo o seu funcionamento, até 1955. O grupo contou com a participação de profissionais renomados ao longo de sua existência, fato que contribuiu para o profissionalismo no interior da companhia. O coreógrafo e bailarino Dennis Gray, que mais tarde foi professor da escola de balé do teatro municipal e terminou sua carreira na cidade do Rio de Janeiro, bem como Tatiana Leskova, Eduardo Sucena e outros nomes consagrados da dança clássica trabalharam com o Balé da Juventude.

¹⁰⁷ Ver Anexo I - Biografias.

como Eugenia Feodorova, Tatiana Leskova e Nina Virchinina que se tornariam expoentes da dança cênica no Brasil.

Uma das principais contribuições de Eugenia Feodorova ao campo profissional foi conceder uma maior abertura aos homens na dança. Já Nina Virchina colaborou porque iniciou os contatos iniciais dos bailarinos com a dança moderna dentro de escolas de tradição clássica. Essa mudança trouxe aos bailarinos contato com o chão e outras técnicas corporais.

Para Nina Virchinina o objetivo principal da dança era expressar os sentimentos humanos, colocando em movimento o drama do homem como um todo (...) O corpo que ela buscou construir deveria ser capaz de transmitir os diversos aspectos emocionais (CERBINO, 2002, p. 44).

Tatiana Leskova contribuiu com o desenvolvimento do balé no Brasil, já que esteve à frente do Teatro Municipal do Rio de Janeiro por três vezes, em épocas diferentes; sua maior colaboração foi, além do refinamento técnico dos bailarinos clássicos, conferir ao espetáculo uma característica moderna. Elevou o grupo do teatro ao profissionalismo, pois criava muitos espetáculos e para tal precisava contar com bailarinos qualificados.

Devido à guerra, diversas companhias com sede na Europa começaram a fazer *tournées* apenas pelas Américas. O original Balé Russo retorna para mais uma temporada no Teatro Municipal. Devido às viagens, os elencos começaram a ser formados de acordo com os bailarinos dos países visitados (LEE, 202, p. 150).

Ou seja, muitos destes artistas foram responsáveis por fortalecer o campo e abrir espaços profissionais conferindo grande impulso ao balé, especialmente ao desenvolvimento da dança no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro, local onde havia um espaço institucional dedicado à dança. As aulas extremamente técnicas, fruto de formações europeias, deram aos bailarinos elevado grau técnico, fato que foi um diferencial. A fala de Eugenia Feodorova¹⁰⁸ reflete o ambiente e as condições vividas pelos bailarinos profissionais na escola:

(...) Mesmo sabendo que os bailarinos do Municipal tinham razões de queixa devido à condição de funcionários públicos mal pagos, eles haviam optado por essa carreira e então, acima de tudo, deviam ter auto-respeito e devoção à arte. Para se organizar e fazer justas reivindicações, era preciso apresentar um trabalho de boa qualidade (*in* CERBINO, 2002, p. 33).

A figura da bailarina Eros Volússia também é central para a década de 1940, pois a artista, que havia sido aluna de Maria Olenewa, buscava incorporar à sua dança elementos

¹⁰⁸ Eugenia Feodorova, bailarina, professora, um dos ícones da dança clássica no Brasil.

nacionais e preocupava-se em dar aos gestos nuances que lembravam as origens de um corpo miscigenado brasileiro. Buscou

(...) a construção de uma dança cuja singularidade de movimentos refletia não somente a diversidade de culturas mas, sobretudo, a busca de uma identidade própria para a dança brasileira, influência do nacionalismo brasileiro então em voga.

Possivelmente Eros Volússia foi, dentre as artistas de sua época, a que mais contribuiu para a superação, na área da dança, dos preconceitos relativos aos temas nacionais. Com seu apurado talento, ela foi capaz de incluir esses temas em seus esboços coreográficos, resultando em movimentos bem elaborados que expressavam a diversidade cultural brasileira, cujas raízes estão atiradas originalmente na América, Europa e Ásia.

Sua carreira ascendeu com a celeridade que suas virtudes artísticas bem mereciam. Seu espírito criativo e as influências intelectuais que assimilou desde a infância, lhe constituíram em uma mulher além de seu tempo, uma novidade excepcional (Wikipédia, 2014).

Com a criação de companhias e grupos nos anos 1940 ocorreu um impulso no crescimento do campo profissional. Neste trânsito companhias e grupos independentes emergiram. Segundo Vicenzia (1997) houve “uma grande agitação em torno de grupos e companhias particulares” (p. 21). Nesta década foi criada, por exemplo, a Escola Experimental de Danças do Teatro Municipal de São Paulo e diversos outros grupos.

Analisando a década de 1950, no Brasil, verificam-se avanços em diferentes áreas, principalmente ligadas à política, ciência e à tecnologia. Nesta década há um grande marco na comunicação e, conseqüentemente, na divulgação de ideias, produtos, discursos: o início das transmissões de televisão, fato que alterou definitivamente os meios de comunicação. Os anos de 1950 foram os “anos dourados”¹⁰⁹ brasileiros.

Neste cenário foi criado em 1954 o Balé do IV Centenário, fato extremamente importante para o profissionalismo e diversificação da dança cênica. O grupo teve um papel central no desenvolvimento da dança moderna no Brasil, especialmente em São Paulo, pois estabeleceu diálogos com pioneiros que traziam esta “nova dança” cênica para as cidades brasileiras¹¹⁰. O governo de São Paulo e a prefeitura subvencionaram a companhia, o que a configurou como profissional e uma das primeiras a receber apoio oficial.

Ainda podemos apontar nos anos 1950 a criação do Ballet do Rio de Janeiro (1956), dirigido e formado por Dalal Achar, que resistiu até a década de 1980. Descentralizando a

¹⁰⁹ Foram anos onde a juventude pôde se desligar de costumes, de liberação pessoal e social. Muitas transformações ocorreram, em diversos setores sociais.

¹¹⁰ Mundialmente a dança moderna encontrava seu auge com a segunda geração, representada, entre outros, por Martha Graham

dança do eixo Rio-São Paulo, há em 1958 a criação da Escola Klauss Viana¹¹¹ no estado de Minas Gerais. Um importante marco para o campo da dança na década de 1950 foi a implantação da primeira graduação em dança, na Universidade Federal da Bahia, UFBA, que será discutida com maior aprofundamento no capítulo seguinte.

Para a dança, os anos 1940 e 1950 foram um marco histórico no Brasil. Pois até então não existiam escolas, academias, grupos e companhias profissionais ou amadoras [*na Bahia*]. A fundação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em 1956, pelo reitor Edgar Santos, primeiro curso universitário em dança da América Latina, representou um grande passo para o futuro da educação profissional da dança. Já nos eixos Rio de Janeiro e São Paulo, a dança se oficializou a partir da formação de cursos livres e companhias fundadas por instituições governamentais, como é o caso do Rio de Janeiro, com a bailarina Maria Olenewa (...) (FREIRE, 2005 pp. 49 - 50 – grifo meu).

Deve-se ressaltar os esforços de Mercedes Baptista¹¹², primeira bailarina negra a ingressar no corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro nos anos 1950. Seu estudo estético voltou-se para as danças ritualísticas do candomblé e das danças folclóricas, dialogando assim com a dança “afro-brasileira”. Mercedes enfrentou dificuldades para se estabelecer como bailarina clássica, já que nunca foi escalada para apresentações no Teatro Municipal, o que reforça os ideais clássicos e tradicionais de uma elite.

O poder simbólico (BOURDIEU, 2003) do balé se aplica claramente, ainda que seja um poder invisível, manifestado em ações cotidianas. Ironicamente, anos depois, “foi convidada a criar o curso de dança Afro na escola do teatro municipal” (VICENZIA, 1997, p. 21), pois a escola precisava se modernizar e dialogar com outras formas de dança para poder buscar inovações em períodos de disputas de espaço com outras modalidades de dança. Este fato aponta o quão dinâmico o campo da dança cênica é, bem como a existência de uma real disputa por um mercado em dança.

Os processos históricos ocorridos nos anos 1950 e mencionados anteriormente influenciaram o modo de viver, de pensar, de produzir arte; em alguns momentos houve maior espaço para a prática da dança do que em outros, de acordo com as dinâmicas estabelecidas. A narrativa dos balés ia sendo modificada de forma a se tornar mais nacionalista e esta foi uma importante questão da década de 1950: aliar a técnica, que é universal no balé, aos costumes e às peculiaridades nacionais.

A questão do nacionalismo, em dança, parece brotar daí, e não apenas em razão de sintonia histórica do século XVIII. O corpo treinado seria como essa mente kantiana fundamentada numa clara distinção entre o que está dentro e o que está fora. Dentro

¹¹¹ A trajetória e importância da Família Vianna para a dança cênica profissional, especialmente carioca, será aprofundada e explicitada no capítulo seguinte.

¹¹² Ver linha do tempo - Anexo I.

a técnica na qual se formatou. Fora, a cultura na qual recolherá ou não os seus assuntos.

(...)

Independentemente de qual seja o seu “fora”, o corpo treinado se apossará dele numa manobra colonialista. Trará para dentro o que pertence ao fora. Dentro vigora a lei física do treinamento daquele corpo. A técnica que a pautou exercerá um processo de “aculturação” sobre o que vem de fora (KATZ, 1994, p. 68).

Na década que se seguiu, 1960, uma série de acontecimentos políticos marcou profundamente o país, fazendo com que a arte sofresse repressões ao mesmo tempo em que houve uma grande produção de obras. Em Abril de 1960, a capital do Brasil é transferida do Rio de Janeiro para Brasília, embora a antiga capital tenha se mantido como referência cultural do país.

Foi realizado o primeiro encontro¹¹³ de escolas de dança do Brasil, particulares e públicas, em 1962, evento que mostra que havia um crescimento de espaços e produções em dança; este fato possibilita o entendimento de que existia um trânsito e que os profissionais da dança buscavam formas de atuar em diferentes frentes na tentativa de ampliar mercados e públicos em dança.

A dança moderna no Brasil passa a ser inserida nos discursos dos artistas e seus ideais aparecem: gestualidade que transmita emoções, sentimentos, verdades, de forma diferente da que era expressada pelo balé; uma dança cada vez mais brasileira, porque dialoga com os acontecimentos cotidianos e peculiares. Buscou-se com os ideais da dança moderna dialogar de forma mais clara e realista com o público: "Lenie Dale revolucionou a dança brasileira através do jazz dance, que se iniciava no Brasil. Liberdade andrógena em cena, que era muito importante para nós, muito importante para a dança brasileira" (IRACITY, 2014, documentário). Cabe lembrar que mesmo em meio a mudanças na forma de expressão da dança o *status* do balé se mantinha.

Na década de 1960 realizou-se, por parte dos artistas, um movimento para tornar as técnicas de dança mais exequíveis para serem incorporadas pelos bailarinos brasileiros e para tal foram realizadas modificações / adaptações¹¹⁴. Klauss Vianna foi um artista bastante dedicado a esta questão. Ainda que houvesse tentativas de mudança e ressignificações, a

¹¹³ Este encontro mostra que havia uma demanda para a dança e por parte dos atores do campo um desejo de alcançar legitimidade para a profissão de bailarino, coreógrafo e outras. Percebe-se que a dança como arte cênica está mais ampla e que há uma força crescente nos artistas para elevar a dança à categoria de arte apoiada pelos governos, embora ainda fossem poucos os espaços e fomentos.

¹¹⁴ A técnica do balé clássico, por exemplo, muitas vezes não cabia em corpos brasileiros em função das diferenças anatômicas. Neste sentido, a dança moderna possibilitou novas formas de dançar, pois as técnicas trabalhavam o corpo de forma diferenciada do balé, ainda que fossem técnicas bastante codificadas, como visto no capítulo anterior. A técnica do balé clássico também foi sofrendo alterações, se modernizando, mas sempre formatada para corpos longilíneos e magros, lembrando os corpos europeus.

influência externa continuava a marcar a dança cênica brasileira. Diversos coreógrafos não só de balé, mas também da dança moderna se apresentavam nas cidades do Brasil; no movimento contrário, alguns artistas brasileiros saíram do país em busca de diplomas estrangeiros e formações em dança que viessem de fora.

A escola de dança clássica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, sofreu inúmeras mudanças e chegou a ser desligada do teatro nos anos 1960, fruto de disputas políticas e da falta de incentivo financeiro. A perda de público em determinados momentos e a morte de bailarinos consagrados e professores renomados também contribuíram para a instabilidade na trajetória da escola.

Nesta conjuntura, uma figura que se destaca dentro do Theatro Municipal do Rio de Janeiro é Dalal Achcar, que buscou desenvolver e incentivar o balé clássico no Brasil; em 1956 fundou a Associação de Ballet do Rio de Janeiro, um órgão oficial de dança na cidade. Em 1962 ajuda a fundar a Escola de Balé no Teatro Castro Alves na Bahia, pois havia movimentos de descentralização na dança da cidade do Rio de Janeiro. Criou uma companhia e uma escola, que levam seu nome e até hoje estão em funcionamento. Sua importância para o campo profissional é grande, pois buscou fundar órgãos para legitimar a dança, inclusive atuando na elaboração de cursos profissionalizantes em diferentes níveis da educação.

Ao longo dos anos outros artistas como Ruth Lima, Eleonora Oliosi, Nora Esteves, Ana Botafogo, Cecília Kershe, entre outros, mantiveram a dança clássica ativa e procuraram dialogar com outros cenários. Cabe ressaltar que Klauss Vianna, uma das personalidades mais importantes para o fortalecimento do campo profissional em dança no Brasil, trabalhou no Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, disseminando pensamentos contemporâneos na formação clássica.

Em 1964 acontece o Golpe Militar, mudando totalmente os rumos da sociedade brasileira. Este fato influenciou diretamente a produção artística até a década de 1980, quando a ditadura chegou ao seu fim. As manifestações em dança neste período ainda podiam ser consideradas incipientes, mas alguns artistas se dedicaram a fazer da dança uma linguagem que expressasse o descontentamento do povo. Neste período alguns espaços foram ocupados pela dança como teatros e salas de espetáculos, no lugar de shows de música e peças de teatro que estavam censuradas, já que ainda não havia uma “educação” da dança por parte do grande público e os espetáculos, por mais que fossem expressivos, não contavam com a palavra falada, o que facilitava serem aprovados pela censura.

Na década de 1960 encontramos ainda: a inserção de profissionais da dança na TV Record¹¹⁵, que na época era a maior emissora em termos de estrutura e que contava com a maior audiência no país, abrindo espaço para divulgação da dança; a fundação do Balé Teatro Guaíra¹¹⁶, em 1969, que contava com o apoio do governo do Paraná e construiu sua história com uma série de dificuldades, mas que se tornou muito atuante no Brasil e hoje está consolidado como uma das companhias mais importantes; em certa medida, o Balé do Teatro Guaíra contribuiu para que o campo profissional da dança cênica se fortalecesse, pois a companhia conseguiu continuidade em seus trabalhos, tornando-se uma referência em dança no país.

De forma geral, nos fins de 1960 a dança cênica profissional não estava sendo amplamente valorizada¹¹⁷, mas os profissionais do campo encontraram espaços para se manterem em atuação, em cena, fosse em teatros, nas escolas, nos cursos, nas emissoras de televisão; houve a manutenção do campo.

Já na década de 1970, Klauss e Angel Vianna¹¹⁸, considerados figuras de muita relevância para a dança profissional no Brasil, pregavam discursos ligados às danças moderna e contemporânea e foram responsáveis por diversas mudanças na forma de criar os espetáculos, encarar os gestos e os processos de expressão e preparação corporal não só na dança, mas no teatro.

Fica visível, ao se ter acesso a algumas referências bibliográficas, que na década de 1970 se produziam¹¹⁹ mais espetáculos ditos de dança contemporânea e dança moderna do que de balé, o que aponta para uma disseminação de estilos de dança para além do balé.

¹¹⁵ Os profissionais atuaram em diferentes cargos, pois a programação contava com diversos musicais e, para que estes fossem filmados, eram necessários professores de dança, bailarinos contratados, coreógrafos; entre eles nomes de peso, como Ruth Rachou.

¹¹⁶ Apesar de ter sido criada em 1969, apenas dez anos depois é que se firmou com expressividade nacional. Um dos motivos de seu reconhecimento é o tempo que está atuando no mercado. Muitos profissionais renomados passaram pelo Balé Teatro Guaíra como Márcia Haydée, Francisco Duarte, Tatiana Leskova, Helena Katz, dentre outros. Ver linha do tempo.

¹¹⁷ Esta é a discussão central desta pesquisa e se desenvolverá mais profundamente no capítulo três, dialogando com as memórias e depoimentos dos atores que frequentam o campo.

¹¹⁸ Suas biografias e trajetórias, bem como seus depoimentos, serão discutidos no capítulo três, que será construído a partir da memória dos agentes da dança cênica moderna e contemporânea, para o entendimento acerca da configuração do atual estágio do campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro.

¹¹⁹ Rodrigo Pederneiras, um dos grandes coreógrafos do Brasil potencializa sua carreira nesta década. Klauss Vianna participa ativamente dos movimentos de reconhecimento e ressignificação da dança no país: trabalhou na reestruturação do Teatro Municipal de São Paulo; recebeu o prêmio Molière pela preparação corporal de Roda Viva, fato que marca e chama atenção para o campo profissional da dança, pois há aí o estabelecimento de uma nova profissão que poderia ser almejada pelos bailarinos e professores de dança: preparador corporal. Abrem-se outros caminhos. J. C. Viola, outro importante nome da dança brasileira também se destaca neste caminho de preparador corporal; trabalhou em “Falso Brillhante”, musical de Elis Regina.

Podemos citar alguns artistas e grupos importantes para o campo da dança que se destacaram na década de 1970: Klauss e Angel Vianna; Ivaldo Bertazzo; J. C. Viola; Dzi croquetes; Grupo Andança; Balé da Cidade de São Paulo; Balé Teatro Castro Alves; Grupo Coringa, dentre outros. Dentre as companhias que se destacaram neste cenário, o Grupo Corpo, fundado em 1975 em Belo Horizonte, Minas Gerais, é um expoente. Hoje é considerado uma das maiores e melhores companhias de dança cênica no Brasil.

Ainda neste período, Ruth Rachou¹²⁰, bailarina e coreógrafa, considerada uma incentivadora e precursora da dança moderna no Brasil, abre sua escola de formação em dança na cidade de São Paulo, configurando mais um espaço sério e que fortaleceria o campo, principalmente na formação profissional de bailarinos.

Também nos anos 1970 criou-se a FUNARTE – Fundação Nacional de Arte -, que passou a ter um importante papel na manutenção do campo profissional das artes: apoiar as diferentes produções artísticas no país. Em meio a uma série de dificuldades que a FUNARTE¹²¹ enfrentou, ocorreram tentativas efetivas em fomentar grupos, artistas e espetáculos. Alguns trabalhos em dança foram financiados e contaram com o apoio da instituição não só na concessão de bolsas, mas na divulgação de espetáculos.

Não se pode deixar de salientar que na década de 1970 o Brasil enfrentava a ditadura nos anos mais duros¹²². Ainda assim houve avanços na dança. O Ballet Stagium¹²³, por exemplo, estreou em São Paulo / Santos neste período. Segundo Katz (1994), o grupo dinamizou a forma de fazer dança no Brasil, pois destacou a dança moderna e contemporânea em suas obras e gerou mercado para a dança; trouxe algumas inovações à cena a fim de se comunicar com o público. Para a autora, uma nova dança profissional brasileira se inicia com a companhia na década de 1970.

O Stagium nasceu durante os anos mais autoritários de um golpe militar que perseguia e torturava estudantes, trabalhadores, a Igreja e os políticos no Brasil. Era

¹²⁰ Ver anexo – Linha do tempo.

¹²¹ A "Funarte é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil" Disponível em <<http://www.funarte.gov.br/a-funarte/#ixzz3JTErXWkB>> Acesso em nov 2014.

¹²² Ver "A Ditadura Militar no Brasil - repressão e pretensão de legitimidade - 1964-1984". Maria José de Rezende. Londrina, 2013.

¹²³ O Balé Stagium é considerado por alguns pesquisadores da dança, como Helena Katz, como um dos mais importantes grupos brasileiros de dança porque, na década de 1970, quando havia tentativas mais concretas de fomentar cada vez mais um mercado para a dança e encontrava-se uma maior diversidade de profissionais, o grupo decidiu fazer apresentações em diferentes locais, fora dos teatros e tentando percorrer inúmeros lugares do país, descentralizando-se do eixo Rio-São Paulo. Em alguns momentos com apoio em outros, contando apenas com os recursos próprios. O grupo profissionalizou o seu fazer, que é diferente de formar um grupo com bailarinos profissionais.

o governo Médici, com o AI-5, censura e crescimento econômico acompanhado de uma perversa distribuição de renda. Brasil tricampeão de futebol, pátria do infeliz – “ame-o ou deixe-o”, com Marighela (1969) e Lamarca (1971) assassinados. Nesse ano, Márka Gidali e Décio Otero fundam o Stágium – provavelmente sem imaginar que ainda na sua aurora estabeleciam o marco mais importante da década (KATZ, 1994, p. 14).

De acordo com Katz (1994) a companhia

(...) modificou a História das Artes Cênicas deste país. (...) Uma cunha que rasgou a mesmice. Sapatilhas percorrendo feiras, estádios, pátios de fábricas, praças, igrejas, favelas, clubes, escolas de todos os tipos – até de samba- e lugares tão díspares quanto aldeias do Rio São Francisco, Serra Pelada, o Parque Nacional do Xingu e o asfalto da Avenida Paulista. Uma verdadeira cruzada nacional, que fabricou um mercado para a dança profissional no Brasil (p. 18).

Helena Katz mostra em seu texto, publicado no livro *O Brasil descobre a dança a dança descobre o Brasil* (1994), que a companhia representou também uma fala do povo que vivia calado pela ditadura militar, ainda que inconscientemente, pois a dança é efêmera e com códigos muitas vezes subliminares, o que facilitava as apresentações: “Foi assim que o Stágium se tornou um fotógrafo de realidades, fazendo da sua ação, nos anos 70, a voz dos que resistem” (KATZ, 1994, p. 32). Resistir em vários sentidos, inclusive contra a “domesticação” da técnica do balé, como apontavam os discursos que buscavam uma ampliação do modo de enxergar o corpo na dança. Este é um desdobramento importante para o campo profissional: não refletir a sociedade, mas construir discursos sociais através dos gestos. Essa premissa ampliou o fazer profissional. Desta forma, segundo Katz (1994) “justamente a dança, o tradicional sítio amolecido dos conflitos sem tensão social” (p.32)¹²⁴, se tornou uma fala, pois uma série de espetáculos falava de aspirações e desejos da sociedade.

As dinâmicas sociais refletidas nos anos 1970, a saber, as ondas revolucionárias, os movimentos de contestação, dentre outros, levavam o campo a mudanças: Pensava-se mais na construção de uma dança moderna brasileira; havia forte tendência em diferenciar os balés para torná-los cada vez mais nacionais; ou seja, era preciso firmar identidades brasileiras na dança, mesmo que esta transformação fosse lenta, já que o pensamento e os ideais clássicos ainda estavam presos a parcelas da sociedade.

É importante salientar que a dança moderna não foi uma ruptura com o balé, no sentido de uma negação da arte ou de confrontá-la artisticamente; a sociedade havia se

¹²⁴ Contudo, a fala da autora a respeito da dança como um sítio sem tensão social, provavelmente refere-se ao balé e percebe-se uma dissonância em seu discurso, pois é uma afirmação muito generalista. Os espetáculos de balé, com todas as suas regras, serviam política e socialmente para representar e solidificar hierarquias na tentativa de minimizar tensões, mas estas, as tensões, sempre existiram. Mesmo em balés de repertório, como Gisele, que mostravam o amor impossível entre indivíduos de origens diferentes. As tragédias ao final dos balés de repertório são, ao mesmo tempo, uma ratificação de um discurso oficial, sem deixar de tocar nas tensões que existem.

modificado; a arte precisava falar dos problemas sociais atuais e não encontrava espaço para esta nova forma de se expressar no balé. Buscou-se, com a dança moderna, outras estéticas a fim de dar conta de novos desejos de expressão.

Enquanto a dança moderna despontava no Brasil o balé não deixou de se manter e receber espetáculos. Décio Otero¹²⁵ foi um dos responsáveis por “modernizar” o espetáculo de balé brasileiro. Arriscou encaminhamentos em sua atuação como coreógrafo ao incorporar novas temáticas para fazer com que este espetáculo também trouxesse o cotidiano atual à cena. A técnica de dentro, vestindo o contexto de fora (KATZ, 1994).

Em 1979, a I Mostra de Dança Contemporânea de São Paulo e a 3ª Mostra de Novos Coreógrafos do Corpo de Baile do Municipal de São Paulo demonstram as tentativas de legitimar a dança cênica socialmente. Os eventos de dança representam, até hoje, uma grande possibilidade de atuação dos profissionais. Nestes espaços diferentes profissionais envolvidos com a dança podem se apresentar, produzir, escrever, enfim, atuar. Essa é uma importante configuração que se estabelece no campo e se mantém ainda hoje.

Hulda Bittencourt¹²⁶, em 1977, fundou a companhia chamada Cisne Negro, que contava com bailarinas de seu estúdio de dança e estudantes de educação física da USP, Universidade de São Paulo. Esta parceria foi inovadora e contribuiu para a descoberta de talentos. Outros grupos como o Endança, de Brasília, o Dançaviva, de Manaus, apostaram no encontro com a educação física. A companhia Cisne Negro, no entanto, se tornou um grupo de repertório com base na dança moderna e não no balé clássico. A dança moderna crescia no Brasil e figuras como Antônio Nóbrega, Lourdes Bastos e Graciela Figueroa foram representantes da modernidade na dança brasileira, cada um em seu tempo.

Nos fins da década de 1970 a escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro já contava com um curso mais estruturado e havia diversas disciplinas, como Composição e Interpretação, no currículo. A relação entre incentivos oficiais, reconhecimento de ações, investimentos e divulgação de obras foi peça fundamental na manutenção das artes neste período, mesmo que os apoios tenham sido discretos e o fazer em dança cênica profissional ainda continuasse a ser tratado como menos importante pelas políticas públicas.

A década de 1970 mostrou mais possibilidades de mercado para bailarinos, professores, coreógrafos, no diálogo com o teatro e com a abertura de cursos livres e escolas não oficiais. A importância da década de 1970, resumidamente, parece ser a busca por uma nova geografia na dança, ou seja, o campo sofreu um movimento de descentralização, ao

¹²⁵ Ver Anexo I - Biografias.

¹²⁶ Ver Anexo I - Biografias.

menos nos discursos e tentativas de algumas companhias em circular por espaços fora dos grandes eixos e capitais. A produção não se voltava somente para a cidade do Rio de Janeiro. As fronteiras começaram a se tornar móveis, bem como não se fecharam os papéis entre quem produz arte e quem consome arte. Havia agora, com a dança ocupando escolas e centros de formação com cursos livres, a possibilidade do espectador também frequentar o palco, mesmo que não oficialmente.

Sem mapear todo o território, sem recensear todos os fatos, aqui [especialmente em São Paulo] o foco se fecha assim: de um lado, o Staging promoveu uma renovação extraordinária no que se entendia por público de dança e por balé, quando mobilizou todo o país com seu trabalho, iniciado nos anos 70; do outro, J.C. Violla e Ivaldo Bertazzo revolucionaram a relação do aluno com a dança. O cidadão, que havia adquirido o direito de ser plateia, conquista também o de subir ao palco (KATZ, 1997:21).

Nos anos 1980, a busca por estabilidade (em discursos, ações, políticas) estava cada vez mais ameaçada pela modernidade e suas fragmentações; modificaram-se as formas de controle, os diálogos com a cultura, a dinâmica das artes, os pontos de vista, que foram se ajustando às novas ordens sociais, como mostram Gaspari, Hollanda, Ventura (2000), em *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. A abertura política, com o fim da ditadura, representou também a abertura cultural. Foi um tempo em que a liberdade (artística, de expressão, do corpo) foi fruto de diferentes experimentações; algumas deram origem a movimentos que continuam vivos até os dias de hoje e outras se perderam no tempo.

Cabe ressaltar que o corpo ganhava destaque e espaço nas discussões sociais, tendo na década de 1980 um “boom” de reflexões, assim como aconteceu com a Europa e EUA. De acordo com Le Breton (2013) "o corpo humano torna-se objeto de uma curiosidade que mais nada desarma" (p. 18) fazendo com que os limites de sua exploração tornem-se cada vez mais amplos, em diferentes áreas. "O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista de nossas sociedades contemporâneas" (LE BRETON, 2013, p. 26).

A visão de corpo na década de 1980 estava cada vez mais ampliada e os discursos sobre saúde, atividade física, liberdade, ajudaram bastante a dança a se incorporar socialmente. Neste contexto, houve um favorecimento no processo de profissionalização da dança, pois houve uma maior abertura de espaços para a dança, atividade corporal que trabalha o corpo. Os espetáculos também começaram a ter maior liberdade de uso dos corpos em cena. Pela primeira vez um homem, o bailarino Silvio Dufrayer, dançou de fio dental; o fato que antes seria uma agressão sem sentido, agora poderia ser usado de maneira mais aceitável a partir de brechas que se estabeleceram. Contudo, ainda houve estranhamentos.

A visão do corpo como um simulacro dos desejos e aflições das pessoas o torna um objeto de investigação possível para as artes. Os espetáculos de dança estavam inseridos nessa lógica de preocupações. Na década de 1980 existia, por exemplo, um evento chamado “Domingo do Corpo”, no qual a dança estava presente de forma bastante significativa. Era uma espécie de experimento: as famílias estariam no espaço do Circo Voador e lá teriam contato, durante toda tarde, com programações voltadas ao corpo. Deborah Colker aparece como uma das organizadoras do evento. Dentre as atividades oferecidas estavam aulas de jazz, balé clássico e expressão corporal (BUARQUE, 2009, p. 26).

Assumia-se tacitamente agora que o mundo consistia em vários bilhões de seres humanos definidos pela busca de desejo do individual, incluindo desejos até então proibidos ou malvistas, mas agora permitidos – não porque houvessem tornado moralmente aceitáveis, mas porque todos os egos os tinham (HOBSBAWM, 1995, p. 327).

É possível citar, como exemplo das iniciativas em aproximar o público da dança, as aulas e ensaios abertos promovidos pelo Balé da Cidade de São Paulo. Houve uma série de eventos nos fins de 1980 que buscavam colocar a dança nas ruas, mostrar a importância do corpo, aproximar a sociedade da arte.

A década de 1980 foi um período em que a ampliação da tecnologia, das mídias e da comunicação foram características marcantes. Dentro deste contexto, a política econômica estava entregue às leis de mercado. O setor privado estava cada vez mais encarregado de investir em diversos outros setores, inclusive o cultural. Neste cenário a prática da dança precisava dialogar cada vez mais com as questões relacionadas a investimentos e políticas específicas na tentativa de fortalecer o campo profissional e dinamizá-lo cada vez mais. Para isso, era preciso ampliar mercados e diversificar o público. Este talvez seja o maior impacto às artes na contemporaneidade.

Existem muitos pontos em comum entre os ideais de renovação das vanguardas dos anos 1960 e os movimentos artísticos que surgiram no Brasil durante os anos 1970/1980, procurando criar novas comunidades, novos meios de fazer e encarar a arte e a própria vida, criticando os valores da classe média da cultura moderna e criando novas concepções de corpo, os artistas pioneiros modelaram as discussões e instituições que animariam a arte e a cultura durante todo o resto do século XX (RUIZ, 2013, p. 33).

Enxergou-se uma preocupação com a teoria, com os estudos, com os registros, com a fundamentação; em fomentar não somente a prática, mas também valorizar a história da dança no Brasil. Preocupação mais intensa em formar público, em diversificar as plateias. Alguns teóricos que já se preocupavam com os estudos em dança se destacaram nos anos 1980, como Klauss e Angel Vianna, Antônio José Faro, Eduardo Sucena, Helena Katz, Eliana Caminada. Houve tentativas em criar biografias, escrever livros e publicá-los. Algumas obras, no entanto, somente conseguiriam ser comercializadas e lançadas nos anos 1990, enquanto outros ainda não foram publicados até hoje, como conta o pesquisador Roberto Pereira (2008).

Dentro desta conjuntura, a Revista Dançar¹²⁷ exerceu um papel de extrema relevância para a divulgação dos espetáculos, a publicação de artigos e reportagens, e para ampliar informações a todo tipo de público. No ano de 1987 já estava em sua 19ª edição; falava de Susane Link, uma grande bailarina que se dedicou à dança contemporânea, e sobre o “boom” performático que tomava conta das escolas e apresentações. Segundo Pedro Bianco, idealizador da revista:

Criei a Dançar com o propósito de disseminar cultura, realizar ações exclusivas de alta qualidade ao grande público e permitir o acesso, sem fronteiras, de todas as camadas da população ao que o Brasil e o mundo produzem de melhor no cenário artístico (2013)¹²⁸.

Na década de 1980 viu-se no Brasil uma popularização da dança através do *Jazz Dance*, modalidade de dança importada dos Estados Unidos e que se tornou uma “moda” encontrando lugar em novelas, festivais, academias, filmes. Nessa década o campo profissional já se configurava mais descentralizado do balé e começava-se a se pensar em políticas de cultura para o país. Os “modismos” geram mercado, que dilata o profissionalismo. O *Jazz Dance* ocupou um lugar de destaque na dança brasileira:

Um dos movimentos que tem força no Brasil, obtendo sucesso no Rio de Janeiro, em meio a essas técnicas e narrativas do espetáculo, é o Jazz Dance. Essa modalidade surgiu nos Estados Unidos nos fins do século XIX início do XX. Não se sabe ao certo como ele chegou ao país. Segundo Ana Carolina da Rocha Mundim (2005), não podemos precisar a data e nem a forma, mas “verificamos que os primeiros indícios da dança jazz no Brasil surgiram por volta das décadas de 1930 e 1940, mas foram os anos 60 que a impulsionaram [...], deixando heranças [...] até os dias atuais” (p.10). Sabe-se que o Jazz, no Brasil, tem forte ligação com a difusão do sapateado, dos musicais e shows dos teatros de revistas desde os anos 1950. Nas duas décadas seguintes, o estilo estaria em expansão, caindo “na moda” brasileira na década de 1980, com aspectos distintos (...) A dança Jazz, enfim, foi muito influenciada pela televisão e cinema, especialmente nos anos 1980. O número de academias cariocas de dança aumentou, pois muitos alunos se mostraram interessados em aprender Jazz. Nesse meio aparecem nomes da dança que ainda hoje se encontram no campo: Carlota Portella e Roseli Rodrigues (BUARQUE, 2009. p 31-32).

A atuação profissional em dança foi fortalecida também através do teatro e dos cinemas nos anos 1980. O teatro continuava a representar um relevante mercado para os profissionais da dança. Nos cinemas, os filmes musicais estavam em alta e abriram um grande espaço para a dança.

¹²⁷ A revista iniciou suas atividades em 1982, sob o comando de Pedro Geraldo Blanco Jr., especialista em patrocínio de marketing cultural. A revista estava inscrita na Lei 7505, que “Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico” (PLANALTO, 2013), de 1986. Era a única revista especializada em dança na época. Além da divulgação, pleiteava patrocínio para os eventos e espetáculos. O mercado cultural se fortaleceu através de iniciativas públicas para fomento à cultura. O crescimento da dança se deve também a este fato.

¹²⁸ Disponível em < <http://dancarmarketing.com.br/pt12/>>

Muitos grupos e companhias independentes se formaram na década de 1980 e alguns bailarinos seguiram carreiras individuais (proporcionadas pelos discursos da dança contemporânea), gerando um mercado maior e atuando de maneira contundente. Podemos citar como exemplos: Grupo Ex de dança contemporânea (1986-1988?); Graziela Rodrigues; Escola e Cia. Lourdes Bastos (1981); Regina Miranda e a Cia. de Atores – Bailarinos (1983); Victor Navarro Cia. de Dança (1992); Terpsi; Mobilis.

Podem-se citar, ainda, Renato Vieira, Carlota Portella – Vacilou, dançou (1981); Balé do Teatro Castro Alves (1981); Grupo Ventania; Balé Marzipan; Balé Ópera Paulista (1984-1991); Grupo Casa (1981/1985); Quasar Cia. Dança (1988); Teatro Brasileiro de Dança; Balé de São Paulo; Nós da Dança (1981); Célia Gouvêa (recebeu a bolsa Fullbright); Teatro Brasileiro de Dança, Raça Cia. de Dança (1984), dentre outros.

Rio de Janeiro e São Paulo seguiam dominando o cenário da dança brasileira, mas nitidamente a “disputa” pela ocupação de espaços ia aumentando, já que outras cidades buscavam descentralizar a formatação do campo profissional em dança, que tinha mais visibilidade nas cidades do sudeste, principalmente. Com outros Estados produzindo, grupos e coreógrafos foram lançados e tornaram-se significativos na dança.

Ainda assim os grupos enfrentaram dificuldades para se manter; muitos foram extintos rapidamente, como, por exemplo, a Terpsi – Cia da dança (1987), do Rio Grande do Sul: “Há grupos de expressão inovadora na dança moderna, que tiveram vida curta, extinguindo-se em sua própria chama, deixando o caminho aberto para jovens que os sucederam. O Terpsi Teatro de Dança é um caso *sui generis*” (VICENZIA, 1997, p. 37)

O fazer em dança foi transpassado pelo contexto temporal em que estava sendo produzido: a dança moderna já caminhava no Brasil sem tantos estranhamentos e falava-se em dança contemporânea; o desejo de expressar as aspirações cotidianas dava impulso e força a estas maneiras de dança; o balé continuava vivo, buscando formas de continuar estabelecido. À medida que as décadas foram avançando o campo profissionalizava-se, porém ainda encontrava-se imaturo, fragmentado e com fragilidades, principalmente no que diz respeito a incentivos e à manutenção dos grupos e espetáculos.

Em 1985 foi criado, na cidade do Rio de Janeiro, o Sindicato dos Profissionais da Dança, o SPDRJ, com o objetivo de fiscalizar, legalizar e organizar o fazer profissional. Como não há um órgão com peso efetivo na fiscalização, muitos profissionais ainda hoje trabalham sem serem sindicalizados ou sem formação específica em nível superior, por exemplo.

A organização de eventos e a manutenção de companhias oficiais, ampliando a legitimidade e a atuação da dança cênica profissional, foram possíveis graças a uma mudança na forma de pensar e gerir a cultura no Brasil. Em 1985, fruto de uma tentativa de política pública para a cultura, é criado o MinC, Ministério da Cultura, e logo depois algumas leis, como a Lei 7505, já citada anteriormente. Essas políticas e a forma de organização dos fomentos tentam, mas não conseguem dar conta de ampliar o campo da dança cênica (já que não tem como apoiar e oferecer fomentos a um número expressivo de grupos), embora sejam um passo importante na manutenção deste.

A década de 1980 marca também a formação do bailarino/intérprete/coreógrafo, singularmente em função da ampliação dos espaços da dança nos meios acadêmicos, nas universidades¹²⁹. Surge a Escola Técnica Angel Vianna e a Escola de Dança da UNICAMP. A dança contemporânea no Brasil, que tem alguns traços iniciais na década de 1980, teve forte influência de Maria Duschenes¹³⁰. A bailarina e coreógrafa contribuiu muito com a difusão de sua obra para a formação de dançarinos e educadores, além de contribuir para a abertura à dança contemporânea.

As possibilidades de atuação profissional e a própria profissionalização do campo na década de 1980 ficaram marcadas pela variedade de festivais e eventos, alguns de grande porte. Dentre eles podemos citar o I Encontro Nacional de Jazz Dance (1981), em Brasília; a Mostra de Novos Coreógrafos (1984), organizada por Ruth Rachou; o Dança Alegre Alegrete (RS); o Bento em Dança (RS – com apoio da Coordenadoria de Dança); 4º Inventores da Dança, no Centro Cultural São Paulo (1988).

Dentre os grandes eventos, se destacam o I e o II Carlton Dance Festival. Estes e os demais festivais foram eventos que deram ao país vislumbre internacional e que trouxeram renomados bailarinos estrangeiros para dançarem e observarem as criações nacionais. Os festivais representavam a oportunidade de diálogo entre as diversas produções de diferentes grupos, auxiliando na circulação de artistas e espetáculos e na possibilidade de observar inovações estéticas.

De maneira geral os festivais, ainda hoje, são importantes, porque promovem o diálogo entre grupos nacionais e internacionais e possibilitam que as produções dos artistas possam circular e se tornar conhecidas por um número maior de pessoas; esta função é extremamente importante para tentar preencher uma lacuna identificada no campo: a falta de comunicação. No Brasil há pouca divulgação e comunicação dentro do próprio campo da

¹²⁹ Esta discussão será aprofundada no capítulo seguinte.

¹³⁰ Ver Anexo I - Biografias.

dança, fato que mostra ainda um "amadorismo", uma imaturidade do campo. Portanto, eventos como os festivais possuem a função de aproximar produtores, artistas, gestores e de diversificar o público.

Fabiano Carneiro, coordenador da área de dança da FUNARTE, órgão federal responsável pelas políticas públicas para cultura e arte, entende que o "Circuito de Festivais de Dança", uma das ações criadas em sua gestão para ampliar as práticas em dança no país, é extremamente importante para o fortalecimento do campo da dança, pois ajuda as produções a circularem: "A gente não se conhece. Não há circulação" (DEPOIMENTO, 2014).

Por outro lado há também festivais que possuem grande estrutura, como o festival "O Boticário na Dança" e o Festival de Joinville¹³¹, por exemplo, que se tornaram os maiores festivais de dança do Brasil e circulam em alguns Estados (notadamente Estados considerados centrais para a produção em dança no Brasil, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, no caso do "O Boticário da Dança"), mesclando apresentações de renomados grupos brasileiros e estrangeiros, no mesmo formato do *Carlton Dance*. O patrocínio é todo realizado por uma grande empresa privada.

Analisando os festivais enquanto espaço de profissionalização do campo, há uma realidade complexa e desigual: há festivais que têm grande importância local, mas que são realizados com bastante dificuldade por parte dos produtores, como é o caso da Mostra Brasileira de Pernambuco, produzida pela APACEPE. De acordo com Iris Macedo¹³² (2014), diretora da mostra, falta incentivo, dinheiro, formação de plateia. Ou seja, há dificuldade em ampliar ações para que a estrutura de produção em dança deixe de ser artesanal e muitas vezes pouco qualificada quando se trata de eventos periféricos.

A grande dificuldade em torno de festivais, bem como na circulação de grupos e eventos em dança, é a falta de continuidade. Por mais que houvesse um esforço por parte de artistas e instituições em fortalecer ações para a dança e a quantidade de atores sociais no campo também aumentasse, não havia ainda uma boa política pública de cultura para a dança em suas diversas formas, representadas por diferentes companhias, e para profissionais conseguirem de fato se estabelecer. A grande maioria dos profissionais dependia de aulas e de incentivo de empresas particulares (como ainda hoje se percebe). E, o grande público ainda

¹³¹ O festival se divide entre apresentações, eventos competitivos, palestras, discussões e recentemente, a partir de 2006, seminários teóricos que visam dar espaço teórico a reflexões e estudos realizados por profissionais e teóricos de dentro e fora do campo que têm a dança como objeto. O festival conta com apoios e patrocínio de empresas como o banco Itaú e está inserido na Lei de Incentivo à Cultura.

¹³² Comunicação no Encontro Rede Funarte Ibero-Americana de Dança, realizado na cidade do Rio de Janeiro em agosto de 2014.

não consegue acessar as artes, fruto das políticas de educação e do processo histórico de exclusão e desigualdades.

Assim, na década de 1980 houve possibilidades de criação em diferentes sentidos. Uma mudança importante certamente foi a preocupação com uma política pública de cultura por parte do governo, além das tentativas de diversos grupos de se profissionalizar e de resistir ao tempo. A dança cênica brasileira se ampliou a partir do trabalho de artistas que demonstraram ao longo dos anos a importância dos incentivos para a manutenção do fazer profissional em dança. Percebeu-se que na década de 1980 ocorrem muitas ações, mas grande parte destas não teve continuidade.

A década de 1990 se iniciou de maneira extremamente difícil nos planos político e econômico, no Brasil, o que certamente prejudicou diretamente as artes. O confisco de poupanças, a inflação altíssima, os escândalos de corrupção ocorridos durante o governo de Fernando Collor deram à metade inicial da década de 1990 uma grande instabilidade.

Observa-se também a mercantilização de diferentes atividades da esfera social. A forma como o governo lidou com as políticas públicas influenciou diretamente todos os setores da sociedade, inclusive o cultural e artístico. Pierre Bourdieu (2001) critica a mentalidade neoliberal afirmando que o coletivo se minimiza em função de interesses cada vez mais individualistas e de uma parcela pequena da população, que detém os recursos e o capital. Não por acaso na década de 1990 há na dança cênica contemporânea uma série de artistas que se lançam em carreira solo.

Este é o quadro que desponta no início da década de 1990. Nos anos anteriores houve diversas tentativas de expansão de mercado e ações para legitimar as artes e a dança no Brasil que foram freadas pelo Governo Collor. Com a inflação extremamente alta, ficou muito difícil manter patrocínios, incentivos, injetar dinheiro público ou privado para as artes. Assim, muitas companhias de dança se desfizeram, encerrando suas atividades nos primeiros anos desta década, “quando a tempestade de impedimentos que sempre inunda projetos semelhantes derrotou idealismos” (KATZ, 1994, p. 72).

Seguindo a trajetória da dança cênica no Brasil, observando fatos marcantes e buscando as memórias destes acontecimentos, em 1994, com a apresentação do espetáculo Vulcão, a Cia. de Deborah Colker se destaca e rapidamente se dá a ascensão da coreógrafa e de sua companhia, que hoje representa um expoente da dança profissional brasileira, pois conta com um patrocínio fixo de uma das maiores empresas brasileiras, a Petrobrás – BR. Tanto Deborah quanto sua companhia são convidadas a fazer temporadas por todo o mundo.

Neste cenário um importante acontecimento para a manutenção do campo profissional foram os “bailes de salão”, organizados também por Viola¹³³, bailarino, professor e coreógrafo, que aproximavam a sociedade da dança. Alguns profissionais da dança cênica levavam para os bailes apresentações e também conferiam à dança a dois uma roupagem de cena. Hoje, esta brecha está muito dilatada e os bailes crescem, configurando-se como uma possibilidade de trabalho para os profissionais da dança cênica, visto que a dança de salão vem ganhando um caráter cênico, inclusive penetrando teatros com temporadas de companhias específicas¹³⁴.

Alguns dos grandes festivais da década de 1980 também continuaram a ser realizados na década de 1990, porém com dificuldades, como foi o caso do Festival de Joinville; as reportagens da Revista Dançar¹³⁵ de setembro de 1991 mostram claramente como o ano foi atípico para o festival. O surgimento de novos eventos realizados em distintos Estados e cidades dinamizou a década de 1990. Podemos citar o I Encontro Internacional do Corpo na Dança e no Teatro; o Festival Dança em Trânsito (1992), Festival de Inverno de Campina Grande, o Festival Panorama de Dança (1996), muito expressivo para o campo na atualidade.

A dança cênica brasileira se reinventou à medida que o tempo foi passando, já que a velocidade das mudanças sociais aumentava também. Nos anos 1990 “a dança brasileira ganha mais uma identidade. Sendo o Brasil esta vastidão, elencar novas possibilidades é como injetar oxigênio quando o ar se rarefaz” (KATZ, 1994, p. 72). Em 1994 a pesquisadora Helena Katz diz que é preciso repensar caminhos e reavaliar conquistas, referindo-se ao campo

¹³³ Ver Anexo I - Biografias.

¹³⁴ Não se pode esquecer também que hoje há um “boom” da dança de salão que se deve a programas de massa, em emissoras de televisão, que divulgam e enaltecem a dança de salão. Um bom exemplo é o quadro “Dança dos famosos”, que está inserido em um dos mais consagrados programas de auditório, veiculado pela maior emissora do país, a Rede Globo. Em sua 14ª edição, em 2014, o programa conta com a participação de artistas que nunca dançaram e nas apresentações mostram como evoluem em pouco tempo na dança, criando um verdadeiro espetáculo. A competição conta com um júri artístico e um júri técnico. Neste júri técnico há a participação de alguns coreógrafos citados nesta pesquisa, como Carlota Portella.

¹³⁵ A revista Dançar foi fundada no início da década de 1980 e se consolidou como o primeiro veículo de comunicação especializado em dança: “Fundada em 1982, a Dançar Empresa Editorial de Comunicações, hoje conhecida como Dançar Marketing Produções, teve como primeiro desafio o pioneiro projeto de lançar a Revista Dançar, que tinha o objetivo de ser o primeiro meio de comunicação especializado em dança no Brasil e dar o merecido destaque aos talentosos artistas e grandes espetáculos do gênero realizados no país. Durante dez anos, a revista desempenhou um importante papel no cenário cultural brasileiro ao trazer em suas edições um panorama apurado do universo da dança. Em seu conteúdo havia entrevistas com as grandes personalidades do ramo, cobertura e divulgação dos espetáculos de dança, em âmbito nacional e internacional, promoção e incentivo de potenciais talentos. Logo a revista tornou-se referência no mercado cultural e até hoje tem a admiração dos críticos e serve como material de consulta e referência no meio artístico”. Disponível em <<http://dancarmarketing.com.br/mobile/web/dmkteditora.html>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

profissional e à importância de estudos e construção de fontes, para que em um futuro próximo não culpassem os artistas, pelo menos, de falta de memória.

Muitos artistas da dança cênica brasileira também procuraram formação em países europeus e voltaram ao Brasil com ideias e influências da dança moderna e contemporânea, animando as pesquisas dos artistas que aqui se encontravam e desejavam aprofundar conhecimentos nas diferentes técnicas. Coreógrafos também saíram de seus Estados de origem e fundaram companhias em outros Estados, fruto, do esgotamento de incentivos em alguns Estados, das inovações desenvolvidas em outros e de políticas públicas regionais. Isso mostra o fluxo e a dinâmica no campo.

Na década de 1990 os pesquisadores da dança, representados por um pequeno grupo, empenharam esforços em tentativas de publicar e produzir, mas o mercado não aderiu com impacto a essa ideia. Dos livros publicados no Brasil (e que ainda podem ser acessados) a grande maioria tem fomento e incentivo de fora do país. As publicações são, inclusive, publicadas em dois idiomas: português e inglês. Em 1992 foi publicado o livro *Dança Moderna* de Cássia Navas e Linneu Dias; em 1997, pela FUNARTE, foi lançado o livro *Dança no Brasil*, fonte desta pesquisa, por exemplo.

Na segunda metade da década de 1990, após o *impeachment* do presidente Fernando Collor, houve tentativas de recuperação da economia. Assim, algumas medidas¹³⁶ ajudaram as artes profissionais, dentre elas a criação do Instituto RioArte, na cidade do Rio de Janeiro, inserido na Secretaria Municipal de Cultura. Um dos objetivos era conceder bolsas aos artistas, auxiliando o desenvolvimento da dança profissional, embora as ações não fossem suficientes para dar conta da manutenção de um número considerável de artistas e companhias.

A discussão sobre corpo nos anos 1990 se amplia em relação à década anterior, modificando visões, ganhando fortalecimento nos discursos sociais e tornando-se objeto de consumo, gerando mercado consumidor de artigos e atividades para o bem estar deste corpo. Esse entendimento de corpo relacionado à prática de atividades físicas propiciou aumento do número de praticantes de aulas de dança em escolas e academias. Discursos como: “O corpo que viver com prazer, conforto e segurança” (KATZ, 1994, p. 76) reconhecem a prática da dança, que oferecia prazer e segurança aos praticantes. Valorizou-se mais a consciência

¹³⁶ A profissionalização da dança em alguns estados foi legitimada na figura de alguns órgãos reguladores da profissão, que tinham como objetivo regulamentar os trabalhos dos profissionais da dança e lutar pelos direitos destes trabalhadores. As ações lideradas pelos Sindicatos de dança que se espalharam pelo país, especialmente nos estados mais ricos, criados em sua maioria em meados da década de 1980, foram importantes.

corporal. Ivaldo Bertazzo é uma importante figura neste cenário, ajudando a expressão e visão cênica dos bailarinos. O coreógrafo e professor estudou a cena para trabalhar a consciência corporal do intérprete.

Nas artes dos anos 1990, as tendências pós-modernas, contemporâneas, ampliaram caminhos de pesquisa e formas de circulação das obras; observa-se maior utilização do *happening* e aumento das instalações e vídeos-dança. A relação entre arte e mídia digital aparece em mostras, eventos, bienais. A era da tecnologia dialoga com a arte. O pesquisador da pós-modernidade, Eric Hobsbawm aponta sobre a relação entre a arte e o dinheiro no final do século XX:

A relação entre o dinheiro e as artes é sempre ambígua. Não está claro que as grandes realizações das artes na segunda metade do século [XX] devam muito a ele (...) Por outro lado, não há dúvida de que outro tipo de acontecimento econômico afetou de modo profundo a maioria das artes: a integração delas na vida acadêmica, nas instituições de ensino superior, cuja extraordinária expansão observamos em outra parte (...) Em termos gerais, o fato decisivo da cultura do século XX, o surgimento de uma revolucionária indústria de diversão popular voltado para o mercado de massa, reduziu as formas tradicionais de grande arte a guetos de elite, e de meados do século em diante seus habitantes eram essencialmente pessoas com educação superior. O público de teatro e ópera, os leitores dos clássicos literários de seus países e do tipo de poesia e prosa levado a sério pelos críticos, os visitantes de museus e galerias de arte pertenciam esmagadoramente aos que tinham pelo menos educação secundária (...) A cultura comum de qualquer país urbanizado de fins do século XX se baseava na indústria de diversão de massa – cinema, rádio, televisão, música popular -, da qual participava a elite (...) Além disso, a segregação era cada vez mais completa, pois só por um acidente ocasional o grosso do público que a indústria de diversão atraía encontrava os gêneros de alta cultura que enlouqueciam os iniciados (...) (1995, p. 490).

A dança cênica brasileira estava inserida neste contexto na virada do século e as dificuldades de os profissionais para atuarem e se tornarem reconhecidos foi um entrave para o fortalecimento do campo, que dialogou com as relações complexas e não lineares entre indústria e cultura. Em alguns momentos em que o campo não encontrou fomento, grupos independentes se formaram; em momentos nos quais havia certo incentivo, companhias se desmancharam.

(...) eventos, as companhias de dança estrangeiras que nos visitam, as novas academias e centros culturais, os espetáculos que se sucedem nos cantos mais remotos do país, os grupos que nascem e triunfam vertiginosamente, frequentando os palcos do mundo, fazem dos últimos dez anos, no Brasil, o tempo de sementeira e colheita mais promissor de que se tem notícia. É uma nova era cultural que está se tornando realidade. Uma realidade internacional. Se fôssemos descrever o que sucede neste gigante continental, seria preciso uma coleção só dedicada à dança, tal a pujança dos acontecimentos nesse terreno. Os deuses da dança sorriem para seus discípulos nesta entrada de um novo milênio. Salve Terpsícore! (VICENZIA, 1997, p. 63).

O que é possível dizer é que embora houvesse muitos problemas e entraves à dança cênica profissional, era possível observar um campo em constante mudança, ampliando redes, com possibilidades mais reais de se tornar legítimo socialmente, ou seja, reconhecido como profissão. Os acontecimentos que regeram a dança brasileira não são lineares, já que se observaram tensões e busca por espaços para ampliar o fazer em dança; talvez por isso seja tão complexo pensar em uma história social da dança no Brasil ou em trazer à tona memórias que ajudem a compor um painel da dança brasileira no período citado. Se em alguns momentos a dança ganhou espaço, em outros perdeu; em pouco tempo se desestruturou e logo depois ressurgiu. Há uma história muito peculiar do campo, que fala diretamente sobre a própria forma de manutenção deste.

Podemos atentar, então, para o fato de que, no Brasil, os três maiores movimentos da dança cênica se desenvolveram quase concomitantemente, pois tanto a dança clássica, como a moderna e a contemporânea têm seus primeiros passos ao longo do século XX, com diferença de algumas décadas. Este fato se deveu, como visto, à velocidade na comunicação e tecnologia e ao intercâmbio com países estrangeiros possibilitado também por alianças e crescimento econômico.

É importante ressaltar as dinâmicas e peculiaridades do campo. Em relação às formas de se produzir dança no Brasil, a dança cênica (o espetáculo), é estabelecida, no sentido de Norbert Elias (2000), por ser o produto final, por ser considerada arte. Nesse sentido, tanto o balé como a dança cênica contemporânea podem ser considerados estabelecidos, já que estão diretamente ligadas ao espetáculo. Ou seja, a dança contemporânea é estabelecida em relação às danças consideradas populares e à dança-educação porque é “arte”, mas ainda *outsider* perante o próprio campo cênico por não ser tradicional, do ponto de vista da antiguidade.

Portanto pode-se dizer que o campo da dança cênica no Brasil é multifacetado e são as disputas que realmente dinamizam os caminhos percorridos. Quanto mais a dança se populariza, menos se democratiza, o que é um outro paradoxo. Vemos pequenas companhias surgindo, grandes companhias com dificuldades, universidades públicas e privadas criando graduações em dança; todavia, ainda há poucas companhias profissionais atuantes, se compararmos ao número de grupos profissionais de música, por exemplo; ainda existe profundo desconhecimento sobre dança na sociedade.

Desta maneira, o campo não se potencializou de maneira expressiva porque não houve ainda um conjunto de ações coletivas. Se hoje existe um campo profissional na dança cênica brasileira, é porque tentativas foram feitas por pioneiros e artistas que dedicaram suas vidas ao reconhecimento da dança como área de conhecimento, como campo profissional e

ações importantes na década de 1980¹³⁷, que partiram principalmente dos bailarinos, curadores e coreógrafos.

Os profissionais defenderam de maneira mais contundente os discursos acerca da profissionalização da dança cênica, transparecendo que era preciso ter dignidade nos seus trabalhos com dança e isso somente seria possível se a profissão que tinham fosse reconhecida. Apenas no fim do século XX e início do século XXI ficam perceptíveis ações mais globais e mobilização mais resistente por parte dos atores que permeiam o campo. Klauss Vianna, em 1984, declara a respeito da dança no Brasil:

Acho que está muito ruim. Ninguém vai mais assistir a espetáculos nacionais. No Rio e em São Paulo só se vai ver companhias internacionais. Está havendo alguma coisa errada e a gente se questiona sobre o que é. Eu acho que é exatamente a falta de comunicação com as pessoas. O bailarino está muito ausente da realidade. Assim ele não tem um papo pra dizer. Fica aquela camadinha: de uma academia, de um iniciado pra outro iniciado, e a coisa não se estabelece. A gente vinha pensando em fazer a "Rua da Dança". Pegaria uma rua em São Paulo, fecharia durante um dia da semana e se explorariam danças que significassem potencialmente, politicamente, que tivesse algum sentido e que os bailarinos fossem improvisar junto ao povo. Tudo sendo documentado para se ver o que o povo dança e depois tirar um pequeno embrião do que seria uma cultura, daqui a dois mil anos, da dança brasileira. Isso porque todos os grupos que estão por aí já estão velhos. Mas como todo projeto oficial, é de difícil realização. Veja o exemplo do Balé Municipal de São Paulo, do qual deixei a direção há cerca de seis meses e onde atuei por quase um ano e meio: a liberdade era uma coisa impossível. As bailarinas tinham que todo o dia subir na balança e se tivessem engordado 300 gramas perdiam o dia de trabalho. De repente eu chego num grupo desse, onde até então o contato com a diretoria era feito através da tabela. Aí a gente sentou e começou a bater papo. Foi muito difícil no princípio, porque eles não tinham esse sentido. Hoje em dia, desde a primeira coreografia que montamos com os pés descalços e onde as pessoas não podiam contar um, dois, três, quatro e tinham que sentir a música criou-se um processo novo, e eu fico muito feliz porque as pessoas também estão. Estão fazendo trabalhos lindos, estão soltos, dançando (*apud* O Estado, p.5).

Todavia, como o historiador da dança Antônio José Faro (2001) sugeriu, “Ainda que longe do seu estágio ideal, a dança se incorporou definitivamente ao cenário artístico brasileiro” (p.90) na segunda metade do século XX. A fala de Klauss Vianna (1984) é bastante atual e daí, a necessidade de fortalecer a dança cênica como campo artístico profissional, pensando-o a partir de referenciais teóricos fortes, para que não se perpetue uma história mostrada somente a partir de datas e imagens.

Embora exista pouco incentivo oficial, algumas grandes companhias e grupos, em parcerias com pesquisadores do campo, buscam reeditar as memórias ou apenas fazer com que os mais jovens a conheçam. Alguns investimentos recentes têm como objetivo modificar este panorama. A São Paulo Cia. de Dança recentemente criou uma parceria com a

¹³⁷ Esta discussão será aprofundada no capítulo 3.

Cinemagia, uma agência cultural, que disponibilizou no mês de julho do corrente ano uma programação para exibição de episódios da série “Figuras da Dança”¹³⁸.

É preciso de uma história social da dança, que dialogue com as memórias dos atores que permeiam o campo, para buscarmos suas referências, influências e diálogos com a sociedade a fim de que as realidades sejam compreendidas e possa haver avanços. Faz-se importante salientar que a possibilidade de ponderar sobre questões internas do campo é dada, fundamentalmente, pela força dos depoimentos e das memórias, pois toda memória é política, no sentido de reivindicar espaços. A memória é uma forma de criação, elaboração.

Foi possível perceber neste capítulo que houve artistas pioneiros, desde 1940, buscando ações que pudessem profissionalizar o fazer em dança. Mas, como visto, a legitimidade do fazer profissional, ou seja, o reconhecimento social no sentido de uma aceitação e valorização das profissões ligadas à dança é muito mais recente. Há alguns indícios mostrados aqui que podem levar à tendência em aceitar que a década de 1980, em função de todas as questões históricas e sociais, foi o momento onde o profissionalismo na dança cênica se ampliou. A produção, os espaços e os incentivos aumentaram a partir daí, mudando o panorama nas artes, especialmente na dança.

Uma das fragilidades dentro deste panorama é que há um limitado número de pesquisas e estudos sobre dança, além de muitos professores ensinarem o balé a partir de suas próprias experiências. Não há fiscalização quanto à qualidade das escolas de formação e com isso pode-se afirmar que o balé abriu, sim, um campo profissional, mas bem frágil. Quem pode pagar por uma formação em uma boa escola de dança tem mais chances de se profissionalizar. É válido mencionar que atualmente existem projetos sociais e outras ações que pretendem dar oportunidades para que crianças e jovens em situação de risco social entrem em contato com a dança, podendo se profissionalizar, porém este assunto traz consigo inúmeras questões que não são foco desta pesquisa.

Não há como definir ou mensurar de forma convicta quanto da dança cênica no Brasil se profissionalizou e se legitimou, mas pode-se notar que, com os poucos indícios mostrados até aqui, o campo precisou buscar autonomia para mostrar sua profissionalização e poder se expressar na sociedade, que vem reconhecendo-o timidamente, embora ainda

¹³⁸ Uma iniciativa da São Paulo Companhia de dança em parceria com a TV Cultura, que criou episódios para registrar e guardar memórias dos principais artistas da dança do Brasil. A série conta com episódios sobre os seguintes artistas: Ismael Ivo; Márcia Haydée; Décio Otero; Ruth Rachou; Penha De Souza; Hulda Bittencourt; Angel Vianna; Marilena Ansaldi; Ismael Guiser; Lia Robatto; Marilene Martins; Luis Arrieta; Ana Botafogo; Tatiana Leskova; Carlos Moraes; Ady Addor; Ivonice Satie; Antonio Carlos Cardoso; Sônia Mota; Célia Gouvêa; Edson Claro; Tatiana Leskova.

existam diversas fragilidades, entre elas a dificuldade de patrocínio e a falta de público que possa dialogar com os espetáculos de dança. Sobre esta questão:

(...) no Brasil estamos vivendo dias de belíssimas montagens e outras pequenas e perdidas. Entre textos medíocres e grandes textos, e o que é pior: o público, com naturais exceções, sem saber qual é qual. Estamos massacrados pela pior das censuras que é a censura econômica, prensados entre *patrocinadores* e a impossibilidade (quase geral) de se produzir sem eles (ABUJAMRA, depoimento *in* MARTINS, 2009)¹³⁹.

As sensibilidades foram mudando muito, e a dança cênica poderia dialogar mais efetivamente com o público, mas não é assim que acontece. O balé é estabelecido, mas também não significa que sejam oferecidos muitos investimentos. No Brasil outros campos, como o esportivo, geram mais mercados, são mais expressivos e com isso ganham mais investimentos. A cultura de massa ampliou e ganhou força e os espetáculos de dança ainda são vistos como uma manifestação cultural da elite, o que emperra ações e políticas. Mantém-se o discurso da hierarquização da arte, o que a afasta constantemente do público e das medidas de manutenção do campo.

No Brasil, a partir de meados do século XX, constituíram-se companhias profissionais de balé (Cia. Oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo), de dança moderna (podemos citar a Cia. Nós da Dança) e contemporânea (grupos como a Cia. Quasar ou o Grupo Corpo). Muitas companhias buscam manter-se em cena, atuantes. Outras tantas se dissolveram, encerraram suas ações; e, atualmente veem-se grupos ressurgindo, inclusive para eventos comemorativos, que marcam a presença das memórias. Estes fatos mostram a dinâmica social do profissionalismo na dança cênica brasileira. Assim como em outros países, a dança cênica brasileira seguiu o seguinte caminho: alguns artistas buscaram legitimação de seus discursos, tornando-se pioneiros na questão da profissionalização em dança; posteriormente, com o surgimento de escolas de formação, o número de artistas foi crescendo e fortalecendo ações, dinamizando o campo.

(...) o desenvolvimento técnico e artístico da dança não se fez de um momento para o outro. Ele foi resultado do trabalho individual de diversos inovadores que, somando as experiências de cada um ao desenvolvimento normal das artes e da sociedade, enriqueceram pouco a pouco o panorama da dança (FARO, 2004, p. 45).

Há no campo profissional da dança diferentes formas de atuar: nas escolas de formação; inserindo-se em companhias (sejam elas oficiais – com apoio - ou não oficiais; ambas movimentam o mercado da arte); grupos independentes, dentro das universidades,

¹³⁹ Clarisse Abujamra é uma bailarina, atriz, que trabalhou nas mais importantes companhias de dança do país, como Ballet Stagium, Balé da cidade de São Paulo e Balé do Teatro Castro Alves.

dentre outros. Existe um campo multifacetado, que cada vez mais abre brechas profissionais com possibilidade efetiva de atuação com dança. O fato de os bailarinos e coreógrafos atuarem em outros espaços, além do espetáculo, se dá em função de uma falta de políticas públicas para a dança, mas contribui para a ampliação do fazer profissional.

As trajetórias estabelecidas no campo mostram que se “inventaram” formas de atuar que se tornaram, em pouco tempo (pensando historicamente), tradições. Atualmente uma brecha muito forte no campo e que abre portas a muitos bailarinos e coreógrafos é especializar-se em coreografias para festas de casamento, 15 anos, formaturas. Fruto de uma sociedade cada vez mais espetacularizada. Outra “invenção” é a divulgação de eventos, escolas, artigos para dança em *blogs* e *sites*. Atualmente existe uma série de blogs e revistas digitais que se dedicam à dança cênica. Um dos mais importantes é o *idanca.net*, patrocinado, e que é um campo de atuação para profissionais e alunos.

A dança cênica vem dialogando com as dinâmicas sociais e, apesar das fragmentações, percebem-se ações que levam a dança a tornar-se atividade profissional estabelecida, deixando de ser uma arte *outsider* (Elias, 2000) no Brasil. Ou ao menos essa seria uma “intenção utópica” (KATZ, 1994, p. 6). Assim, no sentido de Pierre Bourdieu, pode-se dizer que existe um campo profissional em dança, mas que é extremamente recente, do ponto de vista histórico, o que certamente dificulta o acesso a fontes e discursos, pois a preocupação com a formação de acervos e pesquisas não ganhou força ainda no Brasil. A maior dificuldade tem sido a falta de continuidade nas ações e estabilidade para a produção.

A embora curta história da dança no Brasil confirma, em vários momentos, a ação transformadora da arte sempre que os talentos foram renegados pela paixão, pela generosidade da entrega e pela consciência de que o artista é, também, um cidadão de seu tempo, comprometido com sua arte e com sua gente (KATZ, 1994, p.6).

Há dança por todo o Brasil, mas muitos movimentos ainda são incipientes, embora existam e busquem autonomia. Grande parcela do campo trabalha de forma totalmente independente. Houve aqui uma tentativa de expor a trajetória da dança enquanto campo que buscou se profissionalizar. Ainda assim, a partir dos exemplos citados é possível observar que, de maneira geral, existe produção em dança cênica em todo o país; percebem-se tentativas de legitimar a dança enquanto campo autônomo de produção de conhecimentos, mesmo em Estados mais distantes dos grandes eixos sudeste e sul, onde a produção em dança se centralizou. Pode-se dizer, a partir dos apontamentos gerados pelas memórias, que a profissão bailarino / intérprete / criador / coreógrafo (portanto, quem faz dança cênica), é nova do ponto de vista da consolidação de um campo no Brasil.

Pode-se afirmar que a articulação entre o fazer artístico e as políticas culturais públicas é frágil e inconsistente. Mas, ainda assim, aconteceu e acontece uma combinação especial, num momento especial, que acaba por provocar o quadro atual da dança contemporânea e das artes em geral no Rio de Janeiro. A década de 1990 se caracterizou por diferenciações relevantes quanto à profissionalização, crescimento e transformação da dança contemporânea carioca aliada à participação do governo no desenvolvimento cultural do Estado (BERGALLO, 2007, p. 3).

2.2 A cidade como local privilegiado para a arte - A importância do Rio de Janeiro como capital cultural na dança (1970-1990).

*Baudelaire disse: “A forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente, que o coração de um mortal”.
Ainda assim, a continuidade se firma em certas formas.
(Jacques L  Goff)*

O desenvolvimento da dança na cidade do Rio de Janeiro se deu em função de a cidade ser uma grande capital cultural que abriga em seus teatros e demais centros culturais (portanto, locais nobres), espaço para a dança cênica; não por acaso a primeira escola oficial de dança se institucionalizou na cidade, como visto anteriormente. Segundo Vicenzia (1997),

(...) o fato se deu no centro mais desenvolvido do país, o RJ (...)   de se notar que senhorinhas da mais alta sociedade inscreveram-se no curso, dando seu apoio   iniciativa que parecia, a princípio, apenas um sonho de espíritos mais avançados (...) Nos demais Estados, a situa o era de estagna o (p. 11).

Ainda que existam tentativas de descentraliza o da dança cênica profissional, a cidade do Rio de Janeiro ocupa posi o destacada no cenário, pois conta com espaços específicos para a circula o da dança, por exemplo. Para Fabiano Carneiro, coordenador de dança da FUNARTE,

A cidade abarca mais a dança; há o Centro Coreográfico e o teatro Cacilda Becker só para a dança, por exemplo. Há escolas de forma o, o que acaba criando algumas alternativas aos profissionais. No momento atual já passamos por baixa na produ o na cidade do Rio de Janeiro, mas hoje já se tem tido uma nova cara; gente que se consolida mostrando o seu trabalho. Na cidade do Rio de Janeiro ainda há mais oportunidades, intercâmbios, espaços. Não   que seja mais fácil fazer dança no Rio de Janeiro, mas   uma grande capital que tem um corredor cultural já estabelecido, o que amplia possibilidades (2014, depoimento).

Mas ainda assim há contradi es na cidade, que deixa uma tensão explícita no campo: ao mesmo tempo em que a cidade abriga dois espaços exclusivos para produ o, circula o e promo o de a es educativas e eventos, desfazem-se órgãos e desativam-se projetos que impulsionavam o fazer profissional em dança. Como exemplos,   possível citar o cancelamento da subven o às companhias de dança e mais recentemente a extin o da gerência de dança da Secretaria de Cultura da cidade. A classe buscou rea o, mas sem sucesso. Para Fabiano Carneiro, não há políticas públicas para a dança na cidade e as a es

acabam por não ter continuidade e serem extintas. De acordo com o gestor "Essa falta enfraqueceu as produções em geral, a descoberta de novos artistas, novos talentos, pesquisadores. Isso é incoerente com o Plano Nacional de Cultura (PNE)¹⁴⁰" (DEPOIMENTO, 2014).

Durante o século XX, diversificados fatos históricos atravessaram o país e, especialmente a cidade do Rio de Janeiro, contribuindo com as transformações sociais: a mudança da capital do país; a ditadura militar e a redemocratização; as mudanças nos planos econômicos, dentre outras. As mudanças de padrões e dinâmicas sociais que permearam a cidade ao longo das décadas do século XX¹⁴¹ levaram a sociedade e, com isso, a dança a se diversificarem.

Nesse cenário, as danças moderna e contemporânea cresceram socialmente, também em diálogo com as mudanças sociais, e modificaram o espaço urbano, ou seja, na medida em que a arte foi se espetacularizando e de alguma forma se aproximou do grande público novamente, os espetáculos saíram dos teatros e dos lugares considerados nobres, sagrados, para serem encenados nas praças, porta dos teatros, casas de show. A arte passou a ocupar mais espaço nas ruas na segunda metade do século XX, especialmente a partir da décadas de 1960/1970, com objetivo de construir mudanças:

Na tentativa de reavaliar os espaços institucionais, em si, idealizados, os artistas buscaram novos lugares, promovendo, conseqüentemente, novas manifestações estéticas. O espaço asséptico da galeria (...), puro e descontaminado, foi substituído pelo espaço impuro e contaminado da vida real. Surgem os espaços alternativos para a arte: as ruas, os hospitais, os cruzamentos de trânsito, os mercados, os cinemas, os prédios abandonados etc. (CATARXO, 2009, p. 17).

140 De acordo com o Ministério da Cultura, "O Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído pela Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010, tem por finalidade o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo (até 2020) voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. Diversidade que se expressa em práticas, serviços e bens artísticos e culturais determinantes para o exercício da cidadania, a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do País. Os objetivos do PNC são o fortalecimento institucional e definição de políticas públicas que assegurem o direito constitucional à cultura; a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural; a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura em todo o território; a inserção da cultura em modelos sustentáveis de desenvolvimento socioeconômico e o estabelecimento de um sistema público e participativo de gestão, acompanhamento e avaliação das políticas culturais. A Lei que criou o PNC prevê metas para a área da cultura a serem atingidas até 2020". Disponível em < <http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->>.

¹⁴¹ Houve, por exemplo, crescimento nas cidades brasileiras, especialmente na segunda metade do século XX, fruto de questões históricas que envolvem políticas, organização geográfica e também as migrações do campo para a cidade, onde a vida estava mais moderna e havia mais chances. "(...) crescimento desordenado e desenfreado dos grandes centros urbanos só ocorreu no século XX, atraído pelo desenvolvimento industrial das cidades do sudeste e da criação de Brasília. Desta forma, até a década de 40, 2/3 da população brasileira estava concentrada nas áreas rurais, e em pouco mais de 3 décadas, o processo se inverteu. Atualmente, cerca de 30 milhões de brasileiros vivem nas áreas rurais, enquanto quase 140 milhões de brasileiros vivem nas cidades, concentrados em grande parte, nos grandes centros urbanos" (BELLEI, 2014, p. 01).

As cidades tornam-se mais criativas, no sentido da busca pela criatividade como força para o desenvolvimento da economia e demais esferas sociais, como afirma Florida (2005). Para o autor, a criatividade é útil aos sistemas sociais, pois promove e dá suporte às mais variadas atividades, desde as artísticas e culturais até a econômica. Desta forma, é possível dialogar com o autor e afirmar que os artistas que buscam a cidade como palco pretendem autenticar e dar significado ao seu fazer, tornando as suas obras "experiências abundantes de alta qualidade, uma abertura a todos os tipos de diversidade e acima de tudo a oportunidade de validar as suas identidades enquanto pessoas criativas" (FLORIDA, 2005, *in* ALBUQUERQUE, 2006, p. 36).

Assim, a cidade grande, a metrópole¹⁴², se tornou um local privilegiado para a criação, veiculação e consumo de arte, pois os espaços para se fazer arte são muitos e diversificados: de teatros a praças; de festas para a elite a escolas públicas. A cidade do Rio de Janeiro possui uma série de equipamentos culturais¹⁴³, como teatros, centros culturais, salas de exibição, lonas culturais, dentre outros, onde circulam manifestações artísticas. O espaço urbano tornou-se o local mais apropriado para o estabelecimento da sociedade do espetáculo (JACQUES E JEUDY, 2006). Há uma circulação artística complexa e com muitas tensões estabelecidas. Se o trânsito (cultural) na cidade¹⁴⁴ estabelece relações e reflete problemas e expansões é interessante observá-lo a fim de buscar auxílio na compreensão das ações estabelecidas pelos atores sociais da dança cênica, já que o fazer em dança se insere no espaço da cidade.

¹⁴² De acordo com Silva (2009), uma cidade pode ser considerada metrópole quando seu espaço é alterado proposadamente pelos próprios homens, ou seja, urbanizado e organizado de acordo com interesses regionais e sociais: quando há construções de fábricas, igrejas, praças e parques, habitações, universidades e os meios de transporte invadem o espaço agregam valores de cidade grande a este local.

¹⁴³ Ver anexo.

¹⁴⁴ A cidade é um importante objeto de pesquisa. Com o crescimento acelerado das cidades, crescem também os problemas e a cidade se torna cada vez mais complexa. Com isso, a cidade passa a ser estudada por diferentes áreas do conhecimento, a fim de se identificarem problemas e gerarem soluções para os anacronismos e desigualdades que permeiam as grandes cidades, as metrópoles: "Desde a metade do século XIX, os pais da sociologia Comte, Émile Durkheim, Marx (para as ciências sociais como um todo), Engels, Max Weber, debruçaram-se em estudos sobre a cidade, gerando inúmeras contribuições para se pensar a máquina da cidade" (SILVA, 2009, p. 29). Até hoje se percebe a atualidade dos estudos destes autores. Cidade como objeto da sociologia urbana possibilita análises que ajudam a pensar a dança cênica neste trânsito; as visões de autores como Engels e Simmel, ainda são atuais porque ajudam a pensarmos as categorias de análise da cidade conferindo possibilidades de entender a cidade como fator decisivo na construção do campo da dança cênica profissional. Os estudos pioneiros em pensar a cidade como objeto de pesquisa concentraram-se na Escola de Chicago – A escola impulsionou de maneira marcante os estudos sobre sociologia urbana; destacam-se os estudos de Robert Park. (PARK apud SILVA).

O desenvolvimento das metrópoles se deu fundamentalmente em função das Revoluções Industriais e tecnológicas ocorridas no século XX, pautadas em ideais capitalistas, tendo como principais reflexos a grande migração de trabalhadores para as cidades, criando inchaço na área urbana, que gera poucas condições de moradia; subempregos; não acesso a bens materiais e culturais. Surgem condutas que mostram “quem pode ou não pode algo”, ao mesmo tempo em que as mudanças e contextos sociais não são dados por desejos individuais, como mostra Elias (2001):

Ela [sociedade] só existe porque existe um grande número de pessoas, só continua a funcionar porque muitas pessoas, isoladamente querem e fazem certas coisas e, no entanto, sua estrutura e suas grandes transformações históricas independem, claramente, das intenções de qualquer pessoa particular (p. 13).

Ninguém duvida de que os indivíduos formam a sociedade ou de que toda a sociedade é uma sociedade de indivíduos. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente na realidade, verificamos, como naquele quebra-cabeças cujas peças não compõem uma imagem íntegra, que há lacunas e falhas em constante formação em nosso fluxo de pensamento (p. 16)

Mesmo no século XXI as cidades continuam a obedecer a deslocamentos. Com as zonas urbanas das cidades ocupadas, processos de favelização crescente, falta de espaço, voltou a haver um movimento dinâmico, desta vez tirando fábricas e empresas do centro da cidade e as levando para a periferia (CARNEIRO, 2009), afastando os trabalhadores das zonas “nobres” das cidades. Há inúmeras divisões nas próprias cidades: social, econômica, cultural: “Embora as noções de território e fronteira tenham existido em diferentes momentos históricos, seus significados variam no tempo e no espaço” (OLIVEN, 2009 *apud* CARNEIRO, 2009, p. 73).

A cidade do Rio de Janeiro como território é um exemplo de como determinada região pode ser nomeada legítima de acordo com diferentes situações e interesses diversos, inclusive cultural e artístico. Esses interesses podem variar de acordo com o tempo, com os grupos que exercem o poder, com os aspectos econômicos e com as práticas culturais. “O século XX é para a cidade-capital o momento de sua definição institucional e cultural” (RODRIGUES, 2009, p. 110).

Si, como afirma Bronislaw Baczko, toda ciudad es, entre otras cosas, una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio, las marcas que los esfuerzos de memorialización estampan en la superficie urbana componen un texto privilegiado donde se leen las valoraciones e interpretaciones colectivas de las memorias (SCHINDEL, 2009, p.67).

Em metrópoles como o Rio de Janeiro há problemas antigos que geram conflitos sociais e culturais nos dias de hoje. A organização e a valorização do espaço geográfico da

cidade são um exemplo: na zona sul da cidade há espaços nobres e que recebem mais cuidados em relação à conservação e construção de equipamentos culturais; na zona norte e baixada fluminense, ainda encontram-se espaços sendo degradados e poucos equipamentos culturais. Percebe-se que esta questão é histórica¹⁴⁵.

Em termos gerais, a zona Sul e a Barra da Tijuca abrigam os bairros mais conhecidos da cidade e suas principais praias, a zona Norte se caracteriza como uma área residencial bastante heterogênea, a zona Oeste, distante do centro e com relativa concentração de pobreza, e a região central, também heterogênea, mas com significativa parte da atividade comercial e da área portuária (MARQUES, 2014, p. 04).

A partir de relatos de profissionais (bailarinos, coreógrafos, professores, gestores) que produzem/pensam a dança cênica, foi possível observar posturas, ações, subjetividades e coletividades. O silêncio, no sentido de informações que não aparecem nos discursos, também foi um indício importante. Segundo Pollak (1989), “Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio - diferente do esquecimento - pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação” (p. 10).

Pollak (1989) ressalta a importância da seletividade da memória e de como essa seleção, por vezes, faz com que silêncios e discursos tenham significados diferenciados e importantes para se analisar o contexto do momento e de como a relação entre memória coletiva e memória individual se interligam e dialogam entre si: “Em vários momentos, Maurice Halbwachs insinua não apenas a seletividade de toda memória, mas também um processo de ‘negociação’ para conciliar memória coletiva e memórias individuais” (p. 8).

Para Beatriz Sarlo (2005) o passado emergirá de forma inerente à vida, mesmo em meio à dinâmica veloz vivida contemporaneamente: “o presente, ameaçado pelo desgaste da aceleração, converte-se, enquanto transcorre, em matéria de memória” (SARLO, 2005, p. 95). A autora observa que atualmente há um impulso na construção de imagens que pode ser uma forma de controlar o presente, cada vez mais veloz, transformando-o em memória; dessa forma nos leva a perceber a tensão existente atualmente entre o presente e a tendência à rememoração, à conservação do passado:

(...) a aceleração produz, exatamente, um vazio de passado que as operações da memória tentam compensar. O novo milênio começa nesta contradição entre um tempo acelerado, que impede o transcorrer do presente, e uma memória que procura tornar sólido esse presente fulminante que desaparece devorando-se a si próprio. Recorremos a imagens de um passado que são, cada vez mais, imagens daquilo que

¹⁴⁵ Ver Desafios urbanos e enfrentamento das mudanças ambientais: o Rio além de 2016. César Marques. Trabalho apresentado no XIX Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP, realizado em São Pedro/SP – Brasil, novembro de 2014.

é recente. Para sintetizar: trata-se de uma cultura da velocidade e da nostalgia, do esquecimento e da comemoração de aniversários (SARLO, 2005, p. 96).

Elisabeth Jelin (2001), ao falar sobre como definir e utilizar memórias, atenta para o seguinte fato: "Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas" (JELIN, 2001, p. 17). Portanto, há que se ter atenção, cuidado e visão crítica ao trabalhar com os depoimentos e memórias para não fazer de relatos verdades absolutas.

El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras. Tanto en términos de la propia dinámica individual como de la interacción social más cercana y de los procesos más generales o macrosociales, parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos. Hay también otras claves de activación de las memorias, ya sean de carácter expresivo o performativo, y donde los rituales y lo mítico ocupan un lugar privilegiado (JELIN, 2001, p. 18).

Como visto no capítulo anterior, no Rio de Janeiro a construção da cidade moderna se deu no início do século XX, quando nascem os teatros e museus, que vão auxiliar a construção de uma vida cultural também moderna, tradicional, que separa pobres e ricos e circunscreve uma cultura elitizada; separa centro e zona sul da zona norte da cidade. A cidade do Rio de Janeiro foi a primeira cidade no Brasil a modernizar-se e "(...) assume, então, uma função exemplar para o restante do Brasil. É através dela que os hábitos civilizatórios penetram no interior, levando a modernidade para todos os cantos do país" (RODRIGUES, 2009, p. 98).

Segundo Ribeiro (2006,) o Rio de Janeiro não apenas dialogou e buscou referenciais no modelo francês urbanístico, mas também no modelo cultural francês, o que marcou a vida cultural e artística da cidade. A construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro é um exemplo marcante deste contexto. A partir destas mudanças e da modernização, "A cidade assume, então, uma função exemplar para o restante do Brasil. É através dos hábitos civilizatórios penetram no interior, levando a modernidade para todos os cantos do país" (RODRIGUES, 2009, p. 98).

A cidade tornou-se uma importante capital da dança devido ao fluxo de artistas. O Rio de Janeiro consolidou-se como símbolo de modernidade, como representante de um país desenvolvido ainda na primeira metade do século XX. As mudanças ocorridas na cidade ao longo do século XX foram decisivas na manutenção e certificação de sua modernização.

A cidade, palco dessas mudanças, adquire uma vida cultural e artística imensa. É tempo das conferências, do desenvolvimento da imprensa, do aparecimento do

automóvel (...) Tudo aquilo que acontecia em Paris pode acontecer no Rio de Janeiro. Viena e Londres ficaram mais perto e são temas de conversas em confeitarias e restaurantes (...) Recitam-se as últimas poesias e a moda é a mesma da grande capital Paris. A cidade aburguesa-se e moderniza-se (RODRIGUES, 2009, p. 108).

O Rio de Janeiro utilizou como estímulo o formato francês também para a criação de políticas públicas, fato que conferiu uma visão privada a um espaço público (BERGALLO, 2013). Essa inspiração em países europeus se deu em função de um desejo de tornar a cidade próxima a Paris (França), por exemplo.

A influência da arquitetura francesa pode ser percebida nas construções do Rio de Janeiro dos séculos XIX e XX; percebemos a partir daí o rompimento com o estilo barroco. Essa influência está registrada nas fachadas dos prédios, nas praças, chafarizes e monumentos, e durou basicamente até a Segunda Grande Guerra Mundial (...) (FERREIRA, 2012, p. 03).

As contradições e complexidades da cidade se exponenciam nas desigualdades culturais e simbólicas que se tornam evidentes. A segregação geográfica no Rio de Janeiro ainda hoje se configura como um fato marcante; a relação das artes e bens culturais / artísticos com a geografia e o perfil dos frequentadores é a prova concreta desta afirmação. Grande parte dos equipamentos¹⁴⁶ culturais (teatros, museus, etc.) se concentram na zona sul da cidade, onde se encontra a elite e a classe média-alta. Portanto, a cidade se torna segregada e este fato se torna importante para refletirmos sobre a dança cênica, porque esta separação torna-se uma característica no fazer em dança cênica, ou seja, observa-se que o campo da dança cênica carrega esta marca no seu interior.

Na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, historicamente, estão as pessoas que possuem capital econômico mais alto, fato que propiciaria também a estas a construção de capital cultural e simbólico mais desenvolvidos. No centro da cidade há inúmeros equipamentos culturais, especialmente os que foram construídos no início do século XX, quando a cidade foi urbanizada e o centro era a parte mais importante da cidade – vê-se aí a questão do valor histórico. Observa-se, em relação à dança cênica, que, não por coincidência, há diversas escolas de dança que se localizam na zona sul da cidade¹⁴⁷, especialmente as consideradas de "boa" formação.

A cidade, capital do Estado, e que durante um longo período foi também a capital do Brasil, possui uma divisão de suas regiões (zona sul, zona norte, zona oeste) e bairros que

¹⁴⁶ Em levantamento realizado em fevereiro de 2014, encontramos cerca de 60 equipamentos culturais públicos, divididos em centros culturais, teatros, bibliotecas, museus, na cidade do Rio de Janeiro. A maior parte se concentra nas regiões do centro e zona sul da cidade. Ver em anexo a lista dos equipamentos.

¹⁴⁷ Exemplo: CAND - centro de Artes Nós da Dança - Copacabana; ballet Dalal Acchar - Gávea, Jazz Carlota Portella - Jardim Botânico.

demonstram essas diferentes legitimações. Segundo Rodrigues (2009), criaram-se na cidade dois lados: um progressista, moderno, que mostra a riqueza e o poder dialogando com a riqueza parisiense; um outro lado que mostra uma cidade pobre, excluída, que luta pela sobrevivência neste contexto moderno. A partir deste contexto é importante perceber que, quando se fala em arte, em dança, se fala em bens culturais; bens simbólicos. Fala-se ainda sobre como a Arte se confunde com poder; em como pode ser elemento de distinção.

As relações que se estabelecem na cidade são de poder. Há muitas discrepâncias e misérias de vários tipos, inclusive, cultural. De acordo com Silva (2009), em diálogo com Max Weber, a cidade só existe de acordo com elementos como: a geografia, a quantidade e o aspecto jurídico. A cidade torna-se local de mercado (WEBER, 1973). O autor também pensa outro elemento para a cidade: a segurança, a defesa. Esses quatro elementos dão à cidade uma certa estabilidade. Assim, a cultura e as artes que circulam dentro das cidades se inserem (mesmo que sem querer – invariavelmente / involuntariamente) e dialogam com estes quatro elementos.

Para chamarmos, portanto, um aglomerado de casas em um local densamente povoado de cidade é imprescindível que este espaço tenha atingido tal grau de desenvolvimento no qual os indivíduos são incapazes de produzir tudo aquilo de que necessitam para sobreviver, desde alimentos, até ferramentas (SILVA, 2009, p. 59).

As cidades sofrem constantes metamorfoses e, neste sentido, problematizar o papel das memórias nas metrópoles, a partir do levantamento de "lugares de memória" (NORA, 1993), do recolhimento de depoimentos e análises destes, pode ajudar a perceber contextos e observar como a dança foi se fortalecendo ou se enfraquecendo em momentos específicos. Se por um lado as memórias "oficiais" preservam *status*, valores e costumes, especialmente através da manutenção e preservação de patrimônios e homenagens a indivíduos estabelecidos como representantes da nação (em diferentes áreas), por outro a memória fica no limite tênue entre manter viva e "engessar", congelar as memórias, as tornando distantes dos indivíduos e sagradas dentro de si.

A cidade do Rio de Janeiro tornou-se um lugar singular¹⁴⁸ (BADIOU, 1994 in RIBEIRO, 2006), ou seja, um lugar que inspira "conceitos, demanda interpretação e oferece temas à reflexão (...) fonte de inspiração na reflexão de tendências recentes do capitalismo" (p. 39). Esse caráter singular da cidade do Rio de Janeiro dá a possibilidade de se enxergarem

¹⁴⁸ A produção da arte torna-se, no início do século XX, extremamente elitista, clássica. Se a construção da cidade capitalista impregnou o trânsito desta cidade, havia uma tentativa de organizar espacialmente a cidade, deixando marcado de um lado os espaços dos ricos, dos poderosos, dos burgueses, e do outro lado os pobres, o popular, o que estaria oposto à cultura "legítima", oficial.

as mudanças, ganhos, perdas, permanências e inovações sobre o profissionalismo na dança. A cidade tornou-se um lugar onde houve, e ainda há, produções significativas em dança e, desta forma, tornou-se um objeto possível para o estudo dos indícios e comportamentos sociais sobre a dança cênica profissional.

Neste contexto, percebe-se, então, que a cidade do Rio de Janeiro é um espaço privilegiado para a Arte, para o desenvolvimento cultural na medida em que abriga um grande poder simbólico e imagens que constroem discursos culturais. Não por acaso a cidade abriga “imagens-sínteses” que a definem muito bem: “Rio – capital cultural, Rio – cidade aberta, cosmopolita” (RIBEIRO, 2006). Ainda assim, a divisão de capital simbólico e material é muito desigual na cidade, deixando o campo da dança cênica com dificuldades de se profissionalizar.

Durante o início do século XX e até a década de 1960, quando a cidade deixa de ser a capital do Brasil, o Rio de Janeiro constituiu de maneira clara e quase que naturalmente um *status* de centro cultural e artístico do país. Muitas festas, eventos e comemorações agitaram a cidade, bem como as atividades culturais, como as idas a cinemas, teatros e exposições de arte conferiam à cidade a fama de cidade da cultura.

O Rio de Janeiro é, indiscutivelmente, o centro de todas as questões que dizem respeito ao Brasil no início do século XX. Por ser o lugar, por excelência, da vida política, é uma cidade continuamente afetada por qualquer tipo de pressão sobre o Estado, ao mesmo tempo em que disso se beneficia para ampliar sua dimensão cosmopolita e moderna.

O século XX é para a cidade-capital o momento de sua definição institucional e cultural (RODRIGUES, 2009, p. 103).

De acordo com os dados do livro *Cultura em números*¹⁴⁹ (2010), a cidade aparece em quarto lugar em promoção de festivais, concursos e outras ações ligadas à música. A cidade aparece também como possuidora de um dos maiores percentuais de salas de cinema. Aparecem ainda números que mostram que há graduações em artes cênicas, dança, cinema, na cidade. Ou seja, há um enorme trânsito cultural. Porém, os números estagnados, pouco dizem das segregações e distinções que se estabelecem dentro deste trânsito. Ainda assim, não se podem desconsiderar os números e deve-se observar que eles representam, de alguma forma, a cultura na cidade.

¹⁴⁹ Nesta publicação há uma série de dados sobre cultura no país, desde equipamentos a números de escolas de formação. Portanto, é importante traçar a seguinte problematização: claro que é um livro feito pelo governo e tende a enaltecer as ações e políticas para a cultura. Contudo, um olhar mais crítico e embasado pode ponderar os dados e verificar a fragilidade das políticas públicas de cultura. Ainda assim, a cidade do Rio de Janeiro é diferenciada e privilegiada no que diz respeito à arte, equipamentos e ações culturais.

A partir de 1960, com a mudança da capital para Brasília, o Rio de Janeiro sofreu alguns impactos, mas continuou a ser considerado Capital da Cultura. A agitação cultural¹⁵⁰ vivida a partir da década de 1960, em função do contexto sociopolítico, foi importantíssima para o desenvolvimento dos campos artísticos no Brasil. A arte produzida na cidade passou a ter não apenas o cunho do entretenimento e contemplação, mas também a função de informar, criticar (quando não censurada) e ampliar visões.

Neste sentido, a questão parece ser: qual o espaço da arte, da dança, nas grandes cidades a partir da década de 1970, especificamente? As expressões artísticas compõem a memória e a história das cidades. Portanto, a memória dos artistas pode carregar, em certa medida, a memória dos movimentos sociais das cidades.

Este fato não significa que a dança era legítima socialmente e que os atores sociais que faziam da dança sua profissão eram reconhecidos. Segundo Carlota Portella¹⁵¹ (2012) “(...) naquela época [1970] fazer dança não era uma profissão muito bem vista, vamos dizer assim. A dança era um complemento educacional e cultural na vida das moçoilas”.

Houve a ocupação do espaço urbano, do espaço comum, como possibilidade artística, uma efervescência cultural claramente alavancada pela contracultura, inserida em um contexto histórico e político muito específico no Brasil (a ditadura militar). A concepção de homem moderno dava espaço ao corpo saudável, atlético. Com isso, as práticas corporais passaram a ganhar mais espaço nas sociedades, principalmente a partir da década de 1980.

A produção em dança cênica carioca, neste cenário, buscava preencher os espaços, ou seja, se apropriar destes lugares, ocupar simbolicamente espaços diferenciados na cidade, na vida, no cotidiano dos indivíduos. Este movimento iniciado pelos bailarinos, professores e companhias foi extremamente importante na manutenção do campo profissional na área.

Muito recentemente equipamentos culturais foram construídos nas periferias com o intuito de revitalizar a zona norte e o centro da cidade, que ao longo dos anos foi transformando seu espaço cultural em espaços pouco habitados e procurados. Contudo, revitalizar instituições e instalações culturais não garante o acesso, pois os indivíduos que transitam pela cidade, indo e vindo, não vão acessar estes equipamentos culturais porque não têm os códigos desenvolvidos para apreciar este tipo de cultura e arte.

No centro da cidade do Rio de Janeiro, há inúmeros prédios tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que abrigam museus, bibliotecas,

¹⁵⁰ Movimento de efervescência artística e cultural: criação de espetáculos, experimentações, trânsito de artistas pela cidade.

¹⁵¹ Trecho da entrevista concedida ao *Idança.doc*, documentário com personalidades da dança, produzida por *idanca.net*.

teatros, centros culturais. Alguns destes equipamentos abrigam programação para a dança. Cabe salientar que existem tentativas de democratização destes espaços (visitas de escolas, programações gratuitas), mas a questão central é que precisa haver uma mudança de valores para que estes bens sejam “usados” de forma democrática. E esta mudança não é feita em curto prazo. Precisa de investimento e de políticas públicas de cultura que estejam realmente interessadas em ampliar o capital cultural simbólico de todos os indivíduos.

No quadro das políticas culturais urbanas, as contradições e conflitos foram observados por Bianchini (1994), que assinala a tensão entre o objetivo de manter ofertas culturais eruditas e de prestígio, e desenvolver esquemas emblemáticos e elitistas para manter a competitividade da cidade, o objetivo de prover atividades culturais populares, de bases comunitárias, para grupos de baixa renda (...) Estes conflitos adquirem matizes diversos, mas podem ser sintetizados, como propõe Portas (1996), na oposição cidade competitiva *versus* cidade justa, o que implica em opções essencialmente políticas: de privilegiar o econômico ou de privilegiar o social (RIBEIRO, 2066, p. 84).

Na década de 1990 iniciou-se uma série de projetos de revitalização cultural da zona norte, abrindo-se espaço para artes, para dança, em função de discursos assistencialistas dos governos, que buscam “dar espaço à zona norte”, oferecer condições urbanas e culturais para o desenvolvimento dos indivíduos que moram e frequentam esta parte da cidade. Além deste discurso, a promoção da fala no que tange à “preservação de memórias” e integração zona norte – zona sul, também é muito utilizada, no sentido de mostrar o reconhecimento dos governos a ações e personalidades na zona norte relacionadas à cultura.

As atividades em dança preenchem espaços nos recém-inaugurados galpões, nos projetos sociais, nos eventos como shows e performances, ou seja, nos espaços revitalizados da cidade. Os processos de revitalização, contudo, precisam ir além da recuperação do espaço físico; precisam (re)construir os símbolos e democratizá-los: “A polissemia que caracteriza a origem das políticas culturais e a questão da memória na cidade revela a ousadia de quem afirma estar preservando a memória da cidade” (SILVEIRA, 2006).

A década de 1990 também abriu espaços para a dança na cidade a partir dos discursos sobre corpo saudável, e este contexto possibilitou uma abertura à dança profissional, pois se ampliaram os locais “para fazer dança”. O movimento do “boom” do corpo se iniciou na cidade e no país como um todo ainda na década de 1980¹⁵². Com isso, as práticas corporais passaram a ganhar mais espaço nas sociedades, especialmente na zona sul. Hoje na zona norte há diversas academias que ensinam dança, mas a formação dos profissionais que atuam nestas escolas é bastante diferenciada da dos profissionais que vivem na zona sul.

¹⁵² Por certo a organização moral das cidades, mesmo nas metrópoles, “atrapalhou” em décadas anteriores o desenvolvimento da dança cênica profissional, que tratava o corpo como objeto de contemplação, de expressão.

Estas fronteiras se fortaleceram nos últimos anos na cidade do Rio de Janeiro e o “processo reflexivo hoje existente sobre este tema não aboliu nem de longe a imagem do Rio como uma cidade estruturada segundo esta oposição” (CARNEIRO, 2009, p. 193). Esta divisão mostra que os valores sociais e simbólicos de cada parte da cidade são definidos, embora não fechados. Muitas vezes há identificação e correspondências entre a zona norte e a zona sul, por exemplo.

As relações sociais não necessariamente “respeitam” as divisões que ocorrem na cidade: “(...) a vida social no Rio de Janeiro é muito mais complexa e dinâmica do que o dualismo entre Zona Sul e Zona Norte poderia sugerir” (CARNEIRO, 2009, p. 195). As divisões existem e marcam, ainda que não de maneira definitiva, a vida dos indivíduos e a apropriação do capital simbólico, pois “As áreas privilegiadas [zona sul] possuem um fluxo regular de investimentos” (CARNEIRO, 2009, p. 196). Inclusive privilegiadas com investimentos culturais.

Mesmo quando as “muralhas desaparecem” (LE GOFF, 1998) na cidade, o poder simbólico, os valores e princípios estabelecidos tendem a ficar marcados, não desaparecem totalmente mesmo que o espaço físico se modifique. Para DaMatta (1997), existem três espaços que marcam profundamente o tempo e as relações em sociedade: a casa, a rua e o outro mundo. São espaços que se complementam, mas que animam o jogo social a partir de suas particularidades, premissas e funções.

(...) estou me referindo a espaços, a esferas de significação social- casa, rua e outro mundo - que fazem mais do que separar contextos e configurar atitudes. É que eles contêm visões de mundo ou éticas particulares. Não se trata de cenários ou de máscaras que um sujeito usa ou desusa - como nos livros de Goffman - de acordo com suas estratégias diante da "realidade", mas de esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias. Embora existam muitos brasileiros que falam uma mesma coisa em todos os espaços sociais, o normal - o esperado e o legitimado - é que casa, rua e outro mundo demarquem fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros de nossa sociedade. O comportamento esperado não é uma conduta única nos três espaços, mas diferenciado de acordo com o ponto de vista de cada uma dessas esferas de significação. Nessa perspectiva, as diferenciações que se podem encontrar são complementares, jamais exclusivas ou paralelas. Em vez de serem alternativas, com um código dominando e excluindo o outro como uma ética absoluta e hegemônica, estamos diante de codificações complementares, o que faz com que a realidade seja sempre vista como parcial e incompleta. Por causa disso é que também gostamos de falar, no Brasil, de que "tudo tem um outro lado" (DAMATTA, 1997, p. 34).

Neste contexto, então, estabelece-se em cidades como o Rio de Janeiro uma dinâmica de permanências e inovações. A preservação é uma forma de manter códigos, valores, formas de poder. As inovações por sua vez ressignificam estas ordens ou alteram as

formas de as permanências se estabelecerem, sem deixarem de ser. Neste sentido, é possível pensar a cultura como forma de poder. É nas cidades que “se encontram os poderosos e os presunçosos da inteligência e da cultura: sabe-se que a riqueza não é o único critério do poder urbano” (LE GOFF, 1998, p. 144). As palavras de Le Goff, ainda no início do século XX, são extremamente atuais e mostram algumas permanências.

Na cidade, como mostram estudos da escola de Chicago, especialmente os de Park (1987), as vocações tendem a se tornar profissão e isso leva à racionalização e ao desenvolvimento; à especialização para que se formem profissionais. Isso aconteceu com a dança, desde o balé, em função do contexto. Aprimorou-se, especializou-se. Contudo, estas “vocações” não se racionalizaram como outras a ponto de as ações para o profissionalismo alcançarem grandes marcos. A vocação do artista não é totalmente racional, contudo a sociedade e a cidade, se racionalizam:

O destino de nosso tempo, que se caracteriza pela racionalização, pela intelectualização e, sobretudo, pelo "desencantamento do mundo" levou os homens a banirem da vida pública os valores supremos e mais sublimes. Tais valores encontraram refúgio na transcendência da vida mística ou na fraternidade das relações diretas e recíprocas entre indivíduos isolados. Nada há de fortuito no fato de que a arte mais eminente de nosso tempo é íntima e não monumental, nem o fato de que, hoje em dia, só nos pequenos círculos comunitários, no contato de homem a homem, em *pianíssimo*, se encontra algo que poderia corresponder ao *pneuma* profético que abrasava comunidades antigas e as mantinha solidárias. Enquanto buscamos, a qualquer preço, "inventar" um novo estilo de arte monumental, somos levados a esses vinte anos. E enquanto tentarmos fabricar intelectualmente novas religiões, chegaremos, em nosso íntimo, na ausência de qualquer nova e autêntica profecia, a algo semelhante e que terá, para nossa alma, efeitos ainda mais desastrosos (WEBER, 2011, p. 62).

Apesar de um pessimismo trazido por Weber, este é um importante desafio: fazer arte em espaços que se constituem racionais, dialogando com a cidade grande. Este é um dos fatores que faz com que a dança tenha dificuldade em se legitimar profissionalmente, pois não pode ser totalmente racionalizada. Houve passos para a profissionalização do campo da dança cênica, mas em pequena escala e um deles foi a criação de órgãos que regulamentam a profissão e os profissionais. No caso da dança cênica carioca, há algumas instituições, como o sindicato da dança, que, embora hoje sejam muito enfraquecidas, ainda representam o campo profissional.

A profissionalização das vocações obedece a interesses, o que pode ajudar a elucidar o porquê da pouca validação do fazer em dança cênica profissional na sociedade. Não houve muitos interesses (econômicos, sociais, mercadológicos) em fomentar e divulgar a dança cênica em função de sua pouca penetração social. O mercado gerado não é amplo, no sentido da diversidade de espectadores. O consumo da dança ainda é restrito, isto é, abrange uma

parcela pequena da cidade também em função da política cultural que se faz no país e da forma como os consumidores brasileiros consomem, inclusive, arte. Por que o grande público assiste pouco a espetáculos de dança ou mesmo peças de teatro?

Uma explicação é que existe uma tendência internacional para que decresça a participação em instalações públicas (cinemas, teatros, salões de dança), enquanto cresce a audiência da cultura a domicílio (rádio, televisão e vídeo) (...). Há outra explicação que surge do crescimento territorial e demográfico da cidade. Além das desigualdades econômicas e educacionais, que em toda sociedade limitam o acesso das maiorias a muitos bens culturais (...) o desenvolvimento urbano, bem como a distribuição não equitativa das instalações, dificulta a ida a espetáculos. A quase totalidade da oferta cultural “clássica” (livraria, museus, salas de teatros, música e dança) concentra-se no centro e no sul da cidade, e esta segregação residencial reforça a desigualdade de renda e de educação.

Como o centro histórico perdeu habitantes nas últimas décadas e a cidade se expande em populações periféricas e desconectadas, o rádio e a televisão, que estão melhor distribuídos no conjunto urbano, difundem com maior facilidade a informação e o entretenimento a todos os setores (CANCLINI, 2006, p. 80-81).

Atualmente é possível observar mudanças, ainda que de forma bastante gradual, na forma como os profissionais que atuam no campo da dança cênica vêm buscando diálogos com a mídia, redes sociais e veículos de comunicação. Com o advento da Internet e das redes sociais, jornais e revistas on-line ganharam espaço na rede e buscam tornar-se conhecidos, divulgando seus conteúdos em redes sociais e demais formas de divulgação on-line. Há também emissoras que veiculam programas, entrevistas, documentários sobre dança em canais fechados, ou seja, pagos. Apenas poucos canais abertos dedicam suas programações à dança. Pode-se citar como exemplo de canais fechados que se dedicam à arte e nos quais há programação sobre dança o canal Curta! e o canal Arte 1.

Cabe salientar que os bens artísticos compõem uma cidade e ajudam a produzir memórias. Especialmente em sociedades modernas e pós-modernas, onde a velocidade altera a cidade, o cotidiano. Através da cena artística, podem-se observar as dimensões estéticas e sociais dos períodos, por exemplo. “A cidade geralmente, no decorrer de sua história é um conjunto de fragmentos de cidades que vão se edificando umas sobre as outras, que se substituem e se acumulam” (ALMANDRADE, 2008).

A dança cênica contemporânea que se fez na cidade a partir da década de 1970, principalmente, precisou permear e transitar entre o clássico e o popular. Não era possível fechar-se em si mesma. A dança contemporânea foi responsável por dinamizar o campo da dança cênica e fortalecê-lo profissionalmente. Não é possível pensar em ampliação no campo se o fazer continuar a não dialogar com o grande público, ou seja, a sociedade como um todo, e pensar em formação de plateia.

Nesse sentido, a cidade do Rio de Janeiro conferiu espaço às artes, especialmente no início do século XX, pensando-as como elemento de diferenciação social e como particularidade da elite econômica do país, muitas vezes incorporando um caráter de segregação social. A arte encontra espaço nas cidades grandes porque elas se tornaram modernas e o Rio de Janeiro pôde conferir espaço às diferentes formas artísticas por razões políticas e sociais. As populares, folclóricas, não possuíram o mesmo espaço que as “Artes” por um longo tempo na cidade. A cultura¹⁵³, pensando de maneira ampla, torna-se, na cidade do Rio de Janeiro, algo

(...) definidor de um campo simbólico determinado, quase sempre para distinguir ou identificar.

Ações e políticas culturais, constituídas nos campos público e privado, exercem, inevitavelmente, esse domínio. Como provedor de acesso a conteúdos, processos e dinâmicas, aguça o espírito crítico e permite a apropriação, o empoderamento e o protagonismo do cidadão (BRANT, 2009, p. 19).

As cidades grandes, como o Rio de Janeiro, possuem ritmos diferenciados. Na verdade, o ritmo da cidade influencia diretamente na vida dos indivíduos, seja culturalmente, economicamente, socialmente. Georg Simmel¹⁵⁴ escreveu textos problematizando a cidade moderna no início do século XX, mas os textos podem ser bem aplicados às cidades atuais, pois abordam questões que ainda são consideradas relevantes na contemporaneidade, como a análise territorial, o pensamento sobre cidades como locais de socialização e formas de ocupação espacial nas metrópoles.

Simmel e autores como Elias, por exemplo, se preocuparam com a vida urbana, e este é o ponto que nos interessa mais. Simmel pondera que os indivíduos da sociedade moderna vivem em aglomerados urbanos, fato que marca as relações de sociabilidade e individualidade. A cidade é cheia de conflitos, os quais têm uma importante função social. O

¹⁵³ Atualmente, definir Cultura não é tarefa simples, vistas as diversas correntes de pensamentos e definições que buscam dar conta de um conceito tão importante e complexo. Há Culturas, e não uma Cultura em específico. Ainda assim, há aqui um esforço para delinear de forma ampla o que entendemos por cultura. Assim, nesta pesquisa, pensa-se Cultura a partir das ações e dos simbolismos traçados dentro de três dimensões interdependentes (Edgar Morin in BRANT, 2009): “Antropológica, ou ‘tudo aquilo que é construído socialmente e que os indivíduos aprendem’; a social e histórica, que pode ser entendida como o ‘conjunto de hábitos, costumes, crenças ideais, valores, mitos que se perpetuam de geração em geração’ e a relacionada às humanidades, que ‘abrange as artes, as letras e a filosofia’”. (p. 19)

¹⁵⁴ Georg Simmel é um sociólogo de bastante relevância que se dedicou a pensar a sociedade através de “objetos” da sociologia como a dominação, a subordinação, o conflito, a pobreza. Seus estudos também tinham como objetivo investigar as relações sociais dos grupos e dos indivíduos, pois o autor percebeu que as variantes para entender as relações sociais não eram os indivíduos em si, mas a forma como esses indivíduos se agrupavam. Uma crítica que podemos fazer a Simmel na atualidade é que o autor utiliza expressões que nas ciências sociais atuais não se usam mais, como por exemplo, “indivíduo sentimental”. Outra fragilidade que podemos observar é que o autor fala de um indivíduo preso e há que se ter cuidado para operar essa forma de pensamento.

autor propõe uma análise psicológica da cidade. Para ele, há, por parte dos indivíduos, um desejo de preservação da liberdade individual.

No que diz respeito à Arte, à dança especialmente, a partir das proposições de Simmel sobre a construção de gostos, é possível buscar respostas sobre o porquê de certo tipo de espetáculo ser mais ou menos aceito dentro da sociedade. O gosto e a “liberdade individual” prevalecem de acordo com o grupo de elite. Segundo Simmel (1903), a relação entre desejo individual e coletivo e a cidade é paradoxal, permeada de conflitos. Para Elias (1994), a sociedade é formada por indivíduos e não há aí uma separação: ou seja, coletivo e individual se permeiam, não sem conflitos:

Cada pessoa singular está realmente presa; está por viver em permanente dependência funcional de outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos nas cadeias que as prendem. Essas cadeias não são visíveis e tangíveis, como grilhões de ferro. São mais elásticas, mais variáveis, mais mutáveis, porém não menos reais, e decerto não menos fortes. E é a essa rede de funções que as pessoas desempenham umas em relação a outras, a ela e a nada mais, que chamamos “sociedade” (ELIAS, 2001, p. 21).

Esses conflitos podem, mesmo nas cidades contemporâneas, gerar o que Simmel chama de sujeito “blasé”, ou seja, um sujeito que vai perdendo sua capacidade de interagir com seu meio e vai se tornando ao longo do tempo muito objetivo, impessoal. Nesse sentido, como os indivíduos se tornarão apreciadores da arte, da dança, se vão se tornando cada vez mais absorvidos pelo ritmo frenético das grandes cidades? Soma-se a este fato a falta de incentivos do governo no fomento das artes e nas estratégias de formação de plateia. O indivíduo “blasé” não reage, não pensa por si, não tem gosto. Nas palavras de Simmel:

A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas (...) mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos (1903, p. 581)

Em relação à arte, os sujeitos que vão perdendo a capacidade de relação com os sentidos, consomem o que é imposto sem grandes críticas e, se uma arte não está no círculo social, como no caso da dança, não é legítima. É um fato que as relações sociais não são estáticas e que há sempre resistências e aberturas. Tanto na cidade moderna, como na cidade pós-moderna, a velocidade nas informações, as relações superficiais, o interesse pelo trabalho e pela economia foram deixando os sujeitos mais individualistas, embora cada vez mais se viva em rede. Com a arte não é diferente. Simmel diz:

Todas as relações de ânimo entre as pessoas fundamentam-se nas suas individualidades, enquanto que as relações de entendimento contam os homens como números, como elementos em si indiferentes, que só possuem um interesse de acordo com suas capacidades consideráveis objetivamente (1903, p. 579).

Porém, não é possível dizer que a população é uma massa que vai sendo manipulada. Pelo contrário. Em relação à arte, à dança especialmente, a própria dinâmica social transpassa os atores do campo que vão criando novas regras e novas formas de dançar. São as formações sociais na dança. Simmel (1903) chama de formação social “um círculo relativamente pequeno, com uma limitação excludente rigorosa perante círculos vizinhos, estranhos, ou de algum modo antagônico” (p. 583). Na dança essas formações sociais podem ser interpretadas como os grupos que criam formas de dançar, mas que ficam fechados em si, não ganham visibilidade social.

Para que as diversas danças existentes hoje sejam realmente legítimas socialmente, é preciso que o próprio campo da dança, a partir do trabalho dos profissionais, amplie e fortaleça seu espaço dentro da cidade. Esta conjuntura acaba por fragilizar o campo da dança cênica. Cabe ressaltar que, ainda assim, há espetáculos de dança contemporânea veiculados atualmente nos principais teatros da cidade. E o Rio de Janeiro é uma referência da dança no Brasil, mas não é necessariamente um simulacro do que ocorre no país, já que é uma grande capital cultural e uma cidade que tem uma circulação de espetáculos e abriga temporadas de grandes nomes da dança nacional e internacional.

A modernidade é marcada por um fim das diferenciações, velocidade, radicalizações e universalidades que geram, conseqüentemente, excentricidades (anormalidades individuais e coletivas). Hoje, há muita velocidade das metrópoles, o que muitas vezes obriga a “viver em risco”. “As civilizações tradicionais podem ter sido consideravelmente mais dinâmicas que outros sistemas pré-modernos, mas a rapidez da mudança em condições de modernidade é extrema” (GIDDENS, 1991, p. 16). As mudanças geradas desde o processo de modernização modificaram intensamente algumas relações sociais; Simmel nos mostra que o indivíduo precisa se reestruturar. Não há muitas relações de confiança e criam-se os “estranhos” (BAUMAN, 1998) que estabelecem tensões sociais.

Todas as sociedades produzem estranhos. Mas cada espécie de sociedade produz sua própria espécie de estranhos e os produz de sua própria maneira, inimitável. Se os estranhos são as pessoas que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo - num desses mapas, em dois ou em todos três; eles portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente, confuso o que deve ser uma coerente receita para a ação e impedem a satisfação de ser totalmente satisfatória; se eles poluem a alegria com a angústia, ao mesmo tempo que fazem atraente o fruto proibido; se, em outras palavras, eles obscurecem e tornam tênues as linhas de fronteira que devem ser claramente vistas; se, tendo feito tudo isso, geram

a incerteza, que por sua vez dá origem ao mal-estar de se sentir perdido - então cada sociedade produz estes estranhos (BAUMAN, 1998, p. 26)

No caso da dança é preciso que o campo cênico incorpore e participe das mudanças e disputas sociais de forma mais contundente. Esta circunstância pode ser observada na fala de Klauss Vianna, renomado bailarino e coreógrafo, considerado uma personalidade chave na construção do campo profissional em dança. O coreógrafo fala que a dança precisa passar também por um processo de reestruturação, no contexto da década de 1980:

É evidente o crescimento da dança em todo o país em contradição com a limitada infraestrutura disponível para seu desenvolvimento. Tudo isso torna imprescindível a união de esforços para uma reestruturação do setor de dança (*apud* MICHAELA, Folha de S. Paulo, 1988, p.07).

A cidade do Rio de Janeiro da década de 1980 é uma cidade marcada por dois momentos políticos bastante importantes: a ditadura militar e a abertura política. Durante este período observa-se uma produção artística e cultural bastante ampla e intensa e é possível notar que a cidade, mesmo em um ritmo frenético de violência e de caos, propiciou aos artistas espaços (mesmo que forçados ou conquistados):

A primeira metade da década de 1980 seria o momento no qual a arte “ressurge” como uma manifestação ligada aos movimentos vividos pela sociedade na ditadura. Os indivíduos passam a se reconhecer nessa arte e o diálogo entre público e artista fica mais próximo. Através da arte existia a possibilidade de denunciar, retratar e pensar novas saídas para o contexto sociopolítico. “Na década de oitenta desenvolveu-se uma crítica social mais ligada ao cotidiano e à individualidade e assim permitiu-se um grande avanço para o debate político e cultural” [VIDAL, 2006, p. 58] (BUARQUE, 2009, p. 20).

A produção cultural afasta-se paulatinamente das preocupações ocorridas durante o regime da ditadura e experimenta linguagens distintas, estabelecendo também mais relações com os esquemas de mercado. Os agentes culturais, jornalistas, intelectuais, artistas e pesquisadores estabelecem uma rede de comunicação que propicia novas possibilidades de fruição e criação. Observa-se um movimento onde “explodiam por todos os lados manifestações culturais no ramo do teatro, do circo, da dança e da música, muitas vezes todas aglomeradas em uma coisa só, como era o caso do grupo Asdrúbal Trouxe o Trambone” [VIDAL, 2006, p. 59] (BUARQUE, 2009, p. 23).

A arte, nos primeiros anos da década de 1980 aparece também “como uma manifestação ligada aos movimentos vividos pela sociedade na ditadura. Os indivíduos passam a se reconhecer nessa arte e o diálogo entre público e artista fica mais próximo” (BUARQUE, 2009, p. 57). As artes podiam ser uma ferramenta bastante eficiente para protestos, denúncias, e inclusive para retratar a esperança por um novo contexto sociopolítico. Esse cenário certamente contribuiu para que os bailarinos e coreógrafos que estavam

engajados em tornar a dança uma atividade profissional e reconhecida socialmente conseguissem mapear espaços e ações para ampliar o fazer profissional em dança¹⁵⁵.

Segundo Buarque (2009), nos anos 1980, em relação à dança, existia um cenário importante: “O contexto era propício às discussões, à construção dos discursos relativos à importância da prática da dança na sociedade. Sentia-se a necessidade real de transpor a barreira entre a dança ‘amadora’ e a dança profissional” (p. 34).

Ainda na década de 1980 vemos novas preocupações com o corpo e a corporeidade vai ganhando força nos discursos, fato que dá à produção em dança abertura para se estabelecer como atividade profissional. O corpo ganha sentido e um significado social forte: "O corpo não é mais apenas em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível (...) mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal" (LE BRETON, 2013, p.28).

Os profissionais da dança buscavam práticas ligadas à diversidade técnica, à relação da execução em dança com a consciência corporal, à liberdade de criação dos movimentos e dos gestos. O discurso em favor da valorização do corpo ajudou a dança e, com isso, os profissionais buscaram a profissionalização do campo e o reconhecimento da dança contemporânea, que era a forma de dança que se instaurava.

Os artistas da dança, de maneira ampla, a partir da década de 1980, no Rio de Janeiro especialmente, procuram obter "maioridade" dentro de uma identidade artística, já que a dança cênica brasileira não se encontrava consolidada como um campo artístico independente. Ou seja, a criação artística tinha ainda como empecilho a falta de liberdade para criação, a falta de incentivos e patrocínio, além de a dança contemporânea não ter um público definido, o que dificultava sua profissionalização. Indagado sobre essa questão, através da pergunta: “Dançar é um *hobby*?”, Klauss Vianna (1984) é contundente:

Acho que ela só quase existe como um hobby, no sentido de que as pessoas esquecem de que a técnica é um meio pra gente chegar lá, fazendo dela um fim. A melhor bailarina é aquela que levanta mais a perna, que gira mais, que roda mais. E eu pergunto: pra que a técnica, se ela é apenas um meio de eu me relacionar melhor? Não preciso fazer 30 piruetas para isso, nem levantar a perna 90 graus. O suficiente é que se entenda a minha mensagem, a minha linguagem própria. Infelizmente, acho que tem outras coisas pra se fazer como hobby que não a arte, pois ela a gente faz ou não faz (*apud* O Estado, p. 3).

Em função deste quadro, e por observar que os trabalhos em dança poderiam se expandir por diversos segmentos (televisão, teatro, escolas) os bailarinos e coreógrafos buscavam, especialmente a partir deste momento (década de 1980), tornar o seu fazer

¹⁵⁵ Esta discussão será aprofundada no capítulo posterior.

profissional e ser reconhecidos pelos trabalhos realizados e pelos serviços prestados. Esta questão é central para se pensar a profissionalização da dança cênica: a relação com o mercado.

Há um mercado gerado pelo campo, dividido, assim como existe também uma grande dificuldade de recursos para que as companhias e bailarinos tenham possibilidade de realizar somente trabalhos com dança. Do mesmo modo, encontram-se diversas companhias, mas poucas se profissionalizam. Não é possível pensar no crescimento de um campo artístico sem divulgação, sem apoio, sem veiculação dos espetáculos e, principalmente, sem formação de plateia. E, para isso, é preciso de investimentos, como será visto mais adiante. As falas de artistas profissionais mostram experiências que ratificam esta afirmação:

Eu, como intérprete brasileira, pouco recebi financeiramente na minha vida. Eu fui ter essa noção do profissional, do ser profissional, do receber de uma maneira íntegra, na Inglaterra (MÁRCIA MILHAZES, 2004, documentário,).

Quando a companhia teve dez pessoas isso aconteceu porque, além do incentivo municipal, eu consegui um incentivo estadual, eu consegui uma verba federal e eu consegui uma empresa por trás. E eu fiquei endividado. A gente não pode só ficar dependendo de dinheiro institucional. Eu acho que o que a gente precisa, de alguma maneira, fincar o pé nas nossas ideias e bater nas portas e conseguir dinheiro para viabilizá-las (JOÃO SALDANHA, 2004, documentário).

O contexto, que abarca as décadas de 1970 a 1990, foi muito pertinente para que houvesse a criação de grupos e companhias de dança contemporânea na cidade do Rio de Janeiro em função de diferentes motivos, que venho buscando discutir neste capítulo. Um motivo que mostra como a cidade foi propiciando a formação de grupos e companhias de dança é que

Existem muitos pontos em comum entre os ideais de renovação das vanguardas dos anos 1960 e os movimentos artísticos que surgiram no Brasil durante os anos 1970/1980. Procurando criar novas comunidades, novos meios de fazer e encarar a arte e a própria vida, criticando os valores da classe média da cultura moderna e criando novas concepções de corpo, os artistas pioneiros modelaram as discussões e instituições que animariam a arte e a cultura durante todo o resto do século XX (RUIZ, 2013, p. 33).

Neste cenário, cheio de tensões, contradições e conflitos a dança passa a ocupar espaços que se tornariam permanentes na cidade do Rio de Janeiro. É possível pensar que, durante a ditadura, a dança cênica acabou por ocupar espaços nos teatros e demais locais culturais, pois, como não havia fala nos espetáculos, havia uma dificuldade da censura em proibir as danças. A dança podia “falar” com o corpo o que era proibido de ser pronunciado.

(...) a dança teve um importante papel político no período da repressão, pois, como prescindia da palavra, dificultava a compreensão do conteúdo por parte dos censores

e permitia que as mensagens supostamente proibidas fossem ditas através do movimento (RUIZ, 2013, p. 42)

A gente foi muito corajoso, a gente quebrou tudo! A gente colocou os tutus de lado e entrou de malha e entrou falando, e entrou cantando, fazendo o que até hoje a gente faz, e aí já começou a virar um pouco político também, né? Porque aí começou a falar da liberdade e começou a falar da opressão; as verdades ou coisas censuradas em palavras a gente começou a fazer em balé, em gestos e que a censura achou que não precisava olhar porque era balé, dança, tudo muito leve, tudo muito bonito (GIDALI, depoimento, 2014).

Nas décadas de 1970 e 1980 na cidade do Rio de Janeiro, notadamente na zona sul da cidade, havia “uma conjuntura muito peculiar, fértil, celebrativa, que propiciava o surgimento de manifestações renovadoras (...)” (RUIZ, 2013, p. 42). A zona sul da cidade abrigava uma elite cultural e o momento de efervescência agitou os ambientes e naturalmente as trocas de ideia circulavam, criando uma atmosfera propícia a encontros e parcerias. Na cidade do Rio de Janeiro havia ambientes que favoreciam a arte, o corpo, a autonomia de campos artísticos, como visto anteriormente: “(...) no Rio não tinha, naquela época (1965), nenhum trabalho de consciência corporal. O ballet clássico e suas escolas de formação, bem como o corpo de baile do Teatro Municipal, eram os únicos caminhos para se ingressar no mundo da dança” (FREIRE, 2005, p. 80).

A dança contemporânea se afirmou como linguagem, “na medida em que expressa valores cotidianos e elementos individuais, estando em constante mudança” (SIQUEIRA, 2006, p.73), porém de forma gradativa. Cabe lembrar que o balé não deixou de existir e de ser encenado e apoiado como “elite” na dança, mas o foco das produções e companhias passou a ser a dança contemporânea em função dos ideais e das possibilidades expressivas que estavam mais de acordo com o contexto social do que o balé. Outro fator que auxilia a partir da década de 1980 o reconhecimento da dança é a criação de leis de incentivo à arte e à cultura. Embora os recursos para a dança sejam muito pequenos, foi um primeiro passo importante para a dança.

[...] o governo teria de exercer sua função constitucional de planejador, regulador e fiscalizador da sociedade, implementando uma política capaz de separar o joio do trigo, listando ações e projetos de interesse público. No entanto, a recente história das leis mostra um quadro completamente diferente disso (BRANT, 2003, p. 10).

A falta de fiscalização e de verbas para a dança cênica teve dois lados: algumas companhias conseguiram melhorar sua situação por um pequeno período de tempo. Contudo, não há ainda hoje um rodízio de contemplação das companhias, o que faz com que poucos tenham acesso a esse recurso. Assim, não foram poucas as companhias que fecharam ou se desfizeram exatamente por falta desse espaço. Como exemplo podemos citar a Bandança, Cia.

Lourdes Bastos, dentre outras. Muitas companhias, que se tornaram profissionais em meados da década de 1980, se extinguíram já na década de 1990.

Outro depoimento importante para ajudar a ilustrar a situação da dança, principalmente a partir da década de 1980 é de Regina Sauer¹⁵⁶: De acordo com a bailarina e coreógrafa, a “Nós da Dança foi uma das primeiras companhias em atuação no Rio de Janeiro. Na década de 1980, tínhamos espaço, pois éramos poucas companhias disputando”. (*in* BUARQUE, 2009, p. 97)

Na medida em que o campo vai se expandindo, mesmo sem as condições ideais, e que começa a haver mais pessoas frequentando o campo, fruto das diversas possibilidades artísticas e técnicas que a dança pode propor, o número de companhias aumenta e as disputas e tensões internas e externas aumentam. E a coreógrafa continua, abordando outro tema bastante importante no processo de profissionalização:

(...) os bailarinos tinham trabalho. As artes estavam ocupando mais espaço na sociedade e não éramos muitos bailarinos, logo, mesmo os que não eram excelentes tecnicamente, podiam ter trabalho mesmo que não constantes. Hoje, não funciona assim. Atuar no campo da dança é tarefa árdua. Precisamos ter um calendário para as companhias e recursos para que estas permaneçam em atuação. Montar um espetáculo sem nenhum tipo de apoio é bastante complexo. E temos que pensar também nos bailarinos, que precisam viver. Ou seja, temos que encarar a dança também como um trabalho e receber para isso. Somos especiais porque nosso trabalho é artístico, mas não deixa de ser trabalho (SAUER, 2008 *in* BUARQUE, 2009, p. 97).

A disputa pelo espaço é importante para a manutenção dos campos. Na verdade, o jogo de lutas na região, no espaço, que pode ser a cidade, não se encontra somente entre os cientistas. Vemos até aqui que as artes, a dança, também se insere nestas disputas. Podemos perceber que as tensões não são, em muitos casos, simples ou resolvidas em curto prazo. Espaço na cidade, especialmente em uma grande metrópole, não é uma luta simples.

A representação de um campo “depende tão profundamente do conhecimento e do reconhecimento” (BOURDIEU, 2001, p. 108) de que a dança pode ainda não ser uma manifestação artística consolidada, justamente porque não é reconhecida e conhecida socialmente. Logo, a sua representação social não é expressiva como poderia ser.

Atuar no campo da dança profissionalmente é uma tarefa árdua, mesmo em uma grande metrópole como a cidade do Rio de Janeiro. É preciso que os profissionais da dança cênica dialoguem com o contexto sociopolítico e que busquem novos mecanismos de legitimação social. É preciso, segundo Regina Sauer, grande coreógrafa da cidade,

¹⁵⁶ Regina Sauer é bailarina, coreógrafa. Dirige a Cia. Nós da Dança desde a década de 1980 e é a fundadora do Centro de Artes Nós da Dança – CAND.

As questões colocadas até aqui não são estanques ou isoladas. São concomitantes. A questão é: quem é hegemônico na dança? Dentro de um campo que ainda busca seu *status* de arte perante a sociedade, já existe alguma manifestação em dança que seja reconhecida, ou melhor, estabelecida, no sentido de Norbert Elias? A dança cênica contemporânea é, segundo os próprios atores sociais do campo, uma arte profissional. As outras formas de dançar (no salão, nos programas de televisão, dentre outros), são formas menos artísticas.

Existindo um campo profissional em dança, e este em lutas constantemente, é possível que existam estigmas tanto de quem frequenta o campo como de quem não é íntimo a ele. Se o campo da dança atualmente é estigmatizado por não ser uma boa opção de carreira profissional, já há nesse momento uma tensão e uma luta: torná-lo reconhecido e torná-lo autêntico. Sobre os estigmas, Bourdieu (2001) aponta: “O estigma produz revolta contra o estigma, que começa pela reivindicação pública do estigma e que termina (...) na institucionalização do grupo produzido pelos efeitos (...) da estigmatização” (p. 125).

Se o estigma pode gerar um movimento de contrapartida, o espaço é fundamental para esta luta. Assim, é na cidade do Rio de Janeiro, justamente por ser uma grande capital cultural, é que o campo da dança pode procurar ir contra o estigma de ser apenas uma diversão para tornar-se uma arte com propriedade. A cidade pode sim conferir brechas para essa tomada de posição. Sobre as regiões, Bourdieu diz:

(...) é porque existe como unidade negativamente definida pela dominação simbólica e econômica que alguns dos que nela participam podem ser levados a lutar (e com probabilidades objectivas (sic) de sucesso e de ganho) para alterarem a sua definição, para inverterem o sentido e o valor das características estigmatizadas (2000, p. 126).

A cidade e as regiões estão projetadas ainda no sentido da divisão pelas distinções. A arte de dança pode ser uma distinção reconhecida e autêntica na sociedade. Atualmente é possível dizer que o campo da dança cresce tentando superar determinados estigmas. Prova disso é que algumas práticas, como a dança cênica (aquela onde espetáculos são produzidos e veiculados) vêm sendo mais valorizadas pouco a pouco ao longo dos anos. Ou seja, há uma tensão específica no campo da dança, na busca desta legitimação social: há alguma dança já estabelecida, no sentido de Norbert Elias?

O grupo estabelecido é aquele que possui um *status*, muitas vezes conferido pela questão da antiguidade. “O fato da antiguidade ser encarada como grande trunfo social, como motivo de orgulho e satisfação, pode ser observado em muitos contextos sociais diferentes” (ELIAS, SCOTSON, 2000, p. 168). O grupo estabelecido tem normas e regras específicas e

possui uma autoimagem que lhe confere poder, por se julgar “como humanamente superiores” (p. 19); não cria apenas uma imagem de superioridade, ele age e legitima seu fazer como tal. Esse comportamento gera uma série de tensões na disputa natural que se gera em função dos *outsiders*. A grande questão do grupo estabelecido em relação aos *outsiders* é a estigmatização. De acordo com o estudo dos autores:

(...) o grupo estabelecido atribuía a seus membros características humanas superiores; excluía todos os membros do outro grupo do contato social não profissional com seus próprios membros; e o tabu em torno desses contatos era mantido através de meios de controle social como a fofoca elogiosa, no caso dos que o observavam, e a ameaça de fofocas depreciativas contra os suspeitos de transgressão (ELIAS, SCOTISON, 2000, p. 20).

Os autores chamam atenção para que, ao observar as relações entre grupos, não confundamos preconceito individual com estigmas sociais, fato que muda o caráter das relações estabelecidas pelos grupos. O estigma proposto pelo grupo estabelecido pode afetar a imagem dos grupos *outsiders* que podem, em certo nível, aceitar e incorporar tais características. Esse jogo que se estabelece gera muitas tensões. Especialmente quando o grupo estabelecido não aceita os estigmas e mais, luta por inverter a lógica para tornar-se também estabelecido. Isso gera retaliações e disputas de diversos tipos. A sociedade, como já mencionado, é dinâmica. Nesse caso, o poder fica próximo ao grupo *outsider*.

Inversamente, quando os grupos *outsiders* são necessários de algum modo aos grupos estabelecidos, quanto têm alguma função para estes, o vínculo duplo começa a funcionar mais abertamente e o faz de maneira crescente quando a desigualdade da dependência, sem desaparecer, diminui - quando o equilíbrio de poder pende um pouco a favor dos *outsiders* (ELIAS, SCOTISON, 2000, p. 33).

A dinâmica das relações de interdependência dos conjuntos pode ser paradoxal; ao pensá-la a partir da dança cênica, tentando aplicar a ideia das relações estabelecido x *outsider*, podemos dizer que a dança na cidade do Rio de Janeiro nasce estabelecida, se pensarmos no início das manifestações de dança ligadas ao Balé Clássico. Se considerarmos a dança como um campo da arte, só por este fato podemos dizer que ela é estabelecida.

O Balé Clássico, justamente por nascer no Brasil com características de coesão e trazer consigo marcas de "tradição", é reconhecido. Por muito tempo o Balé se manteve isolado na posição de estabelecido. Contudo, com o passar dos tempos, a dança no Brasil foi se modificando de acordo com os diferentes contextos nos quais a sociedade estava se inserindo. Assim, surgem, dentro do campo da dança, outros grupos, que são considerados como *outsiders*.

A dança cênica sempre foi estabelecida, por ser o produto final da dança, por ser um espetáculo a ser veiculado. Nesse sentido, o balé continua a ser estabelecido, mas a dança cênica contemporânea também pode ser considerada estabelecida, por ser ligada diretamente ao espetáculo, à exibição dos trabalhos. Porém, a dança contemporânea é estabelecida por ser dança cênica, mas ainda *outsider* perante o reconhecimento social. Talvez porque não tenha antiguidade e por ser a “vizinha mais nova”. As danças *outsiders* poderiam, então, ser a dança de salão (pois por muito tempo não foi cênica), a dança de rua, entre outras.

O campo da dança não é ainda um campo consolidado efetivamente. Existem muitas questões e tensões, e essas disputas é que realmente dinamizam o campo da dança. Quanto mais a dança se populariza, menos se democratiza, na cidade do Rio de Janeiro, o que é um paradoxo ao mesmo tempo em que o fazer em dança é veiculado e há circulação da dança, não há um reconhecimento profissional por parte do grande público. Vemos pequenas companhias surgindo, grandes companhias com dificuldades, universidades públicas e privadas criando graduações em dança. Todavia, ainda são poucas as companhias de dança profissionais e, se pensarmos na sociedade em geral, abarcando especialmente as classes mais populares, é muito grande o desconhecimento sobre dança.

Desta maneira, o campo não se potencializou de maneira expressiva porque não houve um conjunto de ações continuadas, eficazes, coletivas. Houve tentativas e alguns movimentos muito importantes na década de 1980. Somente no fim do século XX e início deste século é que vemos ações mais coletivas, mas que sem dúvida são fruto das realizações de bailarinos e coreógrafos pioneiros da década de 1980. Quando perguntado como o Brasil estava em relação a outros países, Klauss Vianna (1984) declara em meados da década de 1980:

No Rio e em São Paulo só se vai ver companhias internacionais. Está havendo alguma coisa errada e a gente se questiona sobre o que é. Eu acho que é exatamente a falta de comunicação com as pessoas. O bailarino está muito ausente da realidade. Assim ele não tem um papo pra dizer. Fica aquela camadinha: de uma academia, de um iniciado pra outro iniciado, e a coisa não se estabelece. A gente vinha pensando em fazer a "Rua da Dança". Pegaria uma rua em São Paulo, fecharia durante um dia da semana e se explorariam danças que significassem potencialmente, politicamente, que tivesse algum sentido e que os bailarinos fossem improvisar junto ao povo. Tudo sendo documentado para se ver o que o povo dança e depois tirar um pequeno embrião do que seria uma cultura, daqui a dois mil anos, da dança brasileira. Isso porque todos os grupos que estão por aí já estão velhos. Mas como todo projeto oficial, é de difícil realização. Veja o exemplo do Balé Municipal de São Paulo, do qual deixei a direção há cerca de seis meses e onde atuei por quase um ano e meio: a liberdade era uma coisa impossível. As bailarinas tinham que todo o dia subir na balança e se tivessem engordado 300 gramas perdiam o dia de trabalho. De repente eu chego num grupo desse, onde até então o contato com a diretoria era feito através da tabela. Aí a gente sentou e começou a bater papo. Foi muito difícil no princípio, porque eles não tinham esse sentido. Hoje em dia, desde a primeira coreografia que montamos com os pés descalços e onde as pessoas não podiam contar um, dois, três, quatro e tinham que sentir a música criou-se um processo novo, e eu fico muito feliz

porque as pessoas também estão. Estão fazendo trabalhos lindos, estão soltos, dançando (*apud* O ESTADO, p.5).

Como o historiador da dança Antônio José Faro (1998) nos sugeriu, “Ainda que longe do seu estágio ideal, a dança se incorporou definitivamente ao cenário artístico brasileiro” (p. 90). Daí, a necessidade de fortalecê-la como campo artístico e campo de conhecimento perante a sociedade. Logo, é importante pensá-la a partir de referências teóricas fortes, para que possamos não contar a história da dança em fatos e fotos, mas para que possamos pensar em contar uma história social da dança, para buscarmos suas referências, influências e diálogos com a sociedade. Dessa maneira, não problematizamos somente o campo artístico, mas a sociedade em si.

É importante ressaltar que a possibilidade de pensarmos todas essas questões é dada, fundamentalmente, pela força dos depoimentos e das memórias. Dialogamos com Halbwachs (1990), que vê a memória como pertencimento. Também podemos dizer e ver como toda memória é política, no sentido de reivindicar espaços. A memória é uma forma de criação, elaboração.

Com base em Norbert Elias (2000), pensando que os estabelecidos podem ser considerados como tradicionais, podemos dizer que a dança cênica contemporânea foi bebendo de algumas fontes para criar seu espetáculo e seu fazer também tradicional, mesmo que tenha nascido recentemente a fim de buscar legitimação e prestígio social. Com os poucos indícios mostrados até aqui, pode-se notar que a o campo da dança cênica, a partir das ações dos profissionais, precisou buscar autonomia para tornar-se um campo e poder se expressar na sociedade.

O fazer em dança, ainda que vagarosamente, vem adquirindo aceitação social. E este reconhecimento se dá pelas vias da dança cênica e da dança-educação, não abordada neste ensaio. Há muito trabalho a ser feito para que possamos dizer que optar por uma carreira em dança no Brasil é ter um trabalho reconhecido. Ainda há muitos estereótipos e muito desconhecimento sobre essa arte. A velocidade do passo é dada atualmente pelas redes estabelecidas entre sociedade, governo e arte. Quanto maior a relação e o reconhecimento, mais rápidos serão os passos. Quanto mais falta de informação e dificuldade em estabelecer redes, mais devagar serão os passos.

Observa-se que, de alguma forma, a dança na cidade do Rio de Janeiro vem crescendo e ganhando autonomia enquanto campo, o que a permite tornar-se mais legítima socialmente. Prova disso são os eventos recorrentes nos quais a dança é presente e também as graduações em dança, que vêm crescendo em número. Por exemplo, nos últimos anos as

universidades dos Estados do Ceará e Rio Grande do Sul criaram novas graduações em dança. Contudo este tipo de crescimento não significa expansão democrática no campo.

Não é possível deixar de mencionar que o Rio de Janeiro abrigou e ainda abriga os maiores eventos de dança cênica do país e que na década de 1990 muitos festivais de grande porte solicitavam grupos cariocas para a abertura dos eventos, o que confere legitimidade à dança carioca. Podemos citar, como exemplos de grandes eventos de dança que circulam na cidade, o Festival Dança em Trânsito; Festival Panorama; Festival O Boticário na Dança, Solos de Dança do SESC, dentre outros. Isso mostra que a cidade é rota da dança no país e leva a pensar que, se há eventos de médio e grande porte, há público que consuma e que a cidade é realmente uma capital importante para a dança.

O processo de modernização nas cidades brasileiras (mesmo que tardio) foi responsável pela ampliação das populações nas cidades grandes. Com isso, as políticas ajustaram-se, mas a concentração de bens materiais e simbólicos permaneceu nas mãos dos mais abastados desde sempre. Hoje, cidades brasileiras como, o Rio de Janeiro, são extremamente povoadas, as políticas públicas enfraquecidas, o assistencialismo crescendo cada vez mais e as bases (saúde, educação, cultura) relegadas a outros planos (sem ter prioridade por parte dos governos). Com isso, a dança cênica pouco se diversifica (espetáculo de massa; espetáculos mais populares) e a profissionalização não avança expressivamente, ou permanece frágil. A dança precisa ocupar mais a cidade com ações estratégicas, a fim de se fortalecer como profissional.

Capítulo 3 - Dança cênica profissional: dos incentivos às companhias cariocas - em busca de memórias da profissionalização.

A trajetória de diferentes bailarinos e coreógrafos na cidade do Rio de Janeiro impulsionou uma série de ações para que o fazer profissional em dança se tornasse reconhecido na cidade e no país a partir, principalmente, da década de 1970, como visto anteriormente: “É como efeito das estratégias particulares de muitos criadores que a dança brasileira mudou de feição” (KATZ, 1994, p. 23). Ou seja, o campo da dança cênica se fortaleceu no período que compreende as décadas de 1970 a 1990 em função do empenho dos artistas e gestores e também a partir da tentativa de construção de uma política pública (conjunto de ações promovidas pelo Estado) para a dança cênica carioca profissional. Embora houvesse pouquíssimo apoio à dança, os artistas, especialmente na década de 1980, quando não houve incentivo à dança, não deixaram de produzir:

O que moveu a gente nos anos 1980 para atravessar uma década de nada, nenhum apoio, nenhum incentivo, nenhum interesse em geral pela dança foi o desejo puro, paixão por aquilo, né? A década de 1990 já vem como resultado de uma estruturação; começa a se estruturar uma cena (NESTOROV, 2003, documentário).

Cabe lembrar que o trânsito de artistas da dança cênica foi intenso entre 1980 e 1990. Aqui pretende-se mostrar o processo de construção do campo, com tensões e disputas, a partir das memórias dos atores sociais, observando que ocorrem no período determinado diferentes movimentos importantes, por variadas frentes concomitantemente (quem dança, quem forma, quem milita).

O campo da dança cênica se consolida profissionalmente, mas é frágil e fragmentado, como aponta Carneiro (2014): "A dança é uma profissão reconhecida sim. Há crescimento nas produções, mas ao mesmo tempo há muita gente que não consegue circular". Diversos grupos foram criados e muitos não conseguiram se manter, encerrando suas atividades pouco tempo após sua criação, como, por exemplo, Cia. Lourdes Bastos, Balé do Terceiro Mundo e Bandança Cia. (O GLOBO, 1992). Outros ainda estão atuando, mesmo com dificuldades; outros se desmancharam, mas os coreógrafos e bailarinos criaram escolas consideradas de excelência na formação de profissionais na cidade.

Pode-se dizer que grande parte das companhias de dança que encerraram precocemente suas ações em função da falta de dinheiro e recursos para sua manutenção, bem como pelo fato de não conseguirem veicular suas criações. A outra parte dos grupos que conseguiram se manter o fizeram em função de outros mecanismos criados: escolas de formação que sustentassem a companhia. Esta afirmação será desenvolvida mais adiante.

Nas primeiras tentativas de implementação de um mercado em dança profissional, especialmente a partir de 1970, alguns artistas se empenharam de forma contínua e vigorosa no reconhecimento da dança como arte profissional. Dentro deste quadro, é possível dizer que Angel Vianna talvez seja uma das maiores representantes da geração que buscou de forma efetiva ampliar as possibilidades da dança na cidade. Hoje é exemplo de profissional reconhecida na área da dança, ou seja, com sua trajetória legitimada por seus pares e além do campo da dança, considerada pioneira no trabalho com dança a partir da visão que estabeleceu do corpo do outro.

Foi neste contexto histórico [1960] que Angel e Klauss Vianna iniciaram seus movimentos de ruptura com a estética da dança clássica, assumindo uma linguagem contemporânea e tornando-se assim importantes personagens da cena artística brasileira (FREIRE, 2005, p.50).

Nota-se, portanto, que, no período que compreende as três décadas citadas (1970-1990), bailarinos e coreógrafos foram extremamente importantes para a elaboração de ações e projetos para o campo da dança, bem como para a ampliação do fazer profissional através da criação de escolas de formação de bailarinos. Podem-se citar, como exemplos, Angel e Klauss Vianna, Carlota Portella, Regina Sauer, Lia Rodrigues, Rodrigo Pederneiras, Deborah Colker, e muitos outros artistas que se dedicavam à dança contemporânea, principalmente a geração de 1990 na cidade do Rio de Janeiro.

A memória dos artistas pioneiros e de bailarinos/coreógrafos expressivos na cidade do Rio de Janeiro é pouco difundida e com suas tensões muitas vezes não problematizadas; logo, operar com estas memórias configura uma possibilidade concreta de ampliar visões e estabelecer discursos que dinamizem os debates acerca do campo profissional da dança cênica.

Estabelecem-se aqui dois direcionamentos para que se possa discutir a legitimação da dança cênica na cidade a partir das memórias dos atores: os incentivos e a relação com as políticas públicas de cultura e a trajetória dos bailarinos e coreógrafos que vivem da cena, ou seja, os atores que dialogam com o mercado profissional e, representados por Grupo Coringa (1970), Cia. Nós da Dança (1980) e Lia Rodrigues Cia. de dança (1990).

A trajetória das três companhias e, principalmente, o início de suas carreiras, que ocupam as décadas de 1970, 1980 e 1990, apresentam semelhanças e diferenças que podem levar ao seguinte mapeamento: muitas companhias possuem trajetórias parecidas no início de seus trabalhos, no sentido da forma de gestão de trabalho (ou seja, local de ensaio incerto, busca por espaços para apresentar, inserção em editais).

3.1 O papel dos incentivos na manutenção da dança profissional carioca: memórias recentes.

O potencial simbólico de um povo e de uma nação Está intimamente ligado à sua capacidade de desenvolvimento Estético, artístico, de linguagem e de mercado (...). O fomento não pode estar à mercê do mercado, tampouco sujeito às intempéries do governante de plantão. (Leonardo Brant, 2006).

A partir da década de 1980, principalmente, a relação entre arte, produção e mercado se intensificou; o contexto cultural e a relação com os aspectos econômicos foram se modificando. Até os fins dos anos 1970 havia menor influência do mercado (e, por consequência, da indústria cultural). Não se falava muito, antes de 1970, em profissionalizar o campo e gerar mercado, mas sim em buscar autonomia no fazer artístico, ou seja, em dar à dança cênica legitimidade, como visto anteriormente.

Marilena Chauí (1995) analisou a relação entre cultura e política no estado de São Paulo e as considerações realizadas pela pesquisadora refletem questões que são importantes para que se entenda e problematize a relação entre consumo, arte, patrocínio e as metrópoles. A fala de Chauí pode ser perfeitamente estendida à cidade do Rio de Janeiro:

(...) no Brasil, uma política cultural torna-se inseparável da invenção de uma cultura política nova e que assinalem as dificuldades ou o desafio para implantá-la. Como suscitar nos indivíduos, grupos e classes a percepção de que são sujeitos sociais e políticos? Como tornar evidente que carências, privilégios, exclusões e opressão não são naturais nem impostas pela Providência divina? No caso específico da política cultural, não é possível deixar na sombra o modo como a tradição oligárquica autoritária opera com a cultura, a partir do Estado, se quiser inventar uma nova política. Quatro tem sido as principais modalidades de relação do Estado com a cultura, no Brasil.

- *A liberal*, que identifica cultura e belas-artes, estas últimas consideradas a partir da diferença clássica entre artes liberais e servis. Na qualidade de artes liberais, as belas-artes são vistas como privilégio de uma elite escolarizada e consumidora de produtos culturais.
- *A do Estado autoritário*, na qual o Estado se apresenta como produtor oficial de cultura e censor da produção cultural da sociedade civil.
- *A populista*, que manipula uma abstração genericamente denominada *cultura popular*, entendida como produção cultural do *povo* e identificada com o pequeno artesanato e o folclore, isto é, com a versão popular das belas-artes e da indústria cultural.
- *A neoliberal*, que identifica cultura e evento de massa, consagra todas as manifestações do narcisismo desenvolvidas pela *mass media*, e tende a privatizar as instituições públicas de cultura deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais.

Do lado dos produtores e agentes culturais, o modo tradicional de relação com os órgãos públicos de cultura é o clientelismo individual ou das corporações artísticas que encaram o Estado sob a perspectiva do grande balcão de subsídios e patrocínios financeiros (1995, p. 81).

A autora mostra que a Cultura é um aspecto importante na vida social e que é preciso pensar e estabelecer novos parâmetros, a partir do entendimento das principais formas de ação

do Estado com a Cultura, para as políticas públicas de cultura, de forma a ampliar e viabilizar acessos e não apenas tornar a cultura um mercado de massa. Essa visão é relevante, visto que, ao problematizar as atuais formas de incentivo / produção de cultura, desenvolve diálogos. Essa discussão é extremamente fecunda para o campo da dança cênica, pois, conforme as políticas culturais se dinamizam, o fazer em dança se amplia ou diminui.

O cenário sociocultural brasileiro se modificou bastante na virada da década de 1980 para a década de 1990, seguindo a tendência mundial. Houve uma série de mudanças que redimensionaram a política e a cultura. Entre elas, o que influencia diretamente a relação entre investimento e produção cultural, “A conjuntura das tendências desreguladoras e privatizantes com a concentração transnacional das empresas diminuiu vozes públicas, tanto na ‘alta cultura’, quanto na popular”. (CANCLINI, 2006, p. 41).

A qualidade do consumo no final do século XX e início do XXI se tornou frágil, no sentido de entender que, quando se consome, “se pensa, se escolhe e reelabora o sentido social” (CANCLINI, 2006, p. 42). Há diferenças no ato de consumir. Se não há consumo em dança, será que é por que não se pensa em dança? Não se escolhe dança? Não se reelaboram conceitos através do espetáculo em dança? Segundo Canclini (2006), “Consumir é participar de um cenário de disputas” (p. 62). É se apropriar.

Neste panorama, poder sustentar um grupo ou companhia profissional ficou diretamente ligado à produção e ao fomento a partir da década de 1990, principalmente. Ou seja, para que os grupos pudessem se considerar profissionais, precisavam de fomentos e recursos para se manterem. As políticas públicas, inclusive de cultura, buscaram dar conta das demandas, mas efetivamente, no Brasil, as ações concretas nunca foram suficientes para, no caso da dança, gerir os grupos, buscar ações de formação de plateia, investir na educação de base através da arte.

Que artista não gostaria de ter sempre o seu teatro lotado? Que pintor não gostaria que sua exposição tivesse as filas que Rodin tem? Que o Picasso tem? Quem? Agora se isso não acontece não é porque o artista ele é experimental, ele só quer falar pra duas ou três pessoas, porque a arte dele é para poucos (...) Os problemas da arte não chegar aonde ela deve chegar são problemas econômicos. Não são problemas na arte, são problemas de políticas econômicas (KATZ, 2003, documentário).

Em estudo realizado por Buarque (2006), ficou claro que há no campo uma tensão entre investimento, profissionalismo e legitimação, que dá ao campo da dança cênica a seguinte categorização: companhias profissionais – aquelas que contam com patrocínio e podem manter sua estrutura e diversidade na criação; companhias semi-profissionais – aquelas que sobrevivem dentro das academias, dirigida por profissionais de renome, mas que

dependem de recursos próprios, de pequenos patrocínios e fomentos incertos para sobreviverem; e grupos amadores – os grupos que se formam dentro de academias e grupos isolados, que participam de festivais, mas não se profissionalizam.

A possibilidade de transitar no mercado cultural e de se manter dentro da dinâmica artística que se estabelece na cidade do Rio de Janeiro muitas vezes é negada a grupos que são profissionais no seu fazer, mas que não têm condições de estabelecer uma estrutura profissional, isto é, os grupos não conseguem de fato atuar profissionalmente por não contarem com uma estrutura que possibilite a atuação.

Hoje em dia existe um número muito grande de escolas de ballet clássico no Brasil, mas o campo de trabalho ainda é muito pequeno. É preciso mais apoio e incentivo, tanto privado como público. Existem companhias de dança, mas muitas acabam não sobrevivendo a longo prazo, por não conseguirem se firmar, devido à falta de dinheiro, apoio e publicidade. Existem profissionais experientes e competentes, mas são poucos os espaços para a dança (...). O que acontece muitas vezes, portanto, é a exportação do trabalho de bailarinos (...), que se formam no Brasil e vão seguir carreira fora do país, onde há mais apoio, tanto financeiro como cultural (PUOLI, 2010, p. 50).

As políticas culturais mudaram de poucos anos para hoje; percebeu-se que as atividades da cultura e da arte podem gerar mercados que dão lucros e que as despesas podem se reverter em diversos tipos de lucros. Assim, criaram-se na cidade do Rio de Janeiro, equipamentos culturais para dar acesso à arte e espaços mais distantes da zona sul e centro que pudessem atender a população “carente de arte e cultura”. Foram criadas, por toda a zona norte da cidade do Rio de Janeiro, as Lonas Culturais (equipamentos que têm por objetivo promover ações culturais a partir de diversas linguagens da arte), por exemplo.

Estes espaços cresceram muito economicamente; a população local consome de forma expressiva. Houve um aumento no número de shoppings, teatros, salas de cinema, e outros espaços para a circulação de atividades culturais. Ainda assim, são ações pontuais que temporariamente se encaixam ao discurso de “arte para todos”. Mas, na base, na prática de ações, tudo igual: pouca educação para e pela arte e pouco investimento, o que de certa forma continua a mostrar a segregação que se vive; os “muros” que não deixam as diferenças à mostra.

O tipo de consumo nos espaços criados, públicos e/ou privados, é muito diferente do que é consumido na zona sul e centro. Por exemplo, peças de teatro que são veiculadas em grandes teatros, dificilmente são levadas a espaços mais distantes, como as zonas oeste e norte. Com isso, os espetáculos de dança, teatro, música, continuam a circular por uma parcela específica da cidade. Logo, as companhias de dança profissionais, em sua grande maioria, estão localizadas em espaços nobres da cidade, afastadas do grande público.

Se a cultura passa a ser vista como investimento e não como despesa, investir em dança poderia ser um negócio frutífero, tanto para a consolidação do campo da dança cênica como algo legítimo socialmente, como para o retorno aos investidores, pois a dança cênica teria a capacidade de produzir bens simbólicos e econômicos.

Uma companhia de dança precisa de patrocínio. Não tem como viver só de bilheteria, quer dizer, uma companhia de dança como a minha, de repertório e de linguagem. Por que de repertório e de linguagem? De repertório implica que vai estar sempre sendo estimulada e sempre promovendo espetáculo novo, criando um repertório dela; de linguagem no sentido de não querendo fórmulas de sucesso [...] Os bailarinos não têm como fazer outros trabalhos, têm que estar concentrados, como uma disponibilidade física, de cabeça, tudo aqui. A gente precisa ter seguro de saúde, seguro de vida, uma condição profissional boa para fazer um bom trabalho, de primeiro mundo, de primeira linha que ganha um Lawrence Olivier, que estabelece e faz cultura brasileira no mundo (COLKER, 2001, *apud* SIQUEIRA, 2006, pp.193, 194)

Segundo Reis (2007), a Economia da Cultura é o ramo da Economia Criativa focado em cultura. Refere-se ao uso da lógica econômica e da sua metodologia no campo cultural. A economia se coloca a serviço da cultura para garantir planejamento, eficiência, estudo do comportamento humano e dos agentes do mercado. Além disso, comprova a importância primordial da cultura como motor de crescimento econômico e seu potencial para o desenvolvimento socioeconômico.

Economia da Cultura oferece diversas metodologias para apresentar que investimentos realizados no setor cultural resultam efeitos positivos na economia, em muitos casos, superiores ao montante investido em setores tradicionais da economia. De acordo com a Folha Online, no Reino Unido, a cultura movimentava 7% do PIB. Assim, quando a cultura utiliza a lógica e os instrumentos econômicos a seu favor, deixa de ser vista como despesa, passando a ter seu potencial como imprescindível para o desenvolvimento econômico (PUOLI, 2010, p. 32).

Mas na realidade a dança continua a ser um investimento pouco buscado por empresários, empresas e com poucos recursos públicos destinados a ela. A dança cênica ainda está distante de seu público. Os espetáculos e os códigos da dança não são democratizados. Pouco adianta pensar que projetos sociais que trabalham com dança ou outras ações em curto prazo mudarão esta conjuntura.

(...) o Brasil precisa de mais apoio, tanto público como privado, para se desenvolver no século XXI. Claro que o Brasil já ultrapassou e ultrapassa fronteiras em relação ao tema, exemplo disso é a escola do Teatro Bolshoi em Joinville, Florianópolis, pois ainda não há escola semelhante a essa em toda a América Latina. De qualquer modo, é preciso mais. Mais escolas, mais incentivo, mais apoio, mais propagandas, mais educação para poder então sensibilizar a população a fim de aculturá-la nesse ramo da cultura, que é o ballet clássico (PUOLI, 2010, p. 61).

Os artistas da dança cênica ainda buscam experiências estéticas e sociais; até então não dialogam com o público de forma abrangente; não diversificaram os espetáculos. Não dialogam com o popular em muitos casos. Assim, o consumo da dança cênica, mesmo com incentivos, ou tentativas de facilitar o trânsito no campo, é pequeno, se comparado especialmente, à música, que tem um vasto campo profissional, mais popular do que erudito.

O atrativo é maior, logo, divulgação e incentivo também; forma-se um grande mercado consumidor.

É um fato que a criação de diferentes escolas de dança, para diversos públicos, a continuidade de bailes de dança de salão e danças populares, as revistas especializadas (ainda que sejam poucas) e os eventos acadêmicos que vêm sendo produzidos nos últimos anos são ferramentas e configuram ações relevantes no trabalho de divulgação e ampliação do fazer em dança profissional. O papel da Internet também é, atualmente, um grande aliado. Hoje em dia é possível verificar a existência de *blogs* e *sites* especializados em dança: desde a criação coreográfica a manutenção da história da dança no Brasil.

Para realizar um trabalho em artes cênicas, um trabalho com qualidade técnica e artística em dança, é preciso de patrocínio ou de fomentos. Desta maneira é possível trabalhar profissionalmente. Como pensa Siqueira (2006), “as companhias necessitam de tempo para criar novos espetáculos, se apresentar [...] Apoio público e privado é fundamental, se há intenção de manter a qualidade do trabalho artístico em dança” (p.214).

Contudo, será que a “injeção de mais dinheiro na área da dança resolveria a assimetria na distribuição dos recursos públicos para o mercado da dança?” A pergunta feita por Costa e Coimbra (2009) para artigo no *Jornal Rio Movimento*, do sindicato da dança do Rio de Janeiro, é coerente e pode levar a respostas produtivas. Os próprios autores elegem um grande paradoxo que explicaria o porquê de a pura injeção de dinheiro não acarretar rápida e diretamente uma democratização da dança.

Segundo Costa e Coimbra (2009), a partir dos anos 1980, o mercado de cultura (público e formal) exigiu que os artistas, bailarinos e coreógrafos buscassem ajuda para desenvolver profissionalmente seus trabalhos, passassem a entender de editais, leis, fomentos, impulsionando, inclusive, a formação e o profissionalismo do campo. O grande paradoxo que enxergo no campo, concordando com os autores, é que este mesmo profissionalismo não se estende para os gestores e julgadores dos projetos.

Os incentivos deveriam ter o papel de garantir a produção, gestão, divulgação e circulação de artistas, grupos e espetáculos, bem como apoiar projetos, eventos e ações educativas para a formação de público para a dança, que ainda é uma lacuna importante a ser preenchida. É preciso que artistas e gestores saibam de administração pública. As grandes produções somente que têm público, investimento e circulação. Não é só o fomento que precisa, mas também a divulgação que é a “venda” do seu trabalho; é preciso articulação para ter público. Falta pensar no público, nos desdobramentos. tem que pensar no espetáculo para o público também (CARNEIRO, depoimento, 2014).

Este é um fator que dificulta as políticas públicas de cultura na cidade do Rio de Janeiro: os gestores, em muitos casos, não são conhecedores da cultura e nem de políticas

públicas, como mostra a fala de Fabiano Carneiro, coordenador de dança da FUNARTE. Assim, como gerir as ações de artistas? A distribuição dos recursos é ruim; os artistas têm seus projetos julgados sem que muitas vezes haja pessoas ligadas ao ramo artístico para julgá-los. Enxergar a produção cultural e artística a partir da ótica das leis e editais provoca uma fragmentação das tarefas para cultura e na cidade do Rio de Janeiro falta especialização para quem promove estas “políticas públicas”.

Ou seja, não há um pensamento estratégico no fomento, no estímulo e na divulgação da dança (...) Não há uma política pública de Dança. Há sim, uma politização da Dança, para servir a propósitos que infelizmente nem sempre são os da Dança. Pergunto. Quem perde com isso? Acredito que todos (COSTA E COIMBRA, 2009, p. 4).

A criação de Editais e a publicação destes é um fator que reconhece, portanto legítima o fazer profissional em dança; se há editais promovidos pela secretaria (de cultura) é porque (a atividade) é reconhecida e há retorno, ou no mínimo, porque há um mercado buscando expansão, ou ainda porque o discurso pós-moderno reconhece a arte como essencial. É claro que os editais, em sua concepção, seriam uma estratégia de manutenção e visibilidade para os campos da Arte, inclusive a dança. O jovem profissional teria, assim como os demais, chance de atuar de forma profissional. Porém, os editais lançados na esfera pública brasileira, incluindo os editais da cidade do Rio de Janeiro, acabam por se tornarem iniciativas pouco inteligentes e ineficientes, fazendo, inclusive, com que profissionais não possam usufruir os recursos.

Costa e Coimbra (2009) fazem uma crítica dura à forma como os editais públicos brasileiros vêm sendo realizados: “São editais confusos, burocráticos, em repartições desorganizadas em que por vezes, projetos são perdidos ou nem lidos (...) Ou seja, o edital tem um valor simbólico, quase de loteria” (p. 5). O que acontece é que realmente os órgãos públicos de cultura que estão inseridos na cidade não têm sido alvo de atenção por parte dos gestores, tornando-se muitas vezes espaços pouco utilizados, sucateados, sem estruturas profissionais. O que se pode dizer é que assim como o campo da dança, onde há profissionalismo, mas não há um campo profissional estabelecido e formatado, as instituições de cultura seguem o mesmo painel: há profissionais, mas não há condições profissionais.

Portanto, a questão levantada acima começa a tornar-se clara: não adiantariam apenas recursos financeiros para que a dança cênica se estabelecesse realmente como manifestação artística que formasse um mercado e fosse consumida pelo grande público. Além dos recursos, extremamente importantes para o trabalho profissional do artista, é preciso haver políticas públicas inteligentes direcionadas à Dança, que a promovam, que a

tornem próxima ao público, que levem educação para/pela dança para dentro das escolas, ou seja, que haja investimentos na formação cultural e artística do grande público.

A relação mais estreita entre arte, mercado, recursos financeiros públicos e privados se definiu de formas mais concretas na cidade do Rio de Janeiro (e no Brasil), a partir dos anos 1980, quando ocorreram fatos marcantes para a cultura brasileira. Houve a criação do MinC, Ministério da Cultura, e a elaboração de leis de incentivo à cultura.

A partir da instauração de leis e medidas de fomento à cultura, como editais, a relação entre capital privado e arte se intensificou. As estratégias públicas incentivam a captação de recursos privados, diminuindo, assim, a participação do Estado no investimento à arte e à cultura, não através de políticas, mas de estratégias que se ligam não ao incentivo à diversidade de criação, mas à reprodução de modelos “que dão lucro”.

Assim, devido ao fato de não apresentarmos uma política cultural efetiva, por conta talvez de uma falta de planejamento no setor, as leis de incentivo têm esse papel atualmente. Na verdade, elas deveriam ser apenas uma ferramenta a mais oferecida pelo Estado para permitir a viabilização de novos projetos, descentralizando e incentivando o empresariado brasileiro a investir em cultura. De qualquer modo, enquanto o governo não se estrutura na vertente de construir uma política cultural, que financia projetos sem possibilidades de sobrevivência no livre mercado, por exemplo, as leis de incentivo e os editais são os melhores instrumentos que podemos usufruir hoje em dia. Sem elas, inúmeros projetos culturais dificilmente seriam realizados, se não fosse a possibilidade de incentivo por meio das leis de renúncia fiscal (PUOLI, 2010, p. 87).

Porém é evidente também que, de certa forma, a criação das leis de incentivo à cultura e os editais de fomento abrem espaço para os artistas e impulsionam a profissionalização dos campos, fato importantíssimo para a dança cênica. Como visto, a dança contou com pouco apoio desde a criação da primeira escola oficial de dança no Brasil. Ainda assim, as leis foram e ainda são ferramentas importantes para o fortalecimento da dança cênica profissional. Vale ressaltar que os editais não são políticas públicas reais e efetivas, pois muitas vezes excluem, não são para todos. São gerados e pensados não para abranger, mas para restringir.

Com estes deslocamentos na forma de pensar e conceber cultura, atrelando a criação ao mercado consumidor, há um reposicionamento das artes, das companhias e espetáculos na sociedade. A primeira questão que emerge é: se há um investidor (especialmente quando se trata do setor privado), que “contrata”, ele tem o poder de definir o potencial criativo dos espetáculos? Como fica a questão da diversidade na criação, tão duramente alcançada na dança?

É importante questionar a relação entre políticas públicas de cultura e a “feitura” (criação) das artes. Ou seja, cabe problematizarmos: como as políticas públicas de cultura afetam/ modificam a realização e criação artística, inclusive, esteticamente? Por que há tantos artistas individuais e poucos grupos? A forma de se pensar as políticas de cultura influenciou? Por que se fala tanto sobre cultura e arte e investe-se tão pouco efetivamente em cultura (educação para cultura) no Brasil? Há realmente políticas de democratização da cultura, da arte, da dança? Há interferências reais na estética dos espetáculos? Mais do que respostas, há muitas reflexões que precisam ser inseridas no campo para que se encontrem saídas para estes desdobramentos.

Quando a gente começa a falar a língua do mercado eu me pergunto: a gente está sabendo que língua a gente está falando? Ou a gente está falando esta língua porque é legal? Eu também vou ganhar uma grana se eu falar essa língua? Eu acho meio estranho... eu estou falando porque eu nem me dei conta de que eu estou falando de uma linguagem que talvez não seja da minha perspectiva. Eu percebo que, de fato (isso já nos levou pra lá), quando a gente fala a linguagem do mercado facilita as coisas, mas facilita o quê? Facilita a sua venda? Então é sobre isso? Então vamos encarar. Então é venda (MIRANDA, 2004, documentário).

A fala de Regina Miranda reflete a preocupação no diálogo entre a dança cênica e o mercado, seja no viés da criação, seja no viés do ensino. Percebe-se que há um sentimento de "negação" nesta relação. Muitos artistas da dança cênica, da geração de 1990, por exemplo, pensam como Regina e, quando falam em mercado e criação artística, levam a um lado pejorativo. Uma contradição é que Regina Miranda é uma coreógrafa que permeou o "mercado" com peças patrocinadas e cargos administrativos em dança. Há sempre dois lados: o mesmo mercado, que pode aprisionar e minimizar a liberdade, pode garantir a manutenção e sobrevivência de artistas da dança, bem como impulsionar a legitimação do campo, através de divulgação e ações para a formação de plateia. É importante saber conviver com o "mercado", dialogando e tornando esta relação flexível. O campo da dança cênica se fragiliza se nega esta relação.

Outras questões que notadamente se colocam: como dividir os recursos estabelecidos pela iniciativa pública entre as linguagens artísticas? Igualmente? Não. Como avaliar projetos artísticos? Que parâmetros poderiam ser utilizados? Qual o papel do investidor frente ao mercado: apostar ou seguir tendências? Enfim, as questões são muitas e até hoje há muito pouco avanço, no sentido de respostas e ações que efetivamente possam dar conta de melhorar as tensões que se estabelecem. Para ilustrar estas tensões, podemos problematizar a fala do secretário de cultura do Rio de Janeiro.

Segundo o secretário de Cultura Sá Leitão (2013), a divisão dos recursos pelos grupos e companhias obedece a convênios e traços como: qualidade, repercussão, mídia e público. Por este motivo, foram firmados, no fim de 2013, convênios com cinco grupos, que juntos somarão 13 milhões. A Cia. de Dança de Déborah Colker levará dois milhões por ano, quase metade da verba destinada para toda a dança, sozinha. Este fato é extremamente marcante do ponto de vista das desigualdades e mostra bem a lógica (de mercado) que rege as políticas de cultura na cidade.

Sá Leitão diz que se trata de investimento em “ações de continuidade”, que projetam a imagem do Rio, e argumenta que os R\$ 13 milhões não saíram do orçamento da pasta (que foi, em 2013, de R\$ 179 milhões), e sim de “créditos suplementares” liberados pelo prefeito Eduardo Paes sob demanda da secretaria. “Crédito suplementar acontece quando há excesso de arrecadação de impostos”, ele diz. Por outro lado, ficaram para 2014 o lançamento do novo modelo de gestão dos teatros cariocas e a reforma desses 11 espaços — anunciada como prioridade logo após o incêndio da boate Kiss, em janeiro, no Rio Grande do Sul. Na época, o secretário afirmou que já havia R\$ 6,4 milhões separados para as obras (TARDÁGUILA E REIS, O Globo, 2013).

A companhia de Deborah Colker é uma das companhias mais bem sucedidas no Brasil¹⁵⁷. Conta com patrocínio de uma das maiores empresas do país, a Petrobrás, e ocupa lugar de destaque nas críticas nacionais e internacionais. Este contexto torna a decisão do secretário de cultura passível de diversos questionamentos: investir em grupos e companhias para os quais já há apoios maciços? Com esta verba, quantos grupos poderiam ter a chance de mostrar o trabalho de forma profissional? Em contrapartida, investir em espetáculos que possuem o potencial de retorno (seja financeiro, seja de divulgação) real e concreto é também uma forma de afirmar uma estratégia como bem sucedida. Estes conflitos são comuns no campo da dança e certamente dificultam sua profissionalização e sua popularização.

A roda gira da seguinte maneira: a arte, a cultura, busca investimento financeiro, apoio, possibilidade de um fazer profissional, bem como divulgação e construção/consolidação de um mercado, através da experiência em mídia / marketing, ofertas de serviços e produtos culturais. As empresas e demais investidores, por sua vez, esperam aumento da consciência e da valorização da marca, divulgação de suas imagens e reconhecimento como empresas participativas da construção social mais igualitária, ou seja, empresas politicamente corretas. Este discurso é cada vez mais marcante e começou a se solidificar na década de 1990.

¹⁵⁷ Ver dissertação de mestrado: BUARQUE, Isabela Maria A. G. A Formação Recente Do Campo Da Dança (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas/ Isabela Maria A. G. Buarque – Rio de Janeiro; UFRJ/IFCS, 2009.

Foi durante a década de 1990 que os investimentos em Cultura e arte se ampliaram e passou-se a ver estes apoios não como “desperdício”; o conceito de marketing cultural foi se expandindo, se desenvolvendo na cidade do Rio de Janeiro, pois os serviços e produtos culturais passaram a ser interesse de grandes empresas (públicas e privadas). O marketing cultural aponta para uma estratégia de patrocínio que se volta para a consolidação da imagem da empresa, e o retorno configurado a médio e longo prazo. Há uma ausência de políticas culturais no Brasil que sejam contundentes. Não há uma política pública para a Dança. É preciso ampliar perspectivas para dança através das leis de incentivo, dos projetos, dos editais, do marketing cultural.

Atualmente ainda não há investimento suficiente, específico e ideal na parte de cultura relacionada diretamente às artes cênicas – dança (...) existem leis de incentivo à cultura, editais, patrocinadores, e outras possibilidades para fomentar a cultura, porém, ainda é escasso o aprofundamento dos mesmos em relação ao ballet [e à dança de forma geral]. A exemplo disso observa-se que especificamente no ballet existem poucos se não raros estudos e números em pesquisas que demonstrem crescimento, evolução ou avaliação desse segmento da cultura (PUOLI, 2010, p. 82).

Em termos de fomentos específicos para a dança, existem alguns editais, programas e leis, elaboradas de acordo com o modelo de gestão adotado pelos governantes¹⁵⁸. Alguns se tornaram importantes para a dança. Uns já se extinguiram, outros foram substituídos e outros ainda estão ativos. Podem-se citar, como exemplos, a Lei Rouanet, o Prêmio Funarte Petrobrás de fomento à dança (extinto), o Programa cultura viva – criado em 2004 e 2005 (extinto), o prêmio Klauss Vianna, os editais de ocupação artística e ações culturais dos teatros da prefeitura, incluindo o centro coreográfico (instalação pública dedicada à dança). Estes exemplos podem até parecer expressivos no sentido de aparentar ações diversificadas e possibilidades, mas estes números não representam a possibilidade de democratizar o acesso à dança e nem dariam conta de atender a todos os proponentes. Pelo contrário, uma parcela bem pequena é agraciada.

Na década de 1990, por volta de 1995, foi criado o Programa RioArte¹⁵⁹ de Subvenção à Dança Carioca, talvez um dos maiores programas de incentivo à dança que a

¹⁵⁸ Ver em ANEXO – lista de ações oficiais culturais no Brasil – políticas públicas – 1970-1999.

¹⁵⁹ “O Instituto Municipal de Arte e Cultura - RioArte existiu e foi criado por decreto municipal no dia 13 de junho de 1979. Tinha como objetivo promover e desenvolver - através de patrocínios, apoios e incentivos - diferentes campos culturais como artes visuais, dança, música e teatro. O RioArte foi o responsável por elaborar e executar as políticas culturais da Secretaria Municipal de Cultura ao longo dos mais de 20 anos de funcionamento. Estudiosos e críticos apontam o período entre 1995 e 2005 como os "anos dourados" da dança carioca. Isso se deve especialmente à política de apoio e subvenção à dança desenvolvida pelo RioArte no período em questão” (WIKIDANCA, 2014).

cidade teve. Esta forma de subvenção deu à dança notoriedade, divulgação e revelou o nome de muitos bailarinos e coreógrafos. Este tempo significou os melhores anos para a dança carioca, segundo bailarinos e coreógrafos, como Márcia Milhazes, uma das agraciadas com o fomento. Sobre os anos 1990, Katz (2003) afirma:

Nos anos 1990, no Rio de Janeiro, quando a gente olha pra lá, agora que já passou um tempinho, a gente vê confirmado o que qualquer livro mais furreca de políticas públicas ensina. Para dar certo, precisa ter pelo menos três eixos combinados: primeiro – Formação; segundo – produção; terceiro – distribuição. Se você olhar o Rio de Janeiro, na formação, o que aconteceu: temos a escola da Angel que não pertence aos anos 1990, mas tem uma longa tradição anterior aos anos 1990, mas que, ao longo do tempo foi despejando profissionais no Rio de Janeiro e esses profissionais foram ou fazendo grupos dentro da própria escola ou fazendo seus próprios trabalhos na escola. E esses profissionais foram aumentando, criando algo que a gente pode hoje chamar de mercado. Um mercado com uma determinada cara (DOCUMENTÁRIO).

Não se pode negar que este programa viabilizou uma série de criações e que alavancou a dança contemporânea profissional. Foi um período fértil para a dança. Mas, um ponto crucial foi que as companhias pouco se revezavam, ou seja, grupos foram subsidiados por um tempo maior e não houve uma circularidade. Outro ponto difícil foi a manutenção dos recursos, que continuaram os mesmos ao longo dos anos, mas com um número de grupos maior ao longo do tempo em função da constatação de que os grupos eram sempre os mesmos. Ao invés de aumentar os recursos, dividiu-se.

Se, num primeiro momento, o projeto municipal promoveu a produção de espetáculos de dança de qualidade e a consequente visibilidade para tal manifestação na cidade, posteriormente pecou na qualificação, ao enviar para 13 companhias a mesma quantia que outrora financiara nove.

A Cia. Deborah Colker foi a primeira a ser beneficiada pelo programa, tendo recebido R\$ 50 mil por um ano de trabalho. Em 2003, no entanto, vários grupos não receberam a verba devida.

O trajeto estético da dança contemporânea no Rio também é percorrido no documentário, especialmente em suas relações com as coreografias modernas (ARAÚJO, Folha de São Paulo, 2005).

Inserindo a dança cênica nestas discussões e contexto, percebe-se que falta à dança cênica profissional a construção de redes. Além dos incentivos financeiros, do marketing cultural, a dança cênica precisa estabelecer diálogos e parcerias. É importante para a arte sobreviver neste tipo de política pública demonstrada até aqui. A dança pouco constrói redes, pois ainda é muito centralizada em si. As configurações de políticas públicas são incertas, indefinidas. É preciso que o campo da dança cênica enxergue para além das suas próprias peculiaridades.

Por exemplo, neste contexto, um novo profissional passa a ser extremamente valorizado na arte: o produtor cultural. Na dança há poucos profissionais da área de produção. Na verdade os produtores culturais pouco se voltam à dança em função das questões expostas até aqui. A construção de redes é essencial. Somente na contemporaneidade, ou seja, muito recentemente, o campo da dança começa a se articular no sentido de se organizar não somente em relação à produção, mas também em relação à pesquisa, à criação de lideranças, à busca de se gerir, ou seja, a tornar seu fazer profissional de maneira bem ampla, convivendo com o contexto político, econômico, cultural e social.

Ainda problematizando o mercado cultural em dança cênica, percebe-se que há poucos eventos de dança patrocinados e que possuem divulgação nas grandes mídias. Podemos citar como exemplo o evento O Boticário na dança. Este evento é uma reedição do *Carlton Dance Festival*. Eventos como este atraem público, movimentam os teatros e buscam orientar uma programação diversificada. Estes fatos só podem acontecer em função de um grande apoio, do patrocínio. O evento citado é um entre poucos. É preciso ampliar perspectivas para dança através das leis de incentivo, dos projetos, dos editais, do Marketing cultural.

É difícil fazer arte. Na dança, a cena, o fazer, a construção do gesto é um ato político por si só. Portanto, este discurso de que artista é o resultado da inspiração deve ser superado. A dança é também ação política. Constrói e reflete o mundo. Enquanto o próprio campo se tratar como “amador”, “primo pobre”, dentre outros, não haverá avanços significativos. Já se investigou muito sobre técnicas e processos de criação. É preciso também elencar esforços para perceber o que gira à volta do campo.

A construção histórica do campo (como mostrada anteriormente) mostra que no Brasil a dança cênica não foi democratizada e conquistou legitimidade de forma muito embrionária. Os atores que compõem o campo não podem se acomodar no discurso comum de que dança não é profissão; não dá pra viver de dança. O campo está aos poucos descobrindo a profissionalização. Não pode haver uma naturalização das desigualdades na dança.

Há atualmente um modelo de política pública para a dança em São Paulo que se pretende tornar-se um modelo brasileiro de incentivo à dança. Há prós e contras, pois este modelo hoje é bastante discutido e criticado. Isso mostra que, embora haja tentativas, a falta de conhecimento específico sobre o campo da dança gera movimentos que possivelmente podem atrapalhar a dança em seu processo de consolidação profissional e legitimidade social.

As políticas públicas, a lógica de mercado e a política atual, em que o Estado vem interferindo minimamente na manutenção dos campos, inclusive artísticos, muitas vezes enfraquecem a potência artística da arte, da dança. Daí, a necessidade de leis de incentivo e políticas públicas para a cultura que realmente potencializem as artes. A dança cênica precisa de incentivo, mas quem incentiva (empresas, capital privado) nem sempre se preocupa em democratizar espetáculos e obras e formar plateia.

Hoje a dança cênica profissional está inserida no “jogo do mercado”, ou seja, há diálogo e certa penetração no mercado cultural, mas apenas alguns subcampos da dança realmente dialogam com ele e estabelecem redes. A dança de salão, os shows na praia e outros tipos de evento evidenciam a dança a partir dos profissionais envolvidos nestes acontecimentos. Aparentemente aprendeu-se a entrar no jogo, ampliando as formas de mostrar a dança, tornando-a mais interessante de ser veiculada.

Alguns grupos na cidade do Rio de Janeiro, como o “Reage, artista!”, tentam resistir a políticas que não são reais para a ampliação da arte. Contudo, as ações efetivas acabam sendo poucas. O grupo pretende levantar projetos e espaços alternativos para as artes, ou seja, não sacralizar a arte nos teatros; busca representatividade para artistas por artistas, bem como levar projetos ao Estado. Querem ser pró-ativos. Há muita precariedade ainda no campo da dança, no sentido de uma organização política do campo.

Neste contexto, a dança, como manifestação artística, como campo da arte, por vezes perde sua potência expressiva, porque o campo fica quase despercebido pelos gestores, patrocinadores. É preciso pensar coletivamente para ampliar o fazer do campo e não se acomodar com ganhos individuais. Dentro desta discussão, pode-se perceber porque, então, as memórias em dança e sobre dança, muitas vezes encontram-se mesmo subterrâneas. O campo luta para continuar se desenvolvendo e as memórias, por vezes, vão ficando pelo caminho, guardadas pelos próprios artistas. As informações sobre o próprio campo, sobre os processos vividos não circulam. Esta lacuna precisa ser preenchida.

Investir em cultura e arte em cidades como o Rio de Janeiro é positivo, pois a cultura a tempo passou a trazer recursos à cidade, especialmente a partir da década de 1990. A dança gera poucos recursos à própria cidade, pois está inserida em um ciclo: não se investe, não se forma, não se geram recursos. A dança cênica por vezes não se configura como uma atividade surpreendente, catalisadora. E a sociedade busca experiências dinâmicas e originais a cada instante. A velocidade acentuada na vida gera este tipo de demanda.

(...) a cidade é transformada em vitrine e em fábrica de bens e serviços de consumo imediato. Vende-se cultura, traduzida na presença de artistas e intelectuais famosos; em símbolos de campanhas politicamente corretas (...) Estas condições de

acumulação urbana contemporânea explicam a mercadorização da cultura e de identidades sociais e, portanto, a transformação (...) O discurso que difunde novos ideários para a gestão urbana, realçando o mercado e a iniciativa empresarial, não deve ser compreendido, apenas, como sinal de alienação. Concretamente, este discurso defende interesses que conectam a vida urbana ao metabolismo do capital. Hoje, é menos equivocado, do que em períodos históricos anteriores, considerar a cidade como uma empresa ou uma mercadoria. Afinal, qualquer um dos seus segmentos pode ser incorporado – mesmo que somente como fotograma – a produtos (materiais e imateriais) da modernidade tardia (RIBEIRO, 2006, p. 45).

A cultura tem poder. Segundo Brant (2009), a cultura teria quatro poderes que se relacionam entre si: sociedade, Estado, corporações, política. Estes poderes comporiam o mercado, a produção e o trânsito cultural. Para o autor, cultura “é algo complexo” (2006, p. 13) e por isso é algo a que se deve dar uma importância especial por parte dos gestores: “Não se limita a uma perspectiva artística, econômica ou social. É a conjugação de todos estes vetores. Daí a sua importância como projeto de Estado e sua pertinência como investimento privado” (BRANT, 2006, p. 13).

É preciso estar atento aos perigos que a relação mercado x arte pode gerar. As empresas buscam seduzir, ou seja, incentivar o consumo. “(...) esse sistema traduz-se num processo de aculturação, baseado na necessidade de destituir o sujeito de valores, referências e capacidades culturais, em busca de adesão a algo mais dinâmico, sedutor (...): o consumo” (BRANT, 2006, p. 14). A questão não é o consumo em si, mas, como mostrado no início deste capítulo, como se consome e quais os limites entre patrocínio, criação e arte. Há ambiguidades e complexidades nas políticas culturais que ficam claras na fala do autor:

Cultura, nesse caso, funciona como uma chave capaz de trancar o indivíduo em torno de códigos e simbologias controladas: pelo Estado, por uma religião ou mesmo por corporações e através dos instrumentos gerados pela sociedade de consumo, como a publicidade, a promoção e o patrocínio cultural. Mas esta mesma chave, que oprime o ser humano e desfaz sua subjetividade, tem o poder de abrir as portas, permitindo ao indivíduo compreender a si e aos fenômenos da sociedade e do seu próprio estágio civilizatório, em busca da liberdade. Para isso, basta girá-la para o lado oposto.

(...)

A cultura cumpre nesse caso uma função pouco reconhecida e estimulada nesses tempos: transformar realidades sociais e contribuir para o desenvolvimento humano em todos os seus aspectos. Algo que identifica o indivíduo em seu espaço, lugar, época, tornando-o capaz de sociabilizar e formar espírito crítico (BRANT, 2006, p. 17).

Hoje não se reconhece a capacidade da cultura e assim as artes, no caso a dança, acabam por não serem reconhecidas como deveriam. Com isso, há pouco investimento, continuam as segregações e a dança fica marcada como um elemento de diferenciação social, não se democratiza. Há discursos que caminham no sentido de oferecer caminhos e pontuar modificações neste cenário da dança cênica profissional, mas, na prática, pouco se avança.

É importante assegurar o acesso aos bens culturais e artísticos que transitam na cidade de forma diversificada. Essa garantia é limitada hoje na cidade do Rio de Janeiro. O campo da dança cênica é prova disso. A convenção sobre proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais da UNESCO, de 2006, estabeleceu o Brasil como um país com compromisso de gerar políticas concretas para preservação e promoção da diversidade cultural. Para que isto aconteça é preciso

(...) valorizar e dar autonomia para as diversas formas de manifestação cultural existentes no país, não somente as institucionalizadas e consagradas pela elite e a indústria cultural; buscar novas possibilidades de interlocução e diálogo com outras instâncias da sociedade, por meio de inserção econômica e desenvolvimento social (...); o fomento à pesquisa e aos processos criativos; a atuação e a viabilização das expressões culturais, sua difusão, acesso, participação e articulação entre todas as esferas da sociedade. Esse conjunto de fatores busca gerar um círculo virtuoso que garanta o envolvimento e participação de toda a população nessa dinâmica (BRANT, 2006, p. 40).

A cidade do Rio de Janeiro tem um papel central para as políticas públicas de cultura no início e ao longo do século XX. Nas últimas décadas deste século, inúmeras ações foram implantadas, embora a grande parte não tenha tido continuidade ou a manutenção destas ações tenha se perdido no tempo, no sentido de definir o Rio de Janeiro como uma capital onde a cultura e a arte fazem parte do cotidiano. Segundo Rodrigues (2009):

O Rio de Janeiro é, indiscutivelmente, o centro de todas as questões que dizem respeito ao Brasil no início do século XX. Por ser o lugar, por excelência, da vida política, é uma cidade continuamente afetada por qualquer tipo de pressão sobre o Estado, ao mesmo tempo em que disso se beneficia para ampliar sua dimensão cosmopolita e moderna. O século XX é para a cidade-capital o momento de sua definição institucional e cultural (p. 103).

Segundo Puoli (2006), observando uma retrospectiva histórica a respeito da gestão da cultura no Brasil, destaca-se que o país sempre esteve muito longe de seguir ou mesmo de possuir uma política cultural efetiva. Atualmente, os governos estaduais e municipais, em especial em São Paulo, costumam incluir em seus programas de governo planejamentos que chegam bem próximos ao que seria um verdadeiro projeto de política cultural, mas que dificilmente são colocados em prática. Quando são, não costumam ter continuidade nas gestões seguintes.

De antemão, é possível afirmar que o Brasil apresenta uma posição secundária em relação à cultura, tanto em termos de dotação orçamentária, quanto em termos do conhecimento efetivo sobre o setor. E, neste panorama, a dança ainda conta com menos recursos se comparada às outras linguagens da arte. Em relação às tabelas que relacionam as

outras artes no Município (ver anexo), a tabela da dança é bem menor; há menos informações; poucos parâmetros; isto pode ser um indicativo de que a dança cênica profissional tem poucos investimentos, mas que não deixa de pleitear reconhecimento. Há lutas no campo; buscam-se, cada vez mais, conquistar espaços. O fato de a dança aparecer no senso como uma linguagem da arte é uma prova disso. De certa forma, a cultura e a arte se transformaram em estratégias de mercado, ganhando outros significados.

A relação entre a dança cênica profissional, especialmente a dança contemporânea, que começou a se consolidar no momento em que o país e a cidade do Rio de Janeiro e os apoios oficiais sempre foi tensa e nunca se estabeleceu de forma veemente, clara. As palavras de Ruiz (2013) ilustram este fato.

Ainda não havia nenhum tipo de subvenção para a dança contemporânea carioca. O primeiro passo havia sido dado por uma parceria entre o Serviço Nacional de Teatro (SNT) e a Fundação Nacional das Artes Cênicas (Fundacen), com o primeiro Ciclo de Dança Contemporânea, realizado entre 3 de julho e 28 de agosto de 1977 no Teatro Experimental Cacilda Becker, além da concorrência de verbas para auxílio de montagens de espetáculos, com as quais foram contemplados os grupos Teatro do Movimento, de Angel Vianna (...) No ano seguinte houve o Segundo Ciclo de Dança Contemporânea, mas a verba acabou (p. 49)

Ali se evidenciaram ainda mais os problemas que os grupos de dança independentes e as companhias que estavam começando seus trabalhos enfrentavam para se manter e sobreviver. Sobre o fato, Angel Vianna (1981) declarou em reportagem ao Jornal do Brasil:

O movimento da dança contemporânea efetivamente existe no Brasil. Ano passado, havia 190 peças no Festival da Bahia. Este ano, com uma rigorosa seleção, haverá quatrocentas peças de todo o país. E termino com uma pergunta: se existe, porque não ajudá-lo? (JORNAL DO BRASIL, 03/7/1981 *in* RUIZ, 2013, p.50).

A reportagem do Jornal do Brasil, datada de 1981, sob título " Os primos pobres do balé", exprimem bem a complexidade do campo, bem como suas tensões e ações, mostrando que há dinamismo da dança cênica. Os profissionais não deixam de atuar.

Marginais ou marginalizados, com produções que vão dos Cr\$ 50.000 aos Cr\$ 100.000, os grupos de dança contemporânea existem. E dançam. Ocupam teatros cedidos pelo Serviço Nacional do Teatro ou o Parque Lage e, em raríssimos casos, dão-se ao luxo de alugar teatro particular. São moças e rapazes saídos de academias de dança ou com formação teatral que formam grupos, muitos dos quais desaparecem como surgem. Mas alguns persistem, continuam, sobrevivem de tournées, curtas temporadas, shows e, principalmente, de aulas de balé nas academias.

Há atualmente, no Rio, seis grupos para estreiar ou em temporada. Em espetáculos que propõem uma linguagem cênica nova ou técnicas de balé arrebanhadas do clássico ao moderno e, raramente, conseguem atrair o grande público. Um dos mais estáveis e com trabalhos seguidos há quatro anos, o Coringa Grupo de Dança reconhece o boom do balé no Brasil, mas faz reservas quanto aos reflexos que venha a provocar no movimento de dança contemporânea. E os grupos continuam como

primos pobres do balé clássico, das grandes produções (BONFIM, Jornal do Brasil, 1991).

É preciso (re)criar mecanismos eficientes para que o campo transite de forma efetiva na sociedade, democratizando a dança. Os dados, memórias e depoimentos mostram que a dança cênica, enquanto campo profissional, precisa encontrar formas de viabilizar apoios, incentivos para que as principais ações sejam efetivadas: criação e manutenção de espaços e fomentos e formação de plateia. Assim, certamente a dança ocuparia mais espaços na sociedade, pois teria mais significado para os indivíduos, fato que a tornaria mais legítima socialmente enquanto profissão. A dança cênica precisa profissionalizar o seu fazer político, social, e não apenas o fazer criador/ criativo.

3.2 Corpos em ação: memórias de companhias profissionais (1970-1990) - resistências e inovações.

A trajetória de companhias e grupos de dança independentes na cidade do Rio de Janeiro aponta para caminhos muito distintos e fragmentados ao longo dos anos 1970-1990. Se, como visto, de forma geral, na década de 1970 houve uma expansão dos trabalhos em dança e o campo buscou um fortalecimento, na década de 1980, no Rio de Janeiro, houve um período de estagnação, no sentido de falta de incentivos e de reconhecimento por parte das instituições oficiais de cultura.

Ainda assim, os anos 1980 foram intensos na produção, penetração social e na mídia, em função do *jazz dance* e da relação que se estabeleceu entre esta modalidade e o mercado. A forma mais flexível de enxergar o corpo também abriu espaço à dança e a outras atividades corporais. Já na década de 1990, na cidade do Rio de Janeiro, houve avanços na produção em dança, que tiveram curta duração, fruto de iniciativas que iriam inaugurar uma política pública para a dança no Brasil, ainda que as dificuldades continuassem a transpassar o campo profissional.

No início da década de 1980, existiam diversos grupos que participavam de festivais e performances, mas não eram, em sua maioria, profissionais. Somente na transição para a década de 1990, observamos uma mudança nesse sentido (BUARQUE, 2009, p. 14).

O recorte temporal apresentado possibilita a seguinte percepção: um período marcado por um trânsito de diversos grupos com uma série de tensões. Houve a criação de companhias cariocas, muitas das quais não conseguiram atuar no campo profissional por

longo período, como o caso da Cia. Lourdes Bastos, ou Bandança, por exemplo, bem como outras se consolidando, como é o caso da Deborah Colker Cia. de Dança. Um fator comum às companhias que iam sendo criadas, de modo geral, é a falta de estabilidade, que leva a uma não linearidade na produção, propiciando períodos fartos e períodos de estagnação.

Podem-se citar, como exemplos de companhias criadas entre 1970 e 1990, as Companhias João Saldanha; Paula Nestorov; Márcia Rubim; Márcia Milhazes; Anna Victória; Lia Rodrigues; Deborah Colker; Dani Lima; Ester Weitzman; Grupo Coringa; Nós da Dança; Balé do Terceiro Mundo; dentre diversas outras. O que ocorreu na verdade foi que grupos se juntavam dentro das escolas de formação, como a escola Angel Vianna, e dos encontros nasciam grupos e companhias, o que justifica o aumento no número de grupos a cada década. A este respeito, Dani Lima, ex-integrante do Grupo Coringa e da Intrépida Trupe:

Eu não tinha ideia de criar uma companhia. Eu tinha ideia de experimentar coisas. E eu me lembro que até sair no jornal "Cia. Dani Lima" eu falei assim: - Gente! O que é que é isso?! Eu não sou uma companhia. Eu lembro que eu fiquei assustada. Eu falei, gente, como a mídia faz as coisas. É impressionante. Ela [mídia] me deu um espaço e um tamanho que eu não tenho. Não tinha naquele momento mesmo. Eu tinha juntado umas pessoas há dois meses e isso não é uma companhia, né? E aí essa repercussão... eu resolvi de fato ter uma companhia (DOCUMENTÁRIO, 2004).

Analisando o depoimento da coreógrafa, que traz memórias coletivas, no sentido de apresentar um contexto que pertencia a outros artistas, percebe-se que a criação dos grupos e companhias foi, em alguns casos, impulsionada pela experimentação; neste contexto, um coletivo de artistas em criação, para a mídia e/ou para os não especialistas, representava uma companhia. Em levantamento a acervos¹⁶⁰, como Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e biblioteca da FUNARTE,

Encontramos nos anos 1980, aproximadamente 20 companhias; destas, 15 ainda estavam ativas na década seguinte. Entre elas, 12 são do Rio de Janeiro.

(...)

Essas companhias buscam, de alguma forma, deixar bastante claras as questões da experimentação, da pluralidade e das muitas e variáveis formas de dançar, exacerbando os aspectos brasileiros nas produções, mesmo que existam determinadas regras e técnicas vigentes. Ao buscarmos referências sobre estas companhias, a partir das próprias, é clara a ideia de criação de uma identidade por cada uma, valorizando a novidade, a dança que se destaca da concepção tradicional, uma preocupação na formação de plateia e uma ênfase nos processos de criação estabelecidos, notadamente relacionando com a questão da cultura local.

É possível observar nas suas trajetórias a necessidade de mostrar as singularidades no seu processo criador, sempre referenciando a questão da legitimidade de seus trabalhos, ligados às ideias de pesquisa corporal e inovações técnicas. Também é marca uma preocupação em trazer à cena os movimentos cotidianos e as questões da sociedade interpretadas pelos gestos (BUARQUE, 2009, ps. 39-41).

¹⁶⁰ Ver: Dissertação do mestrado. A Formação Recente Do Campo Da Dança (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas/ Isabela Maria A. G. Buarque – Rio de Janeiro; UFRJ/IFCS, 2009.

Um fato interessante a ser discutido é que as companhias criadas no final da década de 1980 e durante os anos 1990, em geral, na cidade do Rio de Janeiro, buscavam uma identidade autoral, a começar pela nomenclatura utilizada pelos grupos, que em sua maioria carregavam o nome do coreógrafo responsável. Aí se tem que a questão autoral era ligada ao mercado. Se o nome do coreógrafo ganhasse espaço, reconhecimento, independentemente do grupo, individualmente passava a ter legitimidade no cenário da dança carioca. Mais do que divulgar um trabalho, divulga-se um nome. Esta foi uma estratégia na busca pela manutenção do fazer profissional. Exemplos de companhias: Lia Rodrigues Cia. de Dança; Dani Lima Cia. de Dança; Ester Wetzman Cia. de Dança, dentre outras.

Segundo estudo de Buarque (2006) sobre a formação recente do campo profissional em dança cênica (1980-1990):

(...) o patrocínio torna possível a profissionalização de uma companhia no cenário artístico e há, então, uma divisão no campo a partir desta premissa. A fim de apresentar uma síntese da configuração do campo no que tange às companhias de dança, optamos por criar algumas categorias que facilitam a análise e estabelecem possíveis áreas de atuação dos envolvidos no trabalho das companhias. São elas:

- Companhias Profissionais – aquelas que contam com patrocinador fixo e estrutura para produzir, manter, divulgar e veicular seus espetáculos. Representam uma parcela pequena no campo.
 - Companhias Semiprofissionais - aquelas que não contam com patrocinador fixo, mas obtêm recursos temporários ou mesmo com recursos próprios, circulam no campo com suas produções. Não necessariamente contam com produtoras profissionais para auxiliar a veiculação. Necessitam do apoio do governo, notadamente de pautas em teatros para apresentação dos espetáculos. Representam uma parcela bem maior no campo.
 - Companhias Não Profissionais – grupos de dança que são fundados com intuito de apresentação sem que a dança seja o trabalho principal de seus componentes. Normalmente representadas por grupos que participam de festivais amadores e integrantes de academia. Também constituem uma importante parcela no campo.
- Temos ainda as escolas de formação de bailarinos e academias de dança, uma âncora muito significativa. Mais recentemente devemos destacar a criação das universidades e cursos de especialização em dança. Atualmente, para tornar-se profissional, há outras formas que não sejam a inserção em companhias, embora esta ainda seja considerada o grande espaço de atuação de um bailarino profissional, e por isso, foco da pesquisa (BUARQUE, 2009, p. 194-195).

Dentro deste contexto, criar uma companhia profissional ou semiprofissional e mantê-la atuante em longos períodos torna-se, na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, uma tarefa árdua e política. Política no sentido de Max Weber (2011), que a enxerga como uma vocação. Para o autor, no sentido geral, a política está ligada a um tipo de liderança que tem uma ação autônoma¹⁶¹. Portanto, toda ação relacionada ao campo profissional da dança

¹⁶¹ No sentido restrito, Max Weber relaciona política à intervenção, autoridade, legitimidade e liderança do Estado. O Estado deve reger sua população de forma eficiente e isto somente seria possível se a população o reconhecesse.

carrega em si uma ação política por se tratar de arranjos de um campo, que carrega autonomia e busca esforços para dialogar com o poder, ainda que não haja uma relação direta com o Estado. O conceito de política "(...) é extraordinariamente amplo e abrange todas as espécies de atividade diretiva autônoma" (WEBER, 2011, p. 65).

Há duas maneiras de fazer política. Ou se vive 'para' a política ou se vive 'da' política. Nessa oposição não há nada de exclusivo. Muito ao contrário, em geral se fazem uma e outra coisa ao mesmo tempo, tanto idealmente quanto na prática (WEBER, 2011, p. 64).

Existe claramente uma disputa de espaço, de áreas de atuação; as inúmeras tensões acabam por fragilizar o campo profissional da dança cênica. Fabiano Carneiro, coordenador de dança da FUNARTE, aponta (2014) que os maiores problemas em relação ao fortalecimento do profissionalismo da dança cênica são

(...) a circulação, fomento e gestão. Falta saber como lidar com a profissão. É uma carência nacional. A dança está engatinhando no sentido de se profissionalizar, de saber se mostrar. Existe produtor e gestor, mas não há diálogo com a dança e suas especificidades. O campo da dança hoje tem muitos artistas independentes. É possível sim viver de dança, mas ainda há muito a se fazer para garantir espaços de produção. Os artistas da dança são gestores e ser artista e gestor significa saber de administração pública, que não é fácil, que tem uma série de especificidades, o que é também um entrave (DEPOIMENTO, 2014).

A fala do coordenador de dança da FUNARTE reflete a falta de politização e domínio dos artistas da dança em relação à gestão e a políticas públicas. Não há produtores em dança em quantidade expressiva para atuarem no mercado. Portanto, observa-se que a gestão do campo é algo delicado em função dos próprios atores sociais que o frequentam. A formação na área da gestão cultural em dança é também muito recente. O campo é fragilizado porque os artistas também o são: falta diálogo, falta organização e, em muitos casos, formação.

Cabe ressaltar que inúmeras memórias presentes no texto em forma de depoimentos foram retiradas do documentário "Danças Cariocas"¹⁶², distribuído pela Refinaria Filmes, dirigido e produzido por Ana Paula Albé e Marília Albornoz. O documentário busca captar as principais tensões entre produção, mercado e as companhias de dança cênica durante os anos 1990. De acordo com as diretoras:

¹⁶² A motivação para este documentário foi, inicialmente, uma questão individual das produtoras, mas que ganhou força por se tratar de uma iniciativa bastante inovadora. O documentário foi pouco veiculado e aceito no mercado. Atualmente é exibido no canal Arte 1!, canal fechado. A iniciativa é bastante interessante, mas a divulgação é bastante restrita. Muitas informações obtidas nesta pesquisa foram apresentadas a partir das falas dos atores sociais. Não estão inseridas em bibliografias e são fonte das memórias contadas.

Eu dancei durante algum tempo, e quando parei, via a ebulição da Dança Contemporânea no Rio, mas achava que ninguém de fora do mundo da dança sabia de tudo aquilo. Eu tinha vontade de contar essa história (ALBORNOZ, 2014, Depoimento).

Das conversas, surgiu o desejo comum de documentar o que a Marília via tomar corpo no Rio de uma forma mais livre. A partir daí levantamos recursos técnicos, de pesquisa e tudo mais. Fizemos algumas parcerias afetivas para chegar ao lançamento desse projeto, não necessariamente com produtoras mas com amigos produtores que abraçaram nossa ideia. Ao fim do Danças a Marília abriu uma empresa, a Refinaria Filmes. Eu vim para São Paulo para continuar meu percurso como artista (ALBÉ, 2014, Depoimento).

Os depoimentos encontrados no documentário apontam uma série de questões importantes para que se perceba o funcionamento do campo profissional na cidade do Rio de Janeiro e fazem emergir memórias que conferem aos discursos e depoimentos riqueza de detalhes, contribuindo de forma significativa para esta pesquisa. É certo que o número expressivo de depoimentos de artistas se deu em função da rede de conhecimentos estabelecida entre produtoras, o que facilitou certamente o acesso às diferentes personalidades do mundo da dança que aparecem no documentário.

Falar com as pessoas foi bastante fácil, eu conhecia muita gente, e fui fazendo lista de pessoas, uma citava a outra, e acabamos por entrevistar mais pessoas do que couberam no filme final. Lembro de conversar com a jornalista Adriana Pavlova, que tinha escrito um livro junto com Roberto Pereira, e ela nos contou muita coisa. Na verdade, acredito que as pessoas sentem a necessidade de falar, precisam ser vistas e “documentadas” (ALBORNOZ, depoimento, 2014).

Desta forma, o estudo de três companhias que se tornaram representativas do campo, em função de sua atuação nas décadas de 1970, 1980 e 1990, é coerente para que seja possível um mapeamento acerca da formação (ainda que recente) do campo profissional em dança cênica, a partir das memórias e trajetórias destas companhias. São elas: Grupo Coringa, que foi criado nos fins da década de 1970 e representou um papel importante ligando a dança às questões sociais (ditadura); Cia. Nós da Dança, criada em 1981, por Regina Sauer, uma das pioneiras da dança moderna na cidade do Rio de Janeiro; e, por fim, Lia Rodrigues Cia. de danças, criada em 1990 pela bailarina e coreógrafa Lia Rodrigues, com os objetivos principais de sensibilizar indivíduos e de formar plateia para a dança cênica carioca. Observa-se que a escolha das companhias se deu em função de sua representatividade e legitimidade no período abordado.

As companhias selecionadas obtiveram (ou ainda obtêm) resultados expressivos, do ponto de vista de premiações e espaço em teatros e outros locais para apresentação de espetáculos e oficinas, bem como o reconhecimento (seja por parte de incentivos públicos,

seja por parte dos atores do campo) social. Esta afirmação pode ser ratificada a partir das trajetórias estabelecidas, conforme será visto.

3.2.1 Grupo Coringa - Um expoente em 1970

Fundado em 1977 por Graciela Figueroa¹⁶³, bailarina e coreógrafa uruguaia, o grupo tinha um diferencial: contava com artistas de diversas áreas, não apenas da dança, fato que reflete o contexto artístico da época. Buscava-se, através do encontro entre linguagens, ampliar o fazer artístico, conferir inovações aos espetáculos, diversificar as formas de expressar. O discurso era o de ampliar fronteiras. Este, então, é o primeiro fator que diferenciava o grupo Coringa e o tornava atrativo.

O Coringa, desde o início, constituiu-se de bailarinos com formação diversificada, atores, mímicos, acrobatas, músicos e ‘não-bailarinos’ - artistas de outras áreas, que, a partir de propostas interdisciplinares na arte, passavam a integrar a cena, anunciando também uma síntese entre arte e vida diária (RUIZ, 2005, p. 48).

Os encontros do grupo se davam no Parque Lage, na zona sul da cidade, local de grande movimento artístico nos anos 1970 e que até hoje se mantém como espaço para abrigar artes, ainda que haja diferenças marcantes (nas políticas, na gestão do local, na forma e quantidade de atrações) entre os anos passados e o contexto atual. O Grupo Coringa tinha por filosofia trabalhar em cena as relações entre o corpo e o ser. Acreditavam que "você é o seu corpo", apoiados por discursos que relacionavam corporeidade ao modo de vida. A visão de corpo naquele momento começava a se abrir e o corpo perdia o *status* de sagrado. Era o movimento que impulsionaria o momento das experimentações vistas na década de 1980. O corpo é o local da expressão, do sentimento, da razão.

O grupo buscava espetáculos autorais, ou seja, tinha como premissa escolher temas específicos para criações próprias; como temática usavam os próprios indivíduos e suas relações entre si, com o meio, com as relações sociais. Criaram uma espécie de parceria que

¹⁶³ Graciela Figueroa, diretora e bailarina do Grupo Coringa, responsável pelo sucesso da companhia, nasceu em Montevideu, Uruguai, na década de 1940. Estudou dança durante os anos 1960 em Nova York, onde "integrou algumas das mais importantes companhias de dança norte-americanas de dança moderna e contemporânea, tais como (...) a primeira formação da *Twyla Tarp Dance Company*". (RUIZ, 2013, p. 16). Na década de 1970 voltou a trabalhar em escolas oficiais no Uruguai e também foi convidada a trabalhar no Chile, em companhias oficiais, como a da Escola de Dança da Universidade de Santiago do Chile. Durante estes trabalhos Graciela criou um elenco com bailarinos chilenos e uruguaios e passou a criar e veicular espetáculos "principalmente em espaços públicos de Santiago" (RUIZ, 2013, p. 17).

se aproximava a uma comunidade, que tinha como inspiração produzir arte em um contexto de contracultura¹⁶⁴.

No Rio de Janeiro, em 1977, era a retomada de uma produção (contra) cultural ainda no sistema ditatorial, mas numa perspectiva desse sistema menos agressiva. Depois de viver um regime de censuras e perseguições na década de 60, jovens, artistas e militantes - a resistência- se uniam novamente para novas possibilidades de produção. Ainda segundo Ruiz, a cidade do Rio vivia uma efervescência emergencial. Era urgente a necessidade de romper, de transformar e dar início a uma outra forma de pensar e fazer arte, que estivesse mais conectada com o cotidiano da época. Muitos grupos surgiram nessa época; foram os primeiros passos da dança contemporânea no Brasil. O Grupo Coringa foi um deles (WIKIDANÇA, 2014).

Segundo Ana Andrade (2013), muitos dos artistas que compuseram o Grupo Coringa haviam tido experiência em dança com Angel Vianna ou Rolf Gelewsky, como a própria Graciela. Tanto Angel como Rolf acreditavam na dança contemporânea e propagavam seus discursos, inclusive no sentido de uma libertação do corpo clássico, de uma maior expressividade desse corpo, de uma forma de conhecê-lo para poder lidar com ele em dança ou na vida. O grupo intitulava-se um grupo de dança-teatro; em seus espetáculos deixava claras as relações com o corpo como centro de expressividade, com as estéticas diferenciadas. "Eu sempre dei muita importância à inclusão da criatividade de cada pessoa na dança, seja como dançarino, com personagens, ideia, músicas. É a vida unida à arte, a vida como obra de arte, a arte como vida" (FIGUEROA, entrevista. *In*: RUIZ, 2013, p. 216).

O grupo realizou diversas apresentações na cidade do Rio de Janeiro em locais na zona norte e zona sul, por vezes sendo aceito e em muitas outras criticado por uma parcela mais tradicionalista do campo. Esta tensão é importante para verificarmos as dinâmicas estabelecidas no campo da dança cênica:

O grupo Coringa inicial se apresentava em espetáculos de dança-teatro. Adorado por uns, ganhador de prêmios em Dança Contemporânea que reconheciam principalmente seu espírito espontâneo, verdadeiro e audacioso; e detestado por outros, críticos mais tradicionais com menos compreensão da variedade da evolução humana, de qualquer forma o Grupo Coringa destacou-se nesse momento social do Rio de Janeiro. A diretora do grupo era Graciela Figueroa, bailarina, profunda, amorosa, carismática; integrante do grupo de Dança de Twyla Tharp, respeitadíssima nos Estados Unidos, em Nova York, Graciela optou por ficar na América do Sul e no Brasil, e dedicar seu talento exuberante à criação de um trabalho que privilegiasse o sentir humano (ANDRADE, 2014).

Graciela, juntamente com a ajuda de integrantes do Grupo Coringa, foi responsável pela formação de muitos artistas que ingressavam no grupo e que ainda hoje permanecem em

¹⁶⁴ Movimento que propunha a crítica aos sistemas econômico e político vigentes e as desigualdades sociais, bem como o consumismo que se expandia amplamente. Para tal, subvertiam costumes, valores, na contramão dos modismos que iam se estabelecendo.

atuação. Além de bailarinos e coreógrafos, o grupo também se preocupava com a formação de educadores e terapeutas corporais, trabalho que hoje é desenvolvido de forma diferente pelos profissionais que estão em atuação. O Coringa residiu na cidade do Rio de Janeiro e atuou por mais de dez anos, provocando diferentes impactos na cena da dança carioca (RUIZ, 2013), como as inovações estéticas e o trabalho coletivo.

O grupo inseria-se nas Companhias Independentes de Dança, das décadas de 1970 e 1980 no Rio de Janeiro, segundo Ruiz (2013), com o intuito de construir tentativas pioneiras de resistência aos padrões impostos pela recente "indústria cultural". É importante perceber aí o movimento da contracultura no contexto da ditadura militar vivida no Brasil entre 1964 e 1985. Angel Vianna fala sobre o Grupo Coringa apontando a importância da formação e o desejo de Graciela para fundar o grupo que buscava atuar de maneira profissional, dentro dos ideais da dança contemporânea:

Esse aí, o Coringa, eles formaram por conta... É outra coisa. Porque eles já estavam doidinhos para abrir um grupo... (Para criar asas.) É. Para voar. Eu já tinha ensinado tudo, eu já tinha dado tudo – eu, o Klauss e o pessoal de lá. Aí vem a Graciela, ela entrou, deu aula, eles ganharam dinheiro. (A. VIANNA, 2007).

Conforme as próprias memórias de Graciela, percebe-se que a artista não se fixava durante muito tempo em um só lugar e com isso tratava de abarcar questões culturais e experiências vividas em diferentes locais dentro de sua dança: "Sempre fui assim, mais universal do que um país. Sempre foi mais difícil aprender a estar numa família do que a estar no mundo" (RUBIN, 2003, p. 31 in RUIZ, 2013, p. 17). As coreografias da bailarina estavam ligadas sempre às questões do comportamento humano e às formas de o corpo, o ator, o bailarino se colocar no mundo, fruto também do contexto que atravessava as artes na década de 1970, como visto anteriormente. Graciela pensava a dança como expressão do ser.

Em 1975, o encontro entre o Brasil e Graciela ocorre em função do convite para a participação da bailarina e coreógrafa no Festival de Inverno de Ouro Preto, um dos mais importantes festivais brasileiros da época. A partir daí, houve a decisão de residir no Brasil: inicialmente na Universidade de Uberlândia, com o Grupo Transforma, "uma das primeiras iniciativas no Brasil de pesquisa de linguagem em dança contemporânea" (RUIZ, 2013, p. 18). Sobre sua vinda para o Brasil, a bailarina conta:

Marilene Martins tinha visto o nosso grupo no Festival de Música Contemporânea no Uruguai (nessa época a gente tocava e cantava nossa música e o som todo era feito ao vivo por nós mesmos). Ela foi a responsável da nossa vinda ao Festival de Inverno de Ouro Preto. Meu primeiro contato com Klauss foi através de sua crítica. Klauss era crítico do Jornal do Brasil, ele me considerou a presença mais forte que tinha vindo ao Rio naquele ano. Pra mim foi não somente uma honra, mas também uma curiosidade frente a alguém que demonstrava uma independência de juízo tão

especial. Angel me convidou para o Centro de Pesquisa Corporal que ela dirigia junto a Klauss e mais pra frente fui contratada para a escola Martins Pena que Klauss dirigia e para a Escola de Musicoterapia (dirigida por Cecília Conde), e fui ficando no Brasil. Além destes trabalhos que eles me facilitaram, no começo da minha permanência no Rio de Janeiro morei na casa deles, o que deu pra perceber a generosidade e o amor que eles tinham e um jeito muito direto de viver e se comunicar (FIGUEROA, depoimento, 2007).

A bailarina e coreógrafa fez sucesso com seus trabalhos e trouxe polêmicas aos espetáculos, como, por exemplo, os temas e cenas impactantes (no sentido de narrativa, formas de execução do movimento, dentre outros) para os mais tradicionalistas; passou a ser convidada a atuar em várias cidades brasileiras, como Curitiba, onde trabalhou no Teatro Guaíra. Posteriormente, Angel e Klauss Vianna convidam Graciela para ir ao Rio de Janeiro e, em 1977, a bailarina decide morar na cidade, onde integra o Grupo Teatro do Movimento, dirigido pelo casal Vianna. Graciela paralelamente trabalhava em televisão, com participações em programas como *O Astro* (1980) e *Fantástico* (videoclipes) na rede Globo e também no teatro, onde, além de preparar atores para a cena, tinha participações nas obras, como *O sonho não acabou* (de Sérgio Rezende - 1981). A atriz Louise Cardoso lembra que Graciela traz à cena características opostas ao movimento vivido no Brasil, de ditadura, onde muitas produções artísticas trabalhavam o pesado, o lado escuro, as crises e mazelas sociais de forma agressiva. A bailarina fala das realidades sociais a partir de outras qualidades no gesto:

Numa época de ditadura e rigidez, me aparece Graciela trazendo a leveza, a delicadeza, a sensualidade, e espontaneidade e a liberdade do corpo! Graciela é a verdadeira graça divina! Ela fez uma revolução em minha vida e no meu trabalho de atriz (2005, entrevista in RUIZ, 2013, p. 19).

A dança contemporânea carioca vivia seu início no fim da década de 1970 e poucos eventos, como os Encontros de Dança, produzidos por Rainer Vianna no Museu de Arte Moderna, eram espaços abertos às novas concepções de dança e de expressão. Graciela apresentava-se neste eventos e, em geral, "causaram impacto tanto na crítica especializada como entre artistas e público" (RUIZ, 2013, p. 20). Deborah Colker, que anos depois se tornaria uma das mais bem reconhecidas coreógrafas brasileiras, foi muito influenciada pela dança de Graciela, vista nos Encontro de Dança no MAM. Segundo a própria Deborah:

Naquela época eu estava fazendo vestibular para Psicologia, mas tinha muitas dúvidas, e o que eu senti quando assisti pela primeira vez ao solo de Graciela no MAM foi tão forte que, naquele momento, tomei a decisão de que o que eu queria fazer profissionalmente na minha vida era dançar (2001, depoimento in RUIZ, 2013, p. 20).

Observa-se, portanto, que os eventos que se destinavam a divulgar a dança contemporânea e as novas formas de pensar o gesto e os espetáculos foram importantes para a manutenção do campo profissional não apenas no sentido de divulgar a dança cênica e buscar formação de público, mas também para apresentar diversas possibilidades aos próprios bailarinos e coreógrafos.

Após as experiências vividas por Graciela no Brasil, funda na cidade do Rio de Janeiro, em 1977, o Grupo Coringa de dança. A diversidade que permeava os integrantes do grupo configurava-se como a marca do grupo e da cidade. O início do grupo, não diferente de diversos outros, foi incerto, especialmente em função da questão do apoio e da possibilidade de profissionalização, mas representava um passo a autonomia de bailarinos, de espetáculos, do campo. O aspecto de "improvisado" e de constante transformação era marca de muitos grupos e refletia o contexto do "fazer arte" na época.

Nós nos encontramos num momento em que muitos estavam saindo de casa, e morar com amigos era uma forma de sair sem já casar-se (...) A convivência era um aspecto presente na juventude do Rio de Janeiro, coisa de ensaiar na praia, de sair à noite, de brincar.

Coringa era uma família, uma comunidade, porém aberta e em constante transformação. Era um tipo de comunidade em termos de forma de vida, de irmandade, de participação, de uns se importarem com os outros.

Nessa comunidade, as regras iam mudando todo o tempo, iam aparecendo novos trabalhos que se juntavam ao nosso e novas formas de funcionar também, assim como novos lugares (*in* RUIZ, 2013, p. 21).

Nos fins de 1970, na cidade do Rio de Janeiro, os artistas buscavam identidades próprias para os espetáculos, fato que é mostrado na trajetória de diferentes companhias. Havia sim uma preocupação em manter os espetáculos e os grupos, mas a relação com o mercado era diferente de uma relação de patrocínio ou mecenato. Grupos como o Coringa, estavam dispostos a apresentar-se em locais alternativos, a utilizar espaços públicos para ensaios, enfim, a experimentar e continuar a fazer dança. Falava-se em autonomia no fazer e no pensar a dança. Por este fato as coreografias do Grupo Coringa marcavam os espectadores e os próprios artistas; tinham um caráter de desprendimento e de inovação.

O nome Coringa, a princípio, se relacionava à questão performática, que desde o início esteve presente no cotidiano do grupo: tinham como proposta de trabalho uma disposição permanente para trocar de papéis e para adaptar a coreografia, de acordo com o espaço disponível e a situação que se apresentava, vivenciando um desafio constante.

Coringa, carta do baralho que vale por todas e pode se encaixar em qualquer lugar; (...) No Coringa, tratava-se de uma filosofia de trabalho a ser buscada: camaleônicos, iam se transformando e a seus espetáculos de acordo com o tempo e o espaço em que se apresentavam (RUIZ, 2013, p. 83).

Portanto, o grupo, desde o nome, se colocava à disposição das mudanças; um dos principais diferenciais passava pela filosofia da experimentação, da abertura a discursos e temas, enfim, a um não repertório clássico, ou seja, a uma não linearidade de pensamento e ações. Os próprios integrantes também funcionavam como 'coringas', passando por diversas funções: bailarinos, ensaiadores, iluminadores, enfim, uma possibilidade também de ampliar a formação ao observar e a ter experiências em todos os aspectos da produção de um espetáculo.

Na década de 1980, o grupo continuava a fazer sucesso com seus espetáculos e foi solidificando sua participação em importantes eventos, conquistando espaços em teatros, recebendo inúmeros prêmios e, aos poucos, conforme o grupo ia se renovando, os espetáculos ganhavam mais estofado, pois a linguagem de Graciela se definia cada vez mais e os espectadores cariocas (e brasileiros) já estavam dialogando com o Coringa. Segundo Ruiz (2013), os anos 1980 foram anos de ascensão do grupo. Ao mesmo tempo, foram também os anos de crise do grupo, uma grande ambiguidade.

A bailarina e coreógrafa passou a dialogar mais com o mercado, no sentido de buscar apoios para viabilizar suas produções. Em 1982, com apoio da Coca-Cola e do antigo BANERJ, o Grupo Coringa, considerado pela crítica "finalmente, saindo da marginalidade", (RUIZ, 2013, p. 98) cria um espetáculo que se legitima tanto pela recepção quanto pela linguagem. A dança contemporânea americana (com influência americana de Twyla Tharp) estava aparecendo de forma mais clara nos espetáculos do Grupo Coringa. O grupo começou a trabalhar gestos cotidianos como forma de expressão e causou impacto mais uma vez, dinamizando a cena:

É importante observar que a apropriação de gestos cotidianos pela dança era um processo essencialmente novo, na medida em que a dança deixava de utilizar os gestos como ilustração de ações e pantomima, como se fazia nas grandes óperas e balés de repertório (...) delineava-se uma ruptura com a tradição de estilização dos gestos (...) que a partir de então passavam a ganhar status de manifestação artística em si, modificando-se a concepção de que, para despertar interesse e atenção, os gestos deveriam ser necessariamente estilizados, estereotipados, virtuosísticos. (RUIZ, 2013, p. 101).

Portanto, mesmo para um grupo que nasce nos anos 1970 bastante ligado a ideais e filosofias de vida, ao longo do tempo, precisou dialogar com o mercado e buscar formas de manter o grupo ativo. Isso se deu a partir de patrocínios e apoios que foram sendo conseguidos em função da produção e do reconhecimento desta produção, no caso, espetáculos de dança. O foco, que, inicialmente, na década de 1970, era experimentar e libertar o corpo, começa a dialogar com as questões de mercado. O Grupo Coringa não deixou

de lado seus ideais, mas certamente buscou mediações para continuar a atuar no campo de forma profissional. Deixou a "marginalidade" porque se tornou mais conhecido, porque pôde veicular espetáculos em diferentes locais e se legitimar oficialmente (prêmios e apoios de grandes empresas nacionais e internacionais). A partir dessa organização mais "profissional" (não no sentido do fazer, da qualidade artística das produções, mas no sentido da estabilidade e da manutenção e gerência da companhia para assegurar a presença dos membros),

(...) o grupo conseguiu se organizar melhor, estava mais coeso e, segundo declarações de seus integrantes, todos estavam empenhados em 'dar certo', o que significava obter, através de apoio financeiro sistemático, uma estrutura que viabilizasse a continuidade do trabalho (RUIZ, 2013, p. 99).

Em 1985, Graciela cria uma sede oficial para o Grupo Coringa, em Botafogo, zona sul da cidade, onde há um maior trânsito cultural, como já mencionado no capítulo três. Paralelamente ao grupo, a bailarina e coreógrafa trabalhou com a Intrépida Trupe no início dos anos 1980, sendo indicada ao Prêmio Mambembe, o que mostra que Graciela já era uma profissional reconhecida por seu trabalho pioneiro na cidade do Rio de Janeiro.

As diferentes críticas que o Grupo Coringa e Graciela recebiam mostram como a recepção dos espetáculos não obedecia a uma linearidade e era influenciada pelo crítico. Ou seja, dependendo do olhar do profissional que avaliava o espetáculo para um jornal, por exemplo, poderia haver elogios, uma análise imparcial ou uma tendência à desvalorização do trabalho. Esta é uma tensão do campo que reflete uma vulnerabilidade. O profissional que trabalha com crítica não deve apenas realizar um juízo de valor sobre a obra e sim, informar, gerar curiosidade. Ao invés de favorecer, este tipo de crítica fragiliza o campo profissional da dança cênica. Sobre um mesmo espetáculo, *Conta um conto*, por exemplo, as críticas de Suzana Braga (Jornal do Brasil) e Ângela Loureiro (Tribuna da Imprensa) se dividiram e "instaurava-se uma polêmica entre os críticos de dança do Rio de Janeiro" (RUIZ, 2013, p. 90):

Conta um conto é um espetáculo que já foi contado, cantado e dançado na década de 1960 sem grandes resultados positivos a longo prazo. Trata-se na proposta mais beata e reacionária de um espetáculo de dança apresentado ultimamente no Rio, vestido de um modernismo pseudotrapiço, despojado.

O mais grave problema é que a alienação da técnica é tão evidente que não será um fato estranho se nossas avós, tias e primas pularem no palco mostrando que são bailarinas também e dando continuidade à terapia pela dança que esse tipo de apresentação sugere.

[...] Graciela, essa bailarina uruguaia que todos nós brasileiros amamos e que, creiam, nos custa bastante criticar. Que sua loucura vá adiante, vire pagã e dionisíaca, e largue os Evangelhos! (BRAGA, JB, 1978 in RUIZ, 2013, p. 91).

O palco continha um círculo marcado no chão preto. No meio, uma cesta de novelos coloridos. A plateia, em volta do círculo. De vários pontos do teatro, vozes deixam

ser ouvidas, antecedendo corpos que aos poucos deixam ser vistos. A cada um, um novelo. As várias linhas estão unidas por um nó que corresponde ao centro do palco. A união das linhas une os corpos que as seguram. A unidade dos corpos é assim estabelecida. Em círculo e em canto eles se movem, traçando as linhas. O grupo produz e reafirma sua totalidade.

[...] e é nesta contribuição que reside a sua radicalidade. É preciso ter os olhos e ouvidos abertos para ouvir e ver seus corpos e suas vozes gritarem (LOUREIRO, *Tribuna da Imprensa in RUIZ*, 2013, p. 91).

Criava-se espaço nos jornais e as disputas no campo passavam a se consolidar em outros locais, para além dos teatros. Havia disputas e tensões estabelecidas nos espaços dos jornais, já que a manutenção do espetáculo poderia depender da crítica publicada. Há uma relação de poder estabelecida. Neste contexto, forjaram-se discursos, bem como a garantia ou não na manutenção dos estabelecidos ou *outsiders* (ELIAS, 1997) com a intenção de legitimar e consolidar alguns espetáculos e coreógrafos e outros não. Ainda que os críticos buscassem uma neutralidade, obedeciam a parâmetros e muitas vezes, ao invés de ampliar visões e o fazer no campo, repudiaram diferenças e buscaram a pasteurização dos espetáculos.

As reportagens em forma de críticas apresentadas acima podem levar à seguinte ponderação: o mais importante aos grupos naquele momento era não deixar de atuar no campo, já que nunca é possível prever em um espetáculo artístico a recepção e as respostas do público e especialistas. Obviamente, se houver pouco ou nenhum interesse por parte dos gestores e especialistas da comunicação (televisão, jornal), certamente haverá maior dificuldade de penetração do grupo nos meios profissionais. Com isso, fica clara a relação entre arte e mercado já apontada anteriormente.

A escola foi também uma possibilidade de atuação profissional no campo da dança cênica. A formação era (e continua a ser) um aspecto muito importante, além de oferecer um mercado aberto. Graciela deu continuidade a um encadeamento que Angel Vianna inaugurou: a partir de experiências com grupos profissionais em dança, inaugurar escolas de formação. O processo inverso: ao invés de criar uma escola e depois um grupo, criaram grupos e, depois ou concomitantemente, escolas de formação. Este "modelo" parece ter se imposto no campo.

Inúmeras personalidades da dança percorreram, posteriormente, o mesmo caminho: implementação de um grupo profissional (ainda que independente) ----> escolas de formação ----> manutenção do fazer profissional a partir da garantia de sobrevivência e manutenção de companhias. A escola alimenta os grupos e vice-versa. Uma possibilidade que se instaurou para o campo profissional. Uma lacuna que se preenche. Uma tensão que se estabiliza. Na medida em que os grupos precisam de recursos, as escolas conseguem cooptar alunos, em função do reconhecimento que os grupos trazem e da constante motivação que a dança oferece às crianças, à promoção da saúde e do bem-estar. O mercado para as escolas de dança,

a partir da década de 1990, se estabelece de forma concreta e passa a ser também uma possibilidade de trabalho para os bailarinos. Muitos coreógrafos aproveitam para estabelecer centros de formação. Sobre as aulas dadas pelos integrantes do Grupo Coringa em diversos espaços, "as turmas infantis e principalmente as de adultos eram sempre cheias" (RUIZ, 2013, p. 99).

Algumas pessoas vinham para relaxar depois de um dia intenso de trabalho, outras vinham para trabalhar o corpo, num tipo de malhação diferentes das academias. Mas havia também artistas em busca da prática do movimento, bailarinos e atores em busca de criatividade e renovação (ROBIN, 2002, entrevista *in* RUIZ, 2013, p. 99).

Segundo Ruiz (2013), até o ano de 1985 o Grupo Coringa trabalhou em diversas frentes: participou de grandes eventos, esteve em cartaz em temporadas de sucesso de público e crítica, criou um vídeo para registrar e deixar um acervo com as coreografias elaboradas até então, recebeu apoio em alguns momentos, como o ganho da bolsa da *Guggenheim Foundation*, com a qual Graciela tornou o espaço em Botafogo a sede oficial do grupo, o Espaço Coringa, ou seja, o grupo legitimava-se e efetivava-se cada vez mais ativo no campo profissional. Contudo, no momento do auge, o grupo passava por crises internas, motivadas por diversas tensões. Conforme Regina Vaz (2004 *apud* Ruiz, 2013), os anos de sucesso no grupo foram contraditoriamente o "início do fim" (p.104), em função de desgastes nas relações e do gradativo afastamento dos palcos e produções a partir de 1986. Este fato levou o grupo a sucumbir, pois a partir da segunda metade da década de 1980 houve uma divisão, um grande "racha" na equipe.

Parece incrível que justamente no momento em que nós conseguíamos a infraestrutura tão almejada durante todos aqueles anos, começávamos também a nos desentender, a querer coisas diferentes, a discordar dos nossos caminhos enquanto grupo (VAZ, 2004, entrevista *in* RUIZ, 2013, p. 104).

O grupo encerrou oficialmente suas atividades apenas em 2001 e, de acordo com os integrantes (RUIZ, 2013), o fim não estava atrelado às diferentes vertentes que o grupo queria alcançar e nem aos 'subgrupos' que iam se formando dentro do Coringa:

(...) o que "determinou o fim do Coringa como grupo de dança (...) - foram - questões individuais, vaidades pessoais, ciúme em relação à figura de Graciela, além do desejo de que o grupo se fechasse em si mesmo, em vez de abrir-se para a entrada de novos elementos (RUIZ, 2013, p. 105).

É possível ponderar que as brigas internas que o grupo viveu sejam crises de filosofia de vida, mas também se estende a relação que se estabeleceu entre poder, incentivo financeiro e vaidade artística. Na medida em que um, grupo torna-se estabelecido, no sentido de Elias (2000), e há possibilidades de trabalhos e diferentes caminhos a percorrer, a tomada de

decisões e a representação do grupo precisam estar coesas. As diferenciações nos desejos e na forma de empregar os apoios financeiros tornaram-se uma questão que ultrapassou o campo profissional e pode ter chegado ao campo pessoal, evidentemente.

Esta fragilidade demonstra que pode haver uma imaturidade no campo profissional em dança, já que se percebe uma dificuldade em lidar com a gestão e a direção de grupos. Como não há uma 'cultura de investimento em dança', quando o fato ocorre, é uma novidade, uma nova forma de trabalhar e gerir. Assim como o Grupo Coringa foi inovador na cena, também teve que aprender (ou não) pioneiramente a gerir questões profissionais e pessoais que se estabelecem em uma companhia. O fato é que o grupo não sustentou a tensão entre os integrantes e foi desfeito.

O Grupo Coringa, em função de sua filosofia, de seu vanguardismo e pioneirismo na cena, de sua relação com o corpo e do fato de ter conseguido sucesso e espaço (mídia, teatros), marcou verdadeiramente o campo da dança cênica carioca na década de 1970, pois fez história e atuou efetivamente na construção e solidificação de uma dança contemporânea brasileira. Sua legitimidade fica clara a partir dos prêmios recebidos, como as seguidas premiações em diferentes categorias no Concurso Nacional de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia, um dos mais relevantes eventos específicos de dança realizado no Brasil, nas três primeiras edições, entre 1977 e 1979.

Mesmo com uma trajetória profissional transpassada por adversidades, Graciela tornou-se uma das primeiras coreógrafas de uma companhia profissional contemporânea na cidade, estabelecendo importantes conexões com diversos outros grupos e ampliando a potência da dança contemporânea na cidade. Talvez por este pioneirismo e por dialogar efetivamente com o contexto social da época em seus espetáculos, o Grupo Coringa tenha marcado a dança carioca na a partir da década de 1970.

3.2.2 Cia. Nós da Dança - Regina Sauer - diferenciais na década de 1980

Fundada em 1981 por Regina Sauer, a Cia. Nós da Dança é hoje uma das mais antigas companhias profissionais a estar em cena na cidade do Rio de Janeiro. A trajetória do grupo, que por alguns momentos foi levado a pausas, mas nunca ao fim, é repleta de sinuosidades e de conflitos. A criação da Nós da Dança, segundo Buarque (2009), se deu em função do percurso percorrido por Regina como bailarina, fato que traria suporte técnico e vivências à companhia.

Quando voltei para o Brasil, pensei, juntamente com um grupo de amigas, que poderíamos nos juntar e criar uma companhia. Tomei a frente do projeto e decidi consolidar a ideia, fazendo de nós um grupo para dançar profissionalmente. Nesta época (início dos anos 1980) nós já dançávamos, mas não tínhamos uma relação real com a questão profissional. Dançávamos muito porque gostávamos. Fazíamos qualquer trabalho que pintasse e viver somente disso era realmente difícil. Assim, com um grupo fechado buscaríamos um espaço para fazermos somente isso: dançar (2008, *In* BUARQUE, 2009 p. 51).

A carreira profissional de Regina Sauer se fortaleceu, principalmente, em função de sua especialização em Dança Moderna, obtida em escolas profissionais dos Estados Unidos, onde morou por três anos. Naquele tempo, final dos anos 1970, ter aulas na escola de Martha Graham, por exemplo, e assimilar técnicas modernas de dança significava uma grande inovação. Eram técnicas "bastante apuradas e pouco conhecidas no Brasil naquele tempo" (BUARQUE, 2009, p.52). Neste ponto percebe-se a importância da formação, ou seja, do domínio de conhecimentos específicos, para a profissionalização. Como visto anteriormente, não há fazer profissional sem formação. Este foi um diferencial na trajetória de Regina Sauer.

No início dos anos 1980, Regina volta ao Brasil e opta por formar o grupo em um ambiente de agitação cultural, pois era um tempo em que os grupos começavam a se organizar e conferir um trânsito mais intenso ao campo, fruto da abertura política e também dos discursos de corpos saudáveis e fortes que conferiu espaço à dança. Contudo,

A configuração da companhia não se deu com rapidez e foi preciso tempo para que fosse construída uma identidade dos trabalhos, seja pela opção técnica, seja pela temática de seus espetáculos. Por volta de 1984, ficou clara a opção pelo trabalho com técnicas de dança moderna e por temáticas relacionadas ao cotidiano, como, por exemplo, as relações ingênuas entre crianças ou a paixão nas relações entre homens e mulheres. A partir de então, a variável técnica passa por poucas modificações: mesmo no mais recente espetáculo (...) era possível notar ainda a preferência pela dança moderna (BUARQUE, 2009, p. 53).

Ao longo da década de 1980, assim como o Grupo Coringa, a Cia. Nós da Dança e Regina Sauer criavam espetáculos e conseguiam transitar entre os teatros e locais alternativos, bem como ganhava espaço em críticas de importantes jornais da cidade do Rio de Janeiro, como *Jornal do Brasil* e *O Globo*, por exemplo. A atuação da companhia a colocava em um cenário de destaque e prestígio. As inovações nos espetáculos, obtidas através das técnicas modernas e dos temas propostos, deram ao grupo espaço na cena e no campo profissional.

Dentro do cenário da dança cênica carioca, o grupo, na década de 1980 tornou-se estabelecido, mesmo sabendo que a dança, "ocupava um lugar ainda 'não nobre', ou seja, de pouco destaque, especialmente nos periódicos" (BUARQUE, 2009, p. 54). Por mais que houvesse uma tentativa por parte dos profissionais, o campo caminhava vagarosamente, o que foi muito importante no sentido de construção de uma legitimidade social para o profissionalismo em dança.

Mais uma vez, percebe-se que a palavra "inovação", isto é, formas diferentes para apresentar espetáculos, parece ser muito relevante. De fato, o contexto da década de 1980 na dança também era o de experimentação. Portanto, as 'novidades' eram bem-vindas, ainda que muitas provocassem polêmicas e não fossem aceitas.

A principal missão da companhia, segundo Buarque (2009), era fomentar a dança carioca e buscar construir um público diferenciado, que pudesse frequentar os teatros e outros locais com desejo de assistir à dança. A partir destes objetivos, Regina Sauer levou seu grupo a produzir diversos espetáculos e a Cia. Nós da Dança tornou-se uma das mais tradicionais da dança carioca nas décadas de 1980 e 1990, com expressiva repercussão nacional, principalmente em jornais e revistas, o que afirma a legitimidade social do grupo.

A década de 1990 foi, para Regina Sauer e para seu grupo, um período de diversas experiências profissionais que a deixaram em evidência: nos anos de 1992 e 1993, por exemplo, a bailarina e coreógrafa esteve à frente da direção do Teatro Ziembinski, um dos espaços de maior produção no início dos anos de 1990 na cidade do Rio de Janeiro. Neste período, a dança passou a ser, naquele local, uma atração oficial:

(...) pela primeira vez um teatro de renome abraçou espetáculos de dança em seus horários nobres. A gestão de Regina foi marcante, pois buscava incentivar outros grupos a se apresentarem, em horários variados e a constância nas temporadas, buscando também a formação do público. O fato de estar à frente do teatro, gerou para Regina reconhecimento (BUARQUE, 2009, p. 54).

No momento em que existe a oportunidade de haver um gestor de um importante teatro com formação em dança, caso raro, observa-se que o campo profissional da dança cênica se move, ganha outras configurações: mais espaço, maior divulgação, grupos diferentes circulando. Por estes motivos, o reconhecimento de Regina Sauer no próprio campo foi importante, pois buscou dar espaço a diferentes grupos e buscou ações efetivas para que o campo se dinamizasse profissionalmente. Buarque (2009) observa este fato e marca sua importância para o campo profissional da dança na cidade do Rio de Janeiro:

O jornal O Globo, de 16 de janeiro de 1992, tem, como título do caderno de cultura, "Espectáculos reúne 'feras' da dança", referindo-se ao espetáculo organizado no Teatro Ziembinski, que contava com participações da Companhia Vacilou Dançou, de Carlotta Portella, e bailarinos como Ana Botafogo, Marion Shoelmann e Kaká Boa Morte, de sucesso no Brasil e internacionalmente. Em reportagem, três meses depois, o mesmo jornal divulga a seguinte manchete: "Ensaio aberto mostra face oculta da dança", na qual também é evidenciada a importância do espaço como palco da dança, um dos poucos disponíveis para a linguagem, o que ajuda a comprovar os indícios de que a profissionalização do campo se deu tardiamente e de que as companhias, apesar de serem consideradas profissionais, não detinham os requisitos necessários à produção (p. 57).

Ainda na década de 1990 a Cia. Nós da Dança esteve presente em muitos festivais importantes de dança, nacionais e internacionais e ganhou prêmios em vários deles. Em 1999, por exemplo, o grupo se destacou no *IV Annual International Ballet Festival of Miami*, sendo o único representante brasileiro a compôr o festival.

Durante uma década, mais precisamente entre 1985 e 1996, segundo Buarque (2006), a Cia. Nós da Dança foi um expoente da dança carioca, pois apresentou-se com diferentes espetáculos em locais importantes da cidade, como os teatros Cacilda Backer, Villa Lobos e João Caetano. As temporadas que o grupo realizava nestes espaços, algumas mais longas outras bem curtas, se deviam a apoios recebidos de empresas, à oportunidade de ganhar pauta fixa em teatros da prefeitura ou, ainda, a aluguéis de espaços pagos pela própria companhia, para conseguir dançar e mostrar seus trabalhos: "esta característica aponta uma importante realidade no cenário: os grupos que não contam com patrocinadores ou investidores fixos, encontram dificuldades para entrar em cartaz, dessa forma, companhias 'autônomas' dependem dos editais" (BUARQUE, 2009, p. 58), como já visto.

No dossiê do grupo, encontrado nos acervos da FUNARTE, observa-se que o grupo foi bastante atuante e que ocupou espaço nas mídias de comunicação, principalmente nos jornais e revistas da cidade, alguns de grande circulação, como O Globo e JB. Cabe ressaltar que a companhia foi capa de cadernos de cultura de jornais algumas vezes, o que mostra o reconhecimento que o grupo foi conquistando naquele momento.

Alguns artistas da dança cênica profissional abriam brechas para firmar o campo artístico, embora os espaços ainda fossem restritos. Hoje pode-se pensar que ler críticas de espetáculos de dança em jornais de grande circulação é algo "normal", comum, mas isso se deve ao processo que se estabeleceu décadas atrás, a partir de pioneiros e de grupos que estão sempre buscando trabalho. Atualmente há constantes críticas em jornais de grande porte, como O Globo, mas, são bem mais escassas do que críticas de outras linguagens da arte.

Contudo, o grupo nunca chegou a ter um apoiador fixo por um longo período; se, por um lado, este acontecimento dificultou as produções da companhia, que não chegou a ocupar os locais mais nobres da cidade com sua dança, como o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo¹⁶⁵, por outro, possibilitou que Regina Sauer encontrasse outras formas de permanecer atuando no campo, abrindo caminhos para a dança cênica profissional. Desta forma, passados alguns anos das principais produções do grupo, há um grande espaço nas produções da companhia. De 1996 até 2006, ou seja, ao longo de dez anos, a companhia ficou

¹⁶⁵ Certamente este espaço confere uma distinção aos artistas que conseguem oportunidade para ocupá-lo

praticamente parada. Esta pausa se deve a alguns fatores: a falta de apoio ao grupo e a criação da escola, o hoje renomado CAND - Centro de Artes Nós da Dança. Sobre a produção nos anos 1990, Regina diz:

O que há a partir de 1990 é uma abertura maior para as artes, mas que não significou uma mudança efetiva no processo de criação artística, ao menos para a grande maioria dos artistas. Existiu diferença efetiva para os artistas que ganharam subvenção e também uma diferença no que diz respeito a espaços para a dança. De alguma forma a dança teve mais espaço, mas não saberia precisar como. A dança foi aparecendo, seja por influências de outras artes, seja por modismos criados. Mas, fazer dança nunca foi muito fácil, e este fator não teve muita distinção entre as décadas (SAUER, 2008, *in* BUARQUE, 2009, p. 59).

Percebe-se, portanto, que atuar com a companhia Nós da Dança, era um caminho incerto; na tentativa de manutenção de sua atuação profissional, Regina Sauer buscou outros espaços e, não diferente de alguns profissionais, como demonstrado até aqui, fundou uma escola de formação e de prática da dança, objetivando permanecer atuante no campo profissional.

A partir de meados da década de 1990, Regina passou a investir em outros caminhos, além da companhia, que tinha seus momentos incertos em função da dificuldade de manutenção dos espetáculos e bailarinos. A organização da escola e a escolha da equipe de professores conferiu à escola autenticidade. Com o passar dos anos, sua escola conseguiu penetração dos meios televisivos, a partir da participação em eventos de emissoras, ampliando o leque de atuação da escola. Além de formação profissional, poderia encaminhar alunos para trabalhos remunerados e/ou audições para eventos, shows, dentre outros. Como já mencionado, nos anos 1990 a participação da dança, ainda que figurativa, em grandes eventos e na programação de emissoras, possibilitou brechas para o fortalecimento do campo profissional. Regina foi responsável por coreografar aberturas de novelas em emissoras de televisão e também por produzir coreografias para shows e musicais para televisão.

Neste mesmo sentido, a penetração de Regina em escolas de samba de renome, a partir da criação de alas coreografadas, foi uma brecha encontrada e preenchida, acontecimento que fortaleceu seu nome artística e profissionalmente. O desfile das escolas de samba do grupo especial, na cidade do Rio de Janeiro, vem se espetacularizando cada vez mais e a inserção de artistas da dança é um fato real. Cada vez mais, artistas da área ocupam este mercado e Regina foi uma das pioneiras neste ramo. Neste contexto, o nome de Regina passava a ser veiculado nos jornais não apenas como a diretora da companhia, mas como a coreógrafa de emissoras e a diretora da escola de formação, hoje Centro de Artes Nós da

Dança, CAND. A coreógrafa "transita pelas mais variadas formas de trabalhar com a linguagem [da dança]" (BUARQUE, 2009, p. 60).

Essa é uma outra brecha que se abre com mais força nos anos de 1980. A participação de bailarinos em shows, espetáculos de música, novelas e demais trabalhos em televisão aumenta a possibilidade de trabalhos profissionais. Na medida em que há demanda, o campo gera um "mercado". Há bailarinos e coreógrafos que não pertencem a uma companhia, mas se profissionalizam e seguem carreira nos meios televisivos ou no meio musical (BUARQUE, 2009, p.60).

A afirmação acima permite a seguinte reflexão: quando o trabalho profissional em uma companhia não se torna viável, é possível encontrar outras formas de se continuar a trabalhar profissionalmente, ainda que a dança cênica nestes casos não seja apresentada da forma mais tradicional (espetáculos para serem veiculados em teatros ou outros locais oficiais para a arte). Apesar de Regina Sauer ter contribuído de forma marcante com a ampliação de espaços para a dança cênica carioca nos fins da década de 1980 e início da década de 1990, não "*usufruiu destes continuamente. Ao longo dos anos, foi perdendo espaço para outras companhias*" (BUARQUE, 2009, p. 59). Cabe ressaltar aqui que em meados dos anos 1990 havia um maior número de companhias independentes que buscavam consolidar-se e que disputavam o mercado e os fomentos.

Ao longo dos anos como professora no CAND, formou, assim como outros personagens que foram apresentados, diversos bailarinos e coreógrafos que seguem hoje transitando profissionalmente no campo. De forma geral, os bailarinos formados no CAND são conhecidos pela técnica apurada e vários deles formaram companhias após deixarem a Cia Nós da Dança e o CAND, como Paula Águas e Roberto Dias (BUARQUE, 2009). O fato de Regina trabalhar com as técnicas de dança moderna em sua escola foi um diferencial: "A especialização na técnica de dança moderna ajudou Regina a construir sua reputação, visto que a dança moderna ainda estava sendo pouco utilizada [no Brasil]" (BUARQUE, 2009, p.60). A formação técnica de Regina era um diferencial não só para as produções artísticas com a companhia, mas também um chamariz para as aulas na escola.

É válido ressaltar que o CAND se estabeleceu na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, da mesma forma que outras escolas de formação, o que já o possibilita uma série de ações práticas, já que se estabelece em uma parte da cidade onde há concentração de recursos, ou seja, onde se pode pagar por aulas de dança, e onde há uma circulação cultural maior, fato que aproxima as pessoas da arte. Um outro fator importante sobre a escola é que

A escola fundada por Regina Sauer - Centro de Artes Nós da Dança (CAND) – foi um passo importante para a continuidade da companhia e para que a coreógrafa seguisse sua trajetória na dança. Regina pôde expandir sua área de atuação, já que

estava cada vez mais difícil manter a companhia sem recursos (BUARQUE, 2009, p.88).

Apesar do hiato que a companhia Nós da Dança viveu entre 1995 e 2006, não apresentando nenhuma temporada efetiva, não deixou de fazer apresentações. A escola teve papel fundamental, pois escola e companhia se retroalimentavam. A companhia recebia os alunos com maior potencial e a escola oferecia espaço para a companhia se apresentar em eventos na própria escola, por exemplo. Era uma maneira de não deixar a companhia se desfazer.

Os bailarinos da companhia não eram exclusivamente ligados aos trabalhos de Regina, pois, segundo a própria coreógrafa, nos momentos mais difíceis da companhia não era (e muitas vezes ainda hoje não é) possível dar garantias aos profissionais, então Regina opta por não solicitar exclusividade aos bailarinos, somente a ela: "cada um se arranja como pode, ou dando aulas e/ou fazendo trabalhos individuais, porque a barra está pesada" (BUARQUE, 2009, p. 61). Esta atitude permite o trânsito de artistas em espaços diferenciados.

A partir da implementação das leis de incentivo à cultura no Brasil, um marco para a produção profissional artística no país, inicia-se uma nova impulsão às questões de financiamento e patrocínio para as linguagens artísticas e as configurações no campo da dança passam, mais uma vez, a deslocarem-se no sentido de uma adequação às novas formas de organização cultural. Neste cenário, a Cia. Nós da Dança vai "se diluindo aos poucos em meio aos novos desafios que se apresentam no campo" (BUARQUE, 2009, p.62). No início dos anos 2000 o grupo voltou a buscar iniciativas para produzir novos espetáculos e levar temporadas a teatros. A companhia conseguiu em alguns momentos premiações que permitiram a criação de espetáculos e em outros usou de recursos próprios para conseguir criar e divulgar seus trabalhos.

Recentemente a companhia foi agraciada com a Lei Rouanet e conseguiu montar o espetáculo Bossa Nova, fazendo-o circular em locais importantes da cidade, como o Centro Coreográfico da cidade e Teatro João Caetano. Regina percebe a importância de leis de incentivo e fomentos para que os profissionais da dança consigam se estabelecer e criar uma trajetória mais linear e aponta as problemáticas que existem em relação aos fomentos a partir de suas próprias memórias:

Claro que essas leis são muito importantes para o artista, especialmente para o artista, especialmente para o profissional. Elas realmente ajudam, mas a grande questão é: são muito lentos os processos, não temos uma constância para conseguir o apoio e mais, a distância entre o selo da Lei Rouanet, por exemplo, e o patrocínio,

por exemplo, é grande. Leva-se muito tempo até conseguirmos algo real. Mas, sem dúvidas foi uma criação importantíssima, pois colocou as artes como algo que também precisa de atenção e incentivo (SAUER, 2008, *in* BUARQUE, 2009, p. 61).

O percurso da Cia Nós da Dança e a trajetória profissional de Regina Sauer mostram como o campo da dança se fragiliza de acordo com os contextos vividos na cidade, mas também amplia os olhares acerca do campo na medida em que apresenta as brechas que foram sendo ocupadas profissionalmente. Se há dificuldades em gerir um grupo, há formas de atuar com este grupo, mesmo não sendo a forma ideal ou esperada. Ou seja, há uma dinâmica estabelecida do campo que se intensifica de acordo com as atuações individuais dos coreógrafos e bailarinos, de acordo com cada momento vivido. Se há estagnação em uma forma de atuar no campo, encontram-se outras maneiras de atuar, fazendo força para que o campo continue em expansão e que se deixe um caminho a seguir e trilhar.

A partir da trajetória da companhia Nós da Dança, percebe-se que não houve uma constância na veiculação dos espetáculos. Cabe lembrar que havia uma disputa (técnica, estética, ocupação de espaços) no campo nos anos 1990, fruto da concorrência entre as muitas companhias de dança cariocas, que viviam sua "época de valorização" em função das políticas promovidas pela RioArte, como já visto. Assim, pode-se dizer que os principais fatores que levaram a companhia a suspender sua atuação por um tempo determinado não foi apenas a criação, mas os meios de produção. Não foi possível observar uma linearidade na manutenção dos espetáculos, o que gerou instabilidades à trajetória da companhia. Em muitos momentos, o grupo precisou pagar para mostrar seus espetáculos; alugar teatros para que tivesse espaço para se apresentar quando não ganhavam espaço em pautas de teatros da prefeitura. "Neste modelo de gestão, quem conta com mais recursos se apresenta com mais constância. No Brasil, poucos conseguiram isso" (BUARQUE, 2009, p. 62). Segundo Regina Sauer (2008), as principais dificuldades para produzir espetáculos em outros períodos passados são as mesmas de hoje: "espaço para ensaios e recursos para fazer o grupo caminhar". Ainda segundo a coreógrafa, não é fácil manter uma companhia durante tantos anos:

Existem momentos de muita tranquilidade, onde a coisa dá certo: há dinheiro, os bailarinos conseguem ensaiar, os teatros dão pauta. Porém, há momentos de caos, onde não há nada: nem recursos, os bailarinos também precisam viver, então fazem outros trabalhos e não posso prendê-los na companhia se não há um recurso para isso. Há momentos em que pensamos em desistir, mas amamos o que fazemos. A sensação de estar em cena nos faz esquecer todos os problemas que temos que enfrentar (SAUER, 2008, *in* BUARQUE, 2009, p. 80).

O discurso sobre profissionalismo, para Regina Sauer, caminha na direção de entender que fazer dança hoje é ter paixão, porque é uma área ainda muito instável. Regina fala que em sua trajetória de profissional houve épocas em que havia trabalho, épocas onde os trabalhos eram escassos e lembra que na década de 1980

incrivelmente havia mais espaço, embora a dança fosse menos reconhecida como campo, pois havia menos profissionais, menos escolas, menos formação de bailarinos (BUARQUE, 2009, p. 87).

Atualmente, mesmo com dificuldades, a Cia Nós da Dança continua a se apresentar e criar espetáculos. O último foi lançado em 2009, intitulado Bossa Nova. O grupo participa de algumas temporadas, circula em festivais nacionais e internacionais. Apesar dos percalços em sua trajetória, a Nós da Dança e o CAND podem ser considerados privilegiados, pois a companhia possui espaço próprio para suas produções (a escola) e o CAND conta com um número expressivo de alunos, o que garante a manutenção da escola.

Atuar no campo da dança é tarefa árdua. Precisamos ter um calendário para as companhias e recursos para que estas permaneçam em atuação. Montar um espetáculo sem nenhum tipo de apoio é bastante complexo. E temos que pensar também nos bailarinos, que precisam viver. Ou seja, temos encarar a dança também como um trabalho e receber para isso. Somos especiais porque nosso trabalho é artístico, mas não deixa de ser trabalho (SAUER, 2008 *in* BUARQUE, 2009, p. 81).

Ela acredita que hoje, para ser profissional, para manter-se em cena, é preciso que haja incentivo, é necessário haver apoio para produção. Sem isto se torna muito difícil criar espetáculos e mais ainda apresentá-los. Sua posição é de somente criar e apresentar com a companhia se houver algum patrocínio, mesmo que pontual: “Já coloquei muitas vezes dinheiro do meu próprio bolso para que a companhia pudesse se apresentar em teatro. Hoje, só faço se houver algum tipo de apoio” (SAUER, 2008 *in* BUARQUE, 2009, p. 88).

Diante das memórias e da trajetória percorrida pela Cia. Nós da Dança, observa-se que o grupo, assim como o casal Vianna e Graciela Figueroa, é importante para o campo profissional, pois representa a dinâmica que se estabelece no campo. Por mais que haja pouco espaço e muitas tensões e disputas, o grupo segue sua carreira e Regina Sauer continua a buscar formas para manter-se ativa no campo profissional da dança cênica.

3.2.3 Cia. Lia Rodrigues - A dança invade a cidade do Rio de Janeiro em 1990

A Lia Rodrigues Cia. de Danças foi criada no ano de 1990, pela bailarina e coreógrafa que dá nome à companhia com o propósito de formar plateia para a dança e também de sensibilizar indivíduos através das imagens e gestos artísticos. Além de buscar a criação e veiculação de espetáculos, Lia Rodrigues e o seu grupo preocupam-se com as reflexões e debates sobre dança a partir de encontros e eventos realizados dentro e fora dos espaços da companhia.

Lia Rodrigues iniciou sua trajetória com a dança a partir de seus estudos na Escola de Bailados de São Paulo, na década de 1960, e, durante a década de 1970, envolveu-se com as questões políticas, movimentando-se contra a ditadura militar brasileira, quando percebeu que a arte poderia ser uma boa aliada na construção de diferentes formas de discurso.

Nos fins dos anos 1970 foi uma das criadoras do Grupo Andança, em São Paulo, juntamente com Sônia Mota, uma das artistas da dança mais atuante na referida cidade na década de 1970. No início dos anos 1980, integrou a companhia de dança de Maguy Marin, uma das mais importantes artistas da dança contemporânea mundial, residindo durante dois anos na França. Ao retornar ao Brasil, no ano de 1983, elege a cidade do Rio de Janeiro como seu local de moradia e trabalho. Pode-se dizer que esta escolha se deu também em função do panorama cultural e político vivido no Brasil. A cidade do Rio de Janeiro, como mostrado anteriormente, estava nitidamente incluída no percurso de diversos artistas, pois havia um ambiente propício às artes na cidade.

Comecei a estudar dança clássica em 1963 com sete anos de idade, na cidade de São Paulo, onde nasci, na Escola de Bailados de São Paulo. Foram 11 anos nessa escola, de onde saí com um diploma de professora. Em 1974 entrei no curso de História da Universidade de São Paulo, quando ainda tinha 18 anos incompletos. A ditadura militar estava em um de seus momentos mais duros e eu vinha de experiências bastantes libertárias em escolas consideradas fora dos padrões da época. Entre 1974 e 1977, pisava em dois territórios quase completamente separados: a prática da política estudantil propriamente dita e a experimentação de uma nova forma de estar no mundo, na maneira de se vestir, de se posicionar, na transformação nos padrões de comportamento, enfim, aquilo que se convencionou chamar de “contracultura”. A partir de 1977 fui experimentando várias técnicas diferentes de dança moderna e contemporânea e nesse mesmo ano criei, com outras seis bailarinas, o Grupo Andança, uma das muitas companhias independentes de dança que nasceram naquele período (RODRIGUES, depoimento, 2014).

Inicialmente começou a trabalhar na cidade do Rio de Janeiro buscando parcerias com espetáculos de teatro, onde fazia a preparação corporal, assim como Klauss e Angel Vianna, afinal, como já dito, o casal Vianna foi responsável por abrir este campo para a dança, ocupado prontamente por diversos profissionais da dança. A cidade do Rio de Janeiro possibilitou aos artistas da dança a criação de mercados de trabalho, pois a cidade se tornou um corredor cultural importante, como salientado no capítulo três. Por este motivo, artistas que residiam em outras cidades buscaram se estabelecer no Rio de Janeiro. Em 1988, faz de João Saldanha, também bailarino e coreógrafo seu parceiro e inicia outros projetos, ligados à formação de grupos independentes de dança cênica. Sobre este período, Lia Rodrigues (2014) diz:

Quando voltei para o Brasil, para morar no Rio de Janeiro, conheci o coreógrafo João Saldanha. Dirigimos juntos uma companhia por dois anos, entre 1988 e 1990.

Com ele aprendi a estruturar um espaço para poder apresentar nossos trabalhos e a organizar mostras de dança. E foi ele meu parceiro na minha primeira experiência como coreógrafa. Em 1990, criei minha companhia, que dirijo desde então (DEPOIMENTO).

Uma das principais preocupações de Lia Rodrigues naquele momento era pensar a forma de produção em dança, estabelecer prioridades para a dança, problematizar o fazer. Segundo a bailarina e coreógrafa, era um momento em que era preciso discutir sobre a forma de atuação para que houvesse um fortalecimento do campo e a possibilidade de formação de plateia em dança na cidade:

Também participava de encontros sobre políticas públicas e mobilizações. Em 1978 já discutíamos a importância da formação de público e políticas de sustentabilidade e vejo que de alguma forma estou lidando ainda hoje com as mesmas questões. Sem dúvida as minhas ações se modificaram, as estratégias, os lugares..., mas as preocupações continuam muito parecidas (DEPOIMENTO, 2014).

Lia aponta também em sua fala o estágio atual da dança cênica profissional quando aborda comparativamente os problemas e preocupações que cercam o campo desde a década de 1970 e, de acordo com ela, ainda permanecem atuais, notadamente no que diz respeito a políticas e ações efetivas para a valorização da dança, que incluem a garantia de espaço em editais e fomentos.

Lia Rodrigues vê a importância dos fomentos, pois participou de várias disputas em editais e projetos de fomentos, sendo agraciada em alguns momentos. Foi em função dessa dinâmica que pôde atuar com a companhia por tantos anos e “legitimar-se” no campo. A formação da Lia Rodrigues Cia. de dança se deu após os primeiros anos de Lia na cidade do Rio de Janeiro; a bailarina e coreógrafa decidiu, após trabalhos diversificados, em 1990, fundar uma companhia independente, que leva seu nome. Observa-se que na década de 1990 muitas companhias levavam o nome do próprio coreógrafo e é possível dizer que este fato se dá em função da possibilidade de marcar uma identidade, de buscar autenticidade e promover o nome do artista; uma forma de marca própria.

A companhia Lia Rodrigues de danças até os dias de hoje está em constante atuação:

Nesses 21 anos, a Companhia trabalhou de maneiras bem diversas: sem nenhum recurso, com dinheiro público, com recursos pessoais, com os cachês de nossas apresentações no Brasil e no exterior, com as coproduções com países da Europa, através de parcerias nacionais e internacionais. Até hoje essas formas de sobreviver se alternam ou se complementam. Posso dizer que trabalhar com dança no Brasil é insistir e resistir (RODRIGUES, depoimento, 2014).

Cabe ressaltar que é muito comum que uma companhia que consiga se inserir no interior de uma política cultural ou ser continuamente agraciada por editais tenha uma certa penetração no campo e com isso, possa se estabelecer de forma mais contundente. É como um

ciclo que dura um determinado tempo e poucos conseguem acessar. Os ciclos se fazem e refazem de acordo com os atores que se tornam estabelecidos. Quando um grupo consegue um currículo com apoios diversificados, há uma chance de ele permanecer no centro dos grandes eventos por um tempo. Sobre estas instabilidades que permeiam o campo profissional da dança, a bailarina e coreógrafa comenta:

É uma situação que exige atitudes alternativas. Assim como meus colegas, diretores e coreógrafos de companhias independentes, eu já passei por tudo. Como já tive uma companhia nos anos 1970, me percebo falando as mesmas coisas até hoje. O que é recorrente parece ser a falta de um projeto consistente para a cultura e o despreparo de muitas das pessoas que ocupam cargos públicos relativos à cultura. E eu acho que nós, artistas, temos sido, muitas vezes, muito passivos em relação a isso. Acho incrível porque nos preparamos tanto para nossas profissões... Para ser bailarino nos preparamos, para ser médico há que se preparar da mesma forma, mas para ocupar um cargo público parece que não precisa, pois a quantidade de pessoas que encontrei na minha vida, completamente despreparadas para o cargo que ocupam... Estou com 54 anos, fiz escola de dança por 11 anos, estudei muito e continuo estudando, porque a gente não para de se formar. Dentro desta situação ainda temos a grave distorção da Lei Rouanet, que permite que o dinheiro público seja utilizado pelas empresas para fazerem seu marketing. E isso com “dinheiro ruim”, como é vulgarmente chamado o dinheiro via Lei Rouanet dentro de algumas empresas. O nome “dinheiro bom” é associado ao dinheiro usado nas ações de marketing via investimento direto, com recursos da área de publicidade ou outros que não utilizem a lei de incentivo e renúncia fiscal. Há também a questão do jornalismo cultural: nos jornais há cada vez menos espaço para artigos consistentes, reflexões, críticas. Dessa forma, o que eu tenho feito é malabarismo, como todos os meus colegas de profissão.

(...)

Eu já tive “patrocínio”, já trabalhei sem dinheiro, ganhei um prêmio, depois um financiamento... Fiquei um tempo sem entrar em nenhum edital e minha companhia quase acabou, então inscrevi um projeto no programa cultural Petrobras, de manutenção por dois anos de companhias de dança e fui uma das contempladas [*de março de 2008 a março de 2010*]. Isso permitiu uma estabilidade inédita para a companhia. Fizemos a pesquisa e a criação do *Pororoca*. Dentro dessa condição, sempre tive em mente que estávamos usando dinheiro público. Por isso, por exemplo, nossas apresentações são gratuitas, assim como as ações que implementamos na Maré. Estabilidade de dois anos... E agora, novamente sem patrocínio, estamos mais uma vez naquela situação de tentar manter a cabeça fora d'água... E deve continuar assim enquanto não se tem um verdadeiro programa de cultura dos governos federal, estadual e municipal, integrados, a longo prazo e com regras claras. Agora alguns estão respirando e outros tentando não desaparecer... Na verdade, são aplicadas regras de funcionamento de um mercado que não existe para a dança (RODRIGUES, depoimento, 2010).

As palavras de Lia Rodrigues mostram um panorama da dança cênica profissional na cidade do Rio de Janeiro, atentando para o fato de a cidade, de acordo com o discurso e com as memórias trazidas pelos atores sociais, ter um trânsito cultural que possibilitou aos artistas a criação / reconhecimento de atividades profissionais em dança. Percebe-se, desta forma, que a coreógrafa foi encontrando brechas para atuar com sua companhia, ainda que passasse por momentos de insegurança profissional. A trajetória e as diferentes facetas de Lia Rodrigues

também foram importantes para fortalecer o nome da companhia, que atualmente é uma das poucas companhias independentes em ação com mais de duas décadas de trabalho. O grupo participa de diversos eventos e festivais nacionais e internacionais, divulgando a dança cênica contemporânea brasileira em países como Estados Unidos, Canadá, Argentina, Peru, Chile, entre outros.

O repertório da companhia conta com dezenove espetáculos. Alguns foram premiados nacionalmente e outros receberam premiações e menções internacionais, como é o caso dos espetáculos “Encarnado”, de 2005, vencedor do Prêmio Herald Angel – Fringe Festival, em Edimburgo em 2007, “Formas Breves”, que conquistou o Prêmio do Público Find 2003, no Festival Internacional de Nouvelle Danse, realizado no Canadá. As premiações recebidas pela companhia reforçam a ideia de que o grupo é atuante profissionalmente e conquistou um espaço de reconhecimento na dança carioca, ainda que não muito grande e ainda que não haja muitas garantias efetivas, dentro deste cenário da dança cênica carioca. As trajetórias das companhias apontam, então, para a seguinte análise: o campo profissional em dança cênica foi ampliando formas de atuar, fato que lhe permitiu maior consolidação, mas ainda assim as garantias no interior deste campo são esporádicas, inconstantes, fato que, contraditoriamente, o fortalece e o fragiliza.

A companhia tornou-se um expoente dos anos 1990 e um exemplo de sucesso, pois atravessou anos bastante complicados para a cultura nacional, como mencionado anteriormente, mantendo-se viva. A estrutura de funcionamento da companhia tem em sua rotina aulas, durante todo o ano, ensaios de espetáculos anteriores e laboratórios de pesquisa e criação para novos trabalhos. Segundo Lia Rodrigues (2014):

Meus trabalhos são construídos em colaboração muito estreita com os artistas-bailarinos da Companhia. É sempre muito rico o processo até chegarmos à forma final. Eu os provoco e eles me provocam com leituras, conversas, improvisações. A cada vez que começamos um processo de criação, nos lançamos perguntas e problemas. E nossas experiências vão se organizando em torno disso. Cada trabalho forma um universo próprio, que alimenta a criação. Me sinto pescando num mar cheio de ideias. E somos nós que povoamos esse mar de ideias-peixes: peixes-livros, peixes-textos, peixes-imagens, peixes-conversas, peixes-sonhos. Depois é jogar a vara e pescar.

O processo de criação é bastante caótico. Ou, melhor dizendo, ele é extremamente organizado dentro de uma lógica própria e única a cada vez. Cada processo nos leva para um universo a ser descoberto. Usamos todos os recursos necessários para colocarmos uma ideia em cena, sem nos preocuparmos se eles são do universo do teatro, da literatura, da filosofia, da política, da música ou da dança. Cada criação pede uma maneira específica de trabalhar. É sempre novo: partir de novas inquietações, experimentar maneiras de se mover e pensar. É um trabalho árduo, um longo processo. E é preciso tempo para entender o corpo do outro, entender a língua que estamos falando e construir uma língua comum, sem que se aplainem as ricas diferenças de cada um dos artistas envolvidos (DEPOIMENTO, 2014).

Lia Rodrigues Companhia de Danças já contou com apoios e patrocínios. Durante aos anos de 2010 e 2013 recebeu, por exemplo, patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura, através da Lei Rouanet - Lei Federal de Incentivo à Cultura. O apoio à companhia de Lia inseria-se dentro do programa Petrobrás Cultural 2010 de “Manutenção - por 2 anos - de Grupos e Companhias de Teatro e Dança”.

Um dado bastante interessante é que a coreógrafa, na contramão de alguns artistas, não criou uma escola de dança em seu nome, mas, criou ações e atividades que fizeram com que seu grupo estivesse sempre abrigado, no sentido de possuir espaço para aulas, ensaios e criações. Algumas destas ações são importantes para que se possa pensar como o campo profissional se abriu em formas de brechas para a companhia, especialmente em função da relação que Lia Rodrigues estabeleceu com a política e com o contexto no qual estava inserida.

No ano de 1992, iniciou-se o Festival Panorama de Dança, que futuramente se configuraria como um dos mais importantes festivais do país, reconhecido internacionalmente. No ano citado, a bailarina e coreógrafa foi convidada a criar uma mostra de dança dentro da Divisão de Música, inserida no Instituto Municipal de Arte e Cultura, órgão hoje extinto. Esta mostra de dança se realizaria com o objetivo de receber grupos e coreógrafos diversificados, abrindo espaço a artistas que quisessem apresentar suas produções. O evento foi realizado no teatro Sérgio Porto, importante teatro da cidade do Rio de Janeiro.

A partir deste evento, Lia Rodrigues propõe, juntamente com outros artistas, a criação de um festival de dança, inicialmente denominado Festival Panorama RioArte de dança, pois contava com o apoio da instituição, também desativada hoje. Com o encerramento das atividades do Instituto RioArte, o festival passou a se chamar somente Festival Panorama de Dança. Lia esteve à frente do festival por mais de quatorze anos, como diretora artística.

Inicialmente o Panorama se confundia com a companhia e com a coreógrafa. Um nome estava atrelado ao outro. Isso possibilitou que a companhia ensaiasse no mesmo espaço onde o Panorama era realizado e acarretou em uma participação do grupo em edições do evento, divulgando o trabalho realizado. Contudo, é importante frisar que as condições de realização do festival eram mínimas, básicas. Não houve, nas primeiras edições, grandes apoios e financiamentos. Conforme os anos foram passando e o festival foi ganhando prestígio, inclusive internacionalmente, em função dos trabalhos apresentados, é que houve um apoio mais efetivo. Lia conta que o início do festival se deu após a mostra de dança organizada por ela pelo seguinte motivo:

Tinha esses dias livres, de nada para fazer [no espaço]. A gente tinha um galpão que não tinha estrutura nenhuma, um chão acho que de mármore, cimento... a gente ensaiava no cimento, linóleo por cima do cimento. E aí, falou: ó, não tem dinheiro também, mas eu falei: - Ah, não faz mal. É lógico que eu vou fazer. E foi assim que começou o Panorama.

Era uma coisa mesmo familiar. Tanto a feitura do panorama quanto a minha companhia. Era tudo misturado. Eu morava em um apartamento e era tudo lá dentro. O figurino estava dentro de casa, as pessoas ligavam para minha casa, iam entregar fitas na minha casa, ou seja, os vídeos ficavam amontoados por lá (RODRIGUES, 2004, documentário).

Um dos maiores festivais de dança brasileiros nasce completamente sem estrutura, sem investimento. Sua realização tornou-se possível em função do investimento pessoal de artistas que acreditavam no potencial de produção da dança cênica brasileira. É possível dizer que, se hoje o festival conta com apoios, é em função de ter gerado uma demanda e um mercado. E, claro, em função também dos atuais discursos que permeiam as (poucas) políticas de cultura no país, que buscam (pseudo) valorizar as artes e a produção cultural.

A importância que o festival conquistou deu credibilidade e legitimidade à cidade do Rio de Janeiro, à Lia Rodrigues e consequentemente à sua companhia. Alguns artistas que transitam pelo campo profissional da dança se posicionam muito claramente favoráveis ao evento e engrandecem a militância de Lia Rodrigues ao investir no festival, mesmo sem apoio, pois o Panorama tornou-se um dos mais importantes eventos de dança no Brasil, colocando o país na rota internacional de diversos grupos de dança cênica contemporânea. Como exemplo de artistas que reconheceram o trabalho de Lia frente ao festival, podem-se citar Helena Katz, Márcia Rubim e Paula Nestorov:

A Lia teve um investimento muito bacana no projeto. Brigou muito e conseguiu fazer com que o festival fosse muito importante para o Rio, para a gente. Hoje em dia é um festival internacional. Hoje em dia ele consta na pauta de várias companhias, né? Não só da gente, mas internacionais também, que sabem que existe o festival. Que podem vir, que é bacana, que tem uma projeção. Então põe o Rio de Janeiro em uma situação muito privilegiada na dança mundial, internacional, né? Então isso fortalece cada vez mais a nossa produção aqui (RUBIM, documentário, 2004).

O Panorama ele não foi apenas uma vitrine, e sim um instigador de informações: ao mesmo tempo que dava visibilidade para o que se produzia no Rio de Janeiro, trazia para o Rio de Janeiro, ou seja, fazia um espelho: jogava para fora do Rio de Janeiro e trazia para dentro a informação que estava fora do Rio de Janeiro. E isso foi muito auspicioso para se entender o que aconteceu lá (KATZ, documentário, 2004).

Eu acho que a Lia tem essa característica, uma pessoa de uma tenacidade insuportável (...) mas é o que faz, só uma pessoa assim consegue encarar mudanças de prefeitura, e muda e tal, e o panorama lá, continua, entendeu? (NESTOROV, 2004, documentário).

No ano de 1998, a coreógrafa fez parte do grupo de profissionais que criou o Grupo de Estudos em Dança do Rio de Janeiro¹⁶⁶, com o intuito de criar debates e atuar para fomentação da dança carioca, ou seja, buscar maior possibilidade de difusão da dança cênica profissional na cidade. O grupo pesquisava sobre políticas públicas, gestão e também sobre as nuances coreográficas e relações que a dança contemporânea podia estabelecer, inclusive com outras linguagens artísticas.

Outro diferencial que marca a trajetória da companhia e faz com que Lia Rodrigues caminhe na direção oposta a muitas companhias (no sentido de seguir o caminho: criar uma companhia e depois criar uma escola de dança com seu nome) é que a coreógrafa e bailarina teve sua companhia subsidiada nos anos 1990 pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, para sua manutenção. Este programa de subvenção a companhias foi um marco para a dança carioca, pois inaugurou uma política pública para o campo, como visto anteriormente.

As atuações de Lia são como camaleões: modificam de acordo com o ambiente. Assim a coreógrafa se tornava disponível em diversas atividades e ia encontrando espaço para divulgar a companhia. Nos anos 2000, 2001 e 2002, fez parte da equipe da exposição *Arte em Ação Social* no Rio de Janeiro, como curadora. Este evento marcaria encontros que mudariam mais uma vez a trajetória da companhia e de Lia. Na cidade do Rio de Janeiro, o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000 foram marcados por diversas políticas sociais, que buscavam “diminuir diferenças”, fruto de governos assistencialistas e populares. Com isso, criou-se uma dinâmica dentro de comunidades e favelas que deu espaço à criação de projetos sociais, a partir de Organizações Não Governamentais, as ONG’s, de Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público, OSCIP’s, e Organizações Sociais, as OS’s, que têm por objetivo criar parcerias com órgãos públicos a fim de agilizar a prestação de serviços (sociais) para a população.

No ano de 2003, Silvia Soter, importante pesquisadora da dança na cidade do Rio de Janeiro, convida Lia e sua companhia para desenvolverem um trabalho com dança na favela da Maré, uma das maiores e mais conflituosas comunidades da cidade. Este trabalho inseria-se dentro de um projeto criado por uma OSCIP, as Redes de desenvolvimento da Maré.

Convidada por Silvia Soter comecei a me aproximar, em 2003, das Redes de Desenvolvimento da Maré, uma OSCIP criada e dirigida por moradores e ex-moradores da Maré, que tem como principal foco a realização de projetos dedicados a interferir na trajetória socioeducacional e cultural dos moradores de espaços populares.

¹⁶⁶ Faziam parte deste grupo também a bailarina e coreógrafa Dani Lima, os críticos e pesquisadores Roberto Pereira, Beatriz Cerbino e Silvia Soter. O objetivo era discutir estética, técnica e politicamente a dança contemporânea.

(...)

Um bairro popular maior que 80% de todas as cidades brasileiras, a Maré não possui cinema, teatro ou outros locais de formação e difusão de arte e cultura, com exceção da Lona Cultural Herbert Vianna.

(...)

Assim nasceu a ideia de criarmos o Centro de Artes da Maré, um projeto pensado e desenvolvido pela REDES e pela Companhia, que propõe que criação e produção artística caminhem associados à ideia de investimento social, contribuindo para a ampliação do universo cultural para os residentes da Maré e de outras comunidades (RODRIGUES, 2014, depoimento).

A partir desta iniciativa e do convite feito a Lia, desde 2004 a companhia coordenada pela coreógrafa desenvolve diversas atividades artísticas e pedagógicas através da dança na Favela da Maré. A companhia já criou, inclusive, três espetáculos a partir de sua estadia na comunidade. Os espetáculos Pororoca (2009), Piracema (2011) e Pindorama (2013) dialogam com as situações vividas desde o encontro entre a companhia e a comunidade. Sobre a decisão de permanência de a companhia passar a ter como sede o espaço na Maré, Lia comenta:

O fato de a Companhia estar trabalhando diariamente na Maré, de estar mais próxima dos projetos desenvolvidos pela REDES, altera e contamina o que criamos. O lugar onde estamos sem dúvida está inscrito no nosso corpo e na maneira de nos movermos. São experiências estéticas impregnadas do encontro da Companhia com a Maré. Um encontro pleno em suas diferentes intensidades, seus fracassos e vitórias, de buscas alternativas para sair de alguns impasses (RODRIGUES, 2014, depoimento).

A favela não é absolutamente apenas um lugar de violência e pobreza. As favelas são espaços ricos em diversidade de manifestações culturais e artísticas, com um comércio efervescente. E é o lugar de moradia e de vida de milhões de brasileiros. A questão é a ausência da atuação do Estado, a inexistência de investimentos em infraestrutura, saneamento, saúde, educação, segurança (RODRIGUES, 2014, depoimento).

E continua:

Durante dois anos, os bailarinos da Companhia ofereceram aulas diárias e gratuitas de consciência corporal e dança contemporânea para jovens e dança criativa para crianças, além de outras atividades como mostra de vídeos e conversas com companhias e artistas convidados, que compartilharam seus processos criativos com os alunos. As aulas foram também estratégicas para a sensibilização e formação de um público para a dança (RODRIGUES, 2014, depoimento).

O fato de ter migrado para um projeto social deu visibilidade à Lia na imprensa e jornais. Em diversas entrevistas dadas a jornais de grande circulação, blogs e outros meios de comunicação digital no período de mudança da sede da companhia, havia sempre o questionamento sobre a segurança e o medo que a comunidade da Maré poderia representar. Essas indagações são fruto de estereótipos criados sobre as comunidades da cidade e sobre a novidade que seria este encontro entre zona sul e zona norte, entre arte ‘cultura’ e arte popular,

enfim, entre os antagonismos que em realidade são bastante minimizados. Para ilustrar, em entrevista ao Conectedance, blog dedicado à dança, Lia é entrevistada e responde à seguinte questão:

Conectedance – Ter como sede um espaço situado dentro de uma favela implica conviver com problemas cotidianos de segurança. Isso não lhe trouxe temor?

Lia – O medo é produto da ignorância. Se você conhece, se você entende sua posição política como cidadão, você muda esse medo. Senão é melhor ficar trancado em sua casa, porque as questões da violência estão em todos os lugares. Leitura, conversa, estudo, podem dominar o medo de uma realidade social como essa (2010, *in* Conectedance).

Com base no projeto inicial e a partir da aceitação da companhia dentro da comunidade, em 2011 criou-se o Centro de Artes da Maré, com o propósito de incentivar a arte e a formação cultural a partir do acesso da comunidade da Maré à dança cênica. O centro abriga hoje a escola de dança livre da maré.

Minhas ações são no sentido de colocar um projeto de arte contemporânea funcionando ao lado de um projeto social e ver como eles se comunicam, o que acontece com eles a partir desse encontro, desse contato. Propor outras formas possíveis de articular a arte com outros aspectos da vida. Como olhar e se relacionar com o outro? Através do choque, do embate, da mistura, do ceder, do atacar, do agir, do permanecer? (RODRIGUES, 2014, depoimento).

A Escola Livre de Dança da Maré oferece diversas atividades gratuitas em dança, construindo ações socioeducativas a partir de duas frentes principais de trabalho¹⁶⁷. A Escola Livre de Dança da Maré busca, em seu discurso, a democratização do acesso à arte, em especial à dança, aos moradores da Maré, como parte de um processo de garantia desse direito e de constituição destes como indivíduos e cidadãos.

A escola livre de dança, localizada na Maré e inserida dentro do projeto Redes, conta com o patrocínio da Petrobrás, uma das maiores empresas brasileiras, que investe em projetos culturais e artísticos. É importante ressaltar que o patrocínio consolida-se dentro da Lei Estadual de Incentivo à Cultura. A escola, criada em 2011, já alcança um número considerado importante de alunos. Hoje são duzentos alunos frequentando as atividades em dança, o que pode realmente significar uma oportunidade de acesso e de formação de público para a dança.

¹⁶⁷ Na primeira, há atividades oferecidas em formas de oficinas a todos os moradores da comunidade da Maré, de todas as idades. A segunda frente de trabalho consiste em um núcleo de formação profissional em dança cênica, ou seja, uma companhia juvenil. Neste trabalho quinze adolescentes recebem formação prática e teórica, em aulas diárias em conjunto com a companhia profissional de Lia Rodrigues. Cabe aqui uma ressalva: os jovens selecionados foram escolhidos através de audição. Neste sentido, há a seguinte ponderação: a Maré retroalimenta a companhia em muitos sentidos: oferece mídia, fomento e possibilita a descoberta de talentos, de possíveis bailarinos para a companhia.

Além de ser a sede da Companhia (temos uma rotina de trabalho de sete horas diárias entre aulas e ensaios), o Centro de Artes abriga várias atividades da REDES, como encontros de associações de moradores, feira de profissões, conferências sobre segurança pública e curso de mediadores culturais. Lá também fizemos a estreia de *Pororoca* e desenvolvemos o projeto *Dança para todos* (RODRIGUES, 2014, depoimento).

Lia Rodrigues atualmente realiza atividades constantes com intuito de sensibilizar a plateia, visando à formação de público e buscando debater as questões da arte na dança. Esta frente de atuação torna-se importante para o fortalecimento do campo profissional em dança cênica porque visa à ampliação do acesso e à produção de significados através da dança por parte de indivíduos não especialistas, ou seja, busca democratizar os códigos da dança para que mais pessoas possam dialogar com a dança. Pode-se citar as diferentes programações existentes no Festival Panorama de dança, idealizadas por ela com este intuito, como a abertura de espetáculos para estudantes.

Reconhecida por sua militância e constante atuação política no campo, Lia lamenta de forma categórica as condições para o profissional da dança no Brasil ao ser perguntada se o país oferece condições de trabalho dignas e receptividade aos artistas da dança contemporânea:

Não, de forma alguma. Nós, artistas da dança, compartilhamos da imprevisibilidade dos recursos para a manutenção de nossas atividades e cada um de nós procura estratégias diferentes para continuar criando. Até hoje essas formas de sobreviver se alternam ou se complementam (RODRIGUES, 2010, depoimento).

E vai mais longe: aponta que o momento atual não deve mais ser apenas o de caminhos a investigar e encontros para problematizar e teorizar. Há que se planejar ações concretas.

O momento é de ação. Não adianta mais fazer encontro sobre o que é necessário para a dança. Todos já sabemos há muito tempo. É necessário que os editais sejam uma ferramenta para implementar um programa de políticas públicas, com uma lei de destinação orçamentária do governo, do Estado e do Município. Agora mesmo é preciso muita atenção e posicionamento quanto à utilização do Fundo Nacional de Cultura. É uma luta constante, e isso dá trabalho. Em meio a tudo, acredito que é possível encontrar formas diferentes de continuar a fazer dança. Para criar condições de sobrevivência é preciso ser criativa, estar sempre atenta e perseverar muito (RODRIGUES, 2010, depoimento).

Nas palavras de Lia, que possui uma trajetória marcada por ativismos para a dança, percebe-se que há um campo profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro que é multifacetado e frágil, especialmente por não haver políticas específicas e contínuas. Ainda assim, a trajetória da bailarina e coreógrafa marca a real e concreta possibilidade de se manter em atuação e tornar-se legítimo. Assim como o casal Vianna, o Grupo Coringa e a Cia. Nós

da Dança, a Lia Rodrigues Cia. de Dança ocupa um lugar de destaque no campo em função de suas ações e de sua história. Lia ainda hoje ressalta a importância do campo profissional da dança cênica, apontando que um dos principais avanços seria a possibilidade de manutenção das companhias e o espaço para atuação. Sem esta visão crítica dos próprios atores sociais, o campo continuará a se fragilizar.

Quando você não tem alguém que tem essa crítica do estado da dança, você não tem garantias de que aquilo existe, parece que não existe. Quando você não tem isso, quando você não tem uma reflexão sobre o que você faz, parece que você também não existe. Quando você não tem espaço na imprensa, quando você não tem efervescência das coisas, um lugar de se encontrar, muitas pessoas pensando juntas, produzindo coisas diferentes, parece que aquilo não existe, mesmo que exista (RODRIGUES, 2003, documentário).

Até aqui observou-se que a subvenção às companhias de dança criada pela prefeitura do Rio de Janeiro em 1990 foi essencial para a manutenção e sobrevivência artística de alguns grupos. Ainda assim, percebeu-se a ineficiência desta ação, pois ela tornou-se isolada e sem continuidade de acordo com as memórias trazidas nas falas de depoimentos de artistas¹⁶⁸. Muitos grupos começam e terminam entre o final da década de 1980 e os fins de 1990. Uns foram obrigados a fazer pausas, enquanto outros modificaram as ações e formas de trabalho, buscando novas brechas de atuação.

Como visto, a trajetória das companhias citadas e, principalmente, o início de suas carreiras, apresentam semelhanças e diferenças que compõem o seguinte quadro: muitas companhias, no início de seus trabalhos, buscam os mesmos entraves, no sentido da forma de gestão de trabalho (ou seja, local de ensaio incerto, busca por espaços para apresentar, inserção em editais).

Outro dado possível de apontar é que a "inovação" na cena é algo realmente importante para o reconhecimento social, o que leva a uma legitimação oficial e a ganho de apoios e patrocínios, algo tão importante para a manutenção das companhias. Na medida em que os grupos atraem mídia e público em função das diferenças e estéticas produzidas em seus espetáculos, ganham penetração e apoios importantes no campo. Cabe lembrar aqui que, a partir de meados da década de 1990, um grande apoio que os grupos ganharam foi a Internet. A partir do advento da comunicação em redes, alguns grupos conseguiram apoios e divulgação através da manutenção de sites e blogs na internet que oferecem espaço. As novas mídias, em alguns momentos, ajudaram grupos.

¹⁶⁸ Ver documentário "Danças Cariocas".

Uma das principais questões envolvidas no trabalho profissional dos grupos é a falta de fomento, fator que gera diferentes tensões, como a insegurança, o desconhecimento, a falta de redes, dentre outros; há reinvenções constantes por parte dos bailarinos e coreógrafos para driblar as dificuldades e manter os grupos em ação. As brechas que se estabelecem ao longo dos anos conferem a possibilidade de manipular e/ou gerir essa tensão especificamente.

As reportagens citadas têm como manchete títulos que sugerem a dança como um campo profissional estabelecido socialmente. Contudo, este campo ainda está se dilatando em meio aos problemas gerenciais. O campo da dança cênica profissional existe, mas muitas vezes ainda é imperceptível ao grande público e pouco valorizado pelas políticas públicas. A arte não é vista e encarada por parte dos governantes como algo relevante à vida e que mereça grandes investimentos constantes. Percebem-se medidas e ações que não têm continuidade.

Sobre este ponto, Regina e Lia apontam realidades diferentes, em função do fomento que foi criado na cidade do Rio de Janeiro na década de 1990: se para alguns artistas a política de fomento representou a possibilidade concreta de atuação, para outros não, pois nunca foram agraciados em nenhuma das etapas dos editais e disputas. Observando as trajetórias de companhias de dança cênica neste período, nota-se que esse fomento foi direcionado a poucos grupos e os que conseguiam o fomento buscaram se manter através deste patrocínio pelo maior tempo possível. Não houve circularidade, o que tencionou internamente o campo da dança. Regina Sauer, como mostrado, teve, entre meados da década de 1990 até meados da primeira década do século XXI, grandes dificuldades com a Cia., enquanto Lia pôde produzir com a garantia do fomento.

Portanto, a falta de incentivo e/ou a má gestão dos recursos que existem coloca em xeque o trabalho profissional das companhias que precisam reinventar o seu fazer e alcançar outros objetivos, outros locais, abrir outros caminhos: coreografar escolas de samba, fazer preparação corporal de mestra-sala e porta-bandeira; coreografar festas e shows, dentre outros fazeres que atualmente o coreógrafo e o bailarino assumem quando não conseguem ingressar em grandes (e poucas companhias no Brasil) grupos. É importante perceber que a falta de fomento não é a única responsável pela dificuldade em manter uma companhia profissional de dança, mas é um fator decisivo. Ester Weitzman (2003) aponta, em sua fala, as dificuldades encontradas no fazer profissional em dança cênica na cidade do Rio de Janeiro, permitindo que se entenda uma grande fragilidade do campo atualmente que é a manutenção do fazer profissional:

Eu amo dar aulas, mas eu não precisava dar esse monte de aula para eu manter a minha companhia. E aí eu fico cansada porque aí eu tenho que dividir o meu outro

tempo para a produção. Não consigo, às vezes, ter tempo pra mim, pra estar estudando, o que eu deveria, me reciclando, que é uma coisa super importante. É complicado administrar isso. E você tem que ter muita força para continuar, porque às vezes você tem... "olha, chega". Tem momentos que é meio enlouquecedor. Para onde eu vou? O que eu vou fazer? Como se manter? Como manter o mesmo elenco? Você manter um elenco jovem que ainda está morando na casa dos pais... agora um elenco mais velho, que é até um elenco que me interessa mais, pessoas mais maduras, é complicado, porque se eu não tenho a grana, ele até pode amar o trabalho, mas ele vai virar pra mim e falar: "Ester, você não tem como me manter, eu não posso ficar na sua companhia". Tudo me leva a dizer não para a companhia: não faça, porque está tudo errado o que você está fazendo. Você está perdendo dinheiro, você fica endividada, você gasta seu tempo. Isso é uma loucura. Mas eu optei por continuar, mesmo aos trancos e barrancos do que morrer. Porque parar, o não criar é uma verdadeira morte. Então você continua e vai seguindo em frente (...) Dançar é uma maneira de dizer não à morte (DOCUMENTÁRIO).

Verifica-se, então, entre os discursos e memórias dos artistas aqui apresentados, a importância dos incentivos e patrocínios, da criação de políticas de formação de plateia para a manutenção do campo, para a potencialização das companhias e grupos profissionais, para a produção e divulgação da dança. Para Deborah Colker, diretora da Deborah Colker Cia. de Dança, uma das mais importantes do país,

[...] a companhia é profissional. Petrobrás comparece, o patrocínio é exclusivo. Os bailarinos são bem pagos, têm seguro saúde, têm seguro de vida, têm boas aulas, bons fisioterapeutas, bons professores, bons assistentes. Os bailarinos participam de uma porcentagem da bilheteria: quanto mais a gente dança, mais eles ganham. Acho que têm uma ambição, têm uma possibilidade de crescimento muito grande. Sintetizando, podemos dizer que Deborah Colker compreende que o campo da dança atualmente é composto por [...] várias situações: existem companhias de pequeno porte, de médio porte e de grande. Todas precisam de patrocínio. A bilheteria ajuda muito, mas não é suficiente, porque é um trabalho que você não pode treinar só quando tem jogo, você tem que ter uma manutenção. A bilheteria é muito frágil. Acho que é uma via de duas mãos: você precisa de um patrocínio, mas precisa de profissionalismo, desempenho, dançar muito, precisa botar na sua cabeça que precisa dançar muito, dançar fora das capitais, fazer Circuito SESC, fazer Projeto Escola. Precisa ter uma atitude (COLKER, 2008, *apud* BILENKY, 2008).

Como visto, até mesmo para uma das maiores companhias de dança brasileiras, que conta apoio fixo e representa hoje uma das exceções em dança a fala converge com a ideia de que a dança precisa de investimento para ganhar sua maioridade artística.

Capítulo 4 – Construindo memórias: o papel da formação profissional em dança - os pioneiros e as universidades

Um dos aspectos importantes na construção de um campo profissional é a formação específica e aprofundada, como mostram as teorias sociais da profissão apontadas na introdução. O campo da dança, na figura de bailarinos, professores, estudiosos, produtores, gestores, se encontra neste estágio: buscando reconhecimento oficial, conexões com a estrutura social. Neste sentido as instituições de formação em dança vêm ratificando sua importância ao longo do tempo na busca pelo fortalecimento do fazer profissional.

As "hierarquizações" das profissões se dão em função dos critérios e valores sociais ditados pelos grupos dominantes; seus discursos acabam por enobrecer determinadas atividades profissionais em detrimento de outras, de acordo com interesses diversificados. Daí, as profissões "tradicionais", ou seja, com um valor histórico e social reconhecido, serem valorizadas. Há, então, neste cenário, profissões consideradas mais essenciais e as secundárias. A dança se estabelece como uma profissão secundária na cidade do Rio de Janeiro, já que não seria essencial à existência humana.

A profissionalização de um campo gera ampliação e aprofundamento no conjunto de conhecimentos específicos (formação); busca organizar as questões ligadas à remuneração e à fiscalização profissional (instituições reguladoras); autonomia no processo de criação de normas e calendário (o que gera burocratização). Esse conjunto de ações amplia (ou tenta dilatar) o reconhecimento social e coletivo referente à importância da função desempenhada por aquela profissão na sociedade. Se a profissionalização é uma marca que distingue, que produz reconhecimento e autonomia, naturalmente trabalha com esferas de poder, simbolismos e estabelece valores.

Com o advento da profissionalização da dança cênica, surgiram universidades, instituições de ensino, mas poucos órgãos reguladores da profissão, o que é uma lacuna importante a ser preenchida. Ao longo dos discursos apresentados e gerados pelas memórias trazidas, foi possível perceber que o campo da dança cênica ainda não é atravessado por um conjunto eficaz de ações práticas que auxiliem o reconhecimento das diferentes profissões ligadas à área.

Neste sentido, torna-se relevante, para entendermos a formação deste campo, a investigação acerca dos processos que se desenvolveram na busca pela formação profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro. Para tal, neste capítulo, observaremos ações importantes a partir da trajetória de dois espaços: a universidade e as escolas de dança que

foram criadas pioneiramente pelo casal Vianna, que ao longo de suas vidas defendeu a formação específica e continuada para os profissionais da dança, ratificando a importância desta na construção de um fazer capacitado e competente. Klauss Vianna apontava que não era possível pensar em um fazer profundo e especialista sem o conhecimento, sem o estudo; e estes só poderiam ser obtidos através da formação própria.

O casal buscou entender o corpo a partir de um olhar interdisciplinar para fortalecer os conhecimentos, ampliar metodologias buscando um profissional mais capacitado e com conhecimentos aprofundados. Neste sentido, foram pioneiros no apontamento de uma formação mais ampla e diferenciada, que não apenas ensinasse técnicas já formatadas e passos de dança, mas sim que possibilitasse que o profissional da dança entendesse sobre o corpo e seu funcionamento a fim de que pudesse se expressar mais conscientemente. Foram pioneiros no discurso da formação pela conscientização corporal na cidade do Rio de Janeiro, inclusive criando cursos de formação técnica e, mais tarde, uma universidade privada.

4.1 Casal Vianna: construção, militância e pioneirismo na dança ¹⁶⁹

Se entrar numa profissão tem de ir fundo. Aí você é respeitada, é percebida.
(Angel Vianna)

Os primeiros contatos de Angel Vianna com a dança se dão pelo balé e não poderia ser de outra forma. Como visto, dançar na década de 1950 significava frequentar aulas de balé clássico em escolas de formação. As "moças da sociedade", ou seja, as jovens inseridas em famílias consideradas tradicionais, que detinham capital econômico e simbólico, deveriam aprender bons modos e como se portar através das aulas de balé. Desde sua adolescência, teve acesso à arte. Pertencendo à uma família libanesa, de comerciantes bem sucedidos, Angel era considerada integrante da elite mineira e, como tal, desde a adolescência teve acesso àquela representada como arte erudita, estudando em internato de moças, onde teve, por exemplo, aulas de piano, "pois na sua família estudar piano também fazia parte da tradição familiar, de forma que ela e seus três irmãos (...) tiveram que aprender a tocar" (FREIRE, 2005, p.36).

¹⁶⁹ Grande parte das falas e depoimentos presentes no texto foram retirados dos acervos digitais que levam o nome de Angel e Klauss Vianna. Atualmente existem dois acervos digitais que disponibilizam para consulta notícias, entrevistas e reportagens. Foi possível observar o espaço que ambos os artistas ocupam em jornais de grande circulação como O Globo, Jornal do Brasil, Estado de São Paulo, Folha de S. Paulo, além de outros periódicos e revistas durante toda a trajetória de Klauss e Angel Vianna. Este fato mostra o reconhecimento que o casal teve na dança e ainda assim reforça as dificuldades que ambos passaram ao longo das respectivas trajetórias profissionais.

Assim, não distante deste contexto familiar, o interesse de Angel pela arte da dança não foi bem visto por seu pai, mas o apoio e o aval para participar das aulas de balé vieram a partir da figura materna. Contudo, observa-se que o balé, enquanto manifestação artística, ainda era pouco conhecido, aprovado socialmente e divulgado em Minas Gerais (e em muitas outras cidades brasileiras). Angel interessa-se por dança, por balé, mas havia muita desconfiança sobre aquele tipo de aula, pois trabalhava-se o corpo de moças.

É interessante ressaltar que no período histórico que Angel conviveu no seio de sua família, a profissão de bailarino na cultura brasileira ainda não era aceita, fruto do atraso de reconhecimento desta arte, com seu valor sociocultural, em nossa sociedade (FREIRE, 2005, p.40)

- Um dia meu pai viu um retrato meu no jornal e foi uma briga horrível. Apesar disso, consegui dançar e casar com um bailarino - conta Angel. (JORNAL O GLOBO, 1989).

Dançar, em uma época onde havia muita repressão ao corpo e às mulheres, poderia ser uma atividade que apresentasse perigo aos bons costumes. Somente a partir da observação de aulas e do discurso que vinculava o balé à técnica fechada e muita disciplina é que se pode perceber que as aulas ajudariam as moças com a etiqueta e reforçariam valores. Como visto no capítulo dois, o balé reforçava elementos elitistas. Por este motivo, a dança clássica passou a ser indicada às jovens moças que frequentavam as classes mais abastadas.

O fato de Angel ter frequentado elites culturais lhe conferiu possibilidade de se orientar criticamente quanto aos papéis sociais da arte e consolidar práticas que, ao longo de sua trajetória, trouxeram reconhecimento para a importância da dança como forma de produção de conhecimento. Angel pôde criar códigos e estabelecer diálogos com as artes em função de sua formação erudita.

A dança cênica foi pouco valorizada e reconhecida ainda nas últimas décadas do século XX. Carlota Portella¹⁷⁰, bailarina e coreógrafa de renome na cidade do Rio de Janeiro, de geração posterior à Angel Vianna, fala do mesmo preconceito que havia com a profissão de bailarino na década de 1970: "Naquela época não era uma profissão muito bem vista, vamos dizer assim. A dança era um complemento educacional e cultural na vida das moçoilas" (DOCUMENTÁRIO, 2012).

Ou seja, mais de vinte anos depois de Angel, as moças que desejavam se tornar bailarinas profissionais enfrentavam os mesmos entraves e discursos. A dança cênica demorou a romper com estigmas pejorativos. Por ser uma arte corporal, enfrentou resistência

¹⁷⁰ Carlota Portella é bailarina, coreógrafa e professora. Dona de uma das mais tradicionais escolas de formação em Jazz na cidade do Rio de Janeiro. Participa de festivais, é jurada de concursos de dança em emissoras de televisão. Sua companhia, Vacilou Dançou, é bastante reconhecida dentro do campo da dança cênica.

de sociedade marcada com traços machistas. O balé deveria ser dançado como forma de educar, mas não ser levado à sério como profissão.

Já a trajetória de Klauss Vianna com a dança se inicia com a quebra de paradigmas. Ele é o primeiro rapaz a cursar as aulas de balé clássico, em Belo Horizonte na década de 1940. E é no Ballet de Minas Gerais, que Angel e Klauss se conhecem e passam a trabalhar juntos, estabelecendo uma parceria que duraria por muitos anos. Angel conseguiu se tornar bailarina da primeira companhia de dança oficial de Minas Gerais.

Em 1955, Angel e Klauss se casam e, a partir daí, o casal passou a criar grupos e perseguir caminhos profissionais em Minas Gerais. Já dialogavam com os ideais modernos da dança, ou seja, pensavam a dança como forma de expressão e não como uma narrativa linear. Klauss buscava a "desconstrução do código estético tradicional europeu" (FREIRE, 2005, p.46) na dança clássica brasileira. Destaca-se, na década de 1950 até o início dos anos 1960, a atuação do grupo "Geração Complemento", que conferiu a Angel e Klauss espaço para renovação na dança a partir da multidisciplinaridade. Era um grupo composto por artistas amadores e profissionais e acadêmicos que investiam na cultura. Desde a criação deste grupo, o casal se preocupou com as formas de expressão que a dança poderia ter. Para isso, se preocuparam com a formação dos bailarinos e professores, sendo pioneiros nos discursos sobre a construção de um campo profissional na dança.

Ainda na década de 1950, é fundada uma escola de dança em Belo Horizonte e, anos depois, é criado o Ballet Klauss Vianna, sempre com a preocupação voltada para a formação dos bailarinos. O casal Vianna articulava em suas coreografias temas sociais diversificados; traziam modernidade à cena da dança mineira. Em 1957, o coreógrafo e bailarino foi convidado a fazer parte da companhia Internacional Nina Verchinina, no Rio de Janeiro. No início da década de 1960, Angel e Klauss começavam a ter seus trabalhos dançados fora de Minas Gerais e convites surgiram para participação em outros grupos.

Foi neste momento que Klauss e Angel deixaram a cidade de Belo Horizonte¹⁷¹, onde nasceram e estabeleceram sua primeira escola e companhia, para ganhar o Brasil. Inicialmente foram integrar o corpo docente da Escola da Dança da Universidade Federal da Bahia, em Salvador. Segundo o próprio Klauss Vianna (2008), ele e Angel foram convidados

¹⁷¹ Freire (2005) aponta que a decisão de deixar a cidade de Belo Horizonte, a família e os mais de seiscentos alunos (um número bastante expressivo e que pode levar a pensar que o casal conquistou reconhecimento trabalhando para divulgar a dança enquanto linguagem expressiva no estado de Minas Gerais naquela época) que frequentavam a escola criada por eles foi difícil. E a própria Angel Vianna acrescenta: "Mas acho que se a oportunidade e o caminho mudam, é ciclo de vida; vai é parte, tem de ir" (apud FREIRE, 2005, p. 62).

por Rolf Gelewsky, um dos diretores da escola, pois “(...) achava que meu trabalho tinha muita afinidade com o que eles buscavam lá” (p. 39), já que o casal Vianna vinha inovando o cenário da dança cênica e a preparação corporal dos bailarinos em função da visão que tinham sobre o conhecimento do corpo. Defendiam que a formação dos profissionais deveria ter conhecimentos específicos de diferentes áreas que abordassem o corpo. Ou seja, falavam em profissionalização, ainda que indiretamente, pois um dos critérios no campo profissional é a detenção de conhecimentos. Foram pioneiros na luta pelo reconhecimento da formação em dança para a atuação profissional.

Naquele momento, as ações em dança eram muito embrionárias do ponto de vista da criação de um campo. Não havia como se pensar em diplomas e formação específica para um professor dar aula, por exemplo. O conhecimento era prático. A dança na academia nascia fragilizada do ponto de vista da legitimidade científica. Isto quer dizer que, por mais que os docentes se configurassem como profissionais, na universidade, onde há muitas formalidades e hierarquização de conhecimentos, a dança se colocava à margem.

O bailarino aponta que foi durante este período que passou na Bahia, entre os anos de 1962 e 1964, que percebeu claramente que a dança estava além da cena e da sala de aula, pois o país atravessava um período duro, a ditadura militar: “(...) não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta” (K. VIANNA, 2008, p.41). A fala de Klauss expressa a importância de pensar a dança como linguagem, como possibilidade de elaboração e crítica. Algo que vá além do entretenimento. A dança cênica pode ser entendida como arte com múltiplas possibilidades, inclusive política, como o bailarino propôs ao longo de sua trajetória e ações.

Após o período na Bahia, o casal Vianna mudou-se¹⁷² para o Rio de Janeiro, pois entenderam que havia possibilidade de ampliar as formas de trabalhar com a dança e levar suas propostas a outras cidades, mesmo que a cidade carioca, escolhida por Angel para “tentar a sorte” (FREIRE, 2005, p. 73), reservasse um futuro incerto. A cidade do Rio de Janeiro era um centro cultural atrativo. “Os Vianna sentiam que precisavam expandir seus horizontes artísticos e estarem mais afinados com o que se discutia” (FREIRE, 2005, p. 80). A cidade

¹⁷² A saída de Klauss da UFBA gerou sentimentos de perda e de frustração. Dulce Aquino, aluna dos cursos de dança da universidade e hoje diretora dos cursos, lamenta este fato, observando o contexto no qual aconteceu: "Foi uma perda muito grande, muito grande porque nem tudo que a gente pretendia realizar foi realizado, como a coreografia de Klauss, por exemplo! Então, isso foi frustrante e ao mesmo tempo um sofrimento muito grande, essa ida deles. Mas para a minha memória isso bate muito, isso foi logo depois da revolução, do golpe militar, então, tudo isso está meio misturado naquela frustração da minha geração. Foi muito frustrante e tem ainda a sensação do vazio misturado com a época. Politicamente a minha geração sofreu muito, foi um golpe para a gente, um golpe no sentido de poda, de perda" (2005, p. 73).

carioca era um local desejado por artistas de diferentes áreas com o objetivo de se consolidar profissionalmente. Este contexto reflete a importância da cidade para a dança. A escolha pela cidade não se deu de forma aleatória; havia espaço para a dança.

Ao chegarem na cidade, Angel Vianna buscou trabalho em tevês e ambos sobrevivem dando aulas em diferentes escolas de dança. O casal Vianna nunca deixou de dar aulas, ainda que trabalhassem com outras possibilidades; lecionar era uma prioridade, pois acreditavam na formação como algo prioritário no fazer da dança. Deram aula, por exemplo, na escola de balé de Tatiana Leskova, que permitiu a entrada do casal em sua escola, mesmo com uma metodologia de ensino de balé bem diferente da habitual, possibilitando que o casal iniciasse seu trabalho de formação de bailarinos, atores e demais interessados na cidade.

O encontro entre os Vianna e Leskova foi produtivo do ponto de vista da ampliação do fazer profissional, mas certamente houve estranhamentos por parte de Leskova, bailarina vinda das escolas russas, ao observar como Angel e Klauss direcionavam as aulas e a expressão e consciência corporal dos alunos. Eles tiravam do lugar não só os corpos, mas os cabelos, as sapatilhas, avançando nas discussões e na formação do bailarino. Ou seja, por mais que houvesse, por parte de bailarinos clássicos, abertura ao diálogo com outras formas de expressão, a codificação e rigidez tornavam as outras práticas menos técnicas e estranhas¹⁷³, no sentido de Bauman (1998), gerando ironias, como mostra o discurso de Leskova, deixando clara a disputa de espaço e a busca por legitimação no campo da dança. O balé é o estabelecido; as outras danças, *outsider*, lembrando Norbert Elias (2000).

A Tatiana nem imagina o valor histórico que ela tem na minha vida, porque ela permitiu que eu desse expressão corporal na sua academia. Ela é muito especial, porque foi a primeira pessoa que permitiu a expressão corporal, por longos anos, no Rio de Janeiro. (A. VIANNA in FREIRE, 2005, p. 82).

Eles deram aula na minha academia quando chegaram ao Rio. Tanto Klauss quanto Angel deram aula de clássico, Angel se ocupava das crianças e era muito boa professora. Klauss dava aulas mais para os profissionais, aulas de 'limpeza', tudo muito anatômico (ele conhecia muito) (...) ficou famoso quando ele começou a trabalhar com atores. De lá tomou voos mais altos, sempre na parte *mise en scène*, o corpo em cena, a movimentação teatral. Já Angel foi para um outro caminho, de consciência do movimento. É outro tipo de movimento. Hoje, eu acho que ela forma professores, mas não sei bem de quê... (LESKOVA, 2010, depoimento)

O início da trajetória do casal foi duro, pois tiveram que conquistar espaços e romper com discursos já cristalizados. “Sem casa, sem dinheiro e sem trabalho, seus primeiros meses foram muito difíceis, pois o clima era de repressão, as vozes dos artistas estavam sendo caladas pela polícia” (Freire, 2005, p. 79). Neste ponto, verificam-se outras tensões: ao

¹⁷³ Ver capítulo 3.

mesmo tempo em que a cidade do Rio de Janeiro conferia espaços a artistas e era uma opção viável a dança, especialmente a moderna, ainda não era encontrada em espaços diversos.

O movimento de profissionalização do campo ainda era embrionário e, por este motivo, viver somente de dança era possível, mas difícil. Cabe ressaltar que, nos fins da década de 1960, fazer dança cênica na cidade ainda era sinônimo de dançar balé clássico no senso comum. Segundo Klauss Vianna (2008), o balé era dançado no Brasil de forma muito fechada, restrita e rápida. Ele criticou o ensino do balé no Brasil e a visão que valorizava a dança por ter sido importado da Europa.

Não se pode dizer que existia naquele momento (década de 1960), na cidade do Rio de Janeiro, um campo profissional estabelecido, ou seja, que o fazer em dança estava legitimado (isto é, validado socialmente, possível de ser realizado, inserido oficialmente nos discursos e políticas públicas) e reconhecido socialmente. “Angel rememora que (...) O balé clássico e suas escolas de formação, bem como o corpo de baile do Teatro Municipal, eram os únicos caminhos para se ingressar no mundo da dança” (FREIRE, 2005, p. 80). Ao perceber esta fragilidade no campo, o casal Vianna trabalhou arduamente na ampliação de possibilidades profissionais para a dança e no reconhecimento da profissão a partir da criação de cursos, escolas e investimentos na formação profissional. A meta era capacitar o corpo para atuar de formas diversas. Sobre o início na cidade do Rio de Janeiro Klauss diz: “Lá consegui sobreviver dando aulas de dança clássica em escolas de bairro – de certa forma, uma volta à vida mineira – e só anos depois surgiu a oportunidade de me aproximar do teatro” (2008, p. 42).

Para o bailarino e coreógrafo, o balé que “vinha de fora” muitas vezes se apresentava vazio e inadequado aos corpos brasileiros. Ao mesmo tempo, sempre defendeu a prática do balé, pois acreditava na técnica e gostava do estilo. Durante toda sua vida problematizou a forma como se ensina e propôs metodologias para o ensino do balé, pensando a consciência corporal e o diálogo com outras formas de dança, como a dança moderna.

É ridículo pensar que a dança só se faz a partir de cinco posições ou que só é válida a dança que nasceu na Europa.

E, no entanto é o que a gente mais vê até hoje: coreógrafos que vêm da Europa montar coreografias estranhas ao nosso bailarino, trabalhos que culturalmente não têm nada que ver com a formação artística e técnica desse bailarino (K. VIANNA, 2008, p. 44)

O pior é que tudo vira moda no Brasil, em pouco tempo: dá *status* ter um diploma da Royal Ballet. Como ter um pinguim em cima da geladeira (K. VIANNA, 2008, p.46)

Configurou-se também que as aulas de clássico são rápidas demais, superficiais demais, e professores e bailarinos querem resultados em pouco tempo.

Existe aos montes no Brasil gente que faz 58 piruetas, ou 32 *fuetés*, mas faltam aqueles que dançam, que ouvem a música, que colocam intenções nos gestos, que têm um tempo e uma emoção internos (K. VIANNA, 2008, p. 51).

Klauss Vianna criticava o currículo fechado de conteúdos do balé bem como os programas importados da Europa. Para ele havia falta de flexibilidade nestes programas e conteúdos para o ensino aos corpos brasileiros. Por este motivo, dedicou-se a buscar novas formas e métodos de ensino. Estudou anatomia, expressão corporal e ratificava a importância da modificação do ensino do balé clássico. Esta dedicação rendeu ao coreógrafo reconhecimento e ampliou as fronteiras da dança, expandindo o campo profissional. Dulce Aquino relata como a metodologia dos Vianna era nova e muitas vezes impressionava os bailarinos:

Essa coisa de consciência corporal, de ficar na posição correta, na primeira posição meia hora se colocando até começar a fazer os *pliés*. Essa consciência [...] você imagina uma aula de balé que você começava no chão, em 1963 (...) Quer dizer, era uma metodologia nova, não era uma aula de balé, a Royal, a não sei o quê... era algo completamente inovador, acho que inovador hoje, veja lá! Não era o balé pelo balé (*in* FREIRE, 2005, p. 66)

Em função deste estudo, Klauss defendia a necessidade de uma transformação do ensino de balé para que os profissionais fossem melhor formados e pudessem ampliar a capacidade expressiva, de criação, amplificando, assim, possibilidades e maneiras de atuar. O bailarino e coreógrafo declarou sobre a situação das escolas oficiais de balé clássico no Brasil:

(...) não há qualquer interesse por parte dos professores em modificar seja o que for, e não falo aqui especificamente da Escola de Bailados de São Paulo ou a do Rio (...) Acredito que seja um fenômeno de toda escola oficial de dança no Brasil (K. VIANNA, 2008, p. 58).

A visão crítica sobre a preparação do corpo do bailarino conferiu a Klauss Vianna um dos maiores diferenciais em seu trabalho e abriu portas aos profissionais da dança com o passar dos anos. Através da forma como pensava o corpo expressivo, conseguiu estabelecer relações entre teatro e dança. Na época, fins da década de 1970 e início da década de 1980, não havia trabalho corporal para os atores. Não havia consciência de que o ator precisava conhecer e reconhecer suas potencialidades e restrições corporais para estabelecer uma atuação cênica com qualidade. Klauss incentivou os atores ao trabalho de percepção corporal e coreografou uma série de peças e filmes, ajudando a fortalecer o reconhecimento do fazer em dança. Sobre este momento de sua vida, declara:

A única pessoa que fazia coreografias para teatro, no Rio de Janeiro – na verdade eram “dancinhas”, pois os atores não tinham a menor noção de dança, naquela época – era Sandra Dickens. Um dia, ela me perguntou se eu não queria fazer uma

coreografia no lugar dela em um espetáculo de teatro, porque estava de viagem para a Alemanha.

Aceitei e isso mudou minha vida: o espetáculo era *A Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, com direção de José Renato e atores como Dulcina, Marília Pêra e Oswaldo Loureiro, e até um ator em começo de carreira, José Wilker. Esse trabalho inaugurou a sala Cecília Meirelles, no Rio de Janeiro, em 1967.

Era muito comum (...) um diretor de teatro imaginar uma movimentação em um espetáculo e chamar alguém da dança para criar alguma coisa. Mas era sempre essa “dancinha” e foi nesse sentido que aceitei o trabalho.

Mas não fiquei só nisso e, outra vez, quis ir mais longe. É claro que os atores não tinham a linguagem da dança: por isso fiz algumas marcações e o resultado foi tão diferente do comum que, pela primeira vez, um crítico de teatro – Yan Michalsky, do *Jornal do Brasil* – chamou a atenção do público para a existência de um trabalho corporal em um espetáculo de teatro.

O resultado foi que, no ano seguinte José Celso Martinez Correa e Flávio Império me chamaram para fazer *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda. Participei do espetáculo desde os primeiros testes – tudo isso enquanto sobrevivia dando aulas em escolas e clubes – e a cada vez ouvindo o José Celso: “Vai, experimenta mais, faz mais, bota mais dança”. (...) em 1969 (...) começam a chamar de “expressão corporal” (2008, p. 43)

A fala de Klauss Vianna mostra como o trabalho com dança era difícil no sentido de um reconhecimento profissional. Por mais que estivesse envolvido com grandes nomes do teatro e inaugurando um novo trabalho – o de expressão corporal para atores, não havia como se dedicar exclusivamente a um foco. Continuava a dar aulas para poder ganhar dinheiro, pois o que ganhava com o teatro certamente não era suficiente para o sustento. As fragilidades eram muitas e Klauss Vianna buscou sempre defender o trabalho profissional em dança, tentando legitimar o campo da dança cênica através de suas ações. Artistas da dança e do teatro contemporâneos a Klauss Vianna reconhecem no bailarino e coreógrafo pioneirismos e grande importância para a consolidação da dança como área profissional. Neide Neves (2008), no prefácio do livro de Klauss, reconhece a importância do artista: “(...) foi o introdutor, no Brasil, da preparação corporal de atores e do que chamamos de educação somática, usada na dança” (p. 9).

Ao se aproximar do teatro, Klauss abre o mercado aos profissionais da dança a partir da implementação do profissional chamado preparador corporal. Este espaço conquistado pioneiramente por ele ainda hoje é ocupado por bailarinos, coreógrafos, estudiosos do movimento. O fato de o bailarino e coreógrafo se preocupar com o profissionalismo em dança ajudou-o a divulgar o campo e a ganhar espaços antes impensados para o profissional em dança atuar. Por estas e outras ações é que Klauss se tornou um ícone da dança cênica carioca e da formação em dança.

Klauss transitava pelos dois campos (teatro e dança), mobilizando identidades e conhecimentos diferentes, conforme seus desejos, seu ego de artista e possibilidade de sobrevivência. Havia tempos em que estava em cena, trabalhando, sendo convidado a estar

em peças e espetáculos de teatro; havia tempos em que ficava fora do círculo profissional. De acordo com suas próprias palavras, por mais que tenha inaugurado ações e chamado atenção para o fazer em dança nos fins da década de 1970, ainda havia muita instabilidade para os profissionais da dança.

Não que eu não quisesse trabalhar com teatro ou que tivesse abandonado o palco: eu é que fui abandonado. Ou melhor: é quase uma postura minha, uma premissa que coloquei pra mim (...) Se não me chamarem, acabo não fazendo nada. Mas é claro que, no fundo, quero trabalhar com espetáculos (K. VIANNA, 2008, p.53).

Outra contribuição de Klauss para a ampliação do fazer profissional em dança foi a atuação como crítico de dança em jornais. O primeiro ensaio sobre dança publicado na imprensa brasileira, por exemplo, foi escrito por Klauss no *Jornal do Brasil* em 1974. Posteriormente seguiu escrevendo críticas de espetáculos de dança apresentados na cidade do Rio de Janeiro, embora o emprego no jornal durasse pouco; o bailarino e coreógrafo supôs que, após a publicação de uma crítica, tenha sido mal interpretado, fato que levou à perda de seu cargo. Segundo ele, pôde perceber com este episódio como o campo da dança, assim como diferentes campos do conhecimento, é influenciado diretamente por jogos políticos e conhecimentos. O coreógrafo narra o episódio que o teria levado à demissão:

(...) E escrevi o que pensava na minha crítica. Mas parece que a mãe da Dalal - sempre as mães de bailarinas - era uma pessoa influente no Rio. Só sei que perdi meu emprego no jornal. Coisa que não me fez mais triste. Nem mais alegre (K. VIANNA, 2008, p. 50).

De qualquer forma, o espaço estava criado: a dança havia conquistado lugar nos jornais. E as críticas em dança, a partir da década de 1970, passaram a ser constantes e até os dias de hoje observa-se esta prática. Consolidou-se mais um novo espaço para profissionais da dança. Os jornais criaram espaço para a crítica em dança enquanto houve avanços na demanda, a partir das diversas criações e possibilidade de grupos se apresentarem pela cidade. Atualmente esta área é ocupada de forma restrita¹⁷⁴, ou seja, os profissionais que elaboram as críticas são constantemente os mesmos, havendo pouca renovação. Este episódio mostra uma tensão importante que fragiliza o campo: a falta de inovação profissional.

Em função de um mercado reduzido, era preciso abrir perspectivas, ampliar fazeres, criar possibilidades. Klauss e Angel Vianna foram pioneiros em diferentes frentes de trabalho com dança. Se Klauss ampliou o mercado para a dança a partir das relações com o teatro e a expressão corporal para artistas, e da crítica em dança, Angel tinha a preocupação de investir

¹⁷⁴ Como é o caso de Helena Katz, que atua na área há mais de uma década. Isto é, ainda falta uma circularidade de profissionais no mercado. Este fato mostra que os espaços são restritos, principalmente na área da crítica em dança.

na criação artística e formação dos bailarinos. As motivações de ambos eram distintas, mas sempre em busca do reconhecimento profissional da dança na cidade e no Brasil. Aqui vê-se uma importante visão que dilatou o campo profissional: o investimento na formação. Os profissionais precisavam se formar, aprofundar estudos para ganhar mais capacitação, diversificando as formas de atuação. Estrategicamente, Angel foi preenchendo estas lacunas no ensino a partir de sua visão ampliada sobre formação, um diferencial importante no fortalecimento do campo profissional da dança cênica.

Em 1975, Angel e Klauss fundaram sua primeira escola de dança na cidade do Rio de Janeiro, juntamente com Teresa D'Aquino, bailarina do Teatro Municipal. A duração da escola foi curta, pois logo Angel e Klauss fundaram sozinhos uma academia de formação em dança. “Fundamos a escola sabe para quê? Para ter um local mais claro para a expressão corporal. E onde eu e Klauss pudéssemos dar a aula que quiséssemos, a aula que a gente acreditava” (A. VIANNA, 2005, p. 92).

Nos fins da década de 1970, os Vianna já não se dedicavam especificamente ao balé e dialogavam com as outras formas de se expressar pela dança, nitidamente com a dança moderna e a pouco conhecida dança contemporânea. Em 1975, Angel fundou o Grupo Teatro do Movimento, primeiro grupo que dirigiu na cidade do Rio de Janeiro e ampliou definitivamente seus trabalhos, lançando-se na criação. De acordo com Freire (2005), “O grupo nasceu a partir de um convite feito a Angel para, em quinze dias, levar um trabalho coreográfico para apresentar-se nos Municípios do Rio de Janeiro” (p. 94).

Como já visto, o fazer em dança, a partir da década de 1970, em função da obra de artistas como Angel e Klauss, se expandia, mesmo em meio a dificuldades. Possivelmente Angel Vianna foi convidada para esta turnê¹⁷⁵ em função do trabalho que realizava e do reconhecimento que começava a ganhar nos fins da década de 1970.

O segundo espetáculo coreografado por Angel no grupo recebeu uma crítica com um título que expressa a tensão vivida pelos profissionais da dança: “Até quando o desprezo à

¹⁷⁵ O primeiro espetáculo do Grupo Teatro do Movimento, feito para a turnê, foi intitulado “Domínio Público”; baseado em notícias da cidade, Angel apresentou seu trabalho por lugares variados na cidade, não dependendo apenas dos teatros para veicular o espetáculo. O diferencial deste trabalho foi a inovação estética para a época, pois, a cada apresentação, as movimentações eram diferentes, já que se ligavam ao cotidiano e se relacionavam com as notícias do dia em que era dançado. Conforme informações de Freire (2005), o espetáculo percorreu 37 cidades do estado do Rio de Janeiro, passando por escolas, universidades e outros espaços urbanos. Também apresentou trabalho em espaços “não-convencionais, como manicômios, hospitais públicos, penitenciárias, Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM) e na periferia da cidade do Rio de Janeiro”, contribuindo significativamente para a divulgação da dança e o reconhecimento dos espetáculos como forma de produção de conhecimento e possibilidade de sensibilização. Vê-se aí uma ação que atribuiu a Angel um diferencial como professora e coreógrafa.

dança?”, escrita por Flávio Pinto Vieira, em 1976. O tom desta crítica tende a enaltecer a dança como linguagem expressiva e mostrar que havia pouco investimento e apoio à dança, especialmente em meios de comunicação de massa no Brasil. Segundo Freire (2005), o crítico busca evidenciar o que, para ele, seria o atraso cultural e artístico do país:

(...) é triste verificar que em País como o nosso, onde as raízes africanas do nosso povo são visíveis, e onde, portanto, a dança faz parte dele, possui uma televisão que não dá dessa dança nem a imagem mais pálida, a não ser excepcionalmente no carnaval” (VIEIRA *In* FREIRE, 2005, p. 97).

A importância dos investimentos de Angel e Klaus Vianna no Grupo Teatro do Movimento vai além das possibilidades coreográficas e criativas; está diretamente ligada à expansão e busca de reconhecimento do campo profissional da dança como arte expressiva autônoma, pois estabelece conexões entre o contexto social, a formação dos intérpretes e os espaços da cidade nos quais a dança ia se inserindo:

Este casal sempre teve a dança como preocupação permanente; porém, essa dança não é qualquer uma: é uma dança situada na nossa realidade, uma tentativa de expressão coreográfica dos nossos gestos, do nosso corpo e enfim do nosso movimento. A preocupação deles é acabar com o que há de importação e mistificação, apesar de toda eficiência dessa dança fabricada (FREIRE, 2005, p.98).

No ano de 1977, Angel, Klaus e Rainer, filho dos bailarinos e coreógrafos, trabalharam no Grupo Teatro do Movimento, que ocupava uma sala no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde realizaram, em um ano, onze espetáculos; número bastante elevado de produções. O grupo, que encerrou suas atividades em 1980, contribuiu significativamente para a formação de bailarinos que mais tarde se consagrariam como intérpretes e coreógrafos, fundadores suas próprias companhias. Graciela Figueroa (criou o Grupo Coringa) e Eliana Caminada são exemplos de profissionais que trabalharam com Angel e Klaus no Grupo Teatro do Movimento.

No mesmo momento em que fundou o Grupo Teatro do Movimento, Angel cria o primeiro curso de formação profissional de bailarino contemporâneo. A escola é uma das mais consolidadas na cidade e formou uma série de intérpretes e coreógrafos que mais tarde foram reconhecidos no interior do campo. Foi ainda, na década de 1970, que o filho do casal, Rainer, decidiu se dedicar também à dança¹⁷⁶, configurando uma figura importante para a dança cênica carioca, pois, assim como seus pais, estabeleceu conexões entre a dança e outras

¹⁷⁶ No início dos anos 1980 fundou com sua mãe o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação, onde ministrava aulas de dança. Coreografou e dirigiu uma série de espetáculos de dança, como “Coisas de gente” (1983) e de certa forma deu continuidade aos ensinamentos e à obra de seus pais. No ano de 1984, ele e a bailarina Neide Neves (sua esposa) criaram o Centro de Dança Livre, que durou até 1987.

linguagens artísticas, difundiu a dança moderna e contemporânea e cuidou da sistematização do trabalho de Klauss Vianna, que até hoje é usada.

Klauss Vianna buscava ampliar a visão dos profissionais, pois acreditava que o bailarino se fechava em si mesmo, vivendo de forma isolada em relação a outras formas de expressões. Acreditava que a dança deveria ser produzida por seres conectados com o mundo, não por pessoas alienadas e centradas em si. O campo da dança talvez tenha constantemente dificuldade em se legitimar socialmente, justamente porque vive centrado em si mesmo, ou seja, ainda hoje o campo da dança se comunica pouco com o contexto à sua volta; preocupa-se mais com a técnica, com a formação corporal.

Klauss criticava o conservadorismo do balé tanto por parte dos bailarinos quanto por parte do público, e talvez por isso tenha buscado tantos diferenciais em seu fazer. Tentou “desmistificar” a dança clássica, fazer com que seus bailarinos conhecessem o seu corpo e o entendessem para que pudessem realmente expressar sentidos e sensações através do gesto, ampliando fronteiras, visões acerca do corpo, da arte, da dança. Este pensamento dialogava mais intimamente com a dança moderna e contemporânea, nas quais a expressividade dos gestos era marco definitivo.

A Arte não é gratuita: se não aprendo com ela, se não cresço com ela, é o mesmo que não fazer nada. Como bailarino, preciso colocar minha personalidade a serviço da dança e de cada personagem que faço. É ridículo ouvir pessoas dizendo, no final de um espetáculo: “Puxa, como ela levanta alto a perna!” ou “Como ele salta, que beleza!” O próprio público é conservador e busca o que existe de mais fácil na arte. Mas eu não diria que o papel do artista e o do bailarino é realçar esse lado conservador do público.

A dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um. O mesmo processo deve se dirigir a construção dos personagens clássicos, para que se tornem clássicos e não acadêmicos (K. VIANNA, 2008, p. 76).

Em 1978, Klauss dirigiu o Instituto Estadual das Escolas de Arte do Rio de Janeiro, o Inearte, só deixando o cargo após mudança de governo (VIANNA, 2008). Pouco mais de uma década trabalhando na cidade do Rio de Janeiro, partiu rumo a São Paulo em 1980. A partir da trajetória vivida e dos próprios depoimentos de Klauss, é possível pensar que as mudanças constantes nos empregos, as dificuldades em exercer a profissão e em ampliar fronteiras da dança fizeram com que o bailarino e coreógrafo passasse por fases de desânimo e optasse por mudar seu rumo. Neste momento, a parceria com Angel Vianna, que ia além da dança, se desfez pela primeira vez, já que Angel decide ficar na cidade, em função de seus trabalhos que começavam a se tornar conhecidos, mesmo em meio às dificuldades de circulação e fomento. Angel ficou no Rio cuidando do Teatro do Movimento, que estava no auge criativo;

também decidiu se dedicar à escola e aos cursos que ministrava. Sobre a ida para São Paulo, Klauss diz:

Então, de repente, fugi de tudo: do Rio, do casamento, do emprego, das responsabilidades. Fiz todos os rompimentos que achava necessários naquela hora. Fugi para São Paulo, sem qualquer perspectiva de trabalho, sem projetos, sem casa, sem nada (K. VIANNA, 2008, p.55).

Angel fala sobre a partida de Klauss e a relação entre a decisão da partida e o grupo Teatro do Movimento:

Acho que sim, sou muito apegada à família e ele já estava indo... Foi o momento que a gente começou a se separar, embora nunca tenhamos nos separado de verdade, mas um não queria interferência do outro. Olha, se você quer saber a verdade, naquele momento o Klauss não se envolveu muito com o Teatro do Movimento porque quem queria o Teatro do Movimento não era ele. Ele se envolveu sim, entrando com o projeto, porque ele estava mais envolvido, naquela ocasião, com o teatro. O Klauss estava precisando, eu entendo. A gente se entendia muito bem. Eu e o Klauss éramos grandes amigos, ele era o meu maior amigo, meu amigo de verdade. Depois casa e acontece a transformação. A gente trabalhou juntos por longos, longos e longos anos. (A. VIANNA, 2007, depoimento).

Angel Vianna se preocupou com a formação profissional de seus alunos no sentido de uma certificação. Criou o curso de Expressão Corporal em sua escola e tentou um reconhecimento oficial deste curso como uma graduação, mas não conseguiu a aprovação. Este fato levou Angel a buscar o reconhecimento a nível de segundo grau, hoje ensino médio, e em 1983, após adequações de currículo e cumprimento de exigências burocráticas que o estado do Rio de Janeiro exigia, o MEC autorizou o funcionamento de dois cursos propostos na escola de Angel: Curso Técnico de Bailarino Contemporâneo e Curso Técnico em Recuperação Motora e de Terapia através da Dança.

Desta forma nasceram os primeiros cursos técnicos que envolviam dança na cidade do Rio de Janeiro, acontecimento marcante que se configurou como um relevante passo para a formação profissional e o fortalecimento do campo. Em 1985, a escola passou a se chamar “Escola Angel Vianna”. Percebe-se que na década de 1980 a cidade passa a ter mais dois cursos oficiais reconhecidos, fato que confere à cidade uma importância para a dança e dá ao campo da dança cênica autenticidade.

Assim, ao longo dos anos, o casal Vianna buscou dinamizar suas ações e o fazer em dança. Lançaram inovações, transitaram entre as instituições oficiais e privadas, entre o palco e a rua. Em função das atividades e da dinâmica estabelecida pelo casal, somado ao desejo constante de reconhecimento da área da dança como forma de produção de conhecimento, Angel e Klauss se tornaram ícones da dança na cidade do Rio de Janeiro e também no Brasil.

E o próprio Klauss Vianna avalia que houve um crescimento da dança cênica carioca nos anos 1970:

O ano de 1975, aliás, foi pródigo em realizações. Novas escolas foram abertas, grupos se destacaram e as academias de dança tradicionais conseguiram um número expressivo de alunos (de ambos os sexos). Não sei a que atribuir este súbito interesse de nossa juventude por um maior conhecimento de seu corpo e pela busca de uma nova maneira de utilizá-lo. Creio que a partir das aulas públicas, e dos contatos com espetáculos como os do Grupo Alwin Nikolai, os jovens foram despertados para os movimentos do corpo. Nikolai e os grupos de dança pós-moderna retomaram a estrutura coreográfica de origem primitiva do movimento-ação. (K VIANNA, 1975, *Jornal do Brasil*).

Klauss observa que, a partir de iniciativas que levaram espetáculos a diferentes lugares, fazendo com que houvesse a circulação da dança na cidade, criaram-se formas de divulgar a dança cênica e houve um crescimento do interesse nessa arte. A partir destas iniciativas e da ampliação e manutenção de um mercado, que apontava demandas, surgem os primeiros tipos de apoios específicos para a dança. Angel Vianna também percebe a importância que existe nos patrocínios e apoios, pois sem apoios efetivos e financeiros não há como manter os profissionais. Sobre esta questão, afirma que, quando podia, pagava bem aos bailarinos, para que eles pudessem se manter e ter uma vida por trás de seus trabalhos com a dança:

(...) com o meu Pacote Cultural, os que não moravam alugavam o quarto deles, a casa deles, comiam e ainda passeavam com o dinheiro dado. Naquela época... Eu tenho os contratos aí assinados por eles. Dava para pagar uns R\$ 4.000,00, era muito dinheiro na ocasião... Reais, não! Cruzeiros. (A. VIANNA, 2007, documentário).

Dançar, para Klauss, era muito mais que estabelecer relações entre espaço e movimento; mais do que buscar a perfeição técnica de um movimento em uma execução. A dança é uma potência expressiva, algo que pode gerar produção de conhecimento e equilíbrio de vida; por este motivo, acreditava na dança como campo da arte e como possibilidade profissional; lutou para o reconhecimento da dança por toda sua vida:

A consciência do que é a dança e o porquê dela é essencial. Com esta consciência vem o equilíbrio corporal e psíquico. O conflito de espaço é o aliado direto do balé, não existe leveza sem peso e este é o conflito dramático que vivenciamos. Na aula, a intenção é provocar o conflito dos sentidos, da emoção, na mudança dos músculos. É assim que funciona. Falo por mim e pelo meu método, que tem início, meio e fim. É como a vida, completo, por isso digo que não é técnica, é filosofia. Vale-se do respeito e da harmonia do corpo e movimentos. O aluno pode errar e errar até descobrir que, pela persistência, há resultados. Mas, acima de tudo, estar presentes às coisas que se faz vale como lição para toda a vida. Não apenas para a dança, e sim, para tudo que se faz (K. VIANNA, *Jornal Hoje em Dia*, 1989).

Em questionamento sobre o respeito aos profissionais da dança no Brasil, feito por jornalista do *Jornal Hoje em Dia*, de Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1989, Klauss fala

sobre a profissão "dança" e critica a falta de posicionamento e de estudo do bailarino, apontando estes dois fatores como centrais para a fragilidade do campo e para a possibilidade de reconhecimento da profissão bailarino/coreógrafo/professor de dança. Já nos fins da década de 1980 Klauss percebe a relevância da formação do profissional que atuará na dança:

Se fosse resumir a resposta, começaria de forma desalentadora. A profissão não tem fundamento, não tem base. A dança é sempre esquecida. O teatro, a arte, a música têm história, mas a dança é sempre esquecida. Em grande parte, a culpa é dos bailarinos, que são desinformados. Aí, viria a pergunta: onde a informação entra no enredo? Exemplifico: há um livro escrito por um mito da dança moderna brasileira, uma bailarina que na década de 30 foi capa de revista "Life" e dançou em Hollywood. Ela se chama Eros Volússia; hoje está só, abandonada e drogada, com 80 anos e uma história que, apesar de escrita e, portanto, registrada ninguém conhece. Imagine que ela foi a primeira a dançar descalça no palco do Municipal. O livro dela é uma lição de vida. Bailarino é ignorante e isso é motivo de vergonha (K. VIANNA, Jornal Hoje em Dia, 1989).

A preocupação de Klauss Vianna é muito coerente para o fortalecimento do campo e o reconhecimento da profissão, pois a partir de seus esforços alguns caminhos foram abertos à dança. Segundo o artista, o reconhecimento da dança como área da arte, de produção de conhecimento, é restrito, também em função dos próprios atores sociais que frequentam o campo. Ou seja, os artistas da dança trabalham de forma isolada, enfraquecendo a ampliação das possibilidades profissionais.

Em 1989, Klauss Vianna recebe a bolsa Vitae, importante prêmio para fomento na dança, conforme visto no capítulo anterior, e dá origem ao projeto do livro *A dança*, lançado um ano depois, em 1990. A ideia do livro era deixar algumas de suas memórias e metodologias escritas para serem consultadas e expostas. Sobre o livro o profissional relata:

É a possibilidade de documentação de um trabalho que venho fazendo há quarenta anos. Ao mesmo tempo, é uma forma de me organizar, um meio de chegar a um outro processo, mais mental. As pessoas pensam muito pouco o corpo, agem a partir de formas, copiam os exercícios. O livro é a minha forma de colocar meu coração e discutir tudo isso.

Mas será que bastaria ler o livro para conhecer a proposta? KV: Um livro não substitui o professor. É toda uma filosofia de vida, toda uma vivência pessoal minha, particular. E acho impossível você usar seu corpo de forma independente de sua vida. Somos responsáveis pela cara e pelo corpo que temos. Minha proposta não é fazer movimentos entre quatro paredes: na aula dou só algumas dicas, mas a aplicação é lá fora, nas ruas, na dança da vida (K. VIANNA, Folha de Londrina, 1989).

O lançamento do livro de Klauss Vianna repercutiu na imprensa fortemente, especialmente nos jornais de grande circulação da época, como, por exemplo, a Folha de São Paulo:

Não é um tratado sobre dança. E quem procurar exercícios, tipo Jane Fonda, vai se decepcionar. Eu apenas situo o momento atual de dança, questiono o balé clássico, o

que eu faço, o que outros fazem. E falo um pouco sobre minha vida. Questiono mais do que tudo. Assim é o livro 'A Dança', numa explicação de seu autor, Klauss Vianna.

Aos 61 anos, 45 deles dedicados ao estudo do movimento, o mestre vê hoje consolidada sua técnica do movimento consciente. Modesto, diz que o método não é seu, e sim universal. Essa técnica possibilita que as pessoas tenham sua individualidade. Se alguém diz que usa o método de Klauss Vianna é porque não entendeu nada mesmo (FOLHA DE SÃO PAULO, 1990).

Dois anos depois do lançamento da primeira edição do livro, isto é, em 1992, Klauss Vianna sofre uma parada cardíaca e falece. A morte do artista abalou a classe artística, especialmente da dança e do teatro, e repercutiu em diferentes jornais da época, como Jornal do Brasil, Rio de Janeiro; Jornal Diário da Tarde, Belo Horizonte; Jornal Zero Hora, Porto Alegre; Jornal O Globo, Rio de Janeiro; dentre outros jornais e revistas. O fato de a notícia de seu falecimento ter sido noticiada em diferentes mídias e jornais diversos, confere a ele uma popularidade e autenticidade como profissional da dança. Títulos expressivos mostraram a importância de Klauss para a dança brasileira: “Klauss Vianna (1928-1992): o intérprete da dança; “Morre Klauss Vianna: o filósofo da dança”, “Klauss Vianna - 1928 - 1992. A dança brasileira perde um de seus mestres”, "A dança diz Adeus ao pai da Modernidade". No corpo das reportagens, as seguintes palavras:

O corpo de Klauss Vianna foi velado durante toda a madrugada no saguão do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) no bairro da Bela Vista, por uma emocionada multidão de atores, coreógrafos, bailarinos e diretores de teatro. Na maioria ex-alunos de Vianna que, com o seu famoso método de expressão corporal, transmitiu a várias gerações de atores os segredos básicos dos movimentos do corpo humano (DIÁRIO DA TARDE, 1992)

Ele fechou um ciclo: escreveu um livro, realizou um vídeo e inaugurou uma escola - a Escola de Dança Klauss Vianna - que divulga sua técnica de expressão corporal. "Klauss ensinou o que é, de verdade, a dança da vida", definiu emocionado, Rainer Vianna, herdeiro e continuador do método do pai. "Ele era uma pessoa muito especial, como gente, profissional e amigo, lembrou a bailarina Angel Vianna, que foi casada durante 25 anos com Klauss e é divulgadora de seu método de trabalho corporal no Rio, na escola Espaço Novo, em Botafogo (JORNAL DO BRASIL, 1992).

O método de conhecimento e trabalho corporal de Klauss Vianna encantou gerações de atores, como Tônia Carrero, Rubens Correia e Marília Pêra. "Eu usava meu corpo sem conhecê-lo, e ele me abriu um novo universo", lembra Tônia Carrero, que foi aluna de Klauss Vianna há mais de 20 anos. "Klauss me ensinou a filigrana do teatro", reconhece Marília Pêra. "Ele foi um inovador, pois mudou o conceito do que era o trabalho corporal no Brasil e, embora não gostasse de falar disso, foi também o melhor professor de dança clássica que este país já teve", diz o crítico João Cândido Galvão, curador da 21ª Bienal de São Paulo (JORNAL ZERO HORA, 1992).

Vários artistas lamentaram a perda de Klauss Vianna, como Rodrigo Pederneiras, coreógrafo do Grupo Corpo, Ana Botafogo, primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Jota D'Ângelo, dramaturgo, diretor e ator, e sua ex-esposa, companheira de uma vida,

Angel Vianna, dentre muitos artistas. Ana Francisca Ponzio, jornalista, curadora e crítica de dança, fala de Klauss, expressando sua importância: “O germe da inquietação e da criatividade difundido por Klauss está, portanto, presente. Resta, contudo, lamentar a falta de condições de trabalho que um profissional de sua categoria encontra no Brasil” (*in* FREIRE, 2005, p. 154).

Klauss Vianna abriu as portas para uma geração inteira, principalmente aqui, em Minas Gerais - e posso falar isso porque sou uma das pessoas que começaram a trabalhar por causa das modificações de pensamento que ele propôs. Aliás, não abriu as portas: rompeu com os pés, chutando mesmo a mediocridade da visão que vinha da tradicional família mineira. Klauss foi um pioneiro na teorização da dança, levou os bailarinos a pensarem e descobrirem por que estavam fazendo e o que faziam (PEDERNEIRAS, coreógrafo do Grupo Corpo, *Jornal o estado de Minas*, 1992).

Klauss Vianna foi uma das pessoas mais importantes no cenário da dança no Brasil. Ele levou muito conhecimento para o balé do Municipal de São Paulo. Seu trabalho de conscientização do corpo, entrando pela dança contemporânea, foi muito importante para todos nós bailarinos. É uma perda lastimável para a geração mais nova, que fica sem poder usufruir dos seus conhecimentos. Embora tenha sido maravilhosa a colaboração deixada por ele através do livro "A dança" (ANA BOTAFOGO, *Jornal O Globo*, 1992).

A seguir da morte de Klauss Vianna, Angel continuou a trabalhar na cidade do Rio de Janeiro. À trajetória de Angel, somaram-se alguns dramas pessoais que certamente influenciaram sua arte, sua luta pelo fazer em dança, seu processo de ensino. Três anos após a morte de seu marido, amigo e colega de profissão, morre o filho do casal, Rainer.

A morte de Rainer Vianna também repercutiu na mídia e foi lamentada pela classe artística. O *Jornal O Estado de São Paulo*, de 03 de setembro de 1995, em reportagem intitulada *O Mergulho do príncipe bailarino*, de Caio Fernando Abreu, ressaltou o importante trabalho do artista no que diz respeito ao ensino da dança e sua relação com os pais. Um dos principais fatores que chamou a atenção na morte de Rainer foi a proximidade com a morte de seu pai. Após as mortes de seu marido e filho, Angel se afasta por um ano dos trabalhos com dança e volta a viver em Belo Horizonte¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Neste tempo em Belo Horizonte, Angel sofre uma queda, fraturando a perna em dois lugares. A recuperação de Angel foi longa, mas a bailarina e coreógrafa conseguiu voltar a andar e até os dias de hoje está em cena em espetáculos de dança. Sobre o acidente declarou: “Foi obra de Deus ter quebrado em dois lugares, para dividir a dor física e a emocional, senão não teria aguentado tanta violência” (*in* Freire, 2005, p. 106). Em entrevista a Marília Sampaio, do *Jornal do Brasil*, em 1998, Angel diz: "Eu fiquei em Belo Horizonte um ano para ganhar forças. Mas nessa época levei um tombo horrroso e fui operada. Minha perna direita hoje tem cinco parafusos. Eu sentia então duas fortes dores, a física e a emocional. Eu nem entendia muito o que estava acontecendo... tive que aprender a andar de novo, em todos os sentidos". Ana Vitória Freire vê um significado no acidente com Angel: “Era como se o corpo se preparasse para uma estagnação, respondendo à dor naquele momento” (2005, p. 106). E continua: “Angel fala de sua fratura para falar das fraturas emocionais que viveu naquele momento. Sabemos que Angel não ficou imobilizada após as perdas” (2005, p. 106). Angel referencia em seus trabalhos constantemente as figuras de Klauss e de Rainer, como parceiros nas descobertas e no amor à dança: "(...) é como se eles estivessem bem presentes na minha vida. Como o terapeuta disse: —“Angel, isso tudo é porque

Após o tempo afastada da dança se recuperando de traumas físicos e emocionais, Angel seguiu com seus trabalhos e voltou a morar na cidade do Rio de Janeiro. Nos fins da década de 1990, concentrou seus esforços na escola, levando-a a consolidar-se como um dos melhores espaços de formação profissional em dança. E também dedicou-se à atuação no cinema, como preparadora corporal de atores para filmes, como, por exemplo, *A Ostra e o Vento*, de 1996. No início dos anos 2000, a escola ganhou grandes proporções e tornou-se uma das primeiras universidades privadas em dança no país.

Os cursos técnicos oferecidos pela Escola Angel Vianna foram responsáveis por formar artistas que se consagrariam no campo da dança posteriormente, como Paulo Caldas, Márcia Rubim, Tereza Taquechel, dentre outros. A geração da dança contemporânea de 1990, que criou companhias e grupos e atuou definitivamente no cenário da dança cênica, ocupando, inclusive, teatros e recebendo apoio da Rio Arte¹⁷⁸, foi praticamente toda formada por Angel Vianna. A pedagogia de Angel e a forma de encarar o movimento, o gesto e a maneira de valorizar o humano, o pessoal, levou muito bailarinos a procurarem sua escola. Segundo a própria bailarina (2003):

Eu achava bonito a maneira de cada um pensar. Então isso, a filosofia, eu trouxe para esta escola: o respeito ao ser humano, o respeito ao indivíduo e o respeito ao artista. O bonito da escola, o que mais me comove, o que mais me dá alegria é ver fortificar o indivíduo (A. VIANNA, documentário, 2003,).

O fato de formar inúmeros bailarinos e coreógrafos (já em 1989 eram mais de 500 inscritos nos cursos, segundo jornal O Globo de 25 de julho) ressalta a importância de Angel no campo e mostra como suas ações são contínuas, na medida em que forma profissionais que buscam atuar no campo, ocupando e criando espaços profissionais em dança. Segundo Freire (2002) a escola consolidou-se como um “centro de efervescência cultural”, pois “propagou para o mundo a excelência do ensino da dança. Muitos de seus alunos de ontem, continuam voltando à escola, devido à dinâmica de seus cursos e de seu corpo docente” (p. 110).

você não deixa eles morrerem, você deixa eles cada vez estarem presentes o tempo inteiro! Você fala mais neles do que em você”. E é verdade. (ENTREVISTA, 2007. No acervo Klaus).

¹⁷⁸ Instituto Municipal de Arte e Cultura, criado em 1979 pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Seu objetivo foi “promover e desenvolver - através de patrocínios, apoios e incentivos - diferentes campos culturais como artes visuais, dança, música e teatro. O RioArte foi o responsável por elaborar e executar as políticas culturais da Secretaria Municipal de Cultura ao longo dos mais de 20 anos de funcionamento” (WIKIDANCA, 2014.) Entre 1995 e 2005, foram criadas variadas ações e programas para a dança, fazendo este período ser marcante na atuação profissional. “Isso se deve especialmente pela política de apoio e subvenção à dança desenvolvida pelo RioArte no período em questão” (WIKIDANCA, 2014). Exemplos de ações para a dança: Programa de Bolsas RioArte, Prêmio RioDança, Projeto Memória da Dança. O instituto foi extinto, em 2006, pelo então prefeito Cesar Maia.

A escola passou a ser também uma possibilidade de trabalho para bailarinos, pesquisadores e coreógrafos. Ao se tornar faculdade, impulsionou a especialização e o desenvolvimento da carreira acadêmica de professores e ampliou o número de professores em sua escola, para dar conta do curso técnico e da faculdade, movimentando o campo profissional.

Angel formou em sua escola, no Rio de Janeiro, a primeira e a segunda geração de profissionais, bailarinos e coreógrafos, que conseguiram se inserir nos programas de apoio oficial do Estado para a dança nos anos 1990. Podem ser citados como exemplos, Lia Rodrigues, Márcia Rubim, Paula Nestorov, Helena Katz, Gustavo Ciríaco, dentre muitos outros. Todos estes reconhecem que Angel abriu muitas portas e ajudou a construir a dança de cada um¹⁷⁹. A grande maioria dos profissionais que foram incentivados pelo programa da RioArte com subvenção a grupos de dança tinha sido formada pela escola Angel Vianna. Não parece ser uma coincidência, mas um círculo que se criou à volta de Angel, onde os que estão próximos são conhecidos ou conhecem os caminhos: "A escola da Angel foi uma grande disseminadora de 'nomes' no Rio de Janeiro" (KATZ, documentário, 2003).

(...) Se você olhar o Rio de Janeiro, na formação, o que aconteceu: temos a escola da Angel, que não pertence aos anos 90, mas tem uma longa tradição anterior aos anos 90, mas que, ao longo do tempo foi despejando profissionais no Rio de Janeiro e esses profissionais foram ou fazendo grupos dentro da própria escola ou fazendo seus próprios trabalhos fora da escola. E esses profissionais foram aumentando, criando algo que a gente pode hoje chamar de mercado. Um mercado com uma determinada cara (KATZ, documentário, 2003).

Sua escola se localiza na zona sul, seu nome como bailarina, professora e coreógrafa já estava conhecido no campo das artes cênicas e constantemente se envolvia nas discussões sobre o campo da dança cênica e o mercado de cultura. Sua visão ampliada sobre o fazer em dança proporciona até os dias de hoje práticas que vão ao encontro de uma tentativa de ampliar o acesso à formação profissional em dança: estende bolsas a alunos que não podem pagar os cursos em sua escola e libera constantemente as salas de ensaio de sua escolas a grupos e companhias que necessitam de espaço para trabalhar. Entretanto, a formação da maioria se dá através de cursos pagos, o que naturalmente gera uma diferenciação social. A formação profissional se estende diretamente neste caso e ,ainda que com algumas brechas, a quem pode pagar, logo, uma relação também de mercado.

¹⁷⁹ No documentário Danças Cariocas (2004) diversos artistas consagrados no campo da dança cênica reforçam a importância de Angel Vianna para a formação em dança no Brasil. Por exemplo, Duda Maia: "O mais bacana da Angel foi que dentro do curso da Angel, embora os trabalhos fossem direcionados, é que você pode fazer o que quiser" (2004) e Gustavo Ciríaco: "Não foi fácil dançar...meu corpo foi conquistando em termos de consciência... A escola da Angel foi essencial porque ela abriu caminho, ela te dá possibilidade de fazer seu próprio caminho" (2004).

O trânsito que se criou na escola Angel Vianna fez, segundo a própria, com que aos poucos a cidade fosse reconhecendo seu fazer profissional, fato que abriu brechas ao entendimento sobre as profissões bailarino e coreógrafo. Quando perguntada: É possível viver de dança no Brasil? Você acha que o artista da dança é reconhecido profissionalmente na cidade do Rio de Janeiro?, responde: "Sim, porque eu, Angel, abri uma escola onde se formaram os que se dedicam a fazer a dança. Por aqui passaram e passam muitos. De todos os lugares. Eles me procuram, falam comigo e eu falo com cada um. Sempre" (A. VIANNA, 2014, depoimento).

Angel atribui este possível reconhecimento profissional à capacidade de dedicação e principalmente à formação. É preciso estudar, ler, entender, recriar, criar, ou seja, instrumentalizar o bailarino. Não basta querer fazer dança. Há que se dedicar à dança. Observa-se, então, nas palavras de Angel, que a artista acredita que a dança se consolidou como uma possibilidade de profissão no Rio de Janeiro, embora longe ainda de um reconhecimento social abrangente. Em 2001, a escola se expande e passa também a oferecer cursos de graduação em dança, tornando-se a Faculdade Angel Vianna:

(...) após 43 anos de desenvolvimento e investimento educacional, a Faculdade inaugura uma nova fase na história do ensino acadêmico de dança no Brasil: por ser a primeira faculdade [privada] isolada e exclusivamente de dança, por ser sua mantenedora, pessoa física e por trazer na sua trajetória um longo percurso de história e tradição no mundo da dança (FREIRE, 2005, p. 121).

A Faculdade Angel Vianna (FAV) iniciou sua trajetória com dois cursos, que ainda hoje são oferecidos: Formação de Dançarino Profissional e Formação em Licenciatura da Dança. Inicialmente, os próprios docentes da escola de Angel que ministravam aulas no curso técnico foram cursar a FAV, a fim de buscar especialização e formação. Cabe lembrar que muitos profissionais da dança buscaram outras formações em campos próximos, como a Educação Física, já que as graduações em dança só se efetivaram na cidade nos fins da década de 1990, com a UFRJ e a FAV.

A possibilidade de se formar e ter diploma universitário no campo da dança contribuiu significativamente para o fortalecimento profissional da dança cênica, já que a produção passa a não ser somente prática, mas também teórica e há a implementação de diferentes projetos e grupos de pesquisa, fato relevante para a inserção da dança no campo científico e acadêmico.

Sobre o ensino da dança hoje, Angel destaca que, em geral, está sendo dificultado porque as pessoas não querem ajudar ao outro, preocupação que ela sempre demonstrou em suas aulas:

Tem gente que pensa como eu. Mas outros têm dificuldades de ajudar o aluno a crescer e acaba ensinando passos e não a percepção do movimento (...) se você não estiver atento, o aluno perde muito tempo na falta do seu conhecimento corporal e sem a ajuda do conhecimento do outro (2011, depoimento).

Em reportagem ao *idanca.net* (2011), quando perguntada sobre o assunto do ensino da dança hoje, critica e lamenta a maneira como a juventude de hoje está subordinada e presa a padrões estéticos, sem observá-los e analisá-los. Observa-se aqui outra preocupação de Angel em relação ao ensino da dança: é a pasteurização das diferenças, tanto prezadas por ela. Na dança, essa pasteurização também acontece, na medida em que, na tentativa de definir o que seria dança contemporânea, criam-se clichês e movimentos "característicos" para a dança. O propósito da dança contemporânea seria perdido. Além disso, a oferta de cursos livres de formação curta deixaria o campo frágil:

Minha geração era partidária e hoje são especiais. É só olhar a juventude hoje em dia para ver que são todos iguais. O corpo é igual, a roupa é igual, o pensamento é igual. E aí, onde fica a individualidade de cada um? A individualidade é a coisa mais importante da minha filosofia, que tento passar adiante na escola e faculdade que dirijo.

Uniformizar um corpo pensante, um modo de vestir, de agir, é uma maneira de camuflar todo um conhecimento mais profundo de uma individualidade mais presente, mais forte. Sem contar que, no momento em que você escolhe um modelo que não é real para o seu corpo, isso é extremamente prejudicial, tanto fisicamente quanto mentalmente, emocionalmente (A. VIANNA, entrevista, 2011).

Uma das principais apreensões de Angel é quanto à constante dificuldade que se tem para fazer arte e para fazer dança na cidade, ainda que alguns momentos sejam mais frutíferos do que outros. Refere-se às dificuldades de incentivos para a produção, a dificuldade em manter a escola, de encontrar caminhos sólidos. Mas é otimista, pois continua a entrevista dizendo que é possível, sim, ser profissional em dança na cidade do Rio de Janeiro e no Brasil, mas que é trabalhoso, árduo. É preciso tornar-se especializado.

Angel Vianna tornou-se importante também porque se preocupou em “sedimentar o estudo e a pesquisa corporal como um conhecimento adquirido por métodos e sistemas de construção do saber” (FREIRE, 2002, p. 84). Essa preocupação de Angel reflete sua busca na sedimentação de seu trabalho; a bailarina mostrou ao longo de sua atuação que a dança era produção de conhecimento e que para viver de dança é preciso estudar, elaborar métodos, pesquisar diversas áreas, enfim, se aprofundar em uma linguagem. A arte, a dança, são formas de conhecimento, portanto, áreas do saber. Segundo Jorge de Albuquerque Vieira:

É até mesmo comum não considerar a arte como forma de conhecimento. No entanto, defendemos o ponto de vista segundo o qual a arte é uma forma sofisticada de conhecimento, possivelmente anterior ao que podemos chamar de conhecimento racional e discursivo (*In* FREIRE, 2002, p. 85).

A trajetória e as memórias de Angel e Klauss Vianna mostram por si a importância destes artistas para a busca de legitimação do campo da dança, pois eles trabalharam no intuito de mostrar que a dança é uma forma de conhecimento; valorizaram o profissional e o fazer em dança. Em suas iniciativas, tinham por objetivo provar que para ser bailarino/coreógrafo/professor de dança, eram necessários estudo e formação, ou seja, lutaram para garantir profissionalismo ao campo.

Ainda que seus esforços não tenham expressividade em todos os momentos, estabeleceram premissas e diretrizes para a formação de bailarinos, coreógrafos e professores que desejavam se tornar profissionais. Em verdade, eles ressaltaram, para os próprios bailarinos, coreógrafos e professores que transitavam pelo campo, como os conhecimentos e criações em dança estão além das performances. De acordo com as explicações realizadas até aqui, pode-se afirmar que fazer dança profissionalmente exige formação e indivíduos capacitados, capazes de se relacionar com o contexto no qual estão inseridos.

Ao longo da trajetória de Angel Vianna, percebe-se que ela passou a trazer para si a responsabilidade sobre a educação profissional dos bailarinos e coreógrafos, ou seja, sobre a formação destes. Isso marca o campo profissional. Angel, como visto, acreditava na dança como profissão e, para isso, era preciso especializar-se, como em qualquer outro ofício: “Tinha em mente formar profissionais com um grau de informação além do convencional” (FREIRE, 2002, p. 109).

Diversos profissionais que atualmente são reconhecidos no campo da dança cênica e podem se dedicar exclusivamente à dança, com oportunidade de terem seus trabalhos circulando pela cidade, expressam a relevância e o caráter inovador do trabalho do casal Vianna, fato decisivo para o campo e para a ampliação do fazer em dança na cidade do Rio de Janeiro:

Essa visão de contemporaneidade e trabalho comprometido que Klauss e Angel queriam no Centro de Pesquisa Corporal foi sustentado até hoje e tem dado inumeráveis frutos.

Klauss sempre tinha nas suas aulas, e em tudo o que ele fazia, uma entrega muito grande, muito amor, força e toda a sabedoria que ele podia colocar nas coisas e para ajudar as pessoas a expressar todo seu potencial.

Era uma pessoa (continua presente ainda que a forma tenha mudado) muito viva e criativa e um exemplo de coragem que a cada passo se comprometia mais com o que ele entendia era a sua verdade.

É uma pessoa muito querida pra mim. Os dois, Klauss e Angel, eu os quero muito (FIGUEROA, Acervo Angel Vianna, 2007).

Ivaldo Bertazzo sobre Klauss e Angel:

A marca do Klauss é a relação dele com o individual. É uma pena no meu depoimento... Porque a gente tem que aprender muito olhando como o mestre ensina

e como ele ensina as diferentes dificuldades, e as pessoas querem aprender um método. Não é o método dele que tem a força, é a revolução que ele faz em levar as pessoas para uma interiorização. Eu enalteci, eu saía daqui das aulas de força; e confesso, voltava a fazer tudo errado, fazia força. Tinha os dois lados. A gente tem que entender que o ser humano é sempre duplo, então a necessidade de fazer força, de fazer o errado, depois ir e procurar a organização... Vai demorar até uma coisa encontrar a outra e dar certo, então a gente fica nessa oscilação; a gente não deve censurar, é assim o processo (DEPOIMENTO, 2006).

Márcia Rubim sobre Angel Vianna e a formação que teve na escola:

Eu não sou uma bailarina convencional (...) Quando eu entrei na Angel, quando cheguei na Angel, eu já fazia dança a vida inteira, quando cheguei na Angel eu não sentava. Achei que ia parar de dançar (...) Tanto a Angel quanto a Regina me abriram; o que elas me ensinaram me afetou muito e me possibilitou caminhar, me possibilitou pesquisar, descobrir a minha relação com a dança, porque eu já contei para vocês, que o meu corpo não é bom pra isso (...) é como se minha alma dançasse e o meu corpo não estivesse acostumado. Demorou muito para eu descobrir que eu podia dançar (DOCUMENTÁRIO, 2003).

Ruth Rachou sobre o trabalho de Klauss e a preocupação com o profissionalismo na dança:

Ele contava que ele queria modernizar tudo, atualizar todo o universo da dança. Ele, com toda razão, achava que estava tudo muito atrasado. Não tinha incentivo pra quem aprendesse a dançar, a realmente gostar de dançar e ir em frente, batalhar pela dança... porque desinteressava as pessoas e elas começavam a ir embora. Então, ele queria modificar essa opinião das pessoas sobre o trabalho da dança e sobre a profissionalização do bailarino e todo o... Que era muito... Já estava melhorando naquela época, mas era muito difícil ainda. Tudo era difícil. Pedir verba no governo era difícil. Então era uma batalha mesmo - e essas coisas deixavam ele muito pra baixo, às vezes, muito desanimado. Então... E quando a gente encontrava, a gente conversava sobre tudo. Esses assuntos de... esses problemas. O que ele queria fazer era criar: criar danças, como ele criou pro filho dele. Então, isso era difícil (RACHOU, depoimento, 2007).

Os depoimentos e memórias dos artistas corroboram a afirmação de que Angel e Klauss Vianna foram artistas pioneiros nas ações para a formação e o reconhecimento de um campo profissional em dança cênica na cidade do Rio de Janeiro. A escola tornou-se um celeiro de formação em dança e exportou para outras cidades profissionais, ampliando cada vez mais as ações em dança e as inúmeras problematizações que o campo possui.

Klauss e Angel, de acordo com pesquisa nos acervos que levam os seus nomes e no acervo da FUNARTE, foram objeto de estudo de pesquisadores do meio acadêmico, acontecimento que marca a autenticidade da trajetória do casal e de suas contribuições. Além de se tornarem "objetos" de pesquisas acadêmicas, Angel e Klauss Vianna receberam

inúmeros prêmios¹⁸⁰ pelo Brasil e pelo mundo, o que reforça a importância do casal para o campo da dança cênica profissional.

O prêmio Mambembe, em especial, demonstra o crescimento do campo da dança bem como ajuda a observar as inúmeras fragilidades enfrentadas pelos artistas profissionais da dança. O Mambembe era um troféu dado pelo Ministério da Cultura e um dos únicos a incluir a dança. Em reportagem do *Jornal Tribuna da Imprensa* (RJ), de 1997, e do jornal *O Globo* também em 1997, Angel Vianna e Lia Rodrigues problematizam o prêmio e a distribuição pelos diferentes campos da arte, apontando uma desvantagem da dança no sentido da divisão e recebimento dos recursos, fato que reflete a legitimidade do campo da dança, pois passava a ser contemplado em prêmios e eventos, mas marca também a disparidade e o pouco *status* se comparado a outros campos da arte como a música e o teatro. Foram sessenta contemplados no teatro e apenas quatro para a dança. Cada vencedor recebia um troféu e o valor de três mil reais.

Aqui faz-se importante a seguinte análise: o número menor de premiados não seria também pelo fato de haver menos produções e profissionais em dança? Contudo, esta problematização não pode ser sustentada, já que, como apresentado em capítulos anteriores, a década de 1990 foi extremamente frutífera para a dança e havia um número maior de companhias e grupos se relacionado às décadas anteriores. E, a escola de Angel e a graduação em dança da UFRJ já estavam em funcionamento, possibilitando a formação profissional, inclusive, em graduações de nível superior. O fato de ser um campo recente certamente contribuiu para o número menor de bolsas, bem como a dificuldade de a dança cênica profissional ampliar espaços de atuação nos veículos de comunicação de massa, fruto talvez de uma mistificação da dança cênica, herdada do balé clássico, como visto anteriormente.

Angel Vianna enfatiza na reportagem "A dança no pódio", do *Jornal Tribuna da Imprensa*, de quinze de março de 1997, as dificuldades para a produção em dança, mesmo para ela, que já estava com seu nome aparecendo. Somente em 1996 recebeu pela primeira vez apoio financeiro do Instituto RioArte para suas produções. Sobre o prêmio Mambembe, Angel declara:

¹⁸⁰ Podemos citar os seguintes prêmios: Troféu Aplauso, recebido por Klauss Vianna pelo reconhecimento a suas ações para o reconhecimento da dança; Medalha do Mérito Artístico de Dança, recebido por Klauss Vianna após sua morte, por serviços prestados à dança; Medalha da Comenda da Ordem do Mérito, recebida por Angel em 1999; Angel ainda recebeu o Título de Notório Saber, pela UFBA em 2003 e o Prêmio Mambembe, recebido em 1997, pela reconhecimento prestado ao ensino e desenvolvimento da dança brasileira. Angel destaca em uma das reportagens: "Tenho que zelar pela dança. Por isso, busco formar bailarinos pensantes, políticos, com as cabeças voltadas para o futuro" (*JORNAL TRIBUNA DA IMPRENSA*, 1997).

A dança não estava cogitada neste Mambembe. E mesmo incluída está reduzida. A dança é uma arte ampla, que abrange a música, as artes plásticas, deveria ter mais espaço. Eu sou da dança e do teatro, defendo os dois, mas a dança, realmente, está em desvantagem na premiação. E isso, mesmo depois de toda a repercussão dos brasileiros em Lyon, no ano passado (Jornal Tribuna da Imprensa, 1997).

Angel Vianna refere-se ao evento Bienal de Lyon, que, em 1996, com apoio de artistas de fora do Brasil, contou com a participação de brasileiros, sendo o trabalho de todos os grupos bem criticado. Este evento foi importante para solidificar a participação brasileira em festivais internacionais e projetou grupos e coreógrafos.

Angel tornou-se também membro de importantes conselhos e organizações que ajudam a promover a dança no Brasil e a discuti-la como possibilidade profissional. O Conselho Brasileiro de Dança, órgão vinculado ao *Conseil International de la Danse* - UNESCO, de 2002, é um dos exemplos.

Em função de toda a trajetória de Angel e Klauss e de suas inúmeras ações, pesquisadores em dança (ainda poucos no Brasil, conforme apontado no capítulo dois) recentemente (historicamente) passaram a se preocupar com os registros e com a criação de acervos. Em 1986, CNPq e CAPES apoiaram projetos de dança na UFBA, primeira universidade a oferecer os cursos de dança no Brasil. Tempos depois, a partir da organização de pesquisadores instituiu-se o projeto "Memória em Movimento", que proporcionou a criação dos acervos de Angel e Klauss e a disponibilização das informações na rede, com patrocínio da Petrobrás. Esta foi uma ação importante para a divulgação da dança na sociedade, mas ainda uma ação isolada.

A cidade do Rio de Janeiro foi um local privilegiado para a arte e para a dança em função de sua imagem de grande centro cultural do país. Klauss Vianna e principalmente Angel Vianna, souberam aproveitar os espaços que a cidade tinha, mesmo que estes espaços estivessem, em um primeiro momento, fechados à dança. Contribuíram também com a abertura à dança moderna e contemporânea na cidade do Rio de Janeiro, dinamizando o campo. Conforme visto nos depoimentos e memórias (coletivas, no sentido de Maurice Halbwachs) apresentadas aqui, o casal foi fundamental para o desenvolvimento da Dança Contemporânea no Brasil e para a manutenção do campo profissional.

- Sou uma operária da dança, por isso fico feliz que tenham enxergado meu trabalho - diz ela. - Mas acho que ainda falta trabalho e suar muito para que consigam ver as coisas de um modo mais geral. Já temos um produto nacional forte e a dança é uma arte que cresce não só aqui, mas no mundo todo (A. VIANNA, O Globo, 1997).

E, Klauss Vianna já assinalava:

Acho que de um lado é preciso isso mesmo, senão não funciona. A gente [...] tem que ter dinheiro mesmo. Eu cobro muito caro as minhas aulas, afinal eu trabalho há muito tempo e acho que mereço. Nunca digo a alguém que cobre barato pelas aulas, a não ser nessas coisas de Governo [...] Mas normalmente deve-se cobrar caro, pois é um trabalho como outro qualquer e as pessoas não valorizam. Eu tenho amigos que se encontram comigo formados, engenheiros, médicos e me perguntam: "você ainda continua fazendo aquele negócio de dança?" E eu pergunto: "você ainda continua construindo casas e essas coisas assim?" (*apud* JORNAL DA TARDE, 07 de maio de 1983, p.12).

Na fala do bailarino e coreógrafo, vemos que o trabalho em dança, frente às profissões consideradas de excelência como médico ou engenheiro, é sempre menor, ou sempre levado como algo menos sério, pois não se reconhece a importância da dança enquanto linguagem expressiva, enquanto campo produtor de conhecimentos. Viver de arte, ou melhor, viver de dança em uma cidade como o Rio de Janeiro sempre foi considerado difícil. E, ainda há outro ponto para o qual Klauss Vianna chama atenção: os bailarinos ainda estavam distantes das realidades da sociedade na qual estavam inseridos.

O bailarino está muito ausente da realidade. Assim ele não tem um papo pra dizer. Fica aquela camadinha: de uma academia, de um iniciado pra outro iniciado, e a coisa não se estabelece. A gente vinha pensando em fazer a "Rua da Dança". Pegaria uma rua em São Paulo, fecharia durante um dia da semana e se explorariam danças que significassem potencialmente, politicamente, que tivessem algum sentido e que os bailarinos fossem improvisar junto ao povo. Tudo sendo documentado para se ver o que o povo dança e depois tirar um pequeno embrião do que seria uma cultura, daqui a dois mil anos, da dança brasileira. Isso porque todos os grupos que estão por aí já estão velhos. Mas como todo projeto oficial, é de difícil realização. (K. VIANNA, *Apud* O Estado, 1983 p.5).

Foi a partir da década de 1980, com o movimento de profissionalização crescendo, que alguns profissionais do campo, como Angel e Klauss Vianna, Carlota Portella, Regina Sauer, Paulo Caldas, entre outros, construíram iniciativas e eventos para divulgar a dança e dar a oportunidade de espetáculos de dança contemporânea (e não somente o conhecido balé) circularem por diversos pontos da cidade. Um dos eventos mais conhecidos foi o chamado “Dança Brasil”.

[...] é iniciativa de alguns profissionais do Rio de Janeiro que buscam soluções e propostas para aspectos que afetam a dança além de estímulo à aproximação entre os profissionais e empresas privadas, instituições incentivadoras e dirigentes de entidades culturais. (MICHAELA, Folha de S. Paulo, 1988, p. 07).

Eventos como esse tinham por premissa pensar a reestruturação do setor de dança. Mais do que aproximar a dança de investidores, o objetivo era aproximar a dança das pessoas, do público, e buscar uma relação entre dança e público. Esses eventos alcançam diversos públicos e ajudam a fomentar e a fortalecer o campo da dança. Acontece que são eventos muito pontuais e que não dão condições de, após o evento, fazer com que o público circule

nos eventos culturais e nos teatros. Sabemos que, para a população menos favorecida economicamente, não é fácil frequentar os bens culturais, por mais que atualmente haja distintas ações governamentais no sentido de aproximar a população dos bens culturais.

A relação de Angel e Klauss com o campo profissional foi extremamente importante para o fortalecimento deste, como visto até aqui. Seus esforços e iniciativas contribuíram significativamente na ampliação do fazer em dança a partir do olhar sobre a relevância da formação e sobre o reconhecimento da prática profissional dos artistas da dança na cidade do Rio de Janeiro especialmente a partir da década de 1970. Contudo, percebe-se que há ainda um longo caminho a ser seguido pelos atores das novas gerações no sentido de dar continuidade à divulgação da dança e a lutar por espaços para que a dança cênica possa chegar e ser reconhecida pelo grande público.

4.2 Universidades em dança na cidade do Rio de Janeiro: profissionalismo e reconhecimento? O caso da UFRJ

Os cursos universitários em dança, no Brasil, podem ser considerados muito recentes, à exceção da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, criada na década de 1950, que constitui a primeira graduação em dança no Brasil. Atualmente há trinta cursos de graduação em dança espalhados por universidades públicas e privadas, que oferecem formação específica em dança por todo o país. A maioria dos cursos de graduação foi criado a partir da segunda metade da década de 1990 e nos primeiros anos do século XXI.

A realidade aponta para um curso que passa por um fenômeno de grande expansão, instalando-se em quase todos os centros urbanos do país, embora em alguns mais fortemente presentes. Atualmente, 29 (vinte e nove) instituições de ensino superior (universidades, faculdades isoladas e centros universitários) que figuram no e-Mec oferecem o montante de 39 (trinta e nove) graduações em dança, nas habilitações de bacharelado e de licenciatura. Embora se tenha constatado, no início deste escrito, um intervalo de quase 30 anos entre a criação do primeiro e do segundo curso de graduação em dança no Brasil, a oferta de tal formação nas instituições de ensino superior aconteceu, nos anos subsequentes a este último, com certa regularidade (PEREIRA, SOUZA, 2014, p. 5).

Este "boom" de cursos de arte (e outros cursos considerados novos pelas instituições de ensino e pelo MEC) ocorreu em função, principalmente, das reformas estabelecidas no ensino superior nos últimos anos no Brasil¹⁸¹, do fortalecimento do campo profissional da dança e da organização da classe. É importante ressaltar que, antes da criação dos cursos de dança nas universidades, os profissionais se aproximavam da educação física, uma área que

¹⁸¹ Estas políticas serão analisadas ao longo das discussões que serão apresentadas.

dialogava em certos pontos com a dança, e acabavam por tornarem-se profissionais de educação física e não profissionais de dança. Este ponto mostrar uma tensão: a fragilidade do campo da dança no sentido da formação e as disputas que se estabelecem profissionalmente, inclusive no que tange aos órgãos de fiscalização..

A primeira universidade que ofereceu uma graduação em dança na cidade do Rio de Janeiro surgiu no fim da década de 1980. O primeiro curso de licenciatura em dança na cidade, foi criado no Centro Universitário da Cidade - UniverCidade, no ano de 1985 e formou uma série de artistas e professores que atuam hoje no mercado; atualmente encontra-se extinto. Logo depois surgiram os cursos de dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1996, e da Faculdade Angel Vianna, em 2000. A partir daí, outros cursos de graduação em dança foram surgindo como passar do tempo.

De acordo com o Ministério da Cultura (2014), aproximadamente 56% das cidades brasileiras oferecem cursos de dança; com o passar dos anos, as ações do governo pretenderão que essa porcentagem chegue a mais de 70%. Percebe-se então que o campo da dança legitimou-se, inclusive no ensino superior. Mas que forma de legitimação é essa? Quais fatores propiciaram a abertura de novos cursos em dança no Brasil nos últimos anos?

Pode-se afirmar que o nítido e vertiginoso crescimento da oferta de formação superior em dança no Brasil coincide com a implantação do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI), especificamente nas instituições públicas federais, muito embora os cursos também ocorram em instituições de ensino superior privadas que, sabidamente, concentram maior número de vagas no ensino superior se comparadas às universidades/faculdades públicas, e que se orientam por demandas de mercado (PEREIRA, SOUZA, 2014, p. 7).

O contexto da década de 1990 oferece elementos que podem auxiliar algumas respostas referentes às políticas públicas de educação brasileiras, pois naquele momento houve uma série de discussões e eventos internacionais que colocavam a educação e as políticas em xeque. Discutiram-se, em importantes eventos internacionais, como a Conferência Mundial de Educação Para Todos (1990) e o encontro de Nova Deli (1996), as condições de acesso à educação, democratização do ensino e permanência na educação, especialmente a educação superior pública. De acordo com Lima (2013)

Todo esse cenário foi condicionado por leituras da nova organização do trabalho em nível mundial, via organismos multilaterais e influenciaria fortemente as políticas públicas no Brasil, em especial, as educacionais (...) e àquelas voltadas para o ensino superior propriamente (p. 86).

No ano de 1998, fruto de debates e conferências internacionais, é redigida a Declaração Mundial Sobre Educação Superior no Século XXI. Este fato marca de maneira

clara a organização das políticas públicas para a educação superior no Brasil, pois o documento propõe modificações na educação superior mundial, indo ao encontro de transformações sociais, econômicas e culturais observadas no final do século XX e que certamente serão importantes ao longo do século XXI. O Brasil tornou-se um país signatário e deu início a uma série de transformações nas políticas públicas, inclusive educacionais, que se intensificam especialmente no Governo de Luís Inácio Lula da Silva. As novas propostas e ações para o ensino superior brasileiro afetaram de maneira marcante o ensino superior.

O Programa de Aceleração do Crescimento [PAC] apresentado pelo governo Lula à sociedade brasileira, passou a vigorar a partir de 28 de janeiro de 2007. Caracterizado como um conjunto de políticas públicas voltado à aceleração do crescimento econômico do Brasil, o principal ponto do programa estaria direcionado para o investimento em infraestrutura (...) Entretanto, em cumprimento à agenda governamental já prevista inclusive pelo governo anterior, havia que se completar o mesmo com oportunidades e geração de empregos, combate à pobreza, a promoção da cidadania e inclusão social, o que passaria necessariamente dentre outras políticas, pela educação e o Plano de Desenvolvimento da Educação [PNE] (LIMA, 2013, p. 88).

O PNE teria como objetivo primeiramente mapear as demandas e construir índices e posteriormente criar e executar as principais ações no sentido de democratização do acesso ao ensino superior, ou seja, ofertar educação de qualidade. Neste contexto, o principal objetivo passou a ser a duplicação do número de vagas ofertadas no ensino superior. Para alcance de tal objetivo, foram criados instrumentos, dos quais dois são bastante discutidos no cenário social: o REUNI e o PROUNI.

O REUNI, programa de apoio a planos de reestruturação e expansão universitária (universidades federais), foi criado com o objetivo de criar condições de ampliação do acesso e permanência nas graduações das universidades. Estabelecido no ano de 2007, tinha como intuito também aproveitar as estruturas físicas e tecnológicas das universidades, comprometendo-se com a ampliação de espaços, bem como com a abertura de vagas a novos docentes e técnicos. Em função destas premissas (vagas para novos servidores e ampliação de recursos físicos e tecnológicos), todas as universidades federais aderiram ao programa. A contrapartida principal das universidades deveria ser aumentar expressivamente o percentual de egressos, ou seja, aumentar as conclusões em todas as graduações oferecidas.

Por sua vez, o PROUNI constitui-se como um dos maiores e mais reconhecidos programas brasileiros de financiamento de estudantes. A principal característica do programa é conceder bolsas de estudos em graduações privadas a estudantes que se declaram com baixa renda e sem condições de se manter em universidades particulares. As instituições privadas que aderiram ao programa ganharam do governo federal, em contrapartida, isenções fiscais. O PROUNI foi institucionalizado em 2005.

Cabe ressaltar que o instrumento de avaliação criado pelo governo federal para medir se o ensino e a formação, bem como a conclusão da graduação, estariam se dando de forma satisfatória, em termos percentuais, foi o ENADE, Exame Nacional do Desempenho dos Estudantes.

Observando as iniciativas e os principais programas criados pelo governo brasileiro com intuito de reformar a educação superior, em uma leitura ingênua, pode parecer que houve realmente uma democratização do acesso e que se buscou, se não igualar, minimizar de forma expressiva as diferenças e aumentar as perspectivas dos estudantes, oferecendo-se a possibilidade de um ensino superior gratuito (ou privado, com subsídio) de qualidade, já que os instrumentos criados parecem oportunizar a criação de um corpo discente crítico e produtivo nas universidades.

Contudo, fica nítido, em uma leitura mais profunda e crítica, que os programas e as iniciativas como o PROUNI e o REUNI, embora tenham realmente ampliado o número de vagas, incentivado a criação de novos cursos e ampliado o discurso acerca da importância das graduações para a formação profissional, acabaram por sucatear, ainda mais, algumas universidades federais e criaram um ambiente propício à criação de universidades privadas que, a curto prazo, não terão condições de suportar o número de alunos e professores.

Efetivamente, nas políticas públicas de educação superior opera-se com o quantitativo e um grande risco é perder o qualitativo. Até que ponto salas lotadas de alunos podem garantir um ensino com qualidade? Esta questão esbarra também em um grande problema que as universidades federais, como a UFRJ, vêm enfrentando: a falta de recursos físicos e materiais. Embora tenha havido concursos para o provimento de vagas a docentes nas universidades e nos novos cursos de graduação, não houve em todas as universidades a ampliação dos espaços físicos e nem a implementação de recursos materiais. Com isso, perde-se qualidade no processo pedagógico e as ampliações são obrigadas a frear. Há que se pensar que a mudança na estrutura do ensino superior começa ainda no ensino básico.

(...) houve um crescimento de 20,4% de matrículas nos cursos de graduação presencial, entretanto, observando-se ao custo de salas superlotadas e alocação de recursos insuficientes para a continuidade de expansão, além do que, a contenção ao acesso à educação superior, principalmente a pública, ainda permanece no Brasil, como processo que tem início muito antes do vestibular (LIMA, 2013, p. 101).

Observa-se que o exercício da educação superior somente alcançará uma dimensão humanizadora, democrática e universal quando não se limitar a medidas paliativas, que se preocupam muito mais em esvaziar as vozes do que promover uma transformação social verdadeiramente qualitativa. Mas é sim por meio da problematização de tais medidas que outros encaminhamentos poderão ser considerados (LIMA, 2013, p. 103).

A maneira como os recursos são geridos nos programas e a forma como eles vêm sendo trabalhados faz com que eles mais pareçam metas (índices) e não demonstrem de forma real uma preocupação com a estrutura e manutenção do ensino superior. Segundo Lima (2013), "(...) uma educação democrática e universalizada requer muito mais do que reconhecimento do direito ao direito, ou seja, reúne quantidade e qualidade como extensão material para todos" (p. 93).

Em relação direta ao PROUNI, por exemplo, uma crítica é que:

(...) seria uma maneira de destinação de dinheiro público ao ensino privado, o que segundo Sguissardi (2006) pode ser caracterizado como um desvio de propósito da oferta de ensino de qualidade para todos, pois as instituições provadas, embora priorizem as atividades de ensino, são avaliadas como de baixa qualidade, enquanto que as públicas em tese seriam de melhor qualidade (LIMA, 2013, p. 100).

PROUNI e FIES têm sido instrumentos que tem contribuído para a expansão da educação superior privada, que representa hoje no Brasil o atendimento de quase 75% das vagas (LIMA, 2013, p. 101).

É importante atentar para o fato de que a reforma da educação superior brasileira deveria acarretar também ampliação das estruturas¹⁸²: em alguns casos, as universidades federais encontram-se com espaços físicos bastantes degradados, o que, por si só, já dificulta os trabalhos dos docentes, discentes e funcionários. Aliada a este fator, veem-se, ainda, a precariedade de espaços físicos e recursos; poucos incentivos às pesquisas de áreas do conhecimento que não são ainda consideradas "nobres" na academia. Percebe-se aí a disputa dentro do mercado acadêmico. A educação superior acaba sendo popularizada, mas não democratizada.

Para que as políticas públicas de educação pudessem de fato corresponder as solicitações por universalização e democratização deveriam ser, quanto a sua natureza ou grau de intervenção, estruturais, possibilitando condições igualitárias das oportunidades sociais disponíveis para todos os estudantes, ao mesmo tempo em que universais e regulatórias, garantindo-se a educação como prioridade, portanto, não excludente em sua finalidade. Ora, na organização social que tem o capital como sustentação isso dificilmente ocorrerá, daí ser o mais comum manter-se a estrutura sistêmica e favorecer a inclusão como plataforma de atendimento a percentuais representativos (LIMA, 2013, p. 100)

¹⁸² A relação entre as políticas públicas de educação superior, mercado e conjunturas políticas e econômicas mundiais faz com que as universidades públicas brasileiras se fragilizem mais do que se reestremem: "Para Chauí (2001), o sistema de educação superior no sofre uma tensão permanente devido à flexibilidade e à avaliação. De um lado, a flexibilidade parece desorganizar o sistema, por outro, a avaliação parece organizá-lo em torno de finalidades estabelecidas pelas políticas governamentais (e pelo mercado) para esse nível de ensino" (*in* Lugrão; Abrantes; Júnior; Silva e Souza, 2010, p. 5). Para Dias Sobrinho (2003), a reorganização da educação superior parece ter uma nova finalidade clara: o ajustamento das universidades a uma nova orientação política e uma nova racionalidade técnica. A nova orientação política induz a uma crescente subordinação das universidades às regras do mercado, mediante a competição pelo autofinanciamento, alterando a identidade, o papel institucional, os compromissos sociais e a concepção de universidade pública (*in* Lugrão; Abrantes; Júnior; Silva e Souza, 2010, p. 5).

É neste contexto da educação superior pública brasileira que se encontram os cursos de graduação em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os dois cursos iniciados recentemente (o Bacharelado em Teoria da Dança e a Licenciatura em Dança) foram criados neste contexto a partir do REUNI. Os três cursos de graduação (inclusive o Bacharelado em Dança, responsável por formar os profissionais que atuarão na dança cênica) enfrentam problemas ligados à estrutura física e a recursos materiais. Como visto, esta é uma realidade das universidades federais brasileiras, e não somente dos cursos de dança. Há uma série de tensões nos cursos de dança que fragilizam o cotidiano das aulas e, por consequência, a formação dos profissionais. Porém, vale ressaltar a importância deste fato (criação dos novos cursos de dança e manutenção dos cursos de bacharelado) para o campo profissional e observar que a demanda (procura pelas graduações) vem crescendo a cada ano.

Ainda que as políticas públicas para o ensino superior tenham muitas controvérsias, a criação de cursos de dança representou um grande avanço e possibilitou o fortalecimento real do campo profissional, pois passou a regulamentar o ensino e a expandir conhecimentos, criar redes e fazer parte do conhecimento oficial, acadêmico, que é muito valorizado em termos de pesquisa, fomento e extensão. Certamente há como apontar críticas aos programas como o REUNI, mas também podem-se apontar avanços.

Hoje, no Brasil, grande parte da formação em dança continua se dando dentro de cursos livres, privados, em redes informais de ensino, como as academias de dança. Nesse formato, há "ausência, quase generalizada, de certificados ou títulos oficiais de profissionalização" (CASTRO, 2010, p.01), fato que enfraquece a formação e, por consequência, o campo profissional, caso se entenda que a formação é um importante quesito no reconhecimento social das profissões.

Há outra discussão neste ponto: se para os coreógrafos e bailarinos, as academias de dança e os cursos livres representam uma forma de se manter ativo dentro do campo profissional, gerar mercado e trabalho, a falta de regularização e conteúdos mínimos dentro destas academias, faz, muitas vezes, com que as questões pedagógicas do processo de aprendizagem se percam no ensino da dança. Por esta questão, os cursos de licenciatura são extremamente importantes para dar conta desta fragilidade, como será visto mais adiante. Sobre esta questão, Klauss Vianna apontava problemáticas, já nos fins dos anos 1980, que parecem ser bastante atuais:

Surge aí a questão das escolas de dança: os professores sabem dar às crianças as noções básicas de conhecimento do corpo?

KV: Essa é a fase mais importante do ensino da dança e devia ser dada por pessoas mais idosas, com vivência e conhecimento, e que não matassem a criatividade do artista no futuro. É impossível você colocar uma criança normal diariamente segurando numa barra, em silêncio, repetindo exercícios que elas não sabem para que servem.

E qual seria o resultado dessa disciplina rígida e militaresca?

KV: A despolitização do bailarino, a alienação. Disciplina não é o silêncio, não é o não falar, não perguntar, não brincar. Tudo isso pode ser feito com respeito e o amor que uma criança tem pelo seu professor. Exigindo silêncio e disciplina, o professor mata o bailarino já em seus primeiros dias de aula.

Você concorda, então, que existe uma busca de uniformização nas escolas de dança.

KV: Existe uma disciplina tão rígida que faz do bailarino um boneco sem opinião, que acaba com a personalidade, a individualidade. Forma grandes bailarinos - como é o caso da Rússia, Cuba, Inglaterra, França - mas que não pensam, não tomam posições, não transam, não têm filhos. A dança atual, a chamada dança-teatro, tende para a individualidade, tenta retomar a individualidade do gesto, mas no balé mais tradicional o bailarino faz no palco o que aprendeu na sala de aula (Folha de Londrina, 1989).

HD: Algumas de suas mais severas críticas dizem respeito ao sistema de ensino da dança no país. O que está errado e existe maneira de consertar?

KV: Basicamente, disciplina é respeito, se é que posso ser compreendido por aí. Quer dizer, é preciso respeitar o corpo dessa gente. Os resultados não surgem dessa coisa idiota, rigorosa. Massacram o corpo, quando, na verdade, os primeiros passos da dança são semelhantes aos primeiros passos da vida. É preciso paciência.

HD: Quais as consequências desse "massacre"? Evidentemente, são ruins...

KV: São inúmeras e nenhuma delas é positiva, com toda a certeza. Mas o processo é tão sério que afeta a criatividade, com deformações graves. Percebo que a criatividade tem passado por uma poluição gestual. Ninguém cultiva mais a naturalidade, o lado simples do fazer. O ato de atirar uma pedra ao mar - e dei este exercício outro dia - perdeu a naturalidade. A criatividade, que é pessoal e personificada, está massificada (HOJE EM DIA, 1989).

Nesse sentido, a criação de cursos de graduação em dança fortaleceria a formação e, conseqüentemente, o campo, de acordo com os atores sociais, pois ofereceriam os instrumentos necessários à formação do profissional que atuará futuramente no campo. Por isso, a criação das graduações foi algo muito importante para a implementação efetiva de um campo profissional em dança.

Atualmente existem três tipos diferentes de graduação em dança, especificamente na Universidade Federal do Rio de Janeiro: o Bacharelado em dança, que visa a formar o bailarino e o coreógrafo; a Licenciatura em dança, que prepara profissionalmente os futuros professores de dança e, por fim, a graduação em Bacharelado em teoria da Dança, que busca formar pesquisadores, estudiosos, curadores. Este último curso implementado na UFRJ é o primeiro curso deste tipo na América Latina.

O bacharel em interpretação e coreografia seria o profissional especialista com licença para atuar nas companhias, nos musicais, em shows e eventos, em grupos de dança que trabalham na televisão, enfim, em todos os espaços onde haja performance. Cabe ressaltar

que, para que o diploma de bacharel em coreografia e interpretação seja mais valorizado, seria preciso fiscalização e regulamentação da profissão, ou seja, em quais espaços e quais tarefas só poderiam ser realizadas por profissionais com diplomas? Fica nítido aqui uma tensão: para ser artista da dança é preciso diploma universitário? Até que ponto a formação pode se dar fora do âmbito acadêmico? Da mesma forma, o que a formação universitária traz à formação profissional?

Tanto o bailarino como o coreógrafo preenchem este mercado, que apenas recentemente está se acostumando com os profissionais formados em curso superior. Para atuarem nestes espaços, os profissionais não necessitam ser formados com certificação, mas os que contam com diploma têm se diferenciado. Já observa-se que, em alguns locais, como audições para bailarinos ou concursos se solicita diploma como requisito obrigatório.

Já o profissional licenciado fica apto a ministrar aulas de dança em escolas e espaços formais de educação, como projetos sociais, lonas culturais, entre outros. Aí, há uma inquietação bastante importante no campo: não há muitos concursos específicos para o professor de dança e nem há um órgão que regulamente a profissão. Em muitas escolas de dança observa-se que o profissional que ministra aulas não tem formação pedagógica, especialmente no ensino fundamental, onde a dança faz parte de calendários de comemoração e acaba sendo minimizada como área de produção de conhecimentos, indispensável à formação da criança. A dança invadiu as escolas de ensino fundamental nos dias de hoje. O que acontece é que muitas vezes, os profissionais que trabalham são pouco qualificados ou não têm experiência em dança. A este respeito, Isabel Marques (2007) diz:

A formação de professores que atuam na área de dança é sem dúvida um dos pontos mais críticos no que diz respeito ao ensino dessa arte em nosso sistema escolar. Na prática, tanto professores de educação física, de educação infantil, de educação fundamental I, assim como de Arte, vêm trabalhando com dança nas escolas. Nesse período de transição e, direção à inclusão real da dança nas escolas, seria fundamental que esses professores (...)buscassem conhecimento que envolva o fazer-pensar dança e não somente seus aspectos pedagógicos (p. 22).

Percebe-se de maneira geral que o professor que ministra aulas de dança na escola e outros espaços de formação formal e informal, não tem formação específica e nem conhecimento profundo a respeito da linguagem da dança. A ideia de que professor de dança não precisa ter formação e basta saber dançar “qualquer coisa” ainda é recorrente e está sendo desconstruída de maneira muito paulatina e lenta. É preciso que os profissionais de dança tenham formação na área e detenham conhecimento sobre dança.

Atualmente, de fato, os profissionais que saem das universidades, muitas vezes, ainda não têm chances de entrar nas escolas, principalmente pelo fato de ainda haver poucos

concursos específicos para o profissional da dança, embora nos últimos anos venha aumentando o número de vagas para profissionais de dança com formação superior, notadamente no magistério. De acordo com Airton Tomazzoni (2008), docente do curso de graduação em licenciatura em dança da UERGS, no Rio Grande do Sul não havia cursos de licenciatura na área da dança e conseqüentemente não havia concursos específicos. Esta realidade é próxima a outros estados no Brasil. Contudo, se passa a existir formação na área, passa também a haver pressão para que os concursos aconteçam. A roda começa a girar no campo da dança, impulsionando-o.

Há 10 anos não havia nenhum deles. Sou bem otimista com relação ao crescimento. É uma exigência de mercado. São 476 Municípios no Estado, se 10 % abrir concurso já faltará candidato (...) Sem falar que a universidade vem sendo um espaço importante para discussão e amadurecimento de conhecimentos. É um acesso que não existe nas academias de dança. E mesmo os cursos de licenciatura têm carga horária teórica pois para ser professor tem que ser artista também (TOMAZZONI, 2008, *in* MOTTA, 2008, idanca.net).

Por sua vez, o profissional formado no Bacharelado em Teoria da Dança poderá atuar na curadoria de eventos em dança, na gestão de equipamentos, como produtor de companhias, como crítico de espetáculos, como pesquisador, dentre outras possibilidades. A formação em Teoria da Dança é extremamente nova e ainda há pouco mercado e pouca procura nos cursos, embora seja uma área que futuramente tende a se valorizar.

Atualmente universidades reconhecidas pela excelência na formação profissional contam com cursos de graduação em dança como a UFRJ, Unicamp, UFV, UFMG, UFBA, UFC, dentre outras. Na cidade do Rio de Janeiro, a implementação das graduações em dança na esfera pública deu-se primeiramente na Universidade Federal do Rio de Janeiro, constituindo um passo importante para o fortalecimento do campo profissional em dança e também para a legitimação deste como área de produção de conhecimento, com uma possibilidade acadêmica, inclusive. A Universidade Federal do Rio de Janeiro foi a primeira universidade pública a oferecer graduações em dança. Antes da UFRJ, na cidade do Rio de Janeiro, Angel Vianna implementou a universidade que leva o seu nome e também se dedica à dança, mas é uma universidade privada.

Contudo, embora existam diversos problemas que envolvem o ensino e a formação dos bailarinos e artistas da dança, é possível dizer que "(...) apesar do que ainda está para ser construído, muito já foi edificado, por força de artistas, de professores, pesquisadores, agentes culturais" (CASTRO, 2010, p. 01).

Gradativamente, principalmente em função da oferta de cursos superiores em dança em diferentes universidades públicas, a demanda pelos cursos de dança vêm crescendo e o

próprio campo da dança começa a ganhar mais espaços dentro das universidades, legitimando-se no campo acadêmico-científico. O interesse pelos cursos de dança, pela procura às graduações, segundo Fabiana Dultra Britto (2008), então diretora da pós-graduação em dança da UFBA, é o entendimento recente mais dilatado sobre o campo pelos profissionais:

Há algum tempo havia uma diferença entre teoria e prática. Muitos desistiram de ir atrás do pensamento pois diziam que a academia embotava a criatividade, havia uma ideia errada de que artista não podia estudar. É um tabu que vem caindo nos últimos quatro anos. A partir de estudos recentes de como o corpo funciona, todos começaram a perceber que um corpo que tem percepção intelectual realiza melhor (p. 1).

O entendimento sobre os cursos de arte e especificamente sobre o curso de dança vem sendo desmistificado, mas é fato que ainda há uma falta de conhecimento sobre as graduações em dança, fator que muitas vezes dificulta o acesso de jovens à graduação, embora haja várias exceções. As falas de alunos das graduações em dança da UFRJ expressam este contexto:

Escolhi o curso de dança por acreditar que trabalhar com algo prazeroso para si aumenta a possibilidade de dedicação e sucesso de um profissional (...) Quanto À UFRJ, minha escolha se deu por ser a única instituição pública a oferecer um curso de dança na cidade. Além disso, havia um desejo de poder compartilhar e desfrutar dos possíveis intercâmbios numa universidade com tantos cursos.

A repercussão foi boa e tive bastante apoio de meus pais e familiares próximos. Na época, a dúvida sobre apostar nesta escolha era muito mais de minha parte do que da deles.

Atualmente acredito em mais possibilidades para a dança e também para tudo o que ela pode me acrescentar em outras áreas do conhecimento. Enxergo a possibilidade de continuar estudando e fortalecer uma carreira acadêmica (B., entrevista, 2014).

Escolhi a dança na UFRJ para me aprofundar em algo que amo fazer, para poder trazer essa aprendizagem para o meu corpo e também poder transmiti-la a outras pessoas. Além de ser a única federal no RJ a oferecer esse curso; o fato financeiro também pesou.

Foi bem difícil [para família]; primeiramente tive que mostrar a eles o que um curso de dança estudava e me ofereceria, pois tive que mostrar que não existiam só uma opção de mercado de trabalho: ser bailarina. Depois de provar isso a eles, se conformaram com a ideia e aos poucos, vendo que realmente não é só dança, é muito mais do que isso, entenderam (A., entrevista, 2014).

Os cursos de dança possuem especificidades diferentes dos cursos tradicionais e a legitimação se dá também quando se compreende que a arte necessita de parâmetros distintos, inclusive na produção de conhecimento. A graduação em dança representa, assim, um investimento real na profissionalização do campo e na institucionalização da profissão. Como exemplo, pode-se citar o desenvolvimento da *Qualis artística*¹⁸³, criada em 2007 como

¹⁸³ De acordo com comunicado 002/2013 publicado pela CAPES em 2013, "O princípio orientador desta iniciativa consiste na valorização das ações que articulam pesquisa acadêmica de pós-graduação com a criação

instrumento de avaliação da produção artística inserida na academia, especialmente na pós-graduação e as ações e políticas de fomentos e bolsas da UFRJ que incluíram a dança, tornando-a reconhecida na universidade e ampliando o fazer artístico, pedagógico, acadêmico do aluno de dança:

A UFRJ avançou significativamente nesse campo, destinando um orçamento específico, oferecido através de editais de apoio a projetos e eventos de extensão no campo da arte, cultura e esporte. Isso vem permitindo o surgimento e permanência de projetos diversos ligados à dança, ampliando e intensificando a formação dos graduandos. Isso se reflete na inserção de profissionais mais qualificados no mercado da dança, além de ser um laboratório para questões importantes desse campo como empreendedorismo e gestão cultural (ROBERTO, 2014).

O mercado acadêmico em dança se expande, uma vez que há cerca de menos de quatro décadas atrás praticamente não existia relação efetiva entre universidade e dança, e era quase impensável um diálogo entre mercado editorial e dança (ainda que seja um mercado pequeno e com selos quase específicos), entre políticas públicas e dança.

Percebe-se que, nas últimas décadas, se criou um mercado acadêmico em dança, fato que dinamiza as tensões no campo e, ao mesmo tempo, reconhece a dança como campo profissional na medida em que oferece formação superior; reconhece-se a demanda e se estabelecem pesquisas, estudos e criações fundamentadas no âmbito da formação acadêmica. Neste panorama, qual seriam os limites entre arte e ciência? Como é vista a dança frente a outras áreas do conhecimento? Como ensinar e formar em dança no nível superior? Para que dança na universidade? São muitas as questões que envolvem as disputas e inquietações estabelecidas com a entrada da dança na universidade. As lutas se apresentam de maneira nítida no interior do "mercado" acadêmico: as áreas mais nobres e estabelecidas como profissões prioritárias tendem a ver a arte e a dança dentro das universidades com compreensão limitada. A partir deste fato, há diferenciação em editais, ganho de bolsas, valorização dos conhecimentos produzidos em dança dentro das universidades, embora nos últimos dez anos esta realidade venha se flexibilizando.

Ou seja, não existe um modelo fixo de como ensinar dança em nível superior. O que existe são propostas-experimentos apresentadas, ao longo do tempo, às comunidades de estudantes que têm oportunidade de experienciá-las. Acredita-se que os fazeres institucionais (estudantes, e professores) na formação superior em dança possam funcionar co-evolutivamente. Assim sendo, o conhecimento especializado exercitado na educação superior em dança tende a se dar privilegiando ações pedagógicas que trabalhem realizando múltiplas relações entre instâncias corporais, textuais e contextuais. Ainda, pode produzir conjuntos de relações que priorizem o convívio possível com as diferenças que se apresentam em qualquer processo de construção de conhecimento (SETENTA, 2007, p. 2).

de obras artísticas. Neste trajeto não é considerada a qualidade intrínseca das obras e sim o contexto de realização e difusão desta produção, bem como sua coerência com a respectiva proposta do curso do PPG.

A formação superior em dança no Brasil possui mais de meio século de tradição e de institucionalização no âmbito acadêmico. Se, por um lado, tal percurso se revela relativamente longínquo ou extenso, por outro, é possível perceber que a trajetória deste curso de graduação, apesar do tempo, não seguiu uma linha uniforme de desenvolvimento na busca por sua legitimação. A exemplo disso, um hiato de 28 anos – ou seja, praticamente três décadas – assinalou o período compreendido entre a criação do primeiro e do segundo curso de graduação em dança no país, respectivamente o da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1956, e o da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), em 1984. Isso posto, pode-se afirmar que a formação superior do profissional de dança no Brasil teve uma história acidentada e, por vezes, acidental (PEREIRA, SOUZA, 2014, p.1).

Outra agitação que surge com a institucionalização de um mercado acadêmico é a reação dos cursos livres, mercado já estabelecido anteriormente no Brasil, de forma geral. Além de uma falta de entendimento sobre as ações e possibilidades que o ensino superior em dança pode oferecer, ainda hoje há claramente uma tensão que se estabelece no sentido de uma disputa de espaço e de mercado: se há espaços de formação públicos, inicialmente pode-se pensar em perda de alunos nas instituições privadas e cursos livres. Esta tensão se coloca de maneira nítida na fala de Carlota Portella (2012), uma das principais coreógrafas do jazz dance no Brasil, que reside na cidade do Rio de Janeiro, onde é dona de duas escolas de dança que levam o seu nome:

Eu vejo a faculdade de dança mais como um complemento para você ter bons professores, pessoas que trabalhem com dança-terapia... eu não acho que uma faculdade de dança forma bailarinos. Isso é minha opinião. Ajuda demais para o ensino, a didática. Agora, você dizer que a faculdade forma bailarinos... eu acho que os bailarinos podem complementar a vida com uma faculdade, entendeu? Devem até complementar, agora eu acho que o ensino básico da dança vem nos cursos livres de dança (Depoimento, 2012).

É neste contexto carregado de tensões que a partir de agora será analisada a construção da dança cênica na UFRJ e a implementação do curso de graduação em Bacharelado em dança da referida universidade.

4.3 O caso da UFRJ - A Graduação em dança

Se Angel Vianna foi uma das pioneiras em pensar e problematizar a formação profissional em dança, criando espaços sólidos de formação, inclusive no ensino superior, tornando-se responsável pela formação de bailarinos e coreógrafos de dança contemporânea na cidade, como visto anteriormente, não estava sozinha na batalha pela busca de mais qualidade na formação profissional no campo.

Em 1996, o curso de Bacharelado em Dança da UFRJ é criado e este foi implementado em função da luta de alguns professores, mas especialmente de Helenita Sá

Earp, professora Emérita e figura central para o desenvolvimento da dança na UFRJ. Desde fins da década de 1930, buscou introduzir estudos em dança no ensino das universidades brasileiras:

Eu comecei como cátedra quando me convidaram para introduzir este estilo (Dança Moderna) na escola. Fui uma das pioneiras que sentia a necessidade de construir uma base que abrangesse a totalidade dos movimentos do corpo humano. Teve importância Nina Verchinina com a Companhia de Balé. Isto ocorreu mais ou menos na década de 40. EARP, Helenita Sá. Comunicação Oral. Entrevista realizada por telefone em 25 outubro de 2002. (EARP, 2002, Comunicação Oral *in* VIEIRA, 2009, p. 12).

Portanto, a história da dança na UFRJ inicia-se nos fins da década de 1930, quando são inseridas nos cursos de educação física as disciplinas Dança e Rítmica. O trabalho da professora Helenita diferenciava-se em função de sua visão ampliada sobre o corpo e suas potencialidades. Seus estudos eram inovadores e relacionavam-se com tendências modernistas, o que para a dança brasileira era uma novidade:

Influenciada pelas tendências modernistas do início do século XX, Helenita Sá Earp pesquisou princípios e referenciais abertos numa inter-relação de conteúdos com as ciências e a filosofia, com vista a viabilizar um conjunto de conhecimentos que não restringissem a dança quer a formas fixas de movimentação quer a metodologias fechadas de ensino. A pesquisa sobre esses fundamentos buscava fornecer pontos de apoio para a promoção de uma renovação constante das práticas corporais na dança (2010, p. 1 *in* MAYER, 2012).

O trabalho de Helenita na graduação em Educação Física era, inicialmente, criar coreografias de dança e apresentá-las em clubes, anfiteatros e ginásios, levando o nome da UFRJ. Naquele momento Helenita já propunha inovações para a cena, para a forma de pensar e criar dança. Inicialmente, enfrentou a falta de reconhecimento, mas com o tempo e a insistência na dança moderna, foi conquistando espaços e tornando-se reconhecida dentro da UFRJ:

Minhas alunas dançaram na inauguração da primeira escola de Educação Física, “O amanhecer” de Villa Lobos. Enfrentei uma dificuldade tremenda, diziam que era maluquice de minha cabeça. Na minha proposta de dança utilizei uma organização anatômica e possuía um ideal para os alunos. Foi muito difícil, chegava em casa e até chorava. Quase desisti, mas fui persistente e continuei o trabalho. (EARP, 2002, Comunicação Oral *in* VIEIRA, 2009, p. 13).

Observa-se a disputa dentro do mercado acadêmico; dentro de instituições como universidades, o espaço para a cientificidade é premissa. A arte, em um olhar superficial, não se configuraria neste espaço. Segundo Mayer (2012),

Nesta época, o tempo destinado à prática da dança no currículo da educação física era pequeno e insuficiente para o pleno desenvolvimento do profissional de dança. Assim, com o objetivo de aprofundar a qualificação dos professores e dos

coreógrafos, passou a ministrar cursos de especialização lato sensu e simultaneamente criou o Grupo Dança (p. 06).

Com o número de apresentações crescendo e a partir do desejo de investigação e produção em dança, a professora Helenita e suas alunas foram ampliando suas ações dentro da universidade e conquistando espaços. Trabalhar a dança apenas ligada à disciplina de Ginástica Rítmica dentro dos cursos de educação física e apresentar coreografias em eventos não configurava um campo de pesquisa e criação em dança. Assim, surgem o Grupo de Dança da UFRJ e também o primeiro curso de pós-graduação em dança. A este respeito, Motta (2013) comenta:

Restrita, inicialmente, ao âmbito da cadeira de Ginástica Rítmica, começa a necessitar de um espaço que dê suporte às investigações e que possa fomentar o desenvolvimento da pesquisa. Em 1943, é aberta, então, a primeira Especialização em Dança e Coreografia dentro do Curso de Educação Física. Para que as pesquisas teóricas e práticas pudessem ser intensificadas e intercambiadas com a estrutura curricular da especialização é criado, simultaneamente, a Cia. de Dança da UFRJ, que se transforma num pólo de pesquisa.

A criação desses programas acadêmicos como centros de investigação fariam com que a dança crescesse e se consolidasse dentro da Universidade, sedimentando e consolidando os conteúdos ministrados nos programas existentes, promovendo um espaço constante de reflexão e crítica dentro da UFRJ (p. 07).

Ou seja, as ações desenvolvidas pela professora Helenita foram além da performance e promoveram o crescimento e legitimação da dança na UFRJ, criando e ocupando espaços e estimulando a pesquisa e criação dentro dos meios acadêmicos. O processo histórico da dança na UFRJ passa diretamente pelas iniciativas de Helenita. De acordo com Mayer (2012):

Os cursos de especialização e as atividades realizadas no grupo de dança se tornaram uma espécie de núcleo de excelência, sedimentando pesquisas sobre fundamentos do movimento e obras artísticas de qualidade na área da dança (p. 07).

As maiores contribuições da professora Helenita, contudo, não se referem somente à ampliação de espaço para a dança na UFRJ e ao processo de legitimação dentro do âmbito acadêmico. Além de romper barreiras e abrir caminhos para a dança, Helenita transformou sua luta em ações concretas para a formação do bailarino / intérprete da dança: criou a Teoria Fundamentos da Dança (TFD), antes chamada de Sistema Universal de Dança - SUD, o grupo de dança da UFRJ, que deu origem à atual Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ e possibilitou o encaminhamento para a criação da primeira graduação em dança em universidade pública na cidade do Rio de Janeiro: o Bacharelado em Dança. De acordo com Mota (2013):

Há sessenta anos, a professora Helenita Sá Earp, na UFRJ, inicia uma pesquisa que se constrói sob uma síntese interdisciplinar dos aspectos do saber e fazer em dança; criando a Teoria Fundamentos da Dança.

Apesar de desenvolver toda uma estrutura lógica de ensino e criação para a dança, extremamente rica em minuciosidades e com um arcabouço profundo, nunca teve seu conteúdo organizado numa publicação. Isso não significa que seu estudo veio se perdendo ou enfraquecendo ao longo dos anos, contrariamente, manteve-se vivo, dinâmico – abrindo, inclusive, o espaço para a criação de uma graduação em dança na UFRJ .

Tal processo de transmissão parte da premissa de que o conhecimento a ser divulgado não se constitua como um conjunto cristalizado ou cristalizante de informações; mas de um conhecimento íntegro, que se permita ser atualizado e dilatado, por meio de referenciais que atravessem essa dilatação, na medida em que são transmitidos/vivenciados (p. 08).

Os estudos de Helenita constituem-se como caminhos a serem percorridos para que o entendimento sobre o próprio corpo e o corpo do outro, observando potências e limites, dialogando com o ambiente e com outras linguagens do conhecimento. A professora relacionou à dança estudos de matemática, dialogou com princípios e preceitos filosóficos, se aproximou de discursos de bailarinos modernos, como Rudolf Laban, para tentar dar conta de organizar parâmetros de estudos para que se ampliassem as formas de ensino e criação da dança. O estudo do corpo é algo fundamental para que se possa tornar este corpo movimento poético.

Helenita buscou uma inter-relação de conteúdos com as ciências e a filosofia, de modo que estas áreas de conhecimento fornecessem subsídios para a instauração de novos eixos de estudo e de compreensão da própria dança, em suas especificidades, ressaltadas por Liana Cardoso na citação abaixo, onde se pode igualmente relacionar ciência e dança através de parâmetros ligados à medicina, física e matemática.

Ainda que, no início de sua carreira, a dança estivesse encapsulada na cadeira de ginástica rítmica, disciplina curricular do curso de graduação em educação física, o desenvolvimento de um persistente trabalho de ensino e pesquisa, fez com que a professora Helenita, criasse as condições para que a dança se tornasse primeiramente uma disciplina autônoma (MAYER, 2012, p. 80).

De forma bastante simplificada, a Teoria Fundamentos da Dança busca potencializar o estudo do corpo e da dança a partir de conteúdos distribuídos em cinco parâmetros: Movimento; Espaço; Forma; Dinâmica; Tempo, "com o objetivo de investigar e estruturar cientificamente uma linguagem coerente, tendo como a base a noção de dança como arte corporal ampla" (MAYER, 2012, p.91). A organização desta TFD não buscava limitar ou mesmo tornar-se uma cartilha de aprendizados e formas de ensino da dança. Ao contrário, busca encadear conteúdos básicos para o estudo do corpo e da dança, de forma que cada indivíduo possa elaborar uma maneira de dar conta de um conteúdo. Não há exercícios e sim, estruturas de pensamento e conteúdos para a criação. Por isso, os fundamentos são estruturas abertas e não um sistema fechado onde não há possibilidade de diálogo e troca. É

Um sistema aberto e que procure expressar a natureza total do homem não só para sua realização mas como também para a melhoria da qualidade de sua ação, seja em qualquer aspecto que ela se dê, não quer dizer que não seja evolvível. Seria um absurdo achar que uma obra que procura propiciar o desenvolvimento do Homem Integral fique acabada em si mesma, contrariando o próprio princípio que apregoa, o princípio da criatividade, da liberdade e da evolvibilidade. Por isso, consideramos que uma organização, para ser realmente eficaz, deve dar margem, fornecer na sua constituição, condições de sua própria evolução, fazendo jus à própria natureza humana. Procuramos dar a este sistema este caráter, o caráter de abertura a muitas descobertas. (EARP, 1975, p. 1 *in* MAYER, 2012, p. 81).

É necessário frisar que estes parâmetros estão em constante interação no todo das relações e trocas que se estabelecem entre seus aspectos constitutivos. Em virtude deste fato, estes permitem estabelecer pontos de entrada para o estabelecimento de conexões múltiplas na dança. Conhecimento este que não se fixa a códigos e receituários, mas que se apresenta como um conjunto de conceitos facilitadores para nortear eixos de exploração do corpo em movimento.

Esta visão tende a gerar uma espécie de acesso às ações corporais que estimula a fluidez e a conexão entre diferentes técnicas corporais, entre diferentes linguagens artísticas e entre diferentes áreas do conhecimento (MAYER, 2012, p. 91).

De acordo com as memórias e depoimentos, observa-se que a Teoria Fundamentos da Dança foi uma importante criação para a formação profissional dos bailarinos, fator que fortaleceu o campo da dança profissional, pois possibilitou a ampliação dos processos de ensino, aprendizagem e criação a partir da dilatação do olhar sobre o corpo e suas relações com os parâmetros (Movimento/Espaço e Forma/ Dinâmica e Tempo). Embora não seja difundida amplamente é trabalhada, estudada e divulgada nos cursos de graduação em dança da UFRJ. É possível verificar de acordo com a periodização e estrutura curricular dos cursos de dança a presença ampla da teoria a partir das diversas disciplinas ministradas.

Analisando ainda os depoimentos dos atores sociais, observa-se que a teoria Fundamentos da Dança não extrapolou de maneira muito abrangente os muros da universidade em função de diversos motivos tais como: distanciamento físico (o campus que abriga os cursos é geograficamente isolado, a ilha do Fundão, o que fez com que a produção, especialmente no início do grupo de dança, não circulasse muito pela cidade); a dificuldade de penetração nos meios de mercado, pois houve uma disputa e uma certa separação entre quem estava atuando dentro e fora das universidades.

Pode-se observar, ainda, que, houve por parte do núcleo de docentes e do corpo administrativo, uma inabilidade para dialogar com o campo de forma mais abrangente, pois buscava-se a conquista de espaços legítimos internamente, para que posteriormente fosse possível romper barreiras e sair dos muros da universidade. Este parece ser o momento em que este movimento aumenta. Os próprios atores do campo, inicialmente não entendiam (e muitos ainda não entendem) o porquê de uma formação universitária em dança:

Não acho que alguém pode ensinar um adulto de 18, 19 anos a ser professor. Você não aprende nada, tem que ter uma base. Agora, dar uma idéia do que é a dança, uma ilustração, tudo bem. Dança moderna também requer estudo, tem gente que diz que a dança moderna qualquer um faz. Tem uma base acadêmica moderna também, com vários estilos: Martha Graham, Cunningham, Limón... Todos professores muito importantes que eram intérpretes de companhias e que depois tiveram seus alunos. Agora a dança, como aqui se chama dança contemporânea, pode se chamar dança no momento em que a pessoa sabe dançar. Mas o que se vê no palco são moças, senhoras, rapazes que não têm ideia do que é dança, em seu sentido estético, não sabem se movimentar. O Klauss Vianna fez um comentário certa vez e eu fui contra, achei que poderia ser mal interpretado. Ele disse que qualquer brasileiro dança. Sim, é verdade... Mas não dança de uma maneira profissional, com qualidade cênica. De fato o brasileiro tem jeito pra dança, alguns têm até talento, físicos alongados, lindos... Mas físico não basta, você tem que moldá-lo (LESKOVA, depoimento, 2010, idanca.net).

A dificuldade em divulgar e organizar materiais sobre a obra de Helenita é uma crítica bastante comum feita nos cursos de graduação em dança da UFRJ. Como uma figura relevante para a Universidade e especialmente para a dança pode ter suas memórias pouco difundidas? A este respeito, o professor Frank Wilson Roberto (2014) diz:

Sua importância [de Helenita] pode ser medida pelo reconhecimento como professora emérita da UFRJ, fato restrito a grandes trajetórias pessoais e acadêmicas dentro da Universidade.

Uma crítica que se faz é que a obra de Helenita teve poucos registros capazes de garantir sua perpetuação enquanto obra acadêmica. Muitas coisas (escritos, registros fotográficos, vídeos, etc.) ficaram restritos aos familiares. O processo de constituição enquanto teoria ou mesmo metodologia de ensino e criação em dança se fragilizava na dependência de uma transmissão quase que oral ou apoiada em material carente de um tratamento mais cuidadoso (Depoimento).

Cabe salientar que no corrente ano houve o lançamento do documentário "Dançar", vida e obra de Helenita Sá Earp, a partir principalmente das investigações do professor André Mayer, docente nas graduações em dança na UFRJ, ex-integrante do grupo de dança e um dos coordenadores da Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ. "O filme é parte de um todo que pretende, segundo seus autores, suprir essa necessidade do campo" (ROBERTO, depoimento, 2014). No documentário são mostrados depoimentos de artistas, alunos e professores que acompanharam a trajetória da professora Helenita Sá Earp durante todo o percurso na UFRJ.

Contudo, ainda que houvesse (e ainda hoje exista) muita dificuldade em sistematizar e divulgar a teoria elaborada por Helenita Sá Earp e de legitimar fora dos muros das universidades as graduações em dança, coube aos alunos e profissionais que frequentaram seus cursos a divulgação do trabalho da professora e da Teoria Fundamentos da Dança. Os cursos de pós-graduação, as disciplinas e o próprio grupo de dança da UFRJ foram celeiros de formação e disseminaram os pensamentos modernos que a professora trazia à dança. A partir da implementação da dança na UFRJ, outros profissionais buscaram dialogar com Helenita e

criar cursos de dança em outras universidades, fortalecendo assim mais uma forma de atuar profissionalmente no campo da dança.

A partir da possibilidade de estudo com a professora Helenita nos cursos ministrados por ela, outros profissionais buscaram formação e introduziram as práticas vivenciadas na UFRJ em outros locais do país. Podem-se citar, como exemplos, as professoras Eva Tiommo, que, após estudar com Helenita, foi ensinar a Teoria Fundamentos da Dança em Minas Gerais, e Lenir Miguel de Lima, que, após contato com Helenita, passou a ministrar a cadeira da Rítmica na escola de Educação Física da ESEFECO, dentre outras.

Naturalmente, com o passar dos anos, a teoria de Helenita dialogou com diversas outras tendências e técnicas, construindo redes e ampliando mais ainda as possibilidades de estudos, pesquisas e criação em dança. Obviamente a teoria Fundamentos da Dança tem limites e tensões, mas é uma teoria forte, estabelecida e com muitas potencialidades que continuam a ser exploradas de formas inovadoras e criativas.

Além da Teoria Fundamentos da Dança, Helenita trouxe outra contribuição importante para a dança na UFRJ: a criação do Grupo de Dança, na década de 1940, hoje Companhia de Dança Contemporânea - UFRJ, e a criação do Departamento de Arte Corporal, que hoje coordena os três cursos de graduação em dança da UFRJ. Segundo Mayer (2012):

A companhia representou artisticamente a universidade nos espaços onde a dança brasileira é lugar de destaque. Na sua trajetória, acumula centenas de apresentações entre eventos nacionais e internacionais, com várias premiações em significativos festivais no Brasil, onde destacam-se: as turnês realizadas nos Estados Unidos, Portugal e Holanda em 1951 e 1959 respectivamente; demonstração de Dança Contemporânea no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1959; participação no I Festival de Escolas de Dança do Brasil na Universidade do Paraná em Curitiba em 1962; no Congresso Mundial de Educação Física e Desportos em Madrid em 1965, além de inúmeras apresentações em várias capitais do país pelo Plano de Ação do MEC em 1973 (p. 94).

O grupo de dança era composto por homens e mulheres, em sua maioria alunos da graduação em educação física e os professores dos cursos. Era uma possibilidade de atuação profissional para muitos bailarinos que optaram por cursar graduação e na época cursavam Educação Física, por ser a área mais próxima da dança. Havia um diálogo intenso e profícuo com a educação física neste momento. O grupo, ao longo do tempo, foi se renovando, criando ciclos.

O grupo de Dança da UFRJ criou um espaço de formação profissional quase inexistente na época, em que não havia graduações em nível superior no Rio de Janeiro. O Departamento de Arte Corporal supriu essa necessidade através de seus projetos em que estudantes de educação física puderam exercer seus potenciais artísticos ligados à dança, tanto na criação e interpretação, quanto no ensino. O Departamento solidificou a inserção da dança na formação desses profissionais, através da participação efetiva com

um rol de disciplinas obrigatórias e optativas. Outras ações foram a criação de cursos de especialização, projetos de extensão e participação ativa para a criação de uma política de arte e cultura para a UFRJ. Não só o Grupo de Dança Contemporânea, mas também o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, criado pela professora Sonia Chemale e atualmente coordenado pela professora Eleonora Gabriel, contribuíram para a formação de diversos profissionais que atuaram e atuam desde a década de 1970 (ROBERTO, entrevista, 2014).

Embora o Grupo de Dança da UFRJ tenha criado muitas ações e atuado em diferentes oportunidades, não recebeu forte reconhecimento social fora do campo da dança, ou seja, por mais que o grupo circulasse por grandes festivais e fosse convidado a apresentações, o seu fazer diferenciava-se de uma companhia de dança de escolas por ter uma relação direta com a universidade e os processos políticos-pedagógicos do ensino, aprendizagem e criação em dança. O Grupo de Dança da UFRJ sofreu uma pausa quando se criou a graduação em Bacharelado em Dança, pois a grande maioria dos bailarinos tornou-se professor da graduação.

Seguindo o curso dos acontecimentos, a ampliação e legitimação da dança na UFRJ levou, em 1994, à criação do curso de Bacharelado em Dança, curso noturno, com duração de cinco anos, dez períodos, nos primeiros anos, e hoje, após reestruturação curricular, com duração de quatro anos e meio, nove períodos. Neste contexto,

Já existia uma demanda pela criação de um curso específico de dança, apontada pela trajetória de crescimento e solidificação de um espaço próprio do Departamento de Arte Corporal da EEFD. A oportunidade surgiu em um momento de estímulo à criação de cursos noturnos pelo MEC. Devido aos prazos exíguos, não houve tempo para as articulações e aprovações pela Faculdade de Educação para a criação de uma licenciatura em Dança, o que seria mais natural devido à presença da dança aproximada a um curso de licenciatura em Educação Física. Assim, optou-se pelo Bacharelado em Interpretação e Coreografia, pela agilidade do processo, com a perspectiva de futura implementação da licenciatura (ROBERTO, depoimento, 2014).

Ao ingressar no curso, o bacharelado pode atuar em distintas atividades que se estendem além da graduação, como, por exemplo: Programa de Iniciação e Profissionalização artística em Dança Moderna e Contemporânea Cia Helenita Sá Earp; Programa de Iniciação e Profissionalização artística em Danças Folclóricas da Cia Folclórica do Rio.

A importância desses programas é a possibilidade de aprofundamento oferecido na formação do corpo discente. É a partir da participação em pesquisas que o aluno pode dedicar mais tempo à universidade e às oportunidades que advêm dos estudos e pesquisas iniciadas dentro dos projetos e programas, recebendo, em muitos casos, bolsa para se manter e se dedicar às pesquisas.

Após a implementação da graduação de Bacharelado em Dança, os professores que formavam o núcleo de técnica da dança tornaram-se coordenadores da então Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ, que integra o programa de iniciação e profissionalização artística em dança. Esta organização é mantida atualmente. Cada núcleo da companhia desenvolve projetos que oferecem aos alunos bolsas (de iniciação artística, científica, dentre outras) para que aprofundem estudos e desenvolvam pesquisas.

Com o crescimento da demanda pelo curso e a criação de mais duas graduações, a companhia passou a ser uma das possibilidades de aprofundamento na profissionalização, mas não mais a única. A partir, aproximadamente, do ano de 2008, com a entrada de professores diversos e ampliação de linhas de pesquisas, estabeleceram-se projetos de pesquisa que estão para além da companhia. Hoje encontram-se mais de trinta projetos de pesquisa estabelecidos e aprovados no Departamento de Arte Corporal, que comporta alunos dos três cursos de graduação em dança.

A importância dos projetos é exemplificada na fala dos próprios alunos que cursam as graduações em dança na UFRJ. Em depoimentos colhidos, dez alunos que frequentam um dos projetos de pesquisa oferecidos no DAC, alguns que contam com bolsa PIBIAC - Programa de Iniciação Artística e Cultural - e outros sem bolsa, é nítida a relevância das pesquisas para o aprofundamento na formação profissional:

Os projetos de pesquisa permitem aos alunos conhecerem mais intimamente um tema que desejam estudar tanto na prática quanto na teoria e também experimentar modelos e convivências possíveis em sua vida profissional. Além disso, é possível ter uma relação mais próxima com um professor e seus conhecimentos aprofundados, aumentando as possibilidades de troca de conhecimento. É o momento de explorar, pesquisar, conhecer, ampliar horizontes (B., depoimento, 2014).

A participação nesses projetos me permite ter consciência do panorama dos espetáculos da dança carioca, vivências e aprendizado de cena. As vivências de cena vêm após o aprendizado e treino (...) (L., depoimento, 2014).

Os projetos auxiliam no processo de formação do aluno (...) O graduando pode ser formar sem passar por projetos de pesquisa, mas a não participação limita suas experiências para além da faculdade (A., depoimento, 2014).

Os projetos de pesquisa possibilitam uma reflexão sobre a prática da dança hoje, além de dar ferramentas e experiência profissional e acadêmica para o que nos espera fora da Universidade (M., depoimento, 2014).

A graduação em Licenciatura em Dança é mais recente e foi incentivada e impulsionada por políticas públicas educacionais que foram debatidas e implementadas a partir da década de 1990 no Brasil, como visto anteriormente, no início do capítulo. Em função do REUNI, no ano de 2009 foi implementada a licenciatura em dança, também com

curso noturno, com duração de nove períodos ou quatro anos e meio. A procura por esta graduação é grande, ou seja, as vagas são preenchidas sem sobra, o que legitima a importância desta graduação, já que há demanda e mercado, pois os profissionais que se formam na universidade em licenciatura em dança vão ocupar as academias e cursos livres. Desta forma, é uma tendência que, daqui a alguns anos, sejam sanados alguns dos principais problemas que foram apontados aqui em relação ao ensino, especialmente no que diz respeito à falta de formação profissional dos atores que frequentam o campo.

A graduação em bacharelado em Teoria da Dança também seguiu os passos da graduação em Licenciatura em dança, sendo implementada em 2009, através do REUNI. Contudo, esta graduação é bastante recente no Brasil; é o primeiro curso da América Latina e, por ser um curso novo e inovador, há pouca procura, pois ainda não há grande demanda. Dentro deste contexto, pode-se dizer que o curso é esvaziado e, se não houver a disseminação e formação de demanda, o curso se fragilizará. Em verdade, a pouca procura por este curso pode legitimar o que se aponta neste estudo desde os primeiros capítulos: ainda há uma grande preocupação com a demanda prática, estética, cênica, e pouco investimento em formação de um campo teórico profissional em dança. A graduação em Teoria seria uma tentativa de fortalecer essa área do campo e democratizá-la.

Houve claramente mais uma disputa de espaço a partir da década de 1990, pois havia, então, dois cursos de graduação em dança e a carreira acadêmica passou a ser um mercado para os profissionais em dança. O primeiro pode-se dizer mais elitizado, pois trata-se de uma graduação privada, onde a grande maioria dos interessados precisa de recursos para se manter, embora haja programas de bolsas de estudos, e está localizado na zona sul da cidade, fator que torna o acesso de áreas mais distantes da cidade restrito. O campo da dança tornou-se um "guarda-chuva", ou seja, um campo que produz uma gama de possibilidades de atuação.

O perfil dos alunos da graduação em dança na UFRJ hoje é de alunos da zona norte e zona oeste em sua maioria, fator que certamente tem um significado: a dança cênica chegou à zona norte e se popularizou em forma de cursos livres e academias de dança. Os bailarinos que desejam aprofundamento e buscam uma formação mais ampla e sólida buscam a graduação. A grande maioria busca a UFRJ em função da gratuidade e da legitimidade que a universidade federal ainda tem socialmente.

As graduações da UFRJ visam a democratizar a formação e o acesso à dança. Pessoas que não poderiam pagar por cursos livres e/ou universidades privadas podem buscar formação em dança gratuita na UFRJ, especialmente na licenciatura e em teoria. Para o

ingresso no curso de Bacharelado, existe o teste de habilidade específica (THE)¹⁸⁴, regra da universidade para ingresso nos cursos de arte, e dificilmente uma pessoa que não tenha nenhuma vivência anterior ou mesmo um contato com a dança poderá ingressar neste curso determinado.

A partir da criação de graduações em dança no Brasil, percebe-se que há um mercado profissional em dança que cresce e se adapta às diferentes realidades e contextos sociais. As universidades em dança não se ocupam tanto com o produto final que os alunos podem apresentar: um grupo, uma companhia. O papel delas vai além do "abastecimento" de um mercado de bailarinos e coreógrafos; as universidades preocupam-se também com a ampliação de espaços para a dança e formação de profissionais capacitados que possam atuar nos mais diferentes espaços: pedagógico, saúde, companhias, criação, mídia, dentre outros.

Recentemente houve uma série de concurso públicos, notadamente em prefeituras do estado do Rio de Janeiro, como Nova Friburgo, Angra dos Reis, Duque de Caxias, Niterói, bem como em estados como Porto Alegre, Fortaleza, dentre outros, especificamente na área da dança. Este fato mostra o reconhecimento social que a profissão começa a ter e a necessidade de graduações que formem os especialistas.

Cabe ressaltar que a importância da professora Helenita é ressaltada também fora do campo da dança, pois a mesma dialogou por bastante tempo com a Educação Física. Este encontro, inicialmente natural em função de serem duas áreas do conhecimento que tratam do corpo, do movimento, por muito tempo foi frutífero, embora, com o passar dos tempos e com a formação de um campo profissional em dança, no sentido de Bourdieu (2003), as disputas internas se tornaram claras e frequentes. Ainda assim, o nome de Helenita aparece em um atlas do esporte, o que ratifica a importância da professora para a dança e para a UFRJ a partir dos anos 1940.

Década de 1940. Inclusão da dança por Helenita Pabst Sá Earp na formação de professores de Educação Física, na antiga Escola Nacional de Educação Física – Universidade do Brasil, na Urca, Rio de Janeiro – RJ (hoje UFRJ). Esta disciplina tornou-se influente ao longo da década, gerando um núcleo que liderou a disseminação da dança em diferentes modalidades, pelas demais faculdades e escolas de Educação Física por todo o país nos anos subsequentes. Posteriormente, a dança passou a fazer parte dos currículos das licenciaturas de Educação Física em abrangência nacional. Tal proposta pressupunha que os alunos, ao explorarem os elementos artísticos e científicos do movimento, relegariam a segundo plano o aspecto motor, desencadeando um processo que originaria novas propostas de

¹⁸⁴ Neste sentido, uma parcela do campo poderia trazer a seguinte ponderação: se há um teste, até que ponto, então, se democratiza? Esta questão é bastante complexa e envolve discussões e conhecimentos diferenciados; é uma problemática bastante discutida internamente pelo departamento de arte corporal. Apesar de ser um ponto importante, não cabe na discussão estabelecida aqui.

movimentos corporais com possibilidades criativas, então nomeado de SUD – Sistema Universal de Dança (DACOSTA, 2006).

A dança na UFRJ relaciona-se há muito tempo com a educação física. Esta relação sofre tensões cada vez mais complexas em função das disputas de espaço, de prestígio, de legitimação e pesquisa. Os reflexos da emancipação da dança como área de conhecimento autônoma dentro da UFRJ e das metas e políticas públicas para a educação superior para as universidades trouxeram perdas e ganhos ao longo dos anos. De um lado, o diálogo com a educação física possibilitou a criação de redes de pesquisa, bem como estabeleceu um território físico para a dança. De outro, a dança foi tornando-se subordinada, inclusive burocraticamente, a uma escola de educação física, que possui especificidades e peculiaridades diferentes das encontradas na dança. Frank Wilson Roberto, docente e coordenador do curso de Bacharelado em dança, faz uma crítica dura às tensões vividas entre a dança e a educação física nos últimos anos:

Embora não só a universidade, mas também outros setores fundamentais para a manutenção do curso, como o MEC, tenham avançado no sentido de entender a arte na formação superior como elemento importante para a sociedade contemporânea, algumas batalhas são travadas nas relações interpessoais com setores que ainda preservam um ranço conservador, preferindo enxergar a universidade enquanto produtor de ciência e tecnologia em sua forma mais tradicional. Refiro-me a isso, pois existem procedimentos que são burocráticos e requerem pareceres de pessoas que ocupam espaços decisórios fundamentais, onde um "não" significa um entrave e retrocesso. Na própria EEFD, diante de uma educação física que, por natureza já é diversa, os debates tornam-se rasteiros, pela ignorância e incapacidade de entendimento da dança como área de saber autônoma. Há uma disputa velada por espaço (ENTREVISTA, 2014).

Atualmente os cursos enfrentam uma série de entraves; alguns vêm desde a implementação da primeira graduação - o Bacharelado -, mas continuam com uma demanda crescente a cada ano. Em relação ao ano de 2010, por exemplo, a relação candidato/vaga era 3,71 após o THE e, no ano seguinte, o número chegou a 3,81, de acordo com a Pró-Reitoria de Graduação - PR-1. Em relação à tabela do SISU, a relação candidato/vaga no ano de 2011 para os cursos de dança foi bastante alta, 20,08, sendo um dos cursos mais procurados, especialmente o curso de licenciatura. A dança da UFRJ aparece como um curso de ampla concorrência. Este fato aponta para a possibilidade de democratização do ensino superior em dança na medida em que a relação candidato/vaga é elevada e o perfil dos alunos do SISU majoritariamente refere-se a quem não pode pagar por formação.

Hoje, em função do crescimento e da ampliação dos cursos, a maior dificuldade é o espaço físico, fato que impulsiona embates e disputas tênues com a área da educação física. Estas tensões se intensificam ou se diluem de acordo com o contexto político da universidade.

Porém, o mais importante para esta pesquisa é perceber de que forma os cursos de dança foram importantes para a formação do campo profissional em dança na cidade, a partir da busca por memórias da dança na UFRJ. Parece, a partir das falas dos atores, que as graduações em dança na referida universidade impulsionaram discussões e problematizações. A dança passou a ocupar espaços acadêmicos científicos; este, inclusive, passou a ser um mercado para a dança e reconheceu oficialmente e socialmente a profissão, já que o Estado concedeu a criação de cursos superiores. Isto ocorreu porque se entendeu que havia demandas para tal, isto é, a formação profissional a nível superior é possível porque há demandas sociais.

Buscaram-se referenciais que apontassem a importância da criação de cursos de graduação em dança, especialmente da UFRJ, para a legitimação profissional da dança cênica. Angel Vianna (2013) aponta que, particularmente, a questão mais preocupante na universidade é a dos estágios supervisionados: "Fica muito difícil quando o aluno se distancia" (p. 1). Claramente observa-se que há muitas barreiras e dificuldades, todavia é perceptível o avanço que o campo da dança ganha ao entrar no mundo acadêmico. É importante ponderar que o campo é sempre muito dinâmico; ele se reorganiza e se molda de acordo com os contextos e possibilidades.

A partir das informações e ponderações apresentadas até aqui, é possível apontar alguns caminhos ao questionamento inicial: universidades em dança na cidade do Rio de Janeiro: profissionalismo e reconhecimento? O caso da UFRJ. Obviamente, o fato de a dança ter "entrado pela porta da frente" em uma universidade federal significou a legitimação deste campo como importante área do conhecimento, no sentido do reconhecimento da dança como possibilidade de investigação, estudo, pesquisa. Claramente este fato contribuiu de forma significativa para o fortalecimento do campo profissional da dança, pois possibilitou a formação de profissionais e democratizou, de certa forma, o acesso de quem deseja especializar-se e forma-se. De acordo com o professor Frank Wilson Roberto, coordenador do curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, o perfil dos alunos da graduação atualmente pode ser representado da seguinte forma:

Boa parte dos candidatos a alunos procuram os cursos por alguma história pessoal de envolvimento com a dança ou com alguma arte dita "cênica". Por serem cursos noturnos, têm atendido a uma parcela de população que trabalha. Isso aponta para um perfil socioeconômico dos mais desfavorecidos, segundo índices do setor de acesso à graduação da UFRJ.

Muito alunos vêm de outros estados ou mesmo de outras cidades do estado do Rio de Janeiro. A faixa etária se aproxima da média dos demais cursos, prevalecendo com entrada em torno dos 18 anos (DEPOIMENTO, 2014).

A UFRJ atualmente é considerada um dos sete melhores cursos em dança de acordo com o Guia do Estudante. Pode-se observar que o fato de os cursos de graduação em dança na UFRJ serem noturnos oportunizam o acesso de grupos sociais que não teriam condições de cursá-los em outro turno, por diferentes motivos. Nesse sentido, há uma abertura de possibilidade a um maior número de pessoas. A média de faixa etária para a entrada na graduação, contudo, reflete que os jovens buscam atuar no mercado de trabalho ainda antes de cursar graduações e especializações.

Desta forma, não se pode deixar de salientar que o campo da dança e sua relação com a academia é recente e por isso enfrenta batalhas cotidianas para se estabelecer e diminuir diferenças em relação a áreas do conhecimento que são estabelecidas. Certamente a criação de cursos de graduação em dança e o claro aumento de cursos de dança no país são um indicativo de que o campo se fortalece; ainda que exista muito desconhecimento (inclusive dentro dos próprios limites da universidade) sobre as graduações em dança.

Klauss Vianna, em seu livro *A Dança*, afirma que "Toda deformação da dança, no Brasil, começa no ensino" (p. 75), já que há uma constante desorganização, desconhecimento de possibilidades. As universidades são uma forma de romper com este contexto e investir na formação, para que este não seja mais um dos motivos da deformação do campo profissional da dança. A importância de uma universidade federal, como a UFRJ, oferecer cursos de graduação em dança fica marcada na fala do professor Frank Wilson Roberto:

Acredito que o papel das universidades públicas é desbravar novos espaços de saber e solidificar ações que não encontrariam espaço onde o interesse econômico está em primeiro plano. Só assim a sociedade pode dar conta de demandas que pretendem atender não somente ao mercado tradicional de carreiras, mas de carreiras que nascem marginais, e estão sempre em busca de reconhecimento. A batalha que se trava pode ser continuada pois teve ressonância dentro da UFRJ. Há um indicativo interessante que é a quantidade de cursos de dança que surgiram através do programa REUNI. Foi uma das carreiras que mais recebeu propostas de criação de cursos de graduação em diversas partes do Brasil. Ressalto que a maioria é de licenciatura em dança. Esses dados foram relatados pelo professor Marcus Vinícius Machado, em pesquisa ao MEC (DEPOIMENTO, 2014).

Entende-se que a quebra do paradigma de que a dança é muito frágil como campo profissional em função também da falta de formação não é repentino; ao contrário, é paulatino, mas os passos iniciais foram dados, principalmente no que diz respeito ao ensino superior. Os futuros licenciados em dança, saídos das universidades, poderão contribuir de forma significativa para a mudança na formação de crianças, adolescentes, adultos, profissionais, assim como os demais profissionais de outros cursos. Resta investir na qualidade da formação nas graduações, nos espaços físicos das universidades, cada vez mais

sucateados, na fiscalização, na ampliação de possibilidades, na divulgação e na criação de políticas específicas para a dança.

De acordo com os alunos entrevistados das graduações em dança da UFRJ, a universidade amplia horizontes e caminhos profissionais de forma contundente:

Dentro da universidade pude conhecer diversas outras possibilidades de mercado de trabalho que esse campo oferece e a importância da dança em um circuito que não pertence somente àqueles que fazem dança. A universidade me deu um leque de possibilidades, que apesar de certas dificuldades para acessá-lo, oportuniza que o profissional seja reconhecido em diversas áreas.

Não acredito que será um mercado aberto, uma vez que, nesta área geralmente não é obrigatório ter a graduação para trabalhar (...) Hoje, com o reconhecimento das graduações em dança, não só na UFRJ, mas por todo o Brasil, quem possui este diploma torna-se um diferencial no mercado de trabalho, não decisivo, mas como em todas as áreas, o nome da Universidade carrega um grande peso (M., Teoria da Dança, depoimento, 2014).

Acredito que sim, terá mercado de trabalho aberto e será difícil encontrá-lo, no entanto. Os espaços de trabalho na dança são restritos e mal divulgados (...) Acredito que minha graduação na UFRJ ajudará no sentido de ter aberto o leque de possibilidades para mim, pelas experiências que lá tenho (L., Bacharelado em Dança, depoimento, 2014).

A universidade conseguiu mostrar que posso atuar/dialogar com mais áreas que para mim eram desconhecidas (A., Bacharelado em Dança, depoimento, 2014).

Ainda acho que o mercado é pequeno, mas é difícil não conseguir nada para fazer (E. Bacharelado em Dança, depoimento, 2014).

Através da fala do professor Frank Wilson Roberto, é possível verificarmos que ainda há um longo caminho a ser percorrido para que o campo profissional da dança, notadamente o ensino em dança, se fortaleça, mas, efetivamente, já há avanços e profissionais atuantes em diferentes frentes de trabalho após o egresso nos cursos de dança da UFRJ, o que aponta a importância destes cursos, bem como um investimento na profissionalização; há, então, lacunas que se abrem no mercado de trabalho para o profissional qualificado e com formação específica:

O campo para o profissional de dança ainda transita entre a ocupação pelo profissional formado em nível técnico, através de diversas escolas que ainda existem em grande número no Brasil e o profissional com formação superior. Isso indica que é um campo em construção. Os bacharéis formados na UFRJ atuam em projetos sociais (há muitos relatos nesse sentido), na área do turismo (navios, casas de show), atividades complementares em escolas, escolas de samba, musicais e companhias de dança. Alguns bacharéis fundaram seus próprios espaços de dança (há relato de quatro egressas) (DEPOIMENTO, 2014).

Se há anos atrás não havia praticamente mercado acadêmico para a dança no Brasil, há hoje esforços, como demonstrado neste estudo, para que daqui há alguns anos (ou décadas)

não se tenha tanta insegurança na escolha da dança como opção profissional e acadêmica. Para Arnaldo José Siqueira Júnior, docente e coordenador da licenciatura em dança da UFPE,

É inquestionável a contribuição que uma formação acadêmica pode oferecer à comunidade de dança (...) Com certeza haverá uma mudança na mentalidade, vinda com o aprofundamento de estudos teóricos. Também existirão ganhos com a institucionalização da formação profissional das pessoas que atuam na área (MOTTA, 2008)

As graduações em dança abriram o mercado acadêmico para alguns profissionais, configurando mais uma forma de atuar no campo. Contribuem também na qualidade da formação dos futuros profissionais que atuarão na dança cênica. Essas ações refletem a importância dos cursos de dança da UFRJ para a ampliação, o fortalecimento e a legitimação do campo profissional da dança.

Conclusão

Ao longo dos capítulos, observaram-se permanências e inovações em discursos (a partir de memórias dos atores que frequentam o campo profissional da dança) e o fortalecimento de tensões específicas ao campo da dança. Essas memórias possibilitaram a construção de um panorama acerca da profissionalização do campo da dança na cidade do Rio de Janeiro entre a década de 1970 e 1990. A partir do estudo e problematização das trajetórias de atores pioneiros e de companhias, bem como do estudo acerca da formação das graduações em dança na UFRJ, é possível dizer que há uma relação direta entre fomentos e políticas para a dança na manutenção das companhias, bem como uma relação direta entre ensino e qualidade de formação para ampliação do campo profissional da dança cênica.

Estas duas relações apontadas são extremamente relevantes para que seja possível apontar caminhos para a consolidação do campo profissional em dança, levando-o a uma legitimação social, no sentido de um reconhecimento e não apenas um estranhamento da profissão; ficou claro que há muita desinformação e desinteresse por parte dos governos, fato que gera pouca divulgação sobre a dança cênica e as possibilidades que os profissionais da área podem ter.

Nitidamente, percebeu-se que o campo profissional da dança cênica é multifacetado e não há uma delimitação específica no fazer profissional. Ou seja, muitos bailarinos e coreógrafos acabam por não transitar apenas no campo da dança cênica, trabalhando em outros espaços nos quais a dança se insere. Este fato mostrou como o campo profissional da dança encontra brechas para a sua própria manutenção.

As trajetórias das companhias estudadas e as ações de Angel e Klauss Vianna mostraram como o campo profissional da dança se ampliou no decorrer das últimas quatro décadas, especialmente a partir da década de 1990, com o advento da criação das leis de incentivo à cultura. De acordo com Buarque (2006), "(...) a dança, não diferentemente de outras artes, buscou sua profissionalização e sua especialização no fazer artístico, a fim também de legitimar sua existência enquanto arte" (p. 94).

Observou-se que na década de 1970, no Brasil e especificamente na cidade do Rio de Janeiro, a partir das memórias apontadas, os primeiros momentos da dança cênica contemporânea profissional buscavam legitimidade e espaço, através da criação e apresentação de grupos e companhias, que caracterizaram os movimentos embrionários no sentido de legitimação da profissão. Os diálogos com outras artes, notadamente com o teatro, aproximaram a dança da Arte como linguagem autônoma, mesmo que muito discretamente

naquele momento. Foi uma década de contribuições muito importantes, possíveis a partir do trabalho de pioneiros do campo. Houve expansão da dança profissional.

Já nos anos de 1980, embora a abertura à dança e o crescimento do campo profissional sejam notórios (atentando para o fato da criação de diferentes grupos e companhias de dança e o trânsito estabelecido por elas), houve dificuldade de um reconhecimento oficial, por parte do Estado, dos governantes. Na medida em que a demanda cresceu, os investimentos e políticas públicas para a dança ainda eram praticamente inexistentes nos anos 1980. Se por um lado, o da cena, da experimentação, da investigação estética, muito resultados apareceram, os atores, foram obrigados a buscar alternativas para continuarem a produzir. Ficou claro, a partir de fins da década de 1980 e início de 1990, que a linguagem da dança cênica se afirmou como um campo, mas carregado de fragilidades, principalmente por ser um campo em formação recente.

A partir de 1990, encontraram-se nos discursos dois lados bastante diversos, que mostraram que uma das principais tensões envolvendo o reconhecimento do campo da dança, portanto uma legitimação social, é a dificuldade em receber fomentos e investimentos para que o fazer profissional seja garantido. Inicialmente parecia que os anos 1990 trariam ao campo da dança cênica profissional uma certa estabilidade na cidade do Rio de Janeiro, alavancada pela criação das primeiras políticas públicas para a dança. De certa forma, a criação do fomento a companhias foi um passo bastante relevante e garantiu a produção e a manutenção de muitos espetáculos e de algumas companhias.

A falta de continuidade dos projetos fez com que o campo da dança mais uma vez se fragilizasse e o fazer profissional novamente continuasse a criar brechas e ações alternativas para continuar existindo e buscando manter-se vivo. Se houve uma tentativa de democratizar o acesso à dança cênica, não se efetivaram muitas ações, como visto neste estudo.

Não se pode dizer que a dança cênica profissional não existe na cidade do Rio de Janeiro; que não ocupa espaços, sejam espaços simbólicos, sejam espaços físicos. O que se buscou questionar é a forma como estes espaços vêm sendo tratados e a manutenção que se faz. Portanto, se o campo da dança cênica existe, é repleto de tensões, algumas contradições e transpassado por dinâmicas muito peculiares.

As falas de diversos atores sociais revelaram como o campo profissional carece de estrutura para se tonificar cada vez mais e conquistar espaços simbólicos, sociais, físicos. Já foram dados importantes passos, os primeiros de uma longa jornada. Por exemplo, viu-se a dificuldade de manutenção das companhias e grupos, bem como o esforço de artistas para atuar profissionalmente no campo; observou-se também a importância de ações e dos festivais

de dança na promoção dos espetáculos e circulação de artistas e a relevância da criação de espaços de formação e graduações em dança, fatos centrais no fortalecimento do campo. Os depoimentos e memórias igualmente apontaram a importância da cidade do Rio de Janeiro para a produção profissional em dança.

As memórias apresentadas aqui podem permitir a seguinte afirmação: se em geral as profissões ligadas à arte são sujeitas a estranhamentos e à dúvidas, no caso dos profissionais que escolhem a dança estas condições se exacerbam. A vida profissional do artista que investe na dança cênica depende de muitas peculiaridades: a capacidade criativa e física, que se relaciona diretamente com investimentos em aulas, ensaios, dentre outros. Essa capacidade criativa e física muitas vezes não pode ser amplamente desenvolvida pois o profissional precisa se dedicar a diferentes formas de ação e atuação no campo para sobreviver. Em muitos casos, como visto, não se pode ter dedicação a um único fazer. Este fato enfraquece o campo profissional da dança.

Por outro lado, na medida em que o fazer dos profissionais é multifacetado, parece haver uma contradição, um paradoxo: se o campo se fragiliza por um lado já que é difícil dedicação a um trabalho, há diversas formas de permanecer nele. Ampliaram-se os espaços de atuação, mas não se modificaram as mentalidades sobre o fazer em dança, principalmente por parte dos líderes, do Estado, que continuou a não investir na dança. A rede privada (escolas, produtoras, etc.) cresceu e ofereceu espaços à dança, mas, de fato, não houve uma mudança que permitisse ao campo uma reestruturação ou, ainda, a criação de uma estrutura. Não é possível crescer e se expandir, sem estruturas (desde a formação até a atuação profissional).

Cabe ressaltar que o trajeto do campo profissional da dança cênica carioca não é diferente do trajeto percorrido por outros campos que buscaram legitimação ao longo do tempo. No campo esportivo, por exemplo, esta ainda é a realidade de muitos desportos que vêm paulatinamente buscando legitimação social.

As problemáticas apontadas e enfrentadas pelo profissional da dança cênica na cidade do Rio de Janeiro não são também diferentes por completo da realidade de outras cidades e países. De acordo com Brandão (2012), o estudo recente do sociólogo e dançarino francês Pierre-Emmanuela Sorignet (2010) mostrou que na França, berço da dança cênica, atualmente há dificuldades para manter bailarinos em cena em função do fato de que "mudanças recentes na legislação trabalhista dificultaram a manutenção do estatuto" (p. 184). Na França, há uma 'permissão oficial' para a escolha profissional da dança. Os

bailarinos que se profissionalizam contam com uma previdência social em regime diferenciado:

Uma vez integrado profissionalmente, o dançarino é estimulado por seus empregadores a se manter sob o estatuto de "temporário", o que possibilita alguns benefícios governamentais. As companhias de dança contam com certos os rendimentos oriundos desses benefícios ao definir suas remunerações (BRANDÃO, 2012, p. 184).

Assim como no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, na França

(...) necessidades financeiras fazem com que muitos dançarinos tenham outro emprego, o que dificulta a profissionalização por reduzir a disponibilidade para formação, exercício e contemplação da dança (...) Assim, o risco de desvio profissional está diretamente relacionado com a distância entre atividades secundárias e a dança (BRANDÃO, 2012, p. 184).

Obviamente não é o caso de comparar a França com o Brasil, especificamente com a cidade do Rio de Janeiro. Os franceses estão mais habituados a conviver com a dança cênica profissional em função de seu processo histórico e por ser um campo menos recente. Há políticas públicas e reconhecimento social. Todavia, a ideia aqui foi apenas mostrar um exemplo a fim de demonstrar que as profissões advindas do campo da dança ainda enfrentam dificuldades, mesmo em países onde há maior legitimação social.

Na cidade do Rio de Janeiro, muitas oportunidades são oferecidas, principalmente se há uma penetração e aproximação com os profissionais "do mercado", ou seja, aqueles que trabalham de forma mais direta com espetáculos e possuem conhecimentos políticos, no sentido de Weber (2011), mais uma vez. Algumas falas apresentadas anteriormente neste estudo apontaram para a seguinte característica na circulação profissional: a comunicação direta interpessoal ajuda em oportunidades de trabalho. Portanto, pode-se dizer que os espaços sociais e profissionais se cruzam diretamente. Esta pode ser uma lacuna perigosa na manutenção e potencialização profissional.

Outra lacuna que pode enfraquecer o campo e que foi encontrada no estudo é o fato de que ainda há, na cidade do Rio de Janeiro, uma maior valorização de outras linguagens artísticas em detrimento da dança, notadamente as linguagens que se popularizam socialmente, como o cinema, que passa a ter maiores investimentos públicos e privados além de políticas direcionadas para ampliação de mercado e formação de plateias.

Em se tratando da escolha pela formação em dança, especialmente a formação universitária na UFRJ, este estudo pôde apontar que a permanência e o investimento na profissionalização são atravessados pelos discursos dos grupos sociais próximos, como família, amigos. A relação entre estes grupos e o indivíduo que pretende a formação

universitária pode definir os caminhos seguidos. Essa relação passa a ser importante na escolha profissional por ser a dança um campo artístico que ainda é desconhecido e pouco legitimado socialmente, fato que gera desconfianças e incertezas.

Outra tensão marcante no campo da dança cênica profissional e que foi apontada ao longo do estudo foi a relação entre os 'estilos' de dança; alguns se tornaram mais estabelecidos, como o balé clássico, outros, ainda buscam maiores espaços, como a dança contemporânea. De fato, o campo como um todo é frágil, e os papéis de estabelecidos e outsiders (ELIAS, 2007) se intercalam e flexibilizam, fato que mostra o dinamismo da dança cênica.

Por fim, é extremamente importante ressaltar que as memórias dos bailarinos, coreógrafos, professores e profissionais citados foram marcantes para a pesquisa e apontaram as ações, bem como os caminhos percorridos para a implementação do que hoje pode-se chamar de campo profissional da dança.

Embora haja uma série de tensões e fragilidades, o campo da dança cênica é profissional, pois movimenta um mercado, é autônomo, possui institucionalização. Mas falta a ele divulgação, democratização, investimento. É bastante marcante neste estudo o empenho dos profissionais e a paixão pela dança, fatores que certamente fizeram com o que campo se dilatasse e brechas fossem abertas a partir de empenho de artistas.

Há muito para ser feito, mas o campo já alcançou vitórias no sentido de intensificar ações para a ampliação e democratização do acesso à dança cênica. Uma das grandes lacunas é que não há uma linearidade. A dança segue se metamorfoseando em busca de reconhecimento social: "A política pública que permitiu que o Rio de Janeiro reconquistar o seu lugar no Brasil em dança contemporânea escapou pelos dedos. Nós precisamos pegar de novo nas mãos. E nós podemos" (KATZ, 2003).

As mudanças de paradigmas encontradas ao longo do período citado contribuíram para a dança se profissionalizar, na medida em que as ações individuais fortaleceram um fazer coletivo; as trajetórias individuais e específicas de personalidades e grupos geraram ações coletivas para a manutenção e a formação de um campo.

Ninguém duvida de que os indivíduos forma a sociedade ou de que toda a sociedade é uma sociedade de indivíduos. Mas, quando tentamos reconstruir no pensamento aquilo que vivenciamos cotidianamente na realidade, verificamos, como naquele quebra-cabeças cujas peças não compõem uma imagem íntegra, que há lacunas e falhas em constante formação em nosso fluxo de pensamento (ELIAS, 1994, p. 16).

Com esta pesquisa identificaram-se lacunas e tensões, bem como apresentar trajetórias e ações que contribuíram na formação do campo profissional da dança cênica. Foi possível observar, no campo da dança cênica, disputas que potencializaram diferenças e criaram possibilidades de atuação profissional. Não foi intenção tornar memórias e depoimentos verdades absolutas, desprovidas de análise. Ficou claro que as trajetórias dos atores sociais não são lineares.

(...) a combinação, as relações de unidades de menor magnitude - ou, para usarmos um termo mais exato, extraído da teoria dos conjuntos, as unidades de potência menor - dão origem a uma unidade de potência maior, que não pode ser compreendida quando suas partes são consideradas em isolamento, independentemente de suas relações (ELIAS, 2000, p. 16).

Houve uma tentativa de construção de memórias, no sentido de Elisabeth Jelin, isto é, criou-se uma busca pela articulação do presente com fatos e ações ocorridas no passado, que apontavam significados dos tempos nos quais ocorreram, mas que são carregadas de sentidos e significados. A este respeito:

(...) lo que sí puede decir es que aquellos que viveron un acontecimiento, o una situación limite de manera directa, es difícil que la olviden. Las experiencias vividas, sus memorias y sus silencios permanecen, aunque pueden cambiar sus sentidos a lo largo tiempo (JELIN, entrevista, La nacion, 2014).

De acordo com Fabiano Carneiro (2014), "(...) dá pra dizer que é reconhecido porque já temos trajetórias com ações que mostram isso, contudo falta circulação, por uma série de questões; falta, ainda, disponibilidade para outros desdobramentos (DEPOIMENTO).

Os lugares e memórias visitados ao longo da pesquisa levam a crer que o campo profissional da dança cênica vai se consolidando em discursos, mas não se efetiva completamente na prática, permanecendo fragilizado. O campo se tornou profissional obedecendo a categorias que assim o tornam: formação peculiar, geração de mercado e demandas; dinâmicas internas e autonomia. Contudo, a dança cênica constitui-se como um campo extremamente recente historicamente e os profissionais estão em busca de amadurecimento nas diferentes possibilidades de atuar em dança.

Foi possível notar que os processos de legitimação profissional esbarram em muitos entraves e que cada campo dialoga com essas dificuldades de acordo com suas peculiaridades e, neste sentido, a dança acaba por se tornar híbrida, multifacetada e mais frágil em relação a outros campos do saber, como foi possível observar a partir das trajetórias, atores e processos históricos apontados. Observa-se um mercado que cresce, mas não passa pela legitimação profissional e as ebulições de movimentos sociais apontados impulsionaM essa característica.

Há um movimento dinâmico nas ressonâncias apontadas. Este fator gera hierarquizações e contradições que se tornam tensões no campo.

Buscou-se, nesta pesquisa, as singularidades do campo da dança na busca pela legitimação profissional, apontando que há avanços no reconhecimento social da dança cênica profissional. As transformações sociais transpassaram as transformações no fazer profissional em dança, que foi conquistando mais espaços sociais e institucionalização, embora ainda haja muito desconhecimento por parte da sociedade sobre a dança.

REFERÊNCIAS

A DANÇA discute seus problemas. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07 mai. 1983. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 26 nov. 2008.

ABAURRE, Fabiana. Klauss Vianna: personalidade a serviço da dança. Reportagem. *Hoje em Dia*. Belo Horizonte/ 26 de abril de 1989/ Cultura, página 28. Disponível em <www.klaussvianna.com.br> Acesso em: 07 jun. 2014.

ACHCAR, Dalal. *Balé uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ALBÉ, Ana Paula. *Depoimento da autora*. Rio de Janeiro, 2014.

ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

ALBORNOZ, Marília. *Depoimento da autora*. Rio de Janeiro, 2014.

ALBUQUERQUE, Luísa Arroz. Cidades e Criatividade: o desafio das políticas culturais municipais. Comunicação. *Congresso Turismo Cultural, Território & Identidades*. Escola Superior de Educação de Leiria / Instituto Politécnico de Leiria. 2006. Disponível em <<http://www.cidadeimaginaria.org/cc/Cidadescriativas.pdf>> Acesso em: 05 out. 2014.

ALMARANDRADE, Antônio Luiz Morais de Andrade. *Escritos sobre arte (arte, cidade e política cultural)*. Rio de Janeiro: CISPOESIA, 2008, 140 p.

ANDRADE, Ana Christina de. Um corpo vivo e emocionado. *Revista Artes de Cura*. Sessão Corpo e terapia. Ano 20/2014. Digital. Disponível em <<http://www.artesdecura.com.br/>> Acesso em: 10 nov. 2014.

ARAÚJO, Luciana. Filme trilha a dança carioca nos anos 90. *Folha de São Paulo - São Paulo*, quinta-feira, 09 de junho de 2005.

BALANCHINI. George. *Depoimento*. Disponível em <<http://www.quemdisse.com.br>> Acesso em: 11 fev. 2013.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BELLEI, Maria. *Processo de urbanização*. Direitonet. 2014. Artigo. Disponível em <<http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/496/Processo-de-urbanizacao>> Acesso em: 11 fev. 2013.

BÉJART, Maurice. Coluna Frases. *Isto É*. 29 de junho de 2003, Edição nº 1761.

_____. *Depoimento*. Disponível em <<http://www.quemdisse.com.br>> Acesso em: 11 fev. 2013.

BERGALLO, Andréa. A dança contemporânea carioca dos anos 1990: corpo, política e comunicação. *Revista Contemporânea*. UERJ. n. 08 / 2007/1.

BERTAZZO, Ivaldo. Petrobrás Cultural 2006. Memória das Artes / *Projeto Klaus Vianna, Um Resgate Histórico*/ Entrevista / 23 de outubro de 2007 / Entrevistadora: Valéria Cano Bravi (VCB)/ Disponível em <www.acervoklaussvianna.com.br> Acesso em: 05 out. 2014.

BEZERRA, Aimée Aguiar. Memória e esquecimento: a história oral como forma de preservação da identidade cultural. *Anais I Encontro internacional História, memória, oralidade e Culturas*. UECE. 2012. Disponível em <<http://www.uece.br/eventos/encontrointernacionalmahis/>> Acesso em: 05 out. 2014.

BIANCO, Pedro. Depoimento. *Dançar Marketing*. 2013. Disponível em <<http://dancarmarketing.com.br/pt12/>> Acesso em: 10 set. 2014.

BILENKY, Thais. Deborah Coker: O desejo é cruel. *Terra Magazine*. São Paulo, 09 de setembro de 2008. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br>>. Acesso em: 09 ago. 2014.

BONFIM, Beatriz. A imagem do boom. Os primos pobres do balé. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 de julho de 1981.

BONNEWITZ, Patrice. *Primeiras lições sobre a sociologia de Pierre Bourdieu*. Petrópolis: Vozes, 2005.

BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2001.

_____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença, 1996.

Brandão, Marcílio Dantas. Engajamento na dança: uma profissão tratada como juvenil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - vol. 27, nº 78, 2012. p. 183-186

BRANT, Leonardo (org). *Políticas Culturais*. São Paulo: Manole, 2003.

_____. *Mercado Cultural*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

_____. *O Poder da Cultura*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2009.

BUARQUE, Isabela Maria A. G. *A formação recente do campo da dança (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas*. 2009. 131f. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BURKE, Peter. *Varietades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CAMINADA, Eliana. *História da Dança: Evolução Cultural*. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 3ª ed, 2000.

_____. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Rio de Janeiro: Contexto, 2011.

CARNEIRO, Fabiano. *Depoimento à autora*. Rio de Janeiro, 2014.

CARNEIRO, Sandra de Sá. Rio, Zona Norte e Zona Sul: fronteiras para além dos estigmas. In: _____. SANT'ANNA, Josefina Gabriel (org.). *Cidades, olhares, trajetórias*. Rio de Janeiro : Garamond, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil. O longo Caminho*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *A formação das Almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Cássia Navas de. A arte da dança na universidade pública contemporânea. *IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE*. Ano 2007.

CATARXO, Zalinda. A Arte no espaço público. *O percevejo online*. V. 1, n. 1, 2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/431>> Acesso em: set. 2014.

CERBINO, Beatriz. *Nina Virchinina: um pensamento em movimento*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, vol. 8.

CHAUÍ, Marilena. Cultura política e política cultural. *Estudos avançados*. vol.9 no.23 São Paulo Jan./Apr. 1995. pp 71-84

CIRÍACO, Gustavo. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula. ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

COMUNICADO - *Qualis artística* - nota 002/2013 - CAPES. Disponível em <<http://capes.gov.br/component/content/article?id=4651:artesmúsica>> Acesso em: nov. 2014.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques. e VIGARELLO, George. (Orgs) *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2008, v. 3.

COSTA, Antônio. COIMBRA, Raquel. O x da questão. *Jornal Rio Movimento*. Rio de Janeiro: Sindicato dos profissionais da dança. Ano IX. N. 30, 2009.

DACOSTA, Lamartine (Org.). *Atlas do esporte no Brasil*. Rio de Janeiro: CONFEF, 2006.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a Rua. espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 4ª ed.

DANÇAR é um hobby? *O Estado*. Florianópolis, 1984. Disponível em <www.klaussvianna.art.br/Arquivos>. Acesso em: 26 nov. 2008.

DE SÃO JOSÉ, Ana Maria. Dança contemporânea: um conceito possível? - V *colóquio internacional Educação e contemporaneidade*. São Cristóvão - SE - 21 a 23 setembro 2011. Disponível em <<https://ri.ufs.br/bitstream/123456789/985/1/DancaContemporaneaConceito.pdf>> Acesso em: 17 ago. 2014.

DIAS, Fabiano. O desafio do espaço público nas cidades do século XXI. *Arquitextos*. Ano 06, junho 2005.

DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

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

_____. Mozart. *Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ELIAS, Norbert; e SCOTSON, John. L.; *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma comunidade*; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FARO, Antônio J. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERREIRA, Alvaro. Influência europeia ou mera cópia? A produção do espaço no Rio de Janeiro. *XIX Colóquio de Geocultura*. Bogotá, Maio, 2012.

FIGUEROA, Graciela. Depoimento. Rio de Janeiro, 10 setembro de 2007 - Entrevistadora: Daniela Santos. *Acervo digital Klauss Vianna*. Disponível em <www.klaussvianna.com.br> Acesso em: nov. 2014.

FLORIDA, Richard (2002), *The Rise of the Creative Class, and how it is transforming leisure, community and everyday life*. New York: Basic Books

FORSYTHE, William. O que te move a coreografar? Entrevista. *Revista da dança*.

09/2012. Por Marcela Benvegnu. Disponível em <<http://www.revistadedanca.com.br/entrevista.php?id=13>> Acesso em: 10 fev 2013.

FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna – uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

FOUCAULT, Michael. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução por Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2011.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GASPARI, Helio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito 70/80: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GIDALLI, Márika. Entrevista. *Itaú Cultural*. 2014. Disponível em <<http://novo.itaucultural.org.br/canal-video/marika-gidali-ocupacao-ballet-stadium-proibido-nao-conhecer-2011>> Acesso em: 17 ago. 2014.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução por Raul Fiker. - São Paulo: UNESP, 1991.

GITELMAN, Cláudia. *Dança moderna americana: um esboço*. **Pro-Posições**. Vol. 9, n. 2, Junho de 1998. Disponível em <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/26-artigos-gitelmanc.pdf>> Acesso em: 17 ago. 2014.

GLOBO News. *Dança contemporânea no Brasil e no Mundo*. Documentário. 2014. Disponível em <<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3269033/>> Acesso em: 10 out. 2014.

GONDAR, Jô. *O que é Memória Social?* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GRAHAM, Martha. Depoimento. Wikipédia, 2012. disponível em <www.wikipedia.com.br/marthagraham>

GRUPO Coringa. Biografia. *Wikipédia*. Enciclopédia digital. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org>> acesso em out, 2014

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs). *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Entrevista à equipe do plano estadual e cultura – *Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro*. 22/5/2012. Disponível em

<<http://www.cultura.rj.gov.br/entrevistas/heloisa-buarque-de-hollanda-fala-sobre-a-cultura-no-estado-do-rj>> Acesso em nov 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas dos passados - presentes*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

_____. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: _____. *Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). Introdução. *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Espanha: Siglo Veintiuno editores, 2001.

JEUDY, Henryi Pierre. JACQUES, Paola. *Corpos e cenários urbanos - TERRITÓRIOS URBANOS E POLÍTICAS CULTURAIS*. Salvador: EDUFBA, 2006.

JUNIOR, Arnaldo Érico Huff. Um homem que aprendeu a dançar. *Revista de estudos e pesquisa da religião*. Juiz de Fora, v. 13, n. 1 e 2. pág. 11-18.

KATZ, Helena. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

KATZ, Helena. *O Brasil descobre a Dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA - Dórea Books and Art, 1994.

LABAN, Rudolf Von. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. *A Sociologia do Corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012. 6 Ed.

_____. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Rio de Janeiro: Papius, 2013. 6. Ed.

_____. Entrevista. *Instituto Humanitas*. Unisinos, 2008. Disponível em <<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/22047-%60tudo-o-que-esta-no-mundo-passa-pelo-corpo%60-entrevista-com-david-le-breton>>

LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. São Paulo: UNESP, 2001

_____. “Memória”. In: *História e Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994.

LEE, Anna. *Escola Estadual De Dança Maria Olenewa: Um Sonho Feito De Cores*. Rio de Janeiro: EMC edições, 2009.

LESKOVA, Tatiana. *Eu ensino Dança*. Reportagem. 2010. Disponível em <idanca.net/eu-ensino-danca-tatiana-leskova/2/6-2010> Acesso em 7 mar 2014.

LIMA, Dani. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças*

Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90. Documentário, DVD. 2005.

LIMA, Paulo Gomes. Políticas de educação superior no Brasil na primeira década do século XXI: alguns cenários e leituras. *Avaliação*. Campinas, Sorocaba, SP, v.18, n.1, p. 85-105, mar. 2013.

LONDRES, Cecília (Org.). *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial*. Rio de Janeiro, 2001. Out-Dez, n. °147. pp. 69-78. Disponível em <<http://www.colegiodobrasil.org.br/tb147.php>> Acesso em: 17 out. 2014.

MAIA, Duda. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

MARANHÃO, Eduardo M. de Albuquerque. Passados presentes. Da sedução pela memória à análise de nós mesmos. *História Agora*. 2012. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/113227236/resenha-seduzidos-pela-memoria#scribd>> Acesso em: 17 out. 2014.

MARQUES, Isabel. *Dançando na escola*. São Paulo, SP: Cortez, 2007.

MARQUES, César. Desafios urbanos e enfrentamentos das mudanças ambientais: o Rio além de 2016. *XIX Encontro Nacional de Estudos Populacionais*. ABEP. São Paulo, novembro, 2014.

MARTINS, Marina. *Dança ao pé da letra – do romantismo a Bellé Époque carioca*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

MARTINS, Floriano. Clarice Abujamra: sempre o palco. *Revista de Cultura #70*. Fortaleza, São Paulo – Agosto/setembro/outubro de 2009. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag70abujamra.htm>> Acesso em agosto de 2013.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: ____ *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-422.

MAYER, André. *Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp*. Apostila Didática. Rio de Janeiro: 2012.

MICHAELA, Ana. Profissionais da dança. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1988. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 12 out. 2008.

MILHAZES, Márcia. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

MINISTÉRIO da Cultura. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. Brasília: MinC, 2010. 2. Ed.

MIRANDA, Regina. Depoimento, 2004. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília.

Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90. Documentário, DVD. 2005.

MONTEIRO, Mariana. Noverre: *Cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp, 1998.

MOTTA, Isabela. *Mercado Acadêmico de dança em alta*. Reportagem. 2008. Disponível em <idanca.net> Acesso em 23 ago 2013.

MOTTA, Maria Alice. Transmissão corpo-oral - o élan vital de uma pesquisa acadêmica nunca publicada. *Revista Garrafa*. PPGCL/UFRJ. n° 13, v. 02, abril de 2007. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm> acesso em nov 2014.

NESTOROV, Paula. Depoimento, 2004. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, n° 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLIVEN, Ruben George. Cidades, territórios e identidades. in: CARNEIRO, Sandra de Sá Maria. SANT'ANNA, Josefina Gabriel (Org.). *Cidades, olhares, trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

PAREDES, Frederico. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In VELHO, Octávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara. 4ª ed., p. 26 a 67, 1987.

PAVLOVA, Adriana. Depoimento. *Documentário Dança contemporânea no Brasil e no Mundo*. Globo News. 2014. Disponível em <<http://globosatplay.globo.com/globonews/v/3269033/>> acesso em nov 2014.

_____. *Maria Olenewa: a sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, vol. 10.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. *Coreografia de uma Década*". Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PEREIRA, Roberto. *Tatiana Leskova: nacionalidade: bailarina*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, vol. 6.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.

_____. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v.2, nº3, 1989.

POLO, Juliana. *Angel Vianna através da história – a trajetória da dança da vida*. Oitavo Programa de Bolsas RioArte: Rio de Janeiro, 2005.

PONTY, Merleau. *Fenomenologia da percepção* (Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PORTELLA, Carlotta. Documentário. *IDANÇANET*. 2012. Disponível em <<http://idanca.net/idanca-doc-carlota-portella/>> Acesso em 7 mar 2014.

PORTINARI, Mabel. *Eugênia Feodorova: a dança de alma russa*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, vol. 4.

PREFEITURA do Rio de Janeiro. Leis de incentivo. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/fomento-indireto#>> Acesso em: 15 out. 2014.

PUOLI, Giovana Galvão. *O ballet no Brasil e a economia criativa: Evolução histórica e perspectivas para o século XXI*. São Paulo: FAAP, 2010, 115 p. Monografia.

RACHOU, Ruth. *Projeto Klauss Vianna, Um Resgate Histórico/ 01 de junho de 2007 / São Paulo - Escola de Dança Ruth Rachou – Itaim / Entrevistadora - Valéria Cano Bravi/ Disponível em <www.acervoklaussvianna.com.br> acesso em nov 2014.*

REIS, Daniela. O Balé do Rio de Janeiro e de São Paulo entre as décadas de 1930 e 1940: concepções de identidade nacional no corpo que dança. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. Minas Gerais: V. 2, Ano II, nº 3.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. A acumulação primitiva de capital simbólico. In: JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos : territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA; PPG-AU/FAUFBA, 2006.

ROBERTO, Frank Wilson. *Depoimento da autora*. Rio de Janeiro, 2014.

ROCHA, Rose; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, cultura do consumo: imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. *Logos30 - tecnologia de comunicação e subjetividade*. Ano 16, 1º semestre/2009.

RODRIGUES, Lia. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

_____. Entrevista, 2014 in *Goethe-Institut Brasilien*. Março 2014. Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pos/pt12469484.htm>> acesso em agosto 2014.

_____.Entrevista a Ana Teixeira. *Conectedance*. 2010. Disponível em <<http://www.conectedance.com.br/quem-faz-a-diferenca/lia-rodrigues-arte-aliada-a->

desenvolvimento-humano/> acesso em set 2014.

RUBIM, Marcia. Depoimento, 2004. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

RUIZ, Gisele. *Graciela e Grupo Coringa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2013.

_____. *Grupo Coringa: a dança contemporânea carioca dos anos 1970/1980*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

SALDANHA, João. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

SANTOS, Roseane. *O corpo em metamorfose para uma dramaturgia contemporânea*. Natal. PPGArC. UFRN.

SARLO, Beatriz. 2005. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Rio de Janeiro: José Olympio.

SAUER, Regina. Depoimento - entrevista. Rio de Janeiro, 2008. In: BUARQUE, Isabela Maria A. G. *A formação recente do campo da dança (1980-1990): uma análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas*. 2009. 131f. Dissertação (Mestrado em História Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SCHINDEL, Estela. Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y cultura*. Primavera 2009, número 31, pp. 65-87.

SCHUSTERMAN, Rihard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Ângelo. *Sociologia urbana*. Curitiba: IESDE Brasil SA, 2009.

SILVA, Eliane Rodrigues. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SIMELL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*. vol.11 no.2 Rio de Janeiro Oct. 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. *As origens da Modern Dance: uma análise sociológica*. São Paulo: Annablume, UCAM, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre arte e a docência: a formação do artista da dança*. São Paulo: Papirus, 2006.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

TEODÓSIO, Armando. Escola de Chicago: heranças para o pensamento social contemporâneo sobre as cidades. *XI Congresso Brasileiro de Sociologia*. UNICAMP, Campinas, SP. 1 a 5 de setembro de 2003.

TOMAZZONI, Airton. A dança no planeta mídia. *Revista A página da educação*. N.º 179, Ano 17, Junho 2008. Disponível em <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=179&doc=12772&mid=2>> Acesso em: 17 out. 2014.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 2ª ed.

VIANNA, Angel. *Depoimento da autora*. Rio de Janeiro, 2014.

_____. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

_____. Eu ensino dança. Entrevista. *Iidança.net* 2011. Disponível em <<http://idanca.net/eu-ensino-danca-angel-vianna/>> Acesso em: 17 ago. 2014.

VIANNA, Klaus. *A dança*. São Paulo: Summus, 2005.

_____. Crítica. A dança à procura de espaço. *Jornal do Brasil*, 1975. Disponível em <www.acervoklaussvianna.com.br> Acesso em: 17 out. 2014.

_____. Depoimentos. **Acervo Klaus Vianna**. Disponível em <www.acervoklaussvianna.com.br> acesso em julho 2014.

_____. **Hoje em Dia**, 1989, depoimento. Disponível em <www.acervoklaussvianna.com.br> acesso em nov 2014.

_____. Repostagem. **Folha de Londrina Paraná** / 1 de outubro de 1989/ Caderno 2, página 30.

_____. Um retrato histórico da dança. **Última Hora**. Rio de Janeiro, 09 jan. 1982. Disponível em <<http://www.klaussvianna.art.br/Arquivos>>. Acesso em: 10 out. 2012.

VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. FUNARTE, Rio de Janeiro: 1997

VIDAL, Adam Tommy Vazquez. *História do Circo Voador. Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo (1982-1996)*. 2006. 162f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

VIEIRA, Alba Pedreira. Dançando nos espaços das rupturas: olhares sobre influências das danças moderna e expressionista no Brasil. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Julho/ Agosto/ Setembro de 2009, Vol. 6, Ano VI, nº 3, ISSN: 1807-6971.

VIEIRA, Isabel. Curtir o corpo? Não! Massacrar o corpo. *Jornal da Ponte Aérea*. Jun. 1984. Disponível em <www.klaussvianna.art.br/Arquivos>. Acesso em: 26 nov. 2008.

VOLÚSIA, Eros. Biografia. *Wikipédia*. Enciclopédia digital. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Eros_Vol%C3%BAAsia> acesso em out, 2014.

WEBER, M. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2011.

WEITZMAN, Ester. Depoimento, 2003. In: ALBÉ, Ana Paula; ALBORNOZ, Marília. *Danças Cariocas: um olhar sobre a dança contemporânea dos anos 90*. Documentário, DVD. 2005.

WIKIDANÇA. *Enciclopédia da dança digital*. Disponível em <www.wikidanca.com.br>: Acesso em: 13 ago. 2014.

ANEXOS

ANEXO 1 – Biografias

1.1 – Rei Luis XIV (1638 – 1715)

Foi um poderoso monarca francês, tendo seu reinado como um dos mais longos da Europa. Tornou-se um líder influente e forte por ser extremamente absolutista, rígido, sábio e perspicaz. Em função destas características atenuou as diferenças e questionamentos da aristocracia, centralizando a autoridade em suas mãos. O fato de ser apaixonado por artes deu à música e à dança status, nobreza e a partir das atitudes do rei para com essas manifestações, elas se tornaram expressões importantes dentro da corte. Luís XIV financiou a criação de escolas, inclusive de dança, que tinham como objetivo organizar e aprimorar a técnica e com isso atribuiu profissionalismo ao trabalho com arte levando as práticas artísticas e tornarem-se elitizadas. Além de financiar os espetáculos da corte, o rei também atuava, principalmente nas apresentações de dança, tendo dançado inúmeros papéis, sempre como principal personagem, o que mostra o trânsito e a quantidade de produções que eram realizadas, ou seja, o espaço da dança na corte. O número de performances e a diversidade de papéis demonstram, sem dúvida, seu interesse pela dança e como usou seu prestígio para divulgá-la. Um fato marcante é que usou espetáculos como ferramenta de manobras políticas, especialmente em função das temáticas e dos papéis apresentados por ele, que sempre reiteravam o poder do rei e a relação com Deus. Devido à sua visão centralizadora e a ostentação que sustentava para demonstrar seu poder, os espetáculos de dança eram sempre grandiosos e desde então a magnitude das apresentações de dança se constituíram como elemento central.

1.2 – Academia Real de Dança

Primeira escola oficial de dança, fundada na França em meados do século XVII (1661) com apoio institucional do rei Luis XIV. Este acontecimento eleva a dança à condição de arte cênica e profissionaliza a criação. Após a instituição da escola, elegeram-se mestres de dança como acadêmicos, isto é, professores, que tinham por principal função organizar o ensino do balé, codificá-lo, de forma que os bailarinos ganhassem qualidade no fazer e houvesse um preparo corporal específico. A dança esteve próxima a outras artes e ganhou além de simbolismos uma conotação política, ou seja, como contrapartida pela criação da escola, os temas quase sempre mostravam as virtudes de um rei. As representações em dança passaram a ser cada vez mais complexas em função do ensino na escola e a servir de modelo para a corte, ilustrando a rede de relações que se constituía.

1.3 – Pierre Beauchamp (1631 – 1705)

O bailarino e coreógrafo teve contato com dança e artes desde cedo, pois era neto de um mestre de balé e filho de um bailarino e músico da corte. Sua grande importância para o campo profissional da dança foi a preocupação com a codificação dos passos e a execução do balé. Nomeado diretor da Academia Real de Dança em 1671; enquanto estava nesta posição, criou diversas coreografias e influenciou diretamente o desenvolvimento da técnica: refinou os movimentos, primando pela beleza e estética. Atribui-se a ele a criação das cinco posições de pés do balé, que passaram a ser uma das principais características técnicas até hoje. A execução dos gestos mudou bastante a partir desta institucionalização. Havia, então, códigos claros para execução e somente os que se dedicassem à dança e passassem pelas escolas de formação poderiam incorporá-los, iniciando as distinções na formação. Cabe ressaltar que a codificação das cinco posições é universal.

1.4 – Jean Baptiste de Lully (1632 – 1687)

A relevância do trabalho de Lully para a dança relaciona-se com a música, quer dizer, com o andamento do espetáculo dançante. Criou inúmeras composições com estilo marcante especialmente para a dança. Sua forma de composição foi seguida por toda a Europa. A relação entre movimento e música ficou mais harmoniosa e o espetáculo criou redes mais sólidas com a música através de suas ações. Cada vez mais as criações se tornavam mais profissionais.

1.5 – Jean Jacques Noverre (1727 – 1810)

Sua importância para o profissionalismo na dança é enorme. O contato de Noverre com a arte se deu na Academia Royale de Musique et Danse (hoje Ópera de Paris), ainda adolescente. A trajetória artística do bailarino e coreógrafo mostra o seu compromisso em levar ao espetáculo de dança inovações, posturas e, acima de tudo, o diálogo entre as criações e o contexto vivido. Em função deste pensamento, sua principal atitude foi a renovação do balé de corte. Estava atento às modificações políticas que a sociedade vinha sofrendo e preocupou-se em garantir público para a dança, ou seja, percebeu que seria preciso dinamizar o campo profissional. Tornou-se mestre de balé (entre 1730 e 1745), dançou com grandes nomes contemporâneos a ele, como Mari Sallé, e se apresentou por diferentes países europeus. A dança proposta por Noverre estava à frente de seu tempo: propunha a expressividade como diferencial na execução dos movimentos e para isso deu maior enfoque ao gestual das mãos e braços, modificando a cena, ou seja, propôs um “balé de ação” para que os bailarinos interpretassem as ideias do roteiro e a música com maior verdade e sentimento. Esse fato modificou também as roupas, pois, para se executarem movimentos com mais ação, as vestimentas se diversificaram. Em 1760 publicou cartas que viraram livro (No Brasil, chama-se “cartas de Noverre”), que daria a ele destaque na história da dança, pois os escritos dele contam a relação da dança com a época: os problemas, conflitos internos, a criação das obras e execução, a repercussão dos espetáculos, a relação da dança com a sociedade. Estas cartas viraram fonte autêntica, documento importante para a pesquisa em dança. Noverre teve o cuidado de registrar seus movimentos e estava atento à virada sociopolítica e cultural de seu tempo e, em função deste fato, deu mais expressividade à dança.

1.6 – Marie Taglioni (1804- 1884)

Filha de bailarinos famosos, Taglioni foi uma das bailarinas mais reconhecidas no balé romântico. Começou a dançar cedo e teve diferentes professores até que seu pai, Fillippo Taglioni, tomasse a frente de sua formação, exigindo muito de sua performance técnica, o que conferiu a ela domínio dos códigos e interpretação do balé. Teve contratos em balés da Rússia, pois suas performances eram extremamente técnicas e expressivas, o que a fazia ganhar prestígio e se estabelecer como célebre no auge do culto à bailarina. Também ficou famosa por dançar com saias mais curtas, em função da execução de passos considerados difíceis. Sua dança reafirmava as características que a bailarina deveria ter e, com o passar do tempo tornou-se professora de balé.

1.7 – Marius Petipa (1818 – 1910)

O bailarino e coreógrafo é um dos maiores destaques da dança cênica do século XIX e início do XX. Filho de artistas (seu pai era mestre de balé e sua mãe, atriz), seu contato com o balé se deu desde pequeno. Acompanhava seus pais por turnês e, quando sua família se estabeleceu na atual Bruxelas, começou também seus estudos nas artes. Diz-se que inicialmente não tinha gosto pela dança, mas que gradualmente foi lapidando seu talento e tornou-se bailarino principal em diferentes balés europeus. Percorreu inúmeros teatros em função de suas criações e inovações na cena; é considerado o “pai” do balé clássico. Seus balés eram virtuosos e dramáticos, os bailarinos treinados por ele exibiam técnicas exímias. Dirigiu o balé de São Petersburgo, elevando-o à categoria de um dos melhores do mundo. Lá foram formados bailarinos como Ana Pavlova, Nijinsky e Michel Fokine. Seus balés mais conhecidos, que até hoje são dançados como repertório, são: *Raymonda*, *O Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *La Bayedére*.

1.8 – Serge Diaghilev (1872 – 1929)

De nacionalidade russa, Diaghilev foi um grande incentivador das artes e fundador de balés pela Europa. Sua maior importância para o mundo da arte, especialmente para a dança, foi exercer a função de empresário, produtor, curador, incentivador dos espetáculos. A partir de sua influência, fortaleceu o campo profissional ampliando caminhos para bailarinos e demais profissionais da dança. Sua penetração nos meios culturais se devia a sua inteligência, ambição e visão de mercado, pois incorporava as novas correntes que iam surgindo na arte em suas ações. Foi um grande divulgador da arte russa no mundo e investiu na formação de diversos talentos em diferentes áreas. Também contribuiu com a dança na medida em que encomendava músicas especialmente para os balés com compositores renomados, como, por exemplo, Claude Debussy, o que consolidava ainda mais o espetáculo de balé.

1.9 – Anna Pavlova (1881 – 1931)

Filha de camponeses pobres, a bailarina assistiu a um balé levada por sua mãe e foi desta forma que manifestou o desejo de dançar. Buscou iniciação em dança na Escola Imperial de São Petersburgo, mas em sua primeira tentativa não foi aceita devido à sua estatura, considerada baixa, e sua pouca idade, pois estava com oito anos; foi aceita dois anos depois. Este fato mostra que a formação não se dava como hoje, com as crianças começando a fazer aulas com três ou quatro anos. Iniciou sua carreira pertencendo ao corpo de baile do Balé Imperial Russo, após sua graduação, mas logo ganhou destaque se tornando primeira bailarina em função de sua graciosidade e carisma. Sua maior contribuição à dança foi modificar formas de executar determinados passos, a fim de executá-los com maior delicadeza. Esta incorporação técnica deu a ela grande fama durante toda a sua vida artística. Realizou inúmeras turnês, inclusive pelas Américas e no Brasil, deixando o balé popularizado, pois sua figura representava um “cartão postal” da dança cênica.

1.10 – Vaslav Nijinski (1890 – 1950)

Filho de bailarinos, conviveu com a dança e as artes cedo. Estudou na escola de São Petersburgo, onde obteve formação técnica de balé e fez sucesso por possuir uma técnica de execução muito apurada, realizar saltos de maneira precisa e revolucionar suas apresentações com expressões que deixavam o público que assistia às suas criações surpreso e atento. É considerado o “Deus da Dança” e seus trabalhos eram polêmicos e originais, o que o fez ter fama de ousado, como, por exemplo, “Sagração da primavera”. É possível dizer que Nijinsky estava mais próximo da dança moderna, que se inauguraria bem próxima ao contexto de criação do coreógrafo, do que do balé clássico. Sua criação de maior controvérsia foi “A tarde de um fauno” (L'Après – Midi d'un Faune), inspirada na composição de Claude Debussy e no poema de Stéphane Mallarmé, dançada pela primeira vez em 1912. Causou muita estranheza, porque os movimentos e intenções foram considerados chocantes, fortes e impróprios.

1.11 – Michael Fokine (1880 – 1942)

Iniciou sua formação em dança na Escola Imperial de Bailados e se formou com uma apurada técnica, tornando-se rapidamente solista de diferentes companhias. Também dedicou-se ao trabalho de coreógrafo, produzindo entre outras obras “A morte do Cisne”, dançado e encomendado por Anna Pavlova. Esta criação é muito simbólica, pois fala da morte agonizante de um cisne, símbolo claro dentro das obras do balé clássico, em um momento em que os espetáculos de balé viram a dança moderna emergir e os discursos da sociedade modificarem. A convite de Diaghilev, Fokine também coreografou temporadas dos Ballets Russos. Atuou com as maiores estrelas da época e também é considerado um renovador, como Noverre, já que as questões coreográficas que deu à cena influenciaram diretamente o balé, como, por exemplo, a relação da dança com a música. Circulou por grandes teatros da Europa e das Américas.

1.12 – George Balanchine (1904 – 1983)

Coreógrafo e bailarino, Balanchine também tinha formação em música (composição e piano), o que foi um diferencial e rendeu vantagens no ato da criação de balés. Trabalhou na companhia de Diaghilev a seu convite e atuou como coreógrafo nos EUA, onde desenvolveu novas concepções para o balé clássico. Foi um dos fundadores da School of American Ballet e da companhia New York City Ballet, uma das mais famosas do mundo. Sua grande inovação foi fundir ideias modernas e contemporâneas ao espetáculo clássico. Coreografou, além de espetáculos de dança, filmes musicais. Acreditava que os bailarinos e coreógrafos deviam conquistar o público pelas imagens, daí a inovação nos jogos coreográficos a fim de dinamizar as cenas. Ganhou inúmeros prêmios e homenagens ao longo da carreira de sucesso.

1.13 – Maurice Béjart (1927 – 2007)

Iniciou sua formação em dança clássica aos quatorze anos, por indicação médica. Também se formou em filosofia e por esta razão considerava a dança um saber. Seu maior incômodo em relação ao balé clássico era vê-lo longe das “massas”, das camadas mais populares, justamente porque o considerava produção de conhecimentos. Sua ação mais importante para a dança e que inovou o espetáculo de balé clássico foi tentar aproximá-lo de um público mais diversificado e para isso incorporou novas dinâmicas ao balé, com gestos marcantes e produções grandiosas, que por vezes incluía falas em trechos e temas filosóficos. Não teve muita aprovação inicialmente na França, mas foi reconhecido em muitos outros países. Nos últimos anos de sua carreira, os trabalhos eram cada vez mais ousados e dialogavam com técnicas e contextos atuais, sem perder as raízes na base clássica. Fundou diversas companhias profissionais, entre elas, o Balé-Teatro de Paris e o Béjart Ballet Lausanne. Pesquisou ao longo de sua vida formas inovadoras de se expressar pelo corpo.

1.14 - William Forsythe

De nacionalidade norte americana, é um bailarino e coreógrafo neoclássico muito reconhecido no cenário da dança por seus trabalhos elaborados no ballet de Frankfurt. Deu uma roupagem nova para o balé, reorientando o espetáculo, ao dialogar o clássico com as rupturas e descontinuidades contemporâneas, assim como fez Balanchini, que influenciou diretamente seu trabalho.

1.15 – Loie Fuller (1862 – 1928)

Atriz e bailarina norte americana, Loie Fuller foi uma das pioneiras da dança moderna. O trabalho que desenvolveu na relação entre iluminação e os movimentos foi uma grande inovação em suas apresentações. As roupas utilizadas por ela eram desenvolvidas especialmente para criar os efeitos que elaborava na cena, inclusive de ilusão de ótica, através da iluminação. As novidades que trouxe à cena coreográfica, principalmente no que dizia respeito a luz, a deixaram mais conhecida nos EUA como atriz de variedades do que como bailarina, o que mostra que no início da dança moderna os diálogos com a modernidade eram bem vistos. Fuller também foi bastante reconhecida em Paris, onde morou posteriormente a turnês pela Europa (uma delas realizada com Isadora Duncan). Voltou aos EUA apenas para apresentações de sua Cia. “Lês Féeries Fantastiques de Loie Fuller”, que se manteve atuante até 1939, mais de dez anos após a morte da coreógrafa.

1.16 – Isadora Duncan

Filha de artistas (sua mãe era pianista e seu pai, poeta), Isadora Duncan é considerada hoje um dos ícones da dança cênica, em função das inúmeras inovações que deu à cena impulsionadas pela negação que pregava ao balé; queria ver-se livre dos moldes e assim rejeitava em seu trabalho a técnica clássica. Acreditava na naturalidade do gesto, dialogando com as questões de seu tempo. Para isso, sua proposta de dança estava ligada à forma de criação. Tinha o improviso e os movimentos da natureza como inspiração. Outra grande inovação foi dançar de pés descalços e com cabelos levemente soltos. Também buscou inspiração nos vasos gregos e, por isso, utilizava como figurino túnicas. Mais uma inovação importante foi o uso que fez das músicas que aparentemente eram destinadas apenas a apreciação auditiva: dançou com músicas de Chopin e Wagner, por exemplo. Todas estas questões modificaram muito a estética dos espetáculos de dança. Quase no início do século

XX, viajou para Londres para ampliar a divulgação de suas criações e consagrou-se. Por volta de 1908 escreve o *The Dance* e, em 1976, se apresenta no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Isadora escreveu uma autobiografia em 1927, intitulada *My Life*, que hoje representa uma fonte legítima para pesquisadores, artistas e pessoas interessadas na dança. Ao romper tradições em sua dança, inaugurava novos rumos para o profissionalismo na dança; foi uma grande artista que lutou pela modernidade da dança, acreditando na dinâmica do campo artístico. Sua forma de dançar deu rumos não esperados à dança cênica. É claro que as rupturas que fez são também fruto de discursos sociais e pensamentos de uma época, mas sua personalidade forte a levou a realizar ações concretas para a dança. Sua vida pessoal foi marcada por muitas dinâmicas: casou-se três vezes e perdeu seus filhos e governanta em um acidente no Rio Sena. Este fato a afastou da dança por alguns anos. No fim de sua carreira estava pobre, pois já não fazia tanto sucesso, fruto das relações cada vez mais rápidas e fugazes na modernidade.

1.17 – Ruth St. Denis

É considerada uma das precursoras da dança moderna e sua relação com o campo profissional é muito importante, pois criou, em 1914, uma das primeiras escolas modernas, a *DeniShawn School* (em parceria com o bailarino e seu marido Ted Shaw) e, em 1938, o programa de dança da universidade Adelphi nos EUA, considerado o primeiro departamento de dança em universidades. A trajetória da bailarina mostra como ela pôde encontrar brechas e colocar a dança dentro da academia, passo importante para legitimação e fortalecimento do campo profissional. O início de sua formação técnica se deu com Delsarte e posteriormente dançou em companhias e turnês. Acreditava que a dança deveria ser também uma expressão espiritual e suas obras coreográficas refletem bem este pensamento. Os temas trabalhados mostravam o gosto pelo misticismo e espiritualidade; pesquisou a Ásia e a cultura Oriental, sempre as evidenciando, e essa foi sua marca. Ao final de sua carreira, ministrou aulas em Hollywood e no departamento de Artes Cênicas da Adelphi University; a *DeniShawn School* já não existia mais.

1.18 – Ted Shawn (1891 – 1972)

Um dos primeiros homens a executar dança moderna; sua importância transcendo o campo artístico da dança, porque carrega consigo novamente a discussão sobre gênero para o espetáculo. Seu contato inicial com a dança se deu em função de uma doença, pois, antes de iniciar suas investigações corporais, estudava Teologia. Dois anos após ingressar em aulas de dança já fazia apresentações e começou a coreografar cedo. Conheceu Ruth St. Denis, com quem se casou, e juntos fundaram a *DeniShawn School*, uma das primeiras de formação em dança moderna. O casal criou e realizou inúmeras coreografias. Em 1933 Ted Shawn formou uma companhia somente com homens, a *All-Male Dancers*, após a primeira escola ser fechada em função do término da parceria e do casamento com Ruth St. Denis. Esta companhia se apresentou por todo os EUA e seu diferencial era ser composta apenas por homens. Em 1959, construiu seu próprio teatro, reformado em 1990, na sede de sua escola. Seu maior esforço e contribuição para a dança cênica foi atenuar os preconceitos existentes que se referiam à dança masculina, e com isso abriu campo de trabalho para bailarinos. Seus trabalhos coreográficos se diferenciavam porque apresentavam corpos masculinos, desnudos, fato que desconstruía estéticas no espetáculo. Para ele o corpo era um meio de expressão. Escreveu diversos livros sobre a forma de ensinar dança, sendo também considerado um pedagogo e pesquisador. Esteve ativo até a década de 1960; seu legado ainda hoje é bastante reconhecido.

1.19 – Martha Graham

Pertence à segunda geração da dança moderna e sua carreira profissional é bastante reconhecida e longa. Começou a dançar após assistir a uma apresentação de Ruth St. Denis, com quem, inclusive, teve aulas, pois se matriculou na escola fundada pela bailarina e coreógrafa. Sua maneira de preparar o corpo para a cena renovou e difundiu a “modern dance” por diversos países. Acreditava que a expressividade do corpo deveria ser mais pura, mais natural, e que seria possível revelar todos os sentimentos, da paixão à agonia, pelos gestos; sua intenção era mostrar a natureza humana. O contexto político e econômico dos EUA até meados do século XX influenciou muito suas ideias. Chamou atenção para o centro de gravidade do corpo, localizado no tronco, e concentrou sua técnica na respiração, na contração e relaxamento e no contato com o chão. Trabalhou com torções, quedas e deformação nas formas clássicas. Criou sua escola de dança, sistematizando uma técnica que acreditava ser expressiva e eficaz, e também a Martha Graham Dance Company, uma das mais antigas e renomadas até os dias de hoje. Lá foram formados inúmeros nomes expressivos. O motivo da longevidade da companhia de Graham pode ser explicado pela incorporação de novos contextos e mudanças, ao longo das décadas. A bailarina e coreógrafa atuou até falecer, aos oitenta anos.

1.20 – Rudolf Von Laban

Estima-se que Laban tenha sido um dos maiores teóricos da dança do século XX. Trabalhou incessantemente pensando a forma de preparar o corpo para a cena. Bailarino, coreógrafo e educador, criou um sistema de notação bastante complexo (até hoje há poucos especialistas nesta forma de notação) e um método de sistematização e análise dos movimentos, hoje chamado de “Sistema Laban”, estudo dos esforços. Além do trabalho técnico do corpo para a cena artística, o coreógrafo também se dedicou a aproximar a dança das “massas” de diferentes maneiras, inclusive auxiliando operários a desenvolver métodos que os ajudassem a se concentrarem e perceberem os movimentos necessários para realizar suas tarefas, concentrando energia e corrigindo posturas, dando maior eficácia aos gestos. Seu interesse estava no movimento como um todo: como realizá-lo, percebê-lo e deixá-lo eficiente. Utilizou as figuras geométricas como suporte para análise do movimento; suas pesquisas servem a diferentes áreas do conhecimento e são utilizadas por todo o mundo. Em universidades e escolas onde a dança é disciplina obrigatória, especialmente nos EUA, o Sistema é muito utilizado no currículo. O bailarino publicou ainda diversos livros na área da educação, que abordaram a pedagogia e a construção do movimento na dança, por exemplo, *Dança Educativa Moderna*. Esses livros são fontes de pesquisa e análise em vários países. O trabalho que Laban desenvolveu é bastante utilizado ainda hoje, porque, além de extremamente complexo e útil, há sempre releituras e adaptações que o distanciam de anacronismos e dinamizam as performances. Laban tornou-se uma figura central para a dança no século XX.

1.21 – Èmile Jacques Dalcroze (1865- 1950)

Músico, professor, regente, se dedicou ao estudo do ritmo na relação com as diversas artes, especialmente com a dança, já que acreditava que para cada som produzido há um movimento análogo e vice-versa; isto é, trabalhava a musicalização do corpo e corporeidade na música. Construiu um método de trabalho ligado à rítmica, que consiste justamente em interagir a melodia com a expressão corporal. Acreditava que com este método haveria mais prazer em aprender música e em movimentar o corpo. Seu método era lúdico. Preparou muitos bailarinos para a cena e possibilitou mudanças na interpretação, pois ao entender melhor as músicas que dançavam, podiam oferecer mais nuances expressivas. Criou o Instituto Jacques – Dalcroze para pesquisar e estudar a relação “música x corpo” e também fundou outras escolas por diferentes países europeus. Contribuiu para o campo na medida em que estreitou o diálogo entre música e dança.

1.22 – Mary Wigman (1886 – 1973)

Foi uma notável bailarina e coreógrafa da dança expressionista moderna, até hoje considerada uma figura representativa da cultura alemã e da dança europeia. Estudou com Rudolf Von Laban e tornou-se colaboradora e discípula do coreógrafo; posicionava-se contra os moldes da dança clássica e buscou lidar com técnicas corporais que não lembrassem o balé; não queria em sua técnica movimentos pré-estabelecidos, padronizados, porque acreditava que as emoções dos bailarinos eram o fator mais importante na criação coreográfica. Daí a utilização de improvisações e movimentação livre em seu trabalho técnico e elaboração de sequências de movimentos. Contribuiu para uma abertura no fazer profissional dos bailarinos, especialmente aos corpos que não se adaptavam ao balé. Em 1929 e 1949, criou duas escolas de formação de bailarinos. Sua companhia se apresentou em turnês por toda a Europa e as Américas e sua influência nos EUA é forte. As performances de Wigman ajudaram a divulgar a dança moderna. Publicou diversos livros e permaneceu até o fim da vida dando aulas de dança em Berlim.

1.23 – Pina Bausch (1940 – 2009)

Ícone da dança-teatro alemã, Bausch é conhecida mundialmente pelos métodos que utiliza para criação e pelos resultados que obtém em cena. Alguns a consideram a precursora da dança contemporânea em função dos jogos coreográficos propostos por ela. Foi bailarina e tornou-se coreógrafa na década de 1960. Iniciou sua formação em dança na escola de Kurt Joss, que renovou a dança expressionista e a influenciou diretamente. Fundou sua companhia, que ficou famosa por ter intérpretes extremamente sofisticados. O tema mais investigado por ela foi a experiência de vida de seus bailarinos, que vinham de lugares diferentes do mundo. Fala do individualismo em uma abordagem psicológica. Sua companhia tem um grande repertório, se apresenta ainda hoje por todo o mundo e é considerada uma das melhores. Pina rompeu com o balé claramente e não gostava do fato de a dança moderna também ter virado uma “tradição”; para ela cada criação é única e uma experiência relacionada às vivências pessoais. Algumas características se repetem em suas obras (as diagonais no espaço, repetições propositais, entre outras), mas a forma como se utiliza destes elementos é que surpreende pela criatividade, simbolismo e expressão. Chamava atenção para o prazer no trabalho, no ato de dançar e dizia que ele deveria ser renovado sempre. Ao longo de sua carreira ganhou muitos prêmios e homenagens. Recentemente, após a morte da coreógrafa, foi lançado um filme sobre sua trajetória artística a partir do seu trabalho na companhia.

1.24 – Merce Cunningham (1919 – 2009)

Foi um coreógrafo e bailarino norte-americano que criou reestruturações na dança moderna, pois elaborou um estilo de dança experimental e de vanguarda, uma dança minimalista, mudando os rumos do espetáculo moderno. Trabalhou com John Cage e Martha Graham, responsáveis pela formação técnica e expressiva do bailarino. Dançou inúmeras vezes solos na companhia de Graham e, quando deixou esta, também parou de dançar solos. Criou sua própria escola de dança para trabalhar seu método de criação, ligado ao acaso, a improvisações. Anos depois funda a Mercê Cunningham Dance Company. Teve reconhecimento nos EUA e dirigiu também a Companhia de Dança Moderna de Nova York. Para o coreógrafo, a dança não deve ter uma finalidade específica, deve ser expressão natural do movimento. Rejeitava o contexto e a noção de obra dramática, optando por mostrar em suas coreografias cenas abstratas. Atuou até o fim da vida.

1.25 - Maria Olenewa

Maria Olenewa nasceu em Moscou, capital da Rússia, no ano de 1896. Começou a estudar balé na Academia de Dança Malinowa em Moscou, até que, em 1916, se mudou para Paris com sua família, fugidos da revolução bolchevique. Em Paris, deu continuidade aos seus estudos, depois ingressou na Companhia de Anna Pavlova, onde se tornou primeira bailarina. Em 1918 veio ao Brasil pela primeira vez, em excursão com a companhia de Pavlova, e depois, em 1921, voltou ao país, dessa vez fazendo parte da companhia formada por Leonide Massine. Em 1926 mudou-se para o Brasil e um ano depois fundou, junto ao crítico teatral Mário Nunes, a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (atual EEDMO). Nos anos seguintes, Maria Olenewa atuou também como coreógrafa. Por problemas no Theatro, acabou afastando-se do cargo, mudando-se para São Paulo em 1943, onde assumiu a Escola de Bailados do Teatro Municipal da cidade, e reiniciou o trabalho que havia começado no Rio de Janeiro. Em 1947, após estar há quatro anos na cidade de São Paulo, abriu sua própria escola, o Curso de Danças Clássicas Maria Olenewa, que deu origem ao São Paulo Ballet.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Maria_Olenewa>
Acesso em: 10 ago. 2014.

1.26 - Felicitas Barreto

Felicitas Barreto, nasceu na Alemanha, em 1910, mas mudou-se para o Brasil, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Sua história com a dança se inicia quando entrou para a Escola de Bailados com Maria Olenewa e Ricardo Nemanoff. Em 1946 cria seu Ballet Folclórico Nacional, dedicado a criações com temas folclóricos e em algumas coreografias, como Yemanjá, foi muito censurado, pois havia negros dançando e a própria Felicitas dançava nua da cintura para cima, chocando o público. Felicitas ainda trabalhou em filmes e peças de teatro. Em 1958 é lançado o livro *Danças do Brasil*.

1.27 - Eugenia Feodorova

Eugenia Feodorova nasceu em Kiev, capital da Ucrânia, em 1923. Formada pela Escola Coreográfica Estatal de Kiev, teve sua carreira interrompida pela Segunda Guerra Mundial. Veio para o Brasil em 1954, onde realizou trabalhos como mestra coreógrafa a convite de Dalal Achcar. Admirada com a visão que tinha da janela de seu apartamento em Copacabana, Eugenia Feodorova recuperou suas energias e começou a trabalhar. Desse dia em diante, seu endereço certo era na academia de Dalal, localizada em um casarão na Rua Saint-Romain, em Copacabana. Eugenia Feodorova diz: Desde o início a musicalidade do povo brasileiro me encantou. E, nesse aspecto, era como voltar à Rússia onde nasci e me formei, ou estar de novo na Espanha onde vivi e trabalhei, durante algum tempo, depois da guerra. Brasileiros, russos, espanhóis têm a música e a dança no sangue. E, aqui no Brasil, havia também o calor humano, uma mistura de simpatia, gentileza, simplicidade, vontade de ajudar. Isso cativa o estrangeiro. Mas eu me surpreendi negativamente ao verificar qual era a situação dos bailarinos brasileiros: mal pagos, quase sem oportunidade de aparecer no palco, precisando trabalhar em shows de casas noturnas para se sustentar. A profissão nem era legalmente reconhecida. Essas pessoas mereciam apoio e respeito por sua abnegação, dando toda sua vida por um ideal de arte.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Eugenia_Feodorova> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.28 - Nina Virchina

Nasceu na Rússia. Em 1954 foi convidada para visitar o Brasil para montar o espetáculo Fantasias e Fantasias, no hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro. Logo depois foi convidada por Tatiana Leskova, que foi sua companheira no Original Ballet Russe, para montar alguns de seus trabalhos, como Narciso e Rhapsody in Blue, no Theatro Municipal. Em 1995 abriu sua própria academia, no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Ensinava balé e sua técnica de dança moderna às suas alunas. Nesse mesmo ano foi contratada como coreógrafa convidada do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, apresentando Matrizes, com cenários e figurinos de Fernando Pamplona e uma remontagem de Rhapsody in Blue. Dois anos depois montou seu próprio grupo, apresentando três espetáculos na temporada desse mesmo ano no Theatro Municipal do Rio. Viajou por vários países com seu grupo, fazendo muito sucesso com o alto nível e a beleza de suas apresentações, porém, curiosamente, a parte financeira não foi tão bem, e por isso o grupo passou por dificuldades e não conseguiu dinheiro pra voltar para o Rio de Janeiro, tendo que permanecer além do esperado fora. Por conta dessas dificuldades, em 1959, o grupo se desfez, e logo em seguida Verchinina reabriu sua academia, dessa vez em Copacabana, outro bairro do Rio de Janeiro. Dona Nina, como era conhecida no Brasil, escreveu seu nome na história da dança e foi responsável pela formação de toda uma geração de bailarinos, coreógrafos e pensadores da dança. Seus estudos e sua concepção a respeito dos movimentos criaram novas possibilidades que, até então, eram pouco exploradas. Nina Verchinina viajou o mundo, primeiro como bailarina, depois como coreógrafa, e por último como professora. Deu seminários e workshops em diversos países. Sua última viagem foi para a Escócia, em junho de 1995. Após isso continuou dando aulas diárias em sua academia, até falecer, no dia 16 de dezembro de 1995.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Nina_Verchinina> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.29 - Tatiana Leskova

Bailarina Russa. Aos treze anos já fazia parte da Ópera Comique de Paris, até chegar, aos 16 anos, ao Ballet Russe do Coronel de Bassil, em Londres. Fugindo da guerra, a companhia aportou na América do Sul, de onde Leskova jamais saiu. Apaixonada pelo futuro marido, Leskova não hesitou em trocar o posto de destaque no balé russo por um show no Golden Room do Copacabana Palace. A partir de então, Leskova esteve à frente do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, companhia clássica mais antiga do Brasil - por três vezes: a primeira em 1950, aos 27 anos, estendeu-se até 1964. Sendo coreógrafa de gênio e dotada de grande conhecimento em artes plásticas, Leskova criou em 1960 uma coreografia, "Le foyer de la Danse" com música de Prokofiev, a Sinfonia Clássica, tendo como tema as pinturas a pastel do pintor, desenhista e escultor impressionista francês, Edgard Degas. Nesta coreografia com delicados toques de pantomima, a Leskova reeditou a obra de Degas num palco ambientado como aula de ballet do fim do século XIX, recriando os figurinos, a cor e a luz típicas da linguagem de Degas. O resultado desta concepção de Tatiana Leskova foi um espetáculo de certa forma "moderno" em sua visão analítica da obra de Degas. Foi sem dúvida sua principal contribuição na área de coreografia. Foi bem sucedida em outras criações, teve desempenhos memoráveis durante este tempo, tendo se afastado algumas vezes do Theatro Municipal. Depois esteve por lá em 1970, 1980, 1987 e 1990, numa trajetória de amor e ódio, inconstante, mas exitosa. Leskova transformou o Municipal num verdadeiro grupo profissional, com direito a temporadas de apresentações quase diárias, estrelas internacionais e coreógrafos de projeção mundial. Seu temperamento severo e habilidades didáticas tornaram-se referência na preparação de bailarinos, formando, em sua academia em Copacabana, centenas e mais centenas de profissionais até 2002, quando a crise a obrigou a fechar o estúdio. Nesta época, paralelamente, Leskova firma-se como remontadora oficial de balés.

Fonte: Wikidança. Disponível em
<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Tatiana_Leskova> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.30 - Mercedes Baptista

A primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é considerada a principal precursora da dança afro-brasileira. Bailarina de formação erudita, e a partir da criação de seu grupo, no início da década de 1950, volta-se para o estudo dos movimentos ritualísticos do candomblé e das danças folclóricas. Suas criações coreográficas permanecem até hoje identificadas como repertório gestual da dança afro. Fonte: WIKIDANÇA

1.31 - Dalal Achcar

Nascida no Rio de Janeiro, a bailarina, professora e coreógrafa Dalal Achcar contou em sua vida com um apoio muito especial de sua família. Sempre por perto, estavam sua mãe, Josephine Jordan, que lhe passou todo o seu talento natural do bom gosto e das artes; seu padrasto, Henryk Spitzman Jordan, amante das artes e da música, e de quem teve o incentivo e a ajuda fundamentais para descobrir e seguir os caminhos; os irmãos Ricardo Achcar, André Jordan e Aniela Jordan; o querido filho Amir Luís Achcar Bocayuva Cunha; além do engenheiro e deputado carioca Luiz Fernando Bocayuva Cunha ("Baby"), com quem foi casada por muitos anos, e que foi da maior importância para a sua vida, tendo acompanhado cada um de seus momentos com total carinho e dedicação. Fonte: Academia de Ballet Dalal Achcar.

1.32 - Ruth Rachou

Ruth Margarida da Silva, nasceu em 17 de agosto de 1927 na cidade de São Paulo. É uma bailarina pioneira da Dança Moderna no Brasil. Bailarina, atriz, coreógrafa, diretora e professora, Ruth Rachou formou toda uma geração de artistas sem seguir as modas que o mercado ia inventando. Esteve sempre comprometida com a divulgação da técnica de Martha Graham, e, mais recentemente, com a de Joseph Pilates. Para ela, a dança nunca foi uma coleção de passos. O que distinguiu tudo o que fez foi sempre ter acreditado que um bailarino se forma ensaiando em sala de aula e também fora dela, aprendendo a pensar e a pesquisar. Sua contribuição tem sido a da resistência, provando que tudo aquilo ao qual dedicou a sua vida, contribuiu para abrir caminho para muito do que hoje se vê nos nossos palcos.” Foi por imposição da mãe que Ruth, paulistana de ascendência alemã, aos quatro anos tomou contato com a dança. Anos mais tarde diria que, apenas a partir da adolescência tomou gosto e decidiu estudar mais aprofundadamente dança clássica, até realizar o teste e ser aprovada, em 1954, para o Ballet IV Centenário, berço do pensamento moderno da dança no Brasil. Com a extinção da Companhia Ballet IV Centenário, pelo então prefeito Jânio Quadros, em dezembro de 1955, cerca de 60 pessoas ficaram na rua da noite para o dia. Muitos dos estrangeiros não tiveram outra opção a não ser o retorno a seus países. Sua escola passa a oferecer na década de 1980, cursos inéditos em escolas de dança, entre eles o curso multidisciplinar “Corpo Inteiro”, um projeto piloto para o ensino da dança no Ensino Médio. Destaca-se também como presença constante em festivais de dança pelo país. Foi essencial para sedimentar a formação de qualidade da dança no país. Ruth Rachou batalhou toda sua vida por uma ampla formação dos bailarinos(as) forjada dentro e fora da sala de aula.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Ruth_Rachou> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.33 - Hulda Bittencourt

Nasceu em julho de 1934. Bailarina e coreógrafa brasileira. Iniciou os seus estudos com Maria Olenewa, pioneira do balé no Brasil. Teve como professores clássicos, Vaslaw Veltcheck, Raul Severo, Ismael Guiser, Maria Melo, Bill Martin Viscount, John O'Brien, Rosella Hightower, Herida May e Shirley Graham. Em dança contemporânea foi aluna de Vera Kumpera e, em dança folclórica, de Mercedes Batista. Especializou-se em vários métodos de ensino, entre eles, o da Royal Academy of Dancing. Dançou em vários grupos, incluindo o Ballet de Cultura Artística. Participou também de óperas, operetas, musicais, tendo trabalhado por muitos anos na Organização Victor Costa (TV). Entre os seus inúmeros trabalhos coreográficos, destaca-se "O Quebra-Nozes", que recebeu em 1984 da APCA o prêmio de melhor espetáculo e melhor coreografia do ano. Em 1977 fundou a Cisne Negro Cia. de dança, da qual é diretora artística. Fonte: Wikipédia.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hulda_Bittencourt> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.34 - Décio Otero

Décio Otero, foi um dos maiores responsáveis pela guinada da dança brasileira no início da década de 1970

ao fundar o Ballet Stagium. Com a companhia percorreu o Brasil com coreografias que retratassem as situações do país. Dessa preocupação nasceram mais de 50 trabalhos ao longo dos quase 40 anos do grupo. Otero também atuou como diretor artístico e organizador de projetos socioeducativos em instituições e escolas. Sua direção no Stagium já formou diversos profissionais, de bailarinos a iluminadores de espaço cênico. SPCD

1.35 - Roseli Rodrigues

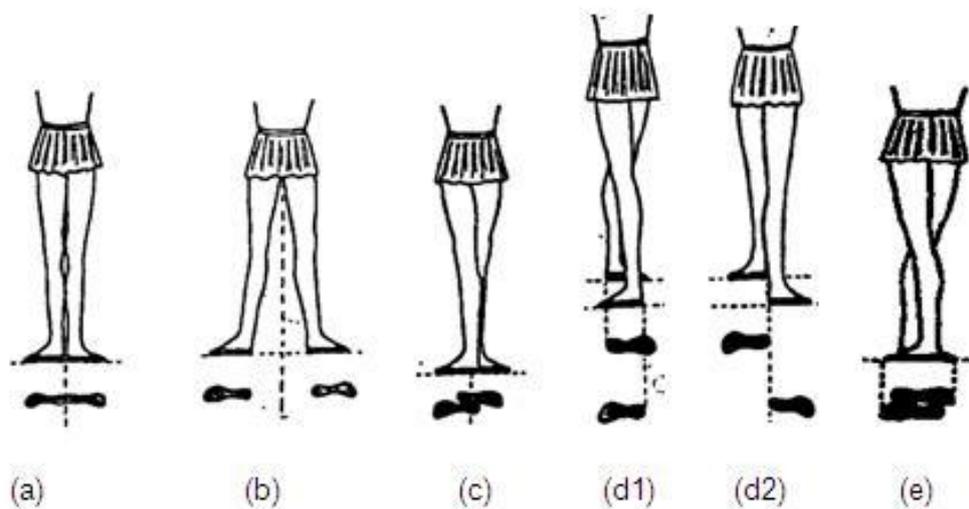
Roseli Rodrigues (1955-2010) era coreógrafa e professora de dança contemporânea, residida na cidade de São Paulo. Foi uma das precursoras do Jazz no Brasil, e desde a década de 80 dirigiu e atuou como coreógrafa residente de sua própria companhia – Raça Cia. de Dança, e com a qual ganhou mais de oitenta prêmios.

Fonte: Wikidança. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Roseli_Rodrigues> Acesso em: 10 ago. 2014.

1.36 - Carlota Portella

Carlota Portella iniciou seus estudos na dança aos 6 anos de idade, no ballet clássico, no Rio de Janeiro. Vários anos depois, conheceu o Jazz Dance e passou a frequentar a *Academie Internationale de Dance* em Paris, por um ano. Em 1976 ganhou bolsa de estudos da UNESCO para o curso de Animação e Administração cultural de Ballet, na Ópera de Paris. Carlota frequentou também a Mudra, escola de Bejárt, a famosa academia *London Dance Center* e a Escola Rosella Hightower, em Cannes. Em 1981 fundou a companhia profissional "Vacilou Dançou" e em seguida abriu a escola Jazz Carlota Portella, considerada uma das melhores e mais tradicionais escolas de dança no Rio de Janeiro. Realiza, à frente da Vacilou Dançou, espetáculos anuais com turnê por todo o país. Em 1998 foi convidada para sua primeira turnê internacional, realizando 15 espetáculos em diversas cidades da Alemanha. Em 1986 recebeu o Prêmio Momento Jovem, pelo trabalho à frente do Vacilou; em 1987 recebeu moção inserida nos Anais da Câmara Municipal do Rio de Janeiro por “relevantes serviços prestados à arte da Dança”, além de ter sido indicada nas categorias “Melhor Companhia” e “Melhor Espetáculo – Retrospectiva & Perspectiva” em 1995 pelo Troféu mambembe criado pelo Ministério da Cultura e FUNARTE e para o Prêmio RioDança 99 nas categorias “Melhor bailarino”; “Melhor Iluminador”; “Melhores figurinos” e “Melhor Coreógrafa”. Carlota Portella já recebeu inúmeros convites para fazer parte de banda de jurados dos mais importantes festivais de dança nacionais. Em 1999, criou o ballet “GRITO”, inspirado na obra de Nelson Rodrigues, que foi selecionado para se apresentar em 2000 na VIII Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint Denis em Paris. Com esse trabalho se apresentou, entre 2000 e 2003, na Itália, Alemanha e México, além de ter circulado por diversos estados no Brasil. Em 2001 recebeu convite para criar um trabalho para a Transitions Dance Company do Laban Centre em Londres. Criou, em 2004, o trabalho Espaço de Luz para o Dança Brasil do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB). No ano seguinte se apresentou com a Cia Vacilou Dançou-Carlota Portella no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e em 2006 foi uma das coreógrafas convidadas para os solos do SESC também no Rio. Fonte: Wikidança.

ANEXO 2 – As cinco posições do balé.

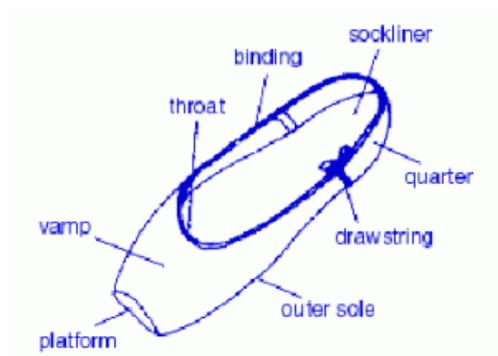


(a) 1º posição (b) 2ª posição (c) - 3ª posição (d1) - 4ª posição croise (d2) 4ª posição ouvert -
(e) 5ª posição.

ACHCAR, D. *Balé uma arte*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ANEXO 3 – Sapatilha de ponta.

Constitui-se como um calçado especial, com gesso nas pontas, próprio para a dança, que permite que a bailarina sustente seu peso sobre a ponta dos dedos dos pés, criando a ilusão de flutuação. As primeiras sapatilhas eram feitas de madeira. Atualmente existe uma alta tecnologia na fabricação, com intuito de dar mais conforto aos pés, fruto do mercado gerado pelo balé. Abaixo seguem imagens de sapatilhas de ponta modernas.



ANEXO 4 - Cronologia ações políticas marcantes para cultura no Brasil (1970-1990):

- 1970 - Transformação do SPHAN em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (IPHAN)
- 1973 - Lançamento do programa de Cidades Históricas (PCH), do Plano de Ação Cultural (PAC) e criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA).
- 1975 - Lançamento do Plano Nacional da Cultura (PNC), da Campanha Nacional do Folclore. Criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).
- 1978 - Criação da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e da Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória).
- 1985 - Criação do Ministério da Cultura.
- 1986 - Promulgação da Lei 7.505 Lei Sarney
- 1987 - Criação da Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN)
- 1990 - Extinção da FUNARTE, do Pró-Memória, da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) , Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura) e EMBRAFILME e reformulação do SPHAN
- 1991 - Promulgação da Lei 8.313, que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) Lei Rouanet.

Fonte: Política cultural no Brasil: um histórico - Lia Calabre Pesquisadora Fundação Casa de Rui Barbosa – I ENECULT.

ANEXO 5 - Listagem de principais equipamentos culturais públicos (federais, municipais e estaduais) encontrados na cidade do Rio de Janeiro

- 1 - Casas Casadas – Abriga a Riofilme – Municipal – Localização: Laranjeiras – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 2- Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro – Municipal - Localização: Tijuca – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 3 - Centro Municipal de Artes Calouste Gulbenkian – Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 4 - Centro Cultural Municipal José Bonifácio - Localização: Gamboa - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 5 - Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobos - Localização: Santa Teresa - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 6 - Centro Cultural Municipal Oduvaldo Vianna Filho – Centro Carioca de Referência do Humor Gráfico (Castelinho do Flamengo) - Localização: Flamengo – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 7 - Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas - Localização: Santa Teresa - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 8 - Centro Cultural Municipal Professora Dyla Sylvia de Sá - Localização: Jacarepaguá – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 9 - Centro Municipal de Referência da Música Carioca Arthur da Távola - Localização: Tijuca – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 10 - Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 11 - Imperator - Centro Cultural João Nogueira – Municipal - Localização: Méier – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 12 - Biblioteca Popular de Botafogo – Municipal - Localização: Laranjeiras – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 13 - Biblioteca Popular de Campo Grande – Municipal - Localização: Campo Grande – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 14 - Biblioteca Popular da Gamboa – Municipal - Localização: Gamboa - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 15 - Biblioteca Popular da Ilha do Governador – Municipal - Localização: Cocotá – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 16 - Biblioteca Popular de Irajá – Municipal - Localização: Irajá – Zona Norte – Rio de Janeiro

- 17 - Biblioteca Popular de Jacarepaguá – Municipal - Localização: Jacarepaguá – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 18 - Biblioteca Popular da Tijuca – Municipal - Localização: Tijuca – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 19 - Biblioteca Popular Abgar Renault (CASS) – Municipal - Localização: Cidade Nova - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 20 - Lona Cultural Municipal Carlos Zéfiro - Localização: Anchieta – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 21 - Lona Cultural Municipal Elza Osborne - Localização: Campo Grande – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 22 - Lona Cultural Municipal Gilberto Gil - Localização: Realengo – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 23 - Lona Cultural Municipal Herbert Vianna - Localização: Maré – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 24 - Lona Cultural Municipal Hermeto Pascoal - Localização: Bangu – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 25 - Lona Cultural Municipal João Bosco - Localização: Vista Alegre – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 26 - Lona Cultural Municipal Sandra De Sá - Localização: Santa Cruz – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 27 - Lona Cultural Municipal Terra - Localização: Guadalupe – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 28 - Lona Cultural Municipal Jacob Do Bandolim - Localização: Jacarepaguá – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 29 - Lona Cultural Municipal Renato Russo - Localização: Ilha do Governador – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 30 – Ecomuseu – Municipal - Localização: Cidade Nova - Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 31 - Memorial Municipal Getúlio Vargas - Localização: Glória – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 32 - Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro – Municipal - Localização: Gávea – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 33 - MAR - Museu De Arte Do Rio – Municipal - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 34 - Museu do Amanhã – Localização: Píer Mauá - Centro da cidade – Rio de Janeiro

- 35 - Arena Carioca Jovelina Pérola Negra – Municipal - Localização: Pavuna – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 36 - Arena Carioca Dicró – Carlos Roberto de Oliveira – Municipal - Localização: Penha – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 37 - Arena Carioca Abelardo Barbosa – Chacrinha – Municipal - Localização: Pedra de Guaratiba – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 38 - Arena Carioca Fernando Torres – Municipal - Localização: Madureira – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 39 - Planetário da Gávea – Municipal - Localização: Gávea – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 40 - Planetário de Santa Cruz – Municipal - Localização: Pedra de Guaratiba – Zona Oeste – Rio de Janeiro
- 41 - Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto - Localização: Humaitá – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 42 - Teatro Municipal Café Pequeno - Localização: Leblon – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 43 - Teatro Municipal Carlos Gomes - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 44 - Teatro Municipal Maria Clara Machado - Localização: Gávea – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 45 - Sala Municipal Baden Powell - Localização: Copacabana – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 46 - Teatro Municipal Ziembinski - Localização: Tijuca – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 47 - Teatro Gonzaguinha – Municipal - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 48 - Teatro Municipal Do Jockey – Centro De Referência Cultura Infância - Localização: Gávea – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 49 - Teatro Ipanema – Municipal - Localização: Ipanema – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 50 - Teatro de Fantoques e Marionetes Carlos Werneck de Carvalho – Municipal - Localização: Flamengo – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 51 - Teatro Municipal de Guignol do Méier - Localização: Méier – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 52 - Teatro Municipal de Guignol da Tijuca - Localização: Tijuca – Zona Norte – Rio de Janeiro
- 53 - Teatro Municipal Parque Das Ruínas (Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas) - Localização: Santa Teresa - Centro da cidade – Rio de Janeiro

- 54 - Theatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 55 - Espaço Cultural da Marinha - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 56 - Teatro Villa-Lobos – Municipal - Localização: Copacabana – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 57 - Teatro João Caetano – Estadual - Localização: Centro da cidade – Rio de Janeiro
- 58 - Teatro da Casa de Cultura Laura Alvim – Estadual – Localização: Ipanema – Zona Sul – Rio de Janeiro
- 59 - Sala Municipal Cecília Meirelles - Municipal - Localização: Centro da cidade - Rio de Janeiro.
- 60 - Teatro Armando Gonzaga - Municipal - Localização : Marechal Hermes - Zona Norte - Rio de Janeiro
- 61 - Teatro Arthur Azevedo - Municipal - Localização: Campo Grande - Zona oeste - Rio de Janeiro
- 62 - Teatro Glaucio Gill - Municipal - Localização: Copacabana - Zona sul - Rio de Janeiro
- 63 - Biblioteca Parque de Maguinhas - Localização: Zona Norte - Rio de Janeiro
- 64 - Biblioteca Parque da Rocinha - Localização: Rocinha - Zona sul - Rio de Janeiro
- 65 - Biblioteca Parque Estadual - Estadual - Localização: Centro da cidade - Rio de Janeiro
- 66 - Casa da Marquesa de Santos / Museu da Moda Brasileira - Estadual - Localização: São Cristóvão - Zona Norte
- 67 - Casa França - Brasil - Estadual - Localização: Centro da cidade - Rio de Janeiro
- 68 - Centro Cultural dos Correios - Federal - Localização: Centro da cidade - Rio de Janeiro
- 69 - Centro Cultural Banco do Brasil - Federal - Localização: Centro da cidade - Rio de Janeiro

ANEXO 6 - Lista parcial de companhias e coreógrafos encontrados na cidade do Rio de Janeiro – 1970 a 1990

- ◆ Cia. Ateliê da Coreografia. Fundada em 1989 pelo bailarino e coreógrafo de dança João Saldanha.
- ◆ Paula Nestorov Cia. de Dança; Fundada pela coreógrafa no início da década de 1990.
- ◆ Márcia Rubim Cia. de Dança; Fundada em 1991 pela coreógrafa que dá nome à companhia. Criou dez espetáculos ao longo de sua trajetória.
- ◆ Anna Victória Cia. de Dança; Fundada em 1996, a companhia é dirigida pela coreógrafa que dá nome à companhia.
- ◆ Dani Lima Cia. de Dança; Criou a companhia em 1997 e foi subvencionada pelo programa de subvenção à dança carioca em 2002 e 2005.
- ◆ Esther Weitzman Cia. de Dança. Criada em 1999.
- ◆ Grupo Coringa; Ver capítulo 3.
- ◆ Balé do Terceiro Mundo. Criada em 1981, fundado por Ciro Barcelos, teve repercussão nos anos 1980 através de turnês por todo o Brasil, encerrando suas atividades em 1987.
- ◆ Cia. de Dança da UFRJ, hoje Cia. de Dança Contemporânea Helenita Sá Earp do Rio de Janeiro. A companhia foi criada ainda na década de 1970 e seu princípio de ação é calcado na diversidade técnica;
- ◆ Grupo Bandança, criado pela bailarina Nadia Nardini nos primeiros anos da década de 1980, reunia dança, arte dramática e música. Foi extinta poucos anos após sua criação.
- ◆ Cia. Lourdes Bastos , coordenada pela bailarina e coreógrafa Lourdes Bastos.
- ◆ Intrépida Trupe, criada em 1986; é do Rio de Janeiro e tem direção artística de Valéria Martins, Cláudio Baltar e Renato Linhares. A companhia desenvolve, desde sua criação, uma linguagem cênica fortemente inspirada no circo. O impacto estético é sempre um ponto primordial para a companhia. A formação envolveu artistas da Escola Nacional de Circo, bailarinas do Grupo Coringa, entre outros artistas.
- ◆ Cia. Aérea de Dança do Circo Voador, criada em 1983, no Rio de Janeiro, pelo bailarino João Carlos Ramos; tinha como proposta a formação de um núcleo de bailarinos amadores, para a produção de espetáculo. Posteriormente essa ideia foi abandonada, mas a companhia não adquiriu um status de profissional, deixando de produzir espetáculos.
- ◆ Cia. de Dança Carlota Portella - Vacilou Dançou, criada em 1981, no Rio de Janeiro, é dirigida pela coreógrafa Carlota Portella. Trabalha com a técnica do jazz e busca dinamismo e virtuosidade na cena. Produz espetáculos com essas características desde a década de 1980;

- ◆ Deborah Colker Cia. de Dança, criada em 1994, no Rio de Janeiro, é hoje uma das principais no Brasil e de grande reconhecimento internacional; é dirigida pela coreógrafa e bailarina Deborah Colker. Diversidade e inquietação são suas marcas. Mescla técnicas de dança com o cotidiano do público;
- ◆ Cia. Nós da Dança, criada em 1981, no Rio de Janeiro, dirigida pela bailarina e coreógrafa Regina Sauer. É uma das companhias que se mantém ativa desde a sua criação. Sua marca é a versatilidade e criatividade. Existe uma preocupação em cativar o público carioca.
- ◆ Marcia Milhazes, criada em 1994, no Rio de Janeiro, após estadia da coreógrafa na Inglaterra, para aprimoramento de técnicas. Em 1997, teve apoio da prefeitura para suas criações. Trabalha com dança contemporânea.
- ◆ Lia Rodrigues, criada em 1990, no Rio de Janeiro. Lia busca trabalhar com a diversidade, entendendo o espetáculo como algo que pode ser provocativo, instigante, algo que mova o espectador do seu lugar 'comum'.
- ◆ Vitor Navarro Cia. de Dança - criada em 1982 pelo bailarino e coreógrafo.
- ◆ Sylvio Dufroyer Cia. de Dança - criada em 1985.

ANEXO 7 - Modelo de autorização dos depoimentos concedidos a esta autora.**Autorização**

Pelo presente instrumento, eu, _____ portador (a) do RG _____, autorizo a pesquisadora Isabela Maria Azevedo Gama Buarque, RG 12806793-9 – DIC, a utilizar meu depoimento como material no desenvolvimento da tese de doutorado intitulada “Memória dos corpos que dançam: a construção do campo profissional em Dança na cidade do Rio de Janeiro (1970-1990)”, inserida no PPG em Memória Social – UNIRIO.

Esta autorização inclui o uso de todo o material que contenha o depoimento concedido no dia _____, para toda e qualquer forma de comunicação ao público, sendo certo que o material criado destina-se à produção de obra intelectual organizada.

Rio de Janeiro, de _____ de 20_____.

Assinatura: _____

Nome: _____

ANEXO 8 - Lista parcial de universidades com cursos de graduação em dança no Brasil

UNIVERSIDADES PÚBLICAS

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas - CAMPINAS (SP)
 UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PORTO ALEGRE (RS)
 UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - MONTENEGRO (RS)
 UFPel/IAD - Fundação Universidade Federal de Pelotas - PELOTAS (RS)
 FAP - Faculdade de Artes do Paraná - CURITIBA (PR)
 UFPA - Universidade Federal do Pará - BELEM (PA)
 UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte - NATAL (RN)
 UFAL - Universidade Federal de Alagoas - MACEIO (AL)
 UFS - Universidade Federal de Sergipe - LARANJEIRAS (SE)
 UFBA - Universidade Federal da Bahia - SALVADOR (BA)
 UFV - Fundação Universidade Federal de Viçosa - VICOSA (MG)
 UEA - Universidade do Estado do Amazonas - MANAUS (AM)
 UFPE - Universidade Federal de Pernambuco - RECIFE (PE)
 UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro - RIO DE JANEIRO (RJ)

UNIVERSIDADES PARTICULARES

PUC São Paulo - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - SÃO PAULO (SP)
 UniverCidade - Centro Universitário da Cidade - RIO DE JANEIRO (RJ)
 FAV - Faculdade Angel Vianna - RIO DE JANEIRO (RJ)
 UNESA - Universidade Estácio de Sá - (RJ)
 Universidade de Cruz Alta - CRUZ ALTA (RS)
 Universidade Anhembi Morumbi - SAO PAULO (SP)
 Faculdade Tijucussu - SAO CAETANO DO SUL (SP)
 Universidade Luterana do Brasil - CANOAS (RS)
 Faculdade Padrão - GOIANIA(GO)
 Faculdade Paulista de Artes - SAO PAULO (SP)

OFERTA DA CULTURA		DANÇA	
Porcentual de municípios com escolas, oficinas ou cursos de dança por Unidade Federativa		Cursos de graduação - Dança	
BRASIL	30,80	São Paulo	7
1 Santa Catarina	60,41	Rio Grande do Sul	4
2 Rio de Janeiro	57,61	Rio de Janeiro	4
3 Paraná	44,11	Bahia	3
4 Ceará	44,02	Amazonas	1
5 Pernambuco	43,78	Ceará	1
6 Rio Grande do Sul	43,15	Minas Gerais	1
7 São Paulo	42,64	Paraná	1
8 Mato Grosso do Sul	35,90	Sergipe	1
9 Acre	31,82		
10 Mato Grosso	29,08		
11 Espírito Santo	28,21		
12 Roraima	26,67		
13 Pará	24,48		
14 Paraíba	24,22		
15 Minas Gerais	20,75		
16 Bahia	20,38		
17 Goiás	19,92		
18 Amazonas	19,35		
19 Alagoas	17,65		
20 Rio Grande do Norte	16,77		
21 Sergipe	16,00		
22 Maranhão	14,29		
23 Piauí	13,90		
24 Tocantins	13,67		
25 Rondônia	7,69		
26 Amapá	6,25		

Fonte: IBGE/ANINC 2006. Elaboração Minc.

Fonte: MEC/INEP 2007. Elaboração Minc.

Poucos são os estados que possuem cursos de graduação em Dança. São Paulo possui a maior quantidade de registros.

30,8% dos municípios brasileiros afirmaram ter escolas/oficinas/cursos de dança. Observa-se que Santa Catarina e Rio de Janeiro apresentaram os melhores percentuais de distribuição, respectivamente.

OFERTA DA CULTURA - DANÇA
CULTURA EM NÚMEROS

Fonte: Cultura em números: anuário de estatísticas culturais - 2ª edição - Brasília: MinC, 2010.