

EDITORA DA
UDESC



Histórias da Dança

Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres
Organizadoras

Coleção **Dança Cênica**
Volume 2

Histórias da Dança

Coleção **Dança Cênica**
Volume 2



Editora da
UDESC

Histórias da Dança

Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres
Organizadoras

Coleção **Dança Cênica**
Volume 2

Copyright © 2010

Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres

Revisão Técnica e Conceitual

Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres

Produção Editorial

Éder Sumariva

Projeto gráfico, editoração eletrônica e capa

Oberdan Piantino

Fotografia da Capa

Karin Serafin - Grupo Cena 11 Cia de Dança

H673 Histórias da Dança / Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres
organizadoras – Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.
232 p. : il. ; 14 x 21 cm – (Coleção Dança Cênica ; v.2)

ISBN 978-85-61136-43-7

1.Artes Cênicas. 2. Dança – Aspectos sociais. 3. Movimento
(Representação Teatral). I. Xavier, Jussara. II. Meyer, Sandra. III.
Torres, Vera.

CDD 792.8 – 20.ed.

Sumário

7

Prefácio

Recortes e Memórias para uma história da dança

» *Vera Collaço*

11

Apresentação

» *Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres*

15

Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno

» *Beatriz Cerbino*

39

Noitada de Bailados (Blumenau, 1945) e *Espetáculos de Bailados* (Florianópolis, 1952): referências da dança catarinense

» *Vera Torres*

65

Irmãos Renaux:

memórias sobre a primeira *Noitada de Bailados* de Blumenau

» *Ivana Deeke Fuhrmann*

69

Duas vidas dedicadas ao *ballet*

» *Clorinda Ganzo Pereira*

79

Arte da Presença: por uma estética da existência em Sônia Mota

» *Rosa Primo*

101

Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea
ao Sul do Brasil a partir do projeto *dar carne à memória*

» *Mônica Dantas e Eva Schul*

121

Jussara Terrats e o Studio de Dança
Um espaço para inovação: a inserção de novas técnicas
no contexto da dança florianopolitana

» *Charlene Simão e Nastaja Brehsan*

141

Ballet Desterro: contemporaneidade na dança catarinense

» *Jussara Xavier*

172

Ensaio Fotográfico

» *Pedro Alípio*

182

Te convido agora para uma outra dança

» *Sandra Meyer*

200

Ensaio Fotográfico - Cena 11 Cia. de Dança

» *Cristiano Prim*

208

Dança, processo e memória: três experiências até aqui

» *Volmir Cordeiro*

230

Sobre os autores

Prefácio

Recortes e Memórias para uma história da dança

O cronista que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos, leva com isso a verdade de que nada do que alguma vez aconteceu pode ser dado por perdido para a história.¹

Essa edição da *Coleção Dança Cênica* oportuniza ao seu leitor um mergulho em narrativas diferenciadas, no tempo e no espaço, do acontecido nas tessituras dançadas especialmente na região sul do Brasil. As tramas aqui narradas foram construídas por múltiplas vozes, e versam sobre tempos históricos que datam da década de 1940 à contemporaneidade da constituição dessa obra.

A relevância dessa *Coleção* se alinha com o pensamento expresso acima na fala de Walter Benjamin, para quem toda história, grande ou pequena, deveria receber seu cronista, e ser, portanto, contada/narrada e, desta forma, retirada do limbo do esquecimento. E convém trazer à memória que no Brasil as histórias das artes, de um modo geral, se pautam apenas pelo produzido nas grandes metrópoles. Não importa o recorte temporal, quase nada do que é feito fora das metrópoles encontra espaço na maioria dos textos publicados no país. Cria-se, desse modo,

1 Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. SP: Boitempo, 2005, p. 54.

uma sensação de ausência e de falta. Um olhar que se volta para o distante. E apenas lá, longe de onde estou, parece existir o sentido do sensível. Por isso que trabalhos como o desta *Coleção* nos possibilitam compor um painel amplo, e com isso compreender o espaço que nos cerca, bem como entender nossa inserção neste espaço sociocultural. Ao narrar os acontecidos artísticos, narra-se, principalmente, a vida e a devida contextualização dos que vivenciaram as artes do seu tempo histórico.

Eu me encontro nessa obra. Cresci e me constitui enquanto artista junto com algumas das suas autoras. Com outros eu passei a ter uma relação de professor-aluno, e que os anos transformaram em companheiros de trilhar artístico. No conjunto dos doze (12) autores que compõem esta obra nos deparamos com diferentes encaminhamentos profissionais de seus autores. Uns possuem uma vasta bagagem artística/docente como Eva Schul e Sandra Meyer, outros narram uma trajetória com um tempo mais breve como é o caso dos trabalhos construídos nas vozes de Volmir Cordeiro e Charlene Simão. Essa composição possibilita diversas leituras e densidades; ela permite uma aproximação do ontem e do hoje, no aqui e agora.

Convém destacar que os autores dessa obra possuem variados pontos de contato, apesar de viverem tempos e espaços diferenciados, ou talvez justamente por isso, conseguem criar uma densa obra destinada a contar/construir a história da dança em Santa Catarina e da região sul do Brasil. Todos os autores possuem um olhar para o trabalho analítico/histórico e, ao mesmo tempo, desenvolvem um intenso trabalho de dança, seja como bailarinos, coreógrafos ou diretores de cena. Um olhar para o processo/produto, um acento na sua obra artística e soma-se a isso uma forte preocupação pedagógica da dança. Essa triangulação de interesses e encaminhamentos de vida ganha intensidades textuais e narrativas, e conduz o leitor por diferentes tramas da história da dança. Sendo que estas narrativas não apresentam

uma preocupação, em pertinência com a nova história cultural, em construir uma sequência cronológica, elas passam de um plano temporal ou espacial para outro, apontando para diferentes escolhas referenciadas por seus autores. O objeto/acontecimento aqui construído é a dança, e com ela vamos navegando pelas águas da história.

Vera Collaço
07/11/2010.

Apresentação

A *Coleção Dança Cênica* surgiu com a proposta de difundir ideias de artistas, teóricos e demais pesquisadores envolvidos na investigação e reflexão em dança, em seus aspectos diversos - sejam históricos, estéticos, filosóficos, políticos, pedagógicos, dentre outros. Tais escritos abrangem depoimentos, relatos de experiência ou pesquisa, análises contextuais, críticas, artigos científicos, ensaios fotográficos, enfim, diferentes modos de traduzir pensamentos e movimentos da dança.

O primeiro volume – *Pesquisas em Dança*, foi publicado em 2008 e divulgou produções teóricas elaboradas no início dos anos 2000 pelo corpo docente e discente do curso de especialização em Dança Cênica do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). A experiência pioneira e singular de realização de um curso universitário de dança em solo catarinense entre 1999 e 2003, explicam o nome adotado para esta coleção – *Dança Cênica*.

Este segundo volume pretende contribuir para a difusão de estudos relacionados à história da dança, acolhendo narrativas da região sul do Brasil e demais estados. Apresentamos histórias articuladas por imagens, textos e falas, ou seja, memórias. São experiências nas quais se inscrevem sensações e conceitos. As noções de história e memória aqui veiculadas provêm de discursos diversos, enunciados tanto por jovens pesquisadores quanto por profissionais reconhecidos na área de dança no Brasil por meio de referências bibliográficas, entrevistas escritas, depoimentos digitais e, especialmente, por imagens fotográficas. Faz-se urgente o devido registro e socialização destes vestígios, para que sirvam a outras reflexões e deem visibilidade a momentos e movimentos que consolidaram práticas artísticas e pedagógicas em dança.

O livro se oferece como possibilidade de aproximação e geração de vínculos com as realidades que expõe. Cada processo de escrita conecta conhecimentos e busca impulsionar novas significações e análises contextuais. A valorização de pessoas e coletivos, em locais e períodos específicos pouco investigados, permite uma compreensão diferenciada das formas com que a história da dança brasileira foi, e ainda é, constituída. No decorrer da leitura é possível observar certos encontros entre as figuras aqui citadas e produzir novas leituras a partir das histórias conhecidas e/ou vividas, permitindo reverberações para além das questões aqui narradas.

No artigo *Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno*, Beatriz Cerbino analisa a gênese e a trajetória desta companhia de dança, existente de 1946 a 1956 no Rio de Janeiro. A partir das articulações entre tradição, modernidade, erudito, popular e nacional, expõe as ambigüidades do projeto estético e político que constituiu a histórica companhia em pleno regime estadonovista. Neste período, o balé se legitima como meio da formação de bailarinos no país e como matriz artística para a viabilização de temas nacionais.

Em *Noitada de Bailados (Blumenau, 1945) e Espetáculos de Bailados (Florianópolis, 1952): referências da dança catarinense*, Vera Torres analisa particularidades de dois contextos que impulsionam o início da dança cênica em Santa Catarina. A autora aponta eventos passados como pistas para pensar realizações atuais da dança no estado.

Complementando este artigo e com o intuito de reforçar a memória viva e presente de duas artistas e seu pioneiro trabalho nas cidades de Florianópolis e Blumenau, a publicação conta com dois importantes relatos. O primeiro escrito, *Irmãs Renaux: memórias sobre a primeira Noitada de Bailados de Blumenau*, de Ivana Deeke Fuhrmann, revela a atuação de Liesel Klostermann por meio de uma entrevista realizada com Ilka e Ruth Renaux, alunas da bailarina e professora alemã nos anos 1940. O segundo depoimento vem em forma de diário intitulado *Dois vidas dedicadas ao ballet*, de Clorinda Ganzo Pereira sobre sua mãe, a bailarina e professora russa Albertina Saikowska de Ganzo.

Rosa Primo em *Arte da Presença: por uma estética da existência em Sônia Mota* problematiza a dança solo, enquanto figura singular da modernidade, trazendo à discussão a corporeidade dançante de uma das mais importantes artistas e pedagogas da dança no Brasil. A modernidade em dança na cidade de São Paulo iniciada na década de 1940 é potencializada na experiência do “Teatro de Dança do Galpão” – capítulo importante da dança paulistana na década de 1970 – onde Sônia Mota destacou-se.

Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea ao Sul do Brasil a partir do Projeto dar carne à memória, artigo de Mônica Dantas em parceria com Eva Schul, celebra o conjunto da obra dessa coreógrafa por meio do projeto contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança/2009. O texto situa a obra e a trajetória de Eva Schul no contexto da produção gaúcha, brasileira e internacional, propondo uma discussão sobre aspectos poético-criativos e pedagógicos.

Charlene Simão e Nastaja Brehnsan no ensaio *Jussara Terrats e o Studio de Dança. Um espaço para inovação: a inserção de novas técnicas no contexto da dança florianopolitana*, destacam os novos procedimentos surgidos no final dos anos 70 na cena da dança, momento em que as técnicas de jazz e dança moderna chegam a capital catarinense pela iniciativa da bailarina e professora Jussara Terrats.

Em *Ballet Desterro: contemporaneidade na dança catarinense*, Jussara Xavier apresenta o percurso do grupo florianopolitano, atuante de 1984 a 1992, e oferece pistas para a compreensão do contexto local nos anos 80, período em que a dança contemporânea é impulsionada e a formação de grupos ganha expansão. A análise articula aspectos relativos à formação, produção, fruição e financiamento artístico para a dança.

Te convido agora para uma outra dança é uma homenagem de Sandra Meyer a Anderson João Gonçalves (1964-2010), importante bailarino, professor e coreógrafo nascido em Florianópolis. A autora compartilha suas lembranças sobrepondo-as às do artista numa narrativa próxima a estrutura mnêmica. Na escrita sobre Anderson, lampejos de memória se entrelaçam a constatações históricas do percurso deste singular artista.

No relato *Dança, processo e memória: três experiências até aqui* o bailarino Volmir Cordeiro articula os processos criativos em dança por ele vivenciados em três diferentes cidades e contextos: Concórdia, no interior de Santa Catarina, Florianópolis e Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Para cada cidade selecionou uma criação: na primeira *DNA-ção* (2001), na segunda, *Segredos Dançantes Contra Brutalidade Surda* (2007) e na última *Pororoca* (2009). No ato de vasculhar suas memórias, mobiliza-as para a construção de um olhar sobre processos criativos compartilhados em dança.

Dois ensaios fotográficos complementam o segundo volume da *Coleção Dança Cênica*. São imagens que revelam a sua potência humana/poética/documental. Pedro Alípio expõe momentos da produção de dança florianopolitana dos anos 1970, 80 e 90. Cristiano Prim compartilha uma centelha do vasto acervo de imagens, fruto de sua atuação no Grupo Cena 11 Cia de Dança dos anos 1990 à atualidade.

A imagem fotográfica não se situa somente como perpetuação de uma figuração ou uma simples metáfora do desaparecido, mas como “uma metonímia real, um prolongamento sublimado mas ainda físico de sua carne”.¹ A fotografia realiza temporariamente a operação de detenção do tempo. Contudo, a percepção do leitor redimensiona o instante estancado a cada vez que contempla uma imagem, inserindo-a novamente num *continuum*. A imagem como relação. A história como duração.

Por fim, agradecemos a todos aqueles que colaboraram com esta publicação, aos autores, a Letícia Galotti e Vera Collaço. E, especialmente, ao Programa de Apoio ao Ensino de Graduação - PRAPEG/UEDESC, cujo incentivo viabilizou a realização deste projeto.

Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres
Organizadoras

1 STRELCZENIA, Marisa. *Fotografia e memória, a cena ausente*. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/06.html>. Acesso em 11/10/2010.

Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno¹

Beatriz Cerbino

Um início

A dança como processo histórico, ocorre no corpo e na cena por ela estabelecida. Como um texto a ser lido em permanente estado de construção, inscreve-se nos intervalos de fricção do corpo com o movimento, no tempo e no espaço.

No labirinto de signos criados e produzidos pela dança faz-se necessário um entendimento apurado na delimitação de espaços e de sentidos produzidos no momento de sua escritura, assim como das práticas presentes em seu fazer. Trata-se de reconhecer que as estruturas sociais, assim como as categorias intelectuais e culturais não são previamente estabelecidas, mas historicamente construídas.

A análise desenvolvida a partir das categorias de representação, prática e apropriação é valiosa para refletir sobre as relações entre dança, corpo e o contexto social em que estão inseridos e o qual ajudam a construir. Em sua formulação, Roger Chartier enfatiza que as práticas são produzidas pelas representações e por meio das quais grupos e indivíduos dão sentido às suas criações, ao seu mundo (CHARTIER, 2002a, p.66-67). Os materiais que circulam em uma sociedade são apropriados de formas diversas, o que leva a usos diferenciados e opostos dos mesmos bens, das mesmas ideias, das mesmas obras. Aponta ainda a interpenetração e a sutileza dos desvios tão presentes nessas trocas, reconhecidas nas formas diferenciadas de interpretações que constroem a realidade histórica. Divergências que atravessam a sociedade, na qual as

¹ Este texto, com modificações, é parte da tese de doutorado *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*, que defendi no Programa de Pós-graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em 2007.

produções estéticas igualmente se inscrevem em um campo de possibilidades. (*Ibid.*, p. 91). Não se deve, entretanto, perceber as representações a partir de um ponto de vista simplificador, pois não apenas reconfiguram o mundo social, como também são parte constituinte desse.

As condições e os processos que operam na construção de sentidos, além de indicar a pluralidade dos usos e dos modos de emprego dos motivos intelectuais e das formas culturais, explicitam dois aspectos fundadores do pensamento de Chartier aqui utilizados: que essas operações são encarnadas, ao mesmo tempo em que são construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. (*Id.*, 2002b, p. 27). Essa percepção é fundamental quando se trabalha com a dança e com o corpo, no sentido de que as práticas e as apropriações se configuram em representações materializadas no próprio corpo. Tal perspectiva permite que a dança seja percebida a partir de uma multiplicidade de referências, em que distintos modos de criação coexistem. No caso do Ballet da Juventude, a partir das articulações entre dança, tradição, moderno, erudito, popular e nacional reveladas não só nos corpos de seus bailarinos, mas também no “corpo” da companhia, expondo as ambiguidades do projeto que o constituiu. Representação que também pode ser pensada nas relações instauradas entre a tradição e o moderno nos *Ballets Russes de Diaghilev* e no *Original Ballet Russe*, nas coreografias ali produzidas que, ao utilizar a técnica do balé, colocaram em movimento, no corpo, outra organização cinética e cênica.

Estruturado a partir dos parâmetros do *Original Ballet Russe* que, por sua vez, nasceu na esteira dos ideais diaghilevianos, é clara a apropriação dessas ideias para a construção da identidade do Ballet da Juventude. Ou seja, um grupo que se pretendia brasileiro, sem ser nacional, já que o paradigma e a técnica utilizada, o balé, eram produtos europeus, feitos para corpos europeus. Por outro lado, para entender a organização da companhia é preciso ter clareza do contexto que a cidade do Rio de Janeiro atravessava na década de 1940, uma fase de grande efervescência na área da dança o que suscitou e acirrou o debate em relação à criação de uma companhia brasileira de balé. Essa é a hipótese

utilizada como gênese do Ballet da Juventude, que existiu de 1946 a 1956. O projeto foi construído a partir da articulação dessas questões, presentes no mundo da dança desde as primeiras décadas do século XX, além das próprias discussões em andamento no Brasil sobre a formação de um balé que pudesse ser reconhecido como nacional.

No centro dessa discussão estava a legitimação do balé como um tipo de produção artística, tanto por meio da formação de bailarinos no país quanto na criação de uma companhia que dançasse temas nacionais. O objetivo era claro: corpos brasileiros, dançando temas brasileiros, e colocando em cena um “balé brasileiro”. Outro importante fator aliou-se a esses: o fato de tratar-se de um jovem grupo de bailarinos. No momento em que o tema da juventude e sua aproximação ao regime estadonovista ganhava consistência², a ideia de um grupo de balé surgiu e acabou por agregar essa característica, e não por acaso se chamou Ballet da Juventude.

Idealizado por Jaques Corseuil (1913-2000), um dos mais importantes e atuantes críticos e jornalistas de dança do Brasil, e por Sansão Castello Branco (1920-1956), na época estudante da Escola Nacional de Belas Artes, e organizado pela Federação Atlética dos Estudantes (FAE) em conjunto com a União Nacional dos Estudantes (UNE), o projeto do Ballet da Juventude foi articulado a partir de uma ampla gama de questões que em alguns momentos se antagonizaram.

O grupo, inicialmente amador e de cunho educativo, que estreou em dezembro de 1945, realizando apresentações ao longo de 1946, teve como meta democratizar o acesso à arte do balé e atuar na educação e no desenvolvimento cultural do povo brasileiro. Tratava-se de educar esse povo não apenas para apreciar o belo, mas, principalmente, para ensiná-lo a amar o Brasil via balé. Mas que educação era essa? Ou melhor,

2 Aproximação implementada por Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde. Em 1943, o Monumento da Juventude Brasileira, criado pelo artista plástico Bruno Giorgi, foi inaugurado na esplanada do prédio do Ministério. Para uma discussão sobre esse tema consulte-se KNAUSS, Paulo. O homem brasileiro possível *In: Cidade vaidosa: imagens urbanas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p.42.

quem decidia o que deveria ser apresentado ao público? É possível perceber que a atuação do Ballet da Juventude, pelo menos a intenção inicial de seus criadores, era ir além de uma simples função de entretenimento, ao aliar concepção artística a um posicionamento político.

Um modelo a ser seguido

Foi a partir dos *Ballets Russes* de Diaghilev, companhia que existiu de 1909 a 1929, sediado em Paris e depois em Monte Carlo, que a ideia de balé se transformou, tanto por sua aproximação com a arte moderna e pela maneira como articulou em cena tais parcerias, quanto pelo firme diálogo que manteve com a ideia de tradição russa na dança. O que permite entender como um novo modo de produzir balé surgiu e ganhou permanência em um cenário artístico-cultural extremamente competitivo e financeiramente instável.

Após a morte de Serge Diaghilev, em agosto de 1929, seu grupo se dispersou, e, três anos depois, os *Ballets Russes de Monte Carlo*³ apresentaram-se como herdeiros de seu legado. Ao trazer no nome a identificação direta com sua antecessora, a nova companhia afirmou sua identidade por meio da conexão com a linhagem russa de balé, especialmente a instituída a partir de 1909.

As companhias que a sucederam usaram o legado diaghileviano a fim de autenticar e legitimar suas inserções no cenário artístico e cultural das décadas seguintes. Estabeleceu-se, desta maneira, a continuidade ou a referência histórica de novas práticas, criadas a partir de interesses específicos, capazes de desenvolver usos e funções manipuláveis a fim de alcançar e manter em cena um tipo de produção aceito tanto pelo público quanto pela crítica como de alto nível.

Este foi o caminho seguido pelo Coronel Wassily de Basil (1888-1951) e por René Blum (1878-1942) ao fundarem os *Ballets Russes de*

3 Para um aprofundamento sobre as negociações que resultaram na criação dos *Ballets Russes de Monte Carlo* consultar GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1952*. Nova York: Knopff, 1990.

Monte Carlo, inicialmente financiada pela *Société des Bains de Mer*, empresa *holding* do Cassino e da Ópera de Monte Carlo, da qual Blum fazia parte. Diretor artístico da Ópera do Cassino de Monte Carlo, Blum exerceu a mesma função na nova companhia até 1936, quando a sociedade foi desfeita.

A ruptura entre os dois diretores se deu, além de divergências em relação aos rumos artísticos assumidos, pelo fato do Coronel de Basil ter agregado seu nome ao da companhia durante a temporada de 1936 (GARCÍA-MÁRQUEZ, 1990, p. xv-xvii). A resposta de Blum foi rápida, pois, logo em seguida, fundou os *Ballets* de Monte Carlo⁴ que, durante a segunda metade dos anos 1930 e início da década de 1940, rivalizou em popularidade com o grupo dirigido por seu ex-sócio. Esse, ao perder o direito de usar “Monte Carlo” foi renomeado como *Ballets Russes* do Cel. W. de Basil, mudando novamente, em 1938, para *Convent Garden Russian Ballet*, e, no ano seguinte, para *Original Ballet Russe* que permaneceu até 1952, quando foi oficialmente desfeito (GARCÍA-MÁRQUEZ, 1990, p. xvi-xvii).

Outro importante aspecto deve ser destacado. Se a Primeira Guerra Mundial transformou geopoliticamente a Europa, interferindo diretamente nas relações artísticas dos *Ballets Russes* de Diaghilev, a Segunda Guerra Mundial modificou o trânsito das duas companhias que a sucederam, ao traçar novas rotas e espaços alternativos para suas excursões. Enquanto o *Ballet Russe* de Monte Carlo elegeu os Estados Unidos como mercado de trabalho, o caminho trilhado pelo grupo do Coronel De Basil foi viajar por praticamente todo o Ocidente, para se manter em atividade. Uma estratégia que teve como a outra face da moeda a rotatividade considerável do seu quadro de bailarinos, pois não foram poucos os que decidiram fixar-se em alguma cidade durante as longas viagens e exaustivas temporadas. Após estadias na Austrália, nos Estados Unidos e em Cuba chegou, em abril de 1942, ao Rio de Janeiro, para as primeiras

4 Para a história detalhada da companhia dirigida por René Blum e posteriormente por Serge Denham, consultar ANDERSON, Jack. *The one and only: The Ballet Russe de Monte Carlo*. Nova York: Dance Horizons, 1981.

apresentações no Brasil. A partir desse ano, até 1946, viajou pela América do Sul e Central, dançando na Argentina, no Brasil, no Chile, na Colômbia, em Cuba, na Guatemala, em Honduras, no México, no Panamá, no Peru, em Porto Rico e no Uruguai (*Ibid.*, p. xiii-xv).

A primeira temporada do *Original Ballet Russe* no Rio de Janeiro ocorreu de 20 de abril a 10 de maio de 1942; a segunda iniciou-se em 5 de maio indo até 1 de junho de 1944; e a terceira e última dividiu-se em duas etapas: de 3 a 14 de junho e de 10 a 23 de agosto de 1946.⁵ Fizeram parte do elenco, nessas três ocasiões, importantes nomes da dança internacional como Alexandra Danilova (1903-1997), Alicia Markova (1910-2004), Geneviève Moulin, Irina Baronova (1919-2008), Lubov Tchernicheva (1890-1976), Nana Gollner (1920-1980), Nina Verchinina (1910-1995), Tamara Grigorieva, Tamara Toumanova (1919-1996), Tatiana Riabouchinska, Tatiana Stepanova (1924), Andre Eglevsky, David Lichine (1910-1972), Igor Youskevitch (1913-1994), George Zoritch (1917-2009), Yurek Shabelewski (1910-1993): profissionais que transitavam entre o grupo do Coronel De Basil e o dirigido por Léonid Massine.

Em sua estreia no Rio de Janeiro, a companhia foi apresentada por Jaques Corseuil, na revista *Ilustração Brasileira* de maio de 1942, como aquela que mantinha a tradição do que então se chamava, de um modo geral, de “balés russos”. Denominação que se referia à qualidade das produções russas, ao englobar desde os grandes espetáculos criados por Marius Petipa (1818-1910), no século XIX, até o grupo de Diaghilev. É fundamental salientar aqui como a ideia de “russo” é tratada como uma “qualidade”, o que legitimava seu uso em qualquer contexto, ao corroborar sua capacidade técnica de se apropriar de informações diversas e transformá-las em um espetáculo de balé.

Além disso, havia também uma clara preocupação do crítico em mostrar como o balé poderia contribuir para o desenvolvimento da cultura local, atuando como vetor para a constituição de uma companhia

5 Como era de praxe, após os espetáculos no Rio, a companhia também se apresentava em São Paulo, no Teatro Municipal da capital paulista. Porém, essas temporadas não serão tratadas aqui.

aos moldes dos balés russos. Um pensamento defendido pelo próprio Coronel de Basil:

a nossa companhia desperta o interesse pela dança e todos os países por onde passa terão seu bailado à base do Balé Russo. Pela curiosidade do público e da imprensa, pelo influxo resultante na poesia, na música e na pintura, ele inspira um ambiente para o florescimento da dança, do qual resulta a ideia de formação de um balé nacional.⁶

Sua fala, além de se alinhar aos interesses locais de formar uma companhia nacional de balé, reafirma a tradição da qual se diz herdeiro, pois aponta como “base” para projetos desse tipo o balé russo do qual faz parte. Ao se colocar na posição de detentor desse conhecimento, como uma “matriz” a partir da qual “cópias” poderiam ser feitas, De Basil assumia o controle da disseminação dessa informação, o que, certamente, não era pouco.

A criação do Ballet da Juventude

Para Jacques Corseuil, parceiro de Castello Branco na idealização e na formação da companhia, a aproximação em termos profissionais com a dança ocorreu em fins da década de 1930. Na primeira temporada do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939, já exercia seu papel de crítico no jornal *O Globo*. Seu trabalho como jornalista de dança começou um ano antes, ao publicar na revista *Cine-arte* uma matéria sobre os bailarinos Vera Grabinska (? -1986) e Pierre Michailowsky (1888-1972).

Logo depois, começou a produzir matérias sobre dança, em especial entrevistas e perfis de bailarinos, de um modo geral, e das companhias que se apresentavam na cidade, publicando-as em revistas como *A Cena Muda*, *Brasil Musical*, *Ilustração Brasileira*, *Rio*, entre outras, que atingiam parcelas do público interessadas em assuntos culturais, como a

6 Revista *Ilustração Brasileira*, maio de 1942, p. 7-8.

dança. O que é um importante indício do crescente interesse pelo tema e “na lenta formação de um público de dança no país”, processo no qual Corseuil, primeiro grande crítico de dança brasileiro, teve participação fundamental (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 100; PEREIRA, 2003, p. 92).

Um pouco antes de começar a escrever sobre dança, durante uma viagem à Paris,⁷ em 1937, conheceu o *Ballet de La Jeunesse*, formado por cerca de quinze bailarinos, entre 13 e 16 anos, todos alunos de Lubov Egorova (1880-1972), Olga Preobrajenska, Vera Trefilova (1875-1943), e Mathilda Kschessinska, primeiras-bailarinas egressas do Balé Imperial Russo e, na época, professoras na capital francesa cujas aulas tornaram-se referência de qualidade no ensino de balé.

A iniciativa de Egorova, criadora das coreografias em conjunto com o bailarino dinamarquês Birger Bartholin (1900-1991) que dançou no *Ballet Russe* de Monte Carlo e no Balé Real da Dinamarca (KOEGLER, 1981, p. 45-46), apesar de ter existido apenas em 1937, revelou importantes nomes como George Skibine (1923-1981), Geneviève Moulin, Juliana Yanakieva (1918-1994), Oleg Tupine (1920-2003) e Tatiana Leskova (1922). Essa proposta, apresentar profissionalmente jovens alunos, permitiu a Corseuil entrar em contato com uma concepção de companhia de dança que dialogou diretamente com sua futura iniciativa: a criação de um grupo formado por bailarinos brasileiros.

O objetivo de construir um “balé brasileiro” era um ideal de forte cunho nacional que circulava no Rio de Janeiro da década de 1940 e deve ser entendido no contexto estadonovista em que foi concebido, calcado, porém, em uma ideia feita para outros corpos e outras realidades. A representação de “brasileiro” que se pretendia construir estava baseada no paradigma “russo” da dança. Logo, a questão nacional se encontrava cruzada de referências apropriadas no processo de migração da imagem de “russo”, o que levou ao deslocamento da própria imagem do Brasil.

O Ballet da Juventude teve como objetivo não apenas nacionalizar o balé feito no Brasil, como também modernizá-lo. Composto por jovens

7 Tatiana Leskova, em comunicação pessoal à autora, em 20 de setembro de 2004.

bailarinos brasileiros, formados no Brasil e com capacidade técnica para dançar peças do repertório internacional, a companhia apontava uma perspectiva de modernização que passava, necessariamente, pela apropriação de uma tradição percebida na escola russa de balé. Ao articular essas instâncias, seus idealizadores buscavam uma inserção no cenário artístico nacional que, ao mesmo tempo, legitimasse o empreendimento e conferisse qualidade ao que ali era produzido.

Com o paradigma diaghileviano firmemente enraizado na organização e na estruturação da companhia, paradigma esse que as temporadas do grupo do Coronel de Basil ajudaram a disseminar, o Ballet da Juventude necessitou percorrer um caminho até poder se reconhecer, de fato, como profissional. Após a apresentação de dezembro de 1944, promovida pela FAE, aqui apontada como sua gênese, e dos dois espetáculos dos dias 5 e 7 de dezembro de 1945, produzidos em conjunto com a UNE, a criação de uma companhia brasileira de balé enfim deslanchou.

Os primeiros espetáculos foram programados para janeiro de 1946, período de férias dos bailarinos e durante o qual podiam se ausentar do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como os demais planejados para aquele semestre. Mesma prática que Diaghilev utilizou nos dois anos iniciais dos *Ballets Russes*, quando ainda não era uma companhia independente, o que só ocorreu a partir de 1911, e os bailarinos eram contratados do *Teatro Mariynsky* ou do *Teatro Bolshoi*. Já com o nome de Ballet da Juventude, o grupo tinha seu núcleo central formado por Bertha Rosanova, Jaqueline Raymond, Mary Haenny, Oneide Rodrigues, Tamara Capeller, Vilma Lemos Cunha, Carlos Leite, que também atuava como diretor de cena, e o maestro Otto Jordan, que fazia o acompanhamento ao piano. Eventualmente, outros bailarinos, inclusive estrangeiros, participavam como artistas convidados, o que dava ao grupo um perfil bastante flexível.

A estreia dessa fase inicial, aqui denominada como “fase amadora”, ocorreu na cidade de Belo Horizonte, em 16 de janeiro de 1946, e uma

semana depois foi realizada uma segunda apresentação.⁸ Por estar ligado a FAE e a UNE, seu caráter fortemente educacional constituía-se como um de seus principais objetivos e uma de suas razões de existir nesta primeira fase. O que também se inseria no contexto político nacional vivido pelo país. Logo, era preciso oferecer um programa que suscitasse interesse sobre a “arte do balé”, para isso, ao lado de remontagens de trechos de obras de repertório, como *Les sylphides*, *O lago dos cisnes*, *O quebra-nozes*, também foram apresentados excertos de balés considerados mais ‘modernos’, como *Luta eterna*, além de uma série de *divertissements* como *Pastores de A felicidade*,⁹ *Tay-Hoa*, de *A papoula vermelha*, e de *Ameno resedá*, do qual era mostrada uma “estilização da dança popular brasileira”.¹⁰ Chama atenção a ideia de “estilização”, entendida aqui como uma apropriação do popular pelo balé, considerada

8 O programa apresentado nos dias 16 e 22 de janeiro de 1946 foi: Parte I Clássica – *Les sylphides*: Noturno, com Vilma Lemos Cunha, Carlos Leite, Tamara Capeller; Prelúdio, com Tamara Capeller; Mazurka, com Bertha Rosanova; e Valsa, com Jaqueline Raymond. *O lago dos cisnes*: Adagio, com Tâmara Capeller e Carlos Leite; Variação do Príncipe, com Carlos Leite; Variação da Rainha, com Tâmara Capeller; Dança dos pequenos cisnes, com Bertha Rosanova, Jaqueline Raymond, Marie Haenny e Vilma Lemos Cunha. Parte II *Divertissements*: *Tay Hoa* – coreografia de Igor Schwesoff, música de Reinhold Glière, com Bertha Rosanova; *Pizzicato* – coreografia de Maria Olenewa, música de Delibes, com Tamara Capeller; *Dança da fada*, coreografia de Carlos Leite, música de Piotr Tchaikovsky, com Bertha Rosanova; *Pastores* – coreografia de Yuco Lindberg, música de Alberto Lazolli, com Vilma Lemos Cunha e Carlos Leite; *Intriga* – coreografia de Yuco Lindberg, música de Alberto Lazzoli, com Bertha Rosanova; *Odaliscas*, coreografia de Michel Fokine, música de Rimsky-Korsakov, com Tamara Capeller, Jaqueline Raymond e Vilma Lemos Cunha; *Dançarino da fita*, coreografia de Igor Schwesoff, música de Reinhold Glière, com Carlos Leite; *Ameno resedá*, coreografia de Yuco Lindberg, música de Ernesto Nazareth, com Vilma Lemos Cunha; *Apache* – coreografia de Carlos Leite, música de Jacques Offenbach, com Jaqueline Raymond e Carlos Leite; *Can-Can* – coreografia de Carlos Leite, música de Offenbach, com Tamara Capeller, Bertha Rosanova, Jaqueline Raymond, Marie Haenny, Vilma Lemos Cunha e Carlos Leite. Pianista Otto Jordan. No dia 22 de janeiro, o programa foi basicamente o mesmo, a única alteração foi o *Divertissement Estudo* que entrou no lugar de *Dança da fada*. Programas dos espetáculos dos dias 16 e 22 de janeiro de 1946.

9 Balé com prólogo e três atos, coreografia de Yuco Lindberg, música e libreto de Alberto Lazzoli, cenários e figurinos de M. Conde, estreou no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 12 de junho de 1943 (FARO e SAMPAIO, *op.cit.*, p. 145).

10 Revista *Ilustração Brasileira*, abril de 1946, p.24-25.

necessária para que as danças regionais fizessem parte daquele universo tido como “erudito”.

Entre janeiro e junho de 1946, a companhia realizou uma série de dez espetáculos que se dividiram entre as cidades de Belo Horizonte/MG, nos dias 16 e 22 de janeiro; Ouro Preto/MG, em 27 de janeiro,¹¹ Uberaba/MG, em 31 de janeiro;¹² Resende/RJ, na comemoração do 135º aniversário da Escola Militar, no dia 23 de abril; São Paulo/SP, nos dias 24 e 26 de maio;¹³ Piracicaba/SP, em 1 de junho, e Campinas/RJ, no

11 O programa constou de: Parte I - Clássica: *Les sylphides*: Noturno – Vilma Lemos Cunha, Carlos Leite, Bertha Rosanova, e Jaqueline Raymond; Prelúdio – Tamara Capeller; Mazurka – Bertha Rosanova; Valsa – Jaqueline Raymond. *O lago dos cisnes*: Adágio – Tamara Capeller, Carlos Leite; Variação do Príncipe – Carlos Leite; Variação da Rainha – Tamara Capeller; Dança dos pequenos cisnes – Bertha Rosanova, Jaqueline Raymond, Marie Haenny e Vilma Lemos Cunha. Parte II *Divertissements*: *Pastores* – coreografia de Yuco Lindberg, música de Alberto Lazolli, com Vilma Lemos Cunha e Carlos Leite; *Pizzicato* – coreografia de Maria Olenewa, música de Léo Delibes, com Tamara Capeller; *Tay-Hoa* – coreografia de Igor Schwesoff, música de Reinhold Glière, com Bertha Rosanova; *Apache* – coreografia de Carlos Leite, música de Jacques Offenbach, com Jaqueline Raymond e Carlos Leite; *Ameno resedá*, coreografia de Yuco Lindberg, música de Ernesto Nazareth, com Vilma Lemos Cunha; *Can-Can* – coreografia de Carlos Leite, música de Offenbach, com Tamara Capeller, Bertha Rosanova, Jaqueline Raymond, Marie Haenny, Vilma Lemos Cunha e Carlos Leite. Pianistas: Áurea Barbosa e Hiran Amarante. Programa de 27 de janeiro de 1946.

12 O programa apresentado nas cidades de Uberaba, Resende e Piracicaba foi o mesmo mostrado em Ouro Preto.

13 Os espetáculos apresentados em São Paulo, nos dias 24 e 26 de maio de 1946, tiveram a seguinte programação: Parte I: *O lago dos cisnes* – Adágio: Lidia Kuprina e James Upshaw; Variação: Carlos Leite; Variação: Lidia Kuprina; Final: Lidia Kuprina e James Upshaw. Parte II: *Rondó caprichoso*, coreografia de Nini Theilade, música de Camille Saint-Saens, com Alberto Siccardi, Ebba Will, Vilma Lemos Cunha, Carlos Leite, Jaqueline Raymond, Brenda Mitchel e Lorna Kay. Parte III: *Divertissements*: Valse bluettes: coreografia de Maria Olenewa, música de Riccardo Drigo, com Edith Pudelko; *Primavera*, coreografia de Alberto Siccardi, com Brenda Mitchel e Alberto Siccardi; *Pizzicato*, coreografia de Maria Olenewa, música de Léo Delibes, com Vilma Lemos Cunha; *Mazurka*, coreografia de Lidia Kuprina, música de Piotr Tchaikowsky, com Lidia Kuprina e James Upshaw; *Menina travessa*, coreografia de Maria Olenewa, música de Richard Strauss, com Sonia Hillman; *Cena dançante*, coreografia de Maria Olenewa, música de Luigi Boccherini, com Jaqueline Raymond e Carlos Leite; *Valse mortelle*, coreografia de Alberto Siccardi, com Brenda Mitchel e Alberto Siccardi; *Can-Can*, coreografia de Lidia Kuprina, música de Gioachino Rossini, com Lidia Kuprina e James Upshaw; *Ameno resedá*, coreografia de Yuco

dia 2 de junho.¹⁴ Também estavam previstas, na excursão a Minas Gerais, apresentações nas cidades de São João Del Rey e de Sabará, que acabaram não se realizando. Em todos os programas percebe-se que, apesar de diferenças na ordem de exibição das coreografias ou mesmo algumas substituições, houve uma preocupação em mostrar trechos de balés de repertório, além de uma grande variedade de *divertissements*. Abrir um espetáculo com *Les sylphides* ou *O lago dos cisnes*, ou mesmo os dois, tinha a clara intenção de, por um lado, mostrar a qualidade técnica dos bailarinos, e, por outro, deixar claro desde o início qual o tipo de dança que fundamentava o trabalho desenvolvido no grupo: o balé. Acrescenta-se ainda uma terceira e fundamental razão: indicar que era exatamente esse o tipo de dança que o público necessitava para seu “desenvolvimento cultural”, ou seja, obras clássicas “na sua mais pura e perfeita expressão”.¹⁵

Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas para organizar as excursões e os espetáculos, foi grande o sucesso alcançado no primeiro

Lindberg, música de Ernesto Nazareh, com Vilma Lemos Cunha. Programa de 26 de maio de 1946.

14 O programa apresentado foi: Parte I – *O lago dos cisnes* – Adágio, com Lidia Kuprina e James Upshaw; *Variação*, com Carlos Leite; *Variação*, com Lidia Kuprina; *Final*, com Lidia Kuprina e James Upshaw; Parte II – *Divertissements*: *Valsa*, coreografia de Michel Fokine, música de Frédéric Chopin, com Jaqueline Raymond; *Tay-Hoa*, coreografia de Igor Schwesoff, música de Reinhold Glière, com Vilma Lemos Cunha; *Can-can*, coreografia de Lidia Kuprina, música de Rossini, com Lidia Kurina e James Upshaw; *Prelúdio*, coreografia de Nini Theilade, música de Rachmaninoff, com Ebba Will; *Pastores*, coreografia de Yuco Lindberg, música de Alberto Lazzoli, com Vilma Lemos Cunha e Carlos Leite; *Florestan e suas irmãs*, coreografia segundo Marius Petipa, música de Piotr Tchaikovsky, com Vilma Lemos Cunha, Jaqueline Raymond e Carlos Leite; *Variação plástica*, coreografia de Nini Theilade, música de Camile Saint-Saens, com Ebba Will; *Ameno resedá*, música de Ernesto Nazareth, com Vilma Lemos Cunha; *Cena dançante*, música de Luigi Bocherini, com Carlos Leite e Jaqueline Raymond; Parte III – *Momento clássico*, baseado no balé *Quebranoses*, música de Piotr Tchaikovsky, coreografia de Lidia Kuprina: *Danse*, com Lidia Kuprina, James Upshaw, Jaqueline Raymond, Ebba Will, Vilma Lemos Cunha; *Pas de trois*, com Jaqueline Raymond, Ebba Will, Vilma Lemos Cunha; *Danse de la fée*, com Lidia Kuprina; *Marche*, com Jaqueline Raymond; *Pas de deux*, com Vilma Lemos Cunha e James Upshaw; *Finale*, com Lidia Kuprina, James Upshaw, Vilma Lemos Cunha, Ebba Will, Jaqueline Raymond. Programa de 2 de junho de 1946.

15 Revista Brasil Musical. O Ballet da Juventude dançou em Minas, s/d, p. 22-23.

semestre de 1946. Com uma farta cobertura na imprensa das cidades em que se apresentava, o Ballet da Juventude chamou a atenção para o balé em um momento em que, nacionalmente, pouco se produzia na área. Particularmente nas cidades do interior mineiro e paulista, as matérias nos jornais e nas revistas frisavam que se tratava do primeiro grupo nacional de bailarinos a visitá-las, e que a realização de uma turnê desse tipo era um episódio inédito na história da dança do país.¹⁶

A fase profissional

A associação do cineasta Milton Rodrigues (1905-1972) ao projeto do Ballet da Juventude significou o início da formação da companhia em termos profissionais. Uma pista sobre como essa aproximação ocorreu está na entrevista de Sansão Castello Branco no jornal *O Globo*, de 2 de março de 1947: “conhecendo o nosso trabalho, admirando o movimento que promovemos em pouco tempo e principalmente o nosso idealismo veio ao nosso encontro o Sr. Milton Rodrigues, (...) grande admirador da dança”.¹⁷ Fica subentendido que essa união também aconteceu por meio da própria atuação do cineasta como produtor. Cabe ressaltar que apesar de ter realizado cinejornais e longa metragens, não há registro de que os espetáculos, ou mesmo os ensaios, do Ballet da Juventude tenham sido filmados, nessa ou em qualquer outra fase.

Para que o grupo enfrentasse o desafio de se profissionalizar, era necessário um diretor artístico que exercesse as funções de *maître de ballet* e de coreógrafo. Alguém capaz não só de estruturar suas atividades – selecionar bailarinos, organizar ensaios e preparar repertório, entre remontagens e criação de novas obras –, como também de implementar um outro perfil. Ou seja, construir uma nova identidade para a companhia. O escolhido foi Igor Schwezoff (1904-1982), que já havia dirigido o

16 Jornal *Diário do Povo*, Campinas, 01 de junho de 1946; *Jornal de Piracicaba*, 01 e 02 de junho de 1946.

17 Jornal *O Globo*, 2 de março de 1947.

Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945, quando produziu uma temporada de sucesso.

Foram contratados para a companhia vinte e quatro profissionais, com aulas ocorrendo no período da manhã e ensaios à tarde, na sede da UNE, na Praia do Flamengo.¹⁸ Entre os que se desligaram do Theatro Municipal pode-se citar Adalija Autran, Adelino Palomanos, Bertha Rosanova (1930-2008), Carlos Leite (1914-1995), Jaqueline Raymond, Nicole Fonseca, Tamara Capeller (1930). Wilson Morelli (1926-2005), que havia trabalhado com Schwezoff na temporada de 1945 e na época dançava nos Estados Unidos, viajou de navio para o Rio de Janeiro, em dezembro de 1946, a fim de juntar-se ao grupo. A este se uniram ainda Anna Gisela, Arthur Ferreira (1922-1985), Bila Manganelli¹⁹, Consuelo Rios, Edith Pudelko, Gabiria Sheehan, Gisela Gelpke, Holland Stoudenmire, Inge Litowsky, Lorna Kay, Maria Angélica, Marie Haenny, Moema Vergara e Vera Miller. Além desses, Schwezoff também convidou mais três bailarinos estrangeiros: Julia Horwarth (1924-1947), Nirvado Rueda (1923-1947), que dançaram no Corpo de Baile, em 1945, e o norte-americano George Sturret (1922-1947). Entretanto, não chegaram a se reunir ao grupo, pois o avião em que viajavam sofreu um acidente fatal no momento da decolagem, em Maryland, estado de Nova York.²⁰

Dennis Gray (1928-2005) e Eduardo Sucena (1920-1994), ambos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, também foram contratados, deixando o Corpo de Baile para se dedicar exclusivamente à nova companhia. Em pouco tempo, reuniu-se um grupo que compartilhava o desejo

18 Revista *Dance News*, maio de 1947.

19 Nota das organizadoras: Bila D'Avila Manganelli Coimbra ficou conhecida no Estado de Santa Catarina com o nome Bila Coimbra. A trajetória desta gaúcha, nascida em 1934, formada pela Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro criou uma diferença na história da dança em Santa Catarina. Sua chegada à Florianópolis, no início da década de 70, proporcionou um amadurecimento do ensino da dança clássica local. Coimbra ingressou aos 13 anos no Ballet da Juventude, recebendo em 1949 o Prêmio de bailarina revelação da Associação de Críticos Teatrais, ao lado de Bertha Rosanova.

20 Jornais *A Noite e Vanguarda*, 02 de junho de 1947.

de fazer parte de uma iniciativa até então inédita na cidade: participar de uma companhia profissional independente.

Após um ano de preparação, desde o início das negociações com Schwezoff até os ensaios finais, a estreia ocorreu no Teatro Fênix, em 2 de junho de 1947,²¹ com direção musical do maestro Francisco Mignone e Martinez Grau, que dividia a regência da orquestra com Mignone, direção de cena de Carlos Leite, e Rolf Hirschiman, maestro ensaiador e solista. O acontecimento foi divulgado em vários jornais cariocas, com anúncios no *Correio da Manhã*, *Diário da Noite*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *Vanguarda*, *O Jornal*, entre outros. Na realidade, tratava-se não apenas da primeira apresentação pública do Ballet da Juventude como companhia profissional, mas também da abertura da temporada de dança da cidade do ano de 1947.

Os espetáculos noturnos, as vesperais e a temporada popular, além de uma série de récitas extraordinárias, tiveram lotação esgotada, fato que se tornou comum nas apresentações do Ballet da Juventude no Teatro Fênix. Com uma previsão inicial de quatro semanas, a companhia

21 O programa foi: Parte I: *O lago dos cisnes*, coreografia em um ato de Igor Schwezoff, segundo Marius Petipa, cenário e figurinos de Eros Gonçalves – A rainha dos cisnes, Tamara Capeller; O príncipe, Holland Stoudenmire; O feiticeiro, Arthur Ferreira; Os grandes cisnes, Bertha Rosanova, Jaqueline Reymond, Maria Angélica; Os pequenos cisnes, Lorna Kay, Adalija Autran, Moema Vergara, Bila Manganeli, Gabiria Sheehan, Vera Miller, Consuelo Rios, Inge Litowski, Gisela Gelpke, Nicole Fonseca; Valsa, Bertha Rosanova, Jaqueline Reymond, Maria Angélica; 1ª Variação, Holland Stoudenmire; 2ª Variação, Tamara Capeller; Pas de quatre, Jaqueline Reymond, Maria Angélica, Lorna Kay, Gisele Gelpke. Parte II: *As valsas de esquina* – A jovem do subúrbio, Bertha Rosanova; Os namorados, Tamara Cepeller e Holland Stoudenmire; O rapaz do campo, Wilson Morelli; Um casal elegante, Lorna Kay e Arthur Ferreira; O malandro, Adelino Palomanos; As mulheres do bar, Moema Vergara e Adalija Autran; Mãe, Consuelo Rios; Duas garotas, Bila Manganeli e Inge Litowski; Um garoto, Vera Miller; As moças do povo, Maria Angélica, Gisela Gelpke e Gabiria Sheehan. Parte III: *Sonata ao luar* – música de Ludwig Van Bethoven, 1º movimento: Ela, Edith Pudelko; Ele, Igor Schwezoff; 2º movimento – O jovem, Wilson Morelli; O outro, Arthur Ferreira; As jovens, Lorna Kay, Moema Vergara, Gabiria Sheehan; 3º movimento – Ele, Igor Schwezoff; Ela, Edith Pudelko; 1º elemento, Holland Stoudenmire; 2º elemento, Bertha Rosanova; 3º elemento, Tamara Capeller, Jaqueline Raymond, Bila Manganeli, Consuelo Rios. Programa do Ballet da Juventude, 2 de junho de 1947.

permaneceu em cartaz durante três meses, junho, julho e agosto. Para fechar a série de espetáculos na cidade do Rio de Janeiro, realizou-se no cinema Olinda, no bairro da Tijuca, uma apresentação a preços populares, no dia 22 de agosto. Havia um projeto de a companhia dançar nos “subúrbios mais distantes”, antes de embarcar para São Paulo, o projeto, porém, não foi à frente.²²

A modernidade parecia finalmente ter chegado ao balé no Brasil, mas não pelo uso de elementos do modernismo artístico em cena, como ocorreu em várias obras dos *Ballets Russes* de Diaghilev, e sim por meio do paradigma de companhia profissional que instaurou. O Ballet da Juventude se aproximou muito mais da relação entre a tradição e o moderno levada aos palcos pelo *Original Ballet Russe*, linhagem da qual buscava ser descendente direto.



Fig.1. Em sentido horário: Maria Angélica, Bila Manganelli, Gisela Gelpke, Inge Litowsky, Moema Vergara e Adalija Autran. 1947. Acervo Jaques Corseuil.

22. *Jornal Correio da Manhã*, 24 de agosto de 1947, p. 9.



Fig.2. Bila Manganeli (1947). Acervo Jaques Corseuil.

Anos de incerteza e o fim

O sucesso da temporada carioca, porém, não foi suficiente para garantir a continuidade e o futuro da companhia. Após os meses no Teatro Fênix, estava programada, ainda para 1947, uma turnê pelos estados de São Paulo e Minas Gerais, onde, no ano anterior, o grupo ainda amador havia se apresentado. Iniciada em Santos, a excursão não chegou ao seu fim, já que Milton Rodrigues, por desavenças com a direção, abandonou o projeto, retirando seu apoio financeiro. Eduardo Sucena, que dançou nessa fase do Ballet da Juventude, fala em “graves desentendimentos administrativos” entre os diretores da companhia, sem, no entanto, explicitar quais teriam sido (SUCENA, *op.cit.*, p. 364). Os bailarinos também não souberam quais os motivos que acarretaram o fim da associação entre Milton Rodrigues, a UNE e a FAE, e foram apenas comunicados que deveriam devolver imediatamente os figurinos, pois todos os espetáculos estavam cancelados e a companhia dissolvida. A fase profissional do Ballet da Juventude chegou assim ao fim. Apesar de continuar

existindo nos anos seguintes, com a participação de outros bailarinos, o grupo não mais se apresentou como uma companhia profissional, mas sim como um centro formador de profissionais brasileiros.²³

Com o término do financiamento e a impossibilidade de contar com os recursos necessários para a manutenção de sua estrutura, a ideia de uma moderna companhia nos moldes diaghilevianos perdeu sentido na medida em que suas metas se transformaram. O que se manteve, isto é, o que pôde permanecer, foram os objetivos de dar maior visibilidade ao balé e o de investir na formação dos jovens bailarinos brasileiros. Em um comunicado publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 4 de dezembro, a FAE informou as mudanças ocorridas na direção da companhia: Sansão Castello Branco passou a acumular os cargos de diretor geral e artístico, e Maryla Gremo (1908-1985) assumiu como *maître de ballet* e coreógrafa. No mesmo comunicado, esclarecia-se que o curso de balé oferecido desde agosto de 1947 pela FAE e pela UNE, na Praia do Flamengo, tendo como professoras a própria Gremo, Madeleine Rosay (1924-1996) e Juliana Yanakieva (1923-1995), passava a integrar as atividades do Ballet da Juventude.²⁴

É significativo que a reformulação dos objetivos do grupo tenha se articulado com as mudanças em curso no cenário político, social, econômico e cultural. O fim do Estado Novo, em 1945, significou uma mudança de rumo na ideologia nacionalista até então vigente. Mesmo que os ideais anteriores tenham continuado a reverberar por algum tempo na sociedade brasileira, a equação entre balé, corpo e temática brasileira pôde apresentar-se a partir de outra perspectiva, como ocorreu no Ballet da Juventude. Seu projeto não deixou de lado o nacionalismo, mas novas diretrizes foram elaboradas de acordo com o próprio ambiente em que se inseriu. Tão importante quanto esse processo de reintegração, que igualmente levou a uma reelaboração da dança feita pela companhia, foi o elenco com o qual passou a contar: bailarinos muito jovens, formados em escolas particulares e com pouca experiência de palco.

23 Bertha Rosanova, em comunicação à autora, em 01 de agosto de 2004.

24 Jornal *Correio da Manhã*, 4 de dezembro de 1947.

Nessa fase do Ballet da Juventude, Edy Vasconcelos e Vaslav Velitchek também atuaram como coreógrafos. Sansão Castello Branco e Jacques Corseuil, cujos nomes não constavam da diretoria na fase profissional da companhia, foram apresentados, nos programas de 1948 e de 1949, ocupando os cargos de diretor geral e secretário, respectivamente. Os bailarinos que participaram dessa fase foram Ady Addor (1935), Aldo Lotufo (1925), Ana Maria Wantzer, Angelo Moretz, Beatriz Jupova, Cirley França, Cecília Wainstock, Dicléa Ferreira, Eduardo Sucena, que também exercia a função de diretor de cena, Julia Quirós, Johnny Franklin (1931-1991), Lea Veloso, Ligia Prata, Marise Vilella, Noemia Wainer, Rojan Cavina, Rosa Talievo, Rosilda Neves, Teresa Chavière, Zany Roxo, Yolanda Lupe e Yvone Meyer.²⁵

Contudo, essa nova tentativa também não teve uma vida longa. Em 1950, após dois anos tentando manter o grupo em atividade, Sansão Castello Branco se afastou definitivamente do projeto.

Para o Ballet da Juventude, a saída de seus idealizadores se refletiu de forma aguda, fato que levou ao seu esvaziamento. Seguiram-se anos de incerteza, nos quais não foi capaz de firmar-se como companhia de dança ou manter clara sua identidade de “celeiro de novos talentos”.²⁶ As trocas de direção dificultaram sua viabilidade, já que não havia uma continuidade em seu projeto, muito menos em sua programação artística. O que pode ser notado nos diferentes elencos que apresentou, e nos grandes intervalos entre uma apresentação e outra. Uma consequência direta dessa indefinição foi o fato das matérias e notícias sobre o Ballet da Juventude, que lhe conferiam visibilidade, terem rareado nesse período.

No ano seguinte, foi realizado um espetáculo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 21 de setembro de 1952.²⁷ Com Maryla Gremo, que

25 Programas do Ballet da Juventude, de 8 de setembro de 1948 e 23 de abril de 1949; revista *Ilustração Brasileira*, abril de 1949.

26 Revista *Ilustração Brasileira*, abril de 1949.

27 Foi apresentado o seguinte programa: *Pompa e circunstância*, música de Edward Elgar, pela orquestra; *Suite de mazurcas*, coreografia de Maryla Gremo, música de

retornou ao grupo como *maître de ballet* e coreógrafa, após ter-se afastado em 1950, e Edith Vasconcelos como coreógrafa convidada, a companhia mostrou um repertório composto de pequenos trechos de *Les Sylphides (Suíte de mazurkas)*, além de *Pavane*, *Impressões Seresteiras*, *Consolação* e *Ameno Resedá*, ainda mais simples do que aquele de fins da década de 1940. Dessa fase permaneceram os bailarinos Beatriz Jupova, Cecília Wainstock e Eduardo Sucena aos quais se juntaram Dollya Michailovska, Eleonora Oliosi, Eleonor Orlando, Gilda Lage, Huguette Guensburger, Joanita Boening, Judith de Barros, Marly Alvez e Vânia Leith. Após esse espetáculo, houve um hiato nas atividades do Ballet da Juventude que só voltou a se apresentar em 1954, quando Sucena, mais uma vez, reorganizou o grupo. Nesse retorno, contou com as bailarinas Egnar Pimentel, Niura Klemur, Denise Sabbat, Eliane Pitanguy, Rosa Bárbara, Claudete Santos, Glória Nunes, Wilma Menezes e Márcia Sucena. O grupo estava em Fortaleza, em fevereiro de 1956, quando recebeu a notícia do falecimento de Castello Branco. Ao voltar ao Rio de Janeiro, a companhia Ballet da Juventude encerrou de vez suas atividades.

Suas várias formações são apontadas como primeiro, segundo e terceiro Ballet da Juventude, divisões que estabelecem não só temporalmente a companhia e seus elencos, mas também identificam e diferenciam as identidades construídas ao longo dos dez anos de sua existência. Nesse panfleto, o papel de formador de bailarinos era exaltado para mostrar que investir em balé era não apenas possível, como também viável.

Frédéric Chopin com Beatriz Jupova, Gilda Lage, Dollya Michailovska, Eleonora Oliosi, Eleonor Orlando e Cecília Wainstock; *Pavane*, com Beatriz Jupova, Judith Barros, Joanita Boening, Eleonora Oliosi, Eleonor Orlando e Stephen Warwick; *Impressões seresteiras (pas de deux)*, coreografia de Edy Vasconcelos, música de Heitor Villa-Lobos, com Cecília Wainstock e Eduardo Sucena; *Consolação*, coreografia de Maryla Gremo, música de Franz Liszt, com Marly Alvez, Judith de Barros, Joanita Boening, Huguette Guensburger, Beatriz Jupova, Gilda Lage, Dollya Michailovska, Eleonora Oliosi, Eleonor Orlando e Cecília Wainstock; e *Ameno Resedá*, coreografia de Edith Vasconcelos, música de Ernesto Nazareth, com Eduardo Sucena, Eleonora Oliosi, Gilda Lage, Dollya Michailovska, Marly Alves, Judith de Barros, Joanita Boening, Vânia Leith. Com a Orquestra Universitária da Casa dos Estudantes, sob a regência de Raphael Baptista. Programa do Ballet da Juventude, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1952.

De uma promessa a um grupo inexpressivo, passando por uma fase de grande companhia, o ideal de Jaques Corseuil e Sansão Castello Branco – criar um balé brasileiro e utilizá-lo como meio educativo para o desenvolvimento cultural do povo, teve um fim melancólico para um projeto que, em sua fase profissional, teve como objetivo inserir o “bailado nacional” no cenário internacional da dança. Embora o discurso da educação tenha permanecido durante os anos de sua existência, o Ballet da Juventude procurou se manter em diferentes formatos, na tentativa de costurar uma memória linear de sua história marcada por rupturas, redimensionamentos e vários recomeços.

Referências bibliográficas

- ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (orgs.). *Dance history: an introduction*. Nova York: Routledge, 1995.
- BAER, Nancy Van Norman (ed.). *The art of enchantment: Diaghilev's Ballets Russes 1909-1929*. São Francisco e Nova York: Universe Books/The Fine Arts Museums of San Francisco. Catálogo de exposição, 1988.
- BEAUMONT, Cyril. *The Monte Carlo Russian ballet (Les Ballets russes du Cel*. De Basil). Londres, 1934.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRAGA, Suzana. *Tatiana Leskova: uma bailarina solta no mundo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- _____ (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação *In*: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999, p. 167-178.

- CARTER, Alexandra. *Rethinking dance history: a reader*. Nova York e Londres: Routledge, 2004.
- CARVALHO, Edméa. *O ballet no Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1965.
- CERBINO, Beatriz. Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança *In: XIII Encontro de História Anpuh-Rio*, 2008.
- _____. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. Niterói. 286 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- _____. História da dança: considerações sobre uma questão sensível *In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005, p. 55-67.
- _____. *Nina Verchinina: um pensamento em movimento*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHARTIER, Roger. A ‘nova’ história cultural existe? *In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 29-43.
- _____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2a ed. Lisboa: Difel, 2002b.
- CHAVES Jr., Edgar. *Memórias e glórias de um teatro: sessenta anos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1971.
- CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *Oxford dictionary of dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.
- FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e*

- dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente. *The Ballets Russes: Colonel's de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932-1952*. Nova York: Knopf, 1990.
- KOEGLER, Horst. *The concise Oxford dictionary of ballet*. London: Oxford University Press, 1981.
- LOBO, Eulalia Maria Lahmeyer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.
- LAYSON, June. Dance history source material In: CARTER, Alexandra (org.). *The Routledge dance studies reader*. Nova York: Routledge. 1998, p. 144-153.
- _____. Historical perspectives in the study of dance In: ADSHEAD-LANDSDALE, J.; LAYSON, J. (orgs.). *Dance history: an introduction*. Nova York: Routledge. 1995, p. 3-17.
- MANCHESTER, P.W. Discussion of the post-Diaghilev years and the *Ballet Russe de Monte Carlo* In: *Ballet Review*. Londres, Parte 1, v.6, n.3, 1977/78, p. 57-90.
- _____. Discussion of the post-Diaghilev years and the *Ballet Russe de Monte Carlo* In: *Ballet Review*. Londres, Parte 2, v.6, n.4, 1977/78, p. 108-125.
- MAUAD, Ana Maria. Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser na *belleépoque* In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.
- NAVES, Santuza C. Os novos experimentos culturais nos anos 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (orgs.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 273-299.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- _____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- PAVLOVA, Adriana. *Maria Olenewa: sacerdotiza do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- WALKER, Katherine Sorley. *De Basil's Ballets Russes*. Nova York: Atheneum, 1982.

Periódicos consultados

A cena muda

Careta

Correio da Manhã

Correio da Noite

Dance News

Detroit Evening Times

Diário Carioca

Diário da Noite

Diário de Notícias

Ilustração Brasileira

Jornal do Brasil

Jornal do Commercio

O Cruzeiro

O Globo

Vanguarda

Vida

Noitada de Bailados (Blumenau, 1945) e
Espetáculos de Bailados (Florianópolis, 1952):
referências da dança catarinense

Vera Torres

A tarefa de apresentar aspectos do contexto da dança produzida no Estado de Santa Catarina num passado um pouco mais distante foi motivada inicialmente pela leitura da dissertação de mestrado de Ivana Deeke Fuhrmann,¹ realizada no programa de pós-graduação em Educação da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Em suas primeiras páginas, a autora inclui o relato de uma breve entrevista realizada com as irmãs Ilka e Ruth Renaux, em 2007, sobre um espetáculo de dança que elas participaram em 1945 na cidade de Blumenau: *Noitada de Bailados*.

A surpresa do encontro com a memória viva das bailarinas da década de 1940 foi ainda maior ao constatar que esta montagem pode ser considerada uma das primeiras produções de dança de Blumenau, já que antes a dança se fazia presente apenas no interior de montagens de ópera e de teatro.

Descobertas como esta mostram que ainda são raras as informações sobre os bailarinos que atuaram em solos catarinenses na primeira metade século XX (e mesmo antes disto), dos espetáculos que foram produzidos e de como o processo de ensino em dança se estabeleceu em algumas cidades deste Estado. A busca de referências sobre o processo histórico em dança a partir de diferentes focos, cidades e épocas podem ajudar a formar um panorama mais amplo desta arte no Estado de Santa Catarina e também no sul do Brasil.

Em Florianópolis, uma referência importante e que ajuda a conhecer um pouco mais o contexto da dança dos anos 1950 é o depoimento da bailarina Clorinda Ganzo Pereira, filha de Albertina Ganzo, a pioneira

1 Por que eu danço, por que tu danças, por que ele dança? Um estudo sobre estratégias sociais em contexto escolar de educação complementar (2008).

da dança local. A memória da dança de D. Pochi, como é conhecida, poderia ser também “literatura da dança”. Seus textos, veiculados pela internet em 2008 através do *blog* Álbum da Família Ganzo, lembram o contexto da fundação da primeira escola de dança da capital, em 1951, os primeiros festivais locais, as primeiras montagens. Suas lembranças continuam a se referenciar nas atividades desta escola durante os anos 1970, 1980, 1990 e também na primeira década do século XXI. Além das informações sobre a dança, chama atenção a percepção da artista sobre o referido contexto, assim como a forma com que esta memória foi transformada em texto por sua autora.

A proposta para este artigo parte de dois espetáculos/acontecimentos ocorridos respectivamente em 1945, Blumenau e em 1952, Florianópolis. A ideia foi redimensioná-los e resignificá-los procurando estabelecer ligações e relações com a continuidade e o contexto mais recente da dança do Estado de Santa Catarina. As informações sobre o contexto cultural, artístico e histórico das cidades citadas foram incluídas para permitir uma visão mais integrada.

Parte dos textos escritos por Clorinda Ganzo Pereira e Ivana Deeke Fuhrmann, pontos de partida para a elaboração deste estudo, estão publicados na sequência deste artigo, com o intuito de valorizar a memória viva e presente das bailarinas.

Ao revisitar momentos e acontecimentos aparentemente distantes da dança, motivada pelas memórias de Ilka e Ruth Renaux e também de Clorinda Ganzo Pereira, percebe-se que a arte da dança não parece destinada a desaparecer facilmente após os aplausos do público. Ao contrário, ela procura maneiras das mais inusitadas para continuar seu movimento, permanecendo viva nas lembranças e naquilo que é capaz de mobilizar em cada espectador e nos artistas que a inventam e que a vivem.

O contexto cultural e artístico de Blumenau entre 1850 e 1950

Não é difícil perceber que as artes estiveram presentes em Blumenau desde a sua fundação, em 1850. Os primeiros grupos de colonos

reuniam-se com frequência para praticar a arte dramática, a dança, a música e os desportos contribuindo com o desenvolvimento das artes e assegurando a continuidade dos costumes e das expressões culturais do país de origem de seus primeiros colonizadores, a Alemanha.

A partir da década de 1860, estes grupos passam a funcionar como associações ou sociedades mais organizadas e numerosas em relação aos pequenos grupos iniciais. Algumas enfatizam o caráter recreativo, outras se dedicam ao teatro, à música, ao canto ou aos esportes. Uma das primeiras associações foi a *Schützengesellschaft* ou Sociedade dos Atiradores de Blumenau. Posteriormente, grupos de teatro e canto desta sociedade deram origem à *Theater-Verein Blumenau* (ou Sociedade Teatral Blumenau), em 1860, e a Sociedade de Cantores da Colônia de Blumenau (mais tarde denominada Sociedade de Canto Germânia), em 1863: ambas funcionavam na época, nas instalações da *Schützengesellschaft*.²

Para dimensionar a importância destas associações, vale lembrar que foi na Sociedade Teatral Blumenau que surgiu um dos primeiros grupos de teatro conhecidos na região, sob a direção de Roesé Gaertner³ (1844-1899). As atividades deste grupo tiveram um papel fundamental no contexto artístico local: a peça *Der Gerade Weg is das Beste* (O Caminho Certo é o Melhor) do dramaturgo alemão August Von Kotzebue (1761-1819), apresentada em 1864, é provavelmente um dos primeiros espetáculos produzidos na cidade. Aliás, Roesé Gaertner é uma artista de destaque desta época, sua influência e ações foram fundamentais para o desenvolvimento da produção teatral; sua atitude e comportamento fizeram dela reconhecidamente uma das primeiras feministas da cidade.⁴

Outro dado relevante pode ser verificado em 1870: a Sociedade dos Atiradores edifica uma nova sede equipada de um pequeno

2 Informações sobre o contexto artístico e histórico de Blumenau foram pesquisadas em BAUMGARTEN, Christina. *Dos Camarins ao Grande Espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes*. Blumenau: HB Editora, 2006. Consultou-se também os dados históricos do Teatro Carlos Gomes de Blumenau, disponíveis em: <<http://www.teatrocarlosgomes.com.br/>>. Acesso em setembro de 2009.

3 Nascida Rosalie Sametzki.

4 BAUMGARTEN (2006) e no Histórico do Teatro Carlos Gomes, disponível em: <<http://www.teatrocarlosgomes.com.br/>>. Acesso em setembro de 2009.

palco para as apresentações teatrais e musicais. Fato significativo já que, anteriormente, os espetáculos realizavam-se ao ar livre, nos jardins da sociedade com iluminação fornecida por lâmpões pendurados em árvores. Ainda na década de 1870 observa-se que a dança começa a se fazer presente nas montagens da Sociedade Teatral Blumenau:

o teatro e a música foram se tornando, graças ao empenho do pequeno grupo e ao apoio da comunidade, uma das mais importantes manifestações culturais da colônia. (BAUMGARTEN, 2006, p. 34).

E ainda:

O espetáculo denominado *Preciosa* tinha muito números de canto coral, **alguma dança** executada pelas mais jovens integrantes do grupo como Claire Breithaupt e Bertha Brandes, e inúmeras personagens, o que obrigou alguns dos mais versáteis atores a interpretar diversos papéis (*Idem*, grifo nosso).

A opereta *Preciosa* foi produzida pela diretora Roesse Gaertner para celebrar os vinte e cinco anos da colônia de Blumenau em 1875. Foi apresentada no final do ano de 1877. Nos anos seguintes registram-se diversas montagens produzidas na Sociedade Teatral Blumenau, apresentadas por “grupos de teatro, canto e dança” (*Idem*, p.35).

Em 1895, a associação Sociedade Teatral Blumenau torna-se independente e adota o nome de Sociedade Teatral *Frohsinn*. Neste mesmo ano, inaugura um novo teatro, o *Theater-Verein Frohsinn* e coloca em cena a comédia *Ein Toller Einfall (Uma Ideia Maluca)*, escrita por Carl Laufs (1858-1900). Esta peça foi escolhida por ser considerada uma resposta aos que achavam “maluca” a ideia de construir um novo teatro em Blumenau. Em 1909, Blumenau equipa-se com iluminação pública - a cidade é de fato uma das primeiras do Estado de Santa Catarina a ter iluminação elétrica e pública. Mas antes disto, em 1908, o Teatro *Frohsinn* já funcionava com este tipo de iluminação, o que valorizava muito as peças teatrais e musicais. (BAUMGARTEN, 2006).

Apesar do sucesso do teatro, alguns acontecimentos, ocorridos entre o fim de século XIX e o início do XX, dificultam a continuidade e o desenvolvimento das artes em Blumenau. Entre estes:

a) transbordamento do rio Itajaí-Açu, na enchente de 1880 que destruiu parte das instalações das principais associações culturais e de suas bibliotecas. Fato que ocasionou também a perda de registros e documentos da época;

b) a morte da atriz Roese Gaertner em 1899: o luto pela perda da grande dama do teatro em Blumenau silencia a produção artística;

c) Em 1917, com a Primeira Guerra Mundial, o idioma alemão foi proibido no Brasil. As atividades teatrais reduziram-se significativamente, visto que esta era a língua utilizada pelos imigrantes e seus descendentes. “Por quatro anos as atividades teatrais ficaram paralisadas. Só voltaram a se tornar intensas entre 1920 e 1936”.⁵

A partir dos anos 1920 a cultura blumenauense é marcada com a chegada do músico alemão Heinz Geyer, que assume a regência da orquestra de cordas do Club Musical, da Banda Lyra e dos corais femininos e masculinos.

Ele trouxe uma nova dinâmica ao teatro blumenauense, dotando-o de musicalidade emocionante; que fazia crescer a emoção da platéia nos momentos certos, complementando com sensibilidade e perfeição o trabalho dos atores. Os corais masculino e feminino completavam a união entre as duas artes, fazendo com que as apresentações teatrais passassem a ostentar ainda mais gabarito e apuro. Graças ao seu trabalho foi possível montar e representar operetas, grandes peças musicais e madrigais, categorizando ainda mais a nobre arte do teatro blumenauense (BAUMGARTEN, 2006, p.49).

Este movimento resultou na formação da Orquestra da Sociedade Teatral *Frohsinn*. Em dezembro de 1935, a agora Sociedade Teatral e Musical *Frohsinn* começa a construção de um novo teatro (o atual Teatro Carlos Gomes) na rua XV de Novembro, centro de Blumenau. Em 1936 a Sociedade *Liederkrantz* (fusão da Sociedade Musical *Lyra* e a Sociedade de Canto Germânia) une-se a Sociedade *Frohsinn*: a união vai reforçar as atividades desta.

5 Histórico do Teatro Carlos Gomes. Disponível em: <<http://www.teatrocarlosgomes.com.br/>>. Acesso em setembro de 2009.

No final da década de 1930, novas medidas nacionalistas reforçam a obrigatoriedade de utilização da língua portuguesa, induzindo a alteração dos nomes germânicos normalmente utilizados para as sociedades e teatros. Em 1937, o antigo Teatro *Verein Frohsinn* é fechado e dois anos depois, em 1939, é inaugurado com o nome de Teatro Carlos Gomes: para ser mais precisa apenas a parte externa, o restaurante e o salão de bailes ficaram prontos. Mesmo com as obras inacabadas, muitas atividades artísticas começam a ser organizadas neste novo espaço.⁶

Em 1939, a Sociedade Teatral *Frohsinn*, que investiu na construção deste teatro troca o nome para Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes, associação que apóia e coordena até hoje as atividades do teatro e que, desde então, vem impulsionando o desenvolvimento da cultura e das artes, nas suas diferentes expressões.

No período entre 1939 e 1945, as atividades artísticas e culturais são pouco difundidas em Blumenau, que sente as repercussões da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, medidas duras são tomadas sobre os centros de origem germânica, a fim de conter a propagação de ideias de conteúdo nazista - marcando uma época de hostilidades para os habitantes de Blumenau.

Apesar do período difícil, a dança começa a ganhar espaço na cidade. Para verificar este fato, volta-se ao século XIX para observar o que acontecia no interior de uma associação dedicada a prática de ginástica: a Academia *Turnverein*.

Fundada na década de 1870, a *Turnverein* era frequentada inicialmente apenas por homens, mas a partir de 1916, passa também a organizar atividades físicas destinadas a mulheres. É nesta academia que, nos anos 1930, forma-se um grupo de dança coordenado por Matilde Frischknecht, professora da *Turnverein*.

O ano de 1936 marca a criação da primeira ópera com artistas locais, *Preciosa*⁷ de Carl Maria Von Weber, apresentado no Teatro *Verein*

6 BAUMGARTEN (2006) e no Histórico do Teatro Carlos Gomes. Disponível em: <<http://www.teatrocarlosgomes.com.br/>>. Acesso em setembro de 2009.

7 Mesmo nome da opereta apresentada em 1877.

Frohsinn. E é exatamente a professora Matilde Frischknecht que, com suas alunas, vai organizar a criação das danças para esta montagem.

A dança neste momento é pensada ainda como uma atividade complementar, mas deve-se aqui valorizar o trabalho realizado por Matilde Frischknecht e suas alunas. Mesmo sem ter uma formação específica em dança (já que na cidade não havia), Matilde Frischknecht assina as coreografias para as óperas produzidas entre 1936 e 1944 sob a direção do músico Heinz Geyer, inicialmente no Teatro *Verein Frohsinn* com a participação do grupo de alunas da *Turnverein*.⁸

Em 1942, a sala de espetáculos do Teatro Carlos Gomes é finalmente terminada e uma escola de dança é fundada: Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes, a primeira escola de dança de Blumenau. Embora, como visto, as atividades de ensino desta arte já eram realizadas em outros ambientes, como no caso da *Turnverein*.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial as atividades artísticas são interrompidas e somente em 1945 o Teatro Carlos Gomes e a escola de dança passam a funcionar normalmente, organizando e aperfeiçoando suas ações voltadas ao ensino e à realização de montagens de balé.

30 de junho de 1945, *Noitada de Bailados*

O arquivo histórico José Ferreira da Silva da cidade de Blumenau, entre os documentos que constituem o *Dossiê Cultura*, guarda o programa de um espetáculo ocorrido no dia 30 de junho de 1945 (com reprise em 2 de julho) intitulado *Noitada de Bailados*. Este espetáculo marca um momento em que a dança começa a ser apresentada de forma independente, já que antes apenas complementava espetáculos de teatro ou ópera.

O espetáculo *Noitada de Bailados* foi realizado e dirigido pela coreógrafa e bailarina alemã Liesel Klostermann e interpretado pelas bai-

8 Informações sobre a *Turnverein* em MORAES, Chris. Os 50 anos da dança em Blumenau. *Jornal de Santa Catarina*. Blumenau, 08 nov. de 1982.

larinas Ellen Rothschild, Eleonore Knoop, Ruth M. da Silva, Helge Herrmann, Ilse M. da Silva, Ilka Renaux, Ruth Renaux, Renate Werner, Ivone Niemeyer e Suzana Horeysek.⁹

A apresentação teve a participação da orquestra sob a direção do músico Heinz Geyer. As referências e as informações são raras a propósito deste espetáculo. O programa aponta apenas dados técnicos, além dos nomes das coreografias e das bailarinas. No entanto, a professora e pesquisadora Ivana Deeke Fuhrmann, tendo compreendido a importância da *Noitada de Bailados* de 1945, em 2007 reúne algumas informações desta a partir das lembranças de duas bailarinas que participaram deste espetáculo. Uma entrevista informal foi realizada com as senhoras Ilka e Ruth Renaux em Blumenau, sessenta e dois anos após a apresentação.

A lembrança destas bailarinas, mais de meio século após, ajuda a compor um *quebra-cabeça* (mesmo que ainda incompleto) sobre o passado da dança no Estado de Santa Catarina, re-significando a apresentação de 1945.

As duas catarinenses viviam e estudavam em São Paulo na década de 1940. Pelo relato percebe-se que na época, algumas famílias da região enviavam suas filhas adolescentes para cursar ensino normal em cidades como São Paulo, que oferecia boa formação e, além disso, a possibilidade de realização de atividades complementares como a dança.

Além dos estudos, Ilka e Ruth Renaux frequentaram a escola da bailarina Liesel Klostermann, uma artista alemã que havia deixado seu país e se instalado no Brasil devido a situação decorrente do período de guerra em seu país de origem. De acordo com as irmãs Renaux, Liesel Klostermann foi *maitre de ballet* no *Theater Kassel*, Alemanha. No início dos anos 1940, Liesel Klostermann veio ao Estado de Santa Catarina e organizou uma apresentação que marcou a abertura do Teatro Carlos Gomes após a Segunda Guerra Mundial..

Noitada de Bailados foi apresentada no dia 30 de junho de 1945 e teve uma boa repercussão. As irmãs Ilka e Ruth Renaux esclarecera que as atividades culturais da cidade haviam sido interrompidas durante o

9 Programa de *Noitada de Bailados* de 1945.

período da Segunda Guerra Mundial. O espetáculo de 1945 foi apresentado num momento que marca o retorno às atividades artísticas, especial para a população que valorizava as manifestações culturais locais.

Um acontecimento curioso é descrito pelas irmãs Renaux a respeito da bailarina e coreógrafa Liesel Klostermann: ela também teria dançado durante a apresentação de 1945 e apresentado uma dança “mais expressiva” que não ensinava aos seus alunos na época, pois estes achavam o estilo estranho. (FUHRMANN, 2008).

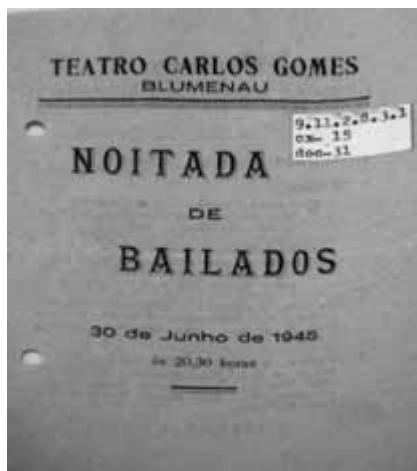


Fig.1: Programa *Noitada de Bailados*/30 de junho de 1945.

Fonte: AHJFS- Arquivo Histórico José Ferreira da Silva/Blumenau-SC.

Catálogo Coleção Dossiê Cultura (9.11.1.1 a 9.19). cx. 15 doc. 31 (9.11.2.8.3.1).

No programa não consta a informação da apresentação de Liesel Klostermann, que só foi revelada através dos relatos das irmãs Renaux. Considerando a época em que Liesel Klostermann viveu na Alemanha, nas primeiras décadas do século XX, pode se pensar que esta dança “mais expressiva”, de acordo com a descrição das irmãs Renaux, tratava-se de alguma influência recebida por esta artista da dança de expressão alemã (*ausdruckstanz*), nascida neste país e período. A população de Blumenau parece ter recebido, mesmo que de forma breve, este tipo de referência nos anos 1940.

As irmãs Renaux contaram também que, entre 1945 e 1948, Liesel Klostermann assegurou a manutenção de cursos de dança na Escola do Teatro Carlos Gomes mas, ao mesmo tempo, manteve sua escola de dança em São Paulo.

O espetáculo *Noitada de Bailados*, apesar de ainda “desconhecido”, marca um momento em que uma produção local de dança foi organizada, colocada em cena num importante teatro do Estado de Santa Catarina acompanhada de Orquestra de grande qualidade. Momento em que a dança ganha destaque por si mesma, pelo trabalho de Liesel Klostermann e suas alunas, e se organiza, já que a Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes, fundada em 1942, começa a se estruturar de maneira mais efetiva a partir de 1945.



Fig.2. Ilka e Ruth Renaux vestindo um dos figurinos utilizados em *Noitada de Bailados* de 1945, apresentada no Teatro Carlos Gomes, Blumenau. Foto de autor desconhecido registrada na residência da família Renaux em Brusque/SC em 1945.
Fonte: Álbum de Família.

A partir da década de 1940, o Teatro Carlos Gomes torna-se um lugar central na cena artística local. A Associação Dramática Musical Carlos Gomes, desde sua fundação, em 1939 até os dias de hoje, acolhe e organiza várias atividades artísticas atraindo também a população das cidades vizinhas.

Destacaremos agora, de forma breve, o movimento da Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes entre os anos 1940 até os 2000. Alguns nomes e datas serão citados apenas para pontuar a continuidade do trabalho desta escola, um importante pólo no processo de ensino, formação e produção de espetáculos no Estado de Santa Catarina.¹⁰

Além da professora Liesel Klostermann, foram muitas as bailarinas e professoras que tomaram a frente na direção desta escola: Gertrud Smolka a dirigiu entre 1948 e 1951; durante os anos 1950 foi a vez de Inês Poller e com ela a escola abre as suas portas aos primeiros alunos masculinos e também à diversificação de estilos de dança como as populares, folclóricas, clássicas e contemporâneas. Entre 1963 e 1965, Zuleika Lauterjung e Íris Pescada. De 1966 até 1972 destaca-se Mara Probst Schoegel, ex-assistente de Inês Poller que introduz os métodos russo e francês de balé, momento em que a escola começa a receber convites para produzir seus espetáculos em outras cidades.

Fora do espaço da escola, entre 1960 e 1966, marca o período de atividades da professora Valentina Von Rogoschin, que ensina o bailado clássico e também danças húngaras durante vários anos utilizando a sala de um hotel da cidade: *Grande Hotel*. Mesmo ensinando neste hotel produzia os seus espetáculos no Teatro Carlos Gomes (MORAES, 1982).

Entre 1972 e 1976, a artista inglesa Pauline Winifred Stringer introduziu o método da *Real Academy for Dance* (RAD) de Londres na Escola de Dança do Teatro Carlos Gomes. Aliás, Blumenau está entre as primeiras cidades a adotar este método no Brasil. (NIEMEYER, 2007). A escola passa a receber alunos de outras regiões do Brasil. Sob a direção de Pauline Stringer, é formada a primeira bailarina catarinense desta escola,

10 Informações sobre a Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes foram obtidas em BAUMGARTEN, 2006; MORAES, 1982 e NIEMEYER, 2007.

Ursula Aloma Ionen. Em 1973, Tatiana Leskova, ex-bailarina do *Original Ballet Russe de Monte Carlo* residente no Brasil desde os anos 1950, é convidada para aconselhar atividades de ensino (MORAES, 1982). Entre 1977 e 1978, as atividades da Escola de Dança são temporariamente interrompidas.

Em 1978, o grupo chamado *Corpo de Dança Maria Caro*, dirigida por Ursula Aloma Ionen e Beatriz Niemeyer, tornou-se uma referência local importante. O grupo era constituído por antigos alunos da escola de dança do Teatro Carlos Gomes e funcionava junto ao Centro Cultural 25 de Julho. Durante quatro anos, difundiu a dança clássica em várias cidades do Estado de Santa Catarina, como Brusque, Pomerode, Itajaí e Joinville. Salientamos o esforço dos participantes do *Corpo de Dança Maria do Caro* para inserirem-se na cena artística, para procurar um estatuto profissional, contribuição fundamental deste grupo encerra suas atividades em 1982.

Em 1979, Pedro Dantas, artista formado pelas escolas de balé dos teatros Municipal de São Paulo e Municipal do Rio de Janeiro é convidado a assumir as atividades de dança da Escola do Teatro Carlos Gomes, permanecendo diretor até 1981. Durante este período as instalações da escola são ampliadas, o sistema *Baby Class* é adotado (para o ensino das crianças entre 4 e 5 anos) e bolsas para jovens rapazes são distribuídas para incentivá-los à dança, já que a escola sempre foi mais frequentada por mulheres.

Entre 1982 e 1987, a função de direção é assegurada por Ursula Aloma Ionem. Em 1986 é fundado o Ballet de Câmara de Blumenau, junto ao Teatro Carlos Gomes. Em 1987 uma associação é criada, *Pró-Dança*, formada por professores de dança, pais e alunos da Escola do Teatro Carlos Gomes, para apoiar e subvencionar suas ações. O *Grupo Pró-Dança* é fundado neste mesmo ano.

Em 1988, a artista Beatriz Niemeyer retoma a direção da Escola do Teatro Carlos Gomes, cargo que ocupa até hoje. Desde os anos 1970 a escola privilegia o ensino do balé, tendo adotado o método RAD. Apenas no final dos anos 1980 abre-se para as expressões modernas e contemporâneas, introduzidas pela professora Ivana Deeke Fuhrmann.

Poderíamos aprofundar os elementos descritos acima, mas o que foi abordado já é suficiente para atingir nossos objetivos: compreender a importância desta cidade, pioneira nas atividades da dança, destacando alguns aspectos do percurso de alguns de seus artistas. Além disto, verificar que o ano de 1945, ano da *Noitada de Bailados*, marca o início de um processo produtivo e dinâmico para a dança nesta cidade.

A bailarina Albertina Ganzo em Florianópolis: a primeira escola e os primeiros festivais de dança na capital

Em Florianópolis, a partir dos anos 1940, as atividades ligadas ao ensino da dança e a produção de espetáculos coreográficos se organizam e ocupam o espaço de clubes e associações frequentados pela sociedade florianopolitana. A dança praticada nestes ambientes ganha visibilidade graças ao trabalho da bailarina Albertina Saikowska de Ganzo (conhecida como Albertina Ganzo) com as jovens moças que frequentavam estes clubes. Suas ações para a dança tiveram desdobramento significativo no Estado de Santa Catarina. A escola fundada por ela, em 1951, é considerada a primeira de dança da capital. É pioneira também na organização de festivais e montagens locais. Olhar o percurso desta artista de origem russa nos ajuda a entender a experiência de dança que trouxe para Florianópolis, as referências que orientaram o ensino da dança que propôs e realizou, assim como suas criações artísticas.

Albertina Ganzo nasceu em 1920, em Tibilisi, no Cáucaso Russo. Seu pai, que fazia parte do exército do Czar Nicolau II, teve que fugir da Rússia devido à implantação do regime bolchevique naquele país. A família desta artista passa pela Lituânia, depois Polônia, para então chegar ao Brasil em 1928, no Estado de Rio de Janeiro,¹¹ época em que a entrada de estrangeiros no Brasil ainda era incentivada.

De acordo com a historiadora Angela de Castro Gomes (2000), en-

11 As informações sobre Albertina Ganzo foram obtidas na publicação *A dança Cênica em Florianópolis* de Sandra Meyer Nunes (1994). Utilizou-se também o depoimento escrito pela filha de Albertina Ganzo, Clorinda Ganzo Pereira sobre o percurso de sua mãe, registrado no *blog* da Família Ganzo organizado por Maurício Pereira, disponível em: <<http://albertinaganzo.blogspot.com>>. Acesso em setembro de 2009.

tre o fim do século XIX e os anos 1930, as diretrizes brasileiras estavam orientadas para atrair um fluxo migratório para o país. O objetivo era assegurar a ocupação de terras ainda vazias, sobretudo nas regiões fronteiras ao sul do Brasil, mas também pela necessidade de fornecer mão de obra abundante e não cara, principalmente para as plantações de café, a fim de substituir os escravos que realizaram esta atividade até 1888.¹² Isto explica o grande fluxo de imigrantes ocorrido durante este período. Coincidentemente, na mesma época, principalmente nas primeiras décadas do século XX, observa-se que vários artistas/bailarinos estrangeiros instalaram-se no Brasil, influenciando diretamente o processo de formação da dança no país.¹³

Albertina Ganzo e sua família instalam-se inicialmente no município de Duque de Caxias (RJ). Em 1929, com apenas nove anos de idade, a artista dá início a uma formação de balé clássico na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com a bailarina, professora e coreógrafa igualmente de origem russa Maria Olenewa (1896-1965), prosseguindo nesta formação até 1935. Da iniciativa de Maria Olenewa e do crítico teatral Mario Nunes, “em 11 de abril de 1927, uma segunda feira, na sala 70 do *Theatro Municipal* nasceu oficialmente a primeira escola de dança em território brasileiro. Uma escola com sotaque russo, francês, e até portenho” (PAVLOVA, 2005, p. 23).

Maria Olenewa foi também responsável pela fundação do *Corpo de Baile do Teatro Municipal* do Rio de Janeiro em 1936. Com a oficialização da companhia, os bailarinos foram contratados como funcionários municipais e passaram a receber salários mensais. (PAVLOVA, 2005). Albertina Ganzo torna-se bailarina deste Corpo de Baile no ano de sua fundação. Entretanto, no ano seguinte, encerra sua participação em função de seu casamento e mudança para Florianópolis. Destaco a seguir algumas particularidades do currículo da professora de Albertina Ganzo, sua experiência e ações para formar bailarinos e difundir o balé no Brasil.

12 Ano da abolição da escravidão no Brasil.

13 Sobre esta questão consultar *A dança no Brasil e seus construtores*, de Antonio José Faro (1988) e *A dança teatral no Brasil*, de Eduardo Sucena (1989).

Maria Olenewa teve uma formação em balé clássico em Moscou (Academia de Dança Nelidowa). Nos anos 1920 instala-se em Paris, onde aperfeiçoa sua técnica e passa a integrar a Companhia de Dança de Maria Kousnezoff (1880-1966), participando das temporadas de óperas e balés no *Théâtre des Champs-Élysées*. Posteriormente adquire experiência internacional dançando com artistas como Anna Pavlova (1881-1931) e Léonide Massine (1895-1979). Nos anos 1920 integra o *Teatro Colón*, em Buenos Aires, como bailarina e professora de balé. Nos anos 1940 em São Paulo, dirige a Escola de Bailados ligada ao Teatro Municipal e funda o *São Paulo Ballet*.¹⁴ No que concerne a criação, pode-se constatar em algumas obras a intenção de agregar elementos que, em sua visão, simbolizam e identificam a cultura brasileira, como a peça *A Liberação de Pery*, montada em 1930.¹⁵

Com um percurso diferente e próprio, Albertina Ganzo mantém a semelhança com sua mestra no seguinte aspecto: também foi pioneira, e suas ações tiveram repercussão significativa, particularmente no Estado de Santa Catarina. No final dos anos 1940, Albertina Ganzo ensina balé, mas também danças oriundas de diversas culturas como as danças russas e latino-americanas para as jovens moças que frequentavam alguns clubes sociais de Florianópolis: *Clube Doze de Agosto* e *Lira Tênis Clube*. Além disto, ela prepara estas jovens para apresentações em festas, bailes e outros eventos beneficentes organizados por estas associações.

A boa repercussão das montagens e o apoio recebido por parte das mães das jovens na realização destas atividades foram fundamentais para a continuidade de seu trabalho. Foram justamente estas alunas e mães que incentivaram Albertina Ganzo a abrir uma escola de dança. A escola é fundada em 1951 funcionando na sala de um apartamento de Albertina Ganzo no centro de Florianópolis. A *Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo* é a primeira

14 Sobre Maria Olenewa consultar *Maria Olenewa. A sacerdotisa do Ritmo* de Anna Pavlova, 2005.

15 Sobre questões referentes as tentativas de se montar um balé brasileiro na primeira metade do século XX, consultar *A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização* de Roberto Pereira, 2003.

escola de dança que se tem notícia (ou algum registro) na capital catarinense.¹⁶

A escola permanece ativa até 1962, sendo frequentada inicialmente apenas por alunas (mulheres), fato que mostra que a dança era pensada como uma atividade predominantemente feminina. E por isto o jovem bailarino Luís Carlos Santana merece destaque. Ele é considerado o primeiro aluno homem de dança de Florianópolis, iniciando os homens nesta arte nos anos 1950. Enfrentando preconceitos locais, o jovem obtém uma bolsa, recebe uma formação em dança e passa a participar das montagens coreográficas de Albertina Ganzo.

A *Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo* fecha durante o período entre 1963 e 1971. Em 1972 é instalada numa nova sede, também no centro da capital. Nesta nova etapa, conta com a coordenação da filha de Albertina Ganzo, Clorinda Ganzo Pereira. A partir de 1982, Clorinda Ganzo Pereira continua sozinha na direção até o fechamento da escola em 2006, ano que se registra o último espetáculo produzido pela escola.

Nos anos 1980, Clorinda Ganzo Pereira amplia as instalações da escola, transforma-a em academia e passa a oferecer além do balé, *jazz*, ginástica e dança moderna. A partir desta década, contrata professores locais como Ana Cristina Maingué, Mônica e Catharina Coimbra, Juliana Santiago, Andréa Bergallo, Jussara Terrats, Sandra Meyer, Patrícia Soares, Ivana Bonomini, Bárbara Rey, Bia Mattar, Alejandro Ahmed e Malu Rabelo. Ela também convida professores, bailarinos e coreógrafos de outras regiões ou países para ministrarem cursos ou participarem de montagens. Entre eles cita-se Eduardo Nunes, Jair Moraes, Hugo Delavalle e Oscar Recaldé. Estas ações contribuem para a diversificação de referências e métodos utilizados na cidade. Clorinda Ganzo Pereira afirma também ter viabilizado, quando possível, cursos de aperfeiçoamento para os professores da escola em centros reconhecidos no Brasil.¹⁷

16 As informações sobre Albertina Ganzo foram obtidas na publicação de Sandra Meyer Nunes (1994) e no depoimento de Clorinda Ganzo Pereira. Disponível em: <<http://albertinaganzo.blogspot.com>>. Acesso em setembro de 2009.

17 Depoimento de Clorinda Ganzo Pereira para o álbum da família Ganzo, disponível em <<http://albertinaganzo.blogspot.com>>. Acesso em setembro de 2009.

As contribuições de Albertina Ganzo e Clorinda Ganzo Pereira são de grande importância e não é fácil resumir quase cinquenta anos de atividades. No entanto, o que se gostaria de ver destacado aqui, além das atividades de ensino, é a importância do início do trabalho de Albertina Ganzo nos anos 1950, visto que desencadeou todo um processo de formação local e visibilidade para a atividade coreográfica.

Quando olhamos o processo da dança em Florianópolis nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990, tal como foram registradas por Sandra Meyer Nunes (1994), percebe-se que as atividades iniciadas na década de 1950 foram fundamentais para a criação de um ambiente favorável ao movimento da dança das décadas seguintes, quando efetivamente registra-se o surgimento de escolas, grupos e de uma produção coreográfica. Mesmo que a dança já existisse de outras maneiras antes dos anos 1950, a época marca um momento em que o ensino da dança passa a fazer parte (de forma organizada) da vida de crianças e adolescentes da capital, e os espetáculos coreográficos passam a fazer parte da cena artística.

Neste sentido, propõe-se aqui um retorno ao ano de 1952 para observar o impacto do primeiro espetáculo de Albertina Ganzo na capital. Observa-se que, ainda que pouco referenciado e lembrado nos dias de hoje, sua importância já era percebida na crítica artística dos anos de 1950. Pretende-se nas linhas que seguem evidenciar a montagem intitulada *Espetáculos de Bailados*, retirando-a da zona de quase esquecimento que parecia estar situada para recolocá-la na memória da dança local.

20 de dezembro de 1952: *Espetáculos de Bailados*

A partir dos anos 1950, Albertina Ganzo institui festivais bianuais de dança com o intuito de mostrar as atividades produzidas durante o ano, reunir a comunidade e divulgar a arte da dança. Os primeiros anos destes festivais parecem ter tido um grande impacto na cidade, sobre-

tudo o primeiro, realizado no dia 20 de dezembro de 1952, um sábado¹⁸, quando a *Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo* apresenta *Espetáculos de Bailados* no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), centro da capital.

A repercussão de *Espetáculos de Bailados* foi registrada na crônica do *Jornal Gazeta*, publicado em 22 de dezembro de 1952 por Sálvio de Oliveira¹⁹, que se mostra surpreso com a apresentação.

De quando em vez, nosso velho Teatro Álvaro de Carvalho toma ares de prima-dona aposentada e se veste para uma *reentré* de gala. Iluminam-se-lhes os salões, dão-se-lhe novos retoques nos cenários envelhecidos e o público esquece as enormes deficiências da primeira casa de espetáculos da capital catarinense. Comovido, por certo, o velho casarão, nessas noites, livre da asfixia de tantos anos de inação e de cinema, passeará os olhos enormes pelos camarotes, pela platéia, lembrará as frisas e, até mesmo, as galerias, onde, outrora, outras gerações mais amantes da arte e mais distantes do futebol, aplaudiram Clara Woiss, “rainha da opereta”, Jordanini, Leopoldo Froes, Chabi Pinheiro e nossa incomparável Margarida Lopes de Almeida. Lembrará, também, espetáculos como “A Flor da Roça”, “seu Jeca quer casar”, “A Ilha dos casos raros”, “Ouro sobre Azul”, produtos cá da Ilha. Comovido, juntará seus aplausos, de entusiasmo e gratidão, aos aplausos que coroam trabalhos de arte como o que acaba de apresentar a Florianópolis - D. ALBERTINA SAIKOWSKA DE GANZO. A ilustre professora e coreógrafa, no seu dizer, pretendia oferecer “o despretenso espetáculo de Ballet que vamos apresentar, nada mais é do que uma demonstração do que se pode coordenar no curto espaço de um ano, como a boa vontade, o capricho e a graça deste pequeno grupo de meninas e de moças que nele tomam parte”. Foi, porém, muito mais alto, ultrapassou os limites impostos pela sua modéstia, suplantou qualquer expectativa. Vimos neste pequeno grupo, ao contrário do que afirma sua competente mestra, não só “meninas e moças que aprendem com o bailado clássico, a beleza de movimentos e a graça de caminhar tão admiradas na

18 Com reprise no dia 21 de dezembro, domingo às 15h30.

19 Sálvio de Oliveira foi o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina em 1951 e fundador do Teatro Catarinense de Comédia. (SCHMITZ, 2005).

mulher”, mas futuras bailarinas; bailarinas de palmo e meio, figurinhas de contos de fadas, como Lucinha Aquino d’Avila, Alzirinha Ferreira, Lúcia Rupp, Vera Luz, Jaçanã Coelho, Teresinha Silva e outras bailarinas, encantadoras adolescentes, onde se destacam Ada Madalena Gonzaga, Maria Leônida Souza, Sônia Barbatto, Pochi Ganzo, Eliana Cabral, Célia Brognoli e Lurdete Brina. E estamos certos, não haveria destaques se oportunidades iguais fôsem dadas a todas as alunas, de seis a dezessete anos, todas talentosas, como foi a revelação dos bailados em que participaram. “Dança Russa”, com música de Tchaikowsky, foi o ponto alto das apresentações em conjunto. A coreografia de D. Albertina, o maravilhoso guarda-roupa e a atuação de todas as alunas, perto de sessenta figurantes, aliadas a perfeita execução da orquestra regida pelo Maestro Peluso, deixou-nos a agradável impressão de um verdadeiro espetáculo de “ballet”, igual aos de 1948, uma das mais felizes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.²⁰

Sálvio de Oliveira não trata o espetáculo dirigido por Albertina Ganzo como uma simples apresentação das atividades de uma escola. Ele vê as bailarinas com bom nível técnico, destaca as qualidades da professora e do espetáculo realizado e ainda percebe o início de uma profissão para várias destas bailarinas.

Ainda de acordo com a matéria, a dificuldade de realização desta apresentação nas instalações do TAC revela a necessidade de revitalização e reforma do prédio que, nesta época, era utilizado como cine-teatro. Nota-se que a primeira grande reforma do TAC ocorre exatamente alguns anos depois, no governo de Irineu Bornhausen, que transformou integralmente a casa de espetáculos. Sálvio de Oliveira afirma ainda sua convicção de que a partir da apresentação de 1952, passa a existir de fato balé em Florianópolis.

Deixamos, porém, tais deficiências e tudo o mais que se refira a equipagem teatral, a culpa da velha casa onde foi montado o espetáculo, por si só um verdadeiro milagre, pois nunca se viu tão bem arrumado, limpo e apresentável, como na noite de 20 corrente. D. Albertina, a grande vitoriosa dessa memorável

20 OLIVEIRA, Sálvio de “Bailarinas de palmo e meio e outras bailarinas”. In: *Gazeta*. Florianópolis, 22 de dezembro de 1952.

noite, e seus mais diretos auxiliares na enorme tarefa, devem ter aprendido a lição de que fazer teatro em Florianópolis é também reconstruir o prédio do teatro, não basta ser coreógrafo, cantor, músico ou ator. Mas, a despeito de tôdas dificuldades, após dias e dias de trabalho árduo e de incansável tenacidade, D. ALBERTINA SAIKOWSKA DE GANZO, pode apresentar seu encantador corpo de baile, que nos comoveu e nos deu a certeza de que existe o “ballet” em nossa Capital.²¹

Observa-se que a época da apresentação, década de 1950, é um momento de grandes transformações na cidade de Florianópolis face ao processo de modernização e urbanização iniciado na capital e que repercute em todo o Estado de Santa Catarina. Ato que vai ter consequências na vida social, pois pode-se observar a população mais interessada na vida em comunidade, nos debates públicos, em acompanhar as decisões políticas e também em participar de atividades como o teatro, cinema, música e também a dança.²²



Fig.3. Apresentação de *Espetáculos de Bailados* da Escola de Danças Clássicas Albertina Saikowska de Ganzo. Orquestra sob regência de Emanuel Peluso. Teatro Álvaro de Carvalho, Florianópolis, 1952. Foto: autor desconhecido.
Fonte: Acervo família Ganzo.

21 Idem.

22 Sobre estas questões consultar: FLORES, Maria B. R.; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (org.). *A Casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006.

Numa nota do *Jornal de Santa Catarina* publicada nos anos 1970, intitulada “Álbum de Família apresenta: A atribulada vida artística dos idos 50/60”, o jornalista Beto Stodieck recorda o modo e a frequência com que os moradores de Florianópolis costumavam participar das manifestações artísticas, culturais e sociais:

Todos os artifícios eram válidos para entrar nos clubes e cinemas, onde eram apresentados os espetáculos que faziam o “show business” ilhéu. Os espetáculos variavam, se bem que o gosto era pra todos. A frequência de um era a de outro. A gente tanto via uma moçoila, um mancebo, um cavalheiro ou uma dama num “show” do Celso Pamplona quanto com o ouvido grudado ao rádio chorando com o “Direito de Nascer” ou ainda se deliciando com o Corpo de Baile da Dona Albertina Ganzo. Tudo era válido, motivo prá sair de casa. Aliás, “pé na rua” é coisa típica do ilhéu. Os locais de apresentação também variavam. Tanto podia ser o Cine Odeon, o Cine Ritz, como o antigo Doze ou os modernos salões do Lira Tênis Clube. Me lembro que uma vez assisti uma apresentação das alunas da Dona Albertina na FAC. Lucinha d’Avila era a estrela. Me lembro como se fosse hoje.²³

O texto permite ver que a população estava aberta e interessada em artes, divertimentos, novidades e na vida social: o que pode explicar também o interesse pela dança e o sucesso da proposta de Albertina Ganzo, bem como, as consequências do seu trabalho.

A crônica de Gustavo Neves, sobre uma apresentação do grupo de Albertina Ganzo realizada na Federação Atlética Catarinense (FAC), foi lida no microfone da Rádio Guarujá em 15 de dezembro de 1953, o que ajuda a dimensionar a importância do trabalho da professora e coreógrafa:

Não sei se a sociedade Florianopolitana, em todos os seus círculos representativos, já se apercebeu do que é a obra de sentido eminentemente cultural e artístico que a professora Albertina Saikowska de Ganzo está realizando entre nós.²⁴

23 STODIECK, Beto. Álbum de Família apresenta: A atribulada vida artística dos idos 50/60. *Jornal de Santa Catarina*, 12 e 13 de agosto de 1973.

24 NEVES, Gustavo. Crônica lida ao microfone da Rádio Guarujá. Florianópolis 15 dez. 1953.

E ainda:

Albertina de Ganzo é incontestavelmente, a criadora, entre nós, duma nova sensibilidade artística, felizmente correspondida na intuição de suas alunas, em cujas almas sabe infundir os segredos do gesto impressivo, o fascínio do ritmo e da figuração interpretativos, que não falam apenas das emoções do presente, porque vêm do eterno e profundo mistério das almas, e êstes transcendem limites de tempo e espaço.²⁵

Ainda uma informação importante no programa do espetáculo de 1952: Albertina Ganzo faz referência ao seu desejo de satisfazer os pais dos seus alunos e também de sensibilizar as autoridades para investir na arte da dança.

Eu como professora estarei amplamente ressarcida do meu esforço, se esta modesta demonstração for de agrado dos pais das minhas queridas alunas e das digníssimas autoridades estaduais e municipais que tiveram a bem procurando incentivar este setor da arte, oficializar a escola de bailados clássicos de Florianópolis.²⁶



Fig. 4. Programa *Espetáculos de Bailados* (1952).

Fonte: Acervo Família Ganzo.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Programa de espetáculo de 1952.

O conhecimento de Albertina Ganzo sobre o balé, sua visão sobre a importância da dança no processo de formação educacional de seus alunos e o apoio recebido pelos pais de seus alunos são fatores que contribuíram diretamente para a inserção da dança na sociedade de Florianópolis, como atividade educativa e artística.

O trabalho da artista na década de 1950 contribuiu para a formação de público para os espetáculos de dança e igualmente para lançar jovens artistas nesta via. Seus primeiros esforços ligados ao ensino e a criação em dança na capital desencadearam um processo produtivo com repercussões que ultrapassam o momento de sua realização. *Espetáculos de Bailados* de 1952 deve ser lembrado como um momento significativo na constituição da atividade coreográfica no Estado de Santa Catarina.

Reflexões finais

Em relação a Blumenau, observa-se que a presença dos imigrantes e seus descendentes favoreceu a entrada da cultura europeia e a presença de uma vida cultural e artística, rica e diversificada. Na necessidade de preservação da cultura em um país estrangeiro, os valores culturais mais tradicionais foram assimilados de maneira significativa.

As artes em geral foram bem aceitas criando um ambiente favorável ao desenvolvimento da dança. As danças apresentadas em óperas abriram as portas para a instalação de uma escola de dança, bem como, o desenvolvimento da arte coreográfica nesta cidade. A escola de dança ligada ao Teatro Carlos Gomes é pioneira no Estado de Santa Catarina e este fato ainda é mal conhecido.

As expressões artísticas mais codificadas como o balé clássico tiveram uma boa aceitação. Já aquelas mais inovadoras se manifestaram mais timidamente e tardiamente. De qualquer modo, observa-se um pólo significativo de produção e formação em dança.

É claro que as atividades artísticas de Blumenau não se reduzem aquilo que foi produzido no interior das *Sociedades* as quais nos referimos ao longo deste texto. Entretanto, estas podem ser consideradas

símbolos de um movimento de continuidade do processo cultural iniciado pelos fundadores, assim como locais privilegiados de produção artística de Blumenau. Neste sentido, a Associação Dramática Musical Carlos Gomes simboliza e materializa a continuidade deste processo nos dias de hoje.

A *Noitada de Bailados*, revisitada sessenta e cinco anos depois, nos faz perceber um momento que marca o início de um desenvolvimento da arte da dança em Blumenau, de seus protagonistas e de seu público. Já no contexto de Florianópolis, destacou-se a importância das atividades de Albertina Ganzo na capital nos anos 1950, procurou-se valorizar o impacto inicial de sua proposta para a dança na cidade.

Espectáculos de Bailados, apresentado em 1952, não deve ser visto como mais um espetáculo no currículo de sua coreógrafa, mas como um momento em que a dança se organiza em forma de ensino, é reconhecida enquanto arte e como atividade relevante na formação dos indivíduos.

Vê-se em Albertina Ganzo o esforço da artista na década de 1950, solitária em seu ofício, porém cercada do apoio de alunos e familiares, que a reconheciam como mestra. Modifica e ressignifica uma casa de espetáculos que, pelo que se compreende do relato no *Jornal Gazeta*, parecia “cair aos pedaços”. Transforma meninas adolescentes, que nunca haviam pisado no palco e nem mesmo possuíam referências em dança, em bailarinas.

Este contexto dos anos de 1950 parece ter renunciado uma situação que, infelizmente, acompanhou os bailarinos e coreógrafos em boa parte do século XX na capital catarinense: a falta de boas condições de trabalho, a ausência de espaços adequados para ensaios e apresentações, a ausência de políticas públicas subsidiando o processo de formação, criação e difusão da dança.

O aplauso escutado seis décadas depois, através da leitura de crônicas de jornais e rádios, apontam para o surpreendente esforço e resistência da dança florianopolitana, que às vezes lembra a imagem da “lótus que nasce do lodo” ou “da areia transformada em ouro”, inventando-se a partir de situações quase impossíveis.

Espetáculos de Bailados marca simbolicamente e realmente o início de um reconhecimento das atividades artísticas em dança, contribuindo na constituição de uma produção coreográfica no Estado nos anos seguintes.

Com um contexto artístico passado, vivido, criativo, produtivo e marcante, os dois espetáculos aqui tratados são momentos a serem lembrados e que podem, talvez, ajudar a situar a dança que é feita hoje em Santa Catarina.

Referências Bibliográficas

- BAUMGARTEN, Christina. *Dos camarins ao grande espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes*. Blumenau: HB Editora, 2006.
- FARO, Antonio José. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen, 1988.
- FLORES, Maria B. R.; LEHMKUHL, Luciene; COLLAÇO, Vera (org.). *A Casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2006.
- FUHRMANN, Ivana Deeke. *Por que eu danço, por que tu danças, por que ele dança?* Um estudo sobre estratégias sociais em contexto escolar de educação complementar. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.
- GOMES, Angela de Castro. Imigrantes Italianos: entre a italianità et a brasilidade *In*: IBGE. Centro de Documentação. *Brasil: 500 anos de povoamento*. IBGE: Rio de Janeiro, 2000 p. 161 - 162.
- NIEMEYER, M. Beatriz. *Arte em movimento. 20 anos de Pró-Dança de Blumenau*. Blumenau: HB Editora, 2007.
- MEYER NUNES, Sandra. *A Dança Cênica em Florianópolis*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes - Cadernos de Cultura, 1994.
- PAVLOVA, Ana. *Maria Olenewa. A sacerdotisa do ritmo*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. Coleção Memória.

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

SCHMITZ, Paulo Clóvis. *A pequena história do Teatro Álvaro de Carvalho*. Florianópolis: Insular, 2005.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989. Coleção Memória V. 5.

Sites

Teatro Carlos Gomes de Blumenau. Disponível em:

<<http://www.teatrocarlosgomes.com.br>>

Álbum da Família Ganzo. Disponível em:

<<http://albertinaganzo.blogspot.com>>

Locais de consulta

Arquivo Histórico José Ferreira da Silva, Blumenau, SC.

Jornais/periódicos

NEVES, Gustavo. Crônica lida ao microfone da Rádio Guarujá. Florianópolis, 15 dez. de 1953.

MORAES, Chris. Os 50 anos da dança em Blumenau. *Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 08 nov. de 1982.

OLIVEIRA, Sálvio de. Bailarinas de palmo e meio e outras bailarinas *In*: Gazeta. Florianópolis, 22 dez. de 1952.

STODIECK, Beto. A atribulada vida artística dos idos 50/60. *Jornal de Santa Catarina*, 12 e 13 ago. de 1973.

Programas de espetáculo

Noitada de Bailados, Blumenau, 1945.

Espetáculos de Bailados, Florianópolis, 1952.

Irmãs Renaux: memórias sobre a primeira *Noitada de Bailados de Blumenau*

Ivana Deeke Fuhrmann

Por ocasião de minha pesquisa de mestrado¹, a qual teve como foco de estudo a construção social da habilidade de dançar, investiguei a trajetória da dança na Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes em Blumenau (SC), uma vez que a Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes constituía-se no *locus* da pesquisa.

Em Blumenau, a dança se fez sentir de forma mais efetiva a partir de 1936, porém, foi apenas em 1945 que a primeira apresentação de balé aconteceu de fato e em conjunto com a Orquestra de Heinz Geyer. Segundo Baumgarten (2006, p. 135):

na noite de 30 de junho daquele ano [1945] a comunidade blumenauense assistiu àquela que foi denominada a primeira “Noitada de Bailados”, na qual se apresentaram as alunas Ellen Rothschild, Eleonore Knoop, Ruth M. da Silva, Helge Hermann, Ilse M. da Silva, Ilka e Ruth Renaux, Renate Werner, Ivone Niemeyer e Suzana Horeysek, com música e arranjos da orquestra regida pelo Maestro Heinz Geyer. Liesel Klostermann elaborou a coreografia e ensaiou as jovens bailarinas.

Considerando a *Noite de Bailados de 1945* um marco para a dança cênica blumenauense, a fim de obter maiores informações sobre o es-

¹ Dissertação: *Por que eu danço, por que tu danças, por que ele dança? Um estudo sobre estratégias sociais em contexto escolar de educação*. 2008. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.

petáculo fui conversar com as “Irmãs Renaux”, que foram bailarinas do elenco de 1945. A entrevista foi feita no dia 21 de dezembro de 2007, com as senhoras Ilka e Ruth Renaux, na ocasião com 81 e 79 anos respectivamente. A conversa informal aconteceu em Blumenau, na casa da senhora Ruth, aproveitando a visita da sua irmã, senhora Ilka, que residia em São Paulo. Nas linhas que seguem as “Irmãs Renaux” revelam lembranças e emoções.

Perguntei para as senhoras Ilka e Ruth como adentraram no mundo da dança. As irmãs responderam que a família residia em Brusque/SC e quando chegaram à idade de cursar o normal [hoje ensino médio], a cidade não oferecia essa possibilidade e, então, os pais decidiram que estudariam em São Paulo, pois a cidade proporcionava boas oportunidades de estudo formal, além de atividades complementares como a dança. [Em São Paulo, elas] moravam num pensionato, estudavam e faziam dança na Escola de Liesel Klostermann, professora alemã que veio para o Brasil em função da guerra [Segunda Guerra Mundial]. Comentaram que Liesel havia sido Maestrina do *Theater Kassel* na Alemanha. (Notas do diário de campo).

Tal relato despertou o questionamento sobre como as alunas de Liesel Klostermann, que praticavam dança em São Paulo, apresentaram-se em Blumenau. As irmãs especificaram que, além delas, havia várias adolescentes catarinenses que dançavam na mesma escola e surgiu a vontade de fazer uma turnê em Santa Catarina, sendo escolhida a Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes como palco. Elas descreveram que vieram de ônibus, pernoitaram em Curitiba, tiveram patrocínio, embora não lembrem de quem. Em vários momentos comentaram: “É uma pena que não guardamos o programa” [referindo-se ao programa do espetáculo da apresentação de dança]. (Notas do diário de campo).

Perguntei para as irmãs o que lembravam do espetáculo e qual a repercussão que a apresentação teve na época. Elas falaram que no repertório tinha danças a caráter, tais como a Dança Espanhola e a

Tarantela. E o *Grand Finale* foi com *Les Sylphides*², ballet de repertório clássico [versão adaptada para o elenco]. Comentaram que nenhum homem dançou e que a professora também se apresentou. Detalharam que a professora interpretou coreografias de dança moderna, “uma dança mais expressiva”, mas que não ensinava para as alunas e, naquela época, elas achavam o estilo meio estranho. Afirmaram que será sempre um período de boas lembranças, que, após o espetáculo, foram recebidas em diversas casas blumenauenses para jantares e encontros sociais e que ficaram hospedadas em casas de famílias blumenauenses. Com brilho nos olhos falaram que, para Blumenau, o espetáculo foi um acontecimento, assim como para a vida delas. Salientaram que antes da guerra havia apresentações culturais na Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes, especialmente de música, e na guerra essa atividade parou e assim a apresentação de 1945 foi uma sensação, pois havia muita carência artística. (Notas do diário de campo).

Com essa apresentação, a dança clássica instalou-se definitivamente em Blumenau e vários profissionais estiveram à frente da direção da então intitulada Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes. A professora das irmãs Renaux, Liesel Klostermann, passou a dar aulas no Teatro em Blumenau, mantendo também a sua escola de dança em São Paulo, dado revelado pelas irmãs Ilka e Ruth.

Em 2010, comemoram-se os 150 anos da Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes e várias “Noitadas de Bailados” já passaram pelo palco do teatro, bem como professores e coreógrafos. Novas histórias, escritas da vida, reflexo de corpos em movimento se inscrevem diariamente na magia da dança e reescrevem memórias como as das “Irmãs Renaux”: novos significados, novas ações...

2 Balé em um ato, criado para os *Ballets Russes* de Diaghilev. Com coreografia de Fokine e figurinos de Benois, foi encenado pela primeira vez em 2 de junho de 1909 em Paris.



Fig. 1. Irmãs Renaux em frente à residência dos pais, Guilherme e Alma Renaux, em Brusque, SC, 1945. À esquerda, Ruth e a direita Ilka.
Foto: autor desconhecido. Arquivo de família.

Referências bibliográficas

- BAUMGARTEN, Christina. *Dos camarins ao grande espetáculo: 145 anos de história do Teatro Carlos Gomes*. Blumenau: HB, 2006. 190 p.
- FUHRMANN, Ivana Vitória Deeke. *Por que eu danço, por que tu danças, por que ele dança?* Um estudo sobre estratégias sociais em contexto escolar de educação complementar. 2008. 182 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau.

Duas vidas dedicadas ao *ballet*¹

Clorinda Ganzo Pereira

Albertina Saikowska de Ganzo

2 de agosto de 2000, mais ou menos três horas da tarde, o telefone toca. “Dona Pochi² venha ao hospital, sua mãe não passa bem”. Era uma das quatro enfermeiras particulares que ela tinha já fazia um ano e meio. Peguei meu corsinha³ e fui imediatamente para lá. Ao chegar, a médica de mamãe veio ao meu encontro no hall, com um semblante que não tive dúvidas, mamãe falecera. “Infelizmente ela já faleceu”, disse a médica. Meu Deus! E eu nem estava lá. Me levaram onde a tinham colocado (pois faleceu na UTI e não podia ficar lá). Fui correndo pelos corredores até uma câmara fria, um quarto tétrico e gelado. Mamãe querida! Que sensação horrível ver sua mãe embrulhada até a cabeça num lençol verde. Abri os panos para poder beijar-lhe o rosto, meu último beijo.

Um dia antes, ela estava um pouco melhor, mas com o tubo na boca para poder respirar. A UTI tem horários, e nós nos revezávamos, meu irmão e minha sobrinha Adriana, o meu horário era o da noite, era bom, porque como era a última visita, a enfermeira sempre me deixava ficar um pouco além do tempo. Como ela estava melhor, os médicos estavam querendo tirar os tubos para ver se ela já poderia respirar sozinha,

1 Nota das organizadoras: Os depoimentos de Clorinda Ganzo Pereira, transcritos nesta publicação, foram postados em 3 de agosto de 2008 no *blog* organizado por Maurício Ganzo Pereira sobre a família Ganzo. Disponível em : <<http://familiaganzo.blogspot.com>>. O trecho escolhido privilegia a biografia da bailarina Albertina Saikowska de Ganzo e suas primeiras atividades de dança na cidade de Florianópolis.

2 Nota das organizadoras: Apelido de Clorinda Ganzo Pereira.

3 Corsa, automóvel da Chevrolet, GM.

eu achei ótimo, achei que iria dar certo! Na minha última visita, conversei muito com ela, dando ânimo, dizendo que tudo correria bem, que ela iria respirar sem os tubos, seria um alívio. Mamãe estava descrente, fazia uma cruz com os dedos cruzados, como prevendo que iria morrer. Não mamãe, não fiques assim, tudo vai dar certo!

A enfermeira veio me avisar que já estava na hora de eu ir embora, mamãe me pegou pela mão, me beijou e fez um sinal da cruz com a mão, como me abençoando. Mas o pior aconteceu. Quando os médicos a desentubaram, ela não aguentou, até tentaram colocar os tubos novamente, mas já era tarde.

A enfermeira me pediu que fosse ao apartamento dela pegar as roupas para o enterro. Corri ao apartamento e, enquanto dirigia, subia o elevador e procurava as suas roupas, pensava em como ela era boa, como fui feliz com essa mãe carinhosa, cheia de amor. Tudo que sou, devo à ela. Eu e o Estado de Santa Catarina devemos muito à ela. Foi ela que em 1950, abriu a primeira escola de *ballet* em nosso Estado.⁴

O início

Começou assim: Mamãe nasceu em Tibilisi, no Cáucaso Russo, entre o Mar Negro e o Mar Cáspio. Não sei muito bem a história e me arrependo muito de nunca ter me interessado em conhecer a história completa de minha família, tanto pelo lado de mamãe como a do papai que também foi muito interessante. Acho que quase todos somos assim, não conhecemos a árvore genealógica da família, mas foi uma pena, quando tive a oportunidade de conhecer, com vovô, vovó, todos vivos, não me interessei, agora não tenho mais ninguém que conheça realmente a história. Mas vou contar o pouco que sei.

4 Nota das organizadoras: O depoimento original de Clorinda Ganzo Pereira ficou mantido com a ressalva de que os registros do Teatro Carlos Gomes de Blumenau apontam a fundação da *Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes* no ano de 1942. Independente de suas datas de fundação, consideramos igualmente o pioneirismo das duas escolas.

Vovô era oficial do Czar Nicolau II (aquele, da Anastácia...), capitão, para ser mais precisa (papai o chamava de “capitão Boleslaw”). Devia ter muita bravura, pois tenho uma foto dele cheio de medalhas no peito. Sei que ele lutou na guerra da Crimeia (russos contra os turcos), vovó contava que em determinada fase da guerra, ele era o responsável por um campo de prisioneiros turcos, e ele era bom, respeitava os presos. Depois de uma reviravolta na guerra, a situação reverteu, e os turcos prenderam alguns oficiais russos, entre eles meu avô. Os turcos fizeram os russos andarem na neve, descalços (com certeza muitos perderam os pés com gangrena), mas vovô andou com as botas, e se salvou de ter os pés amputados. Um dos turcos reconheceu meu avô e falou aos outros que ele tinha sido bom na prisão, então o pouparam. Com exemplos como este é que fui criada, dando valor a bondade e honestidade.

Bem, voltando à mamãe, quando ela tinha meses, vovô teve que fugir da Rússia (estava implantado o regime bolchevique). Vovó contava que eles foram para a Polônia primeiro, pois vovô tinha herdado um sítio que era da família, aproveitaram para morar. Mas era inverno, não tinham o que comer, só tinham macieiras plantadas. Na época da revolução bolchevista todos passaram muita fome, a família de mamãe só comia maçãs. Mamãe enjoou de tal forma, que só foi comer uma maçã quando eu já era adolescente. Me lembro bem! Meu avô vendeu o sítio, mas o dinheiro tinha desvalorizado tanto que não adiantou nada, não valia nada! Ele até nos deu muitos “rublos” da época que eu ainda tenho. Foram então para a Lituânia, onde já vivia tia Zeferina, a irmã mais velha de mamãe, casada com o filho do prefeito de uma cidadezinha. Fugiram em um vagão de gado (como no filme *Dr. Jivago*). Mamãe tinha 4 irmãos: Zeferina (que sempre chamei de tia Ira), Lílian, Jadwiga (que sempre chamei de tia Lídia) Alexander (que sempre chamei de tio Sacha). Ficaram uns 8 anos entre Lituânia e Polônia. Um namorado de tia Lídia, que era polonês, soube que o Brasil estava aceitando imigrantes estrangeiros para trabalharem, então vovô se animou para trazer a família, a situação lá estava cada vez pior. Foram para Lyon, um grande porto na França, para esperarem o navio. Mas só veio vovô com tio Sacha, na

época um adolescente, e tio Henrique, que era o namorado de tia Lídia e que depois se casou com ela. Vovó, tia Ira (já tinha se separado do marido que era alcoólatra), Lídia e mamãe ficaram em Lyon (a outra filha, Lílian, já era uma bailarina famosa e não veio, fui conhecê-la em 1950, no Rio de Janeiro, nas bodas de ouro de meus avós).

Enquanto vovó esperava em Lyon, vovô, no Brasil procurava um trabalho. Ele sempre foi militar, não sabia fazer outra coisa, foi muito difícil para ele mudar de vida, de país, mas sempre foram muito gratos ao Brasil. Vovó dizia que o Brasil era uma terra abençoada. Aqui nunca nevava, as árvores estavam sempre verdes, tudo muito colorido. Me ensinou a ser orgulhosa de minha terra. Eles eram mais patriotas que muitos brasileiros. Quem achou primeiro um emprego foi tio Henrique, como era marceneiro e marcheteiro, conseguiu serviço na Fábrica Brunswick de Bilhares, que era de poloneses, e conseguiu para vovô e tio Sacha, lá também. Vovô levou quatro meses para poder trazer a família para o Brasil. Ficaram no Rio de Janeiro, onde era a fábrica.

A chegada no Rio de Janeiro

Mamãe contava que passaram fome, no princípio, mas já estavam acostumados. O importante é que estavam juntos novamente! Não sei como vovó soube que uma professora russa dava aulas de *ballet* no Teatro Municipal do Rio, era Maria Olenewa. Falou com ela e conseguiu que mamãe entrasse para a escola.

Maria Olenewa⁵ foi uma grande amiga de mamãe, se correspondia com ela até sua morte (se suicidou, atirando-se do edifício que morava, quando soube que estava com câncer). Mamãe, apesar da dificuldade de locomoção para poder fazer as aulas (morava em Duque de Caxias, no subúrbio), tinha de pegar dois trens e andar a pé até o centro do Rio de Janeiro onde fica o Teatro Municipal, fez o curso na maior alegria.

5 Nota das organizadoras: Maria Olenewa (1896-1965), bailarina nascida em Moscou e radicada no Brasil, fundou em 1927, no Rio de Janeiro, RJ, a Escola de formação em Dança, nas dependências do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Algumas colegas, sabendo da dificuldade que a família passava, ajudaram muito à ela, dando roupas, com certeza dando sapatilhas e roupas de balé. Uma dessas amigas eu conheci, quando já estudava dança com mamãe, ela me levou ao Teatro Municipal para assistir uma aula cuja professora era essa amiga.

Depois de algum tempo, mamãe entrou para o Corpo de Baile e aí começou a ganhar cachê, o que ajudou muito a família. Foi convidada para ser solista, mas bem na época ela já namorava meu pai e estava perdidamente apaixonada (ela sempre foi, até papai falecer em 1982). Ele pediu para ela casar com ele e morar em Florianópolis, então desistiu de ser solista, de ter uma carreira talvez brilhante, quem sabe! Mas o amor venceu! Naquele tempo, aqui no Brasil não havia o “divórcio”, e papai era “desquitado” de sua primeira esposa (Corina), em Bagé, e eles não puderam se casar legalmente. Só quando a ex-esposa faleceu (na época do nascimento de meu quinto filho) é que eles puderam se casar realmente. Mas o amor deles era tão grande, que eu e meu irmão sempre os consideramos realmente casados.

Voltando ao *ballet*... então, mamãe veio para Florianópolis, em 1937, num hidroavião (ela contava que no mesmo avião vinha Borges de Medeiros, o grande estadista gaúcho) e o avião parava no trapiche da pracinha do Katcipes (praça da Esteves Junior). Mamãe estava na maior felicidade, ela tinha 17 anos! Passaram a “lua de mel” no antigo hotel de Caldas da Imperatriz, devo ter sido gerada aí, pois sempre gostei muito deste lugar.



Fig. 1. Retrato de Albertina Ganzo. Foto: autor desconhecido.

Clorinda Ganzo Pereira

Em 1938, eu nasci! Naquela época, em Florianópolis, era comum a sociedade promover muitos eventos beneficentes com canto, música, declamações e dança. Faziam saraus dançantes, eram muito bonitos e ingênuos, diferentes de hoje. Amigas da mamãe pediam para ela coreografar e ensaiar garotas da sociedade para dançarem nas festas, e ela fazia. Eram lindas festas! Com o tempo, começaram a pedir que mamãe abrisse uma escola de *ballet*, mas como eu e meu irmão éramos pequenos ainda, ela queria se dedicar mais à nossa educação.

Papai era diretor da Companhia Telefônica Catarinense, que era de meu avô, Cel. Ganzo, espanhol, nascido nas Canárias e que veio para o Uruguai muito jovem, e se casou com vovó Clorinda, ele tinha 19 anos e ela 14 anos. Papai contava que vovô montou a primeira central telefônica com 19 anos, na cidade de Florida, perto de Montevidéu. Foi também o autor da primeira linha telefônica internacional do Brasil, entre Melo e Bagé. Em 1908, vovô vai para Porto Alegre e funda a *Companhia Telefônica Riograndense*, era realmente um pioneiro! Vovô era chamado de “coronel”, por ter participado como “Blanco” em episódio armado no Uruguai. Bem, quando eu tinha 12 anos, por insistência de vovô Ganzo e das amigas de mamãe, papai deixou que ela abrisse a Escola de Bailados Clássicos Albertina Saikowska de Ganzo. Incrível é a data que mamãe escolheu para a primeira aula, primeiro de novembro, dia de Todos os Santos (apesar de feriado, vieram muitas alunas para a aula inaugural), ela dizia que era para dar sorte, todos os santos ajudariam. E parece que ajudaram, pois já se passaram 55 anos e a escola ainda funciona! Voltemos à 1951, primeiro de novembro, minha primeira aula de *ballet*, com outras 60 alunas! Mamãe começou já com 60 alunas, era o máximo! *Ballet* em Florianópolis? Novidade!

A apresentação de 1952

Ao fim do primeiro ano de aulas, 1952, mamãe realizou o primeiro festival de final de ano, no TAC, Teatro Álvaro de Carvalho, na época era

o único. Lembro-me que o primeiro número da segunda parte foi muito bonito, se chamava *Gregas*. Com a música *Clair de Lune* de Debussi, com uma iluminação azulada, um cenário com quatro colunas que papai mandou fazer, e nós (eu dancei) com túnicas gregas e umas guirlandas de flores que colocávamos nas colunas fazendo um desenho final muito bonito.

Essas guirlandas foram tão bem feitas (por uma velhinha que morava em frente onde ainda hoje se encontra o Clube 12⁶) que até hoje uso para enfeitar minha casa no Natal, são quase tão velhas quanto eu. As colunas gregas também sobreviveram alguns bons anos (serviram de cenário mais umas duas vezes depois que reiniciamos a escola). Papai mandou os peões da Telefônica (que era de meu avô) ajudarem mamãe a tirar o lixo do teatro, e tiraram 2 caminhões!

Naquela época o TAC era usado como cinema. Mamãe decorou todo o teatro, ficou bonito! E dançamos, ao som da orquestra sinfônica regida pelo saudoso maestro Peluso. Que chique! Era com orquestra sinfônica! Que trabalho! Nos ensaios, ou faltava aluna ou faltava músico. Para unir tudo... Mas era muito bom! Só tinha um problema sério, seríssimo, não tínhamos um local adequado para as aulas. Mamãe dava as aulas na sala que seria do nosso apartamento, que vovô tinha mandado construir, em cima da CTC (Cia Telefônica Catarinense, na praça XV de novembro) mas papai não quis se mudar para lá, então mamãe aproveitou o apartamento para dar as aulas. Era pequeno, mas dava. Só que ela tinha que dar muito mais aulas por dia para atender todas as alunas, eram poucas por turma. Lembro-me que uma vez ela chegou a ficar completamente sem voz, mas mesmo assim deu as aulas. Nosso uniforme era de *piquet* (um tecido feito de algodão) rosa ou azul claro, dependendo do nível, mais tarde quando já tinham alunas mais adiantadas o uniforme era do mesmo tecido, porém preto. Era de alça, saía godê curtinha e tinha uma *bombachinha* curta como calcinha, separada. As sapatilhas de ponta para as aulas eram de pelica preta; para dançar nas apresentações tínhamos que encomendar as sapatilhas cor de rosa de cetim. Meu pai fazia os programas e mandava imprimir. Sempre gostei de ajudá-lo neste serviço.

6 Nota das organizadoras: Refere-se ao Clube Doze de Agosto, fundado em 1872.



Fig. 2. Apresentação de 1952. Foto: autor desconhecido.

Foi um evento muito comentado, um radialista, o Acy Cabral Teive (1926-2010), leu uma crônica muito bonita que escreveu para a Rádio Guarujá, o jornal A Gazeta publicou uma página inteira (impossível hoje) com fotos e reportagem de Sálvio de Oliveira, tecendo os maiores elogios. A crônica foi realmente muito bonita para a época. Na segunda apresentação, 1953, o teatro estava sendo reformado, pois tinha sido transformado por alguns anos, em cinema, Cine Odeon, e estava realmente precisando de uma grande reforma, então tivemos de fazer a apresentação na FAC, Federação Atlética Catarinense, hoje estádio Rosendo Lima, na Av. Hercílio Luz. O presidente da FAC era o senhor Osmar Cunha, que muito gentilmente cedeu o local (sua filha também era aluna de mamãe). O governador, senhor Irineu Bornhausen, autorizou seu secretário de obras, o senhor Otto Entres a construir um lindo palco dentro do estádio, que na época não era coberto.

Aconteceu que o tempo ficou ruim, caiu uma tempestade de verão, durante uns três dias choveu muito, tivemos que adiar até que o tempo melhorasse e o palco secasse. Não me lembro quantos dias, acho que uma semana. Que contratempo! Imagine! Alunas, orquestra, todos esperando, sem saber quando a situação melhoraria. Mas tudo deu certo! Mamãe fez a apresentação, e foi um sucesso! Linda! A noite estava maravilhosa, com lua, estrelas e tudo que tem direito!

Minha mãe sempre começava o espetáculo com “uma aula”, um *port de bras*, com todas as alunas, e com o Noturno de Chopin, era

emocionante, muito delicado. Lembro-me que as mães já começavam a chorar desde aí, no começo! O maestro Emmanuel Peluso era um *gentleman*, muito paciente e delicado com todos, eu gostava muito dele, fiquei amiga, e anos mais tarde, já casada, encontrava com ele na feira e conversávamos muito, lembrando os bons tempos.



Fig. 3. Alunas da escola (1957). Foto: Anacleto.

Festivais de dança

Mamãe começou a fazer os festivais de dois em dois anos, por isso, o terceiro festival foi em 1955. Papai fez um bonito programa com um desenho feito por ele na capa. Neste ano o governador Irineu Bornhausen já tinha inaugurado o teatro novo, reformado, bonito! Como sempre, o festival foi um sucesso, só que sem a orquestra, já com música mecânica, como tem sido até hoje. A primeira parte era uma estória: É Natal, uma menina pobre vê uma vitrine cheia de brinquedos, triste ela dorme, a fada aparece e a leva para o reino dos brinquedos. Mamãe mandou confeccionar um cenário que ficou muito bonito. Era um tema ótimo para crianças, foi uma apresentação muito linda. A menina pobre era Vera Lucia da Luz Nóbrega, que já na época estava se sobressaindo pelo seu talento.

Haviam algumas meninas talentosas, muitas hoje senhoras da sociedade florianopolitana. Tenho a impressão que se perguntassem em todas as famílias da sociedade daquele tempo quem das senhoras estudou com minha mãe, a maioria diria que sim.

O quarto festival foi em 15 de novembro de 1957. Neste ano, mãe introduziu o primeiro elemento masculino na escola, um rapaz da cidade, de origem modesta, com muita vontade de ser bailarino, Luiz Carlos Santana. Fez tanto sucesso dançando um *pas de deux* com a melhor aluna, Vera Lucia da Luz Nóbrega (hoje Vera Bublitz, dona de uma grande escola de balé em Porto Alegre), que o público pensou que mãe tinha contratado um bailarino do Rio.

Uns dias antes ele ficou muito gripado, não tinha como comprar remédio nem comida. Minha mãe subiu o morro onde ele morava (hoje em dia seria uma temeridade) e levou remédios e comida. Ele melhorou, se apresentou, e foi aquele sucesso! Neste ano me casei, e fui morar em Porto Alegre. No começo de 1958, papai sofreu um grave acidente e ficou hospitalizado por um bom tempo, mãe também adoeceu, teve úlcera gástrica, talvez pelo estresse, o acidente de papai, a falta de meu irmão, que tinha ido fazer faculdade de engenharia em Porto Alegre, e logo em seguida o meu casamento. Tudo contribuiu. Mas ela continuou com a escola até 1960. Depois não teve mais condições, e parou por dez anos.



Fig. 4. Ensaio fotográfico na sacada do Teatro Álvaro de Carvalho. (1957)
Da esquerda para a direita: Ana Maria Amaral, Luiz Carlos Santana e Maria Hélia.
Foto: Autor desconhecido.

Arte da Presença: por uma estética da existência em Sônia Mota

Rosa Primo

Dança-se só em um solo? Seria possível falar em parceiros invisíveis em um solo? Se assim for, onde estariam eles? Nas dobras do corpo? Nos espaços engendrados pela dança? Que papéis, personagens, subjetividades nascem em um solo? Quais são os movimentos singularmente agenciados em um solo? Certamente, o solo se compõe como figura singular da modernidade em dança.¹ Contudo, o que o faz ser essa figura singular? Para tratarmos dessas questões, traremos à discussão a corporeidade dançante de Sônia Mota² – uma das mais importantes artistas da modernidade em dança no Brasil.

Em uma importante publicação de Cássia Navas e Lineu Dias denominada “Dança Moderna”, publicada pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Sônia Mota figura como uma das personalidades marcantes, sobretudo em todo o período da década de 1970.

1 Ver o livro *La danse en solo – une figure singulière de la modernité*, publicado pelo Centro Nacional da Dança, França, no ano de 2002.

2 Sônia Mota iniciou seus estudos em dança em 1956, em São Paulo, e desde meados da década de 1980 vem desenvolvendo seu trabalho em Portugal, Viena, Colônia, Trieste, Madrid, Basel, Ljubljana. No início da década de 1990, convidada para dirigir o departamento de dança do Tanzprojekte Köln, fixou residência na cidade de Colônia, na Alemanha, e vem aplicando seu método “Arte da Presença” em diversas escolas de formação profissional e em companhias de dança, entre elas as de Weimar, Oldenburg, Gießen, Heidelberg, Konstanz e Bonn. Atualmente, Sônia Mota segue aplicando regularmente seu sistema em companhias profissionais e escolas de dança brasileiras.

Segundo Cássia Navas (LINEU; NAVAS, 1992, p. 17-20), na gênese da dança moderna, a maior parte de seus construtores eram mulheres: Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth Saint-Denis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey. “Várias pesquisas tentam dar conta do porquê desta especificidade, sem, contudo, excluir de suas considerações o papel dos homens na modernização da linguagem. Esses estudos apontam para possibilidades diversas, como, por exemplo, a ligação entre os movimentos feministas da virada do século e a primeira geração da dança moderna”. Quando se pensa na experiência paulista na dança, diz Cássia Navas que

esta característica histórica salta aos olhos: professoras, coreógrafas e bailarinas modernas espalharam suas práticas e ideias pela cidade, atuando em campos diferenciados das artes, educação e cultura. Funcionaram como matrizes de inquietações e novidades, influenciando, através de suas aulas, espetáculos e palavras, algumas gerações de artistas da capital.

Sônia Mota, indubitavelmente, é uma dessas matrizes.

A modernidade em dança na cidade de São Paulo teve solo fértil ainda na década de 1940 – através dos estudos de Laban, Dalcroze e/ou Kurt Jooss por Maria Duschenes e/ou Renée Gumiel³, que trouxeram suas marcas à dança paulistana. Contudo, é na experiência do “Teatro de Dança do Galpão” – capítulo importante da dança paulistana na década de 1970 – que Sônia Mota torna-se acontecimento.

3 Sobretudo Maria Duschenes – que nasceu no ano de 1922 em Budapeste, Hungria, tendo formação de dança com base em Dalcroze, além de estudar na *Dartington Hall*, onde passaram Kurt Jooss, Laban, entre outros importantes nomes da dança da primeira metade do século XX – e Renée Gumiel – que nasceu em Saint-Claude, França, tendo iniciado seus estudos em dança sob influência do método de Dalcroze, depois foi aluna de Araçá Macarowa, discípula de Mary Wigman, além de ter estudado com Laban e Kurt Jooss, quando dançou “A Mesa Verde”, em 1936. Maria Duschenes iniciou suas atividades em dança em São Paulo em 1940 e Renée Gumiel em 1957.

A experiência do Teatro de Dança do Galpão

Foi diante dessa experiência que um corpo outro se impôs: não mais idealizado, exemplar e simbólico, mas sobretudo histórico, democrático e cotidiano. Nas palavras de Sônia Mota: “um celeiro de criações da época”.⁴ Foi também nesse espaço que se deu a transição de Sônia Mota bailarina do corpo de baile do Balé da Cidade de São Paulo para pesquisadora de sua corporeidade dançante, criadora de seu sistema corporal em dança.

Estabelecido a partir de um movimento político dos profissionais da dança endereçado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o Galpão começou a se transformar num espaço de dança no ano de 1975, com aulas, conferências, exibições de filmes e, sobretudo, pesquisas, experimentações e espetáculos de dança. Com alguns hiatos, durou até 1978, embora com resistências, o que o fez perdurar até fins de 1981.

Trata-se de um período de efervescência na dança no Brasil e, mais especificamente, em São Paulo, que nos lembra, em alguns aspectos, a experiência do *Judson Dance Theater*, embora com suas peculiaridades. Contudo, não é nosso interesse apresentar um desfile de “heróis” e seus grandes feitos, ligados por traços de influência transmitidos por mestres a seus discípulos, mas sublinhar a experiência do Galpão, tendo como centralidade Sônia Mota – já que nesse espaço foram vários os criadores⁵ em dança que como ela marcam a cena da

4 Entrevista de Sônia Mota concedida por e-mail exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010.

5 Pelo Galpão passaram importantes artistas, como Marilena Ansaldi, Célia Gouvêa, Maurice Vaneau, Victor Navarro, Ruth Rachou, Francisco Medeiros, Luiz Damasceno, Dolores Fernandes, Thales Pan Chacon, Yetta Hansen, Debby Growald, Zina Filler, Paulo Contier, Ismael Ivo, Jussara Amaral, Henri Michel, George Otto, Ana Michaela, Renée Gumiel, Rodrigo Santiago, Marco Antonio Carvalho, Mara Borba, Graciela Figueroa, Denilto Gomes, Janice Vieira, Carlos Afonso, Ady Addor, Celso Nunes, João Mauricio, Karin Attix, Lia Rodrigues, Malu Gonçalves, Sonia Galvão, Silvia Bittencourt, Clarisse Abujamra, Naum Alves de Souza, Mariana Muniz, Angel Viana, Klauss Viana, J. C. Violla, Yellê Bittencourt, Ivaldo Bertazzo,

modernidade em dança no Brasil.⁶

Os anos 70 no Brasil foram anos de contrastes. Iniciou com o apogeu do golpe militar e findou com o declínio deste regime, implantado desde o início dos anos 60. Foram anos de ditadura, falta de liberdade, censura e perseguições. Como também, anos de resistência, formada pelos intelectuais, estudantes, operários, artistas. Estava em cena a contestação, protestos, autênticos *happenings*, escritores *beat*, movimento *hippie* e diversas mobilizações artísticas e movimentos sociais.

Podemos mesmo falar de uma certa experiência “pós-moderna” na dança que se articulou no Galpão. Contudo, a partir de certas coordenadas. Como nos ensina Zigmunt Bauman (1998, p.127) ao tratar da arte no cenário pós-moderno, “a multiplicidade de estilos e gêneros já não é uma projeção da seta do tempo sobre o espaço da coabitação. Os estilos não se dividem em progressista e retrógrado, de aspecto avançado ou antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existências e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias”. Daí nosso propósito em considerar a dança moderna ou contemporânea segundo a visão de Louppe “começando sempre pela invenção de um corpo singular, irredutível” (2000, p. 71). Assim sendo, não separamos dança moderna e dança contemporânea. Ao analisar a dança como blocos separados corre-se o risco de “etiquetagem” e o privilégio da forma cronológica para abordar os diferentes períodos em história da arte: clássico, romântico, moderno, contemporâneo, etc. Tal procedimento decompõe a arte em pedaços, mostra uma visão finalista e restringe o processo artístico

José Possi Neto, João Caetano, Marcos Verzani, Narcisa Coelho, Simone Ferro, Luiz Arrieta, Takao Kusuno, Dorothy Lenner, Susana Yamauchi, Viviam Mamberti, Antonio de Jesus, Elaine Marcondes, Zélia Monteiro, Rose Akras, João Ubida, Edson Claro, Paulo Rodrigues, Graziela Rodrigues, Juliana Carneiro da Cunha, Márcia Barcellos, Penha de Souza, Ana Maria Mondini, Umberto Silva, Claudia de Souza, Benito Gutmacher, entre outros.

6 Embora se destaque entre todos eles a figura de três mulheres determinantes na experiência do Galpão: Marilena Ansaldi, Sônia Mota e Célia Gouvêa, sendo Sônia Mota a única das três a estabelecer um sistema de trabalho corporal, denominado Arte da Presença.

a uma lógica linear, não supondo conexões mais complexas em longo prazo e, ainda, em muitos casos, revelando certa hierarquia. Como Laurence Louppe (2000), que descreve o “corpo-Humphrey”, o “corpo-Graham”, o “corpo-Holm” através das diferentes técnicas pontuadas por essas coreógrafas – Doris Humphrey, Martha Graham, Hanya Holm – traremos à discussão o “corpo-Mota”, como construção de uma certa corporeidade dançante no Brasil, em ressonância com uma determinada abordagem do solo em dança.

No Galpão, o estudo do movimento, a exploração de novos métodos, a troca de ideias entre os diferentes artistas, a proximidade palco e plateia, quebrando o isolamento e distanciamento do artista com o público, a adaptabilidade do espaço cênico, a própria precariedade de recursos, tudo isso contribuiu para um novo pensar a dança. No limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando. Importava aos artistas que passaram pelo Galpão descobrir todo tipo de corporeidade possível. E acreditavam encontrar na dança terreno fértil para isto.

Em depoimento dado ao IDART⁷ no ano de 1978, Sônia Mota resume o significado do espaço para o desenvolvimento da dança paulistana: “Aquele local tem uma magia... Para a dança, o Galpão tinha aquele espaço – o palco embaixo, a plateia mais alta. Aquilo já quebra uma certa barreira que o palco italiano coloca, não é? Aquela distância... O Galpão aproximava mais as pessoas”. Essa não hierarquia do espaço se reflete como processo similar do próprio corpo que dança e dos movimentos que ele produz, atingindo o espaço de sua atuação. O isolamento palcopleia foi rompido, deixando o artista e o público mais vulneráveis: os gestos ganharam dimensões mais reduzidas, testemunhados de perto pelo público, que podia ouvir claramente a respiração do bailarino e sentir sua transpiração.

7 O nome IDART corresponde a uma espécie de sigla ou abreviatura de Informação e Documentação Artísticas, aplicado ao Departamento ao qual a Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo pertencia.

As próprias condições precárias do Galpão contribuíram para transformar a estética da dança – como mostra Lineu Dias, ao comentar a solicitação da Companhia de Dança Stagium para uma temporada no Galpão: “suas exigências de uma companhia profissional de alto gabarito pareceram demais para a Comissão de Dança que então regia o local” (LINEU; NAVAS, 1992, p. 130). Tratava-se de um lugar experimental em dança, o que levou o crítico de teatro Sábado Magaldi a comentar no *Jornal da Tarde* (10 de dezembro de 1974, p. 25) suas impressões sobre uma outra corporeidade dançante que ali estava em processo de experimentação, de investigação: “O corpo parece livre para as mais insuspeitas expressões. Uma pirueta de balé clássico se completa com uma postura cômica, num encadeamento que esconde a possível transição penosa. Assim aberto a infinitas expressões, o corpo ganha uma elasticidade e uma dinâmica especial, das mais sugestivas”. Célia Gouvêa, um dos importantes nomes da dança no Brasil que como Sônia Mota participou do Galpão, ressalta: “eu me lembro que a gente estava emergindo, com a dança, atendendo a essa necessidade de um público mais curioso, mais interessado numa experimentação, uma coisa nova, enfim, numa coisa que estivesse, assim, investigando...” (LINEU; NAVAS, 1992, p. 131).

O movimento de dança que se constituiu no Galpão continha uma carga de criação propriamente explosiva. Sobretudo porque mostrava o real dos corpos, o real do espaço e do tempo, o real da época. O real que quebrava as barreiras que separavam a arte da vida. Da experiência do Galpão saiu todo um movimento de dança que, ainda hoje, não parou de alimentar parte da criação atual. Foi portanto o desejo do real que determinou a experiência do Galpão. Marilena Ansaldi, figura de capital importância na criação e no desenvolvimento da ideia do Galpão – até mesmo como personalidade originária e fundadora do mesmo – ressalta essa “realidade”, que se mostrava até mesmo na estrutura do Galpão: “o teatro era ruim, quer dizer, sem grandes condições, etc. e tal, mas eu acho que foi formidável, é isso mesmo, a nossa realidade é essa. Quer dizer: não tem água no teatro, camarins não tem, não funciona, nada

funciona. Mas é isso mesmo, a gente tem que trabalhar com esses elementos, se essa é a nossa realidade...” (*Ibid.*, p. 123).

No Galpão vivia-se a realidade em dança. “O Galpão, para mim, foi a minha segunda casa mesmo. Tinha dias que eu ia para lá de manhã cedo e saía de lá à meia-noite, uma hora da manhã, quando eu acabava o espetáculo”, diz Célia Gouvêa (*Ibid.*, p. 131). Sônia Mota acrescenta: “saía um grupo, entrava outro, e assim por diante, a ponto de que, em 1977, teve até dificuldade para se apresentar alguma coisa. Nunca parava de ter dança ali. Quem quisesse ver alguma coisa de dança, era só abrir o jornal, porque sempre tinha algum espetáculo se apresentando”. (*Ibid.*, p. 161-162). Lineu Dias resume o que foi o Galpão:

Foi o símbolo de sua época, a década de 1970, aqueles anos fogosos e ensandecidos. Havia paixão no ar, vontade de fazer coisas, a sensação de que tudo era possível, muito amor, muita luta, muito trabalho. E tais coisas não se desfazem, ficam pairando no ar, suspensas no tempo e no espaço, ressoando na memória até se desfazerem dentro da tessitura impalpável da existência. [...] a experiência do Galpão foi um êxito, até mesmo impressionante, pois mobilizou e aglutinou artistas criadores, possibilitou o surgimento e a expressão de vários talentos que ainda hoje influem em nossa arte, ensinou o aparecimento de vários espetáculos memoráveis e criou em torno de si um espírito, uma aura (*Ibid.*, p. 162-163).

Na visão de Walter Benjamin (1992), a aura é um veículo de “desaceleração” que parece diluir-se ou ser incompatível com a experiência de “choque” da modernidade e com os sonhos de consumo imediato do capitalismo. A obra de arte não se encontra presa ao seu contexto de origem, antes, transporta consigo a inscrição de um passado necessariamente móvel. Com efeito, a dança em São Paulo, a partir da experiência do Galpão, passou por um momento de transformação que poderíamos caracterizar como um momento de irreversibilidade num processo: um acontecimento.

Segundo Gilles Deleuze, o acontecimento não é o que acontece (acidente), “ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e

nos espera” (1974, p. 154). Daí José Gil (2002, p. 134) dizer que o acontecimento não mostra como se forma o sentido, mas como ele deriva de um estado de coisas. “Não perguntamos pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido”; e o sentido “não é nunca princípio ou origem, ele é produzido. Ele não é algo a ser descoberto, restaurado ou reempregado, mas algo a produzir por meio de novas maquinações” (DELEUZE, 1974, p. 89). Com efeito, o acontecimento instala-se diretamente no tempo; e “por mais breve e instantâneo que seja, se prolonga” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.198).

Como acontecimento que foi a experiência do Galpão, a noção de indivíduo na dança começou a dar lugar a uma micropolítica processual, que, segundo Felix Guattari, só pode e deve ser encontrada a cada passo, a partir dos agenciamentos que a constituem, na invenção de modos de referência, de modos de práxis. “Invenção que permita, ao mesmo tempo, elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.30). Vários foram os solos criados a partir do Galpão. Contudo, sempre a partir dessa experiência coletiva. Como entender então a figura do solo como agenciamento coletivo? Sobre isso Gilles Deleuze nos mostra que quanto mais você fizer seu próprio regime de signos, menos você será uma pessoa ou um sujeito, mais você será um coletivo que encontra outros coletivos, que se conjuga e se cruza com outros, reativando, inventando, predizendo, operando individualizações não pessoais. Todo agenciamento, diz ele, é coletivo, já que é feito de vários fluxos que arrastam as pessoas e as coisas, e só se dividem ou se juntam em multiplicidades (DELEUZE; PARNET, 1998, p.138-139).

Corpografias de uma dança

É a partir dessa compreensão que podemos pensar a corporeidade dançante de Sônia Mota – trazendo em si mesma, quer seja em seus solos ou composições em grupo, uma proposição coletiva, sensível a toda

uma movimentação de finos segmentos, forças e fluxos, agenciados em função da costura de grupalidades móveis e flexíveis. Sua dança, desde a experiência do Galpão, engaja-se a pensar o corpo não através “do que ele permite”, mas através “do que ele pode”. Aí o corpo é encarado do ponto de vista de suas possibilidades⁸ – em ressonância com a dança que emerge no século XX, explorando em ato o que pode o corpo. Em outros termos, o corpo em potência é um corpo que existe margeando os limites de possibilidades de ser. Sua potência se move na fronteira do que pode e do que não pode ser. A cada grau de sua potência, ou seja, a cada margem de seus limites, se desenha uma nova singularidade corporal. A cada movimento de suas fronteiras, pulsa uma nova consistência de corpo – uma prova em ato de que ele escapa de perspectivas essencialistas, segundo o qual deve ser definido como substância fixa e ao mesmo tempo generalizável (por abstração). O corpo em potência só pode ser pensado em termos de diferenças e de singularidade, ela mesma movente.

O depoimento de Sônia Mota sobre seu primeiro trabalho coreográfico no Galpão, denominado *Quem sabe um dia...*, em 1976, nos mostra já sua preocupação em investigar o que pode o corpo: “Era um espetáculo simples, sem pretensão nenhuma, só aproveitando o rendimento de cada bailarino. Eu fui montando as coreografias para mostrar o que cada um podia” (LINEU; NAVAS, 1992, p. 144). Em *Quem sabe um dia...* o corpo ocupa um lugar central, notadamente na criação em dança, não sendo nem objeto, nem determinado por um sujeito, mas tornando-se ele mesmo “sujeito de sua dança”. Poderíamos mesmo falar em coreografias de Sônia Mota, cujos lugares trabalhados pela dança se definem como uma tentativa de mostrar outros corpos do corpo.

O crítico Acácio Ribeiro, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 12 de abril de 1977 – quando *Quem sabe um dia...* foi remontado e reapresentado no Galpão – nos fala da procura de Sônia Mota por essa sin-

8 No século XVII, Espinosa observou que “ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode o corpo” – abrindo espaço para um novo questionamento do corpo: determinando suas potências, mais que dando uma definição (1997, p. 279).

gularidade corporal: “Sônia Mota se propõe [...] mostrar a importância da dança como instrumento de afirmação individual. O movimento humano aparece como resposta à fragmentação da personalidade imposta por uma sociedade massificada. ‘Danço, logo existo’ poderia ser o lema dessa coreografia” (LINEU; NAVAS, 1992, p. 146). Tratava-se de um trabalho coreográfico em grupo, não um solo. Mas poderíamos dizer que eram vários solos dirigidos por Sônia Mota. Ou seja, um composto de cinco coreografias de Sônia Mota em *Quem sabe um dia...*

Não só diante dessa peça especificamente, mas em todo trabalho em grupo, seja como professora ou coreógrafa, a preocupação de Sônia Mota está na investigação das singularidades corporais ali presentes. As muitas “grafias corporais” trabalhadas por ela ressaltam essas singularidades, como ela mesma pontua:

Essas coreografias, no entanto, fizeram sucesso por apresentarem os bailarinos dentro da sua pele, ou seja, eu coreografava o que cada um trazia em si ou manifestava da sua própria personalidade. Sempre busquei o indivíduo mais do que o bailarino! Eu diria sim que tive uma trajetória singular, justamente pelo que disse acima, porque eu sempre busquei tanto em mim, como nos outros, a expressão física da personalidade de cada um. Eu diria que como coreógrafa eu coreografei biografias e como professora eu ensinei cada um a dançar do seu jeito.⁹

Daí o termo corpografia para especificar a inquietude de Sônia Mota a respeito da singularidade corporal. Em toda sua trajetória, podemos dizer que sua corporeidade cênica se constituiu como campo de investigação de sua singularidade. Em outros termos, as práticas corporais que constituíram a corporeidade cênica de Sônia Mota apenas deram-lhe suporte para dançar, como ela mesma explica:

Como eu tinha um corpo muito difícil, sem extensão, pernas curtas e certa rigidez muscular, tive que usar todo meu ‘espírito’ para dançar. Só consegui chegar a ser solista ‘projetando

9 Entrevista de Sônia Mota concedida por e-mail exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010.

no dançar' o meu entendimento do movimento, do exercício, da seqüência ou da coreografia. Não foram então as práticas corporais que constituíram minha corporeidade cênica e sim as práticas de interpretação do movimento.¹⁰

Ou seja, sua singularidade corporal como base de toda sua construção cênica, conforme suas próprias palavras: “Essa prática foi importante no sentido de que sem ela eu teria sido expulsa do mundo da dança”.¹¹

De uma certa maneira, quando era ainda bailarina do Corpo de Baile do Balé da Cidade de São Paulo, havia em Sônia Mota um certo desconforto com as disposições de sua estrutura corporal. Contudo, perseguia a disciplina corporal que a técnica do balé clássico exigia, adaptando seu corpo ao modelo que ali era estabelecido. Até que esse desconforto começou a se exteriorizar, impulsionado por um campo de forças, vibrando, pulsando, pedindo passagem a formas outras de concreção e consistência. Um corpo atravessado por mil correntes, tensões, movimentos passou a inquietar Sônia Mota.

Ora, em meio a essas mutações intensivas, uma série de agitações lança Sônia Mota em devires outros. Devires estes que, apesar de guardarem consigo elementos do balé clássico, já não podem ser redutíveis às suas prescrições, códigos, valores e normas. Com efeito, é toda uma concepção da dança, é toda uma maneira de conceber, modelar e projetar o que o corpo de um bailarino pode e deve fazer, e com que música, e sob que tipo de cenário, que, daqui por diante, são postos em questão. Já não se trata mais de realizar o possível conforme uma cifra canônica, mas de inventá-lo através da criação – momento que se constitui com uma emergência do possível: sua transição de bailarina de corpo de baile para criadora em sua corporeidade dançante.

Sônia Mota conta como foi essa passagem:

Foi a partir das minhas ‘inquietudes e rebeldias físicas’, que começaram a se manifestar em 1975, no meu segundo ano de

10 *Idem.*

11 *Idem.*

contrato com o Balé da Cidade de São Paulo. Até então eu era super disciplinada e fazia de tudo para responder às exigências externas da dança. A partir de então meu corpo começou a se revelar contra essas exigências e foi Marilena Ansaldi, que observando este meu conflito, me abriu as portas do Teatro Galpão de Dança para começar a explorar o que se inquietava dentro de mim.

Sônia Mota passou então a incorporar a dança não mais segundo uma “lógica da disciplina”, mas segundo uma “lógica da singularidade¹²”. Não há mais a partir daí, em sua dança, o princípio do *savoir-danser* à superar para poder dançar.

A noção de singularidade engaja-se numa compreensão que abrange cada corpo-dançante como matéria singular, composta de sua bagagem técnica, sua morfologia, sua história corporal, psicológica, sociológica... É isso que Michel Bernard exprime sob o conceito de “corporeidade dançante¹³”. A tonalidade própria do corpo-dançante em um solo não emana de uma matéria corporal vista como uma substância, mas, ao contrário, é resultado de sua porosidade, ou seja, de sua faculdade de captar forças. Trata-se de uma corporeidade instável, que produz fissuras, abre espaços para outros modos de relação. O corpo-dançante em um solo é, portanto, flexível e precário, poroso e intensivo. No solo, como agenciamento coletivo, o corpo conjuga os seus pontos relevantes com os do espaço, que o engendra numa relação mútua. Ele estabelece o princípio de um movimento que não é mais o mesmo, que compreende continuamente o outro – sendo ele próprio – que encerra em si, portanto, a diferença. De um gesto a outro, ele transporta esta diferença pelo espaço assim constituído. Em tal agenciamento, diz Michel Bernard: “O ato criador não é feito de um poder inerente a um corpo como estrutura orgânica perma-

12 Sobre essas lógicas diferenciadas, ver FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: la Dispute, 2000.

13 Michel Bernard define corporeidade como: “uma rede plástica instável, as vezes sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica que resulta de uma interferência de uma dupla história: de uma parte, aquela coletiva da cultura a qual pertencemos e que forjamos nos primeiros hábitos de nutrição, de higiene, do andar, de contatos, etc., e aquela, essencialmente individual e contingente, de nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossos fantasmas e de nossos desejos”. (1990, p. 68).

nente e significativa. Bem ao contrário, um tal ato resulta do trabalho de uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas”. (2001, p. 20).

Contudo, um corpo-dançante “singular” não é um corpo-dançante “particular” – o particular sendo o corolário de uma generalidade. A relação do corpo-dançante a um “geral”, quer dizer, a uma referência, é mais encontrado na dança clássica. Nesta, há a tendência a conceber o corpo-dançante como executor particular de um *fouetté*, de um *arabesque*, ou outro passo do código da dança clássica. O desempenho de cada um em particular pode ser comparado a uma execução ideal, que é, de alguma maneira, em geral. Ao contrário, conceber o corpo-dançante como uma singularidade é apreender cada corpo que dança em sua “diferença pura”, fora de qualquer escala de comparação. Com efeito, tomar em sua singularidade o corpo-dançante é o primeiro ato de criação em dança contemporânea. É por essa razão que no agenciamento da dança contemporânea o corpo-dançante é um lugar de criação – seja na dança “natural” de Isadora Duncan, a dança de “expressão” de Mary Wigman, a dança “espiritual” de Ruth Saint Denis ou mesmo a dança “grotesca” de Valeska Gert.

Como lugar de criação, o corpo de Sônia Mota, a partir de sua experiência no Galpão, rompe com uma representação ideal do corpo. Ela vai além dos princípios acadêmicos do *en dehors* e do *aplomb* (equilíbrio/eixo vertical), se esforçando para dar conta das múltiplas possibilidades do corpo – alargando e esgarçando a estrutura acadêmica clássica. Reapropriando-se das posições acadêmicas de dança, Sônia Mota lhes destrona de seu valor de príncipe explorando seus contrários: ela cria *endedans*, em quedas, em desequilíbrios, em desproporções, em desajustes, desorganizando as hierarquias e estruturas sólidas, fixas, uniformes. O gestual do corpo-dançante é, assim, renovado em suas múltiplas direções. “Me identifico com toda arte que emociona, que faz pensar e que me tira do lugar comum”,¹⁴ diz ela.

14 Entrevista de Sônia Mota concedida por e-mail exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010.

Todavia, a ruptura que sua dança opera está longe de ser somente formal ou na superfície dos corpos. “A pesquisa é já implícita na arte”, pontua ela. Suas danças, seus solos, reintensificam o corpo-dançante. Ou seja, ela redescobre a natureza intensiva dos corpos em suas composições. O agenciamento produz não somente gestos novos, mas também qualidades outras de movimentos do corpo. Ela cria no corpo-dançante o incômodo, o peso, o denso. Ela reconsidera as relações entre corpos-dançantes. Em eco nietzschiano¹⁵, sua dança desperta a vitalidade dos corpos trabalhando mais suas forças que suas formas: ela reexplora a potência do corpo. É essa natureza intensiva do corpo “redescoberto” que é investida como força de criação. Aí está sua singularidade, sua “trajetória singular”,¹⁶ conforme suas palavras.

Os vários solos de um corpo: Arte da Presença

Ao passar a ser ele mesmo o “objeto” sobre o qual age diretamente, o dançarino não é mais uma identidade fixa, mas um sujeito que se volta para outros sujeitos por vir. A forma solo desenvolve uma nova relação filosófica: não mais a relação do sujeito com o objeto, mas a relação do sujeito com o sujeito ele mesmo, envolvido em si mesmo – um corpo livre de modelos objetivos; um corpo que rejeita, ou em todo caso problematiza, a ideia de modelo corporal. O corpo, nesse sentido, é um fenômeno singular não redutível às imagens ou esquemas preestabelecidos – um corpo livre de toda causa que lhe seja exterior ao que é.

15 O corpo em Friedrich Nietzsche é a expressão do dinamismo do vir-a-ser: jamais se fixa, jamais se estabiliza, mobilizando-se segundo o impulso ou grupo de impulsos que, num instante efêmero, impõe sua vontade à “comunidade” orgânica. O corpo é, assim, exclusivamente, relações de forças. Ver DELEUZE, G. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

16 Entrevista de Sônia Mota concedida por e-mail exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010.

O que se passa quando o dançarino toma a si mesmo como “objeto” de criação? Como mostra Bernard Rémy (2002, p.38), o caminho para si, para o acontecimento de si, não mais se revela por coordenadas identitárias. Nasce primeiramente como obscurecimento da imagem de si, chegada a si e imediata inversão de si. O si mesmo mergulha numa vida que se descobre a medida dessa queda, suas potências, suas multidões e suas primeiras figurações... “As tensões da alma” (Martha Graham). Alguns esvaziam o corpo, outros saturam-no. Alguns dançam ligeiramente esse vazio (Yvonne Rainer), outros a plenitude (Isadora Duncan), outros ainda a sutileza desse encontro (Mary Wigman). Vazio, plenitude, sutileza não designam mais atributos do corpo, mas uma outra dimensão, isso que o faz nascer, a vida antes da vida, a vida que se situa incessantemente antes da vida.

“Dançar, para mim, é contar em movimento as histórias das nossas vidas”,¹⁷ diz Sônia Mota. *Vividas*, seu solo que estreou em 2005 na cidade de Colônia, Alemanha, traz em si, de maneira intensa, sua maturidade cênica: a vida de mulheres (mulçumanas, europeias, brasileiras, firmes, leves, delicadas, submissas...) na sociedade contemporânea – suas condições de existência a partir de um campo de forças. Nos vários corpos do corpo (corpografias) vão e vem intensidades, respirações, percepções... Esses elementos tornam sensíveis suas relações rítmicas internas. Sônia Mota explica o que foi *Vividas*: “Foi uma experiência muito importante porque deu uma guinada no ritmo, na temática que eu vinha trabalhando e também na minha vida¹⁸”. O próprio nome, *Vividas*, traz à cena a vida – ela mesma como questão artística. Também aqui se trata da emergência de uma força singular – que se ergue e grita – que pode modificar o curso da história, a sua própria e tantas outras...

Se os solos de Isadora Duncan, mas também de Ruth Saint Denis e de Loïe Fuller, representaram, de uma certa maneira, uma concentração

17 Disponível em: < <http://www.soniamotadancas.com/wiki/doku.php/br/index>>. Acesso em 27 de setembro de 2010.

18 Entrevista de Sônia Mota concedida por e-mail exclusivamente para a realização deste artigo, no dia 26 de janeiro de 2010.

de aspirações e reivindicações das mulheres daquela época – que se emanciparam pouco a pouco, na América e na Europa, e se prepararam para um papel ativo na sociedade – o solo de Sônia Mota, *Vividas*, nos mostra ainda essas mulheres, mas sob uma outra concepção: não mais representam um papel. Não mais buscam dizer algo, apenas dizem. Sob ângulos diversos, um traço mais fundamental, que não é outro senão o cruzamento, a articulação, o laço entre palavra e ato, dizer e fazer, verdade e vida. Porque trata-se mesmo da “coragem da verdade”, como expresso por Michel Foucault. (GROS, 2004). Ora, uma coragem que não seja carregada pela paixão crítica do verdadeiro é um fanatismo vão, uma energia vã; por sua vez, uma verdade que não exige, para ser proclamada, uma firmeza de alma, uma tensão ética, torna-se “inútil e incerta”. Que coragem é essa então? Qual é essa verdade cuja condição de possibilidade não é lógica, mas ética? Esse nó da coragem e da verdade se constitui em Sônia Mota como um complexo fundamental: a coragem da verdade como grade de leitura da obra e da vida enquanto indissociáveis.

Em 1981-1982, Michel Foucault (2004) em seu curso no *Collège de France*, traz a noção do “cuidado de si mesmo” – como questão central das relações entre sujeito e verdade – a partir do estudo de textos, práticas espirituais e físicas do período estoíco do século I e II. O cuidado de si deriva de uma tradição religiosa que o sujeito, ao preço de um trabalho de conversão de si, pode manter com a verdade. O cuidado de si funda-se no conhecimento de uma certa verdade que o indivíduo aciona e que ele utiliza para transformar sua subjetividade. Como diz Bernard Rémy, a propósito da conversão de si, em Foucault, o encontro com a verdade necessita não somente de um caminho espiritual, mas uma conversão do pensamento. O pensamento deve tornar-se um acontecimento do interior dele mesmo para reencontrar a verdade. Esta conversão, que implica para os estoícos em exercícios espirituais e físicos, é reencontrada e renovada, de alguma maneira, pelo solo, em dança, diz Bernard (2002, p. 39). O solo em dança, nesse sentido, não mais se refere somente ao pensamento mas ao corpo; e não abre mais o acesso à verdade mas a criação, à produção de realidade. É essa a realidade em

Vividas, a verdade em Sônia Mota. Ela não expõe um discurso sobre os acontecimentos, mas atravessa fisicamente cada um deles – e é dessa experiência única que emerge *Vividas*.

Como se dá essa conversão de si em Sônia Mota? Essa conversão se dá sob duas formas. Uma primeira cujo movimento arranca o sujeito de sua condição atual: o amor. Sônia Mota trouxe ao palco *Vividas* após um longo período de silêncio – algo tão potente que atravessou toda sua vida em dança, como ela mesma expressa: “Concretamente falando: voltei a dançar depois de quase 15 anos sem dançar. Por aí você vê o quanto foi importante *Vividas* e o quanto isso muda na vida de uma profissional”. A segunda forma diz respeito ao trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo. Um tal ato de conhecimento, em si mesmo e por si mesmo, só se faz possível preparado, acompanhado, duplicado, consumado por certa transformação do sujeito, não do indivíduo, mas do próprio sujeito no seu ser de sujeito. Diz Francesco Paolo Adorno:

Ora, o sujeito implicado nessa relação com a verdade não enuncia simplesmente uma opinião, sua opinião pessoal, mas se expõe enquanto sujeito da opinião enunciada. A confiança que se pode ter na veracidade de suas palavras deriva do fato de que ele mostra, por seus atos, que não se limita a crer que o que ele diz é verdadeiro, mas que, à medida que crê, ele aplica essa verdade à própria existência (2004, p.61).

Estamos mesmo falando do que Michel Foucault chamou de “estética da existência”. A estética da existência está diretamente relacionada com a criação de um estilo próprio, através da prática de técnicas de cuidado de si, e visa a constituição de si mesmo como o artesão da “beleza” de sua própria vida. A estética da existência (ou artes da existência) não só abre a possibilidade de um caminho singular capaz de conduzir a ação de um indivíduo, como também produz mudanças neste indivíduo, conforme as palavras de Foucault, quando afirma que as “artes da existência” devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se

e modificar seu ser singular, e “fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo”. (2004. p.198-199).

Poderíamos mesmo visualizar essas práticas que compõem a “estética da existência” em Sônia Mota no que ela chamou de “Arte da Presença”.¹⁹ Mais do que coreógrafa, Sônia Mota vê-se como construtora desse sistema corporal. Sua presença em arte, sua estética da existência – como o próprio nome diz: Arte da Presença – potencializa a vida de quem entra em contato com ela. Arte da Presença se compõe assim como uma obra atual. E como se constrói uma obra atual? Segundo José Gil (2001, p. 212),

Procurando o real na realidade, nos seus interstícios e intervalos, nos movimentos ínfimos que a atravessam e que as suas fraturas libertam. São movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos. “Escutar a sua própria época” é receber esses signos subterrâneos, imperceptíveis, livres para construir com eles o presente atual. Ora, o corpo é o dispositivo mais apto para detectar, apreender e acolher tais movimentos. O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época. Trata-se de abrir essa caixa, de abrir o corpo. Porque este pode encontrar-se fechado, insensível às pequenas percepções²⁰, edu-

19 “Arte da Presença”, técnica de dança que Sônia ensina há 28 anos, concretizou-se a partir do seu questionamento sobre certas posturas das técnicas clássica e moderna, das ideias e conceitos de Alexander Rowen, Ana Rolf, Fritjof Capra, Ken Dichtwald, dos conselhos amorosos de grandes amigos, da sua simpatia pela filosofia Zen, e do seu profundo desejo de entender o processo de integração e desintegração entre corpo, mente e espírito. Sem ser uma técnica da improvisação, Arte da Presença improvisa com as regras do dançar. Ao invés de criar uma nova linguagem, preocupa-se mais em transformar, restaurar, readaptar, reorganizar os códigos clássicos e modernos da dança. Nestas aulas, os *pliês*, *tendus*, *battements*, contrações, quedas e suspensões, saltos e piruetas, passam a ser dançados do jeito que o corpo, a mente e o espírito do bailarino os percebe no exato momento de sua execução. Fundamental para o suporte físico e emocional do artista, é a maneira com a qual ele lida com o domínio da sua técnica”. MOTA, Sonia. *Arte da Presença*. Disponível em: <<http://www.spdance.com.br/sonia>>. Acesso em 04 de março de 2010.

20 Nota da autora: No livro de José Gil - *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 11 – ele desenvolve toda uma análise sobre “as pequenas percepções”. Vamos aqui, a partir desse livro de José Gil, tentar arriscar, resumidamente, uma definição breve: pequenas percepções são as pequenas impressões, sensações ínfimas, imperceptíveis que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictorial ou musical.

cado para as tarefas mais exigentes e rígidas da *realidade*. Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer reativá-lo enquanto *corpo paradoxal*²¹, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuraram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias. “Escutar a sua época” é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos sutis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar.

Conhecer as engrenagens do corpo, pensá-lo, analisá-lo, é potencializar a vida. A tradição filosófica quase que inteiramente – com raras e honrosas exceções, como a de Espinosa (o que pode o corpo) – se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo. Por isso, somos ainda rigorosamente ignorantes daquilo que nos é mais próximo. Nosso mais seguro solo de realidade, apenas tateamos às cegas, nas bordas de um si mesmo que nos permanece estranho. Para Nietzsche (1992), há muito tempo o homem vive em profundo desconhecimento do corpo; e o que é pior, somos tão profundamente ignorantes desse estranhamento de nós mesmos, que sequer chegamos a senti-lo. É como diz Paul Valéry em sua obra “A alma e a dança”: “um corpo, por sua simples força, e por seu ato, é bastante potente para alterar mais profundamente a natureza das coisas que jamais o espírito, em suas especulações e seus sonhos, alcançou!” (1944, p. 148).

21 Nota da autora: José Gil diz que o corpo paradoxal “não é um fenômeno, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo”, mas um corpo “metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal” (2001, p. 68-69).

O desejo do real em Sônia Mota, o desejo de entrar em contato imediato com um espaço que a realidade presente com frequência recobre, não passa por mediações, por dispositivos ou condições que não sejam o próprio corpo. Libertando o corpo de seus modelos habituais de movimento, libertando o corpo de sua realidade construída segundo os sistemas reinantes e dominantes de subjetivação, Sônia Mota dá-se como estética da existência, oferecendo-se como Arte da Presença – movimentos singularmente agenciados em um solo.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse, 2001.
- _____. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine *In: La danse art du XXème siècle?* Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot, 1990.
- BERNARD, Rémy. Solos – Multitude *In: ROUSIER, C. (org.) La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Paris: Centre National de la Danse, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. *Nietzsche a e filosofia*. Tradução de Ruth Joffily e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.
- ESPINOSA, B. Ética *In: Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps: sócio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Ética, sexualidade, política*. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Tradução de. Elisa Monteiro, Inês D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- GIL, José. O corpo paradoxal *In: GADELHA, Sylvio (org.) Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Ceará: Relume Dumará, Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

- _____. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- _____. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- GROS, Frédéric (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LINEU, Dias; NAVAS, Cássia. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos, l'ame et la danse, dialogue de l'arbre*. Paris: Poésie-Gallimard, 1944.

**Apontamentos para uma reflexão
sobre a dança contemporânea ao Sul do Brasil
a partir do projeto *dar carne à memória***

Mônica Dantas e Eva Schul

Quando Eva Schul retornou a Porto Alegre, no início dos anos 1990, comecei a frequentar suas aulas e participei da primeira formação da Ânima Cia. de Dança. Em cinco anos de trabalho na companhia, colaborei na remontagem de coreografias como *Hall of Mirrors*, *Metamorfose*, *Geométrica* e na criação de outros tantos trabalhos. Mesmo depois que deixei a companhia, seu trabalho continuou sendo referência e eu retornava às suas aulas com frequência, pois elas sempre foram uma maneira de cultivar a dança no meu corpo. Em 2008, nos propusemos a uma nova parceria, a criação de uma coreografia para a *Mostra Movimento e Palavra*¹. *Tatuagens* foi então pensada como um solo e transformada em um duo: em cena, eu e Eva Schul brincando com as memórias da dança impressas no meu corpo. Eva delineava o território, marcando o chão para delimitar os locais onde eu me movia, desenhando o espaço através de seus deslocamentos e de suas ações, escrevendo em minha pele os nomes que marcaram minha trajetória. A partir disto, comecei a amadurecer a ideia de visitar algumas de suas obras. Pensamos assim em comemorar os 20 anos do seu retorno a Porto Alegre, concomitante com a criação da Ânima Cia. de Dança. Tínhamos o pretexto que

1 A *Mostra Movimento e Palavra* oportuniza espaço para os artistas mostrarem seus trabalhos e processos de trabalho em dança, buscando estimular o exercício de uma construção crítica na produção de dança contemporânea na cidade de Porto Alegre e Estado. Conta sempre com artistas convidados para cumprirem os papéis de mediador e debatedores.

precisávamos para vasculhar nossas lembranças, convidando outras pessoas para nos acompanharem.

Desde janeiro de 2010, a obra de Eva Schul está sendo celebrada através do Projeto *dar carne à memória*, contemplado com o Prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança/2009. O projeto recria algumas das suas principais coreografias, representativas de momentos-chave de sua carreira e, em consequência, do desenvolvimento da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil. Impulsionada por este projeto, procuro, neste capítulo, situar a obra e a trajetória de Eva Schul no contexto da produção gaúcha, brasileira e internacional, propondo uma discussão sobre os aspectos poético-criativos e pedagógicos da sua obra. Apresento, ainda, um breve relato sobre os procedimentos utilizados no Projeto *dar carne à memória*.

Busco inspiração em Cunha (2008, p.29) que, ao refletir sobre a função do historiador e do biógrafo, ressalta que “a escrita é um lugar de memória onde se pode inventar significados” e que “as escritas são atos de produção de memória”. Assim, a escrita deste texto é também uma forma de escrever sobre mim e de reinventar-me para o outro “*pela e na linguagem*” (grifos da autora, p. 31). Não tenho formação como historiadora, mas procuro me aproximar do tema, entusiasmada por reflexões como a de Pereira (2008, p.44), ou seja, com uma atitude de quem faz dança, assumindo que as falas e textos produzidos estão “tingidos pelo ofício da dança e só podem ser pensados, mesmo que o foco seja a história dessa dança, a partir dele”. Ressalto, ainda, que uma parte do texto/ documento/ escrita/ capítulo aqui apresentado foi elaborado para instrumentalizar um projeto artístico, destinado a levar à cena fragmentos da memória da dança. De novo: o fazer dança como ato propulsor da produção de conhecimento. Por fim, justifico esse vaivém entre o eu e o nós: Eva Schul também assina como autora, pois se este capítulo foi organizado por mim, está recheado de trechos do seu memorial (SCHUL, 2007) e de uma entrevista concedida a Kátia Santos (2004) e impregnado de sua presença.

Trajetórias em dança

Cunha e Franck (2004) ressaltam que o processo de instauração da dança cênica em Porto Alegre se deu fortemente influenciado pela comunidade alemã residente nesta cidade, a partir das festas sociais e beneficentes realizadas na “Sociedade Ginástica Porto Alegre” – fundada em 1867, por um grupo de alemães vindo de Munich – e, principalmente, a partir da criação do “Instituto de Cultura Física” (atual SOGIPA) por Mina Black e Nenê Dreher Bercht, em 1937. A professora Mina Black havia estudado no Instituto do Ritmo Aplicado, de Jacques Dalcroze, em Hellerau, Alemanha. De lá, trouxe os princípios de trabalho da eurritmia – sistema de treinamento da sensibilidade musical, através do qual o ritmo é transformado em movimentos corporais. A eurritmia influenciou fortemente a dança moderna e serviu também de base para a criação da ginástica rítmica. O Instituto de Cultura Física ensinava Ginástica Acrobática, Rítmica Dalcroziana, Plástica Animada e Dança Culta. Do Instituto de Cultura Física saíram, para estudos na Alemanha, Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, pioneiras da dança cênica no Rio Grande do Sul.

Na Alemanha, em períodos diferentes, Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold estudaram balé com professoras russas e conheceram a dança expressionista de Mary Wigman. De volta a Porto Alegre, abriram suas escolas de dança: em 1932, Meyer cria a “Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer” e, em 1937, Petzhold reassume a direção do Instituto de Cultura Física, passando a chamá-lo de “Escola de bailados Tony Petzhold”. Com seus alunos, em trabalhos solos, Meyer e Petzhold realizaram montagens de coreografias de repertório do balé, mas também coreografaram obras com nítida influência da dança expressionista (CUNHA; FRANCK, 2004).

Neste período, a dança moderna que germinava no Brasil não se apresentava como uma ruptura em relação ao balé, como foi o caso da Europa e mesmo dos Estados Unidos. Chinita Ullman, Lya Bastian Meyer, Tony Petzhold eram “modernas” à medida em que apresentavam

algo novo. A maior novidade consistia em mostrar a dança de um modo diferente, como uma prática que solicitava o *status* de arte. Podemos qualificá-las de modernas porque elas reivindicavam um presente para a dança. Além do mais, algumas características as aproximavam das vanguardas da dança moderna, como o fato de que seus primeiros espetáculos eram recitais onde eram apresentadas suas criações sob a forma de solos. Do mesmo modo, as músicas utilizadas e a maneira de interpretá-las indicavam a influência da dança moderna. De acordo com Vicenzia (1997), Chinita Ullman foi uma das musas dos modernistas brasileiros e integrava um grupo formado por Tarsila do Amaral, Lasal Segall e Mário de Andrade. No entanto, ao contrário dos modernistas brasileiros, que contestavam o academicismo na literatura e na pintura brasileiras, não havia no Brasil uma tradição em dança à qual se opor. Supomos, então, que as tensões entre o balé e a dança moderna no Brasil no Rio Grande do Sul foram se produzindo e se manifestando à medida em que essas práticas se consolidavam e, em consequência, constituíam-se em tradições locais. Assim, as escolas de bailados de Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold se afirmavam tendo como base o ensino do balé, sublinhando a primazia desta técnica para a formação de bailarinos, mas apresentando coreografias com certa influência expressionista.

Apesar deste início em que referências modernas e clássicas se embaralhavam, até meados dos anos 1970 predominavam no cenário da dança cênica de Porto Alegre e, portanto, do Rio Grande do Sul, as escolas de balé e seus espetáculos de fim de ano. Em 1974 foi fundado o Grupo Experimental de Dança (GEDA), com a finalidade de reunir os melhores elementos das escolas filiadas à Associação dos Professores de Dança com o objetivo de promover espetáculos e proporcionar maior experiência cênica aos bailarinos. Embora as coreografias tivessem inspiração moderna, os bailarinos eram formados e exercitavam-se em aulas de balé. Foi somente a partir do retorno de Cecy Franck de Nova Iorque em 1976 e, principalmente, da criação do Espaço e do Grupo Mudança por Eva Schul, em 1974, que se pôde identificar uma preocupação em ensinar dança a partir de outras matrizes técnicas, que resultaram numa abordagem mais contemporânea do corpo e da dança.

Nascida num campo de refugiados no pós-guerra, na Itália, Schul chega ao Brasil em 1956, onde faz sua formação em balé. Após um estágio de um ano no *New York City Ballet* e uma formação em artes plásticas, ela participa do 1º *Encontro das Escolas de Dança do Brasil*, em Curitiba, em 1962, onde descobre a dança moderna. Decidida a compreender essa nova forma de dançar, vai estudar os princípios de análise do movimento desenvolvidos por Rudolf Laban e a técnica de Martha Graham no Uruguai e na Argentina.

De volta a Porto Alegre no início dos anos 1970, Eva Schul cria o Espaço Mudança. Dizendo-se insatisfeita com as práticas coreográficas que não permitiam o desenvolvimento de uma expressão própria e de um diálogo direto com a platéia, vai desenvolver estratégias para permitir que o corpo protagonize livremente este diálogo. O Espaço Mudança oferecia a possibilidade de experimentação em diferentes tipos de expressão: palestras, espetáculos, performances, exposições de artes visuais aconteciam no local. Foi nesse ambiente, em colaboração com outros artistas como os músicos Toneco e Carlinhos Hartlieb, além de Nico Nikolaiewsky, que também atuava como dançarino, que ela criou *Um Berro Gaúcho*. A coreografia parte do mito de Sepé Tiaraju para falar de uma identidade regional vinculada a uma perspectiva urbana, *pop*, com ecos da contracultura.



Fig. 1. Eva Schul ministrando oficina de dança moderna no Espaço Mudança, em Porto Alegre, em 1979. Não foi identificado o autor da foto.

Em 1975, ela é convidada por Alwin Nikolaïs para trabalhar em Nova Iorque. Vivendo e trabalhando nas duas cidades, ainda mantém o Espaço Mudança até 1980. Durante sete anos, estuda com Nikolaïs e, principalmente, com Hanya Holm, os princípios que embasaram boa parte da dança moderna e pós-moderna. Holm tinha sido assistente de Mary Wigman na Alemanha e estruturou uma técnica em que a descentralização e a não hierarquia entre o corpo e suas partes resultam na premissa de que o fluxo do movimento coordena-se com o fluxo da vida. Schul (2007) explica:

Os conceitos de descentralização, que versava sobre a criação de um centro móvel, através da improvisação e de uma abordagem técnica de fluidez mental, imaginação e resposta. (...) É fundamental entender que no Nikolais Dance Lab, estudamos exaustivamente com alguns dos melhores professores da época além da Hanya, do Nik, como o chamávamos e do Murray, primeiro bailarino de Nik e coreógrafo e diretor de sua própria companhia, técnica, improvisação, composição e teoria, como disciplinas interrelacionadas e complementares. Criando um entorno com os contemporâneos, Graham, Cunningham, discípulos de Limón, nas áreas técnicas, improvisação e composição; com Phillys Lahmut, conscientização do movimento; Laban com Irmgard Bartenieff; tai chi chuan; palestras, experimentações que incluíam todo o movimento da Judson e da dança que viria a se tornar a pós-moderna; *happenings*; aulas como livre ouvinte nas universidades, em preparação corporal do ator com James Penrod; *eurhythmics* com John Coleman; *imagery* e princípios de mímica, tive a sorte de compartilhar do surgimento e desenvolvimento do pós-modernismo.

As experiências vividas neste período marcaram profundamente o seu trabalho. Coreografias como *Ecos do Silêncio*, *Reflexos*, *Jungle*, *Limites da Ilusão* e *Hall of Mirrors*, criadas nos anos 1980, referenciam-se diretamente nesses princípios e procedimentos. Essas coreografias foram produzidas em Curitiba, onde Eva deu aulas e coreografou para a Companhia de Ballet do Teatro Guaíra e participou da elaboração dos Cursos Superiores de Teatro e de Dança (Fundação Teatro Guaíra/Pontifícia

Universidade Católica do Paraná), ministrando diferentes disciplinas, além de dirigir e coreografar o Grupo de Dança FTG/PUC. É quando a necessidade de aplicação de seus conhecimentos faz com que a coreógrafa ajuste o trabalho desenvolvido em Nova Iorque aos seus alunos no sul do Brasil. Aos poucos, a dança de Eva Schul vai se tornando cada vez mais sul brasileira e cada vez mais sua. Em 1990, cria *Mater Fillis* para o grupo Ballet Desterro² e *Canções*, em 1991, para Álea Grupo de Danças, ambos de Florianópolis. Sobre essa época, a coreógrafa reflete:

Vejo, agora, que apesar da forte influência tanto técnica quanto coreográfica de Hanya e de Nik, aos poucos fui adaptando a velocidade brasileira, o gingado, a maneira de se mover e - mais profundamente - a cultura e visão completamente díspares da americana, ao meu trabalho, tal qual havia feito Hanya nos primórdios, tornando esta dança cada vez mais sul brasileira, e cada vez mais minha (SCHUL, 2007).

No início dos anos 1990, Eva retorna a Porto Alegre, onde cria a Ânima Companhia de Dança e monta obras como *O convidado*; *Caixa de Ilusões*; *Tons*; *A dança da dúvida*; *De um a Cinco*; *Catch ou como seguir um instante*. Em Porto Alegre, Eva continua seu trabalho como formadora e afirma sua prática como pesquisadora, no melhor sentido que esse termo possa ter para a dança: fazendo do seu corpo e do corpo das pessoas que estudam com ela território de investigação para a criação coreográfica, através de um estudo minucioso do corpo em movimento e da disseminação da improvisação como ferramenta de composição coreográfica e/ou como modo de se levar a dança para a cena.

Para dar carne à memória

O Projeto *dar carne à memória* procurou tornar disponível uma parte do repertório de dança contemporânea criada no sul do Brasil, através da recriação de coreografias de Eva Schul de diferentes períodos.

2 Ver texto de Jussara Xavier sobre o Ballet Desterro neste livro.

Com este projeto pretendemos: a) criar um espetáculo baseado no repertório de Eva Schul, entremeado a outras ações artísticas e pedagógicas; b) referenciar o processo de realização desse espetáculo em aulas de dança contemporânea, laboratórios de recriação coreográfica, ensaios abertos, palestras e discussões destinadas a diferentes públicos; b) recriar um repertório de obras coreográficas, que poderão ser recombina- das e apresentadas de diferentes maneiras; c) reunir e organizar documentos e registros originais das obras escolhidas; d) documentar, em diferentes mídias, as diversas etapas do projeto; e) elaborar e tornar disponível material de documentação e reflexão sobre o projeto, em diferentes suportes midiáticos.

Se existem registros de produções de balé no Rio Grande do Sul desde meados dos anos 1920, há uma extensa lacuna no que se refere ao registro e à sistematização da memória mais recente da dança cênica no estado. Em relação à dança contemporânea, por tratar-se de um fenômeno relativamente recente, os registros, estudos e propostas de criação de repertórios são ainda mais escassos, embora existam relatos e registros documentais de produções em dança contemporânea no Rio Grande do Sul desde 1974 (CUNHA; FRANCK, 2004). Além disso, coreógrafos, bailarinos e público guardam em suas memórias as histórias recentes destas e de outras danças.

Não propusemos, assim, um projeto sobre memória da dança ancorado na ideia de preservar, fixar ou proteger as obras coreográficas da deterioração ou da transformação. Ao contrário, pensamos em ações artísticas que revisitem, releiam, indaguem, recriem, reescrevam e dancem, celebrando, assim, um conjunto de propostas coreográficas extremamente significativas para a afirmação da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil. Acreditamos pois, que visitar as produções coreográficas de décadas anteriores é uma forma de alimentar a criação coreográfica atual e de revigorar entendimentos sobre a cena contemporânea.

Apesar do aperfeiçoamento nas formas e possibilidades de registro e veiculação dos produtos coreográficos em diferentes mídias e das

novas possibilidades de se fazer dança em outros suportes para além do corpo em movimento, acreditamos que dançar é uma das melhores maneiras de celebrar a dança e sua história. Dançar, para se constituir memórias da dança. Como diz Trisha Brown (*apud* GINOT; MICHEL, 1995), a criação em dança é recriação de um impulso liberado; é um ato de *dar carne à memória* do primeiro ato. Dançar é dar carne à memória do primeiro ato para tentar recuperar no movimento algo do sentido e da intenção com que ele foi criado. Nesse projeto, um processo de dar carne a um gesto, frase de movimento ou coreografia com alguma pré-existência. Dizemos alguma, porque alguns são traços, registros mais claros, mais nítidos. Outros, mais sutis, quase apagados. Como nos lembra Izquierdo (1998, p.60), “somos indivíduos devido à nossa memória: nossa coleção de lembranças é distinta das demais, é única. Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos reais”.

A escolha pelo repertório de uma coreógrafa – Eva Schul – se faz por diferentes motivos. Quando nos referimos a repertório, compreendemos não somente as obras criadas por uma coreógrafa, mas também os procedimentos técnicos, criativos e pedagógicos (ou seja, a poética) que sustentam os processos de realização dessas obras e que se multiplica e se potencializa em cada pessoa que participa de um ou de todos os momentos destes processos. A trajetória e a obra de Eva Schul justificam plenamente sua escolha para protagonizar este projeto.

O projeto apresenta três eixos para sua execução, sustentados pela noção de ação poética. Entendemos poética como o conjunto de referências de que se servem os artistas, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras. São as ideias, concepções, entendimentos que se tem acerca da arte e da vida e que, de certo modo, orientam a concepção e a realização de obras coreográficas. Poética é, também, o conjunto de procedimentos técnicos, formativos e criativos que orientam a concepção e a realização de obras coreográficas. A ação poética se dá no jogo entre o que já existe e serve de inspiração para a criação coreográfica e o que os artistas de dança desejam e perseguem em cada criação.

E também no jogo entre o que está postulado em termos de tradição e a necessidade de invenção. (DANTAS, 1999).



Fig. 2. Cartaz de divulgação do espetáculo do Grupo Mudança *Um Berro Gaúcho*, que estreou em Porto Alegre em 1º de outubro de 1977, no Auditório da Assembleia Legislativa. Coreografia e direção de Eva Schul e música de Toneco e Carlinhos Hartlieb.

Eixo 1: ações poético-pedagógicas para dar carne à memória em processos coletivos

Este eixo compreende a recriação de obras coreográficas de três períodos distintos: *Um Berro Gaúcho* (1977); *Hall of Mirrors* (1986); *Catch ou como segurar um instante* (2002). Destinou-se principalmente a jovens bailarinos, pois, através da incorporação desse patrimônio técnico formativo e poético, pretendemos colaborar no processo de formação e no aperfeiçoamento de artistas de dança em Porto Alegre. Ao mesmo tempo, desejamos pensar sobre as semelhanças e diferenças entre os processos originais e as recriações das obras: a ideia era experimentar com pessoas com formações diversas, que desejassem dar carne a essas

memórias, especulando sobre a recriação dessas obras em corporeidades talvez tão distintas daquelas dos anos 1970 e 1980. Os bailarinos foram selecionados através de análise de currículo, carta de intenções e audição.

As ações poético-pedagógicas iniciaram com aulas de dança contemporânea com Eva Schul, para se estabelecer uma base comum de gestual para os laboratórios de recriação coreográfica, seguindo os princípios desenvolvidos pela coreógrafa ao longo do tempo.

A minha técnica é o trabalho de movimentos fluídos com uso mínimo de esforço, aliada ao conceito da *Gestalt* e à técnica de improvisação de contato, onde os encaixes dos apoios dos corpos possibilitem a eliminação desses esforços desnecessários, e na improvisação como base da composição coreográfica. Acredito que a empreitada do treinamento da dança não seja um evento simples ou singular e sim um investimento de toda a vida no enriquecimento pessoal. A técnica não pode ser limitada a proficiência, mas deve incluir improvisação, criatividade e habilidades coreográficas e de performance. É ainda o estudo de uma perspectiva, uma linguagem para se abordar qualquer estilo de movimento de maneira profunda e enriquecedora para apropriar a experiência do movimento, conectando mente e corpo, usando a respiração como suporte, preenchendo o movimento com intenção e observando a iniciação do movimento e o percurso percorrido através do corpo. Portanto, para mim o bailarino deve ter um corpo muito consciente e fluído e experiência em improvisação e composição (SCHUL, 2007).

Os laboratórios de recriação incluíram experimentações dos princípios de movimento próprios a cada obra; reconstrução e/ou reelaboração de células e sequências coreográficas; recriação das concepções coreográficas subjacentes a cada obra; recriação e elaboração de figurinos e do desenho de luz. As aulas e os laboratórios de recriação foram intercalados com palestras/discussões sobre as obras e seus contextos. Contaram ainda com a colaboração de Sofia Schul³, que, trabalhando com jogos teatrais, buscou dar um sentido de coletividade ao grupo;

3 Sofia Schul, 23 anos, é atriz e licenciada em teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A segunda dos três filhos de Eva Schul, nasceu em Curitiba.

trabalhando também como assistente de direção em *Um Berro Gaúcho* e *Hall of Mirrors*. Como lembra a coreógrafa,

O processo na criação, e na recriação, inicia pela pesquisa sobre o tema a ser abordado. A seguir um profundo debate sobre a questão com todos os envolvidos na criação da obra, ou seja, direção, bailarinos, música, equipe técnica (luz, cenário, figurino), todos criadores na obra. Assim, o coreógrafo ou diretor, será responsável por dar os caminhos das pesquisas práticas e pela condução de todos e do resultado final para a realização do diálogo concreto sobre o tema com o público. (SCHUL, 2007).

Houve diferenças nas informações que foram utilizadas para a remontagem das obras, pois algumas deixaram traços mais rarefeitos no que tange aos registros coreográficos e suas possibilidades de recriação. Foi o caso de *Um Berro Gaúcho*, que, no entanto, possuía registro musical preservado e registros iconográficos e documentais disponíveis. A remontagem de *Um Berro Gaúcho* seguiu uma metodologia de recriação fundamentada na improvisação como base da composição coreográfica. Os temas para as improvisações se definiram a partir destes registros rarefeitos. Esta versão da coreografia, embora bastante diferente em sua movimentação e gestualidade, manteve alguns personagens e a estrutura das cenas. Dezesesseis bailarinos recriaram a atmosfera dos anos 1970.

As demais coreografias – *Hall of Mirrors* e *Catch ou como segurar um instante* – foram registradas em vídeo nas suas primeiras versões, que serviu como ponto de partida para sua reelaboração. Além disso, *Hall of Mirrors*, que foi criada em 1986 em Curitiba, quando Eva Schul dirigia o Grupo de Dança da FTG/PUC, foi remontada pela Ânima Cia. de Dança em 1992, sob a direção de Eva Schul e, em 1994, pela bailarina e coreógrafa Luciana Paludo com seu grupo – o *Balé do INSA*⁴ – de São Luiz Gonzaga (RS). *Hall of Mirrors* já foi dançada por diferentes intérpretes, em diferentes contextos. Que marcas essas

4 O Ballet do INSA (Instituto Nossa Senhora Auxiliadora) foi criado por Luciana Paludo em 1992, em São Luiz Gonzaga, cidade localizada na região das Missões, noroeste do estado do Rio Grande do Sul. Esteve em atividade até o ano de 2000.

coreografias deixam em seus intérpretes? Que marcas os intérpretes deixam nessas coreografias? Quais as semelhanças e diferenças entre as montagens?

Para a remontagem de *Catch ou como segurar um instante*, contamos com a colaboração da bailarina e coreógrafa Viviane Lencina, que participou de *Catch* como criadora e intérprete, em 2002. A metodologia de recriação dessa obra se pautou num estudo apurado do gesto coreográfico, baseado tanto na análise dos registros em vídeo, quanto nos traços ainda presentes no corpo e no imaginário de Eva Schul e de Viviane Lencina.

Orientados pela coreógrafa e pelas assistentes, os bailarinos apropriaram-se destas coreografias e as fizeram suas. As coreografias foram apresentadas no espetáculo *dar carne à memória* I, no Teatro Renascença, em maio de 2010.



Fig. 3. *Um berro gaúcho*, coreografia de Eva Schul. Projeto *dar carne à memória*. Fotografia: Sofia Schul.

Eixo 2: ações poéticas para *dar carne à memória* em processos individuais

Neste eixo, tratamos da recriação e/ou releitura de solos e duos por intérpretes-criadores que participaram da elaboração dessas obras como

integrantes da Ânima Cia. de Dança. Participaram Luciana Paludo em *Solitude* (1989); Eduardo Severino em *Ser Animal* (1993); Cibele Sastre em *O fio partido* (1993); Mônica Dantas em *Caixa de Ilusões* (1994); Tatiana Rosa em *Tons* (1994); Luciano Tavares e Viviane Lencina em *De um a cinco* (2001). Entre estes artistas, somente Luciana Paludo não integrou a Ânima Cia. de Dança, mas foi aluna de Eva Schul no Curso Superior de Dança em Curitiba, onde acompanhou a criação de *Solitude*. Em 1995, remontou esta coreografia para Isabel Ferreira, bailarina do *Balé do INSA*. Apesar deste contato intenso com a obra, Luciana Paludo só interpretou *Solitude* em nosso projeto.

A metodologia de recriação dessas obras foi desenvolvida pelos próprios intérpretes-criadores, auxiliados por Eva Schul e por Suzane Weber, que estiveram à disposição dos artistas para viabilizar seus experimentos de recriação. Assim, cada intérprete-criador, utilizando os recursos que achou necessários – vídeo, conversas com a coreógrafa, com seus pares, intervenções ou não da coreógrafa e da colaboradora – recriou suas coreografias da maneira que julgou mais pertinente. Ou seja, não havia compromisso com uma fidedignidade à obra original, ela poderia somente servir de referência para um novo trabalho composicional. No entanto, alguns optaram por refazer suas coreografias bem próximas à sua matriz original, recriando no seu corpo coreografias dançadas há mais de quinze anos. O solo *Caixa de Ilusões* utilizou projeção de imagens da época. E Tatiana Rosa, dançou com sete meses de gravidez. As coreografias foram apresentadas no espetáculo *dar carne à memória II*, na Sala Álvaro Moreyra, em Porto Alegre, em junho de 2010.

A interseção entre os dois eixos resultou no espetáculo *dar carne à memória*, apresentado em agosto de 2010, que intercalou os solos às coreografias de grupo. No momento da escrita deste texto, estamos preparando o que talvez seja a última apresentação de *dar carne à memória*, pelo menos no formato atual. Até agora, as apresentações do projeto contaram com um público de aproximadamente 1.400 pessoas.



Fig. 4. *Fio partido*, coreografia de Eva Schul, interpretação Cibele Sastre. Projeto *dar carne à memória*. Fotografia: Lícia Arosteguy.

Eixo 3: ações de mapeamento e registro para dar carne à memória

Muitas coisas sobre os processos de criação, sobre o trabalho dos artistas que participaram do projeto, sobre a recepção dos diferentes públicos serão objeto de reflexão e matéria para a escrita de outros textos. Este trabalho constitui o terceiro eixo do projeto, que preocupa-se em localizar, reunir, organizar e catalogar materiais disponíveis sobre a trajetória de Eva Schul. Uma das dificuldades de manutenção de repertórios em dança está relacionada ao fato de não registrarmos e documentarmos adequadamente nossos trabalhos. As criações coreográficas não se perdem irremediavelmente, pois continuam existindo nos corpos dos bailarinos e na memória dos coreógrafos e são, algumas vezes, revisitados por eles em outras criações. Mas se dispersam. Mesmo se essas produções são documentadas em matérias de jornais, em programas impressos de espetáculos, em ensaios fotográficos, em registros em vídeo e DVD, em *blogs* e *sites* na internet, essas informações estão dispersas em acervos pessoais, em jornais e revistas impressas e digitais. Uma das pretensões deste eixo é justamente reunir, organizar e tornar disponível

essas informações. Dando os primeiros passos nessa direção, criamos um *blog* que disponibiliza registros da pesquisa, textos, vídeos, imagens relacionados ao projeto e conta com ferramentas colaborativas⁵.

Esse eixo compreende também a documentação das diferentes ações desenvolvidas nos eixos 1 e 2, através do registro de aulas, laboratórios de recriação, ensaios, espetáculos e de entrevistas com os artistas que participam do projeto. Dentre essas ações, destacamos os encontros com artistas que participaram das primeiras montagens das coreografias *Um Berro Gaúcho*, *Hall of Mirrors* e *Catch ou como segurar um instante*. Participaram o bailarino Gilson Petrillo e compositor Toneco (*Um berro gaúcho*); os bailarinos Mônica Dantas e Luciana Paludo (*Hall of Mirrors*), Adilso Nascimento e Viviane Lencina (*Catch*). Gilson Petrillo cedeu temporariamente seu acervo pessoal e realizou doação de documentos referentes à criação do Espaço Mudança e à estréia de *Um Berro Gaúcho* em 1977 em Porto Alegre. Eva Schul também cedeu temporariamente seu acervo pessoal para o projeto. Os bailarinos do Eixo 2 gravaram depoimentos sobre sua trajetória e seu trabalho de recriação das coreografias apresentadas no projeto.



Fig. 5. *Solitude*, coreografia de Eva Schul, interpretação Luciana Paludo. Projeto *dar carne à memória*. Fotografia: Lícia Arosteguy.

5 Disponível em <<http://darcarnememoria.wordpress.com>>

Considerações transitórias

Estamos conscientes que as ações para a realização do projeto *dar carne à memória* ainda são muito recentes e que precisamos de um certo distanciamento para poder avaliá-las e para produzir uma reflexão mais abrangente sobre esta experiência, que resulte em outros textos e outras produções audiovisuais. Vislumbramos novas linhas de financiamento – e outros esforços pessoais – para realizar o roteiro, a edição e a elaboração de uma obra em vídeo, bem como a publicação de um livro. De qualquer forma, os materiais, informações, dados, imagens, depoimentos reunidos neste projeto se articulam com outros projetos de pesquisa que venho desenvolvendo (DANTAS, 2009; 2010). Do mesmo modo, esta foi também uma oportunidade para que a *Ânima Cia. de Dança* retomasse suas produções com elencos mais numerosos e se engajasse em novos projetos.

De minha parte, tentando não cair no memorialismo exacerbado, que, segundo Cunha (2008, p.30), “é um gênero mais dado à expansão do que à contenção e mais propenso a ceder a impulsos celebrativos e exibicionistas”, pretendo seguir celebrando a obra de Eva Schul, procurando desfrutar de sua sabedoria e de sua generosidade. Pois orientando, formando e fomentando novos criadores, Eva Schul e a *Ânima Companhia de Dança* engendram um ambiente que tem permitido o surgimento e o amadurecimento de artistas cujas obras, ações e projetos vêm se constituindo em referenciais para a dança contemporânea. E ela reconhece isto:

Ah, é muito orgulho [ter formado gerações de artistas, de coreógrafos, de pessoas que estão fazendo a diferença na dança]. Eu acho que nada me realizou mais do que ser professora. Porque mesmo como coreógrafa, eu fui professora e o fato de ter sempre alimentado essa participação dos bailarinos fez com que eles aprendessem a ser criadores. Fez com que eles aprendessem que criar não é repetir aquilo que eles conhecem. Acho que hoje é uma das coisas que mais me orgulham na vida. Acho que fui uma mestra, nisso eu me considero especial, não como

coreógrafa. Acho que minha coreografia é boa nessas medidas, em trazer algo de inovador, em alimentar a criação coletiva, mas principalmente ela educou uma porção de pessoas a buscar mais. [...] Faz muita diferença que cada um desses coreógrafos esteja caminhando com suas próprias pernas em busca de algo muito mais inovador do que aquilo que aprendeu comigo. Não tem recompensa maior (*apud* SANTOS, 2004).

Um dos nossos desejos com o Projeto *dar carne à memória* foi justamente o de compartilhar com bailarinos em formação esta oportunidade de conviver e de aprender com Eva Schul alguns modos de se fazer dança. Assim, Alessandro Rivelino, Bibiana Altenbernd, Cláudia Dutra, Everton Nunes, Fernanda Boff, Fernanda Santos, Gabriela Santos, Igor Ferraz Pretto, João Lima, Julia Ludke, Juliana Rutkowski, Lícia Arosteguy, Luciana Hoppe, Luiza Moraes, Máira Meimes e Paola de Vasconcelos também já fazem parte da história da Ânima Cia. de Dança e de sua coreógrafa.

Referências bibliográficas

- CUNHA, Maria Teresa Santos. Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org.). *Seminários de dança - História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008, p. 29-37.
- CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. *Dança: nossos artífices*. Porto Alegre: Movimento, 2004.
- DANTAS, Mônica et al. *Temas, técnicas e procedimentos de criação em dança contemporânea: construindo o mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul*. Projeto de pesquisa. 2010.
- DANTAS, Mônica et al. *Construção de um mapa artístico, histórico e cultural da dança contemporânea no Rio Grande do Sul: primeiros movimentos*. Projeto de pesquisa. 2009.
- DANTAS, Mônica. *Dança, o enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.
- GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. (Ed.). *La danse au XX siècle*. Paris: Bordas, 1995.
- IZQUIERDO, Ivan Antonio. *Tempo e tolerância*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.
- PEREIRA, Roberto. Os nomes próprios da dança brasileira. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (org.). *Seminários de dança - História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008, p. 41-62.
- SANTOS, Katia Kalinka Alves. *Um olhar sobre três obras*. 2004. Monografia (Especialização). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2004.
- SCHUL, Eva. *Memorial*. Material não publicado, 2007.

Créditos das imagens

As fotografias e ilustrações fazem parte do acervo pessoal de Eva Schul, que está sendo organizado pelo Projeto *dar carne à memória*, em colaboração com o Centro de Memória do Esporte (CEME), da Escola de Educação Física da UFRGS.

Jussara Terrats e o Studio de Dança.
Um espaço para inovação: a inserção de novas técnicas
no contexto da dança florianopolitana

Charlene Simão e Nastaja Brehсан

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 1986, p.224-225).

Logo nos primeiros anos de vida percebemos quem são nossos pais, de onde viemos, assim como toda a nossa história familiar. Ao entrar na escola começamos a aprender sobre as origens das coisas como, por exemplo, a história de nosso país, de nosso estado... Com o passar do tempo começamos a decidir que carreira escolher. E muitas vezes, para isso, buscamos as “origens” do que queremos seguir. E foi a partir dessa busca, da história da dança na capital catarinense, que decidimos escrever nossos trabalhos de conclusão do Curso em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas, da Universidade do Estado de Santa Catarina: *A formação de bailarinos e bailarinas contemporâneos em Florianópolis* (2007), de Nastaja Brehсан e *A cena da dança contemporânea em Florianópolis. 1972 a 2008. Vestígios e Reverberações* (2008), de Charlene Simão. O primeiro traça um percurso histórico sobre o ensino da dança na capital no período de 1950 a 2007. Até 1977 havia apenas o ensino de balé clássico. Porém, com a vinda de profissionais de outros estados e países para Florianópolis, como a professora Jussara Terrats, novas técnicas foram trazidas e ensinadas aos seus alunos, corroborando assim para a diversidade na formação técnica dos bailarinos locais.

E o segundo trabalho trata do desenvolvimento histórico da cena da dança florianopolitana, no sentido de explicitar e estabelecer reflexões específicas sobre aspectos e elementos que cercaram a montagem dos espetáculos locais de grupos de dança surgidos entre a década de 1970 e 1980, tais como figurino, concepção coreográfica, recursos técnicos, cenografia e, se existem reverberações dos trabalhos produzidos nessa época nos grupos atuais.

No decorrer da pesquisa e da escrita destes trabalhos, chamou-nos a atenção a importância da vinda da bailarina e coreógrafa Jussara Maria Terrats para a capital, tanto a escola como o grupo por ela criados tornaram-se referência para a dança florianopolitana. Do *Studio de Dança*¹ partiram inovações relativas a outras técnicas de dança, pois, até então, segundo Meyer (2008, p. 103), “o que se refere à dança, a técnica de balé era, até então, a única manifestação de ensino e de manifestação artística em Florianópolis”.

Portanto, o presente artigo pretende descrever as poéticas pautadas em novos procedimentos na cena da dança surgidos no final dos anos 1970, momento em que as técnicas de *jazz* e dança moderna chegam a Florianópolis pela iniciativa de Jussara Terrats. Para tanto, recorreremos ao primeiro registro mais abrangente sobre a história da dança em Florianópolis que foi escrito pela coreógrafa e pesquisadora Sandra Meyer Nunes², em 1994, intitulado *A Dança cênica em Florianópolis*. O livro compreende a história da dança local, desde a chegada dos primeiros professores de dança, final da década de trinta até o surgimento dos primeiros grupos de dança semi-profissionais da cidade, na década de 1980. O livro de Nunes realiza um breve panorama do desenvolvimento da dança na capital, com o intuito maior de registrar a atuação dos profissionais e dos grupos de dança. Também utilizamos fotografias, programas de espetáculos, recortes de jornais da época e entrevistas.

1 Nome dado à escola e ao grupo criados por Jussara Terrats.

2 Organizadora desta publicação.

Resta salientar que, ainda que consideremos os documentos de época, não podemos ter acesso aos espetáculos em si, somente aos seus vestígios. Vestígio, conforme o dicionário³ significa: rasto; pegada; sinal que o homem ou animal faz com os pés no lugar por onde passa; marca; indício; (no plural) restos visíveis; (no plural) resquícios. Já o conceito de *trace* em Derrida (*apud* SILVA, 2007, p. 42), “traduzido comumente como vestígio, pode ser definido como aquilo que restou de alguma coisa que se destruiu, que desapareceu, mas que não pode ser traduzido plenamente em sua origem”.

Como este estudo recorreu principalmente a fotografias, programas de espetáculos e recortes de jornais da época, elegemos a análise-reconstituição como método de estudo mais apropriado. Em *A análise dos espetáculos*, Pavis (2003) refere-se a tal método tendo como referência o contexto europeu:

Trata-se de uma especialidade do Ocidente inclinado a conservar e estocar documentos ou a fazer a manutenção de monumentos históricos. Ela vai ao encontro, nesse sentido, das reconstituições históricas das encenações do passado. Sempre efetuada *post festum*, ela coleciona os indícios, as relíquias ou os documentos da representação, assim como os enunciados de intenção dos artistas escritos durante a preparação do espetáculo e os registros mecânicos efetuados sob todos os ângulos e todas as formas possíveis (registros de áudio, vídeo, filme, CD-Rom, computador) (PAVIS, 2003, p.6).

Segundo Pavis (2003, p.6), através de materiais do passado referentes aos espetáculos, pode-se “reconstituir” apenas parte da experiência, pois “seja uma encenação da qual o descritor foi testemunha ou uma restituição de uma obra do passado, restitui-se na verdade apenas alguns princípios básicos e não o evento autêntico”.

Neste sentido, a história do *Studio de Dança*, não será resgatada, mas, de certa forma, reconstruída sobre os vestígios deixados pelos

3 Disponível no dicionário *on line* Priberam: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>. Acesso em: 23 mai. 2008.

documentos aliados a algumas fontes bibliográficas para que a memória da dança na cidade ganhe concretude. Com vistas a esclarecer melhor como era a escola e o grupo de dança recorreremos a entrevistas com a própria Jussara Terrats⁴ e Rejane Kasting Arruda⁵- bailarina que estudou na escola de Terrats.

A nova história, segundo Burke em *A escrita da História* (1992) costuma utilizar como fonte investigativa não apenas os documentos oficiais e, desta forma, considera que outras fontes podem ser usadas para o entendimento dos fatos ocorridos no passado, o que possibilita um entendimento menos parcial da história. Dentre estas fontes, se encontram as vivências e os decorrentes depoimentos de pessoas. Ainda conforme o mesmo autor a nova história surgiu em oposição à história tradicional, também denominada de *história rankeana*, em alusão ao historiador alemão Leopold Von Ranke (1795-1896). O termo nova história é usado desde 1912, mas, foi nas décadas de 1970 e de 1980 que a oposição à história tradicional alcançou proporções mundiais. Ela possui como principais características: preocupar-se com todas as atividades humanas (tudo possui uma história a ser contada); optar pela análise das estruturas em vez de apenas narrar os acontecimentos; analisar não apenas os grandes feitos de estadistas, eclesiásticos dentre outros, mas também analisar a história das pessoas “comuns” e suas experiências na mudança social; examinar diversas fontes para assim conseguir uma diversidade de evidências; aceitar que para uma pergunta há várias respostas, que todas podem estar corretas, segundo diversos pontos de vista; e, por último, aceitar que é sempre sobre um ponto de vista que a história é contada (BURKE, 1992).

4 TERRATS, Jussara Maria, bailarina, coreógrafa e professora de dança, nasceu em São Paulo, em 18 de abril de 1952. Fez cursos nos E.U.A, Inglaterra, Brasil e Espanha. Tem extensa formação em Balé Clássico, *Jazz Dance* e Dança Moderna. Cedeu entrevista por email a Charlene Simão, visto que há doze anos reside em Miami nos Estados Unidos, em 10 abr. 2008.

5 Rejane K. Arruda é atriz e bailarina, nasceu em Florianópolis e mora atualmente em São Paulo. Foi aluna de Jussara Terrats e bailarina integrante do *Ballet Desterro*. Entrevista cedida a Nastaja Brehnsan em 31 de out. de 2007 as 16h30, no Centro de Artes da UDESC.

Desde então várias vertentes historiográficas da nova história surgiram, contudo o que se torna mais relevante para este estudo não é guiar-se exatamente por determinada vertente, mas sim perceber que as fronteiras historiográficas estão cada vez mais abertas, os métodos de pesquisa são variados e, em vista disso, atendem melhor às necessidades de cada estudo. Sem, por isso, adquirirem pretensões que não poderiam alcançar, como por exemplo, a de uma história total.

O problema está em se achar uma maneira de reconhecer os limites do conhecimento e também da razão, enquanto ao mesmo tempo se constrói uma historiografia capaz de organizar e explicar o mundo passado. Por isso, o principal conflito não é entre a nova história e a história tradicional, mas antes do significado da história encarada como uma prática interpretativa. (LEVI, 1992, p.136).

Com base nestas novas visões, verifica-se a relevância das entrevistas e de materiais como programas de espetáculos (Fig.1), recortes de jornais (Fig.2) e fotografias para um entendimento da escola e do grupo de dança criados por Terrats.



Fig. 1 - Programa do espetáculo *Jazz de la Suite*, 1978, *Studio de Dança*.
Foto de Pedro Alípio. Fonte: Arquivo pessoal de Sandra Meyer.



A primeira apresentação do Grupo Studio de Dança aconteceu em novembro de 78.

Grupo Studio apresenta a dança-jazz amanhã, no TAC

FLORIANÓPOLIS - O Studio de Dança surgiu quando a bailarina paulista Jussara Terrats, e o espanhol Tximo Terrats, resolveram localizar dança na Capital catarinense, dando desta forma oportunidade a muitas pessoas de se iniciarem nas técnicas do belê clássico, moderno e dança-jazz, aprendendo desta forma a soltar-se no infinito dos movimentos de seus corpos. Assim, entre estes espíritos sensíveis, foi possível, para Jussara Terrats, formar um grupo dedicado à dança e divulgação em Florianópolis e no interior do Estado, esta que é uma das mais tradicionais artes de expressão corporal.

Jussara pode concretizar o seu sonho em 1978, quando, a seu convite, a bailarina espanhola Montserrat Borrero, formada em dança nos melhores centros europeus, veio ao Brasil e ficou três meses em Florianópolis, ministrando um curso de jazz que segue a

técnica do coreógrafo norte-americano Matt Mattox, famoso pela realização de alguns dos melhores filmes de dança que Hollywood produziu, como "West Side Story" e "Sete Irmãos", entre outros.

Montserrat foi aluna de Matt Mattox em Londres, onde aprendeu, com o mestre, os segredos da sua técnica, e os transmitiu, aqui em Florianópolis, para um grupo de bailarinas selecionadas por Jussara e Tximo. Depois de alguns meses de trabalho, estes acharam que era tempo de criarem um grupo de dança que através de espetáculos divulgasse o trabalho realizado.

Surgiu então o Grupo Studio de Dança, que se apresentou pela primeira vez no Teatro Alvaro de Carvalho, no dia 15 de setembro de 1978. No espetáculo foram apresentadas coreografias de Jussara, Montserrat e da mineira Karla.

NOVAS COREOGRAFIAS

Jussara e o Studio de Dança estarão apresentando, nos próximos dias 24, 25 e 26, às 21 horas, no Teatro Alvaro de Carvalho, novas coreografias de dança-jazz, num estilo nascido nos ritmos primitivos do negro africano, trazido para a América com a escravidão e que desde aqueles dias não cessou de evoluir, até chegar ao jazz norte-americano, profundamente ligado aos ritmos mulatos de Centro-América e ao nosso samba, pois todos nasceram no mesmo berço.

As músicas do espetáculo são de autores internacionais como Herbie Hancock, Pink Floyd, Rick Wakeman, e de nacionais como Egberto Gismont. Os ingressos para este novo espetáculo estão à venda na bilheteria do TAC e no Studio de Dança, na Rua General Bittencourt, 66, atrás do Clube Doze de Agosto, na Capital.

Fig. 2 – Nota do jornal *O Estado* (Florianópolis) relatando as origens e influências da dança de Jussara Terrats em novembro de 1978.

Fonte: Arquivo pessoal de Sandra Meyer .

Início da dança na cidade

Na capital catarinense, na década 1970, predominavam ainda as mostras de coreografias de escolas de balé a cada final de ano. Os primeiros professores que chegaram à cidade ensinavam a técnica de balé clássico. Foram eles: Albertina Ganzo⁶ (russa), Ramon Jisnisky⁷ (brasileiro) e Jaques Oliver⁸ (argentino). Vale ressaltar também a importância dos clubes sociais da cidade como os primeiros incentivadores da dança⁹, pois ofereceram salas para o ensino, além de contribuírem com as apresentações de finais de ano (NUNES, 1994).

Enquanto a dança na capital catarinense começa a surgir entre 1937 e 1970, o ensino do balé, o desenvolvimento de outras técnicas e abordagens já havia surgido e era constantemente rediscutido nos Estados Unidos, na Europa e nos centros maiores do país, como São Paulo, Salvador, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. O intuito não é apenas constatar um “atraso” nas informações que chegavam até a ilha,

6 Albertina Saikowska de Ganzo (1919-2000) nasceu em Tibilisi, na Rússia e aos nove anos chegou ao Brasil, indo morar primeiramente no Rio de Janeiro. Estudou balé na Escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com Maria Olenewa. Chegou em Florianópolis em 1937 onde inicialmente montava coreografias para os bailes dos clubes da cidade.

7 Ramon Jisniski (1939) estudou na Ópera Comique em Paris, onde obteve os títulos de Bacharel e Licenciado em Dança. Após anos exercendo os cargos de bailarino e professor em vários países e cidades do Brasil, veio para Florianópolis em 1967 onde criou a escola de *ballet* do clube Doze de Agosto e o *Ballet de Câmera de Florianópolis*.

8 Angel Américo Oliviere (1931), mais conhecido como Jaques Oliver. Nascido em Buenos Aires, estudou no Teatro Cólón de Buenos Aires onde obteve formação em dança clássica. Veio para Florianópolis em 1968 convidado a assumir a direção da escola do Clube Doze de Agosto.

9 Além dos clubes sociais e dos três primeiros professores de balé, aportaram na cidade outros importantes profissionais que contribuíram para o desenvolvimento da dança florianopolitana. Dentre eles destacamos Bila Coimbra que “não somente revestia o balé com uma roupagem popular, mas buscava trazer para a linguagem da dança acadêmica elementos corporais de danças e ritmos populares brasileiros, como o gingado e serpenteado do maxixe e o do samba, utilizando-se de sapatilhas de ponta, além do sapateado e canto” (NUNES, 2008, p.7).

mas perceber o desenvolvimento próprio da dança local num momento diferenciado.

Desde seus primeiros indícios, na década de 1930, até os dias atuais, a dança em Florianópolis soma cerca de oitenta anos. Neste curto período ela absorveu as diversas técnicas de dança que se destacaram tanto no país como no mundo tais como balé clássico, dança moderna, *jazz dance*, dança de salão, dança do ventre, dança afro, dança flamenca e dança contemporânea. Confirma-se desse modo, que em poucos anos, a dança na capital catarinense conseguiu abarcar uma diversidade de informações, pois atualmente as escolas de dança ensinam diversas técnicas assim como existem grupos representativos dessas que se apresentam em eventos e participam de festivais de dança nacionais e internacionais.

Jussara Terrats e o *Studio de Dança*

A bailarina e professora Jussara Maria Terrats fez cursos com diversos professores, principalmente as técnicas de *jazz dance* e dança moderna. Ainda em São Paulo ela fora aluna da professora Penha de Souza,¹⁰ uma especialista na técnica desenvolvida por Martha Graham (1894-1991).¹¹

Em 1977 Terrats veio morar em Florianópolis e, ao perceber o potencial da cidade, abriu no mesmo ano uma escola de dança moderna e de *jazz* chamada *Studio de Dança*, em uma sala no Edifício Dias Velho,

10 Penha de Souza, professora paulista, uma das poucas especialistas no ensino da técnica de Graham no país. Ela lecionou no Studio de Dança a convite de Terrats, tendo ensinado a técnica de Graham e coreografado a partir dos princípios da coreógrafa norte-americana.

11 Graham conduziu o método de ensinamento que é agora modelo na pedagogia da dança moderna: exercícios de chão para fortalecer as costas e as pernas; sustentar o equilíbrio; as séries de alongamento no chão com quatro diferentes padrões e níveis de braços; abrir 4ª posição; quedas; extensões laterais; e caminhadas, corridas, pulos e saltos em diagonal. (HOROSKO, Marian, 1991). Tradução não publicada, efetuada por Gaby Imparato.

na Rua Felipe Schmidt, no centro da capital catarinense. Posteriormente, mudou-se para uma antiga casa na Rua General Bittencourt e sua escola se tornaria um centro de bailarinos interessados em conhecer novas abordagens em dança, pois foi neste momento que a cidade tomou contato com estas duas técnicas aprendidas por Terrats em São Paulo. Segundo Rejane Kasting Arruda (2007)¹² “as aulas de Jussara eram divididas entre *jazz*, às segundas-feiras, com práticas de alongamentos e dança moderna às quartas-feiras”. A escola aos poucos começou a ensinar também aulas de outras técnicas como relata Terrats (2008):

Ministrei cursos de moderno e *jazz*, além de cursos de *ballet*, alongamento, sapateado, teatro, afro, pantomima, ministrado por outros professores. Além de aulas normais durante o ano, finalizando com o recital da escola, o Studio também oferecia cursos de férias. Procurando diversificar o programa da escola, trouxe professores de fora, como Montserrat Borreda (Espanha), Eduardo Botbol (Argentina), Breno Mascarenhas (São Paulo), Penha de Souza (São Paulo), Alberto Quesada (Argentina) entre outros. Como resultado destes cursos, surgiram os trabalhos: “Jazz La Suite”, “Botbolet’s Troupe” e “Momentos”, dando uma característica distinta a cada um deles.¹³

No mesmo período montou um grupo de dança com alunos da academia, também chamado *Studio de Dança*. Integravam o grupo: Cláudia Schillickman, Édina Taulois, Fernanda S. Meyer, Sandra Meyer Nunes, Jaqueline Sperandio, Izalto Silveira, Jussara Terrats e Tximo Terrats.

Conforme Arruda (2007) “Jussara trazia para o grupo elementos da TV, toda essa cultura *pop*”. A junção de movimentos de *Jazz Dance* aos da Dança Moderna acrescidos de outros elementos divulgados pela mídia da época, como as coreografias dançadas pelo cantor norte-americano Michael Jackson (1958-2009) em seus vídeos e, em especial no

12 Todas as citações de Arruda referem-se à entrevista realizada em 31 de outubro de 2007 as 16h30 no Centro de Artes da UDESC.

13 Entrevista cedida por email à Charlene Simão, em 10 abr. 2008.

álbum *Thriller* (1982),¹⁴ da novela *Dancin Days*,¹⁵ com suas coreografias de *jazz dance* ao estilo de Lennie Dale (1934-1994), que reproduzia parte da estética marcante do grupo criado por ele no início dos anos 1970, os *Dzi Croquettes*¹⁶, inspirava Jussara em suas criações.



Fig. 3. Programa do espetáculo Contratempo - Studio de Dança.

14 *Thriller* é o sexto álbum de estúdio de Michael Jackson. Explora gêneros como o *funk*, *soul*, *soft rock*, *R&B* e *pop*. As letras abordam temas como a paranóia e o sobrenatural. O álbum foi o primeiro a usar com sucesso o videoclipe como ferramenta promocional - os videoclipes de *Thriller*, *Billie Jean* e *Beat It* foram considerados inovadores para a época. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Thriller>. Acesso em 11 de agosto de 2010 às 17h.

15 Telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Globo de julho de 1978 a janeiro de 1979. Escrita por Gilberto Braga e dirigida por Daniel Filho, Gonzaga Blota, Dênis Carvalho, Marcos Paulo e José Carlos Pieri. Para o título da novela, o autor pegou o nome emprestado da famosa boate de Nelson Motta, a *Frenetic Dancing Days Discothèque*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Dancin'_Days>. Acesso em 7 de agosto de 2010 às 13h.

16 Os *Dzi Croquettes* surgiram nos anos 70 e combinavam música, teatro, dança e irreverência. Composto por treze homens usando roupas e maquiagens femininas, o grupo foi proibido algumas vezes de se apresentar no país no período da ditadura.

O grupo *Studio de Dança* montou dez espetáculos durante seu tempo de existência. O primeiro intitulado *Jazz la Suite*, estreou em dezembro de 1978 e possuía uma coreografia chamada *La Trotoire*, inspirada no musical norte-americano *Chorus Line*.¹⁷ Com coreografias de Montserrat Borreda, Ricardo Ordones e Jussara Terrats, o espetáculo gerou grande entusiasmo devido às novidades que trouxe para a cena da dança local. O fato chamou a atenção da imprensa, como pode ser comprovado numa reportagem do Jornal *O Estado*, de 24 de maio de 1979, em matéria intitulada “A nova dimensão da dança na cidade com o *Studio* no Teatro Álvaro de Carvalho”:

Uma coisa totalmente nova em Florianópolis. Não se quer dizer com isso que o *Studio de Dança* reformula a arte do balé, mas sim que ele já alcançou uma maturidade que se expressa através de coreografias belíssimas, fantasias que nunca foram utilizadas como meio de comunicação visual na cidade (JORNAL O ESTADO *apud* NUNES, 1994, p.30).

As músicas eram de John Handy, Herbie Hancock, Egberto Gismonti e Michael Bennet. O cenário simulava um ambiente urbano e os figurinos eram ajustados ao corpo, inspirados em videocliques, mesclavam elementos da cultura *pop* e do cotidiano, como camisas, tênis e meias soquete com malhas próprias utilizadas nas aulas de dança (Fig. 4). Os movimentos, conforme Terrats (2008), eram uma coletânea de diferentes estilos e técnicas em *jazz dance*, Montserrat Borreda trouxe a linha de Matt Mattox,¹⁸

17 *A Chorus Line* é um musical da Broadway que fala sobre dezessete dançarinos. Tem letra de Edward Kleban e música composta por Marvin Hamlisch. A produção original tem a coreografia e direção de Michael Bennett, sendo premiada com o prêmio Pulitzer de drama em 1976. Também foi adaptado para o cinema em 1985 no filme *A Chorus Line*. A montagem brasileira, que estreou em São Paulo em 1982 contou com Cláudia Raia e Thales Chacon no elenco. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Chorus_Line>. Acesso em 11 de agosto de 2010 às 17h37m.

18 Matt Mattox: “Dançarino, coreógrafo e professor de *jazz*. Nasceu em 1921. Teve formação clássica antes de tornar-se dançarino de *jazz* em Hollywood entre os anos 1946 a 1953. Começou a trabalhar como coreógrafo em 1948, contratado por Jack Cole, para um musical da Broadway chamado ‘Magdalena’. Matt criou um sistema de exercícios para os dançarinos de *jazz*. Suas aulas eram acompanhadas por bangôs, incluindo alongamentos ao chão, movimentos no centro da sala e principalmente

Jussara Terrats, a técnica Luigi-Style.¹⁹



Fig. 4 – Coreografia de Jussara Terrats chamada *Chorus Line*, integrante do espetáculo *Jazz de La Suíte*, de 1978. Da esquerda para a direita, na primeira fila, Maria Modesto, Jussara Terrats, Fernanda Meyer, Claudia Schillickman.

Fonte: Arquivo pessoal de Sandra Meyer Nunes.

Ricardo Ordones para a coreografia *La Trotoire* inspirou-se nas expressões e nos movimentos dos grandes musicais. A coreografia tinha uma ambientação noturna, que sinalizava a presença de álcool e cigarro. O texto retirado do programa do espetáculo *Jazz de La Suíte*, de 1978,

combinações improvisadas, pois para ele a composição coreográfica devia partir da música, servindo como total inspiração para as sequências. Ele foi um dos grandes responsáveis pela visão do *jazz* como uma modalidade específica de dança, e principalmente foi ele o criador de muitos exercícios utilizados nas aulas de *jazz*, alguns autores o consideram uma ‘Lenda do Jazz Dance.’ Disponível em: <<http://www.conexoadanca.art.br/imagens/textos/artigos/Estudo%20Hist%C3%B3rico%20da%20Dan%C3%A7a%20Jazz%20nos%20Estados%20Unidos.html>>. Acesso no dia 2 de outubro de 2007 às 14h. O texto é fruto de um artigo de Evelyne Correia sobre a dança jazz nos Estados Unidos, e é parte de seu trabalho de conclusão do curso Bacharelado em Educação Física na PUC/PR em 2007. O site pesquisado é organizado por Luís Claudio Cunha de Souza.

¹⁹ De acordo com o programa do espetáculo *Jazz de La Suíte* (1978), trata-se de uma técnica desenvolvida pelo bailarino Luigi após um acidente de automóvel no qual seu corpo ficou paralisado do lado direito e o rosto do lado esquerdo. O bailarino teve anos de estudos para aprender a controlar seu corpo novamente. A técnica combina harmonia, força e energia.

explicita:

A sedução do pecado, fruto proibido, teatro de revista, roupas de cetim, olhos pintados na esperança da noite, borrados pela indiferença do amanhecer, esvaecidos pela cachaça, turbados pela fumaça e de repente acontece... é a alegria de um momento, caçado num cais do porto, onde por alguns instantes tudo é possível.

Tanto os movimentos como as expressões faciais de *Jazz de La Suíte* representaram significativa mudança em relação a maioria dos espetáculos de balé apresentados até aquele momento na cidade. Geralmente as apresentações resumiam-se às adaptações e trechos de balés de repertório.

Em 1980 estreou *Botbolets Troupe* (Fig.5 e 6), com coreografias de Eduardo Botbol. O espetáculo diferenciava-se, pois contava com a participação de mímicos, músicos e atores. Terrats (2008) explica as sensações que o espetáculo suscitava:

Quando o som penetra em nossos ouvidos- sons harmônicos, musical- surge uma reação interna; esse som tem uma vibração, e ao captá-lo, nosso corpo gera movimento. É um princípio in-governável que podemos aprender a domesticar. Os movimentos surgem a partir das emoções particulares de cada um, e se transformam em arte quando encontram uma linguagem universal, já que o ser humano tem uma essência comum.²⁰

As músicas eram de Rolling Stones e Mama Cass, não havia cenário e como figurinos, variações de malhas de dança, adereços em branco e preto e sapatos diferenciados. Os movimentos remetiam a estrutura do balé clássico e *jazz dance*, com muitos gestos característicos dessa técnica, e expressões faciais. Vale ressaltar que Botbol trouxe um tipo de irreverência inspirada no grupo carioca Dzi Croquettes, dirigido por Lennie Dale, referência nos anos 1970.

20 Entrevista cedida por email à Charlene Simão, em 10 abr. 2008.



Fig.5 e 6 – Ensaio do Espetáculo *Botbolets Troupe* de 1980, na sala do Studio de Dança. Fotos de Luiz Fernando Ferreira.
Fonte: Arquivo pessoal de Raquel Rita.

O grupo *Studio de Dança* dissolve-se em 1982 e cede lugar a outra iniciativa de coletivo, o *Grupo Experimental de Dança*, sob a direção de Jussara Terrats e Penha de Souza, com pretensões à profissionalização mais evidentes. Faziam parte do *Grupo Experimental de Dança*: Sigríd Pianta, Cláudia Tenfen, Patrícia Soares, Raquel Rita, Ivana Bonomini e Jussara Terrats. Ainda no mesmo ano, o *Grupo Experimental de Dança* montou o espetáculo *Sonhos*, coreografado por Jussara Terrats. O espetáculo combinava dança e pantomima, com a participação do mímico

argentino Daniel Barbedos. *Sonhos* abordava as diferenças entre a percepção de mundo de uma criança e a de um adulto.

A dança tem sido para mim uma necessidade de dar algo, de expressar e encontrar um ponto de vinculação com a vida que me rodeia. Aí surgiu “Sonhos”- resultado do meu momento em 1982. Uma suma de sentimentos de perda, a alegria contagiante de minhas filhas Juliana e Mariana, minhas amigas queridas, o magnetismo do palco e finalmente a contradição da definição de tempo, vista através dos olhos de uma criança e um adulto, presos na rotina do “dia a dia”.²¹

Com músicas de Egberto Gismonti e Steve Wonder, havia também em *Sonhos*, um quinteto de violão que executava diversas músicas ao vivo. Os figurinos eram vestidos brancos de renda e roupas de palhaço. Segundo Terrats (2008) a maquiagem era “de pantomima branca, com olhos grandes (de boneca) que se tornava circense quando em cena colocávamos um nariz de palhaço”.

Através das descrições de alguns espetáculos do *Studio de Dança* e do *Grupo Experimental de Dança* pôde-se observar que o pioneirismo de Jussara Terrats na dança local deu-se através da introdução de novas técnicas e a construção de uma movimentação e estruturação coreográfica diferenciada daquelas que vinham sendo apresentadas em Florianópolis. A sensualidade e sinuosidade dos movimentos de *jazz dance* foram pela primeira vez levados aos palcos da cidade. Assim como a utilização de músicas diferentes, já que a mudança de um estilo clássico para a música *pop* representou significativa novidade, traduzindo mais que mera alteração de um estilo musical. A música, segundo Pavis (2003, p.130) “cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação”. A atmosfera romântica da música clássica, apresentada nos espetáculos de balé, mudou para uma atmosfera de sensualidade e extroversão nas coreografias de Jussara Terrats. Ela pensou a trilha sonora como um componente significativo na dança em

21 *Ibidem.*

Florianópolis, pois deixou de ser apenas um acompanhamento e tornou-se fonte investigativa e de interação com a dança²².

Descrever o espetáculo obriga a pensar em um conjunto de fenômenos visuais e fenômenos acústicos, a sentir o efeito do que um produz no outro e, se possível, a perceber qual elemento é mais afetado em tal ou tal momento pela música. Para isso, se examina se a música cumpre um papel apenas auxiliar em relação à atuação, se ela permanece localizada em alguns poucos momentos ou se caminha, como no teatro musical, para uma forma integrada, na qual música e atuação são parceiras iguais que desabrocham e se completam em um gênero novo. (PAVIS, 2003, p. 131).

Os movimentos do *jazz dance* aliados as músicas de estilo *pop* e aos figurinos (diferenciados daqueles usados até então nas apresentações de balé na cidade) criaram uma nova cena na dança local. Com essas inovações o *Studio de Dança* passa a ganhar novos admiradores da dança, é a primeira vez que um grupo de dança conquistava um público apreciador de coreografias sem serem somente os familiares dos bailarinos. Os trabalhos montados traziam novas ideias e técnicas, o que mudava o perfil das apresentações de dança, além de criar uma oportunidade de incentivo à profissionalização para uma geração de bailarinos e coreógrafos.

Em 1985, Terrats muda-se para Porto Alegre, encerrando as atividades do *Studio de Dança* e do *Grupo Experimental de Dança*, na capital. Atualmente reside em Miami, Estados Unidos, onde em parceria com as filhas Mariana Zerbino e Juliana Zerbino dirige o *ABC Dance Miami*²³, uma escola de dança para crianças.

22 As relações históricas entre dança e música são diversas. Existia uma certa submissão da dança à música, pois as coreografias eram construídas paralelamente às notas musicais. Somente no século XX vemos uma maior autonomia e interdependência entre estas áreas, a exemplo das experiências de Merce Cunningham e John Cage.

23 Outras informações podem ser obtidas em: www.abcdancemiami.com.

Considerações finais

Como vimos, até os anos 1970 havia uma predominância do ensino do balé em Florianópolis. Com a chegada da professora Jussara Terrats houve a inserção de novas técnicas as quais, lentamente, geraram um ambiente propício para o desenvolvimento da dança contemporânea, abrindo caminhos para outros profissionais e estimulando a criação de grupos de pesquisa em dança.

É possível reconhecer as primeiras reverberações modernistas na dança em Santa Catarina na década de 70 no exercício de sobrevivência presente nas produções coreográficas e nas práticas de ensino, com a introdução de novos elementos técnicos e estéticos aliados à tradição do balé. (NUNES, 2008, p.7).

Coreógrafos e bailarinos da cidade, a partir da incorporação de outras referências técnicas e estéticas à sua formação, buscaram e produziram novos entendimentos corpóreos e compositivos em seus trabalhos coreográficos e nas suas metodologias de ensino. A partir daí muitos deles passaram a atuar em diferentes espaços da cidade. Dentre eles, podemos citar Juliana Fernandes, que criou o Espaço de Dança; Fernanda Meyer, que passou a lecionar e coreografar em outras escolas da cidade; Sandra Meyer que fundou o *Ballet Desterro*; Raquel Rita que foi para São Paulo estudar com Penha de Souza e depois regressou a Florianópolis onde integrou o *Ballet Desterro* e Ivana Bonomini que, depois de integrar o *Ballet Desterro*, participou do Ronda Grupo de Dança e Teatro.

Aos poucos as academias e as escolas foram oferecendo também aulas de sapateado, dança do ventre, dança afro, dança de rua, entre outras. Isto possibilitou o conhecimento de mais técnicas e a possibilidade de interação entre elas, a realização de novas pesquisas artísticas e o surgimento das primeiras companhias de dança contemporânea. Segundo Nunes (1994), nesta época a linguagem da dança contemporânea começa a ser inserida aos poucos e aparece aliada às técnicas já existentes na cidade.

A contemporaneidade da dança surge na cidade ainda ligada a estrutura da dança clássica, mas nutrindo-se de alguma experimentação como: a ausência de música, abstração dos temas, geralmente expressando o cotidiano do homem e a introdução de outras linguagens, como a visual (slides). A linguagem do teatro também é incorporada à dança, auxiliando os coreógrafos na narração das histórias (NUNES, 1994, p.31).

Algumas das experimentações feitas pelo *Studio de Dança* mantiveram-se como elementos comumente utilizados nos grupos surgidos ao longo dos anos 80²⁴. Deste modo, percebe-se a importância do pioneirismo da professora Jussara Terrats ao inserir a dança moderna, o *jazz dance* e novas formas de pensar os elementos de cena dos espetáculos na cidade. Ao vir para a capital nos apresentou mais que movimentos novos, mostrou-nos novas formas de pensar a dança.

24 Como o *Ballet Desterro* surgido em 1984. Sugerimos a leitura do artigo de Jussara Xavier sobre o grupo neste livro. E, como o *Cena 11 Cia. de Dança*, que adveio da Academia Rodança em 1986. A iniciativa de montar o grupo partiu da proprietária da escola, Rosângela Mari Matos, com o intuito de aperfeiçoar o treinamento técnico de seus melhores alunos para que pudessem representar sua academia em mostras e festivais de dança. Em 1993 Alejandro Ahmed assumiu a direção do grupo e passou a coreografá-lo.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BREHSAN, Nastaja Roussenq. *A formação de bailarinas e bailarinos contemporâneos em Florianópolis*. Trabalho de conclusão do curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas. Santa Catarina: UDESC, 2007.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- HOROSKO, Marian. *Martha Graham - The Evolution of Her Dance Theory and Training 1926-1991*. Tradução de Gaby Imparato. Chicago: Review Press Incorporated, 1991.
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- NUNES, Sandra Meyer. Novos tempos para a dança em Florianópolis nos anos 1970: a contribuição de Bila Coimbra e Renée Wells. In: MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto (org.). *História em movimento. Biografias e Registros em Dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.
- NUNES, Sandra Meyer. *A dança cênica em Florianópolis*. Cadernos de Cultura. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SILVA, Francisco de Fátima. *Ás voltas com a Babel: Derrida e a tradução (Catacréstica)*. Sínteses - Revista dos Cursos de Pós-Graduação, 2007.
- SIMÃO, Charlene. *A cena da dança contemporânea em Florianópolis. 1972 a 2008. Vestígios e Reverberações*. Trabalho de conclusão do curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas. Santa Catarina: UDESC, 2008.

Programa de espetáculo

Jazz de la Suíte, 1978, Studio de Dança.

Periódico consultado

Jornal O Estado, de 24 de maio de 1979, em matéria intitulada “A nova dimensão da dança na cidade com o Studio no Teatro Álvaro de Carvalho”.

Ballet Desterro: contemporaneidade na dança catarinense

Jussara Xavier

As iniciativas historiográficas ainda são escassas em relação ao que se produz em dança no Brasil. Estudos e pesquisas na área começam a ser mais numerosos, mas, infelizmente, sabemos que boa parte dos acontecimentos e processos que poderiam se inscrever dentro de uma “história da dança brasileira” podem estar condenados ao esquecimento (TORRES, 2008, p. 167).

É curioso acessar livros de história publicados em nosso país sobre “a dança brasileira” e verificar quão inexpressivas e/ou equivocadas são as linhas dedicadas ao estado de Santa Catarina (SC). Em contrapartida, este texto narra particularidades da dança catarinense, com o intento de incentivar novas pesquisas e suscitar reflexões neste âmbito. O artigo é fruto de um estudo realizado com auxílio da Bolsa de Pesquisa Crítica em Dança concedida pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 2008, no qual também produzi e dirigi um documentário em vídeo. Movimentos do Ballet Desterro (1984-1992) são apresentados como pistas que se oferecem para destacar o contexto local nos anos 80, período em que a dança contemporânea é impulsionada na capital catarinense. Algumas questões motivaram a pesquisa, como: Em que ambiente surge e se desenvolve o Ballet Desterro? Quais as particularidades da(s) dança(s) do grupo? Como a companhia estava organizada na época? De que modo o Ballet Desterro mudou o perfil da produção de dança na cidade de Florianópolis? A trajetória do grupo colaborou para uma rediscussão do corpo na dança?

Considerando que o Ballet Desterro utilizou a tradição do balé clássico - base de seu treinamento corporal, para realizar experiências de dança contemporânea, interessa refletir sobre os procedimentos criativos adotados pelo grupo. Neste sentido, o que colaborou para que o mesmo viesse a transitar por um pensamento contemporâneo de dança? Que formas de apoio eram concedidas aos artistas da dança nos anos 80? Quais fatores colaboraram para a continuidade das atividades do Ballet Desterro ao longo de seus nove anos? Quais cooperaram para a extinção do grupo? Estas e outras perguntas interessam para pensar a realidade do Ballet Desterro, levando em conta que a existência grupal na dança articula aspectos relativos à formação, produção, fruição e ao financiamento artístico.

Apresento eventos de forma cronológica apenas para facilitar o estudo. No entanto, afirmo que não se trata de um caminho linear mas de um fenômeno complexo que não se esgota nestas páginas. Britto (2008, p.85-86) chama atenção para os efeitos contaminatórios de informações do passado na atualidade, os quais possibilitam a permanência de algo que antes de desaparecer interage no próprio contexto e replica noutros organismos. Tal expansão ocorre num processo de continuidade e opera num viés evolutivo, o qual colabora para buscar as relações entre acontecimentos ao longo do tempo. A ação e a história do Ballet Desterro inicia-se muito antes de sua constituição formal enquanto grupo e continua nos dias de hoje, especialmente nas ações artísticas daqueles que o constituíram. Britto (2008, p. 94) destaca: “Uma vez que a dança se faz existente pela ação de um corpo que cria movimentos, e dura apenas enquanto esse corpo atua dançando, a sua historicidade é relativa ao corpo que dança”. Com esta ponderação abracei o desafio de reconhecer e pensar propriedades das danças produzidas pelo Desterro. A fonte principal para análise foi a imagem gravada em vídeo. No entanto, enquanto bailarina e admiradora, sempre acompanhei atenta as produções do grupo e guardo na memória alguns trabalhos que não pude rever por falta de registros disponíveis, como *Ladeira* e *Prisões*. Munida de outros documentos

(programas, jornais, fotos) e com a realização de entrevistas pude recortar algumas, entre tantas outras, histórias dos corpos e das danças do Ballet Desterro.

Ponto(s) de partida

Arrisco afirmar que, de certo modo, a cidade de Florianópolis compartilha do percurso inicial de construção e desenvolvimento da dança cênica estruturado em outras cidades brasileiras, nas quais o ensino da técnica clássica e moderna foi fomentado e promovido por artistas estrangeiros que vieram habitar no país, por bailarinos brasileiros que estudaram no exterior e regressaram e, ainda, a partir de um intercâmbio no próprio país, quando trocas interestaduais desdobraram-se no surgimento de escolas e grupos¹. É fundamental recordar que a Semana de Arte Moderna ocorreu no Brasil em 1922 e que, apesar disto, o espírito modernista só alcançou a dança nacional vários anos depois. De fato, nesta época os brasileiros não desejavam extinguir o balé clássico, mas inversamente, almejavam importar profissionais tanto para fortalecer o aprendizado clássico quanto para encaminhar pesquisas na dança moderna (SIRIMARCO, 2009, p.25). Cabe ainda lembrar que a primeira escola de dança oficial do Brasil, a Escola de Bailados do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi aberta somente no ano de 1927² e em 1936 criou-se o primeiro corpo de baile brasileiro, responsável por temporadas dedicadas exclusivamente ao balé (PEREIRA, 2004, p. 23).

1 Para aprofundar a questão, sugiro a dissertação de Gisela Dória Sirimarco intitulada *A Teatralidade na dança do Grupo Primeiro Ato* sob orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa. Pesquisa produzida na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

2 Segundo Pereira (2004, p. 23), nasceu como resultado do “esforço pessoal da bailarina, coreógrafa e professora russa Maria Olenewa e do crítico teatral Mário Nunes”, com a função de preparar um corpo de baile para participar “das óperas importadas que se apresentavam no teatro, no intuito de tornar as temporadas mais econômicas”.

Sandra Meyer³ relata que até meados da década de 70, a formação em dança na capital de SC resumia-se a aulas de balé clássico, relembra:

Em 1977 uma amiga, que era também dançarina, me ligou e falou: - “Olha, abriu uma escola de dança moderna e jazz”. Era a primeira vez que eu tinha a oportunidade de estar fazendo outro tipo de técnica e de trabalho artístico mesmo. [...] quem estava abrindo esta escola era Jussara Terrats, uma paulista que tinha mudado para Florianópolis [...] Aquele estúdio foi um grande celeiro de artistas e dançarinos da cidade.

Com a abertura do *Studio de Dança*, Jussara Terrats (1952) oferece diferentes alternativas de aprendizado, quebrando a hegemonia do ensino do balé clássico.⁴ A pesquisadora Vera Torres⁵ observa que:

No final da década de 70 e início da década de 80, começa a existir várias escolas de dança, vários grupos de dança que surgem exatamente ligados a estas escolas [...]. Há um grande desejo de dançar, de criar, e isso é explícito pelo número de grupos que tentam se estruturar. E o Ballet Desterro surge exatamente neste contexto, onde há um desejo de criação, onde há um desejo de inovação. Eu acho inclusive que é a nossa versão local de uma nova dança.

Apesar de levar aos palcos catarinenses novas possibilidades de dança e realizar experimentações cênicas, o corpo do Desterro nunca se afastou totalmente da técnica clássica e moderna, nem tinha o propósito declarado de radicalizar e realizar rupturas artísticas. As inovações eram concretizadas a partir de um interesse contínuo na reflexão sobre o próprio fazer e da busca pela profissionalização, questões que serão desenvolvidas ao longo deste texto. A concepção estética do Desterro voltava-se ao refinamento e a qualidade de seus espetáculos, os quais

3 Entrevista concedida a autora no Teatro Álvaro de Carvalho, Florianópolis, 22 de fevereiro de 2009.

4 Ver o artigo de Charlene Simão e Nastaja Brehnsan neste livro.

5 Entrevista concedida a autora no Centro Integrado de Cultura, Florianópolis, 11 de abril de 2009.

valorizavam, sobretudo, a execução de movimentos do corpo dançante. No desejo de explorar outros caminhos e se afastar dos passos convencionais, conecta-se à identidade da dança-teatro e da nova dança, iniciadas na Europa nos anos 20, bem como, da dança pós-moderna americana na década de 60. No entanto, a “nova dança” do Desterro estrutura-se principalmente a partir dos preceitos básicos da dança moderna (informação que chega tardiamente no solo catarinense).

O uso do centro do corpo como propiciador do movimento, os pés descalços, o uso do chão não apenas como suporte mas onde os dançarinos podiam sentar ou deitar, o uso diferenciado da música de maneira não literal e principalmente a utilização de uma dramaticidade mais direta oriunda do movimento, da temática e dos personagens, em oposição ao lirismo considerado superficial do balé clássico, foram alguns dos traços que definiram a filosofia criativa e a linguagem da dança moderna (SILVA, 2005, p.97).

A criação do Ballet Desterro liga-se a uma tentativa anterior de constituição de um grupo chamado Desterro Cia. de Dança, em 1984, pelo professor e coreógrafo baiano Toni Príncipe, recém-chegado em Florianópolis. Lecionando em diversas academias da cidade, Príncipe reuniu bailarinos atuantes para formar o grupo. Segundo Nunes (1994, p. 36) sua coreografia “embora não amadurecida, já buscava uma linguagem contemporânea e incluía elementos do teatro”. Com a saída de Toni Príncipe da cidade, a Desterro Cia. de Dança desfez-se no mesmo ano de seu surgimento. Apesar de uma breve existência, provocou o encontro de interessados no desenvolvimento de um trabalho profissional em dança e impulsionou o nascimento do Ballet Desterro. Os integrantes da Desterro Cia. de Dança, decididos a continuar o trabalho iniciado por Toni Príncipe, formam sob a direção de Sandra Meyer em setembro de 1984 o Ballet Desterro. A denominação faz referência ao antigo nome da cidade de Florianópolis, *Nossa Senhora do Desterro*.

Ao lado do Ballet Desterro, outros grupos são criados em Floria-

nópolis na década de 80, como o Shapanã,⁶ MóBILE,⁷ Cena 11 Cia. de Dança,⁸ Vidança⁹ e Alma Negra.¹⁰ A partir dos anos 90 outros grupos surgem neste panorama¹¹. Além de ultrapassar o amadorismo, o Desterro se diferenciava neste contexto por não se constituir como representante

6 Nasceu em abril de 1983 com Ildo de Oliveira Rodrigues (1952-?), que aos vinte anos de idade mudou-se de Porto Alegre para Florianópolis, iniciando três anos mais tarde seus estudos de dança com Jussara Terrats. Convidado a lecionar no SESC, Ildo começou a coreografar para um grupo de trinta pessoas, misturando bailarinos e não-bailarinos. Ildo ficou reconhecido por atrair pessoas sem condições financeiras de estudar em academias e muitos homens para a dança. O grupo foi extinto em 2005.

7 A professora argentina Renée Wells (1925-2007) veio residir em Florianópolis em 1977 e fundou o Grupo MóBILE em 1984. Desenvolveu uma experiência pioneira de dança na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). O grupo reuniu universitários de várias áreas de atuação para trabalhar aspectos da pedagogia da dança e improvisação. Ao admitir corpos não treinados em dança, trouxe novos entendimentos para esta arte no Estado. O mobile foi extinto na década de 80.

8 Criado em 1986 por Rosângela Matos para representar sua academia - a Rodança - em mostras e festivais, iniciou como grupo amador treinado na técnica do jazz e teve como principal coreógrafo Anderson Gonçalves (1964-2010). Desde 1993 é dirigido e coreografado por Alejandro Ahmed. Hoje é uma das mais importantes companhias de dança contemporânea do país.

9 Criado em agosto de 1989 pela professora Maria do Carmo Saraiva Kunz como projeto de extensão do Departamento de Educação Física da UFSC. Interessado em trabalhar a expressão corporal e improvisação.

10 Grupo amador fundado em 1989 por iniciativa de Maria Aparecida Gonzaga (Xuxu), produzindo coreografias de dança de rua, jazz e dança moderna no âmbito escolar.

11 Listo a seguir os mais representativos. O extinto Mahabhutas nasceu em 1990 sob a direção de Telmo Gomes e Alba Gomes, provenientes do Rio de Janeiro (RJ). Neste mesmo ano, Flávio Vargas e Marcelo Cavalcanti, ambos de Campo Grande (MS), criam o Voga Companhia de Dança, hoje extinto. Em 1993, as argentinas Diana Gilardenghi e Diana Solari fundam o Ronda Grupo de Dança e Teatro, atualmente dirigido por Zilá Muniz. No ano de 1994, Marcelo Cavalcanti deixa o grupo Voga e forma o Khala Grupo de Dança. O Grupo Patibiribia de sapateado é fundado em 1995 por Bia Mattar. O Kaiowas Grupo de Dança surge em 1998, por iniciativa de Karina Barbi. Em 2000, Daniela Alves, Melina Alarcon, Valeska Figueiredo, Denise Torraca, Fernanda Souza, Andréa Kowalski e Bianca Scliar fundam o Aplysia Grupo de Dança. Vanclléa Segtowich, Sabrina Gizela e Nastaja Brehshan criam o Octus Companhia de Atos em 2001. Em 2003, Elke Siedler e Alexei Miri Leão dão início a Siedler Cia. de Dança. Em 2004 surge a Andras Cia de Dança-Teatro com a direção de Milton de Andrade, professor do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

de uma academia ou instituição. Sem espaço fixo e com autonomia, tinha um perfil colaborativo, aberto a discussões e participação ativa de seus integrantes. Da busca de apoios à confecção de cenários e figurinos, da escolha dos coreógrafos e professores, enfim, os diferentes problemas que envolvem a sustentabilidade do grupo eram resolvidos em conjunto. Salientam-se a união e troca intensa presentes, as quais contribuíam para fortalecer e dar continuidade ao trabalho. Zilá Muniz¹², que participou do grupo como bailarina e figurinista, recorda:

cada integrante tinha ideias em relação a estética que o grupo buscava e essas ideias se conectavam. Eu acho que essa é uma das principais razões do porquê o Ballet Desterro funcionou como uma entidade que percorre um caminho e deixa uma marca que é definida. [...] Nunca foi um grupo que os bailarinos tinham posições hierárquicas [...] era um trabalho coletivo de pessoas que pensavam sobre a dança e que tinham esse projeto estético de dança moderna e depois ela foi indo para a dança contemporânea. A gente pesquisava, estudava, conversava, discutia.

Meyer comenta¹³ que exercia uma forma de direção aberta e ao coreografar lançava muitas ideias ao grupo, o qual opinava sobre a movimentação, ou seja, concedia espaço para um posicionamento crítico e criativo dos intérpretes. No entanto, em geral, o Desterro seguia a prática compositiva vigente em SC na década de 80, na qual o coreógrafo ensinava passos e sequências de dança aos bailarinos, os quais deveriam copiá-los e repeti-los até memorizar a coreografia. Assim, a composição era pré-determinada e obedecia a encadeamentos fixos definidos pelo coreógrafo. De acordo com Leste (2010, p.29):

Em sua longa história evolutiva, os passos de dança se estabeleceram prioritariamente de forma normativa, mimética, sendo que o reflexo no espelho tem servido de guia e âncora para que os dançarinos modulem as posturas e posições certas. Há uma busca

12 Entrevista concedida a autora em 27 de fevereiro de 2009.

13 Entrevista concedida a autora no Teatro Álvaro de Carvalho, 22 de fevereiro de 2009.

por uma forma idealizada ditada por modelos estabelecidos em cada época e contexto.

Ao longo de seu percurso, o Ballet Desterro mantém e realiza o objetivo de produzir um trabalho em dança com excelência e apuro técnico. Pesquisas relativas a movimento, cenografia, iluminação e figurino para a formalização de espetáculos (e não apenas a mera criação de coreografias de pequena duração, conforme a prática vigente) colaboram para o alcance de rápida evolução artística e forte repercussão na mídia local. Estabelecido como grupo de dança independente, optou por sair do âmbito restrito das apresentações de fim de ano das academias, participar de encontros fora da cidade, realizar espetáculos, trazer coreógrafos de outras localidades para montagens e aperfeiçoamento. É com esta lista de ações pioneiras que se impõe a proposta de formação do primeiro grupo profissional em SC, o qual contribui de modo significativo para o desenvolvimento da dança contemporânea. Como sublinha Márcia Manfro:¹⁴

O que o Desterro tinha que os outros grupos na época não tinham? Sempre teve um foco de fazer melhor, fazer bem feito, profissional. Tinha pesquisa, pesquisa musical, de movimento. E nisso a Sandra Meyer teve muita responsabilidade: de trazer elementos novos, porque a gente trabalhava na época com o que se chama de dança contemporânea. [...] Figurinos diferenciados, então já se tinha desde os primeiros tempos a vontade de fazer bem feito, de ser profissional, ainda que a gente não fosse porque ninguém recebia por isso.

Em 1985, Meyer cria a coreografia que marca o início do grupo: *Sentidos humanos*. Dançado por seis mulheres ao som de Astor Piazzolla, o trabalho ficou conhecido como “Tango”. Nos instantes iniciais da composição, as bailarinas executam as mesmas sequências de movimentos ocupando posições e direções distintas no espaço. Ou seja, por um momento a dança abandona a frontalidade na cena e afasta-se do con-

14 Entrevista concedida a autora em 27 de fevereiro de 2009.

vencional. Ações ordinárias como acariciar o rosto, arremesar algo, pular amarelinha, abrir a boca são transformados em movimentos de dança. Tais sutilezas são amarradas a passos típicos do balé, como *arabesques* e piruetas, que logo são desfeitos com movimentos corporais mais circulares e/ou quebrados. A bailarina Márcia Manfro destaca-se na execução de impecáveis *developpes*, *grand jetés* e *attitudes*, em solos que redeseñham as formas clássicas. O crítico de arte e artista plástico João Otávio Neves Filho (Janga)¹⁵ relembra uma apresentação de *Sentidos humanos*:

a emoção foi tão grande de pessoas que não imaginavam que dança pudesse ser isso. Que tem aquela ideia que dança era pontas, “frufriu”. De repente vem aquelas moças completamente livres dançando um outro tipo de linguagem que para grande público não era conhecida. Eles ficaram muito emocionados: puxa eu não sabia que de repente até eu posso dançar!

Observando os corpos das bailarinas e as obras que compõem o repertório coreográfico do Ballet Desterro, é possível notar que a dança clássica está presente como uma informação forte, ou seja, é a técnica que dá suporte à formação da companhia. Mas para a atriz Rejane Arruda,¹⁶ que participava do grupo como bailarina, o entendimento de dança presente naquele momento ultrapassava a questão do aprendizado técnico do clássico, afirma:

O Desterro trazia uma questão cênica que estava para além da técnica. Aquele grupo de mulheres em cena (primeiro de mulheres, depois entraram homens) era muito impactante na vida cultural florianopolitana. A gente dialogava muito com as outras áreas, a Sandra trazia muitas informações das artes plásticas. E a música que a gente usava, os intercâmbios com gente de fora. [...] O Desterro trazia todo um universo em torno de uma outra sensibilidade. [...] as coreografias que tinham uma movimentação diferente. [...] Tinha ali alguma coisa de pesquisa já, alguma coisa

15 Entrevista concedida a autora na Casa Açoriana, Florianópolis, 27 de fevereiro de 2009.

16 Entrevista concedida a autora no Centro Integrado de Cultura, 11 de abril de 2009.

de novo. [...] A gente precisava se desenvolver tecnicamente, não era uma coisa de só prazer também. Eu lembro que a gente fazia muita aula. Tinha uma disciplina, tinha uma rigidez [...]. Mas cruzava a inovação e cruzava o prazer.

O treinamento do Desterro também incluía a dança moderna e o jazz. De acordo com a bailarina Andréa Bergallo¹⁷, tal formação se consolidava com professores vindos de outras localidades que ministravam aulas em períodos mais curtos de tempo. Ressalta o nome de Mauren Esmanhoto (1958) e Penha de Souza (1935), além de outros mestres que circulavam a convite da professora argentina Renée Wells (1925-2007).

As técnicas de dança estudadas pelo elenco não foram negadas enquanto métodos para pensar e se aproximar de uma dramaturgia contemporânea do corpo e da dança, ao invés, se apresentam reelaboradas nas coreografias. Segundo Launay citada por Torres, a dança contemporânea não se inscreve

numa filiação direta ou numa herança imediata da dança precedente: uma geração ou um artista não chega necessariamente no ponto máximo do desenvolvimento de suas ideias artísticas, e a transmissão não se resume à herança de ancestrais frustrados, porque as estruturas e as técnicas do corpo continuam a evoluir durante a história. (2008, 171).

Em novembro de 1985 o Ballet Desterro estréia o musical *A Gota Dágua* (de Paulo Fontes e Chico Buarque) com o Grupo de Teatro Armação de Florianópolis. O espetáculo uniu dança, teatro e música ao vivo, intercâmbio não-usual para o momento histórico. Meyer recebeu o prêmio Bastidores do Teatro pela coreografia especialmente composta. No ano seguinte, o grupo estréia o espetáculo *Ensaio*, composto por *Sentidos Humanos*, *Na beira do abismo de uma mesa louca*, do argentino Fernando Lopez e *Prisões*, da paulista Eliana de Moraes. Nilson Nascimento¹⁸ afirma que o trabalho

17 Entrevista concedida a autora no Teatro Álvaro de Carvalho, 22 de fevereiro de 2009.

18 *Jornal de Santa Catarina*, 27 de junho de 1987.

tem tudo para levar uma boa imagem do balé moderno e contemporâneo realizado no Estado. Há harmonia nos movimentos e um perfeito sincronismo entre os bailarinos. O domínio do corpo é admirável, e conseguem manter um equilíbrio impecável, tanto quando se movimentam, como quando parados, dando a vez a uma ou outra parte do corpo de baile que realiza evoluções diferentes em outro ponto do palco. [...] É admirável ter um grupo de tal gabarito na cidade, que consegue sobreviver, mesmo sem contar com o respaldo de uma academia, como é o caso dos demais. O “Desterro” é totalmente independente, utilizando salas emprestadas por proprietários de empresas de cursos de dança. Mas não é por vontade própria. Como em todo setor artístico, falta o capital para isso e o apoio oficial. A direção do grupo diz que não acharia nada mal se um destes casarões antigos da cidade tombados como patrimônio histórico, e abandonados, fosse cedido ao Desterro.

Em 1988 Meyer coreografa *Elo*, com o qual o Desterro alcança visibilidade nacional e obtém o primeiro lugar no Festival de Dança de Joinville¹⁹, modalidade dança contemporânea, categoria semi-profissional²⁰. É a primeira vez que um grupo de SC obtém a premiação, fato destacado na mídia jornalística e que atribuiu maior reconhecimento do público à companhia. Matéria do jornal *O Estado*²¹ enfatiza:

A noite de terça-feira do VI Festival de Dança de Joinville foi a noite de Santa Catarina. Finalmente um grupo barriga-verde conseguiu o primeiro lugar. A honraria coube ao Ballet Desterro de Florianópolis, que apresentou a coreografia Elo, de Sandra Meyer.

19 Nasceu em 1983 e ao final da década de 80 já era considerado um evento de grande porte e importância no panorama nacional.

20 O arquivo documental de Sandra Meyer guarda os comentários dos jurados que premiam o grupo, como Dulce Aquino, que exclamou: “Composição coreográfica limpa e clara. Nível técnico das dançarinas muito bom. Lindo! Lindo! Lindo!”. Carlota Portela: “Trabalho disciplinado e sério. Bons bailarinos, belos figurinos. Muito agradável a apresentação.” Norma Lanes: “Ótimo desempenho do grupo no tema proposto, muito bem desenvolvido coreograficamente. Visual lindo. Emociona assistir trabalho tão correto. Parabéns ao grupo”.

21 Santa Catarina, 21 de julho de 1988.



Fig.1: Ensaio da coreografia *Elo* no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC). Da esquerda para direita: Angélica Maiole, Amarildo Cassiano, Carolina Arruda, Zilá Muniz, Raquel Rita, Márcia Manfro e Andréa Bergallo. Foto: Pedro Alípio (1988). Arquivo pessoal de Sandra Meyer.

Elo é construído em sintonia com a música da performática Laurie Anderson e discorre sobre o feminino e o paradoxo do tempo - irreversível com aparência de imutável. Trata da percepção do tempo e a forma como este modifica ou não a mulher. A sonoridade do violino e da palavra coloca-se junto ao movimento no centro do trabalho, onde Meyer explora diferentes composições que ocorrem simultaneamente em solos, duos e grupos. Corpos se entrelaçam e desenham pêndulos. A marcação rítmica constante, pontual e exata do relógio transparece na dança. A diversidade de modelos dos vestidos das mulheres, em tons de terra, valoriza a(s) singularidade(s) do Ballet Desterro. *Elo* compõe o espetáculo *Mito e Magia* de 1988, ao lado do trabalho *Morgana das Fadas* do americano Mark Foehringer.

A coreografia de Foehringer, inspirada no primeiro livro de *As Brujas de Ávalon* escrito por Marion Zimmer Bradley, traz combinações dinâmicas e fluidas em articulações refinadas com a música, dançadas por corpos muito bem preparados. O acabamento primoroso se estende aos figurinos e a iluminação. Observo que o duo *Bells*, parte integrante da obra, foi premiado com o segundo lugar no VII Festival de Dança de Joinville (1989).



Fig.2: *Morgana das Fadas* (1988). Foto: Debbie Campos.
Arquivo pessoal de Sandra Meyer.

Roberto Lapa Pires Filho escreve para o programa do espetáculo (1988):

Nem todos os grupos de dança realizam um trabalho tendo a sensibilidade como ponto de partida. O Ballet Desterro parte desta consciência sensível com a técnica necessária para uma longa e bela viagem. Gratificante ver um grupo de dança ilhéu ter garra suficiente para superar a tormenta das dificuldades que costuma se abater sobre a arte nesse país e com talento bastante para conquistar outros portos...

Matérias publicadas neste período²² ressaltam a qualidade e contemporaneidade das produções do Desterro, elogiam suas performances e comentam a obstinação das integrantes para manutenção das atividades apesar da falta de apoio financeiro.

Em 1989, o grupo estreia *Visões*, coreografia de Meyer sobre a obra dos artistas plásticos catarinenses Rodrigo de Haro, Eli Heil e Meyer Filho. É perceptível a intenção de experimentar novas possibilidades dramáticas para o corpo e para a cena. Arriscando em investigações que articulam dança e teatro, que descolam a dança da música, o

22 Ver os jornais catarinenses *A Notícia* e *O Estado* de 20 de setembro de 1988, *O Estado* de 9 de dezembro de 1989. E ainda, *Trinta dias de cultura* (RS) de dezembro de 1988.

trabalho amadurece e cresce em potencial provocativo. Janga²³ conclui:

Os espetáculos que o Desterro apresentava eram muito interessantes sob todos os pontos de vista, não só plasticamente, em termos de qualidade de arte, mas também de provocar uma reflexão sobre o que seria dança. Eu lembro quando a Sandrinha trouxe algumas pesquisas de teatro-dança causou um impacto, o pessoal não estava muito acostumado: isso é dança, isso é teatro?

Visões propôs soluções contemporâneas no uso e na articulação de diferentes linguagens e mídias. Meyer concedia um caráter de experimentação no tratamento dado à matéria coreográfica e, certamente, sua aproximação com as artes plásticas²⁴ e com o teatro colaborou para encontrar outros modos de utilizar materiais próprios da dança e renovar o discurso cênico. Grebler pontua:

Quando a dança se afasta de si mesma e se aproxima de outras formas de arte ela almeja, portanto, livrar-se de automatismos adquiridos, para melhor focalizar seus próprios meios. Assim, o “esquecimento” de modelos, hábitos e aparências é fundamental no processo de renovação artística, pois é o que proporciona momentaneamente a criação de um espaço vazio que permite a fermentação de novas práticas. Estas novas práticas serão naturalmente mais sintonizadas com uma época e contexto específicos (2008, p. 101-102).

Na Europa dos anos 80, Pina Bausch (1940-2009) forjou novas formas de apresentação, conhecidas hoje como Dança-Teatro. Concentrada na reconstrução simbólica da experiência pessoal dos bailarinos, estimula-os à criação por meio de uma relação de parceria e abandona o vocabulário tradicional de dança. Uma proposta que se identifica com a experiência humana na contemporaneidade e se conecta a temas políticos e existenciais (GREBLER, 2008, p. 105). Em certos momentos, a

23 Entrevista concedida a autora em 27 de fevereiro de 2009.

24 É filha do artista plástico catarinense Meyer Filho (1919-1991) e graduou-se em Educação Artística Habilitação Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, em 1981.

pesquisa do Ballet Desterro enfatizava um gestual mais sutil e pessoal, procurando distanciar-se da repetição das formas que sublinhavam a técnica clássica e moderna. Principalmente pelas criações de Meyer, o Desterro buscava desapegar-se de movimentações já constituídas e comunicar-se com a sociedade contemporânea, colaborando para atualizar a dança catarinense.

O ano de 1989 marca a abertura do *Ballet Desterro Academia de Dança*, de propriedade da bailarina Paula Boabaid. Pela primeira vez, o Desterro tem um espaço permanente para aulas e ensaios. No ano seguinte o grupo ganha o *Prêmio Concorrência FIAT região Sul* que colabora para viabilizar a montagem do espetáculo *Em busca de um espaço perdido*, composto das coreografias *Em tempos*, de Sandra Meyer, *Mater Fillis*, de Eva Schul, e *Em busca de um espaço perdido*, de Penha de Souza. Matéria no jornal A Notícia²⁵ divulga a premiação e observa as dificuldades enfrentadas para concluir a criação:

O Ballet Desterro, grupo que atua há seis anos em nome da dança contemporânea [...] foi o único grupo a levar o prêmio em toda a região Sul. [...] um acontecimento que marca o início de uma nova fase para o Ballet Desterro, no sentido de sua profissionalização. A trajetória foi um tanto árdua, a começar pelos recursos oferecidos pela Fiat, que não foram suficientes para a produção. “Saímos a campo”, diz Márcia Manfro, buscando e conseguindo apoio com uma série de empresas locais.

As três coreografias estão interligadas pela problematização de questões do universo feminino, com enfoque ao espaço físico e político que a mulher ocupa nos tempos passado, presente e futuro.

Em tempos de Meyer foi construída para três bailarinas-personagens que dançam isoladas em seus próprios espaços e que, no entanto, estão unidas pelo tempo e pela espera que as constitui. Diferenças e similaridades na movimentação das intérpretes concorrem para alterar equilíbrio e desequilíbrio. A dança se inicia e desenvolve sem música,

25 Publicado em Santa Catarina, 31 de agosto de 1990.

que somente mais tarde passa a integrar a coreografia. Meyer explora o contato do corpo com o chão num trabalho que se funda na tentativa de acionar e compartilhar questões existenciais.



Fig.3: *Em tempos* (1989). Foto: Debbie Campos. Arquivo pessoal de Sandra Meyer.

Em *Mater Fillis*, Eva Schul aborda o tema da maternidade e explora o turbilhão emocional que envolve a relação entre mães e filhas em diferentes momentos: gravidez, nascimento e crescimento. Por vezes a dança adota um gestual mimético, visível em movimentos como o acariciar a barriga grávida, balançar e ninar o corpo do outro, ou quando uma bailarina escondida debaixo do vestido de outra escorrega pelo meio de suas pernas e cai, numa referência explícita ao parto. A coreografia esboça uma tensão entre passos de dança e ações físicas teatralizadas. A bailarina Rejane Arruda recorda o momento em que ficava estática em cima de um cubo durante um longo período com bailarinas dançando ao seu redor. Para Arruda ali se insinuava uma “personagem”. Lembra que a força da imobilidade aliada a movimentação das demais gerava em seu corpo uma carga emocional crescente. Quando a bailarina é carregada nos ombros de outra e o longo vestido produz um efeito de corpo único, duplicado em sua estatura, a dança parece salientar o grande poder e responsabilidade de ser mãe.



Fig.4: *Mater Fillis* (1988). Foto: Debbie Campos. Arquivo pessoal de Inês Pillar.

No programa do espetáculo Penha de Souza define *Em busca de um espaço perdido* como um “ballet abstrato em cinco movimentos”. A coreógrafa, reconhecida por trabalhos baseados na técnica de Martha Graham (1894-1991), acrescenta movimentos espirais ao gestual clássico. Ainda que apresente trechos sem música, a mesma tem papel preponderante na composição. Sem dúvida o apuro técnico do elenco na execução da coreografia colabora para enaltecer a montagem. O release descreve “A busca do espaço, o que foi, o que é, o que será. Personagens vão se intensificando até a ocupação do espaço a que têm direito. Um espaço infinito”. A “intensificação” provocada no trabalho concorre para expressar sentimentos por meio da dança, na esteira da proposição central da dança moderna: criar uma dança com forte conteúdo psicológico.



Fig.5: *Em busca de um espaço perdido* (1988). Foto: Autor desconhecido. Arquivo pessoal de Márcia Manfro.

Como nesta época não existia crítica regular de dança em SC, ocasionalmente Janga, então membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, a pedido dos próprios artistas, exercia o papel. É dele o texto de apresentação do espetáculo para o programa (1990):

A mais nova montagem do Ballet Desterro tem [...] em comum uma sintonização com a contemporaneidade, clara e acertada opção do grupo desde que iniciou sua trajetória. [...] Quem assistir essa montagem, mesmo que não conheça os excelentes trabalhos anteriores do Desterro como “Elo” e “Quatro Visões” poderá concluir quão merecidas são as diversas premiações conquistadas pelo grupo. Fazendo bom uso da inteligência e sensibilidade, a arte do Ballet Desterro contagia e emociona com sua inventividade, energia e juventude. Seus bailarinos e coreógrafos recusam-se a fazer da dança mera diversão, ornamento ou passatempo social inconseqüente. Colocando o público diante de seus próprios problemas interiores, buscam aumentar os níveis de experiência do intérprete ou da platéia.

Com o espetáculo *Em busca de um espaço perdido* o Desterro confirma-se no cenário cultural como principal referência da dança catarinense. O Jornal Radar²⁶ publica que o projeto aproxima o grupo da profissionalização e “aprofunda a linguagem contemporânea adotada pelo Desterro, esboçando inclusive um pouco de dança-teatro nas duas primeiras peças”.

Em 1991 o Desterro apresenta sua última montagem: *Quatro Visões*. Desentendimentos provocam a separação do elenco e o grupo é extinto no ano seguinte.

Ultrapassagens

Acho que esta vontade de ir além do consolidado faz do Desterro uma referência. Pode-se dizer que a partir dali se repensa a dança em Santa Catarina (JANGA)²⁷

26 De 24 de agosto a 6 de setembro de 1990.

27 Entrevista concedida a autora na Casa Açoriana, 27 de fevereiro de 2009.

Ao rever a trajetória do Ballet Desterro, percebi uma preocupação contínua em investir no conhecimento e na pesquisa como meios para alcançar a profissionalização e a inventividade. Uma atitude de questionamento a respeito do corpo e do movimento revela a contemporaneidade do grupo, núcleo de grande importância cultural para Florianópolis e Santa Catarina. O Desterro realizou experiências inovadoras ao adotar procedimentos criativos diferenciados do padrão e provocar mudanças de percepção no público. Tais ações contribuíram para atualizar o próprio conceito de dança, entendida não apenas como uma mera sucessão de passos marcados num tempo-espaço, mas como lugar de questionamento e estratégia de diálogo com a atualidade do mundo.

O Ballet Desterro constitui um rico exemplo para compreender o percurso de produção da dança contemporânea no estado de Santa Catarina, bem como, para pensar nas possibilidades e nos limites do contexto onde a companhia surgiu e se extinguiu. O desenvolvimento de um trabalho artístico consistente está totalmente vinculado a própria possibilidade de permanência ao longo do tempo.

O Desterro, por exemplo, trabalhou dos anos 80 até o início dos anos 90 depois cada um foi seguir o seu caminho, tem outros grupos que tem outras propostas. Mas me parece que tem que haver uma política cultural séria, consistente e que observe essas coisas que foram feitas. Nós não viemos do nada! (JANGA)²⁸

Muitos participantes do Ballet Desterro são profissionais atuantes da dança na capital, como Sandra Meyer, Zilá Muniz e Ivana Bonomini. Meyer é professora doutora do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro e no Mestrado em Teatro. Em 2003 recebeu a Medalha do Mérito Cultural Cruz e Souza, do Governo do Estado de Santa Catarina e Conselho Estadual de Cultura. Organizou importantes encontros como o 14º Festival Internacional de Dança de Recife (2009), os Seminários de Dança do Festival de dança de Joinville (2007/2008) e diversas edições

28 *Idem.*

do Projeto Tubo de Ensaio em Florianópolis (desde 2001). É autora dos livros *A dança cênica em Florianópolis* (1994) e *As metáforas do corpo em cena* (2009). Co-organizadora dos livros *Tubo de Ensaio, experiências em arte e dança contemporânea* (2006), *Coleção Dança Cênica – Volume 1* (2008), *Seminários de dança: Biografias e registros em dança* (2008) e *Seminários de dança: O que pode e o que quer [ess]a técnica* (2009). Meyer atua também como diretora, coreógrafa, atriz-dançarina e crítica de dança.

Zilá Muniz, que integrou o Ballet Desterro de 1984 a 1992, cursa Doutorado em Teatro, coordena o *Mergulho no Corpo* grupo de pesquisa e criação em dança contemporânea e a *Série Mergulho no Palco*. É criadora, intérprete e diretora do Ronda Grupo de Dança e Teatro desde 1998. Ivana Bonomini, que atuou como intérprete-criadora ao lado de Zilá no Ronda, dedica-se ao ensino da dança clássica na Associação Cultural Arte.Dança. No ano de 2000, Ivana e Zilá obtiveram o título de Especialistas em Dança Cênica pela UDESC, curso de pós-graduação idealizado por Meyer para suprir a falta de informação especializada no estado.

Outros integrantes do Desterro como Amarildo Cassiano e Andréa Bergallo, dão continuidade a uma carreira profissional sólida na área da dança. Ambos atuaram em importantes companhias nacionais, Cassiano no Ballet Stagium em São Paulo, e Bergallo na Ana Vitória Dança Contemporânea no Rio de Janeiro, apenas para exemplificar. Os dois também dividem uma trajetória significativa na área pedagógica.

Assim como Cassiano, Angélica Maiolle mora em Joinville. Ele é professor da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil e dirige sua própria companhia, denominada *AMA*. Ela é Coordenadora da Escola Municipal de Ballet da Casa da Cultura.

Ao sair do Ballet Desterro, Anderson Gonçalves (1964–2010) deu andamento a uma carreira nacional e internacional como bailarino, professor e coreógrafo. A partir de 1994, integrou o Cena 11 como intérprete e figurinista. Anderson contribuiu de modo apaixonado e significativo

para a evolução da dança em SC.²⁹

Alguns nomes do Ballet Desterro alcançaram ampla notoriedade, e ainda que não no mundo da dança, vale reconhecê-los. As irmãs Carolina e Rejane Arruda trabalham como atrizes. Rejane é Mestre em artes e pesquisadora no Centro de Pesquisa e Experimentação Cênica da Universidade de São Paulo. Trabalha com teatro, cinema e televisão. Carolina tornou-se conhecida por atuar em inúmeras novelas da Rede Globo de Televisão, onde utiliza o sobrenome Kasting. Também Márcia Manfro tornou-se um rosto famoso, mas como jornalista, inicialmente no programa de TV denominado *Estúdio SC*, e posteriormente no *Jornal do Almoço* da RBS TV, o qual apresenta até os dias hoje.

A vontade de ultrapassar desconhece limites. Ao sair da norma, o Ballet Desterro transpôs o simples impulso de conservação e foi além: intensificou modos criativos de ser. A potência de seu movimento dinamizou e alimentou outras iniciativas. A atitude permanente de não-contentamento com suas conquistas lhe projetou a buscar mais, indício claro de sua contemporaneidade. Agamben pontua que ser contemporâneo é fraturar “as vértebras de seu tempo”, ou ainda, perceber o “ponto de quebra”, fazer “dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (2009, p. 71). Nestes termos, rompimentos persistem apenas como geradores de novas travessias.

O fim é apenas uma indicação

Onde estamos?

Uma ilha. Poucas oportunidades de conhecer o outro, trocar com a diversidade, articular-se à complexidade do resto do mundo. A percepção de Zilá Muniz sobre a relação entre a cidade e Ballet Desterro se confirma³⁰: “Florianópolis é muito isolado, fechado mesmo. A gente saía para buscar informações. Eu acho que uma das razões para chamar esses

29 Ver artigo de Sandra Meyer neste livro.

30 Entrevista concedida a autora em 27 de fevereiro de 2009.

coreógrafos de fora era meio para suprir esse isolamento da cidade, essa sede de informação”.

A viabilidade econômica do Ballet Desterro esteve ligada aos editais anuais de estímulo de órgãos públicos existentes na época que colaboravam com a montagem ou circulação de espetáculos, ao apoio das academias, mas, principalmente, dos parentes, namorados e amigos dos participantes. Hoje, apesar de novos mecanismos de patrocínio como as leis de incentivo fiscal à cultura, o ambiente é praticamente o mesmo. O coreógrafo Alejandro Ahmed, diretor do principal representante da dança catarinense profissional – o Grupo Cena 11 Cia de Dança, afirma³¹:

Morar em Florianópolis foi sempre uma prioridade, a gente mora em Florianópolis - o Cena 11 e eu, por exemplo, porque a gente [...] defende a bandeira de manter a companhia aqui, de continuar sendo daqui, daqui pro mundo e trazer o mundo pra cá de alguma forma. Agora isso é um desafio que ultimamente vem sendo bem difícil de levar a cabo. Primeiro porque como a gente não tem uma política de Estado, não tem política de governo, pela carência de políticas culturais e de políticas de Estado, toda hora que muda o governo ou mesmo que o governo continue sendo até do mesmo partido, com as mesmas ideias [...] mas que mude alguma coisa ali dentro, você está sempre pendurado a essa estrutura [...] que se reflete no povo que estrutura o lugar onde você trabalha, onde você vive, você tem um entendimento às vezes muito na superfície das coisas. [...] Se você não dá lucro [...] você pode rapidamente ser banido: ‘Você já ganhou bastante, você já teve um patrocínio, você já conquistou um lugar’ [...] ‘Agora outros podem’. No fundo isso é uma teoria da extinção, você dá um pouquinho pra quando está nascendo aquilo ali, mas aquilo ali vai lá e morre... Você só alimenta a superfície, aquilo não cria raiz. [...] se o grupo acabar eu não acho que vai existir alguma manifestação do estado ou do município: ‘Qual é o problema que está existindo com o Cena 11?’ [...] E se começar a fechar todos os supermercados de Florianópolis, o que será que está acontecendo com a cidade? Os postos de gasolina começam a fechar? Mas se as companhias de dança começarem a ruir, isso não importa. [...] E se acabar a companhia de dança, quem vai

31 *Idem.*

se preocupar e por quê? Então pra que existir? É muito fácil você se perguntar: pra que existe isso? [...] Eu acho que aqui existe um interesse grande, os jovens começam a trabalhar, mas depois acaba que você não consegue subsidiar esse interesse. Não existe nenhuma política do estado e do município que veja isso. Não existe nenhum orçamento vinculado a produção de dança contemporânea, apesar de existir uma manifestação de dança contemporânea fortíssima na cidade que claro, eu me sinto responsável assim como o Ballet Desterro que também faz parte dessa história e é responsável por tudo isto. Mas eu não vejo que o ambiente local percebe isso e cuida disso, ou investe para que isso realmente possa até ser um produto.

Destaquei trechos da fala de Ahmed que me parecem fundamentais para refletir sobre a inexistência de políticas culturais voltadas à dança em SC, estado em que tradicionalmente se promove políticas de eventos com caráter imediatista e oportunista, as quais condicionam os trabalhadores da dança a uma situação precária de subemprego e sobrevivência. Há um entendimento genérico, superficial e homogeneizante acerca da dança e do seu contexto pelos órgãos do governo e pela sociedade em geral, que caminha junto à percepção da dança como passatempo e atividade sem relevância. Sobre esta evidência - a contínua não-valorização da cultura no estado, Janga alerta:³² “Se nós não tivermos consciência nós vamos acabar sendo eternamente um buraco negro no mapa cultural do país. Já fomos. E estamos deixando de ser graças ao empenho heróico de vários criadores, que não obstante a absoluta falta de apoio faz acontecer”.

Os “super-heróis” da dança catarinense se esforçam para neutralizar forças contrárias que dificultam sua existência. Se há tempos a dança já rompeu fronteiras e misturou-se a outros modos de arte em busca de novas configurações criativas, o mesmo não ocorreu em termos de uma representação social e econômica mais abrangente. Pois a dança ainda é um campo profissional que permanece à margem. A contemporaneidade de seus pensamentos e atividades artísticas caminha

32 Entrevista concedida a autora na Casa Açoriana, 27 de fevereiro de 2009.

em descompasso aos programas e ações de outros atores do contexto, quer dizer, é bastante limitado e improdutivo o olhar e tratamento que recebe dos governos, empresas privadas, imprensa, dirigentes de universidades, enfim, da sociedade local em geral. A ilha, chamariz turístico cada vez mais famoso nacionalmente, conserva uma atitude provinciana principalmente no que diz respeito à própria produção artística, ou seja, mantém seu desinteresse e sua incapacidade de enxergar o que está além. Esta limitação impede o reconhecimento do outro e restringe o movimento de expansão da área da dança.

Descaso e equívocos promovem o desaparecimento de iniciativas e grupos importantes como o Ballet Desterro. Assim, na capital catarinense a dança continua refém de pessoas, instituições e eventos que direta ou indiretamente promovem sua “extinção”, conforme aponta Ahmed. A inexpressiva produção de dança das outras cidades de SC atesta a reprodução desta mesma realidade nestes locais. Vive-se na perspectiva de um eterno recomeço com a impressão de que, apesar de muito trabalho, não se avança. Ou como num andar em círculos, aonde o caminho leva sempre ao mesmo lugar, quer dizer, ao ponto de partida. Somente um plano político adequado, articulando tanto a iniciativa privada e pública, quanto ações de formação, criação e difusão, ajudaria a reverter tal estagnação. Por outro lado, é a força de companhias como o Ballet Desterro que continua a definir o movimento da dança no estado.

Para onde vamos?

BALLET DESTERRO (1984-1992)

Bailarinos: Amarildo Cassiano, Ana Beatriz da Luz, Ana Cristina Maingué, Ana Paula Pfitzenreuter, Anderson Gonçalves, Andréa Bergallo, Andréa Nolla, Angélica Maiolle, Carmem Lúcia do Valle Pereira, Carolina Arruda, Cláudia Alles, Cláudia Tenfen, Eliana de Moraes, Giovanni Secco, Inês Pillar, Ivana Bonomini, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Paula Dell'Antônio, Paula Vasconcellos, Raquel Rita, Rejane Arruda, Zé Luiz, Zilá Muniz.

Direção: Márcia Manfro, Sandra Meyer

Iluminação: Irani Apolinário

Assistente de coreografia: Andréa Bergallo, Ivana Bonomini, Márcia Manfro

Figurinos: Tiça Muniz, Zilá Muniz

Confecção de figurinos: Ninita Confecções, Arlete Speck

Fotos: Debbie Campos, Marta Moritz, Marcelo Meyer, Pedro Alípio, Pedro Troncoso

Produção e divulgação: Ballet Desterro

Cronologia

1984

Inicia suas atividades na Academia Corpo e Expressão, Florianópolis (SC), com a direção de Sandra Meyer e os bailarinos Andréa Bergallo, Andréa Nolla, Cláudia Alles, Cláudia Tenfen, Giovanni Secco, Paula Vasconcellos e Zilá Muniz.

1985

Sandra Meyer coreografa *Sentidos humanos* (conhecido como *Tango*), trabalho que marca o início do Ballet Desterro. Estréia no Teatro Álvaro de Carvalho o musical *A Gota D'água* (de Paulo Fontes e Chico Buarque) com o grupo de teatro Armação, também de Florianópolis. Sandra Meyer recebe o prêmio "Bastidores do Teatro" pela criação da coreografia para esta peça.

SENTIDOS HUMANOS

Coreografia: Sandra Meyer

Música: Concierto para Quinteto, Astor Piazzolla

Elenco: Ana Cristina Maingué, Andréa Bergallo, Andréa Nolla, Angélica Maiole, Carolina Arruda, Ivana Bonomini, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Rejane Arruda, Zilá Muniz

1986

Selecionado para representar o estado de Santa Catarina no Movimento Permanente Brasileiro da Dança (MPB Dança), o Ballet Desterro faz sua estréia em nível nacional, no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo. Estréia o espetáculo *Ensaio* no Teatro Álvaro de Carvalho. A Associação Profissional de Dança (APRODANÇA) dirigida por Renée Wells (1925-2007) realiza um espetáculo para apresentar coreografias dos grupos MóBILE, Cena 11 e Ballet Desterro.

LADEIRA

Coreografia: Paulo Buarque

Música: Fernando Falcão

Elenco: Ana Cristina Maingué, Andréa Bergallo, Angélica Maiolle, Claudina Alles, Márcia Manfro, Rejane Arruda, Ivana Bonomini

1987

O espetáculo *Ensaio* é apresentado no Teatro Ademar Rosa do Centro Integrado de Cultura. Dividido em dois atos, apresenta as coreografias *Na beira do abismo de uma mesa louca* do argentino Fernando Lopez, *Sentidos Humanos* de Sandra Meyer e *Prisões* da paulista Eliana de Moraes. Participação no V Festival de Dança de Joinville com a coreografia *Ladeira dos Inocentes*, de Paulo Buarque.

NA BEIRA DO ABISMO DE UMA MESA LOUCA

Coreografia: Fernando Lopez

Música: Bela Bartok, Igor Stravinski e Maurice Ravel

Homem: Anderson Gonçalves

1ª mulher: Ivana Bonomini

2ª mulher: Andréa Nolla

3ª mulher: Eliana de Moraes

Espectros: Ana Cristina Maingué, Angélica Maiole, Carmem Lúcia Pereira, Carolina Arruda, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Raquel R. Rita, Rejane Arruda, Zilá Muniz

PRISÕES

Coreografia: Eliana de Moraes

Música: Colagem

Bailarinos: Ana Cristina Maingué, Andréa Nolla, Anderson Gonçalves, Angélica Maiole, Carmem Lúcia Pereira, Carolina Arruda, Eliana de Moraes, Ivana Bonomini, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Raquel R. Rita, Rejane Arruda, Zilá Muniz

1988

Obtém o primeiro lugar no VI Festival de Dança de Joinville, categoria contemporâneo semi-profissional, com a coreografia *Elo* de Sandra Meyer. É a primeira vez que um grupo de dança de Santa Catarina obtém um primeiro lugar neste Festival. Com a conquista o grupo amplia sua visibilidade junto a mídia local e crítica especializada presente no encontro. Estréia o espetáculo *Mito e Magia*, no Teatro Ademar Rosa. O programa mostra *Elo* de Sandra Meyer e *Morgana das Fadas* do americano Mark Foeringer. O grupo faz apresentações em Curitiba (PR) e Alegrete (RS). Recebe convite para representar o sul do Brasil na I Bienal de Arte Jovem 1989, em Buenos Aires, Argentina.

ELO

Coreografia: Sandra Meyer

Música: Gravity's Angel – Violin Solo, Laurie Anderson

Elenco: Amarildo Cassiano, Ana Cristina Maingué, Andrea Bergallo, Carmem Lúcia do Valle Pereira, Angélica Maiole, Ivana Bonomini, Márcia Manfro, Carolina Arruda, Paula Boabaid, Raquel Rita, Rejane Arruda, Zé Luiz, Zilá Muniz

MORGANA DAS FADAS

Coreografia: Mark Foehring

Música: King Arthur (Henry Purcell), Cânticos Gregorianos, Bach, Corelli, Cocteau Twins

Elenco: Ana Cristina Maingué, Andrea Bergallo, Angélica Maiole, Carmem Lúcia do Valle Pereira, Carolina Arruda, Ivana Bonomini, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Raquel Rita, Rejane Arruda, Zé Luiz, Zilá Muniz

BELLS

Coreografia: Mark Foehringer

Música: Henry Purcell, Cânticos Gregorianos

Elenco: Ana Cristina Maingué, Márcia Manfro

1989

Estréia o espetáculo *Visões* no Teatro Ademar Rosa, com direção e coreografias de Sandra Meyer sobre a obra dos artistas plásticos catarinenses Rodrigo de Haro, Eli Heil e Meyer Filho. Realiza uma turnê estadual deste espetáculo, passando por cidades como Concórdia, Itajaí, Lages e Tubarão. Apresenta *Elo* na VI Mostra para novos coreógrafos, no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro (RJ). Obtém o segundo lugar no VII Festival de Dança de Joinville, categoria *pas de deux* semi-profissional, com a coreografia *Bells* de Mark Foehringer. O ano marca a abertura do *Ballet Desterro Academia de Dança* pela bailarina do grupo Paula Boabaid. Várias componentes do grupo integram o corpo docente da escola.

VISÕES

Coreografia: Sandra Meyer

Música: Meredith Monk, Eric Satie A. Vargas

Voz em off: Irmalete Guedes de Mello, Luciana Makowicki

Eli Heil: Raquel Rita

Grupo: Ana Beatriz da Luz, Ana Cristina Maingué, Paula Boabaid, Rejane Arruda

Rodrigo de Haro: Márcia Manfro

Grupo: Ana Cristina Maingué, Ana Paula Pfitzenreuter, Carmen Lúcia do Valle Pereira, Ana Beatriz da Luz, Paula Boabaid, Rejane Arruda

Meyer Filho: Carmen Lúcia do Valle Pereira, Paula Boabaid, Raquel Rita, Rejane Arruda

1990

Ganha o *Prêmio Concorrência FIAT região Sul* para realizar *Em busca de um espaço perdido*. A estréia deste espetáculo ocorre em agosto no Teatro Ademar Rosa. O programa é composto por três coreografias: *Em tempos* de Sandra Meyer, *Mater Fillis* de Eva Shul e *Em busca de um espaço perdido* da paulista Penha de Souza. Em outubro o grupo apresenta o espetáculo nas cidades de Blumenau e Itajaí.

EM TEMPOS

Coreografia: Sandra Meyer

Música: Jean Luc Ponty, Stefhane Grapelli

Figurino: Zilá Muniz

Desenho de luz: Márcio Schultz

Elenco: Carmen Lúcia Pereira, Márcia Manfro, Raquel Rita

MATER FILLIS

Coreografia: Eva Shul

Música: Keith Jarret

Assistente de coreografia: Márcia Manfro

Figurino: Zilá Muniz

Desenho de luz: Eva Schul

Elenco: Ana Cristina Maingué, Ana Paula Pfitzenreuter, Inês Pillar, Paula Boabaid, Paula Dell'Antônio, Rejane Arruda, Zilá Muniz

EM BUSCA DE UM ESPAÇO PERDIDO

Coreografia: Penha de Souza

Música: Phillip Glass, Enya

Assistente de coreografia: Ivana Bonomini

Figurino: Geni Gari, Zilá Muniz

Cenário: Luiz Trigo, Maurício Muniz

Desenho de luz: Penha de Souza

Elenco: Ana Beatriz da Luz, Ana Cristina Maingué, Ana Paula Pfutzenreuter, Carmem Lúcia do Valle Pereira, Inês Pillar, Márcia Manfro, Paula Boabaid, Paula Dell'Antônio, Raquel Rita, Rejane Arruda e Zilá Muniz

1991

Apresentação do espetáculo *Quatro Visões* no Teatro Álvaro de Carvalho, o qual reuniu três coreografias de Sandra Meyer - *Sentidos humanos* (1985), *Visões* (1989) e *Elo* (1988), e *Bells* (1988) de Mark Foheringer. Déborah Pereira Ruschell assume a direção do Ballet Desterro, que passa a ensaiar em sua academia *Déborah Studio de Dança*. No final do ano, Déborah muda-se para Porto Alegre e o trabalho do grupo é interrompido. O *Ballet Desterro Academia de Dança* passa a se chamar *Álea Academia de Dança*, ainda sob a direção de Paula Boabaid.

1992

O grupo é extinto.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Editora Argos, 2009.
- GREBLER, Betti. Pina Bausch e Maguy Marin: teatralidade e corporeidade contemporânea *In: XAVIER, Jussara. MEYER, Sandra. TORRES, Vera. Pesquisas em dança: volume I*. Joinville: Letradágua, 2008.
- LESTE, Thembi Rosa. *Dança: modos de estar. Princípios organizativos em dança contemporânea*. 2010. 88 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- NUNES, Sandra Meyer. *A dança cênica em Florianópolis*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.
- PROGRAMA [do] Espetáculo *Mito e Magia*, 1988, Ballet Desterro.
- PROGRAMA [do] Espetáculo *Em busca de um espaço perdido*, 1990, Ballet Desterro.
- TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco *In: Seminários de Dança - História em movimento: biografias e registros em dança*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.
- PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia: a criadora do bailado nacional*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2004.
- _____. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SIRIMARCO, Gisela Dória. *A teatralidade na dança do Grupo Primeiro Ato*. 2009. 154 f. Dissertação (Mestrado em Comunicações e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Ensaio Fotográfico

Pedro Alípio

1. e 2. *Anderson João Gonçalves.*

Ensaio fotográfico realizado no Teatro Adolfo Melo. 1986.

3. 4. e 5. *Ballet Desterro.*

Ensaio fotográfico da coreografia Elo.

Teatro Álvaro de Carvalho. 1988.

6. *Studio de Dança.*

Ensaio fotográfico para o espetáculo Jazz La Suite.

Teatro Álvaro de Carvalho. 1978.

7. Espetáculo dirigido por Rodrigo de Haro.

Ensaio fotográfico.

Teatro Bardhal. 1986.

8. e 9. *Ballet Desterro.*

Ensaio fotográfico para cartaz do espetáculo

Em busca de um espaço perdido. 1990.





2.















Te convido agora para uma outra dança

Sandra Meyer

Para Anderson João Gonçalves

Há muito o que redigir. Penso na escrita e nos depoimentos aqui presentes, meus e de Anderson, como espaços de memória: imagens-lembrança. Como então pensar em uma história possível inscrita na memória? Escrevo sobre reminiscências pessoais que possam vir a narrar um determinado contexto histórico compartilhado. Para Pierre Nora (1993) a memória é afetiva e idealizada, já a história seria a operação historiográfica que demanda análise e discurso crítico. Ao escrever sobre Anderson, lampejos de memória se entrelaçam a constatações históricas de seu percurso como artista, em sua singularidade. O fato de ter sido coetânea aos fatos aqui descritos, aliado aos documentos de época arquivados tanto por mim quanto por Anderson (fotos, vídeos, impressos, entrevistas escritas) condensam este lugar da memória/história, em que o afetivo não inviabiliza a operação historiográfica, ao contrário, a potencializa. Recordações corporificadas. Meus escritos se enlaçam às falas dele, compondo planos de uma conversa imaginada. Conto ainda com um manuscrito de Anderson elaborado em 1993 e trechos transcritos de dois tocantes e distintos depoimentos de Anderson filmados por Jussara Xavier e por Pedro Alípio em 2009. Trata-se de imagens e escritas pouco prestigiadas que recolhem fragmentos de vida e preenchem os espaços em branco da história. “A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, ela é essa liberdade rememorante que só é liberdade no gesto da escolha, mas já não o é em sua duração” (BARTHES, 2004, p.43). Ao invés de construir discursos históricos analíticos, pretendo construir um plano de composição entre memórias, na tentativa de me aproximar da forma com que Anderson experienciou o movimento dançado e de como ele qualificou e intensificou a relação arte/vida.

A minha primeira imagem-lembrança de Anderson?

30 de junho de 1982, 18h. A academia Beauty Center, situada na av. Rio Branco, em Florianópolis, preparava um espetáculo com alunas(os) da escola. Fui na sala ao lado daquela onde ministrava minha aula de jazz para assistir ao ensaio geral de *Negro Gato*, uma coreografia de Fernanda Meyer. Foi difícil desviar os olhos dele. Sua “energia” em cena, visível entre tantos giros, *cambrés* e *contretemps* impulsionava a dinâmica jazzística da coreografia com uma sensualidade natural. Anderson João Gonçalves (Curitiba, 1964 – Florianópolis, 2010) iniciava seus primeiros contatos com técnicas de dança já instituídas. Quem viu o menino bonito do bairro Bela Vista dançar naquela mesma noite na *Mostra de Dança – alunos da Beauty Center*, com coreografias de Fernanda Meyer, Cláudia Seadi e minhas, no Teatro Álvaro de Carvalho, presenciou o surgimento de um artista que se diferenciava pela performatividade que assumia em cena.



Fig.1: Foto tirada em sua residência, final da década de 1970. Arquivo pessoal de Anderson Gonçalves.

- *Eu comecei já dando aulas e coreografando antes de aprender a dança e de fazer qualquer coisa. Eu comecei a mexer com dança na polícia, no Clube de Oficiais que era... eles pediram pra eu cantar e dançar nos bailes que tinham todo final de semana. Então eu falei “tá, posso fazer isso”. Daí eu começava a dublar, cantava e dançava. Mas aí eu disse: “ah, mas eu preferia que tivesse alguém dançando ao meu redor”. Seleccionamos umas meninas e eu comecei a ensiná-las a fazer a coreografia. Começaram a aparecer várias meninas querendo fazer a coreografia. Eles resolveram abrir uma academia de dança e eu dava aula, mas eu nunca tinha mexido com dança. Comecei a dar aula de dança primeiro. Aí depois que eu vi: tá, agora eu preciso aprender também. Era um salão de beleza chamado Beauty Center da Liana do Vale Pereira. Quando eu resolvi fazer dança, aí eu procurei a academia, bendita Dagmar, era a secretária... Lá davam aula Fernanda Meyer, Sandra Meyer e a Claudia Seadi. E a Liana do Vale Pereira também. Era a época áurea do jazz¹.*

No entendimento de Henri Bergson (1990, p.74) a memória representa precisamente o ponto de interseção entre o espírito e a matéria. O filósofo redimensionou a noção de memória como mero arquivo de lembranças do passado para inseri-la em sua condição virtual. Não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Os sentidos são impregnados pelo imediato, mas com interseções de imagens do passado e projeções do futuro, numa oscilação sem repouso. Isto vale dizer que as lembranças deslocam as impressões do “real”. E que o presente vivido reescreve o passado. É como se o passado fosse percebido apenas na constância do presente. Bergson entende a percepção como a estabilização sensorial de uma multiplicidade de contrações da memória. Duração. O que foi ontem e ainda é.

1 Depoimento à Jussara Xavier, em 27 de fevereiro de 2009 na residência do artista em Florianópolis.



Fig.2: Bastidores da gravação do videoclipe do Grupo Musical Desterro (1984).
Da frente para trás: Mauren Esmanhoto, Zilá Muniz, Anderson Gonçalves,
Sandra Meyer, Paula Vasconcelos e Toni Príncipe.
Foto: Pedro Alípio. Arquivo pessoal de Sandra Meyer.

- *Mais memórias? Na igreja, geralmente quando tinha alguma coisa, aniversário do padre eu me apresentava, eu tinha uns 14 anos, na época comecei a fazer balé no próprio bairro. Como meu pai não era muito de acordo com a ideia eu falava para ele que eu fazia judô, aí ele comprou quimono para mim e eu ia de quimono para a aula de balé. E onde eu fui fazer a apresentação na igreja a roupa que eu tinha era meu quimono, então eu resolvi fazer um balé de Kung-Fu. A minha apresentação foi um balé de Kung-Fu para o padre, todo mundo achou diferente. Era época das discotecas e eu fiz com a música Kung-fu fighting do Carl Douglas... e foi massa, foi legal, tô feliz na memória... uma felicidade lembrar... e daí por diante a gente começou a formar um grupo de teatro de garagem [...] eram aproximadamente umas 50 pessoas, rolava outras atividades, outras fantasias².*

2 Depoimento a Pedro Alípio, em agosto de 2009 na residência do artista em Florianópolis.

Depois da experiência da Beauty Center, em 1983, eu e Anderson fomos dançar no espetáculo *Fruto da Semente*, concebido por Mauren Esmanhoto, diretora do recém formado Grupo Rodapé. O espetáculo mantinha a linguagem do jazz, mas também seqüências neoclássicas dirigidas por Bila Manganeli D'Avila Coimbra, referência na época para a formação de todos nós. Em meio a *grand battements* ao som de baladas de jazz, víamos também Anderson em dois *pas de deux* com Monica e Catarina Coimbra, filhas da professora de balé.

- Eu procurei a Beauty Center e foi quando eu comecei a realmente fazer aula de dança. Porque até então eu só dava aula. Então dar aula pra mim foi mais comum do que fazer aula. Eu tenho até mais dificuldade de fazer aula do que de dar. Dar pra mim é mais livre, é uma coisa que sai de mim e quando eu vejo, eu já montei, eu nem pensei pra fazer aquilo. Mais intuição, não sei como é que é isso, mas eu sei que flui.³

Antes de dançar, ele já ensinava, ao contrário de muitos de nós profissionais da área, cuja atividade de ensino se desdobra do ato de dançar. Anderson percebia o mundo e se relacionava com ele pelo movimento da criação, ou pela criação do movimento. Assim, simples. Não há percepção que não se prolongue em movimento (BERGSON, 1990, p.74).

- E quando é pra assimilar algo que está vindo de fora, parece que eu já quero mostrar o que eu sei daquilo que a pessoa está me dizendo então acaba eu não olhando muito, aprendendo muito, então eu tenho que me concentrar pra eu aprender. Abrir meus olhos e ver. É uma coisa meio difícil de o externo vir pro interno. Eu sou muito mais de dar do que de receber. Mas com o tempo eu fui aprendendo também a receber até que hoje mais eu recebo do que dou⁴.

3 Depoimento a Jussara Xavier, em 27 de fevereiro de 2009 na residência do artista em Florianópolis.

4 *Idem.*

Urgência. Tinha algo nele que sempre pulsava. Tamanha empatia essa de quem transforma o outro em si mesmo, a ponto de dobrar-se com tal intensidade. O corpo como instância do devir, “lugar de passagem dos movimentos percebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo”. (BERGSON, 1990, p.124). Anderson parecia desconsiderar o senso comum que vê a separação entre percepção e ação. Como não há, de acordo com Alain Berthoz (2001), praticamente, nenhum dispositivo sensorial que não se encontre conectado a sinais motores, a ação seria, também, organizadora da percepção, e não somente a sua resultante. Segue-se o tempo todo da ação à percepção e da percepção à ação. Berthoz (2003) nos mostra que a percepção do movimento já simula a execução do próprio movimento, uma vez que as terminações nervo-musculares já são ativadas quando imaginamos ou observamos movimentos. É a combinação de imagens em movimento que nos permite perceber e conhecer a nós mesmos e ao meio. Estes acordos entre o organismo e o mundo são mediados pelos sentidos, contudo, ao invés de cinco, como na concepção clássica, possuímos também o sentido do movimento, incluindo várias outras formas de percepção, por meio dos sistemas muscular, visceral e vestibular. Em Anderson havia um sentido de movimento e um movimento de sentido.

- A Liana também trouxe mais tarde a figura do Lennie Dale que é o precursor do jazz no Brasil. Junto com ele veio a assistente Mauren Esmanhoto, que tinha uma academia com Val Folly em Curitiba chamada Triade. Como a Mauren também era muito ligada a Marli Tavares lá no Rio de Janeiro, eles estavam sempre lecionando cursos nas capitais do Brasil, na época em que o jazz estava chegando, aquela euforia toda e a Mauren se encantou com a Ilha da Magia. Ai a Mauren ficou e começou a dar aula pra gente e montou o Grupo Rodapé. Do Grupo Rodapé, que foi um grupo que reuniu todos os alunos da academia e formou um espetáculo, que antes a gente não tinha uma ligação de uma coreografia com a outra quando se tratava de um festival até, que se

chamava festival de final de ano de academia. Foi a primeira vez que eu participei realmente de um espetáculo com começo, meio e fim ou com uma ligação, mesmo que não tivesse começo, meio e fim, tinha uma ligação e era um espetáculo só, num todo, reunindo todos os alunos. Depois esses alunos foram...⁵



Fig. 3 e 4: Desterro Cia de Dança. Bastidores da gravação do videoclipe do Grupo Musical Desterro (1984). Acima Anderson Gonçalves e Toni Príncipe.

Abaixo da esquerda para direita: Anderson Gonçalves, Paula Vasconcelos, Toni Príncipe, Zilá Muniz, pessoa não identificada, Mauren Esmanhoto e Sandra Meyer. Fotos: Pedro Alípio. Arquivo pessoal de Anderson Gonçalves.

⁵ *Idem.*

As coisas andavam rápido naqueles tempos. Um ano depois, lá estávamos nós em outro grupo, desta vez, a Desterro Cia de Dança. Era 1984 e Toni Príncipe recém chegava a Florianópolis. Ele reuniu alguns bailarinos e professores que dançavam nas três principais academias da cidade, as quais ele lecionou – Albertina Ganzo, Corpo e Expressão e Ballet Sandra Nolla – para iniciar um trabalho. Estávamos todos ávidos por dançar algo distinto do balé e do *jazz*, e a ideia de formar um grupo logo vingou. Vieram primeiro Anderson Gonçalves, Paula Vasconcelos, Giovanni Secco, Andrea Bergallo, Janice Muniz, Zilá Muniz, Andrea Nolla e eu. Depois Raquel Rita, Ailton Galvão e Sayara Matos. Em *Atos sem palavras* (1984), seu primeiro e único espetáculo no grupo, Príncipe trabalhava com elementos de balé, dança moderna e *jazz*, com incursões no teatro, a exemplo da pintura branca na face. Embora o coreógrafo não permanecesse na cidade, aquela experiência seria marcante para a manutenção do desejo de dançar daquele grupo. E, conseqüentemente, para o desenvolvimento da dança contemporânea na cidade de Florianópolis. E havia ainda o nome Desterro, que denotava a vontade de criar uma identidade com a Ilha de Santa Catarina.



Fig.5: Ballet Desterro, espetáculo *Ato sem Palavras* (1984), Teatro Colégio Bardhal, Florianópolis. A frente, esquerda para direita: Anderson Gonçalves, Andrea Nolla, Sandra Meyer, Paula Vasconcelos. Ao fundo: Andrea Bergallo, Zilá Muniz, Janice Muniz, Giovani Secco. Foto: Pedro Alípio. Arquivo pessoal de Sandra Meyer.

Depois da experiência com o Ballet Desterro, veio o Grupo Cena 11 Cia de Dança, onde Anderson desenvolveu seu trabalho principalmente como coreógrafo e diretor de 1986 a 1990. Em 1993 Alejandro Ahmed assumiu a direção do grupo, e Anderson passa a atuar mais como bailarino e figurinista. Contudo, para ele, não há começo, meio ou fim nessa história. Somente um contínuo. Foram vinte e três anos de intensa atuação, o que derivaria tantas outras escritas. Preferi me deter sobre os primeiros movimentos dançados de Anderson no período em que convivemos mais intensamente, registrados em nossos singelos arquivos de época. Sempre na tentativa de me aproximar dos mapas de intensidade com os quais ele criou um devir dançarino.

- O Cena 11 desde o início até o fim, não que ele tenha fim, mas desde o início até agora para mim tudo é emocionante e é uma peça só porque não tem quebra. Por mais que pareça que quando o Cena 11 amador virou profissional assumiu uma outra cabeça... não sei para mim faz parte, é uma continuidade. Para mim até hoje é uma coreografia gigantesca, uma coisa só... não tem fim, é infinito. O Cena 11 tem uma vida própria que independe de nada e ele é muito... certo naquilo que ele quer. Eu to falando da ideia Cena 11. A ideia do novo. Acho que foi a ideia Cena 11 que fez o Alejandro assumir e colocar a inteligência dele funcionar do jeito que funciona, ele tem a grandiosidade dele mas a ideia do Cena 11 é forte também. Eu vejo que é uma coisa só e é totalmente emocionante... tudo pra mim é intenso não existe um ponto mais alto, não tem a coreografia predileta para mim tudo é predileto... ah o bailarino que mais se destaca no Cena 11? Não tem um bailarino melhor que o outro, porque um depende do outro, porque um é alto, o outro baixo, o outro pequeno, o outro gordão, então não tem comparação porque cada um é um mundo diferente, e é isso que é a vida e que é o mundo. A gente e o palco se transforma num universo, é muito lindo e eu tenho o maior prazer de fazer parte, de estar junto disso... de ser isso...⁶

6 Depoimento a Pedro Alípio, em agosto de 2009 na residência do artista.

“Fundado na academia Rodança na direção de Rosângela Mattos em 23 de janeiro de 1986 o grupo era composto por 11 bailarinos e coube-me a participação como coreógrafo e diretor artístico⁷. A difícil tarefa de preparação do grupo para dançar e civilizar-se para um bom aproveitamento em aulas e ensaios foi o primeiro problema tornando um regime rígido, o que coube a mim o título de “Mengele”.⁸ A cada coreografia terminada e limpa recebia um apelido trágico. Foi necessário muita força de vontade, paciência, dedicação e persistência por parte de todos. A partir daí o grupo atingiu um bom desempenho e confiabilidade junto ao preconceito da escolha pela dança *jazz*. Passaram-se um ano, dois anos... o grupo já mais maduro ainda imaturo, precisava conscientizar-se e ver outros trabalhos, pois sentiam-se únicos em relação a cidade, sem companhia de *jazz*. O motivo de meu desligamento do grupo foi que eu lancei uma proposta de apostar mais alto, adquirir aspectos profissionais para caminhar em direção a tal. E então a insegurança se fez presente, faltou confiança na dança local e então eu fundei o VOSS Cia de Dança⁹ o que me levou mais próximo ao que eu queria. Durante a minha direção o Grupo Cena 11 participou em festivais, adquirindo premiações e levou aos palcos dois espetáculos intitulados *O importante é começar* e *Escândalo Urbano*”.¹⁰

7 Nota do autor: Faziam parte do grupo na época os bailarinos Alejandro Ahmed Lamela Adó, Jussara Janning Xavier, Karla Patricia Janning, Margareth Vieira, Myrian Paulo Hermes, Raquel S. Cassol, Rosarita Mári, Rosângela Mári Mattos, Walquíria A. Silva.

8 Nota do autor: Referência a Josef Mengele, o médico nazista que cooperou para o extermínio de judeus (1911-1979).

9 Nota do Autor: A VOSS Cia de dança foi criada em 10 de fevereiro de 1990, em Florianópolis, com direção de Anderson e co-direção de Amarildo Cassiano. Foram integrantes Ana Luiza Silva, Gianca Piccoloto, Giovana Calado, Karin Elise Serafin, Karina Barbi e Karina Ferreira. O grupo produziu somente um espetáculo chamado *Ambiente* e durou cerca de um ano.

10 Entrevista por mim efetuada para a pesquisa que culminou no livro *A Dança Cênica em Florianópolis* (FFC, 1994), na qual Anderson descreve o início do Grupo Cena 11, ano de 1983.



Fig.6: VOSS Cia de Dança. Gianca Piccoloto, ao centro Anderson Gonçalves e abaixo Amarildo Cassiano. Espetáculo *Ambiente* (1990). Teatro Álvaro de Carvalho.
Foto: autor desconhecido. Arquivo pessoal de Anderson Gonçalves.

Dirigido e coreografado por Anderson, o espetáculo *Escândalo Urbano*, de 1989, fugia ao padrão do *jazz* da época e trazia inovações para a cena local. A movimentação rápida e sensual, mesclando elementos de *jazz* e de dança moderna, bem como figurinos irreverentes, geralmente customizados, marcava as criações de Anderson. Na retomada do Grupo Cena 11, após o retorno a Florianópolis de muitos dos bailarinos que foram dançar em importantes companhias nacionais de *jazz* como Grupo Raça (Anderson Gonçalves, Jussara Xavier, Alejandro Ahmed, Patrícia Fabrin e Gianca Piccoloto), Vacilou Dançou e Grupo 6 (Anderson Gonçalves), Anderson passa a atuar como bailarino e figurinista da Cia, sendo a direção assumida por Alejandro Ahmed desde 1993 até hoje.

- Para mais de 25 anos que estou no Cena 11, agora nem sei se eu estou ou não. Eu estou que nem fantasma na história, mas o mundo virou o Cena 11, pra mim e sempre foi também, porque para mim todo este tempo que eu passei em São Paulo e Rio, eu também dancei na Vacilou Dançou, companhia da Carlota Portela e todos esses anos eu nunca abandonei o Cena 11, eu sempre vinha final de semana para

Florianópolis, então sábado e domingo eu tava em Florianópolis, e de segunda a sexta eu tava em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Enquanto eu pude fazer isso eu fiz. Fiz também várias audições na Europa. Mas vi que meu lugar era aqui. E com o Cena 11 consegui voltar a esses lugares todos com aquilo que eu mais gosto de fazer, que mais sei fazer.¹¹

- Eu acho que é tudo uma continuação. Porque quando eu parei de coreografar, eu sentia que se eu fosse coreografar eu estaria coreografando aquilo que também eu estava dançando, porque eu estava muito satisfeito com aquilo que eu estava fazendo. Poderia até demorar muito mais pra chegar naquele resultado, não vou me comparar a um outro coreógrafo que está montando, mas eu acho que é por aí... É uma satisfação em estar fazendo aquilo e que algum dia mais cedo ou mais tarde, eu iria chegar aquilo ali também ou talvez eu nunca iria chegar, mas a minha intenção seria aquilo ali. Então é uma continuidade, tudo é uma continuidade. Mesmo antes do aprendizado, de expor... porque no início eu fazia afro, cafezal, capoeira, tudo era válido porque eu estava só querendo informação, informação, informação, informação. Chegou numa hora que tudo se juntou e eu não poderia fazer tudo junto, então as coisas começaram a se transformar e surgiu o que hoje é. De repente eu até sou aquele bailarino de jazz mesmo não dançando jazz, mas eu passo esse estado, essa energia... mesmo que eu não faça mais as poses sensuais, dos ombros, as contrações, mas no meu colocar isso já está na respiração ou no olhar ou... então, não há diferença, há uma ordem de crescimento e mistura de tudo. Vai cada vez somando, somando, somando. Eu acho muito difícil a gente jogar alguma coisa fora, mesmo que ela não apareça, ela está ali. Porque como tu fez... não tem como, é uma coisa do corpo, é experiência. A experiência da gente, válida ou não, ela vai estar sempre ali. Como um sim ou como um não¹².

11 Depoimento a Pedro Alípio, em agosto de 2009 na residência do artista, Fpolis.

12 Depoimento a Jussara Xavier, em 27 de fevereiro de 2009 na residência do artista em Florianópolis.

Há um outro tipo de imagem, a imagem-ação, que recria o passado, mas voltada para um presente intensivo. Gilles Deleuze (1999) destaca as imagens-ação como puro devir, que ocorre quando as imagens dão lugar a uma memória singular e sensível. Essencialmente, as imagens-ação são responsáveis pela encenação de nossa vida e não pela representação de nosso passado.



Fig.7: Concurso de *Pas de deux* Phoenix, 1983. Sandra Meyer e Anderson Gonçalves. Boate Phoenix, Florianópolis. Foto: autor desconhecido. Arquivo pessoal de Anderson Gonçalves.

- Quando a gente começou a dançar juntos, a gente dançava pra concursos de dança, então a gente montava coreografia juntos. Coreografia dela... Ela já montou uma coreografia que eu era uma sombra, um surfista. Devo ter dançado coreografia da Sandra sim mas eu não lembro. Ela ficou de fazer uma coreografia exclusivamente pra mim que se chamava Foco, era pra mim e pro Amarildo. Eu fiquei tão ansioso, tão ansioso, e não chegava o dia dela montar, que eu mesmo montei a coreografia, a gente dançou e depois ela ficou puta porque ela viu a coreografia sendo montada: "Mas era eu que ia montar!". Ah, eu não consegui esperar. Acabei montando a coreografia e a gente dançou. Ainda no Voss.¹³

13 *Idem.*

Havia me esquecido desta passagem. Ele gostou tanto da ideia da coreografia que mal pôde esperar por mim. Dançar era mais urgente. A minha indignação inicial se desfez ao vê-lo no palco transformar minhas palavras ao vento em movimento. Do pensamento ao movimento. É que a dança constitui uma maneira própria de pensar certos movimentos, pois “transforma em movimento de pensamento o que o pensamento comum do movimento comum não pode pensar” (GIL, 2001, p.233). Movimento de pensamento. A dança como imagem do pensamento é a possibilidade do pensamento subtraído de seu peso, daquilo que poderia fixar o seu limite. A dança flui de uma imagem em movimento a outra, onde sua presença se dá como índice de seu desaparecimento. Evoca a fluidez do ato de pensar e a metamorfose do próprio pensamento: “Haveria na dança a metáfora da infixidez” (BADIOU, 1992, p. 15).

A arte/vida de Anderson incidiu na desconstrução da noção habitual de organismo, de um todo organizado e estratificado. Ele corporificou experiências múltiplas e limítrofes, constantemente atravessado por sensações e desejos cada vez mais difíceis de se enquadrar em esquemas de representação. Escamoteou o medo, esgarçou fronteiras. Potencializou as suas ideias e as de Alejandro Ahmed como um amálgama. Podemos pensar em Artaud, ao descrever uma espécie de intensificação que compõe os afetos corporificados. De certa forma, Anderson fez circular um “corpo sem órgãos” (CsO). O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (DELEUZE, 1999). Na arte, encontrou suporte para margear seus limites. Na vida, quase.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante (*Ibid.*, p.21).

Enquanto pôde, Anderson construiu um plano de consistência experimentando intensamente as oportunidades que a dança lhe propiciou. No Cena 11, particularmente, criou linhas de fuga e de força, desafiou as leis da gravidade em incontáveis ações de queda e recuperação do equilíbrio. Mas também deslizou suave sobre patins. Inflectiu o funcionamento reflexo do corpo fora de seu eixo vertical, ligado a mecanismos de sobrevivência, especialmente nos momentos de queda, sem minimizar o impacto ao chão. No Cena 11, as quedas ao chão, matéria de interesse de tantos artistas na contemporaneidade, ganhou singularidade. E Anderson intensificou-as. Acionou a fala de Alain Badiou: “Verticalidade e atração que transitam no corpo dançante e autorizam-se a manifestar um paradoxal possível: que ar e terra troquem de posição, passem um para dentro do outro” (2002, p.80). É necessário, como adverte Steve Paxton “treinar o consciente para permanecer aberto aos momentos críticos em que se desencadeia o reflexo”, para que esse se dissocie do medo (Suquet *In*: Courtine, 2008, p.534). Desta forma, a consciência se torna uma parceira frente ao desconhecido, ampliando as capacidades perceptivas do corpo em movimento. Contudo, a passagem para a ação exige certo tipo de inconsciência, se diferenciarmos o corpo-consciência de uma consciência reflexiva do corpo (GIL, 2001, p.14-15). Conhecer é, em parte, esquecer. Para girar o corpo 360 graus no ar, como o fez Anderson, há uma impregnação da consciência pelos movimentos do corpo, pois não há tempo para os “pensar”. Ao dançar Anderson acionou o seu “consciente inconsciente”, como poucos (SERRES, 2004, p.43).

- Eu me envolvo automaticamente com tudo o que eu estou fazendo, e isto me deixou muito a mercê da possibilidade de deixar eu me entregar e rolar tudo. [os olhos começam a ficar levemente avermelhados]. Eu acho que eu não tenho limite [leve suspensão da respiração] se eu quero uma coisa eu vou a fundo. Tanto para o bem quanto para o mal. Eu não tenho limite. Aliás eu estou sempre permeando eu tô sempre ali no limiar entre o quase, o tá quase quase morrendo mas não morreu tá quase acabando mas não acabou, eu brinco muito com os meus limites

e... [pausa] eu pensei que desta vez eu ia... eu não ia ter domínio, eu não ia voltar mais mas graças a força maior eu tô de volta... e tô bem forte assim da maneira que eu tava eu não tava mais em mim, eu consegui realmente passar dos meus limites de todos os limiares que eu já passei que eu já tentei passar, eu não fiquei tão forte como eu fiquei desta vez e eu acho que cada vez mais que a gente vai vivendo... que a gente vai crescendo... a gente vai adquirindo mais força e mais coragem para chegar... e como qualquer laboratório, qualquer experiência de vida eu tenho que carregar... como foi válido sim não me arrependo, não vou me arrepender, passou também e o mais importante é reconhecer e analisar aquilo que passou tentar pelo menos entender... eu não consigo entender mais eu tento eu tento arrumar não um porque, mas eu tento arrumar uma possibilidade de usar o que eu passei, o meu insucesso mas que abre uma porta para um novo sucesso, um novo caminho uma nova [pausa, olhos para cima procuram algo] uma nova esperança e acredito que... eu não acredito... eu vou só sentir o que vai acontecer daqui para frente, eu não sei nada, eu só sei daqui pra trás que é o que eu tô falando [risos; olhar fixo para a câmera]¹⁴.



Fig.8: Grupo Cena 11 Cia de Dança. Anderson Gonçalves. Espetáculo *Pequenas frestas de ficção sobre realidade insistente* (2007). Teatro Ademar Rosa, Florianópolis. Foto: Cristiano Prim.

14 Depoimento a Pedro Alípio, em agosto de 2009 na residência do artista, Fpolis.

Ainda palavras para um artista singular. Foram anos de experiências em dança. Anderson criou figurinos, cenografias, coreografias e imagens filmicas em diferentes contextos e locais. Em Florianópolis, no fervor dos anos 1980, gerou ideias inovadoras e participou da fundação de importantes coletivos de dança, como o Ballet Desterro e o Grupo Cena 11. Entre os anos 1990 e 2000, em cenas memoráveis, consolidou sua opção profissional, dedicando-se integralmente ao Cena 11. Criou planos de consistência na arte/vida. Intensificava seus paradoxos meticolosamente. Os cabelos brancos ainda deixavam a ver o menino que, em suas primeiras lembranças da infância, aos pés da mãe amada, abria as portas do armário da cozinha e imaginava um mundo.

- vários sonhos foram realizados, a dança me trouxe muita alegria, eu tive com a dança minha realização e ainda é... Por mais que eu achasse que era o teatro no início, a dança foi a minha realização. E é. Acredito ainda que seja... é, no momento agora. Eu tô mais vivendo a dança do que dançando a vida. Nem sei mesmo como explicar isso.¹⁵

15 *Idem.*

Referências bibliográficas

- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERTHOZ, Alain. In: CORIN, Florence. Les sens du mouvement. Interview D'Alain Berthoz. *Vu du corps*. Bruxelles: Contredanse, 2001. (Nouvelles de danse, n. 48/49).
- _____. *La Décision*. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- GIL, José. *Movimento total*. O corpo e a dança. Lisboa: Editora Relógio D'água 2001.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, n.10, dez 1993, p.7-28.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SUQUET, Annie. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: Courtine, J.J. et al. *História do corpo 3 - As mutações do olhar: o século XX*. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

Ensaio Fotográfico - Cena 11 Cia. de Dança

Cristiano Prim

Foto 1: Ensaio, 1996,
Alejandro Ahmed e Janaina Macedo.

Foto 2: Ensaio, 1996,
Alejandro Ahmed e Jussara Xavier.

Foto 3: Divulgação, 1998,
Carne dos Vencidos no Verbo dos Anjos,
Alejandro Ahmed.

Foto 4: *Skinnerbox*, 2005,
Gica Alioto.

Foto 5: Divulgação, 2007,
Pequenas Frestas de Ficção Sobre Realidade Insistente,
Anderson Gonçalves e Mariana Romagnani.

Foto 6: Espetáculo, 2010
Embodied Voodoo Game,
Aline Blasius e Mariana Romagnani.

Foto 7: Espetáculo, 2010
Embodied Voodoo Game,
Aline Blasius, Mariana Romagnani e Adilso Machado.















Dança, processo e memória: três experiências até aqui

Volmir Cordeiro

O ensaio tem por objetivo estabelecer um panorama dos processos criativos em dança por mim vivenciados nos últimos nove anos. Trata-se de uma abordagem que pretende traçar o percurso das criações que participei integralmente, desde a cidade onde nasci - Concórdia, no interior de Santa Catarina, Florianópolis e Rio de Janeiro, onde resido atualmente. Para cada cidade, selecionei uma criação que se tornou referência para o meu desenvolvimento artístico: na primeira *DNAção* (2001), na segunda, *Segredos Dançantes Contra Brutalidade Surda* (2007), e na última *Pororoça* (2009). No entorno dessas experiências estiveram envolvidas outras importantes que também sublinharam meu trajeto. No entanto, os trabalhos escolhidos refletem momentos que marcaram transformações no meu modo de pensar o processo criativo, e estão vinculados a três fases: o começo amador, o contato da dança enquanto profissão e o momento atual como profissional. De modo mais específico, serão apresentados pontos de vista que singularizaram minhas impressões ao longo de tais criações, visto que foram desenvolvidas coletivamente e que podem alcançar visões muito diversas das que darei versão aqui. Para tal, dedico-me aos trajetos que cada processo percorreu; do que eram feitos seus “projetos poéticos”, como se permitiram variar pelas movimentações do ato criativo e os recursos utilizados para chegar à comunicação desejada pelos artistas. No ato de resgatar os universos das obras, procurarei mobilizá-las para a construção de um pensamento sobre a dança, que no ato de vasculhar suas memórias remonta o olhar sobre os seus processos.

DNAção - Concórdia/SC

Particpei das oficinas de teatro oferecidas pela Casa da Cultura de Concórdia nos anos de 2000 a 2004, passando depois de um ano iniciado, a integrar a construção da peça *DNAção*, dirigida pela artista plástica e diretora de teatro Renata Gaertner¹, que orientava as oficinas e a Carretel da Centopéia Cia Teatral.² Revisitar o terreno de composição dessa obra me pareceu pertinente devido a tal processo abranger observações sobre o ato criativo e seus modos de composição em dança, assunto que vem me interessando profundamente depois das últimas experiências com a Lia Rodrigues Cia de Danças³.

Para *DNAção*, peça criada há nove anos, limito-me a tocá-la “com o incorpóreo do sentido, e assim tornando o incorpóreo tocante, ou fazendo do sentido um toque” (NANCY, 2000, p.11). “Tocar” no *corpus* de uma criação realizada como experiência que inaugura o meu contato com a dança é a questão central a qual me dedico para tratar da peça realizada em Concórdia.

Na época eu era aluno da oficina de teatro da Casa de Cultura e procurava, por meio desta atividade, ampliar o contato com esta arte, já iniciada no contexto escolar. Assim que comecei a integrar as oficinas não havia nenhuma criação pré-determinada, e meu interesse pelas

1 Renata Gaertner (1962) é natural de Cachoeira do Sul (RS). Graduiu-se em artes plásticas pela Faculdade de Belas Artes de Santa Cecília, atual UBRA. Muda para Concórdia em 1994 e funda a Carretel da Centopéia Cia Teatral em 1997, e desde então, movimenta extensivamente a cena artística de Concórdia, sendo responsável pelas oficinas de teatro da Casa de Cultura e pela assessoria artística de outros artistas. Especializou-se em Preparação do ator pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

2 Criada em 1997 por Renata Gaertner, que assume a direção artística e ministra as oficinas de teatro da Casa da Cultura. No seu repertório encontram-se montagens como: *O Caso Assombroso*, *A Telefônica* e *Filhos Da Água*. Esta última fez parte do projeto Em Cena Catarina, desenvolvido pelo SESC/SC no ano de 2004, circulando por vinte e uma cidades do estado.

3 Como no caso da criação de *Chantier Poétique* (2008) e *Pororoca* (2009); a remontagem do repertório que inclui as peças: *Aquilo de que somos feitos* (2000), *Formas Breves* (2002) e *Encarnado* (2005); e a residência com o Grupo Cena 11 para o desenvolvimento do *Projeto Propaganda* (2010).

aulas estava no desafio de conhecer outra metodologia para aprender teatro, que trouxesse diferentes informações das que conheci quando tive experiências cênicas escolares. Muito menos previa que, procurando pela oficina de teatro, a primeira criação que participaria seria a de dança contemporânea. O grupo⁴ que comecei as aulas já se conhecia há mais tempo e colocava questões que se mostravam avançadas para mim naquele momento, tais como construir uma dramaturgia não-linear, uma corporalidade que não completasse o sentido do texto e como criar não partindo do texto, mas antes, de uma partitura física. O trabalho coletivo, no momento em que passei a fazer parte, estava por descobrir um modo de criar dança a partir de experimentações já conhecidas, pertencentes ao universo do teatro. Procurando conhecer outros fazeres teatrais me vi imerso em uma pesquisa que queria se aproximar da dança, e investigar isso foi um desafio inicial que despontou mais ainda meu interesse pelas artes cênicas, o que me levaria a estudar em Florianópolis, a partir de 2004, no Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A peça *DNAção* foi criada especialmente para o Festival de Dança de Concórdia, no ano de 2001, organizado no formato de competição pela prefeitura municipal, sem nenhum subsídio financeiro para os participantes. O grupo das oficinas de teatro resolveu inscrever-se quando percebeu que haviam conexões com a dança e com o que estava sendo trabalhado. A identificação com a categoria “contemporânea” parecia validar a sua participação. O ponto de tangência com este modo de dança se dava porque o grupo, que nunca havia projetado uma criação com essa linguagem, via nesta, a possibilidade de fazer uso dos recursos que conhecia para construir uma obra: a fala, a dramaturgia, o movimento, a partitura, a sonoplastia e o figurino. No trabalho de experimentação com tais recursos o grupo começou a perseguir uma ideia de dança tomando um rumo diferente do conhecido para criar suas peças teatrais, o qual dessa vez priorizaria o uso do corpo como o motor da criação e

4 Formado por Lariessa Soligo do Campo, Heloísa Essing, Renata Rogowski, Paula Hemm e Leíse Heemann.

instrumento da dramaturgia que pretendia construir. A peça participou do festival depois de seis meses de processo.

A exploração do corpo como uma informação autônoma em relação ao texto foi a primeira instância sobre a qual se debruçou a criação. Nos primeiros encontros, tínhamos a tarefa de desenvolver uma partitura física e individual, que contivesse pelo menos dez ações e diversas categorias de sentido, variando humor, intensidade e velocidade. Para cada encontro, criávamos uma sequência de ações que eram mostradas a todos, depois revistas e autocorrigidas, atribuindo ao material que vinha sendo levantado, uma autonomia que ainda não se relacionava com nenhum interesse objetivado e ampliando a intervenção da subjetividade de cada intérprete no ato de compor. As observações diante das ações individuais levaram à etapa seguinte: organizá-las coletivamente, procurando relações com o que até então havia sido desenvolvido. As escolhas sobre o que parecia proveitoso para a construção da obra não obedeciam a um critério fixo de sentido, mas eram feitas quase aleatoriamente. As seleções e composições eram regidas pelo humor despertado através de certa estranheza e de um riso desajustado que, no percurso criativo, construíram o rumo do “projeto poético”.

As criações, cujos processos eu explorei para o desenvolvimento deste texto, contiveram em suas práticas fios condutores que contornaram a produção feita pelos artistas. “São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único”, explica a pesquisadora de processos criativos Cecília Salles (2004, p.37), de onde tomo emprestado um dos pontos de partida para visitar os desenvolvimentos das peças. Os documentos (como relatos, conversas, anotações, filmagens), que uma criação vai desenvolvendo no percurso dos seus atos, podem contribuir para compreender o “projeto poético” do artista, bem como as transformações que o mesmo sofreu no seu curso aventureiro.

No caso específico de *DNAção*, o que se tem são poucas fotos e curtos relatos dos atores, que ajudam a retomar as pistas do seu desenvolvimento e refinar o contexto no qual o grupo estava imerso.

Pelo *toque*, nessa massa *incorpórea* de documentos sobre o processo, é que se instala a remontagem do “projeto poético”; procurando no corpo que aqui escreve, memórias que acionem “princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer artístico” (SALLES, 2004, p. 39) e que estavam presentes na criação da obra.

A estranheza e o riso se configuraram como um dos propósitos fixos da criação quando o “teste de fidelidade”, um quadro que fazia parte do programa “Te vi na TV”,⁵ causou um espanto generalizado naqueles que participavam das oficinas de teatro. Mobilizados pela situação que envolvia um homem ou uma mulher que colocavam seus parceiros à prova através de um teste, que se dava publicamente em rede nacional, com câmeras escondidas e com a ajuda de uma “atriz” ou “ator” contratado pelo programa para ameaçar a estabilidade do casal, o grupo resolveu se apropriar dos nomes, dos jargões do programa e tentar reproduzir uma situação familiar àquela exposta na TV, que motivasse o riso, e dele revelasse a sua estranheza. Esse foi o ponto de partida. A primeira versão explícita do “projeto poético” tomou conta do processo, devido às identificações que o grupo foi tecendo entre as ações que vinham desenvolvendo e o “teste de fidelidade” veiculado na TV.

Diante disso, os materiais que apontavam semelhanças entre o que a sala de ensaio produziu e os tipos assistidos na TV, anunciavam padrões de comportamento que regiam o estatuto do corpo na criação de uma situação e, assim, criava uma dança que acontecia por meio de ações que espelhassem certo espanto diante das ações dos outros que, no caso, eram os participantes do programa (configurado como uma atração de apelo popular). O material criativo que se desenvolvia nos ensaios explorava a construção de situações que emitissem a tensão reconhecida no programa de TV. Este, que no primeiro mês do processo se tornou fonte de acontecimentos que seriam espelhados e testados nos ensaios.

5 Programa exibido pela Redetv e apresentado por João Kleber. Começou a ser exibido no ano de 1999.

A ação é portanto o elemento transformador e dinâmico que permite passar lógica e temporalmente de uma para outra situação. Ela é a sequência lógico-temporal das diferentes situações (PAVIS, 2008, p. 3).

Os intérpretes, operando através de “ações-situações”, começaram a organizar um roteiro de acontecimentos que persistiam na questão do processo criativo - criar a partir do programa de TV, uma estranheza similar a que se tem nesta mídia, procurando localizar quando e como o corpo se comportava enquanto dança. Depois de quase dois meses de investigação física contagiada pela estranheza do programa de TV, que era acompanhado semanalmente, os intérpretes partiram para a elaboração da dramaturgia escrita. O roteiro seguia os seguintes acontecimentos: o apresentador recebe o homem casado⁶, eles assistem à filmagem do teste; o teste acontece tal como na TV, com um ator encorajando aquela que está sendo testada a experimentar uma relação fora do casamento; o “teste de fidelidade” revela a infidelidade da esposa; o desespero se instaura, e o apresentador lamenta rapidamente, terminando o programa que continua na próxima semana.

Este foi o primeiro roteiro escolhido pelo grupo. Na medida que vinha sendo esclarecido era construído cenicamente com as situações criadas no primeiro momento do processo. A seguinte adaptação do roteiro trazia outra questão também retirada de outro programa de TV,⁷ que realizava testes de DNA para casos de dúvida sobre a paternidade do filho; o que acrescentava no roteiro, o mesmo teste para a mulher casada, que grávida, trazia a suspeita de que teria sido o ator (do programa) o realizador do “teste de fidelidade”, o responsável por engravidá-la. Daí o título *DNAção*, que tentava na maneira de nomear a obra incluir o procedimento das “ações-situações”.

6 A escolha por ser um homem o testado se fez dominante porque este seria representado pelo mesmo intérprete que atuaria como apresentador. Nessa metamorfose das duas figuras, o grupo afinou a estranheza que procurava, uma vez que cada uma delas esboçava corporalidades e ações bastante distintas.

7 Programa do Ratinho, exibido pela rede SBT a partir do ano 1998.

Através do roteiro, cada intérprete passou a buscar, no ato das ações criadas, meios de expressão que correspondessem às suas ideias de dança, chegando a um consenso de que seria preciso alguma música, sinalizando ser este um elemento que ajudaria a compor o roteiro e suas ações como pensamento de dança. Foi nesse momento que surgiu a participação do músico Meneghetti - professor de teclado da Casa de Cultura, para compor as interferências musicais nas “ações-situações”. Assim, a música apareceu como primeiro elemento que viria a transformar as ações em coreografia e revelar outro procedimento: o de acionar as ações do corpo com a música se mantendo fiel ao roteiro ao mesmo tempo em que nele eram infiltradas outras saídas para revelar a sua dramaturgia. O roteiro passou a ser um dos pretextos para compor o *corpus* da peça e deixou de ser o guia da criação.

Retirei do roteiro a figura do apresentador e do homem testado, dedicando-me em espelhar as ações que os mesmos faziam a fim de produzir material a partir das “estranhezas” observadas de forma corrente nas suas atitudes. João Kleber e seu caráter despojado e espontâneo, pertencente ao gênero *stand-up comedy*,⁸ dividia minha atenção com o personagem que ia até o programa para *testar* a sua mulher, um tipo bruto, não civilizado.

Enquanto se desenvolvia esse processo, era comum ao grupo assistir as peças de teatro e dança que se apresentavam na Casa de Cultura, que circulavam através dos projetos criados pelo SESC. Foi o caso da Lia Rodrigues Cia de Danças, que em 2001 apresentou *Aquilo de que somos feitos* em Concórdia. Esta peça, criada em 2000, se colocou como uma “obra-marco” naquele momento do processo e impulsionou minha escolha em trabalhar com dança; uma peça que mudou meu modo de acessar informação e de produzi-la na minha restrita prática artística no interior de Santa Catarina. A partir da peça de Lia Rodrigues, minha curiosidade pela dança só aumentou, assim como por ela e sua Cia, a qual viria a integrar o elenco em 2008.

8 “Comédia em pé”, é uma expressão que indica um espetáculo de humor feito por apenas um comediante que geralmente em pé e sem a utilização de recursos cênicos rompe com a *quarta parede*.

O processo de *DNAção* experimentava um vai e vem entre o roteiro estabelecido e os “acontecimentos de dança” que o percurso ia encontrando. O mesmo se dava com a temática da peça, que continuava experimentando ideias de estranheza como qualidade reconhecida no programa de TV e que ganharia corpo no grupo residente em Concórdia. Na relação entre o argumento da peça e a ordem do seu roteiro junto a ideia de um estado (estranheza), a dança sugeria ao grupo menos legitimidade quando pensada como narrativa linear, de acontecimentos e personagens explícitas, e que ao fazer apropriações de “estados corporais”, teria por si só, a emissão de sentidos múltiplos que corporificaria o “pensamento de dança”. Contar histórias com a dança se mostrou uma tarefa muito árdua para o grupo das oficinas de teatro, que se iniciou na dança com a precariedade de revelar significado através do movimento. Neste processo a experiência do movimento que se encaminhava pelas direções que o movimento, por si só apresenta, sem a preocupação de uma narrativa.

No breve rastreamento dessa criação, observo que ao experimentar a dança como uma linguagem que complexificaria os agentes criativos até então utilizados com frequência, fez disparar um diferente modo de encadear o experimento artístico, tendo o grupo voltado para a sua processualidade ao invés de recorrer aos modelos reconhecidos que vinham operando nas criações até este momento.

O grupo, movido pelas pertinências que a dança trouxe, se tornou sensível às perturbações causadas pelo anseio de abordar esta nova linguagem em seu trabalho. A dança assim, foi entrando no reservatório de informações da Carretel da Centopéia, e captada em certa medida para aprimorar seu desenvolvimento artístico deste coletivo. A maneira como *DNAção* foi apresentada revela que sua composição final foi um resíduo fundamental de um processo influenciado pelas subjetividades, pelo tempo de investimento com cada informação que aparecia no percurso criativo e a história do grupo e dos seus envolvidos. A mistura das propriedades dos seus criadores contribuiu para que a dança desviasse da necessidade vigente de aderir aos modelos conhecidos e frequentes nas academias de ginástica.

Esse vaivém constante entre o que se sabia até então de criação e a permissividade em aprimorar o ato criativo, fez existir “outras possibilidades de acordos que dependem da disponibilidade do artista-criador em querer inventar, isto é, organizar no corpo uma dança diferente daquelas apoiadas em modelos conhecidos” (BASTOS, 2007, p.211); sendo que o que era “modelo conhecido” para o grupo, dizia respeito à linguagem do teatro, que depois da experiência com *DNAção* fez proliferar um novo caminho de criação.

Segredos dançantes contra brutalidade surda (SDCBS) – Florianópolis/SC

Depois de dez meses de processo de criação, SDCBS estreou em Florianópolis nos dias 1 e 2 de maio de 2007, no Teatro Ademar Rosa do Centro Integrado de Cultura. Esse processo contou com outros dois bailarinos, Phelipe Janning;⁹ que também assumia a produção do espetáculo e Anderson Gonçalves, na época bailarino do Grupo Cena 11 Cia de Dança; o coreógrafo e diretor do Grupo Cena 11 Alejandro Ahmed e Hedra Rockenbach, responsável pela trilha sonora da mesma Cia.

Desde novembro de 2005 comecei a participar das aulas do Grupo Cena 11, feitas diariamente e ministradas por Malu Rabelo e Alejandro Ahmed. Cursando Artes Cênicas na UDESC, procurava conciliar a formação acadêmica com as aulas do grupo que ocupavam duas horas do período matutino. Estas informações só me servem para contextualizar a minha participação em SDCBS, uma vez que foi nesse ambiente de interesse na técnica desenvolvida pelo Cena 11 que surgiu a proposta de compor o elenco da peça, a partir de uma conduta de “visitante participativo” disposto a troca de informações entre aquele ambiente e as minhas experiências.

9 Phelipe Janning, natural de Florianópolis e jornalista de formação, foi o responsável pelo projeto de montagem, assumiu a produção da sua realização e também fazia as aulas com o Grupo Cena 11 desde 2006. Antes disso, fez aulas de dança contemporânea e improvisação com Diana Gilardenghi, Elke Siedler e Karina Barbi, e de dança clássica com Malu Rabelo.

Um dos pontos de partida que levou o elenco a se formar com tais bailarinos foi a diferença de idade na época - eu com 19, Phelipe com 28 e Anderson com 42 anos. A faixa etária solidificou a junção dos três, que proposital, firmou-se também devido às diferentes experimentações que cada um fazia da dança conduzida por Alejandro. Atravessados por diferentes apropriações da dança que era de convívio comum para os três, os bailarinos, nessa segunda montagem dirigida por Alejandro fora do seu grupo, investiram em uma dança que faria as diferentes gerações contagiarem os seus hábitos. A premissa estaria no devir de partilhar as informações que eram emitidas por cada bailarino na tentativa de criar um espaço que desviasse da manutenção ou proteção dos hábitos de cada um. O que importava era a multiplicidade de contatos entre os três.

O disparo para mergulhar neste processo foi a investigação de uma “dança de festa” e seus modos de se organizarem como dança no corpo de cada um. Esse primeiro recurso de criação procurava ser conduzido como uma estratégia de retirar da dança os seus “segredos” guardados com zelo.

Reessoava para mim uma ideia de fúria, como uma agitação violenta que desorganizaria os entendimentos de dança assimilados nas movimentações do corpo, e que propusesse pelos ímpetos dessa agitação um caminho para acessar outras propriedades da dança.

Construir possíveis desvios de uma imagem da dança que poderia impedir a dança de acontecer delineou seu “projeto poético”. Tratava-se então de escapar da “formidável escola de intimidação” a qual se refere Deleuze (2004, p.24) sobre a imagem do pensamento e da filosofia, que segundo ele “historicamente constituiu-se uma imagem de pensamento chamada filosofia que impede as pessoas de pensar”. Aqui o filósofo se refere ao pensamento que opera por repressão, como aparelho de poder para inibir a capacidade inventiva dos indivíduos. Na mesma direção me coloco para pensar a dança que começava a ser gestada para a criação de SDCBS, a fim de revelar seus segredos e mixá-los com novas combinações, que com fúria desviaria qualquer possível intimidação frente à dança e ampliaria os seus modos de se organizar como arte.

Quando comecei a praticar as aulas do Cena 11 entrei em contato com a dança enquanto uma experiência corpórea feita de qualidades distintas das que direcionavam minha prática, até então muito mais encaminhada pelo teatro. É por isso que uma “imagem de dança”; que se configura através de “passos” e que não se orienta pela processualidade durante a criação; somente criada para executar coreografia e alcançar uma configuração quase independente ao trajeto, não era, para mim, um dos componentes possíveis da dança, aos quais destinava perspetivizar a criação em questão. O que quero dizer é que os segredos da dança ficariam dançantes assim que eu movesse uma concepção que conhecia sobre a dança, e encaminhasse os modos de orientar minha movimentação a direções diferentes das conhecidas, tendo Phelipe e Anderson como fonte inesgotável para tal contaminação. Tratava-se então de reconhecer os princípios que costumeiramente ativava para criar dança com o meu corpo e, junto a isso, desviá-los em prol de uma metamorfose, uma núpcia de três reinos com os outros bailarinos. Uma experiência ainda não praticada (e que viria a ser largamente explorada em *Pororoca*), embora uma porta de entrada, já que SDCBS foi uma chave para abri-la ao universo da dança.

Este nome para a peça, com densa sonoridade, vem com a ideia de deslocar o espectador de um território facilmente reconhecível e dar-lhes pistas de que dança é a que acontece no palco. A “brutalidade surda” vem sugerida como um atropelamento de forças que impede o desvendamento dos “segredos” e “ensurdece” as capacidades sensíveis de despertar hábitos desconhecidos, desestabilizar os já excessivamente familiarizados. Nesse sentido, ater-se ao conhecido, ao familiar, sugere qualificar ainda mais os “segredos” e intimidar a desenvoltura de novas estratégias de criação. O interesse de Alejandro em desenvolver projetos paralelos à sua companhia, como é o caso de SDCBS, já ilustrava uma tentativa de dissipar entendimentos sobre a criação em dança. Este é o ponto de partida de SDCBS, e por onde passo a *tocá-lo*; como um processo que carregava uma vontade de instrumentalizar a dança com estratégias que deixassem de lado os seus repetitivos modos operantes.

Propor uma nova maneira de entender a dança e pensar na rejeição dos entendimentos já bastante conhecidos e difundidos sobre essa arte. Quando pensamos em elaborar diferentes entendimentos sobre a dança, questionamos a sua permanência, como linguagem que produz conhecimento, que carece de atualização para produzir autonomia e qualidade na informação que organiza. A ênfase que passei a direcionar à dança, depois de assimilado o propósito desse processo, se deu sobre o valor do conhecimento e às suas associações em relação ao pensamento de dança; passando a investir na cultura como sistema que atribuiria maior complexidade.

A investida em conhecer, elaborar informação a partir daquelas que são circuladas pelos ambientes; principalmente pelas “centrais distribuidoras de valores e sentidos” como nos fala Suely Rolnik (2007) trouxe-me a preocupação de garantir às informações um mínimo de qualidade; princípio que acionei para o meu trajeto artístico depois de imerso nesta criação.

Adentrar um projeto artístico onde seus mediadores trabalhavam com dança há mais de 18 anos, como era o caso de Alejandro e Anderson - e que conheciam os “segredos” guardados com zelo pela dança - permitiu que o meu acompanhamento fosse marcado pelo encontro de uma dança que seria motivo para a criação de outra. Pois envolvia não só reconhecer a dança habituada nos corpos dos outros bailarinos como também reconhecer a dança que se manifestava no meu, e que precisava, através de contágio, desenvolver novos hábitos, deixando minha dança porosa ao contato das outras danças que circulavam ali.

Nesse sentido, sentia-me no processo com uma diferença manifestada pelo recente contato com a dança; que se situava na criação através dos fluxos de informação a qual estava imerso, descobrindo que a dança que eu não conhecia e que até então não teria praticado, aparecia na corporalidade que construía enquanto ajudava na busca por estratégias que se colocavam como “anti-dança”. Contudo, essa “anti-dança” traria impregnada nela a dança sobre a qual se pretendia desviar, propondo movimentos que não são usualmente reconhecidos como dança e que estabeleceriam outra estrutura de organização.

Uma das maneiras de adequar às diferenças de idade, de entendimento de dança e de disponibilidade corporal de cada bailarino foi o contato com certos “padrões” ou princípios que norteariam a organização da dança de cada um. Para a composição de um solo, lembro-me de substantivos como expansão, fúria, exaustão, cansaço, insistência; que surtiriam estados quando tais princípios fossem ativados.

As relações que começavam a nascer entre cada corpo e o padrão que era investigado selecionava os contornos do processo, e gerava diferentes hábitos de cada um com a sua dança e história. Assim, a dança era construída e elaborada de acordo com as informações que cada corpo transferia para o ambiente da criação e vice-versa, que tratavam de encadear diferentes processos de contágio e frisar o propósito do trabalho - questionar o que é dança. A leitura de Jorge de Albuquerque Vieira muito me ajudou a melhor compreender o funcionamento da criação como “sistema”:

O sistema passa a adquirir não só a capacidade de perceber a informação, mas também de percebê-la de uma certa maneira. O que os engenheiros e físicos chamam, em Física, de **função de transferência**. Construída ao longo do tempo, essa função é na verdade uma **função memória**, que ganha uma grande flexibilidade na medida em que o sistema evolui para níveis mais altos de complexidade. É a partir da memória, aqui generalizada, que um sistema consegue conectar seu passado, na forma de uma história, com o presente transiente e com possíveis futuros (VIEIRA, 2008, p. 22).

Essa dança que passei a ter contato no encontro com Alejandro Ahmed e sua Cia, especialmente com Anderson Gonçalves e Phelipe Janing, neste projeto específico, indicaram uma embrionária maneira de perceber a dança. Foi nesse processo que inaugurei uma vontade de praticá-la como profissão, movido pela discussão construída em SDCBS. A sua proposta central de refletir sobre a dança, o que a distingue de outros movimentos que o corpo faz e experimentar estratégias de criação, são questões que reverberam até aqui e que tem a sua urgência renovada a cada nova experiência.



Fig. 1. Ensaio fotográfico, *Segredos dançantes contra brutalidade surda* (SDCBS).
Da esquerda para direita: Anderson Gonçalves, Volmir Cordeiro e Phelipe Janning.
Foto de Silvana Leal.



Fig. 2. *Segredos dançantes contra brutalidade surda* (SDCBS).
Da esquerda para direita: Phelipe Janning, Volmir Cordeiro e Anderson Gonçalves.
Foto de Silvana Leal.

Pororoça – Rio de Janeiro/RJ

A *Pororoça* que estreou no *Théâtre le Quai T400*, no Centro Nacional de Dança Contemporânea de Angers, em novembro de 2009, na França, reflete uma amálgama de encontros que ganharam síntese no fenômeno da natureza provocado pelo confronto das águas dos rios com as águas do mar. Esse encontro violento que pode derrubar árvores e alterar as margens dos rios é, ao mesmo tempo, vestígio de um processo marcado por mistura. Mistura porque faz encontrar profissionais que se organizam como grupo para criar uma dança onde interessa trabalhar com muitas pessoas ao mesmo tempo.

Tornei-me um elemento dessa mistura depois de conviver quarenta e cinco dias em um processo de residência-audição com Lia Rodrigues, na cidade do Rio de Janeiro; assim como fizeram pessoas desse mesmo estado, Rio Grande do Norte, Recife, Rio Grande do Sul e São Paulo. Esse agrupamento, que é quase o dobro do que Lia vinha trabalhando nas suas criações, se organizou como um dos primeiros fatores do seu “projeto poético”; que impulsionado pela instância de “estar junto”, tomou conta do processo de criação e envolveu os 11 bailarinos que, em cena, se dispuseram a “pororocar”.

Mistura porque o Centro de Artes da Maré, espaço que se dedica a formação, criação e difusão das artes localizado na Favela da Maré, invadiu a construção de *Pororoça*, não só por instalar a Cia e servir como local de trabalho, mas como “vibração, intensidade singular – ela própria variável, móbil e múltipla – de um acontecimento de pele, ou de uma pele como lugar de acontecimentos de existência” (NANCY, 2000, p. 17).

A definição de *local*, que tomo emprestado de Nancy, ajuda a partilhar a experiência de passar sete horas diárias em um espaço destinado a ser ocupado pela arte, e que mobiliza neste tipo de envolvimento uma série de choques que variam a cada dia a experiência de construir dança, trazendo com certa constância provocações sobre sua real necessidade.

Os 1.200 metros quadrados de galpão se expandem por toda comunidade e aderem, sem escapatória, à vida privada dos seus moradores

que invadem as ruas e que podem ser vistas no caminho até o Bar da Galega, onde é possível almoçar no intervalo dos ensaios. O calor aquece o galpão assim como os sons e os barulhos adentram o espaço com um volume que muitas vezes impede a comunicação dos criadores.

A criação ocupa-se em misturar tais “vibrações” e realizar a dança que ali se aspira incluindo a organização desse espaço como um dos pedaços do projeto de *Pororoca*. Ao agregar no seu motor criativo o interesse em entender como funciona a vida que corre ali, misturada com a vida que começa a ser criada com a dos bailarinos, *Pororoca* busca transformar espaço e dança em *pele de acontecimento*; pleno da existência mista de corpos que toparam *tocar* na estranheza. Criar *Pororoca* foi alojar as diferenças desse espaço nesse espaço e desafiar meu corpo a praticar esse mesmo espaço.

A criação foi investida de um processo de integralidade dos seus bailarinos, instigando-os a se conectarem com a estranheza, que reluzia não só na cidade nova a que muitos se lançaram, mas ao trajeto até a Maré, a própria Maré e as diferenças que desestabilizavam as conexões entre os criadores de *Pororoca*.

E essa palavra desliza no processo de criação de *Pororoca* porque basta estar em contato para conhecer o estranho; basta trabalhar com arte para questionar se ela se consolida como um direito à todos; se entrelaçar com o outro para se propor o desafio de buscar a sua reflexão; colocar um espaço a ser construído como sujeito de uma criação para perspectivar o sentido de criar dança, e basta criar em grupo para estranhar a si mesmo. Instalada a estranheza inerente às misturas improváveis, *Pororoca* trilhou um caminho que persistiu na insistência em permanecer em contato e sobreviver às frustrações que acometem um processo quando um grupo se coloca no tato com um espaço, uma comunidade, uma nova cidade e com criadores de origens e formações distintas.

Isto agrada-me ou desagrada-me, contraria-me ou não, intriga-me ou não, choca-me ou deixa-me indiferente, excita-me ou revulsa-me. Mas será sempre a coisa mais longínqua que virá do

outro. A que virá na própria *vinda* do outro. Pois o outro virá do mais longínquo, do mais distante, num corpus de traços que acaba por se identificar com 'ele' – e que no entanto se mantém nele próprio inidentificável: é que esses traços são todos estranhos uns aos outros, este braço com este queixo, estes pêlos com estas ancas, e esta voz, e este..... todos fazendo corpo e deslocados em conjunto (NANCY, 2000, p. 31).

Buscar por modos de estar e como viver junto fez a criação se lançar sobre os modos de relações que potencializam o contato com o outro, uma vez que os modelos de convivência que circulam na sociedade e dominam os encontros desinteressava ao processo. Foi estabelecido alguns princípios que contornariam *uma certa* relação entre dois corpos - estados de ação como denominávamos; que aconteceriam pelo contato e pela atenção com o outro corpo, que juntos produziram um encontro inicialmente impelido por um “estado” e sempre suscetível a se desdobrar e adquirir outra visibilidade. Nesse viés, improvisar sobre *briga, amor, carregamento, sabotagem, pegação, presença, urgência* e outros estados, indicava a não realização de um objetivo; estranhos que estavam um corpo no contato com outro, tecendo uma relação que se produzia ali e que tinha o movimento como mediador. Uma espécie de frustração se instalava porque criar *Pororoca* incitava produzir o encontro de um bailarino com o outro, a disponibilidade de cada um para essa invenção, que adentrava a dança que ia sendo feita dia após dia.

O encontro dos artistas ia organizando a composição de uma relação, praticada por uma capacidade extensa de se surpreender, de criar expectativa e se frustrar por não conhecer uma configuração pronta (uma imagem, um clichê, um modelo), assim como para estabelecer vínculo e preenchê-lo com dança. Quero, contudo, dizer que além de adentrar em um projeto que previa a criação de um espetáculo, entrava em contato com desconhecidos, com uma cidade que ainda não conhecia e com uma maneira de pensar a dança que embasava na sua construção os encontros que o espaço na Maré sediava. E dar corpo à estas relações, aproveitando dos seus acontecimentos para construir um espetáculo de dança, era também um desafio para Lia, que mencionava seu propósito

de proceder nesta criação de modo a diferir dos seus procedimentos anteriores, tendo nisso o desejo de muitos bailarinos, sempre juntos, sempre em cena.



Fig. 3. *Pororoca*. Foto de @Sammi Landweer

A nova organização proposta por Lia requeria uma adaptação dos seus motes criativos, uma entrada no “não saber como fazer” para gerir uma informação diferente da que havia praticado nas outras criações. *Chantier Poétique (2008)*, que só foi apresentado em Paris como parte do processo de construção de *Pororoca*, quando ainda nem se havia cogitado esse nome, trazia algumas das referências criadoras que *Pororoca* tentaria transformar ou explodir: bailarinos sozinhos em cena como apresentação de um desempenho individual a partir do “projeto poético” da criação; cena com entradas e saídas – um “quadro” seguido do outro; dilatação do tempo e clareza da ação enquanto corporalidade precisa e legível. Estes configuram alguns dos parâmetros que procuramos desvendar e adaptar ao interesse que surgiu para criar *Pororoca*, sendo que os mesmos podem ser encontrados nesta mesma peça, alterados e geridos para perseguir a ideia de “estar junto”. Na produção por

um diferente modo de criar, o processo foi se dando pelo acolhimento destes elementos para identificá-los, e estabelecer trocas entre os bailarinos que chegavam neste projeto para trabalhar com Lia e os modos de construção da sua dança. Aos poucos, no reconhecimento do que norteava as criações, foi possível adquirir autonomia para elaborar as possíveis transformações daquele modo, e conquistar então, a realização de um diferente.

O processo criativo não parou de *encontrar*: novas pessoas, outros propósitos artísticos, mudanças no ato de criar, espaço, cidade, temperatura, etc. O que singulariza o encontro com tais elementos, visto que podem aparecer em criações de qualquer natureza, é a valorização pela falha, pelo ruído, pela expectativa frustrada como vontade para mobilizar ainda mais a criação. Requisito uma vez mais a especial ajuda das palavras de Jorge Albuquerque Vieira:

Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas, associadas ao perfil e história psicológica dos criadores (2008, p. 47).

O local onde a criação se estabeleceu arriscou seus recursos para produzir possibilidades de “estar junto”, e atribui à este propósito uma realidade de encontro pautada pelos laços que se atam entre os indivíduos criadores. Para isso requereu tempo, começando em março de 2008 e apresentando ao público no final de 2009. Esse tempo para criar foi fundamental para constituir o discurso de *Pororoca*, porque foi nessa criação que reconheci a importância e a necessidade em permitir que o processo criativo tome rumos inesperados, fuja aos preceitos iniciais do artista, e que se encaminhe pelas próprias direções do movimento criador.

Estar junto de mãos dadas e caminhando sem parar, imitando um ao outro, ou ao invés de imitar, sendo contagiado por suas ações, seus pensamentos dançados, usando objetos diferentes, caixas, microondas, cadeira, fios; como um cabo de guerra, mantendo-se juntos segurando

um no cabelo do outro; criando um muro e tentando passar através do outro, brigando, amassando, beijando, empurrando, encarando o outro como obstáculo, encarando o outro como incentivo, formando uma banda de rock, ou a floresta amazônica, quarenta minutos explorando afetos no rosto, variando as expressões, juntos grudados, juntos abandonados, juntos sendo alvejados, como se tiros perfurassem os corpos, juntos feito crianças brincando, como cachorro, ou só olhando para frente.

São algumas experimentações que o processo percorreu a fim de compor as combinações que levariam à obra uma completude que permitisse a sua apresentação. Para que *Pororoca* pudesse se finalizar como peça a ser mostrada não bastava variar tais ações, mas descobrir no empenho sobre elas o que provocaria possibilidades de *encontro*, como discurso de uma realidade inventada com os bailarinos que naquele espaço estavam comprometidos com aquele projeto, ou melhor, com uma coletividade.

Nessa *Pororoca*, onde o encontro foi matéria de criação, partilho a experiência de criar dança como comunicação que se dá por haver interesse em se relacionar com alguma coisa que não seja nós mesmos e compreender que o outro surpreende com sinais que desestabilizam qualquer entendimento de si, que nos fazem mudar de ideia. O encontro não foi condição para criar, mas antes, resíduo de uma produção que acometeu todos os criadores dessa dança. É por isso que a *Pororoca*, toda vez que é dançada, não pára de ser “corrigida”, “reformada” e “me-xida” pelas mãos dos seus artistas; porque se ela é feita dos encontros dos seus criadores, a obra persiste em manter-se inacabada correspondendo as inclinações a que estão sujeitos os encontros e os dados que estes emitem sobre a experiência de permanecer e estar juntos.

Tanto mais que um fim é uma concentração pontual – e que o espaçamento dos corpos, nesse sentido, não poderia ser um fim. Ele é fim, mas de outro modo: enquanto bordo, traçado dos corpos (Jean Luc Nancy).

Considero que cada criação é um mundo no qual se inventam corpos, se deslocam sentidos e convida seus criadores a espaçarem suas vidas para a construção de uma intimidade, de uma extensão de si que só me parece possível quando concebida a criação como uma rede, feita por um corpo a partir de um outro. A presença da criação como uma malha de encontros, estranhezas, descobertas e impulsos torna móvel o andamento do artista e o coloca inquieto frente a uma busca na construção da sua arte. Nisso, o aparecimento da estranheza e o desafio de dela não desistir.

O processo de criação é um campo de relação, disposto a convocar a formação de uma grupalidade, longe de instigar isolamento, que precisa partilhar as propriedades dos seus componentes para desenvolver-se, crescer, ganhar vitalidade e se aventurar. Um processo que não privilegia o contato com o diferente para agrupar distintos pontos de vista, trata a criação como um sistema que pouco expande as suas relações comunitárias e deixa com isso, de localizar a sua ação, torná-la específica, qualificada. A via processual do ato criativo acolhe a turbulência que a estranheza pode primeiramente causar.

Partilhar as experiências perseguindo seus pontos de vitalidade é tarefa difícil, que demanda muito mais experiência para tratar com o devido valor o que significa criar. Limitado por minha cognição e por aquilo que apreendo na profissão como bailarino, direciono meu olhar para o ato criativo como uma oportunidade de variar os repertórios simbólicos e aprimorar a conduta artística, sempre acionando nesse ato, a sua potência de reordenar e recombina as formas de vida.

Acompanhar esses três processos de construção de danças revelou a poesia do imprevisto que pode fundar o ato de criar se os criadores souberem ativar suas histórias e percepções diante das estranhas combinações que se formam quando fabricar dança envolve se relacionar. Como uma comunidade que se organiza para fazer vingar a sua multiplicidade, fazendo da frustração ou da falha motivo para aprimorar a mágica dos encontros. E que a turbulência nos leve a flutuação.

Referências bibliográficas

- BASTOS, Helena. Cada dança tem seu jeito ou cada inventor descobre um jeito *In: NORA, Sigrid (org.) Humus 3*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Lisboa: Passagens, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ªed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2004.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

Sobre os autores

Beatriz Cerbino

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é professora da mesma instituição no curso de Produção Cultural e no Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte/PPGCA.

Charlene Simão

Graduada no curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bailarina e professora de Artes.

Clorinda Ganzo Pereira

Conhecida como “Pocchi”, iniciou seus estudos em balé no ano de 1951 na escola fundada por sua mãe: Escola de Bailados Clássicos Albertina Saikowska de Ganzo. Após permanecer fechada por 10 anos, é reaberta por Pocchi em 1970. Sob sua direção, a escola é transformada em academia e passa a oferecer o ensino de outras técnicas além do balé, como o jazz e a dança moderna. A escola encerrou suas atividades em 2006.

Cristiano Prim

Licenciado em Educação Artística pela Universidade do Estado de Santa Catarina, com o trabalho *A construção da personagem na fotografia*. É fotógrafo e cenotécnico do Grupo Cena 11 Cia de Dança desde 1994.

Eva Schul

Coreógrafa e professora de dança há mais de quarenta anos, tendo sua obra reconhecida por meio de diversos prêmios como Honra ao Mérito da Fundação Teatro Guaíra (1984); Açorianos (1995 e 2008); Troféu SATED/RS para melhor espetáculo, coreografia e direção (1992); Honra ao Mérito do Centro Cultural Guaíra (1996); Prêmio Estímulo Funarte pelo conjunto da obra (1996); Medalha do Mérito Artístico da Dança do Conselho Brasileiro de Dança (2002). Atuou na gestão pública, coordenando o Instituto Estadual de Artes Cênicas.

Ivana Deeke Fuhrmann

Graduada pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, curso de Dança (bacharelado e licenciatura). Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (FURB). Professora permanente da FURB e da Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes/Pró-Dança de Blumenau. Pesquisadora CNPq, Teatro e Transdisciplinaridade (FURB).

Jussara Xavier

Doutoranda em Teatro (UDESC). Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e Especialista em Dança Cênica (UDESC). Coordenadora e curadora do projeto Tubo de Ensaio. Curadora do Festival Múltipla Dança. Co-organizadora dos livros *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea* (2006) e *Coleção Dança Cênica Vol. 1 - Pesquisas em dança* (2008). Pesquisadora do Programa Rumos Itaú Cultural Dança.

Monica Dantas

Doutora em estudos e práticas artísticas pela *Université du Québec à Montréal* (UQAM/Canadá) e professora adjunta na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bailarina com formação em dança moderna e contemporânea, tem atuado com intérprete para coreógrafos do Rio Grande do Sul.

Nastaja Brehsan

Graduada no curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas pela UDESC. Bailarina e professora de teatro e de dança.

Pedro Alípio

Fotógrafo, com imagens publicadas em veículos como *Jornal de Santa Catarina*, *O Estado*, *O Estado de São Paulo*, *Revista Visão* e *Osho Times*. Foi membro do Conselho Estadual de Cultura e Coordenador da Primeira Conferência Nacional de Cultura em Santa Catarina. Foi Diretor de Recursos Humanos da Assembleia Legislativa de Santa Catarina entre 1999 e 2001. Em 2002, coordenou diferentes projetos culturais e educativos na Fundação Catarinense de Cultura, como Diretor de Planejamento. De 2003 a 2007 foi Gerente de Cultura na Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte de Santa Catarina.

Rosa Primo

Pesquisadora e Professora do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Publicou *A Dança Possível – as ligações do corpo numa cena* (2006).

Sandra Meyer

Professora do Centro de Artes da UDESC, no Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado e Doutorado. É doutora em Arte, Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2006). Coordenadora e curadora do Projeto Tubo de Ensaio. Autora dos livros *A dança cênica em Florianópolis* (1994) e *As metáforas do corpo em cena* (2009). Co-organizadora dos livros *Tubo de Ensaio: experiências em arte e dança contemporânea* (2006), *Coleção Dança Cênica Vol. 1 - Pesquisas em dança* (2008), *Seminários de dança: Biografias e registros em dança* (2008) e *Seminários de dança: O que pode e o que quer [essa] técnica* (2009).

Vera Torres

Doutoranda em *Arts du Spectacle (Théâtre et Danse): École d'Esthétique, Science et Technologie des Arts* - Universidade Paris 8, França; *Master d'Arts: Danse* - Universidade Paris 8 (2006); Mestre em Comunicação e Semiótica – PUC/SP (2000). Professora Universitária – CDS/ Universidade Federal de Santa Catarina (desde 1997) ministrando as disciplinas: *Teoria e Metodologia da Dança* e *Dança Improvisação*. Coordenadora e curadora do projeto Tubo de Ensaio. Co-organizadora dos livros *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea* (2006) e *Coleção Dança Cênica - Pesquisas em Dança* (2008).

Volmir Cordeiro

Bailarino. Licenciando em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Faz parte, desde 2008, do elenco da Lia Rodrigues Cia de Danças.