

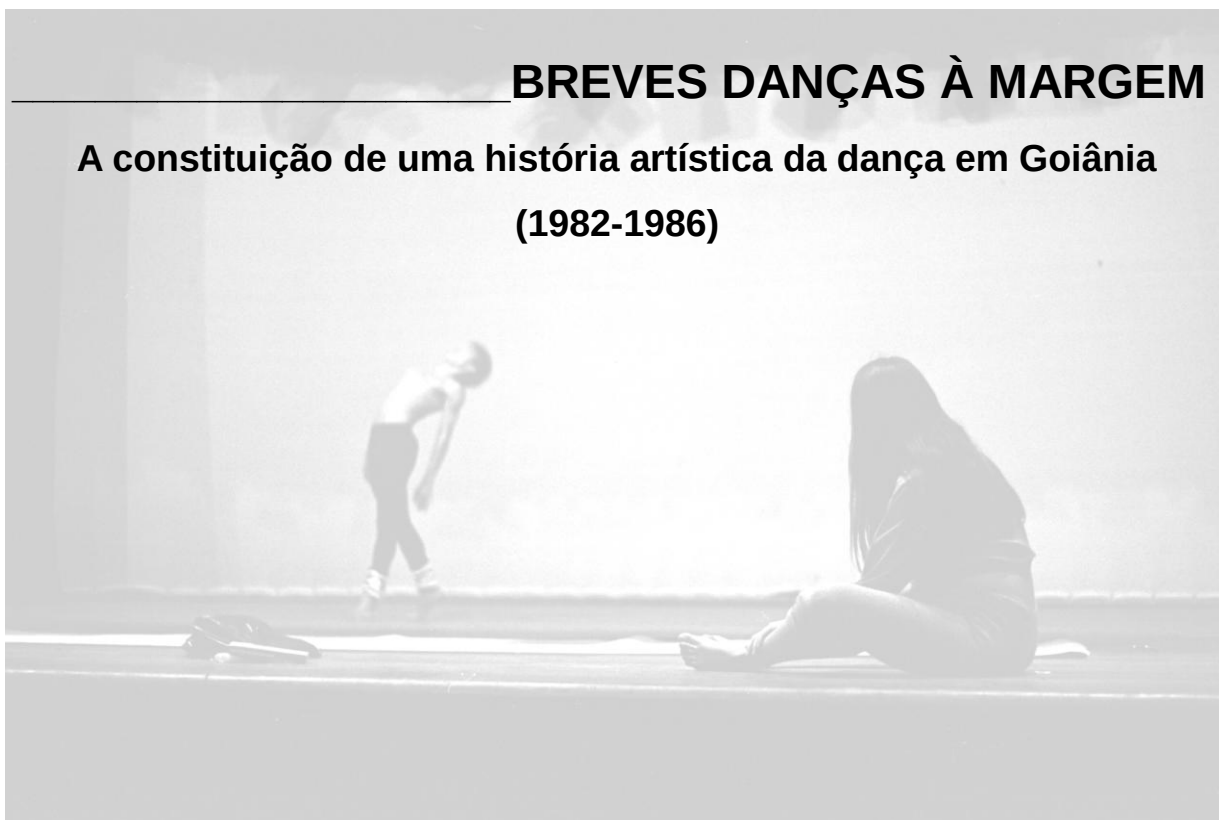
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO

LUCIANA GOMES RIBEIRO

---

## **BREVES DANÇAS À MARGEM**

**A constituição de uma história artística da dança em Goiânia  
(1982-1986)**



Goiânia, Goiás, Brasil  
2010

LUCIANA GOMES RIBEIRO

---

## **BREVES DANÇAS À MARGEM**

**A constituição de uma história artística da dança em Goiânia  
(1982-1986)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História. Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades. Linha de Pesquisa: História, Memória e Imaginários Sociais. Orientação: Profº Drº Márcio Pizarro Noronha.

Goiânia, Goiás, Brasil  
2010

LUCIANA GOMES RIBEIRO

BREVES DANÇAS À MARGEM  
A constituição de uma história artística da dança em Goiânia  
(1982-1986)

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da UFG, para obtenção do título de Doutora em História, aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profº Dr. Márcio Pizarro Noronha – UFG  
Presidente da Banca

---

Profº Dr. Noé Freire Sandes – UFG

---

Profº Dr. Armando Amos Menicacci – EMA/FR

---

Profª Dra. Helena Tania Katz – PUC/SP

---

Profª Dra. Ana Marcia Silva – FEF-UFG

---

Profº Dr. Marlon Jeison Salomon – UFG (suplente)

---

Profª Dra. Valéria Maria Chagas de Figueiredo – FEF-UFG (suplente)

Ao Julson Henrique, Fábio Marques e Pedro Zorzetti (*in memorian*).  
Arte-vida que fizeram esta história existir.

Ao Roberto Pereira (*in memorian*).

Às pessoas que fizeram, fazem e ainda farão a dança em Goiânia existir.

Esta tese é de e para vocês, de e para os próximos.

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao responsável por este trabalho existir. Meu orientador amigo Marcio Pizarro Noronha. Operador das diferenças. Nele tudo co-existe. Generoso, erudito, afectante, doce, obra aberta. Fez-se dança comigo. O que querer mais?

A todos os entrevistados e aos personagens desta história que me cederam o seu tempo para dividir comigo um pouco de suas histórias: de alegria, de tristeza, de nostalgia, de frustração. Obrigada pelo encantamento, pela entrega, pela resistência, pela emoção que sentiram e que me deixaram sentir ao participar desta história. Foi extremamente especial. Eu me emocionei muito, chorei muito durante este processo. Muita responsabilidade o contato e o trato com tanta preciosidade. Como suportar o insuportável?

Por isso agradeço também à psicanálise e minha psicanalista Luciene Godoy.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG, pela oportunidade do estudo e produção intelectual. À secretária do Programa, Neuza José Resende Lima, pela presença corporal (sorriso, conversas, abraços) e atenção às dúvidas e percalços que encontramos neste caminho que também é burocrático.

A generosidade de Rosary Esteves e Rick Jader (e também do Pedro Zorzetti) pelo material cedido.

Aos meus ajudantes na transcrição das entrevistas. Uau! Rousejanny Ferreira, Marília Nepomuceno (campeã!), Roberto Rodrigues e Letícia Neves.

A Priscilla Teixeira, ex-integrante da Cia. de Victor Navarro que atendeu meu pedido prontamente e me enviou sua monografia de final de curso. Também Giselle Ruiz com sua dissertação de mestrado sobre o Grupo Coringa. Histórias que precisam aparecer!

À Helena Katz e ao Acervo Klauss Vianna, pela acessibilidade de informações via internet, fazendo muitas histórias aparecerem.

Às duas instituições que me fizeram e que eu, com muita felicidade e prazer, trabalho nelas: ESEFFEGO e Instituto Federal de Goiás – Coordenação de Artes. Em especial pela licença cedida para a construção deste trabalho e por me acolherem e me ajudarem sempre na hora do aperto da pesquisa. Ufa!

Ao Sandro di Lima por ter, lá bem atrás, me apresentado ao mundo das artes, me desviando do caminho na ETFG *forever*.

Aos meus parceiros de dança que, com muita paciência, aceitaram a minha ausência na nossa luta constante pela dança em Goiânia: Sacha Witkowski, Adriano Bittar e Valéria Figueiredo.

Ao grupo de dança que me constrói como dança diariamente, obrigada por acreditar em mim, pela dor da ausência e, o melhor de tudo, por terem caminhado sozinhos, ¿por qué? grupo experimental de dança, vocês existem?

À minha família querida. Papai, mamãe, irmãs, cunhados e sobrinhos. Por terem me ouvido entoar o mantra “não posso, a tese... a tese...”. Também o Primo, por estar ao meu lado sempre, mesmo que “irritadiço”! E por ser esta “vida das intensidades”.

À minha família futura, João Felipe, que conviveu intensamente e incrivelmente sereno com minhas instabilidades emocionais decorrentes deste mantra...!

E por fim, agradeço aos meus fantasmas que, com certeza, foi com quem eu aprendi a dançar.

Tudo se faz de forma assim tão vária

Tudo se faz de forma assim tão vária  
a nunca ser o mesmo que se escreve;  
escreve-se porque falar é breve  
e, eterna, a lavra quer-se abecedária;

tudo se faz, portanto, involuntária  
e cautelosamente, como deve  
quem deseja dotar o que é mais leve  
de concisão sutil tão necessária;

por que se passe a limpo o repetido  
para gravar o travo do que é dito  
fixo na cifra e nítido no lido;

faz-se todo, finito após finito  
a fim de, a cada surto do sortido,  
somar-se ao infinito um outro escrito.

Marcelo Diniz

De onde estou já fui embora.  
Manoel de Barros

## RESUMO

A presente tese investigou possibilidades teórico-metodológicas para abarcar a especificidade do campo da arte a fim de constituir uma história artística da dança em Goiânia. Elegeu-se a matriz fundante corpo-dança que se configurou como lugar específico da produção desta história, a partir do cruzamento de conceitos referentes ao corpo, arte e dança, e no enfrentamento de suas historiografias. Compreendendo a configuração singular do fenômeno dança e sua atenção/tensão na produção de história(s), caminhou-se para uma orientação mais crítica e conceitual, partindo de considerações teóricas do campo da história dos conceitos, da história dos esquecimentos e desta como invenção, incerteza e imprevisibilidade. Esta postura foi fundamental para a identificação e apresentação de acontecimentos de dança na cidade de Goiânia, especificamente entre 1982 e 1986. E, para compreendê-los, o estudo se dilatou entre 1973 a 1988, período de institucionalização da prática artística da dança na cidade – com o surgimento de espaços de formação e disseminação da dança –, e também um período de curiosa efervescência criativa nesta área, colocando a cidade em diálogo ativo com o cenário nacional e internacional da dança, mas por um outro viés. As fontes e documentos apontaram para outros referenciais e desdobramentos no campo das estéticas de dança e, igualmente, de suas inserções e hierarquias. Algumas pessoas e obras se destacaram e até mesmo se descolaram da cena produzindo acontecimentos outros, muito distintos do campo das experiências admitidas e das expectativas produzidas. Posturas e movimentos de dança, locais com traços de ousadia e ineditismo em suas experiências, similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança. Ao deparar-se com estes, a associação que se fez foi com a produção de um *além* nietzschiano, que não se localiza necessariamente como dicotomia e ou superação frente à tradição, e sim como explosão. Dança localizada no vazio, pensada a partir do seu processo-operação de existência. Temporalização artística, onde o olhar histórico existe.

Palavras-chave: corpo – arte – dança – história como invenção – história artística da dança

## ABSTRACT

This thesis investigated theoretical and methodological possibilities on the field of study of the Arts, in order to build a history of dance in the city of Goiânia. The body in dance was considered as the place in which this history happens, while different and interconnected concepts of the body, art and dance, and their historiographies, support this statement. Understanding the unique configuration of the dance phenomenon and its attention/tension as history, a more critical and conceptual approach was chosen using theories on the field of conceptual history, and history of oblivion, and from that point to invention, uncertainty and unpredictability. This pathway proved to be a key factor on the identification of the dance events being held in Goiânia between the years of 1982 and 1986. Therefore, to better understand these events, the dance history between 1973 and 1988 was investigated. This period of time was marked by the creation of the first institutions for the practice of dance in Goiânia and the outbreak of a new dance scene on the city. It was also a time of great invention and creation on this area in Goiânia, which prompted the city to an exclusive and active dialogue with the dance scenario in Brazil and internationally. The sources and documents studied pointed out interesting occurrences on the dance aesthetics of that time, highlighting its insertions and hierarchies. Some of the people and artwork of that time were prominent and produced other significant developments, very distinct from what was admitted by them, or even expected from them. Local postures and dance movements bearing traces of audacity and singularity were being created at that time, showing that a new kind of dance was emerging. The association made with this whole new dance scene is that of a production beyond Nietzsche, that does not necessarily is a dichotomy or an act of overcoming tradition, but an explosion. Dance on the void, created via its process-operation of existence. Artistic temporality, where history exists.

Key-words: body – art – dance – history as an invention – artistic history of dance

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 01:                                                                     |     |
| Festival Estudantil Goiano de Dança – FEGD/1976 .....                          | 52  |
| Figura 02:                                                                     |     |
| “Trem de Nina” – coreografia de Julson Henrique. Academia Movimento/1982 ..... | 52  |
| Figura 03:                                                                     |     |
| “Três Atos” – Grupo Energia/1984 .....                                         | 53  |
| Figura 04:                                                                     |     |
| Ensaio “Arias e Mosaico” – Grupo Energia/1986.....                             | 53  |
| Figura 05:                                                                     |     |
| “O Guarani” – Grupo Via Láctea, SP/1982 .....                                  | 54  |
| Figura 06:                                                                     |     |
| Victor Navarro e Vanderlei Alcântara – Goiânia/1983 .....                      | 54  |
| Figura 07:                                                                     |     |
| Apresentação de um minueto. Final da Década de 1940.....                       | 127 |
| Figura 08:                                                                     |     |
| Grupo de Dança Moderna Helenita Sá Earp, UFRJ .....                            | 134 |
| Figura 09:                                                                     |     |
| Lenir Miguel de Lima.....                                                      | 136 |
| Figuras 10 e 11:                                                               |     |
| Participação do GDU no Show do esqueleto, 1974.....                            | 138 |
| Figuras 12 e 13:                                                               |     |
| Festival Estudantil Goiano de Dança, década de 1970 .....                      | 140 |
| Figura 14:                                                                     |     |
| Programa de um espetáculo do Mvsika Centro de Estudos, 1979.....               | 142 |
| Figura 15:                                                                     |     |
| “Sarau”, Mvsika Centro de Estudos. Teatro Goiânia, 1982 .....                  | 143 |
| Figura 16:                                                                     |     |
| Reportagem do Jornal Diário da Manhã/maio, 1982 .....                          | 144 |
| Figura 17:                                                                     |     |
| Show do Esqueleto, 1979 .....                                                  | 146 |
| Figura 18:                                                                     |     |
| Show do Esqueleto, 1979 .....                                                  | 147 |
| Figura 19:                                                                     |     |
| “O Patinho Feio”. Yoga Elzi Nascimento, 1975.....                              | 150 |
| Figura 20:                                                                     |     |
| “ <i>Happening</i> ”. Yoga Elzi Nascimento. Teatro Goiânia, 1979 .....         | 150 |
| Figura 21:                                                                     |     |
| “ <i>Happening</i> ”. Yoga Elzi Nascimento. Teatro Goiânia, 1979 .....         | 151 |

|                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 22:<br>Programa do Espetáculo “Mulher”, 1980 .....                                             | 152 |
| Figura 23:<br>Margot Fonteyn – Teatro Goiânia, 1978 .....                                             | 154 |
| Figura 24:<br>GDU – “Vitória Régia”, 1975 .....                                                       | 158 |
| Figura 25:<br>GDU – “Ad Libitun”, 1975 .....                                                          | 159 |
| Figura 26:<br>GDU – “Vitória Regia”, 1975 .....                                                       | 161 |
| Figura 27:<br>GDU – Aula de Expressão Corporal, 1975 .....                                            | 163 |
| Figura 28:<br>GDU Aula de Expressão Corporal, 1975 .....                                              | 164 |
| Figura 29:<br>Folha de Goyaz/outubro, 1979 .....                                                      | 165 |
| Figura 30:<br>Grupo de Dança da ESEFEGO, 1979 .....                                                   | 166 |
| Figura 31:<br>Grupo ArtDança, ESEFEGO. Programa do “ <i>Ensaio Geral</i> ”. Teatro Goiânia, 1985..... | 167 |
| Figura 32:<br>Grupo ArtDança, ESEFEGO. “ <i>Ensaio Geral</i> ”. Teatro Goiânia, 1985.....             | 167 |
| Figura 33:<br>Grupo ArtDança, ESEFEGO. Programa do “ <i>Ensaio Geral</i> ”. Teatro Goiânia, 1985..... | 168 |
| Figura 34:<br>Programa “ <i>Dança é Vida</i> ”. Comemoração 10 anos do Musika, 1983 .....             | 173 |
| Figuras 35 e 36:<br>Academia Yu Fon. Bastidores de espetáculo não identificado.....                   | 180 |
| Figura 37:<br>“Sentimento I”, Academia Movimento. Teatro Goiânia, 1980 .....                          | 182 |
| Figura 38:<br>Verso do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981 .....                       | 194 |
| Figura 39:<br>Capa do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.....                         | 195 |
| Figura 40:<br>Parte interna do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.....                | 196 |
| Figura 41:<br>Parte interna do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.....                | 197 |
| Figura 42:<br>Capa do Programa da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, 1982 .....                 | 201 |

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 43:                                                                            |     |
| Via Láctea. Apresentação em Salvador. Teatro Castro Alves, 1982.....                  | 205 |
| Figura 44:                                                                            |     |
| Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. Capa .....            | 206 |
| Figura 45:                                                                            |     |
| Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. 1ª página.....        | 207 |
| Figura 46:                                                                            |     |
| Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. 2ª página.....        | 208 |
| Figura 47:                                                                            |     |
| Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. 3ª página.....        | 209 |
| Figura 48:                                                                            |     |
| Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. 4ª página.....        | 210 |
| Figura 49:                                                                            |     |
| Capa do Folder do Espetáculo <i>Vôo Cênico</i> . Show de calouros – Turma 1982/2..... | 212 |
| Figura 50:                                                                            |     |
| Folder do “ <i>Vôo Cênico</i> ”, capa. Teatro Goiânia, agosto/1982 .....              | 213 |
| Figura 51:                                                                            |     |
| Folder do “ <i>Vôo Cênico</i> ”, parte interna. Teatro Goiânia, agosto/1982 .....     | 214 |
| Figura 52:                                                                            |     |
| Jornal Diário da Manhã, 21/08/1982 .....                                              | 215 |
| Figura 53:                                                                            |     |
| Reportagem Marcio Rongetti. Jornal Top News, 29/08/1982 .....                         | 216 |
| Figura 54:                                                                            |     |
| Programa do II Festival Nacional de Dança/SP .....                                    | 217 |
| Figura 55:                                                                            |     |
| Programa do II Festival Nacional de Dança/SP .....                                    | 218 |
| Figura 56:                                                                            |     |
| Via Láctea, “O Guarani”. Teatro São Pedro, SP/1982.....                               | 219 |
| Figura 57:                                                                            |     |
| Via Láctea, ensaio. Teatro São Pedro, SP/1982 .....                                   | 220 |
| Figura 58:                                                                            |     |
| Via Láctea. Cartaz do “ <i>Vôo Cênico</i> ”. Teatro Goiânia, 1982.....                | 221 |
| Figura 59:                                                                            |     |
| Via Láctea. “ <i>Vôo Cênico</i> ”. Jornal O Popular – 09/12/1982 .....                | 222 |
| Figura 60:                                                                            |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. Salvador, 1983 .....                                        | 224 |
| Figura 61:                                                                            |     |
| Via Láctea. Frente do folder do espetáculo “Quero Voar”, 1983 .....                   | 225 |
| Figura 62:                                                                            |     |
| Via Láctea. Verso do folder do espetáculo “Quero Voar”, 1983 .....                    | 226 |

|                                                                             |     |
|-----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 63:                                                                  |     |
| Via Láctea. Parte interna do cartaz do espetáculo “Quero Voar”, 1983 .....  | 227 |
| Figura 64:                                                                  |     |
| Via Láctea. Ensaio fotográfico, “Quero Voar”, 1983 .....                    | 227 |
| Figura 65:                                                                  |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. Jornal Diário da Manhã – 06/07/1983 .....         | 228 |
| Figura 66:                                                                  |     |
| Cena do Espetáculo <i>Untitled</i> (1975) do Pilobolus Dance Theatre.....   | 229 |
| Figura 67:                                                                  |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”, Teatro Goiânia, 1983 .....                        | 229 |
| Figura 68:                                                                  |     |
| “Trem de Nina”. II Encontro Nacional de Jazz Dance/DF. Setembro, 1982 ..... | 233 |
| Figuras 69 e 70:                                                            |     |
| “Trem de Nina”. II Encontro Nacional de Jazz Dance/DF. Setembro, 1982 ..... | 235 |
| Figura 71:                                                                  |     |
| “Trem de Nina”. II Encontro Nacional de Jazz Dance/DF. Setembro, 1982 ..... | 238 |
| Figura 72:                                                                  |     |
| “Trem de Nina”. II Encontro Nacional de Jazz Dance/DF. Setembro, 1982 ..... | 239 |
| Figura 73:                                                                  |     |
| Programa do Espetáculo “Paixão”, 1982 .....                                 | 240 |
| Figura 74:                                                                  |     |
| Foto de “Paixão”, 1985.....                                                 | 242 |
| Figura 75:                                                                  |     |
| Histórico da Cia Victor Navarro.                                            |     |
| Programa da remontagem dos espetáculos “Paixão” e Elgar, 1985 .....         | 242 |
| Figura 76:                                                                  |     |
| Marcio Rongetti. Programa do Espetáculo “Paixão”, 1982 .....                | 244 |
| Figura 77:                                                                  |     |
| Paulo Pacheco. Programa do Espetáculo “Paixão”, 1982.....                   | 246 |
| Figura 78:                                                                  |     |
| Depoimento de Victor Navarro. Programa do Espetáculo “Paixão”, 1982 .....   | 247 |
| Figura 79:                                                                  |     |
| Programa do Espetáculo “Paixão”, 1982 .....                                 | 250 |
| Figura 80:                                                                  |     |
| Bete Arenque, Teatro Goiânia, 1982 .....                                    | 251 |
| Figura 81:                                                                  |     |
| Bete Arenque, Teatro Goiânia, 1982 .....                                    | 252 |
| Figura 82:                                                                  |     |
| Foto de “Paixão”, 1985.....                                                 | 252 |
| Figura 83:                                                                  |     |
| Robson Rosa e Marcio Rongetti. Teatro Goiânia, 1982 .....                   | 253 |

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 84:<br>"Paixão". Folha de São Paulo, 22/02/1983 .....                                    | 254 |
| Figura 85:<br>"Paixão". Folha de São Paulo, 15/04/1983 .....                                    | 257 |
| Figura 86:<br>Victor Navarro e Vanderlei Alcântara .....                                        | 258 |
| Figura 87:<br>Programa do Show "Doçura" de João Caetano, abril de 1983 .....                    | 260 |
| Figura 88:<br>Show "Doçura" de João Caetano. Teatro Goiânia, abril de 1983 .....                | 260 |
| Figura 89:<br><i>Triste Papel</i> . Show "Doçura", Teatro Goiânia, abril de 1983 .....          | 261 |
| Figura 90:<br>Show "Doçura", Teatro Goiânia, abril de 1983 .....                                | 261 |
| Figura 91:<br>Grupo Energia. Programa "Dia e Noite. Teatro Goiânia, 1983 .....                  | 264 |
| Figura 92:<br>Grupo Energia. Programa "Dia e Noite. Teatro Goiânia, 1983 .....                  | 265 |
| Figuras 93 e 94:<br>Grupo Energia. Ensaio "Roupa Suja". 1983. Vanderlei e Cida Lino .....       | 266 |
| Figuras 95 e 96:<br>Grupo Energia. Ensaio na Energia Ginástica e Dança. 1983 .....              | 267 |
| Figuras 97 e 98:<br>Grupo Energia. Ensaio na Energia Ginástica e Dança. 1983 .....              | 268 |
| Figuras 99 e 100:<br>Grupo Energia. "Dia" e "Noite". Teatro Goiânia, 1983 .....                 | 270 |
| Figuras 101 e 102:<br>Grupo Energia. "Noite". Teatro Goiânia, 1983 .....                        | 271 |
| Figura 103:<br>Grupo Energia. Diário da Manhã, 20/10/1983 .....                                 | 272 |
| Figura 104:<br>Grupo Energia. "Sossega Leão". Teatro Goiânia, 1984 .....                        | 274 |
| Figura 105:<br>Programa da Mostra para Novos Coreógrafos. Rio de Janeiro, 1984 .....            | 274 |
| Figura 106:<br>Certificado de Prêmio Coreografia. Mostra para Novos Coreógrafos. RJ, 1984 ..... | 275 |
| Figura 107:<br>Grupo Energia. Programa "3 Atos". Capa e verso. Teatro Goiânia, 1984 .....       | 276 |
| Figura 108:<br>Grupo Energia. Programa "3 Atos". Parte interna. Teatro Goiânia, 1984 .....      | 277 |

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 109:<br>Grupo Energia. “Sossega Leão”. Teatro Goiânia, 1984 .....                                                  | 278 |
| Figura 110:<br>Grupo Energia. “Sossega Leão”. Teatro Goiânia, 1984 .....                                                  | 279 |
| Figura 111:<br>Grupo Energia. Teatro Goiânia, 1984 .....                                                                  | 280 |
| Figura 112:<br>Grupo Energia. “Sossega Leão”. Teatro Goiânia, 1984 .....                                                  | 280 |
| Figura 113:<br>Grupo Energia. “Sossega Leão”. Teatro Goiânia, 1984 .....                                                  | 281 |
| Figura 114:<br>Grupo Energia. Jornal O Popular, 1984 .....                                                                | 283 |
| Figura 115:<br>Grupo Energia. Jornal Diário da Manhã, 1984.....                                                           | 283 |
| Figura 116:<br>Grupo Energia. Jornal Folha do Povo, 1984 .....                                                            | 284 |
| Figura 117: Grupo Energia.<br>Certificado de participação no VI Festival Nacional e Internacional de Dança. RJ, 1985 .... | 288 |
| Figura 118:<br>Cartaz da Mostra Jazz-Dance Festival. Goiânia, 1985.....                                                   | 289 |
| Figura 119:<br>Folder de propaganda da Academia e do Grupo de Dança Energia. 1986.....                                    | 290 |
| Figura 120:<br>Capa do Programa do IV Festival de Dança de Joinville, 1986.....                                           | 291 |
| Figura 121:<br>Capa do Programa do VII Festival Nacional e Internacional de Dança. RJ, 1986 .....                         | 291 |
| Figura 122:<br>Parte interna do Programa do VII Festival Nacional e Internacional de Dança. RJ, 1986 ...                  | 292 |
| Figuras 123 e 124:<br>Grupo Energia. Ensaio de “Árias e Mosaico”, 1986.....                                               | 293 |
| Figuras 125 e 126:<br>Grupo Energia. Ensaio de “Árias e Mosaico”, 1986.....                                               | 294 |
| Figura 127:<br>Grupo Energia. Capa do Programa “Árias e Mosaico”. Teatro Goiânia, 1986 .....                              | 295 |
| Figura 128:<br>Grupo Energia. Ensaio Fotográfico. 1986 .....                                                              | 296 |
| Figura 129:<br>Grupo Energia. “Árias”. Teatro Goiânia, 1986 .....                                                         | 296 |
| Figuras 130 e 131:<br>Grupo Energia. “Árias”. Teatro Goiânia, 1986 .....                                                  | 297 |

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 132:<br>Grupo Energia. V Corrente das Artes, 1986 .....                                          | 298 |
| Figuras 133:<br>Grupo Energia. “Árias”. 1986 .....                                                      | 298 |
| Figura 134:<br>Grupo Energia. Parte interna do Programa “Árias e Mosaico”. Teatro Goiânia, 1986 .....   | 299 |
| Figura 135:<br>Parte interna do Programa Levante Cetra Oeste. Brasília, 1987 .....                      | 301 |
| Figura 136:<br>Capa do Programa Dançar por Dançar. Petrópolis, 1988 .....                               | 303 |
| Figura 137:<br>Parte interna do Programa Dançar por Dançar. Petrópolis, 1988 .....                      | 304 |
| Figura 138:<br>Quasar Cia. de Dança. Flyer “Asa”. Goiânia, 1988.....                                    | 305 |
| Figuras 139, 140 e 141:<br>Quasar Cia. de Dança. Ensaio Fotográfico “Asas”. 1988 .....                  | 306 |
| Figura 142:<br>Quasar Cia. de Dança. Programa “Asa”. Goiânia, 1988.....                                 | 307 |
| Figura 143:<br>Quasar Cia. de Dança. “Asas”. Notas do Jornal O Popular, 26, 27 e 28/11/1988 .....       | 308 |
| Figura 144:<br>Quasar Cia. de Dança. “Asas”. Jornal O Popular, 15/12/1988 .....                         | 309 |
| Figuras 145 e 146:<br>Quasar Cia. de Dança. Ensaio Fotográfico.....                                     | 310 |
| Figura 147:<br>Via Láctea. Ensaio Fotográfico do Curso Livre de Fotografia. XIV Turma. UCG .....        | 323 |
| Professora Rosary Esteves.<br>Fonte: Arquivo Particular                                                 |     |
| Figuras 148 e 149:<br>Via Láctea. Ensaio Fotográfico do Curso Livre de Fotografia. XIV Turma. UCG ..... | 324 |
| Professora Rosary Esteves.<br>Fonte: Arquivo Particular                                                 |     |
| Figuras 150 e 151:<br>Via Láctea. Ensaio Fotográfico intitulado “Pessoas” .....                         | 325 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                               |     |
| Figura 152:<br>Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                            | 326 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                               |     |
| Figura 153:<br>Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                            | 327 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                               |     |

|                                                                                    |     |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figuras 154 e 155:                                                                 |     |
| Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                      | 328 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 156:                                                                        |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. 1983 .....                                               | 329 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                         |     |
| Figura 157:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “Romeu e Julieta”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                | 330 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 158:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                      | 330 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 159:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                      | 331 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figuras 160, 161 e 162:                                                            |     |
| Via Láctea. Ensaio “Vôo Cênico”. 1982 .....                                        | 332 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 163:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                      | 333 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 164:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “Romeu e Julieta”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                | 333 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 165:                                                                        |     |
| Via Láctea. Abertura. “Vôo Cênico”. 1982 .....                                     | 334 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 166:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografias “Sentimento” e “Coral”. “Vôo Cênico”. 1982 .....          | 335 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figuras 167 e 168:                                                                 |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. 1983 .....                                               | 336 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                         |     |
| Figura 169:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “Ópera do Barbeiro”. “Vôo Cênico”. 1982 .....              | 337 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 170:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografia “Romeu e Julieta”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                | 337 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figura 171:                                                                        |     |
| Via Láctea. Coreografias Ópera Defecal, discurso e Romeu. “Vôo Cênico”. 1982 ..... | 338 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |
| Figuras 172 e 173:                                                                 |     |
| Via Láctea. Coreografia “Coral e final”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                  | 339 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                          |     |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 174:                                                                               |     |
| Via Láctea. Bastidores “Vôo Cênico”. 1982 .....                                           | 340 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figuras 175 e 176:                                                                        |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. 1983 .....                                                      | 341 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 177:                                                                               |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. 1983 .....                                                      | 342 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 178                                                                                |     |
| Via Láctea. “Baile Tropical”. VII Encontro Nacional sobre a Formação do Arquiteto. 1981 . | 343 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |
| Figura 179                                                                                |     |
| Via Láctea. “Romeu e Julieta”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                                   | 344 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |
| Figura 180                                                                                |     |
| Via Láctea. “Robsets”. VII Encontro Nacional sobre a Formação do Arquiteto. 1981 .....    | 344 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |
| Figuras 181 e 182:                                                                        |     |
| Via Láctea. “Quero Voar”. 1983 .....                                                      | 346 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 183:                                                                               |     |
| Via Láctea. “Vôo Cênico”. 1982 .....                                                      | 347 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 184:                                                                               |     |
| Via Láctea. Bastidores. 1983 .....                                                        | 348 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 185:                                                                               |     |
| Via Láctea. Ensaio “Vôo Cênico”. 1982 .....                                               | 349 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 186:                                                                               |     |
| Via Láctea. “Quero Voar” e ensaio em Salvador. 1983 .....                                 | 350 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 187:                                                                               |     |
| Via Láctea. Bastidores “Quero Voar”. Salvador. 1983 .....                                 | 351 |
| Fonte: Foto Roberto Cintra                                                                |     |
| Figura 188:                                                                               |     |
| Via Láctea. Ensaio Fotográfico intitulado “Pessoas”. Fabio Marques e Pedro Zorzetti ..... | 351 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |
| Figura 189:                                                                               |     |
| Via Láctea. Coreografia “O Guarani”. “Vôo Cênico”. 1982 .....                             | 354 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |
| Figura 190                                                                                |     |
| “Trem de Nina”. 1982 .....                                                                | 355 |
| Fonte: Arquivo Particular                                                                 |     |

Figura 191  
 “Trem de Nina”. 1982. Julson Henrique ..... 358  
 Fonte: Arquivo Particular

Figura 192  
 Detalhe do desenho de Julson. Parte interna do Programa “Três Atos”, 1984 ..... 371  
 Fonte: Arquivo Particular

Figura 193  
 Vanderlei Alcantara ..... 375  
 Fonte: Arquivo Particular

Figura 194  
 Cida Lino ..... 375  
 Fonte: Arquivo Particular

#### Observação:

As figuras que abrem a capa e os blocos são do Grupo Via Láctea. Fonte: foto Roberto Cintra.

## S U M Á R I O

### LIVRO DE COLECIONAR INSETOS<sup>12</sup>

|                        |    |
|------------------------|----|
| Resumo .....           | 8  |
| Abstract .....         | 9  |
| Lista de Figuras ..... | 10 |
| Bula (prefácio) .....  | 22 |

---

#### BLOCO I

|                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Grilo.</b> Caricatura I ou Plano Técnico I: o eu .....            | 27 |
| <b>Formiga.</b> Caricatura II ou Plano Técnico II: o eu-outro .....  | 33 |
| Moldura I .....                                                      | 34 |
| Moldura II .....                                                     | 38 |
| Um primeiro entre .....                                              | 44 |
| Estofa artístico? Estofa teórico? O acidente: Goiânia em Dança. .... | 46 |
| O acidente visual em Goiânia: corposturas estéticas .....            | 51 |
| <b>Joaninhas.</b> Em busca do estofa, do rizoma, do entre... ..      | 54 |
| Entre...Corpo entre... Práticas Corporais .....                      | 54 |
| Entre...Arte entre... Corpo e obra .....                             | 75 |
| Entre... Dança .....                                                 | 97 |

---

#### BLOCO II

|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Besouro.</b> Caricatura III ou Plano Técnico III: o outro-outro ..... | 116 |
| História da Dança no Brasil: introdução da introdução .....              | 116 |
| Contexto Histórico-Cultural da Dança em Goiânia-Brasil (1970/1980)..     | 123 |
| Dança Expressiva .....                                                   | 156 |
| Dança Canônica Clássica .....                                            | 168 |
| Dança Canônica Pop .....                                                 | 175 |

---

<sup>1</sup>Inspirado nos livros “Retrato do artista quando coisa” e “Livro sobre Nada”, de Manoel de Barros.

<sup>2</sup> PRAZO DE VALIDADE: já vencido e ao mesmo tempo eterno (arquivo–obra aberta)

|                                                                         |            |
|-------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Borboletas. Explosões Estéticas (anos 80).....</b>                   | <b>185</b> |
| Encontrar e fazer aparecer Acontecimentos Artísticos de Dança .....     | 185        |
| Vôo Cênico (1982) e Quero Voar (1983).....                              | 191        |
| O Trem de Nina (1982).....                                              | 232        |
| Um presente para Goiânia: Paixão (1982) .....                           | 240        |
| Dia e Noite (1983) / Três Atos (1984) / Árias e Mosaico (1985-86) ..... | 259        |
| 1988 – Estréia Quasar Companhia de Dança .....                          | 303        |

---

### BLOCO III

|                                                                          |            |
|--------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Louva-deus. Interregno – o transbordamento .....</b>                  | <b>313</b> |
| A constituição de uma história artística da dança: os corpos-dança ..... | 313        |
| História artística da dança em Goiânia: o outro-eu.....                  | 320        |
| Amálgama Arte-vida, corpo-dança Via Láctea .....                         | 322        |
| Amálgama Dança figural, corpo-dança Julson Henrique.....                 | 354        |
| Amálgama Artista-vida, corpo-dança grupo de dança CsO.....               | 375        |
| A conjuntura do instante .....                                           | 380        |
| E a necessidade permanente do buraco .....                               | 388        |
| <br>Bibliografia.....                                                    | <br>391    |
| Anexo .....                                                              | 405        |

## **B U L A (PREFÁCIO)**

Esta narrativa se direciona do dançar como expressão cultural e função histórica, denominada aqui de plano técnico: compreensão dos elementos constitutivos estético-culturais; para a dancilidade como sistema de pensamento afectual, denominada aqui de plano estético: compreensão das operações pelos elementos artísticos instituídos e constituídos. Para tal, subsidiou-se na filosofia deleuziana de composição e no desenho interpretativo da hermenêutica histórica ricceuriana.

Esta livro-arquivo funciona em uma TOTALIDADE FRAGMENTÁRIA. Trata-se de uma história plana, topográfica. É possível lê-la transversalmente. Contém blocos autônomos de cadernos-arquivos interdependentes, com os seguintes insetos-títulos:

---

**BLOCO I** – onde estão as apresentações. O que suscitou esta tese, os problemas identificados, as querências em cima de tais, e o caminho escolhido. Então comporta

O **Grilo**: ser falante e encucado deste projeto-poética.

É onde me apresento, como pertencente e produtora do universo da dança. Uma intelectual que se fez artista da dança. A teoria que potencializou a experiência e esta que provocou e alimentou o olhar sobre a realidade. Por isso a argumentação foi mais forte e extensa do que a narração sobre a qual se partiu e se apoiou: a dança em Goiânia. Plano técnico I, compreensão histórica e cultural do EU.

A **Formiga**: aquela que traça, identifica e marca seus trajetos de labuta.

Plano técnico II, eu identificando o outro. A apresentação das primeiras impressões, vindas dos primeiros questionamentos e estranhezas. Traz o percurso inicial de identificação dos indícios e vestígios de uma possível história de dança em Goiânia, inclusive as primeiras imagens que chegaram e o estranhamento e curiosidade para com esta história: corposturas estéticas. As molduras encontradas. Moldura I: institucionalização da dança. Moldura II: as reações das primeiras molduras, molduras inventadas a partir da cultura local, e alguns desvios destas, um lugar fora. E a querência foi traçar um entre. Encontrar o entre. Foi isso que motivou a tese. Desvio do caminho. Não se quis ser formiga e só trabalhar. Quis não funcionar.

As **Joaninhas**: consistente besouros, e ao mesmo tempo, leves, trazem bem aventura e voam. Estofa teórico.

Entre... corpo → situando o leitor das produções de corpo e, particularmente, das demandas de uma história do corpo tendo este como locus de pensamento.

Entre... arte → um passeio pela produção, predominantemente, dos estudos empreendidos pelo orientador. Esta condução foi propositiva, pois quis aqui explicitar a importância do lugar de onde se olha. Esta tomada de posição foi o que possibilitou outra perspectiva para os estudos da arte, tornando-se o próprio objeto da tese.

Entre... dança → um passeio pelo desenvolvimento do fenômeno artístico dança, particularmente no século XX. A conquista de um lugar próprio, não só como linguagem, mas também como corte, surto, arte.

Até aqui foram apresentações. Este estofa teórico foi desdobrado à partir do Bloco II. Foi um arquivo e uma produção. Quer-se continuar continuamente.

---

**BLOCO II** – o desenvolvimento. O mapeamento histórico. Arquivos e dossiês. Há uma repetição proposital de algumas imagens e (con)textos. Lugares distintos: um primeiro, a surpresa, um segundo, a compreensão/situação. Destaque também para as notas de rodapé enquanto oportunidades de um passeio pela história da dança no Brasil, à partir da produção bibliográfica e dos registros atuais de grupos e companhias existentes nos sites. Estes colocados como novo lugar de fonte, não só para objetos com produções históricas precárias, como é o caso da dança, mas como caminho efetivo de acesso a tese e dissertações.

O **Besouro** é pesado, tenta voar, mas geralmente bate em algo e cai no chão, de onde não consegue se levantar.

Os planos técnicos dizem respeito não só à evolução e transformação dos meios técnicos, como compreende os juízos estéticos relacionados ao circuito da cultura. O

outro identificado pelo outro. A constituição de um arquivo e a apresentação do lugar onde a dança foi investigada. O contexto mais aprofundado e o recorte. Caráter de transversalidade fundamental para a independência da tese e sua capacidade de orientar e fornecer dados para a compreensão do contexto nacional e sua conexão com o contexto internacional. Dança na história. Primeiro o contexto cultural da dança, depois a dança que se destacou neste contexto: pessoas, grupos e suas produções.

As **Borboletas** são aquelas mais bonitas colocadas numa moldura.

Aqui é o colecionador. Quadro particular do quê se identificou como acontecimentos artísticos. Também para tornar possível uma entrada comum, pelo que é bonito, acessível, memória, lembrança. Dossiê para se ver e ser visto. Para os sujeitos desta história que no bloco III irão desaparecer. O destaque se deu pela pesquisa histórica advinda dos processos de criação – obras de dança – em diálogo/cruzamento com o cenário nacional. A exposição de onde vem a investigação artística. Acontecimentos que se destacaram tanto que algo se descolou da realidade.

---

### **BLOCO III – produção realizada. A quê(i) cheguei.**

A metodologia constituída quando da instauração desta investigação artística. Teoria-ação-lugar estão imbricados. Lugar fronteiro. Lugar desta história artística. Dança história.

O **Louva-deus** é o mistério. É a prece, o que é precioso, mágico.

É a idéia dancística. O exercício do espaço diferencial desta dança sem, necessariamente, dar-lhe uma identidade. Por isso, foi feita uma formatação poética dos documentos, do quê se tinha de arquivo e do quê a própria configuração do corpo-dança permitiu e solicitou. Os depoimentos estão sem identificação direta e as figuras também. O sujeito desapareceu.

No corpo-dança Via Láctea a idéia-história dancística aconteceu a partir de fotografias e depoimentos. No corpo-dança Julson através da análise dos

espetáculos em vídeo e depoimentos. No corpo-dança “grupo de dança”, esta aconteceu só por depoimentos.

---

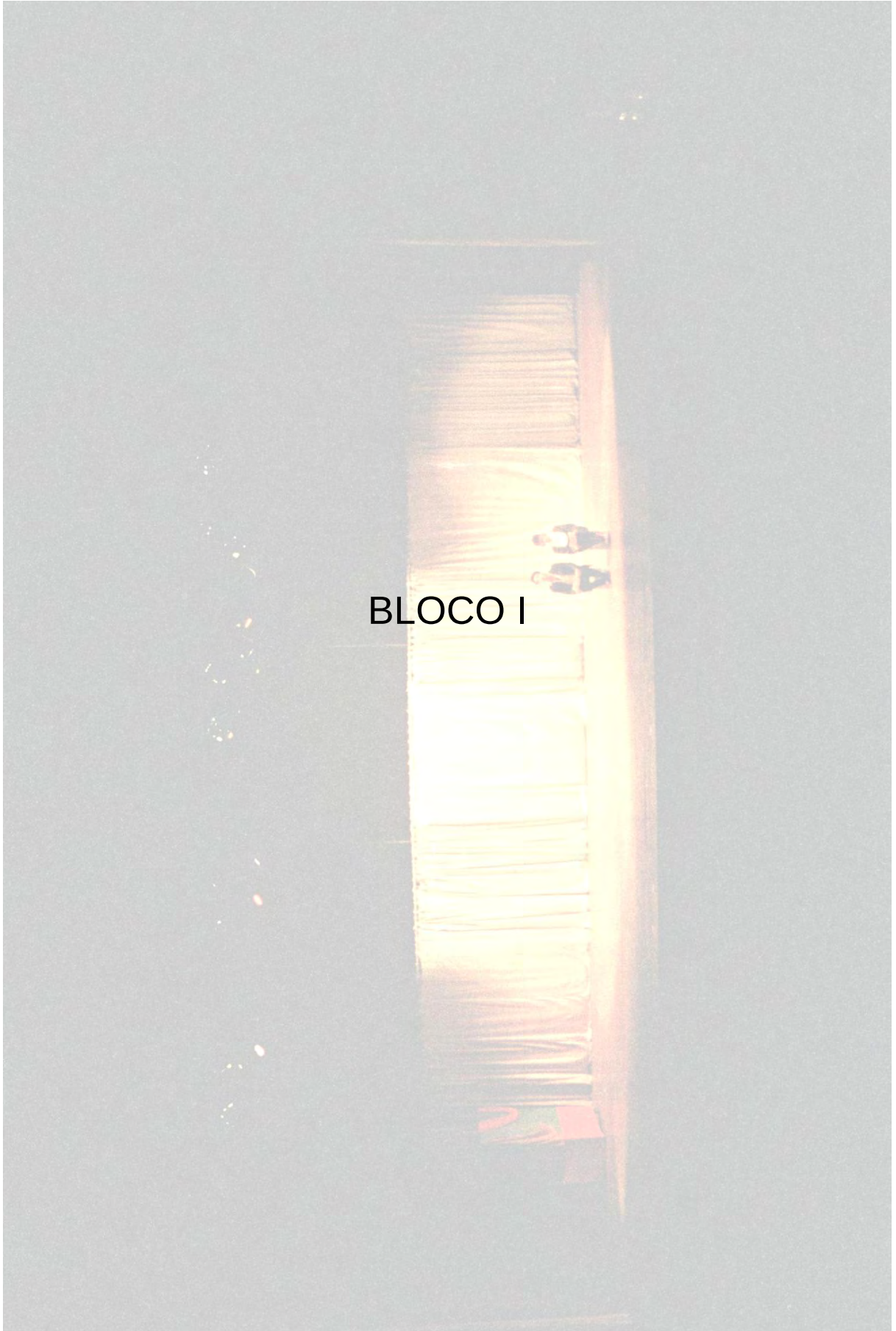
**Observação importante:**

**IMAGENS.FIGURAS – direcionamentos:**

No Besouro são ilustrações.

Nas Borboletas são arquivos – história.

No Louva-deus são composições e por isso mesmo as legendas só constam na lista de figuras.



Grilo é um ser imprestável para o silêncio.  
Manoel de Barros

## **GRILO: Caricatura I ou Plano Técnico I: o EU**

Ando tendo dúvidas a respeito de ensinar. E de saber.  
Eu mesma nunca aprendi  
A me conter. O suficiente.  
Então falo demais. Só sei guardar segredos dos outros.  
Os meus conto pra todo mundo. Como faço agora.  
Então não adianta dizer não diga. Porque meu nome é dizer.  
Viviane Mosé

Escrever sobre dança. Este é meu enfrentamento. Sempre foi. Dançar na escrita, na teoria, a ponto de querer dançar. Entretanto, o desafio colocado nestes quatro últimos anos subiu pela espinha e formigaram-me os pés. É, tem haver com suspensão e raiz. Corpo. Fazer encontrar dois universos, quem sabe fazê-los outro: História e Dança. A curiosidade, o encantamento e a indignação sempre me levaram para o caminho da teoria, da reflexão, da crítica, até tudo tomar corpo e, de fato, dançar. Esta postura me fez buscar os corpos da dança, as gestualidades, a cidade, as pessoas, os movimentos, os corpos-dança. Neste caminho encontrei-me com a história, não de forma convencional, e sim pela carência. Encontrei de forma histórica. No enfrentamento, mesmo que intuitivo, a princípio. Confrontei com a carência como lugar próprio, empiria. A dança desviada e deslocada se mostrou como alteridade, teoria. E assim esta carência não se resolveu na cronologia e não se inseriu, continuou à margem. O seu conhecimento permanece não se reconhecendo. A falta aqui não se preenche, ela é.

Minha formação é em Educação Física. Corpo. Sedutor, imponente, real e, distanciado de mim. Corpo não meu, corpo não eu. Assim entrei para a Educação Física, na alucinação de estar em um lugar que nunca havia experimentado. Entrei por pura sedução ao corpo, por este lugar dilatado de corpo, pelo corpo apresentado em primeiro plano. Habilidade ausente, presença inteira. Ainda bem que a perspectiva de investigação e intervenção do campo da Educação Física estava em crise. Mergulhei na crise, mastiguei a crise, me achei na crise. Teoria, confronto, embates e buscas. Corpo combatente e lúdico, teórico. Militante e criativo, teórico. Mas eu queria me encontrar no corpo em movimento, me encontrar no mover-se,

experimental. Encontrei-me na dança. Entrei pela porta dos fundos. Não me encaixava nos padrões da porta da frente da dança. E por isso me identifiquei e me associei à dança estranha, à dança ao avesso, dança torta. A teoria me lançou neste desafio. Encorajou-me a adentrar a dança. A crise da Educação Física – que possibilitou e ainda possibilita uma dança solta, passível de resultados ora frágeis, ora ousados, ora os dois –, as suas perguntas, a sua crueza, o embate feito com a realidade, tudo isso não me deixou ficar na dança ideal, me fez encontrar a dança. Real. Dancei. Dança estreita, dança crua, dança debilitada, dança burra. Queria mais. Voltei para os livros. Saiu a primeira dança, dança minha, monografia de final de curso “*Dança Contemporânea em Goiânia, o começo de uma história*”, ESEFFEGO<sup>3</sup>, 1998.

Então a dança me tomou. De lá pra cá não parei mais, de dançar, de teorizar, de dançar. *Dance, pense, dance, pense, dance!*<sup>4</sup> Os estudos em dança se expandiram no trabalho de docência dentro da mesma faculdade que me formei, na Universidade Estadual de Goiás – com as disciplinas *Fundamentos pedagógicos da dança* e *Aprofundamento em dança* –, com a criação do grupo de pesquisa e experimentação em dança *¿por qué?*, 2000, e com a dissertação de mestrado “*Os sentidos da dança: construção de identidades de dança a partir da experiência com o ¿por qué? grupo experimental de dança*”, defendida na UNICAMP, 2003.

Na dança aqui estou. Na teoria aqui estou. Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás. Professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Goiás e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás<sup>5</sup>. Pesquisadora do Programa LEDA – linha de estudos em dança da UEG. Líder do grupo de pesquisa *CORPIM – Coletivo de Pesquisas em Identidade e Movimento* da UEG/CNPq. Integrante do grupo de pesquisa *INTERARTES: processos e sistemas interartísticos e estudos de performance*, da UFG/CNPq, coordenado pelo profº. Dr. Marcio Pizarro Noronha, meu orientador. Coordenadora da Pós Graduação Lato Sensu em Pedagogias da

<sup>3</sup> Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás. Na época faculdade isolada, atualmente unidade universitária da Universidade Estadual de Goiás.

<sup>4</sup> Apropriação livre do trecho da música *Pense e Dance*, de Barão Vermelho (Álbum *Carnaval*, 1988), composição de Dé, Frejat e Guto Goffi.

<sup>5</sup> Antigo Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás. Transformado em Instituto Federal em 2009, ampliando sua atuação para os níveis graduação e pós graduação.

Dança pela PUC-Goiás. E a dança que me encontro agora é histórica, é a história. É arte. A dança em Goiânia na atualidade, na atuação, na intervenção, na experimentação artística, identificou a dança passada, muito presente, muito atuante, com presença, atual. Que dança é essa? Arte!

No lugar que me encontro, que sou – artista, teórica, professora –, não consigo somente contar uma história. Preciso constituí-la do meu lugar de existência, junto ao meu objeto de investigação, dança. História e dança. Identificar questões que a história pode trazer para a dança e saber das problemáticas que a dança evoca para a história. Não é história da dança e sim interfaces entre história e dança. E para tal propósito, parto do meu lugar, da minha cidade, do desejo presente. E do meu desejo encontrei um desejo de dança existente na cidade de Goiânia no início da década de 1980. Quando fui saber quais eram os movimentos de dança anteriores aos que eu conhecia, como surgiu a Quasar Companhia de Dança<sup>6</sup> e este perfil de dança contemporânea em Goiânia, foi chegando aos meus ouvidos rumores de muitas coisas que aconteceram. Chegou fraquinho, chegaram pedaços. E só de alguns lugares. Não era um pensamento fechado de que aquele grupo da Arquitetura fazia dança realmente. Eles mesmos não se definiam como um grupo de dança, mas transitaram pela dança. Foram a um festival, foram reconhecidos e enaltecidos. A história foi ficando estranha. E fui atrás desta genealogia dos sinais. E encontrei muita coisa, muita invenção. Precisei de Nietzsche para enxergar estes indícios. Inventá-los? Talvez. Aí ela ficou mais estranha ainda, porque existo no meio desta história, vivo a dança do presente, produzo dança em um presente cheio de fragilidades, equívocos, preconceitos. E pra uma historiadora principiante, o problema se dilatou...

A dança que investiguei parecia órfã, órfã suicida, parecia sem anterioridade e posterioridade. Não tinha antecedentes, e não deixou descendentes diretos. Parecia, e talvez fosse verdade. Talvez a história seja toda assim. Ainda existe dança e ela precisa se explicitar, aparecer. Parafraseando Antônio Cícero e confirmando Didi-

---

<sup>6</sup> Companhia de Dança Contemporânea goiana, criada em 1988. Primeira companhia de dança profissional da cidade, nos seus vinte e dois anos de existência e atuação artística, conquistou vários prêmios no Brasil e no exterior. É considerada uma das melhores companhias de dança contemporânea brasileira, com bastante destaque e reconhecimento também no cenário internacional.

Huberman, não é vê-la, é deixar-se olhar por ela, ser por ela, estar com ela. Eu quis (des)cobri-la, dançá-la. Assim sendo, existe história. Ela está imbricada neste (con)texto. A dança foi tomada como ponto de partida de uma investigação histórica. Assim sendo, existe dança. Ela também está imbricada neste (con)texto. São dois universos distintos e particulares que ocuparam a mesma cena juntos, fazendo este trabalho existir.

A busca foi pelo que parece ser mesmo, foi pelo “entre”, pelo vácuo. Para além de escovar a história a contrapelo, já conclamada por Benjamin, foi pelos pêlos, já dizia Alice Ruiz. A busca foi por uma postura fronteiriça, pelo que está e pelo que se compõe no interartes, daquilo que é produzido pelos e nos elementos artísticos. Arte produzindo arte. O contato com estes conhecimentos iniciou-se no segundo semestre de 2005, quando fui aluna especial da disciplina *Análise da Criação Contemporânea*, ministrada pelo professor Dr. Marcio Pizarro Noronha, dentro do Programa de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG. A continuidade se deu após aprovação no doutorado, através da disciplina *História e Teoria Interartes e Estudos de Performance: do romantismo ao pós-modernismo*, por ele ministrada e também no Grupo de Pesquisa Interartes, UFG/CNPq. Deste lugar e nesta busca foram produzidos os seguintes artigos:

- *Da Documentação como fonte de estudo histórico à criação audiovisual no campo da dança: do filme documental à videodança na política cultural para a dança no Brasil*. Rio de Janeiro: XII Encontro Regional de História - ANPUH-RIO, agosto/2006;
- *Cultura Popular e Dança Contemporânea: processo educacional interartístico*. Goiânia: XVI Simpósio de Estudos e Pesquisas da Faculdade de Educação/UFG, junho/2007;
- *A constituição de uma prática artística: os caminhos de institucionalização da dança na cidade de Goiânia*. São Leopoldo: XXIV Simpósio Nacional de História – História e Multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos, julho/2007;
- *Reflexões em torno da prática artística da dança: dos olhares múltiplos às práticas múltiplas provocantes de olhares/acontecimentos transformadores*. São Paulo: XI Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes, julho/2007;
- *Dança, História e Memória: problematizações em torno das obras biográficas de dança*. Goiânia: III Simpósio Internacional Cultura e Identidades, outubro/2007;

- *Dança Esquizofrênica: um recorte interartístico da dança na cidade de Goiânia na década de 1980*. São Paulo: XII Encontro Regional da ABRALIC – Literatura, Artes, Saberes, julho/2008.
- *Corpo-dança: matriz para a constituição de uma história da dança enquanto arte na cidade de Goiânia (1973-1988)*. Goiânia: VII Semana de História e I Colóquio de Pesquisas da História na FCHF/UFG, agosto de 2008.
- *Desejo de criação, corpo presente, dança inventada: experiências artísticas e a dança em Goiânia entre 1973 e 1983*. Goiânia: IV Simpósio Nacional de História Cultural, outubro/2008.
- *Explosões Estéticas de Dança na década de 1980 em Goiânia*. Goiânia: IV Simpósio Internacional de História: Cultura e Identidades, outubro/2009.

E nas outras disciplinas do doutorado foram produzidos mais dois artigos onde as problematizações históricas foram fundamentais para uma investigação mais substancial:

- *Eu não sei dançar: diálogos em torno da constituição da dança como prática artística* para a disciplina *Discurso, sujeito e poder*, ministrado pela professora Dr<sup>a</sup> Kátia Menezes de Sousa dentro do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG, no 1º semestre/2006.
- *Problemas Teóricos em torno da dança e fundação de suas tradições nas práticas artísticas da cidade de Goiânia* para a disciplina *Escrita da História – Modernização e Memória* ministrada pelos professores doutores Hélio Cantalício Serpa e Noé Freire Sandes, no 1º semestre/2006.

Em toda a trajetória e, mais especificamente no doutorado, minha produção sempre esteve voltada para uma maior compreensão entre a dança, a história, o corpo e a arte. Corpo concreto da Educação Física, dança poética da arte. História relevante, reveladora. Dança concreta, corpo poético. E este percurso tem sido perturbador e desestabilizador, principalmente porque a relação estabelecida é visceral, é corporal, é dancística. Faz parte dos mais profundos desejos e buracos da minha existência. Aqui a dança é lugar empírico e objeto teórico. É acontecimento, é experimento, é conceito. Não tem como ser diferente. Este é o meu lugar e é este lugar que dá a especificidade e característica deste trabalho.

Para seguir neste desafio, para realizar esta experiência, escolhi um objeto muito especial e instigador, desejoso e desejante: a dança em Goiânia, mais particularmente algumas explosões estéticas que ocorreram entre 1982 a 1986. Escolhi não, como coloca Sarlo (2007, pg. 09), “não se prescinde do passado pelo exercício da decisão nem da inteligência; tampouco ele é convocado por um simples ato da vontade. O retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente”. Este recorte se encontra no âmbito do recalque, é o retorno da dança recalcada (de ambos), particularmente por ser uma dança que parece fora, inclusive justificado na própria fala confortante de que não tinham a pretensão de ser dança. Também no âmbito da pulsão. Este lugar do fora é parte fundante da minha dança, que diz respeito às rebeliões cotidianas e à inventividade subalterna. E eles foram dança, existiram na dança. Por isso existe uma co-extensão encaixando passado e presente que se movem no mesmo plano. Pulsão como eterno retorno do mesmo. Trânsito entre Freud e Nietzsche historiadores. História misturada, inventada e desértica que obedece a um regime espacial. Também Deleuze e Guattari historiadores. São experiências onde várias temporalidades se abrem e se superpõem.

Para compreender estes acontecimentos, o estudo se dilata entre 1973 a 1988, período de institucionalização da prática artística da dança na cidade – com o surgimento de espaços de formação e disseminação da dança, e também um período de curiosa efervescência criativa nesta área, colocando a cidade em diálogo ativo com o cenário nacional e internacional da dança, mas por outro viés. Qual? Não encontrava. Sabe vampiro que não vê seu reflexo no espelho? Várias vezes eu não encontrava reverberação daquilo que estava procurando, parecendo não ter existido. Loucura. Recalque. Arte. Pulsão. Desejo. Produção insurgente e provocadora tão buscada por mim como pesquisadora e coreógrafa goiana do cenário local atual. As perguntas vêm do lugar da arte e para a arte insistem em voltar. Existência e persistência acadêmica e artística, a dança.

A vampira continuou e fui vampirizando a dança que afirmo. Suguei dos indícios de dança destes acontecimentos o que procurava, o que me alimenta. Por isto a proposição é: uma história artística da dança em Goiânia. A história da constituição do artístico. História das intensidades. E como historicizar as

intensidades? É, a dança é o poema do esforço, colocou Rudolf Laban. Historicizar as intensidades foi identificá-las e tratá-las como composição. Na composição as intensidades não se configuram como vetores ou velocidades, e sim como planos de consistência, que se sustentam, não colam na representação, produzem o diferencial e nele fica. É disto que se tratou, de descobrir e reconhecer a espessura das intensidades que, como tal, por mais informe que talvez foram, se sustentaram, se apresentaram como amálgama.

Estas amálgamas e toda a espessura do plano recortado e (re)conhecido foram conceitos que delinearam esta história. História que atualmente se tendencia como lugar das invenções, como apresentado pelo historiador, “encantador de palavras”, Durval Muniz de Albuquerque Júnior. Uma história das invenções aqui exercitada no corpo, na arte e na dança e que foi constituída e agenciada no e do interesse artístico. Este autor afirma que é o rio que produz as margens, e assim compreende-se que foi esta dança que produziu sua moldura. Composição. Multiplicidade. E, para este exercício compositivo optamos por uma organização complexa, uma totalidade fragmentária. Blocos, cadernos, sem ser necessariamente partes de unidade.

A tentativa foi a de uma condução mais afectante e rizomática, explicitando uma estrutura viva, móvel e confusional. Os tópicos fazem parte de um pensamento-plano, um levante dos contornos encontrados e da configuração concebida. O plano é topográfico, pois o esforço – a dança-poema – foi pelo acidente, pelo corte, pelo insustentável, pelo insuportável. Deleuze já explicita, por aquilo que fica em pé sozinho. E, para encontrar a “coisa” arte, quis-se explicitar justamente o acontecimental. Aquilo que não se sustentou pela profundidade formal e, no acontecimento, pelo real, foi, é. Quis estar no entre, quis ser o entre, e ainda quer...

Tem mais presença em mim o que me falta.  
Manoel de Barros

Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:  
quando cheias de areia de formiga e musgo –  
elas podem um dia milagrar de flores.  
Manoel de Barros

## **FORMIGA: Caricatura II ou Plano Técnico II: O OUTRO**

Em um primeiro material referente à realidade da dança na cidade de Goiânia, cobriu-se um período dilatado entre 1973 a 1988, particularmente para identificar e compreender a constituição desta prática artística. Nas experimentações artísticas ocidentais encontram-se predominantemente dois tipos de tradição, mas pode-se encontrar mais. De um lado, tradições fundadas nas práticas e nas formas estéticas, gerando os estilos e as escolas, que servem de modelos internacionalizados para a própria prática da dança. De outro lado, por serem também práticas sociais, formam-se grupos locais e o que entende-se como sendo um saber local, numa interação entre modelos e o que efetivamente ocorre no espaço relacional, incluindo aqui modelos externos aos instituídos academicamente e oficialmente e a relação com outras práticas trazidas para o universo da arte. São estes planos que se quer enfrentar, compreendendo estas tradições como traços de sedimentação, como molduras.

Molduras que se afirmam como invenção. Este trato dado à história acaba explicitando não somente a impermanência dos construtos históricos e sua fugacidade, mas também seu lugar de sedimentação de traços. Albuquerque Júnior (2007) reforça que a história é incerta e imprevisível. Neste sentido as molduras aqui são roteiros e trajetos para os que partem do acontecimental, do eventual. Elas são uma condução externa para os problemas enfrentados neste lugar. O entendimento é que o enquadre cultural dos acontecimentos da arte, primeiro, não se condensa em um repertório finito de configuração da obra de arte a partir de origens e estilos, e segundo, não é fixo, ele é produzido. Deste modo, o movimento, o evento, ampliado em outra direção, pode também se apresentar como um tipo de enquadre e/ou como tradição. E assim, os problemas enfrentados no eventual, no real podem gerar acontecimentos como também podem gerar ilustração.

O conhecimento da história cultural das experimentações artísticas na cidade

se mostra produtivo para, inclusive, em um momento posterior, possibilitar a identificação de acontecimentos artísticos que não, fundamentalmente, resultaram desta trajetória e que até se afirmaram como provocadores deste contexto. Todo apagamento e esquecimento deixam um rastro e atrás deste que aqui se foi. O que ocorreu no real da dança que gerou acontecimento e que também gerou a resposta do enquadre, a ilustração. Apresentar-se-á agora uma primeira investigação dos caminhos percorridos na criação de espaços de dança, em uma pequena cartografia sócio-histórica deste processo na busca de uma cartografia artístico-histórica. Então a dança em Goiânia.

## Moldura I

Goiânia foi constituindo suas tradições a partir de dois lugares distintos: uma tradição vinda do contexto acadêmico-universitário, mesmo que de uma área não exclusivamente artística e outra vinda das escolas específicas de dança. Em 1973, ao mesmo tempo em que se oficializava a dança dentro do currículo do curso de Educação Física de uma Instituição de Ensino Superior, através da disciplina *Rítmica*<sup>7</sup>, abria-se uma escola privada de artes que inseriu o ensino formal de uma técnica de dança. Ação logo seguida por novas outras academias que surgiram. Prática educacional como conteúdo curricular do curso de Educação Física, e prática educacional de formação estética. Estas duas iniciativas trazem desdobramentos distintos tanto para a legitimação da dança enquanto prática sócio-cultural em Goiânia, quanto para a constituição de experimentações propriamente artísticas.

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

Nota-se que esta primeira moldura vinda da tradição acadêmico-universitária

---

<sup>7</sup> Aprovada em 15/12/1970. Parte desta história já está publicada em um dossiê produzido em 2004, intitulado *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*, fruto de uma pesquisa realizada por três professoras que integraram este processo na década de 1970: Lenir Miguel Lima, Conceição Vianna Fátima e Jandernaide Rezende Lemos.

já se apresenta como invenção. Ora, a Educação Física naquele momento, década de 1970, era, neste lugar específico, o próprio desconforto. Ela representava, por um lado, um poder “militarizado” e, por outro, algo de “corpo inventivo”, dentro da instituição universitária, tão crítica e militante socialmente. A Educação Física, com todo o seu corpo e o que dele/nele se instaurou, já se encontra no lugar da invenção e do “fora” de lugar. Muito do seu movimento e de suas características corpóreas, no real, pouco dialogou com a realidade da tradição e da cultura em que a mesma estava se estabelecendo. Por isso, o que dela mais se conta raras vezes se aproxima com o que ela sedimentou de inventivo, porque este perfil definitivamente não correspondia com a realidade das tradições, inclusive artísticas. Este lugar é um lugar de fronteira do pensamento da própria Educação Física.

Salta deste primeiro plano geral um lugar de fronteira também porque, à princípio, estes dois lugares de tradição identificados na cidade não tinham a finalidade primeira de criação e experimentação artística autônoma. A dança estava inserida e diluída-se em um contexto mais amplo, ou de formação profissional no campo da Educação Física e/ou de formação educacional no campo estético-cultural. Desta forma, a exploração da dança e a legitimação de trabalhos artísticos sofreram influências destas situações, gerando diálogos peculiares com as escolas e estéticas desenvolvidas até então no cenário artístico da dança. A escolha das técnicas e o direcionamento dado a elas na produção de trabalhos em dança geraram qualidades e abordagens bem diferentes. E ainda assim, parece que estas molduras não deram conta de alguns acontecimentos. Indícios de emoldurações inventivas nestas molduras.

Na faculdade de Educação Física o trabalho era baseado no método criado por Helenita Sá Earp, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, denominado *Dança Univérsica* (FÁTIMA, 2004). O eixo central deste método era valorizar todas as formas do movimento corporal e era influenciado por precursores da dança moderna como Dalcroze, Rudolf Laban e Isadora Duncan. Já o trabalho das escolas específicas de dança, como a maioria das escolas no Brasil, tinha no balé clássico, tratado de forma canônica, a sua condição primeira. As escolas tradicionais de balé e seus métodos de ensino foram então introduzidos, particularmente a *Royal Academy* de Londres.

O ensino de dança predominante na cidade estava relacionado e muito imbricado ao ensino de normas de conduta e posturas sociais. O balé clássico – uma das mais fortes tradições em dança já constituídas –, tratado e focado como reflexo de “status” social cultural superior e manual de “boas maneiras”, ou seja, enquanto prática de uma elite. A dança como um ornamento direcionado à infância e à adolescência, incluída no rol de práticas formativas das meninas da cidade, e não como prática artística autônoma, lugar de existência e insurgência. A origem do balé clássico está relacionada com estas funções sociais, sendo *um elemento constitutivo de uma trama de relações hierárquicas*, como já destacou Monteiro (1999). Tem-se, contudo que o balé também transborda este lugar, estando a disciplina, a repetição, a exaustão e a perfeição voltadas para a criação poética, reveladora, produtiva e própria. Há também nele invenções de molduras, que aqui não foram encontradas.

A dança na faculdade de Educação Física apresentava outra dinâmica que instigou a invenção. Por ser um lugar de formação universitária em cima das características já pontuadas acima, seu público e sua demanda eram outros. Lidando com pessoas mais velhas e tratando a dança como um conhecimento e consciência corporais, as técnicas buscadas foram as que dialogavam com este contexto e que vieram fundamentalmente de Émile Jaques-Dalcroze e Isadora Duncan. Referência de movimentos modernos que questionavam a padronização e o isolamento do balé clássico em relação aos contornos e contradições sociais e corporais.

“... em vez de fazer os movimentos partirem de fora, dirigidos por uma ‘etiqueta’ senhorial, um protocolo ou um código convencional estabelecido de um modo definitivo, como o balé clássico tinha aceitado, [ela queria] recriar, ao contrário, os movimentos do corpo partindo de dentro. Contrariamente à dança romântica do século XIX, que era evasão da sociedade industrial, a dança moderna não tentou escapar do caos, mas enfrentou-o para criar uma ordem humana”.  
(GARAUDY, 1980, pg. 48 – inclusão da autora)

A dança estava inserida na disciplina *Rítmica*, entretanto foi expandida posteriormente para um grupo de dança, surgido a partir de acadêmicos do curso.

Intitulado *Grupo de Dança Univérsica*, afirmou-se enquanto extensão universitária<sup>8</sup>. Este foi o primeiro grupo de dança a se portar como possibilidade de criação artística, dialogando inclusive com outras linguagens artísticas e seus atores, em Goiânia. Identifica-se aqui uma relação com a dança pautada no questionamento, no enfrentamento, a partir do trabalho e fazer artísticos.

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

As características de cada um destes espaços influenciaram não somente nas escolhas e vivências dos métodos e técnicas de dança, como também nas possibilidades da mesma existir na memória da cidade. Na faculdade abriam-se novas inserções para a dança que era vivenciada não somente por acadêmicos do curso de Educação Física, mas de vários outros cursos, e também por pessoas ligadas e/ou com interesse na área. Esta formatação de confluência de outras formações para dentro da arte e, principalmente para dentro da dança afirmou um lugar de invenção. O diálogo com o artístico se deu efetivamente nas bordas do lugar cultural. No outro contexto, o que se apresentou foi o sempre esperado, em um diálogo com o que já estava previamente constituído e que se afirmou, portanto, como a repetição da produção da cultura, no corpo e no movimento. Nas escolas específicas a dança era direcionada, predominantemente, para crianças e adolescentes, para o aprendizado de uma técnica específica, prevalecendo o sexo feminino.

De um lado, um grupo composto por mulheres e homens, com corpos e vivências heterogêneos, afigurando-se vazios. De outro, um grupo formado por

---

<sup>8</sup> O espaço da Extensão Universitária caracteriza-se também por estas ações que, ou transbordam o trato convencional e oficial dado aos conhecimentos curriculares, e/ou incluem outros que não necessariamente pertencem àquele tronco acadêmico-científico. Esta característica transversalidade possível nas atividades extensionistas leva a uma reflexão interartes imprescindível na compreensão deste trabalho. O exercício de apropriação da dança independentemente do seu lugar oficial e/ou trato tradicional no espaço universitário se mostrou recorrente.

meninas, com padrões corporais homogêneos que, se não exigidos no início da formação, se constituía no decorrer do curso, pela exigência isolada da técnica. A efetiva afirmação de uma tradição que, justamente por já estar inventada, por existir, não deveria ser renomeada. Um lugar de reprodução social da arte que é lugar da arte reproduzindo o social.

Abre-se aqui um parêntese para ressaltar que este trabalho atenta-se para o fato de que o conteúdo das memórias aqui apresentados são alargados e compreendidos pelas concepções atuais que se tem de dança. Utiliza-se a experiência adquirida no presente para re-olhar este passado e compreende-lo em situações que seriam talvez impossíveis com o que se tinha. E então aqui, dá-se um futuro para o passado como Ricœur (2007) solicita e compartilha-se da história aberta de Benjamin (1992), onde o passado assume uma nova forma a partir do presente. Por isto mesmo, extremamente oportuno a problematização das práticas artísticas da dança em Goiânia, expondo a ousadia e o ineditismo de certos movimentos, particularmente na década de 1980.

## **Moldura II**

A imaturidade de uma tradição artística em dança na cidade gerou uma lacuna inventiva interessante na década de 1980. Se a vivência em dança não era direcionada, predominantemente, para a criação e produção artística e sim para a reprodução artístico-social, a inserção de produções goianas no cenário nacional de dança se deu de forma muito extravagante, ou melhor, de forma “extra-ordinária”. Estas produções caracterizaram-se como um espaço outro, identificado como uma zona intersticial entre as tradições tanto do cenário nacional e internacional, quanto das tradições e traços do contexto cultural local. Foram experiências, desterritorializações na noção de vazio e reterritorializações na noção de arte, inventando-se lugares.

Este é um papel estratégico e político de uma noção específica de arte. Badiou coloca que o acontecimento é imprevisível e incalculável, e que toda verdade depende de um surgimento relativo a acontecimento. “*O acontecimento revela o vazio da situação. Porque mostra que o que há estava sem verdade*” (BADIOU,

2002, pg. 76). O vazio separa o sujeito da situação e do lugar. Entretanto, na arte, o vazio é o *próprio ser do lugar*. Assim, este na obra de arte se afirma não como a singularidade do acontecimento, mas como a sua estrutura. O que se apresentou na cidade foi um espaço de experimentação, uma brecha inventiva, um vazio (cri)ativo, arte...

“A nós, que nos propomos ‘fazer arte’, sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão. Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens – amadores por excelência – chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: “*If someone calls it art, then it is art*” – Judd), então o grupo está fazendo arte. É importante ressaltar dois aspectos do trabalho desta turma: 1º - a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2º - o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir esta orientação e estamos nos dando muito bem. ‘Hoje estrelas, amanhã *stars*’, assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm aí!...”<sup>9</sup>

Esta era a condição de corpos que se propunham à arte no início da década de 1980 em Goiânia. A dança que se queria arte se mostrava particularmente rica e leve nas suas incursões por este mesmo mundo da arte, com traços de ousadia e coragem de exposição. As tradições instituídas na formação cultural média e a escassez de uma formação pontualmente artística explicitavam um vazio, a ausência de territórios de invenção. Este vazio provocou a desterritorialização do instituído. As brechas e fissuras que já se apresentavam na Educação Física se tornaram abismais e outras mais surgiram. Provocação da invenção de forma e de composição.

---

<sup>9</sup> Artista plástico Paulo Fogaça. Neste período, 1982, coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade, da Universidade Católica de Goiás. Texto de apresentação do trabalho do Grupo Via Láctea dentro do *FazerArte*, 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981. Mais informações sobre o artista em CARVALHO, 2008.

Isto gerou um contexto bastante profícuo para a experimentação em dança, aliando-se ao que se deu na década de 1960, em Nova York, no Greenwich Village, com a *Judson Dance Theater*<sup>10</sup>. Mesmo reconhecendo as diferenças profundas destes dois contextos, identifica-se aqui uma cadeia artística que se enlaça em outra temporalidade. Existia uma sede de querer fazer arte com o entendimento de que a mesma pertence a todo e qualquer ser humano. A relação com a dança nesta década, na cidade, se deu de forma livre e experimental. E isto já ocorreu em um outro tempo e espaço e por isso mesmo, a dança aqui não se organiza na linearidade e sim como uma rede que torna possível constituir as experiências deste tempo/espaço em algo que se denomina construto histórico.

Há, de um lado, suportes e molduras constituintes dos quadros sociais da memória. Tem se aquilo que se tornou memorável de uma época, identificável no que é gravado nos corpos que se produzem. Entretanto há, de um outro lado, uma arte em rede que permite encontrar uma condensação de tempos-espacos muito distintos neste movimento, ou seja, uma certa individuação da experiência que cria uma brecha para produzir uma experiência histórica, não na anterioridade de uma memória, mas remetendo a outras transfigurações e tendo que promover disjunções-conjunções entre tempos e espaços que não haviam sido convocados até o presente momento para a formação da cultura de dança deste lugar Goiânia.

O grupo *Via Láctea* foi um destes movimentos no contexto goiano. Ele surgiu espontaneamente em 1981, quando da preparação de um show para uma festa de calouros. Com o sucesso da estréia resolveram criar o grupo formado, na maioria,

---

<sup>10</sup> “Instituição coletiva de coreógrafos livremente organizada – que inclui não só pessoas educadas para a dança como, de maneira incomum, artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas –, o Judson Dance Theater se originou de uma turma de composição para a dança a que o músico Robert Dunn, que estudara com John Cage, ensinava no estúdio de dança Merce Cunningham”. (BANES, 1999, pg. 94) “... se reuniam semanalmente na Judson Memorial Church – uma congregação protestante liberal, ao sul da Washington Square, no Greenwich Village, bairro boêmio de Nova York. Ao longo dos anos de 1962 a 1964, eles se encontravam no ginásio da igreja para apresentar e discutir seus últimos trabalhos coreográficos. Imperava um forte senso comunitário, e as reuniões eram abertas a todos que tivessem interesse em participar, bailarinos ou não, o que alimentava as reflexões sobre a dança, permitindo o coreógrafo se posicionar como platéia e crítico. A assiduidade não era controlada, mas algumas regras foram acordadas, como não usar o horário das reuniões para ensaios paralelos em outros ambientes da igreja: todos os presentes deviam assistir o trabalho de cada um, e em seguida comentá-los. Importava ao Judson Dance Theater descobrir todo tipo de corporeidade possível. E acreditavam encontrar na dança terreno fértil para isto”. (STUART, 1999, pg. 196)

por acadêmicos do curso de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás<sup>11</sup>. Firmou-se como um veículo de expressão do Museu Experimental de Artes Visuais. A trupe queria fazer arte, acessar a vida de forma espetacular, e assim se aproximaram do palco, das artes cênicas, produzindo irreverentemente teatro e dança. Os processos de criação eram extremamente lúdicos e inventivos, não se preocupando em se definir e/ou se isolar numa só linguagem. Assim experimentaram e democratizaram a dança<sup>12</sup>, o corpo.

Em 1982 participaram da *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador, onde Goiás se destacou e o grupo foi aplaudido de pé no Teatro Castro Alves por quase duas mil pessoas. No mesmo ano foram convidados a se apresentar em São Paulo, no Teatro São Pedro, dentro do II Festival Nacional de Dança – com uma coreografia de Marcio Rongetti, bailarino do Teatro Municipal de São Paulo. O grupo ainda fez algumas apresentações de seus trabalhos *Vôo Cênico* e *Quero voar* no Teatro Goiânia. A última aparição ocorreu em 1984, no Teatro Goiânia com a peça *Matte Inglês*.

“Vôo Cênico – Via Láctea

Escorregamos nas cascas da vida, entre abraços e  
soltura do movimento interior. Expressão momentânea  
mais longe, mais perto. Arquitetos da fantasia real.  
Eles enxergaram, trocaram em cada passo a energia  
única de experimentar à razão do amor.  
Pela vida afora, quase sempre, geniais são amadores.  
Dormi um sono, bom, feliz. Sonhei... Via Láctea.  
Genial! Há pessoas caiadas de paixão pela arte  
espontânea, profunda, beirando rio afora a intimidade  
da dança de cada um de nós.

---

<sup>11</sup> Uma história ainda a ser investigada é a do diálogo entre os espaços de formação em dança, as instituições de ensino formal e a Universidade. Em Goiânia, apesar da demanda, as Artes do Corpo demoraram muito para se configurarem como área de conhecimento própria, com cursos específicos oficiais dentro dos espaços universitários. A dança irá inaugurar este lugar agora, em 2010, na Universidade Federal de Goiás, com o primeiro vestibular para a Licenciatura em Dança. Assim, como já se identificou com a Educação Física, o Instituto Federal de Goiás (antigo CEFET-GO e mais anteriormente Escola Técnica Federal de Goiás), apesar da predominância do ensino técnico, acabou se tornando um espaço de formação de atores e dançarinos na cidade devido à existência de uma sólida coordenação de artes.

<sup>12</sup> No sentido semântico do coletivo *Judson Dance Theater* explicitado por Banes (1999), já apresentado em nota anterior. Este traço afirma e convida a outro exercício de temporalidade, transfigurada em experiências semelhantes e, ao mesmo tempo, distintas. História e interartes.

Via Láctea... ainda respiramos, outros também  
haverão de respirar tua boniteza, ritmo sereno de arte,  
enorme construção...”<sup>13</sup>

“O Sonho acabou ou acabou o Sonho?

Chegou ao fim da Oficina, para uns com proveito e aprendizagem, para outros uma mera maneira de curtir a Bahia. Mas para muitos, uma gratificação por militar nos meios artísticos da Bahia. Todos os que participaram com trabalhos, palestras, muito obrigado por tornar nossa terrinha a capital da dança neste período. E muito obrigado especial ao Grupo Via Láctea de Goiânia. Sem comentários.”<sup>14</sup>

Neste início da década de 1980, também a realidade das escolas de dança foi se alterando. Além de surgir novas academias que queriam inserir-se amplamente no cenário artístico da dança brasileira, as que já existiam continuaram investindo na dança. Para isso, abriram-se para novas técnicas e estilos, como foi o caso do *Jazz Dance*<sup>15</sup>, assegurando a vinda de professores convidados para ministrar cursos específicos e também para assinar algumas coreografias. O que estes professores encontraram foram iniciantes, corpos crus e ausentes de uma técnica mais formatada, mas que se colocavam à disposição para a arte. Foi assim que Lennie Dale<sup>16</sup>, coreógrafo americano e Victor Navarro<sup>17</sup>, coreógrafo espanhol, ambos

<sup>13</sup> RIBEIRO, L (1998). Nota de Diva Luiza, coordenadora da Oficina Nacional de Dança Contemporânea – Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo Vão Cênico - Grupo Via Láctea. pg. 53;

<sup>14</sup> Ibid. Nota escrita por Jota, coordenador dos Espectáculos – Universidade Federal da Bahia in folder do espetáculo Vão Cênico – Grupo Via Láctea. pg. 53;

<sup>15</sup> “A febre deste estilo teve seu boom no início dos anos 70, com a vinda de Lennie Dale para o Brasil. Seu ponto máximo foi a apresentação do controvertido espetáculo Dzi croquettes e sua extravagante coreografia”. (VICENZIA 1997: 32) O Encontro Nacional de Jazz Dance realizado em Brasília foi um marco neste estilo e mobilizou grupos e companhias de todo o Brasil. Uma personalidade da dança que se destacou no jazz dance e que participou deste encontro foi Carlota Portella, bailarina e coreógrafa carioca. Sua primeira escola chamou-se Jazz Carlota Portella.

<sup>16</sup> Leonardo La Ponzina, mais conhecido como Lennie Dale, (Nova Iorque, 1934 – 1994) foi um coreógrafo, dançarino, ator e cantor ítalo-americano radicado no Brasil. Ele chegou ao Brasil em 1960 trazido pelo diretor de teatro de revista, Carlos Machado, para realizar a coreografia de uma peça musical. A partir daí passou a ficar no país por longas temporadas. Figura de destaque nos anos 60 e anos 70 pela atuação junto a artistas iniciantes do movimento musical urbano carioca, a Bossa-Nova. Dirigiu diversos espetáculos apresentados no Beco das Garrafas, reduto de boêmios e músicos da bossa nova. Em 1973 fundou o Dzi Croquetes, um grupo conhecido pelo humor gay e que misturava dança com teatro. Viajava constantemente para os EUA onde dirigiu espetáculos com artistas de renome como Liza Minelli. Foi responsável pela coreografia da novela *Baila Comigo* e pelo musical *1.707.839 / Leonardo Laponzina*.

Não se encontrou referência nos livros sobre esta personalidade, somente na internet: Wikipédia e [cifrantiga2.blogspot.com](http://cifrantiga2.blogspot.com). Isto evidencia os muitos silêncios que ainda existem no campo da dança brasileira. A mudez de certos acontecimentos históricos fragiliza o campo, dificultando o (re)conhecimento mais amplo da constituição da área: os processos e caminhos da

radicados no Brasil, conheceram Goiânia. Este último se encantou ao ver tantas pessoas ávidas pela arte, despreocupadas com as condutas sociais e com a falta de acesso às técnicas, e independentes quanto à codificação da dança acadêmica. Em 1982, estreou seu espetáculo *Paixões* aqui em Goiânia.

Outro destaque no cenário da dança deste período, justamente por querê-la como criação artística aberta, foi Julson Henrique Pereira. Ele figurou por entre os universos formais e oficiais de ensino da dança bem como se inseriu nos contextos mais livres de proposições em dança na cidade, como o próprio *Via Láctea*. Ele foi convidado por este grupo para coreografar e aceitou tranqüilamente, não hesitando em trabalhar com pessoas sem formação específica em dança. Ele foi um dos primeiros a levar o nome de Goiânia para dentro do mundo da dança brasileira através de participações em festivais nacionais. Já em 1981 e 1982, através da Academia Movimento, levou suas coreografias ao *I e II Festival Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, recebendo premiações.

Em 1983, o *Grupo Dançarte*, da Universidade Federal de Goiás, dirigido pela professora Lenir Miguel de Lima, apresentou-se na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, no Teatro Castro Alves, em Salvador, com o espetáculo *Raízes da Terra*, cuja temática era uma denúncia ao esmagamento da cultura dos índios Karajá. Neste mesmo ano abre-se uma nova academia de dança chamada Energia que cria o seu grupo de dança de mesmo nome, com coreografias de Julson Henrique e outros. O grupo apresentou-se também na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador e no *III Encontro Nacional de Jazz Dance*, em Brasília, onde recebeu a premiação pela criatividade na coreografia. No final deste ano estréia o espetáculo *Dia e Noite* dirigido por Julson Henrique e Tarcísio Clímaco. Este foi apresentado duas vezes no Teatro Goiânia, com os bailarinos sendo remunerados – primeira vez em Goiânia que um grupo de dança trabalha desta forma, já um indício de uma profissionalização e afirmação de uma produção integralmente local.

---

profissionalização, a produção de bens culturais, os cruzamentos e influências estéticas e midiáticas, entre outros.

<sup>17</sup> (1944 – ) “Victor Navarro, espanhol de Barcelona, criou no Brasil a sua Companhia de Dança, conseguindo sucesso com criações de expressão contemporânea. (...) Seu espetáculo de estréia, *Paixão* (1982), foi um enorme sucesso e um escândalo”. (VICENZIA, 1997, pg. 29)

“O objetivo principal do grupo é promover o amadurecimento da dança como arte e como proposta profissional no contexto da cultura goiana, ou seja, a promoção de platéia para a dança e na participação dos acontecimentos sócio-culturais do Estado”<sup>18</sup>. Em 1984, o grupo dança na *I Mostra de Novos Coreógrafos*, no Rio de Janeiro e Julson fica entre os dez primeiros colocados. No final do ano estréia o espetáculo *Três Atos*, de Julson Henrique e Maria Inês de Castro. O grupo ainda monta o espetáculo *Árias e Mosaico*, em 1986, e se apresenta com este formato até 1987, quando o grupo se desfaz a partir da saída de Julson. Vera Bicalho, uma das ex-integrantes do *Energia* propõe a criação de um grupo de dança profissional independente, sem vínculo nenhum com academia. Assim surgiu a *Quasar Companhia de Dança*, no dia 07 de fevereiro de 1988, a primeira companhia de dança independente de Goiânia.

### **Um primeiro entre...**

O que ecoou destes artistas, desta dança? O que foi ela e como aconteceu, se fez? Permaneceu, transformou, não existiu? Alguns dizem que ela se desdobra na Quasar Cia. de Dança. Será? O que se desdobra? Por quê? Como coloca Foucault (1979, pg. 21), “a pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo”. Onde está a intimidade artística destes acontecimentos, destes sujeitos-artistas, naquele momento e na dança de hoje? O que pulsa? Só se encontrará respostas fazendo um mergulho profundo e minucioso nestes acontecimentos. Existem falhas, desvios, extrapolações, faltas. Quer se estes traços. Quer se as posturas artísticas desta história, não para encontrar sentido, significado, mas sim sentidos, percepções, sensações. Vida em uma história *humana, demasiadamente humana*.<sup>19</sup>

O que foi apresentado até agora diz respeito ao plano técnico encontrado em primeira instância, no contato inicial com as fontes desta história. E este plano já

<sup>18</sup> RIBEIRO, L (1998). Entrevista cedida por Julson Henrique ao Jornal O Popular. s.d. p.55

<sup>19</sup> Como um exercício de liberdade, o que foi de fato a escrita deste livro para o autor. Nietzsche, Friedrich W. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

explicita alguns estranhamentos das primeiras molduras constituídas. Parte destas produções de dança não vinham necessariamente destas molduras. Elas não se diziam ligadas ao que estava sendo produzido de dança naquele período e de fato parecem não caber nestes enquadres, inclusive nacionalmente. As imagens e indícios apresentados ultrapassam pertencimentos e nominações encontradas até o momento. E, ao identificar estas lacunas, esta inicial genealogia dos sinais inclinou-se não para Ginzburg (1989) e sim para Foucault (1979; 1984). Como coloca Albuquerque Jr. (2007), há uma diferença na produção das histórias dos esquecimentos: Ginzburg toma a palavra para dizê-lo, superá-lo e Foucault toma a palavra para evidenciar o não dito. As fissuras parecem constituir um lugar.

“Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real – véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real”. (GIL, 2004, pg. 168)

Esta afirmação de José Gil apresenta o plano a ser enfrentado. Os estudos e a investigação que aqui se encontram foram direcionados para a identificação e constituição deste lugar fronteiro. A história da arte como a dinâmica pulsional entre estes dois movimentos colocados pelo autor, entre estes dois lugares: o da realidade e o do que está posicionado no real<sup>20</sup>. A arte é apresentada de fato como um desacato, uma pressão surgida no desaparecimento das tensões tanto reais quanto significantes. Tanto a realidade envolvida pelos saberes e poderes de dança instituídos quanto o real, aquilo que se tem de fato, na imediatez do acontecimental, existem e se apresentam prontamente. Entretanto, ao contrário do que possa parecer, são lugares distintos e estão separados mesmo, propiciando um sulco entre.

Eles não estabelecem diálogos entre si, pois são instâncias de naturezas diferentes e por isso mesmo, o que ocorre entre elas são sim proposições outras,

---

<sup>20</sup> A realidade é aqui tratada como as demandas da cultura, as relações sociais, as significações, valores e nominações instituídas. Real é o acontecimento, a matéria, a ação crua e direta da vida.

oposições e conflitos e se situam no vácuo destes dois lugares. E aqui o exercício-desafio é a explicitação deste sulco, a constituição de um plano onde os acontecimentos, o que está no plano do real produz um corpo-dança que se apresenta no enfrentamento com a realidade, ou seja, com o que é costurado deste real, nas simbolizações e nas representações. O corpo-dança deseja justamente atingir este mesmo real, a concretude, ou melhor, a crueza dos sentidos. Um sulco-história que deseja primordialmente o real e que enfrenta a história da dança, ou como comumente se pensa a dança na qualidade da cultura.

A constituição de uma história poética ou de uma história artística das artes, a história dos processos de criação, exige uma compreensão aprofundada tanto do campo teórico da arte e especificamente da dança. Particularmente no que se refere aos processos de criação e composição artística quanto do campo cultural normativo e significativo da dança, o que destas experimentações se consolidou como prática artística canônica e modelar. Como se pretende uma abordagem histórica que consiga pensar o objeto artístico não ilustrativo e sim produtivo e provocativo da realidade, ou seja, uma abordagem que parta do real e do acontecimento da história para roçar e provocar as representações instituídas que, neste caso específico, é a das culturas da dança, precisa-se explicitar o que destas se consolidaram como constructos históricos. Isto foi feito mais à frente, no detalhamento do contexto histórico-cultural da dança em Goiânia. Por agora se apresenta a fissura, produz-se o acidente.

### **Estofo artístico? Estofo histórico? O acidente: Goiânia em dança.**

*“A arte, então, não se contenta com adornar, ilustrar; ela realmente organiza”.*  
Regnault

Como o objetivo foi investigar a história artística da dança, o esforço foi ir além das problematizações sócio-culturais da dança, mesmo no âmbito das técnicas e estéticas referentes a tipologias e classificações do universo analítico da arte. Um autor que contribuiu para investigação neste âmbito foi Umberto Eco (1968) em seu livro *Obra Aberta*. O que este assume como obra aberta é justamente a declaração do descolamento da arte diante da estética – ciência, e da cultura. Então, independente da dança ser colocada como norma de conduta social, independente

dos diálogos estabelecidos com o contexto cultural local, no âmbito da consolidação ou não de determinadas tradições ou a conformação de um cenário de produção artística local em dança, o mergulho foi em algumas obras de dança produzidas neste período.

“O que nos interessa é esclarecer os projetos de poética para iluminar através deles (inclusive quando dão lugar a obras erradas ou discutíveis do ponto de vista estético) uma fase da história da cultura – ainda que, na maioria dos casos, seja sem dúvida mais fácil individuar uma poética pela referência às obras que, ao nosso ver, atingiram seus propósitos”. (ECO, 1968, pg. 25)

Estabeleceu-se contato com movimentos e acontecimentos de dança da cidade que tiveram vida própria. Acontecimentos que, como coloca Deleuze (2004), mantiveram-se de pé sozinhos, ou seja, existiram em si, pois que não estavam necessariamente condicionados ao contexto cultural. Muito pelo contrário, que cortaram a realidade artístico-cultural da cidade. Isto é possível porque está se falando de arte e de arte na perspectiva que começou-se a esboçar. Diante desta compreensão e identificando uma dança postura, uma dança arte presente no recorte histórico definido, aproximou-se também da perspectiva da história dos conceitos colocada por Koselleck (2006). Este autor apresenta um trato com a realidade onde elementos/lugares com vida própria dialogam com o contexto cultural, porém depois de compreendidos isoladamente. Este isolamento produz conhecimentos que muito contribui para o universo particular da arte, os processos de criação e seus desdobramentos.

“Portanto, os processos de permanência, transformações e inovação são compreendidos diacronicamente ao longo da série de significados e dos usos de um termo determinado. No âmbito de uma possível história dos conceitos, a indagação fundamental a respeito dos processos de alteração, transformação e inovação conduz a uma estrutura profunda de significados que se mantêm, recobrem-se e precipitam-se mutuamente, significados que só podem se tornar social e historicamente relevantes se a história dos conceitos for isolada e destacada como disciplina autônoma. Ao seguir seus métodos próprios, a história dos conceitos fornece indicadores para a história social”. (KOSELLECK, 2006, pg. 107)

É possível nesta perspectiva histórica, a compreensão do surgimento e/ou permanência de alguns estados artísticos que não se relacionam com o contexto

cultural da época. Este trato metodológico possibilitou o estudo da história da dança partindo do contexto local, identificando grupos e movimentos isoladamente do contexto social, cruzando e pontuando características até então, de um ponto de vista cronológico, geográfico e social, impossíveis de existir. Investigou-se os grupos, seus atores, suas obras, suas gestualidades, suas posturas, constituintes de efeitos de experiência e expectativas particulares. Inclusive, esta abordagem respalda a identificação de posturas e movimentos de dança locais com traços de ousadia e ineditismo em suas experiências similares aos movimentos inauguradores de novos modos de existir da dança, e que agora podem existir, independente de comparações e tradições dadas.

Nossos passos nos são tão fáceis e familiares que nunca têm a honra de serem considerados em si mesmos... Não é o que estamos vendo?

– Que queres de mais claro sobre a dança, além da dança nela mesma?

A razão, por vezes, me parece ser a faculdade que nossa alma tem de nada entender de nosso corpo!<sup>21</sup>

Constituiu-se esta história considerando também o improviso, pois como coloca Sant’Anna (2004, pg. 32), “o improviso é, em última análise, uma arte de contar a história conhecida deixando-a tocar o devir. Improvisar é, assim, um modo literal de não mais sobreviver para viver”. A escrita desta história permitiu as lacunas e o vazio, possibilitando não só o aparecimento do encoberto, mas também do descoberto, do inesperado, do desconhecido. Retornou-se ao passado como captura de um presente (SARLO, 2007), de estranhamentos, de falhas, de encantamentos e desejos. História e dança foram confrontados como universos distintos e, por isto mesmo, tornou-se emergencial a compreensão da especificidade de cada um: a exigência da história como lugar das variáveis – permanência e alteração –, e a admissão da dança como lugar de variedades frente a condução sócio-cultural da vida (DELEUZE, 2004).

Neste trato dado a arte, de ‘rarefação’, de dilatação do sentido ao se eliminar o referente, ela foi assumida como lugar de experimentação e constituição da interartisticidade. E foi esta postura que se identificou na produção da dança e na

<sup>21</sup> Fala de *Erixímaco* in VALÉRY, Paul. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.

constituição desta história. Apontou-se nos acontecimentos artísticos investigados, unidades auto-referidas na esfera do sentido artístico que favoreceram coexistência e encontros de dança, como Cunningham realiza através do acaso. Lugares novos que, não sendo nem analogias nem semelhanças, nem ‘relações’ em geral, asseguraram efetivamente a consistência do sentido num mesmo plano de todas as linguagens e, neste caso específico, no plano do movimento da dança.

“... é por isso que o movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa ‘consciência inconsciente’ que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de ‘libertar o corpo’ entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência, ou seja, ao inconsciente do corpo tornado consciência do corpo (e não consciência de si ou consciência reflexiva de um ‘eu’).” (GIL, 2004, pg. 24-25)

Este mergulho na arte pela própria arte, experimentado em alguns acontecimentos artístico em Goiânia e também na produção desta história, gerou um movimento infinito e labiríntico. Como coloca Deleuze (1991), quando um organismo é chamado a desdobrar suas próprias partes, sua alma animal ou sensitiva abre-se a todo um teatro percebido e sentido de acordo com sua unidade, independentemente do seu organismo e, todavia, inseparável dele. Não existiu então corpo específico ou dança fechada e sim, corpo múltiplo composto de uma multiplicidade de corpos e possibilidades dancísticas. Criou-se um espaço de onde se pode, na coexistência e consistência do lugar da arte e da dança uma dobra infinita.

Foi um direcionamento que abriu para a complexidade. A dança – vivência e pesquisa artística – tornou-se única porque foi gerada de uma imensidade de relações e de singularidades experimentadas, o que Deleuze (ibid) chama de inflexão – que é inseparável de uma variação infinita ou de uma curvatura infinitamente variável. Afirma-se a dança experimentando estes lugares e direcionamentos, mesmo que, possivelmente, seus fatores não tivessem o total dimensionamento do que isto apresenta como lugar de existência complexa da própria dança.

“É aí que se vai de dobra em dobra, não de ponto em ponto; é aí que todo contorno esfuma-se em proveito das potências formais do

material, potências que ascendem à superfície e apresentam-se como outros tantos rodeios e redobras suplementares. A transformação da inflexão não admite simetria nem plano privilegiado de projeção. Ela se torna turbulenta e ocorre mais por atraso, por adiamento, do que por prolongamento ou proliferação: com efeito, a linha redobra-se em espiral para adiar a inflexão em um movimento suspenso entre o céu e a terra, movimento que se distancia ou se aproxima indefinidamente de um centro de curvatura e que a cada instante 'levanta seu vôo ou corre o risco de abater-se sobre nós'. Mas a espiral vertical não retém, não adia a inflexão sem, inclusive, prometer-lá e torná-la irresistível na transversal: nunca uma turbulência se produz sozinha, e a sua espiral segue um modo de constituição fractal, de acordo com o qual sempre novas turbulências intercalam-se entre as primeiras. É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação." (DELEUZE, 1991, pg. 32/33)

Os lugares que se pode atribuir, conquistar, estar e alcançar quando do trato específico/pleno, singular/total dado à dança fazendo-a existir em seu vazio infinito são também imensamente abismais. E, a possibilidade de uma abordagem interartística, onde se pode encontrar/perder no âmbito da própria arte, abre um campo extremamente inventivo e extático. A prática social da atualidade já é vivenciada em uma perspectiva intercultural e, portanto a viabilidade e riqueza da investigação e do enfrentamento interartístico torna-se necessário e fundamental quando se deseja e se foca o conhecimento da Arte.

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais conseguiu o espírito em suas especulações e sonhos!<sup>22</sup>

E este propósito de investigar os problemas artísticos de experiências de dança exigiu um olhar específico sobre procedimentos que se fundem na existência da dança: o artístico, dancístico e corpóreo. Para tal, fez-se um levantamento das produções teóricas que tratam o corpo, a arte e a dança, não como representação e sim, fundamentalmente, como produtores de formas de organizar e produzir conhecimentos, como sistemas de pensamento. Precisa-se ir a eles. O convite está feito.

---

<sup>22</sup> Ibid.

## O acidente visual em Goiânia: corposturas estéticas



Figura 01: Festival Estudantil Goiano de Dança – FEGD/1976  
Fonte: Arquivo da ESEFFEGO/UEG



Figura 02: “Trem de Nina” – coreografia de Julson Henrique, Academia Movimento/1982  
Fonte: Arquivo particular



Figura 03: "Três Atos" – Grupo Energia/1984  
Fonte: Arquivo particular



Figura 04: Ensaio "Arias e Mosaico" – Grupo Energia/1986  
Fonte: Arquivo particular

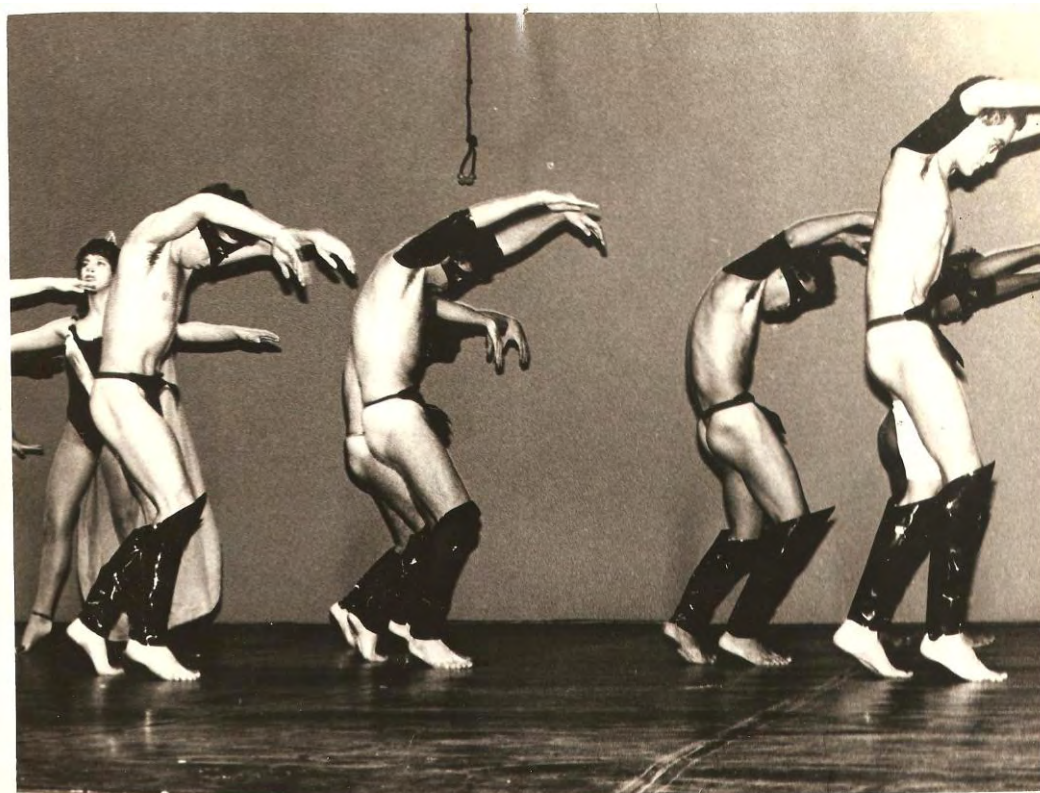


Figura 05: "O Guarani" – Grupo Via Láctea, SP/1982  
Fonte: Arquivo Particular



Figura 06: Victor Navarro e Vanderlei Alcântara – Goiânia/1983  
Fonte: Arquivo Particular

Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.  
Manoel de Barros

## **JOANINHAS: Em busca do estofo, do rizoma, do entre...**

O único critério é o teor da existência, a intensificação da vida.  
Deleuze

### **Entre... Corpo**

O corpo é a concretude do presente e também do passado, lugar de produção e transformação da realidade imediata, ao mesmo tempo em que é lugar de memória e preservação. O corpo é lugar de história e, por isto mesmo, a própria história estabeleceu tratamentos diferenciados a ele, de acordo com a compreensão que se tinha do mesmo. No panorama das várias histórias do corpo, pode-se afirmar que ele preenche lugares distintos e estabelece sentidos ambíguos e complexos na apresentação e constituição da realidade, passada e presente.

Roy Porter (1992), ao levantar a história do corpo na coletânea, *Escritas da História*, organizada por Peter Burke, identifica que a mesma foi, por um bom tempo, negligenciada devido, particularmente, a nossa herança cultural carregada de componentes clássicos e judaico-cristãos. Ele exemplifica esta herança fazendo referência à sexualidade de Cristo que se tornou “invisível”, pois o que se considera, nas tradições interpretativas, são os significados prioritariamente mentais, espirituais e ideais. O corpo acabou quase inexistindo porque as questões provindas dele, ou seja, as questões corpóreas, materiais e sensuais foram, e ainda são predominantemente desconsideradas.

Esta herança, por caminhos e razões distintas, acarretou em uma supervalorização e supremacia da mente em detrimento do corpo, colocando-o em um lugar secundário e instrumental, quase mesmo ocasional. Reconhece-se que estas velhas hierarquias culturais, platônicas e puritanas, deram aporte a sistemas de “relações de poder regulador-regulado” (PORTER, 1992). Por isto mesmo Denise Bernuzzi de Sant’Anna, historiadora brasileira do corpo na modernidade, ressalta que estudar e construir uma história do corpo é pesquisar as ambições de controlá-

lo e organizá-lo conforme interesses pessoais e coletivos. Estas ambições é que expressam especificidades e generalidades culturais.

Porter destaca que alguns movimentos do século XX redirecionaram a atenção dos estudiosos para a “cultura material” afastando-os de uma história das idéias. São eles o capitalismo consumista, a revolução sexual e as críticas tanto da “contracultura” dos anos 60, quanto do feminismo dos anos 70. Também no contexto acadêmico, algumas disciplinas contribuíram para esta exploração da qual a história do corpo faz parte: o materialismo intrínseco do marxismo, a antropologia cultural, a sociologia, o feminismo acadêmico e a demografia histórica.

“Foi só a partir de seu mergulho nas ciências sociais, contudo, que a história cedeu espaço às ‘aventuras do corpo’ nas quais Marc Bloch recomendava envolver-se. Na confluência da sociologia e da antropologia, Marcel Mauss (1872-1950) foi o primeiro a se interessar pelas ‘técnicas do corpo’. Em 1934, quando de sua comunicação na Sociedade de Psicologia, o autor do *Essai sur le don* declara que entende por essa expressão ‘os modos como os homens, sociedade por sociedade, de uma maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos’. Partindo de considerações científicas assim como de observações empíricas e pessoais – o modo de nadar, de correr ou de cavar a terra –, Marcel Mauss faz das ‘técnicas do corpo’ a entrada ideal para a análise do ‘homem total’ através da história e do estudo das sociedades”. (LE GOFF, 2006, pg. 18)

A maioria das produções sobre o corpo reconhece que “a *história tradicional era, de fato, desencarnada*” (ibid). E, por isto mesmo, as produções atuais buscam investigar e sanar esta grande lacuna da história, dando *corpo à história* e uma *história ao corpo*. Entretanto, a *natureza* e os *conteúdos* da história do corpo, e, da mesma forma, os *métodos* de sua investigação, são em si pomos de discórdia (PORTER, 1992), pois o corpo, em seu caráter biológico e simbólico, acaba gerando um velho e irônico dualismo: natureza versus cultura. Como coloca Le Goff (2006, pg. 16), “na disciplina histórica reinou por muito tempo a idéia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura”.

Importante destacar que, na (re)consideração deste corpo na história, identificam-se tanto pesquisas empíricas – com o detalhamento dos aspectos físicos, quanto abordagens hermenêuticas – considerando a produção simbólica, os discursos e as representações que se tem deste mesmo corpo. É o caso das

narrativas humanitárias do corpo sofredor dos séculos XVIII e XIX que, através do detalhamento minucioso dos sofrimentos e das mortes de pessoas comuns, provocaram certas posturas e uma ação social mais solidária (LAQUEUR, 1992). Neste outro dualismo configurado também já se vê superações chegando-se, para além das triturações do físico e do detalhamento das representações, ao corpo experimentado, controlado e projetado (PORTER, 1992).

No seu livro *Uma história do corpo na idade média* (2006), Jacques Le Goff e Nicolas Truong buscam considerar tanto as questões anatômico-fisiológicas quanto as questões representacionais e idealistas do corpo, afirmando-as como tensões produtoras da dinâmica da sociedade e civilização medievais. Isto demonstra um efetivo movimento de constituição de histórias a partir do corpo e de suas transformações; sua presença na sociedade, no imaginário e na realidade cotidiana.

Um dos teóricos que mais se debruçou sobre o corpo foi Michel Foucault, através de seus estudos sobre a loucura, o poder e a sexualidade. O corpo sempre permeou seus objetos e, desta forma, sua produção teórica acabou sendo uma das mais importantes para se compreender os lugares que este ocupou em vários momentos da humanidade, particularmente na modernidade. Sua obra destaca a produção de conformações discursivas e subjetividades a partir da relação que se estabelece com o corpo, identificando-o enquanto realidade bio-política-histórica.

A partir dos estudos sobre a loucura, a prisão e a sexualidade, Foucault investigou a constituição do sujeito, na modernidade, afirmando ser esta atravessada por processos e lutas de controle e vigilância do corpo. Ele apresenta a “mente” como uma certa tecnologia do poder sobre o corpo. Como coloca a psicanalista Maria Rita Kehl (2003), “o homem moderno é governado permanentemente por uma excessiva consciência de si, que pretende tudo controlar, tudo saber: daí a ilusão de que existimos através do pensamento”.

Esta produção de uma *genealogia do poder* de Foucault acabou o levando a ultrapassar o seu tempo e a investigar as *práticas de si* nas civilizações grega e romana, apresentando o que ele chamou de *ética do cuidado de si* (1984a) e *estética da existência* (1984). Considerando-as sempre como práticas discursivas

que, através do par dialético saber/poder, fez surgir o corpo. E estes estudos acabaram contribuindo no estabelecimento de sistemas de pensamento e organização advindos do corpo.

“O cristianismo, ao introduzir a salvação, como salvação depois da morte, vai desequilibrar ou, em todo caso, perturbar toda essa temática do cuidado de si. Embora, lembro mais uma vez, buscar sua salvação significa certamente cuidar de si. Porém, a condição para realizar sua salvação será precisamente a renúncia. Nos gregos e romanos, pelo contrário, a partir do fato de que se cuida de si em sua própria vida e de que a reputação que se vai deixar é o único além com o qual é possível se preocupar, o cuidado de si poderá então estar inteiramente centrado em si mesmo, naquilo que se faz, no lugar que se ocupa entre os outros; ele poderá estar totalmente centrado na aceitação da morte – o que ficará muito evidente no estoicismo tardio – e mesmo, até certo ponto, poderá se tornar quase um desejo de morte”. (FOUCAULT, 1984, pg. 273)

Em uma consideração de que o corpo “até” constitui uma história – assim como as estruturas econômicas e sociais e/ou as representações mentais –, se aceita que o corpo é produto e agente. Neste tratamento mais consistente dado ao corpo, colocando-o em primeiro plano, este passa a dialogar com outros lugares de produção do conhecimento como, por exemplo, a cidade. No livro *Carne e Pedra*, de 1997, o sociólogo Richard Sennett utiliza categorias advindas do corpo para compreender a constituição das cidades, da mesma forma que considera a arquitetura e os desenhos urbanos nas conformações e transformações do corpo.

Além de Foucault, outros teóricos inauguraram conceitos que deram um lugar particular ao corpo impulsionando a sua existência e persistência nos campos do conhecimento. Destaca-se aqui Marcel Mauss e as *técnicas corporais*, Norbert Elias e o *processo civilizador*, Horkheimer e Adorno e o *processo de barbárie* e Meleau-Ponty e a *fenomenologia da percepção*. Foucault tem um destaque especial, pois para além da *microfísica do poder*, suas incursões no que ele denominou de *estética da existência* dialogam com o quê é investigado neste trabalho: a arte, a dança, e que se considera também como lugar de produção de existência. Sua perspectiva é aqui muito relevante por envolver as relações entre o sujeito, a verdade e a constituição da experiência. Por investigar justamente a experiência, ou seja, a concretude da produção de verdades, Foucault se aproxima da arte identificando este lugar de elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal

(FOUCAULT, 1984).

Sant’Anna (2001), ao investigar as subjetividades contemporâneas através da atual valoração dada ao corpo humano indica que esta dinâmica parece uma nova roupagem da sentença imperialista de domínio sobre o corpo. A onipresença corporal revela muito mais um *totalitarismo fotogênico* do corpo do que a conquista de sua autonomia, explicitando a ausência de vazios e de possibilidades de criação. Por isto mesmo seus esforços são no sentido de “*abrir espaço para a invenção de relações, ritmos e distâncias residentes à desertificação da vida*” (SANT’ANNA, 2001, pg. 11). E assim ela busca outros caminhos de existência e tratamento deste objeto-agente e suas potências, conectando-o com a espessura da história e abrindo-o ao imponderável. “*No lugar de promover a aceleração ou a desaceleração do corpo, o aumento ou a diminuição de seu peso, a liberação ou sua disciplina, talvez o mais difícil seja criar elos entre cada corpo e o coletivo e, ainda, entre o corpo, seu passado e seu devir*”. (ibid)

Ao colocar o corpo não só como sintoma ou reflexo de um tempo histórico, mas imbricado na complexidade da demanda histórica humana, Sant’Anna faz com que o corpo se confunda com a ação que pratica, um elemento bio-cultural afetando e sendo afetado, tornando-se, na práxis, algo que não é fruto do poder de um sobre o outro e sim uma terceira coisa. A autora então estabelece o corpo como um novo lugar de análise, investigando sempre esta *passagem* entre a *natureza* e a *cultura*, como conhecimento do/no corpo. Ela está constantemente desafiando as produções e estudos do corpo em relação aos desconfortos que o corpo ainda gera por sua concretude finita e ao mesmo tempo sua inalcançável totalidade.

“Assim, por exemplo: teriam os diversos trabalhos sobre o corpo no presente a capacidade de eliminar – ou minimizar – o antigo receio de ‘conviver com um corpo’ que não cessa de escapar ao controle e com máquinas que, igualmente ameaçam ‘deixar de funcionar’ conforme o desejado? Teriam as experiências que tomam o corpo das máquinas e o dos humanos como centro das atenções a potência de provocar conexões entre eles, destituídas da grosseira ambição de dominação de um sob o outro? O desejo de virtualizar o corpo ou de imbricá-lo a sofisticadas tecnologias, metamorfoseando – formas, cores, funções – responderia somente ao surrado desejo de driblar a finitude humana e ao medo hoje dramático de sombrear na insignificância e no anonimato?” (idem, pg. 23)

A quantidade de livros e artigos que tem o corpo como objeto de investigação explicita como ele conquistou um lugar na produção do conhecimento, inclusive como possuidor de um conhecimento distinto do mental, do cognitivo e cerebral. Entretanto ele ainda se apresenta como um instigante território a ser descoberto e explorado, particularmente no que envolve não os problemas do corpo, mas o corpo-problema. A maioria das produções acaba gerando – através da história do corpo e de suas contraditórias relações e transformações históricas – uma narrativa das sociabilidades: história da saúde, história da educação, história da família, história dos comportamentos e costumes, história do sexo, história dos esportes, etc.

Porter (1992) identifica três grandes problemas gerados da nossa herança cultural, como já mencionado anteriormente, que produziram estudos do corpo e que acabam prevalecendo no que tange o seu alcance: a) a valoração da mente sobre o corpo; b) a dominação e controle do corpo; e c) o patriarcado: corpo, sexo e gênero. Não tem como negar que as concepções e tratamentos dados ao corpo, resultantes desta herança foram fundantes da história ocidental do corpo, entretanto este mesmo corpo exige questionamentos e problemáticas próprias, capazes de dilatar e transbordar estes condicionantes.

A maioria dos artigos ainda circunda estes problemas e acabam sendo produções de questões que quase nunca ultrapassam o corpo como território da cultura, não querendo aqui negar a importância e a relevância destas produções. Ao contrário, admite-se que somente com os avanços dos estudos destes temas das organizações sócio-culturais e das representações e manipulações simbólicas é que se pôde identificar questões mais específicas e gritantes do próprio corpo, permitindo-o querer existir. São estas últimas as principais questões deste trabalho, entretanto a compreensão mais ampla do corpo torna-se imprescindível.

O antropólogo David Le Breton, em seu livro *Adeus ao corpo* (2003), faz um estudo aprofundado da manipulação exercida sobre/no corpo, ressaltando a sua dissociação da pessoa, em uma incrível ampliação da manipulação simbólica. Esta pseudoliberalidade, ou dominação explícita acaba por revelar o “ódio do corpo”, uma suspeita existente desde os pré-socráticos e que permanece até hoje não superada

e sim repaginada em *manipulações de si*. Diferentemente dos estudos dos “cuidados de si”, realizado por Foucault, Le Breton apresenta as aventuras do corpo explicitando seu caráter modulável. Seus estudos são fundamentais para a compreensão do corpo na atualidade, mas quer-se para além de.

“As fronteiras do corpo, que são simultaneamente os limites da identidade de si, despedaçam-se e semeiam a confusão. Se o corpo se dissocia da pessoa e só se torna circunstancialmente um ‘fator de individuação’, a clausura do corpo não basta mais à afirmação do eu, e então toda a antropologia ocidental eclipsa e abre-se para o inédito (Le Breton 1993, pp. 298 ss.). O corpo é escaneado, purificado, gerado, remanejado, renaturado, artificializado, recodificado geneticamente, decomposto e reconstruído ou eliminado, estigmatizado em nome do ‘espírito’ ou do gene ‘ruim’. Sua fragmentação é consequência da fragmentação do sujeito. O corpo é hoje um desafio político importante, é o analista fundamental de nossas sociedades contemporâneas”. (LE BRETON, 2003, pg. 26)

Existem artigos que sinalizam, devido ao olhar-experiência de cada autor, um tratamento mais voltado ao corpo-problema<sup>23</sup>. Na coletânea *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo* (2003), o filósofo, cineasta, fotógrafo e teórico da arte Evgen Bavcar, em seu artigo *O corpo, espelho partido da história*, desenvolve questões já admitindo um corpo ferido relacionando-se com a história. Corpo vivo, concreto, deficiente, portanto, próprio, dialogando com o progresso – história. Ele *encarna* seu texto como podemos observar neste trecho abaixo:

“Graças a minha vivência na Europa central, pude encontrar o corpo deficiente como espelho partido da história, através dos olhares que as crianças voltavam para todos os que, na minha região, portavam os estigmas da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Com esses rostos de olhar ferido, esses corpos sem pernas, sem braços, precisei começar a realizar trabalhos práticos de imaginação quando o termo *vítima de guerra*, que nossa professora usava na escola primária, me pareceu um pouco abstrato. Quando criança, não me havia posto a questão dos desaparecidos do front de Isonzo (entre a Áustria e a Itália), pois eu não sabia o que essa expressão pudica escondia. Foi muito mais tarde, quando da tragédia da Europa central, isto é, a instauração dos sistemas totalitários que se abateram também sobre a minha Eslovênia nata, que de algum modo começou na proximidade de minha aldeia, onde as primeiras vítimas civis tombaram sob os fuzis do exército italiano que se

<sup>23</sup> Destaca-se neste sentido as coletâneas como a organizada por Adauto Novaes, *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo* (2003) e *Fragments para uma História del cuerpo humano*, editado por Michel Feher (1992); além das produções de SANT’ANNA (2001, 2004 e 2005) e SOARES (1998, 2001 e 2007).

vingava de seus reveses. Os antigos me contavam também os desdobramentos desta guerra que, após o conflito, atingia as crianças, se imprimiam sobre seus corpos, metamorfoseando-se em deficientes, isso que Kafka exprimiu tão bem na sua metáfora literária.

Se muitas vezes os historiadores não têm tido vontade de chamar as coisas pelo nome, os deficientes da Primeira Guerra Mundial e seus sucessores compreendiam intuitivamente que os *desaparecidos* são aqueles cujos corpos estilhaçados, reduzidos a nada, não podiam sequer servir de espelho partido, antes de gelado espelho cego, sem imagens, sem relevo, único resíduo de uma consciência que, outrora, pertencia concretamente ao presente” (BAVCAR, 2003, pg. 178).

Produções assim tentam dar conta deste desafio como proposta, tentando escapar, ou de um recorte histórico-temporal que acaba já se definindo como o objeto em questão, levando as produções do/no corpo às formas de organização social e cultural delimitadas –, ou de ter como mote fundante as questões da nossa herança cultural. Diferentemente disto, estas coletâneas indicam o corpo como lugar de produção de conhecimentos, ou seja, como corpo-problema. O corpo como gerador de questões para a existência humana que implica no reconhecimento da impossibilidade de se abarcar sua complexidade.

Assim sendo, elas apresentam recortes específicos tendo o corpo como centralidade, relacionando-o com suas próprias características ou com alguma produção humana, como é o caso de *Fragmentos para uma Historia del cuerpo humano*, de 1992, editado por Michel Feher. Este, como o próprio nome sugere, é composto por fragmentos organizados em três volumes que buscam focar características e questões corpóreas distintas, com artigos partindo, como por exemplo, na terceira parte, das distinções entre órgãos e funções: dos dentes, do sêmen, do clitóris, da cabeça e coração, dos mapas do corpo, etc.

Porter (1992) faz uma agenda a ser preenchida, advinda de questões do corpo que ainda são escassas como produções de histórias do corpo: 1. O Corpo como uma Condição Humana, ou seja, a consideração das experiências reais da vida encarnada; 2. A forma do Corpo, não como evidências visuais, ilustrações, e sim como elementos explicáveis; 3. A Anatomia do Corpo, como topografia emocional e sensível; 4. Corpo, Mente e Alma: a consideração concreta de constituição do corpo pela produção metafísica do mesmo; 5. Sexo e Gênero:

constituição e reconstituição destes como análises do corpo, enfatizando inclusive, a história da masculinidade, colocada como padrão e por isto não investigada; 6.O Corpo e o Corpo Político: dar atenção as maneiras pelas quais a autoridade política tem tratado o corpo individual, não como tratados abstratos; 7. O Corpo, a Civilização e seus Descontentes: investigar mais profundamente como os códigos metafóricos foram e são incorporados na transformação dos indivíduos e das sociedades em cultura.

Importante destacar outras vias de estudo nas quais o corpo se coloca como ponto central de discussão e produção de conhecimentos. Christine Greiner, teórica do corpo e estudiosa da etnocenologia, lançou um livro em 2005, intitulado *O corpo, pistas para estudos indisciplinados*, que foi organizado, como ela mesma coloca, não por tópicos específicos como corpo e política, corpo e esporte, etc., e sim por pesquisas que trabalham com teorias da Arte, da Comunicação, da Filosofia e da Ciência, indicadas como “operadores” e organizadores de diferentes estados corporais. O intuito foi buscar e/ou constituir outras teorias do corpo e da cultura, advindos, principalmente, das ciências cognitivas. Corpo como conceito operacional advindo da teoria e da ciência e que precisa deste lugar para exercer esta função.

O esforço, identificado nestes últimos estudos aqui citados, é o de colocar o corpo – sua anatomia, suas formas, suas percepções e sentidos – em primeiro plano, compreendendo modos de organização próprios que possam estabelecer novos olhares sobre os fenômenos culturais, históricos, filosóficos, sociológicos e artísticos. Um trato complexo do corpo que concretamente, corporalmente, o coloque como lugar outro, fronteiro, de passagem, ultrapassando dicotomias: a já velha conhecida natureza/cultura, e a outra surgida nos estudos históricos do corpo, empirismo/hermenêutica.

“Tal como a paisagem de um horizonte, os corpos sugerem separações e uniões, demarcam limites, mas, igualmente, indicam o que há fora deles. Por conseguinte, todo corpo é, tal como a linha do horizonte, um imenso paradoxo. E, ainda, quando o assunto é o próprio corpo muitos horizontes se abrem, da sexualidade à moda, passando pela saúde, pela educação física, entre outros domínios integrantes das ciências e das artes. Isto porque seria muito difícil limitar o corpo a um único aspecto da realidade. Há sempre inúmeras paisagens e paragens corporais em jogo, numa mesma época e num

mesmo lugar. Todavia, assim como existe a dificuldade em conhecer cada detalhe de uma paisagem, é praticamente impossível decifrar completamente cada horizonte e cada parte do corpo”. (SANT’ANNA, 2005, pg. 121)

A coletânea mais recente, lançada no Brasil em 2008 e talvez a que mais se aproxima, dentro da história, de uma escrita corporal da história é a dirigida por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello, intitulada *História do Corpo*. São três volumes organizados por: Volume 1 – Da Renascença às Luzes, Volume 2 – Da Revolução à Grande Guerra e Volume 3 – As Mutações do Olhar, O Século XX. Apesar dos títulos dos volumes, diferentemente das coletâneas anteriormente citadas, parecerem apresentar uma história tradicional e social do corpo, isto não ocorre. Contrariamente, a coletânea recorta corporalmente estes momentos históricos, explicitando inclusive a mobilização que o corpo promove em relação à produção de conhecimentos, evocando ciências, teorias, métodos e análises diversas, abrindo, afirmando e dilatando novas perspectivas de diálogo entre corpo sujeito, entre corpo e história.

Estas perspectivas colocam corpo e história como campos particulares de produção de conhecimentos, tornando possível o diálogo consistente e integro entre eles, superando subordinações e hierarquias preestabelecidas. O corpo se apresenta como uma categoria de pensamento e não como conceito operacional. Como o estudo que aqui se pretende é o especificamente da dança, é destes lugares que se quer partir, é com estes operadores-categorias que se quer trabalhar, pois se quer descobrir e identificar conhecimentos, organizações e estados corporais com e na dança, com e no corpo. Constituir novas histórias que não façam diminuir ou mesmo sumir a dança e sim que a coloque como geradora de lugares históricos.

“Atitudes e comportamentos tomam aí um sentido totalmente inédito: gestos, tensões físicas, posturas diversas tornam-se outros tantos indícios, por exemplo, para uma psicanálise sensível às manifestações ínfimas e às expressões anódinas. Balbucios motores, deslocamentos arriscados também podem tornar-se outros tantos sinais de uma consciência e até de uma consciência coletiva, em vias de elaboração, processo que se apóia nas práticas e gestos para assegurar-se melhor ou constituir-se, o que psicólogos da infância, como Wallon, já sublinharam há muito tempo: ‘O movimento não é mais um simples mecanismo de execução. [...] Ele torna possíveis, gradualmente, modos de adaptar-se e de reagir que o ultrapassam’. **O corpo pode conduzir a consciência em vez de ser**

**seu objeto.** De repente, o estudo deste corpo e de seus atos revela de modo diferente do que revelava até aqui: considerar, por exemplo, que existe uma inteligência do movimento fora do trajeto clássico que subordina o motor à 'idéia', é estudar de modo diferente as práticas, é estudar de modo diferente as maneiras de fazer e de experimentar. **Enfim, é ter em vista recursos de sentido exatamente onde eles pareciam não existir.**

Não obstante, outros tantos indícios heterogêneos: sensibilidade material, representações internas, manifestações expressivas e consciência sonolenta nem sempre pertencem ao mesmo registro de referências e de comportamentos. Aí os dados estão dispersos, disparatados. Abundam as distâncias: do sentimento íntimo à manifestação social, da sexualidade aos gostos alimentares, às técnicas físicas, às lutas contra a doença. A abordagem do corpo mobiliza diversas ciências, obrigando a variar os métodos, as epistemologias, segundo o estudo das sensações, das técnicas, das consumações ou das expressões. **Esta heterogeneidade é constitutiva do próprio objeto. Ela é insuperável e deve ser mantida como tal numa história do corpo**". (CORBIN, 2008, pg. 10 – grifos meus)

Estes questionamentos e parâmetros é que são aqui buscados para e na constituição de uma história do corpo. É este “estudar de modo diferente” que pretende se realizar neste trabalho. Identificação do corpo, sujeito da e na história para se encontrar a dança. Se o “corpo é a nossa história” como afirma Le Goff (2006), como compreender a dança e sua história? Uma dos caminhos aqui escolhidos é compreendendo o corpo e, principalmente, o colocando como um agente/produto desta dança. Das “técnicas do corpo” de Marcel Mauss para o corpo das técnicas, para o corpo da dança. Busca-se, para além, a constituição de um conceito operacional próprio: corpo-dança. Partindo destas leituras, apropriações e operações agora não somente corporais, mas corporais dançantes, conduzindo este corpo que dança, como um lugar específico ocupado pelo sujeito. Da mesma forma que se é resultado de um intenso trabalho do corpo, como analisar a história da dança como um intenso resultado da dança, corpo-dança conquistando o lugar de categoria, operação sobre a realidade.

Entretanto, da mesma forma que o corpo tem suas histórias, transitando entre diversas ciências, teorias e análises, a dança também possui uma trajetória específica que a constitui como prática corporal e como manifestação artística. A dança pode ser tratada a partir de produções teóricas distintas: as advindas dos estudos sobre o corpo e as práticas corporais, respaldadas muito em estudos

filosóficos, sociológicos e antropológicos, especificamente os que constituem as histórias das práticas corporais –, e as advindas da constituição da dança como prática artística, história social da dança e das teorias da dança, mais próximas ao universo da arte, da estética, e da filosofia da arte.

Far-se-á primeiro um panorama das práticas corporais e de suas análises históricas, identificando as relações e ecos com e no universo da dança. A maioria destas produções está vinculada às análises já levantadas em relação aos problemas gerados das concepções de corpo constituídas na nossa história ocidental. Tem-se a identificação da produção e vivência das práticas corporais estabelecidas como manifestação simbólica, associada muito mais aos “controles corporais lentamente elaborados” (CORBIM, 2008), modeladora de posturas e sensibilidades. Estas formulações ganham mais peso nas análises, da modernidade, e dos novos lugares de vivência corporal, inaugurados com os estatutos da ciência e do progresso, advindos da revolução industrial.

Vigarello (apud CORBIM, 2008, pg. 17-18), ao pontuar sobre o alcance das alterações deste período, destaca “*o intenso trabalho da modernidade sobre as fronteiras do si mesmo, as pulsões, os desejos: controle da polidez e da sociabilidade, polimento das violências, autovigilância dos gestos no universo do íntimo*”. Finaliza apresentando uma de suas maiores contradições: “*Sujeição como também libertação: duas dinâmicas misturadas que dão ao corpo moderno um perfil claramente especificado*”. (ibid)

### **Entre... Práticas Corporais**

As práticas corporais são constituídas pelo acervo de formas sistemáticas de experimentação do corpo, especificamente produzidas a partir do seu mover-se no mundo. Elas foram *historicamente criadas e culturalmente desenvolvidas* e podem ser identificadas e tematizadas em jogos, lutas, ginástica, dança e esportes (SOARES, 1992). Estes temas da corporeidade<sup>24</sup> têm em comum, ou como

---

<sup>24</sup> Utilizado para definir o que é do corpo, todo o conhecimento do corpo em estado relacional com o mundo. Neste sentido que aqui será considerado, é sinônimo de corporalidade. Entretanto alguns autores diferenciam os dois termos, pois o primeiro é mais utilizado na perspectiva da imagem,

fundamento básico o mover-se. Não o movimento só, pois este conceito parece isolado da relação com o sujeito e com o mundo. O mover-se sim, pressupõe *alguém* movendo e *para algum lugar*. As práticas corporais se constituem pelo desejo do ser humano de se relacionar com o mundo no/pelo mover-se e, mover-se em direção a algo. No caso das práticas corporais, estas foram construídas essencialmente como possibilidade do mover-se para além da funcionalidade, da sobrevivência básica. Este lugar de existência foi, inclusive, o que tornou possível a criação e sistematização de um acervo incrível de possibilidades do mover-se.

Greimas (1979), em um estudo semiótico das práticas e linguagens gestuais, apresenta uma distinção entre atividade mítica e a atividade prática. A atividade mítica é o que aqui se apresenta como possibilidade de existir a partir da sobra da atividade prática. A intencionalidade de transformação do mundo é também considerada como o desejo de recriação e imaginação com finalidade distinta e desvinculada da comunicação direta e prática.

“Tentamos justificar esta distinção entre os planos prático e mítico baseando-a na dicotomia do *fazer* e do *desejo*. Podemos então opor a caça ao elefante, tomada no seu conjunto como uma actividade prática, à dança na aldeia que a prepara, considerando a dança como uma actividade mítica. Pouco importa que na dança existam sintagmas miméticos que se referem à gestualidade prática; a própria dança não é um espectáculo com vista a comunicar sentido àqueles que a observam, mas uma intencionalidade que visa transformar o mundo”. (GREIMAS, 1979, pg. 28)

Alguém imaginaria a criação do nado borboleta a não ser pela possibilidade dele ser uma invenção e desafio do próprio mover-se na água? É claro que este desafio surgiu de determinados estímulos ou necessidades humanos. Entretanto são desafios e necessidades estabelecidos pós necessidades primeiras. Após o perigo de morrer afogado ser superado. Após a necessidade de se correr, ou para fugir de um animal, ou para se matar a fome. Desta forma, as práticas corporais são, em primeira instância, a exploração do ócio e do excesso produzidos pelo ser humano tornando-se o deleite da criação fora da vida habitual. A criação de gestualidades em movimento instigadoras de prazeres gerados pela possibilidade de vivenciar

---

percepção sensitiva, da referência e inspiração, em uma abordagem mais fenomenológica do corpo. O segundo é mais associado a perspectiva da concretude histórica do corpo, em uma abordagem materialista e histórica.

valências humanas: a ludicidade, a competitividade, a belicosidade, a sensibilidade, e a corporeidade em si.

As práticas corporais são jogos criados no/pelo mover-se. Jogo a partir de uma definição síntese de Huizinga (2001):

“o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida quotidiana’” (HUIZINGA, 2001, pg. 35).

Diante de toda esta construção, as práticas corporais como jogos são produzidas no prazer e plenitude que a realização de determinados movimentos pode gerar. É claro que as características afirmativas, ou seja, estas dimensões do ser humano apresentadas acima não se encontram isoladas em cada uma destas práticas corporais, pelo contrário, elas estão presentes em todas elas. Entretanto cada uma destas experimentações corporais do mover-se enfatiza, busca, prima, por uma ou duas delas que são fundantes de sua criação e vivência. E assim se constituem os jogos, as lutas, as danças. Na recriação e imaginação<sup>25</sup> da realidade, cada uma destas práticas corporais adquire traços distintos: os jogos na busca e experimentação do desafio, da competitividade, as lutas na busca e experimentação da agressividade, da dimensão bélica, as danças, na busca e experimentação da expressão subjetiva e sensível do mundo. São formas de vivenciar ludicamente e sensivelmente o mover-se.

Destacamos a ginástica e os esportes como práticas corporais com configurações um pouco distintas das demais. A ginástica<sup>26</sup>, como a sistematização

<sup>25</sup> Para Bachelard, a imaginação “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante”. Gaston BACHELARD. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pg. 01.

<sup>26</sup> Termo que advém da palavra grega *gymnos* que significa estar nu. Os exercícios físicos na Grécia eram feitos nus. Esta palavra pode estar associada também ao estar/ser completamente natural, ou ser (somente) o corpo. “Sua origem etimológica vem do grego *gymnikos*, adj. que é relativo aos exercícios do corpo, e de *gimn(o)*, elemento de composição culta que traduz a idéia de nu, do grego *gymnós*, ‘nú, despido’, não coberto, que se limita a ser alguém ou alguma coisa, puro e simples, sem acessórios ou sem modificações... que não traz vestuário exterior, que só traz a roupa interior, a túnica; sem armaduras ou armas.” (MACHADO apud SOARES, 1998, pg. 20)

de exercícios físicos não tem a princípio, como referência, as dimensões acima citadas. Isto parece depreciar seu lugar, mas, ao contrário, a coloca em distinção das demais práticas. Ela é a experimentação e vivência das formas de solicitação motora, das valências motoras com fim nelas mesmas. Assim sendo, ela é a prática corporal primeira, que busca experimentar e afirmar, só e cruamente, as possibilidades corporais humanas: a força, a flexibilidade, o equilíbrio, a coordenação, a resistência. A ginástica se apresenta como a filosofia das práticas corporais. E como filosofia ela é *a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos* (DELEUZE, 2004). Ela é o filosofar corporalmente, é o *conhecimento por puro conceito*, ou seja, é ser pura força, ser pura flexibilidade, ser puro equilíbrio, ser pura coordenação, etc. No século XIX, a ginástica passa a ser utilizada para denominar todas as formas/linguagens das práticas corporais, sendo sinônimo de Educação Física (SOARES, 1998). Assim como, para muitos, o esporte é considerado hoje. O esporte aqui no trabalho é identificado como o movimento de transformação dos jogos, ocorrido no final do século XVIII, principalmente na Inglaterra, e que se expandiu no mundo todo. Este movimento foi o responsável tanto pela intensificação da competitividade, da tecnificação e da racionalização quanto pelo declínio da espontaneidade e do lúdico no jogo (BRACHT, 2005).

Sabe-se que na trama histórica do desenvolvimento humano, particularmente na sociedade ocidental, estas práticas corporais como atividade lúdica, estas sistematizações do mover-se, foram ganhando novos sentidos e significações que acabaram por distanciar as mesmas destas buscas e vivências primeiras. Dentre os estudos das transformações das práticas corporais<sup>27</sup>, destacamos os realizados por

---

<sup>27</sup> Os estudos das práticas corporais no Brasil advêm, predominante, da área de conhecimento Educação Física.

“A Educação Física, enquanto área de conhecimento vem enfrentando, desde meados da década de 1980, uma crise de paradigmas. Esta trouxe questionamentos e outros olhares sobre seu objeto de estudo, acarretando modificações nos seus eixos epistemológicos e nos currículos de vários cursos de formação superior em Educação Física. Este processo rompeu com o reducionismo que a marcava. Ela deixa de ser somente o desenvolvimento da aptidão física para ser a investigação/reflexão da cultura corporal. Fundamentada nas ciências humanas, amplia sua relação com o ser humano e se afirma no âmbito pedagógico como área que trata das práticas corporais construídas historicamente, como o jogo, os esportes, as lutas, a ginástica e a dança. A diferença pontual está no trato destes conteúdos, que deixam de ser simplesmente ensino de técnicas e exercícios físicos para ser também e, principalmente, a contextualização, reflexão crítica e reinvenção destes fenômenos sócio-históricos”.(RIBEIRO, 2003, pg. 27) Portanto, as produções sobre concepções de corpo, metodologias de análises e a problematização de campos teóricos que abarcam este objeto e suas vivências já estão consolidados na área acadêmica da Educação Física, estando presentes também na Educação e Psicologia. As artes do corpo, particularmente a dança, no

Carmen Lúcia Soares. Seu primeiro livro é sobre a constituição da Educação Física brasileira, particularmente no que se refere à ginástica, intitulado *Educação Física: raízes européias e Brasil* (1994); no segundo livro, *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX* (1998), a autora dá continuidade e amplia o trabalho anterior, fazendo um mergulho em imagens várias para investigar a educação no corpo no século XIX, esmiuçando várias manifestações como a festa, o circo e a ginástica.

Além destes dois estudos específicos, Carmen Lúcia organizou dois livros com a temática do corpo: *Corpo e História* (2001) e o último *Pesquisas sobre o corpo: ciências humanas e educação* (2007). O primeiro possui artigos que problematizam as várias concepções de corpo presentes em momentos distintos da história ocidental, buscando investigar e destacar a corporeidade e seus desdobramentos em práticas corporais específicas. O segundo livro foi fruto de um Colóquio Internacional de Pesquisa, realizado na UNICAMP, em 2006. Ele destaca as contribuições das ciências humanas para as pesquisas sobre o corpo e as práticas corporais, principalmente na problematização da sua centralidade na sociedade contemporânea e seus desdobramentos e conseqüências na esfera pública.

Os estudos advindos da Educação Física são muito consistentes para uma aproximação ao corpo e para o conhecimento de suas várias concepções. As incursões em leituras filosóficas, antropológicas, sociológicas, culturais e históricas para a compreensão dos esportes, da ginástica, das lutas, dos jogos e da dança resultaram em um material extremamente pertinente. Nestes estudos identificamos como estas concepções surgiram, particularmente, a partir da forma como as sociedades se organizam, como compreendem e vivenciam seus corpos, criando praticas corporais distintas, dando às mesmas, fundamentalmente, finalidades específicas. Este mergulho teórico se deu porque a Educação Física necessitou investigar os parâmetros epistemológicos que a constituíram, explicitando sua gênese e desdobramentos históricos enquanto prática social inserida na educação.

A ginástica, por exemplo, como uma sistematização de exercícios físicos, – de onde partiram as teorias da hoje Educação Física a partir do movimento ginástico europeu (SOARES, 1998) –, ocupou lugares e valores distintos nas várias civilizações e tempos históricos. Sua vivência sempre esteve imbricada com o tratado ao corpo. No helenismo, por exemplo, o ginásio e as suas práticas tinham um valor social altíssimo, sendo a ginástica uma das mais nobres práticas do ser humano, diferenciando a nação das sociedades bárbaras (SILVA, 2001). Isto era possível devido à consideração da *physis* como parte da natureza e, pela perspectiva proposta pelos gregos de existir corporalmente e de desenvolver-se a partir também das práticas corporais. *“É com tal perspectiva que é necessário perceber o incentivo à ginástica, pois a prática corporal nunca é realizada apenas com a finalidade de fortalecer o corpo e não aparece em separado da música, assim como da filosofia e da política”* (ibid, pg. 30).

Completamente o inverso disto é a ginástica do século XVIII que, enquanto ordem e disciplina, afastou-se do campo dos divertimentos e das vivências corpóreas. Isto também só foi possível porque a vida passou a ser baseada na ciência e na técnica que se apresentaram como formas “verdadeiras” de apropriação do mundo, dando ao corpo um lugar funcionalista e pragmático. O Movimento Ginástico Europeu foi sustentado e legitimado por pilares cientificistas, com teorias evolucionistas e mecanicistas (SOARES, 1998). Ele se colocou como modulador e adestrador do corpo através do encaminhamento tornado indispensável de posturas e gestos comedidos, limpos, retos, gerando ordem e disciplina que eram extremamente necessários para a assimilação da nova perspectiva moderna e urbana de vida. O ritmo marcado do trabalho exigido pela nova organização da produção material que se inaugurava degradou e praticamente acabou com a possibilidade de experimentar e ser corpo.

“Do menor gesto do trabalhador em ‘atividade produtiva’ na indústria e fábrica que se afirma como expressão do domínio do homem sobre a natureza até a mais ousada acrobacia, seria a ciência a prescrever, indicar e ditar, enfim, o modo de realizar a tarefa... a forma de viver. A Ginástica científica se apresentava como contraponto aos usos do corpo como entretenimento, como simples espetáculo, pois, trazia como princípio a utilidade de gestos e a economia de energia.

Desse modo, práticas corporais realizadas nas feiras, nos circos, onde palhaços, acrobatas, gigantes e anões despertavam sentimentos ambíguos de maravilhamento e medo passa a ser observadas de perto pelas autoridades”. (SOARES, 1998, pg. 23).

Da mesma forma que a ginástica – enquanto prática corporal fundante da sistemática celebrativa do mover-se, ou seja, enquanto criação de conceitos corpóreos –, também as outras práticas corporais – enquanto vivência não funcional e sim experiencial, lúdica, e sensível do mover-se –, trilharam caminhos muito próximos quanto a expectativa e lugar dado ao corpo e ao seu mover-se. Considerando as finalidades e lugares distintos que cada uma destas práticas – os esportes, os jogos, as lutas e dança – foram ocupando no decorrer do desenvolvimento humano, admite-se que tanto as concepções de corpo quanto o trato dado ao mover-se, ocupam um lugar comum nos vários desdobramentos sócio-cultural que estas alcançaram.

Citando novamente a nossa herança cultural carregada de componentes clássicos e judaico-cristãos (PORTER, 1992), as concepções de corpo e o lugar ocupado pelo mover-se ainda estão fortemente condicionados ao dualismo corpo/mente, a dominação e policiamento do corpo e a relações patriarcais de gênero. Identifica-se que foi na modernidade que a relação com o corpo e com o mover-se alcançou um lugar de submissão e objetificação nunca antes imaginado. E a ciência positivista é a alavanca propulsora e legitimadora destas transformações. A modernidade supervalorizou a ciência a ponto de torná-la *mitológica* (HORKHEIMER, 1985), pois colocou o esclarecimento como lócus de domínio da natureza e em direção a constituição de uma história universal.

“O mito já é esclarecimento na medida em que tenta explicar o entorno (mas também o *interno!*) que amedronta o sujeito em formação. O esclarecimento ao desencantar o mundo, regride à lógica cega do mito, ao recair na *repetição* e no *destino*, e ainda ao estruturar-se como meio, instrumento independente de qualquer ética. O produto dessa ligadura é a indissociabilidade entre progresso e regressão, cuja resultante é uma história que não encontra sua realização na felicidade, mas na barbárie” (VAZ, 2001, pg. 44).

Vaz (1995) fez um estudo bem minucioso, fundamentado na produção teórica de Benjamin e Adorno, sobre as transformações sofridas pelos elementos da cultura

corporal na Modernidade. Para ele, esta é momento histórico que traz uma nova configuração social que precisa ser mais bem conhecida, particularmente a relação indivíduo e sociedade e a substituição da experiência pela vivência. Para Benjamin, a modernidade é vista como perda, como o declínio da experiência. E a atenção e o esforço é para que a posição do moderno, como o oposto do antigo, seja concretamente a instauração do novo em oposição ao *sempre igual*. Esta seria uma diferença substancial.

Desde então, vê-se um processo de instrumentalização e objetificação das práticas corporais, do mover-se. Isto se dá porque o ser humano, com a inserção das máquinas e seus ritmos próprios, passa a controlar o tempo, não mais usufruindo dele com intensidade como na narrativa. O adestramento prévio da gestualidade substituiu a *prática* fazendo com que o mover-se não esteja mais relacionado com a experiência, com o conhecimento e reconhecimento da realidade, e sim que seja a vivência estabelecida como um processo de resposta e prontidão diante da mesma. A dimensão corporal não é mais experimentada, construída ao longo do tempo, no diálogo com a natureza e sim como uma resposta antecipada à realidade, numa posição defensiva e controladora da vida.

É assim que a técnica passa a prescindir a experimentação nas práticas corporais, não deixando espaço para a dimensão lúdica, para o reconhecimento do sujeito no mover-se, muito menos para a criação. Isto é o que gera o conhecimento tornado *mitológico*, pois se coloca anterior a própria realidade. Para Benjamin, citado por Vaz (1995), o progresso técnico como válvula da corrente da história corresponde uma concepção de tempo, que ele chama de “homogêneo e vazio”, que coleciona fatos de forma linear, cronológica, adicionando cada acontecimento em um curso necessário. Neste distanciamento da experiência do mover-se como atitudes lúdicas, as práticas corporais se tornaram esportivizadas, tecnicizadas, frias, mecânicas e óbvias.

“O esporte, como o teatro e a dança, torna-se, tanto para o profissional como para o amador, um trabalho árduo e sério. Na verdade, pouco se joga em relação ao treinamento que se realiza. O treino é como um ensaio sem o público, não ilumina, é um simulacro separado da realidade social, norteado por padrões definidos por ciências que desprezam o espírito lúdico e a natureza ambígua e

contraditória do corpo. Práticas corporais como a capoeira, o circo e as artes guerreiras (lutas), localizadas no campo da expressão dramática, também perdem o encantamento original. Mesmo a dança, entendida por Huizinga (1996, p. 184) como '[...] a mais pura e perfeita forma de jogo', também sofre essa mutação, sendo visualizada como exercício físico ou ginástica, sendo colocada na lógica das competições esportivas." (LOPES, 2006, pg. 20)

Como o estudo aqui será o da dança, quer-se identificar quais os lugares ocupados por ela. Sabe-se que a dança como prática corporal, atitude e experimentação lúdico-sensível, está envolta às transformações sócio-culturais das sociedades e por isso se apresenta como uma manifestação identitária de uma cultura, de seus valores, da forma como esta se organiza e experimenta o corpo e o mover-se. Entretanto, reconhece-se que a dança também ocupa lugares que parecem ser a desconfiguração, o avesso, o corte da cultura, produzindo conhecimento e estabelecendo uma existência corpórea outra. Este é o lugar buscado.

"É a energia do dançarino, o seu arrebatamento, a sua singularidade, o seu investimento próprio, que dão vida aos símbolos dançados. Em última análise, o símbolo é apenas o pretexto para a dança. Os gestos do dançarino não traçam no espaço, representações, estas nascem da potência mimética do corpo. Trata-se, na verdade, de significar tal ser ou tal coisa; mas antes de tudo trata-se de dançar – isto é, de traduzir em movimentos a lógica interna à produção do sentido; representar os ritmos pelos ritmos, as formas por si próprias, as articulações da infralíngua no estado puro. (...) Eis porque esta dança é, em si mesma, sem ter obedecido a um sentido determinado, tão 'libertadora': os movimentos são realizados, por um lado, por si mesmos, ou desligados das suas funções habituais (como em certas danças folclóricas); por outro lado, esta gratuidade da infragramática constitui a própria 'narrativa' da dança; narrativa, continuidade temporal desligada do que dá ao tempo o seu sentido e sua ordem". (GIL, 1997, pg. 67-68)

A dança, antes de representar, é uma manifestação particular. Sua condição de existência não depende ou corresponde às propriedades culturais da realidade. Ela, ao se realizar, é a instauração de uma outra temporalidade, uma possibilidade de experimentar o corpo na sua condição de mobilidade, sem fim pré-estabelecido. Mover e o que se apresenta para interromper este movimento? Por isso dizer que a dança exercita um espaço sem inércia, até chegar as experimentações atuais, onde o que é questionado é a própria mobilidade. O que se apresenta para fazer mover? Assim, a dança se apresenta como a condição de uma outra existência corporal e

isso, por si só, já é o seu conhecimento. Como coloca Gil (1997), a dança é a gratuidade e a libertação dos constrangimentos corporais. O exercício da descodificação corporal, inclusive pelo caminho do enraizamento ainda mais profundo dele no mundo.

Deleuze (2004) define três grandes formas do pensamento, de apropriação da realidade: a arte, a ciência e a filosofia. A primeira como um enfrentamento do caos, a segunda como um traçado deste caos e a terceira como um esboço sobre o caos. Quando se investiga a dança e suas transformações sócio-históricas, admitindo o seu pertencimento à dimensão lúdico-sensível, estabelece-se um traçado sobre a realidade, identificam-se funções e as proposições nos sistemas discursivos gerados pela e na dança. As experiências estéticas são tentativas e exercícios artísticos, que se colocam como relações culturais efetivas ou distanciadas da dimensão sensível. A ciência é o lugar destas investigações, pois não tem por objeto conceitos, mas constrói referências e consistência e por isto, é o lugar da consequência do superável.

“Há um só ou vários planos de referência? A resposta só será a mesma para o plano de imanência filosófico, suas camadas ou suas folhas superpostas. É que a referência, implicando uma renúncia ao infinito, só pode montar cadeias de functivos que se quebram necessariamente em certo momento. As bifurcações, as desacelerações e acelerações produzem buracos, cortes e rupturas, que remetem a outras variáveis, outras relações e outras referências.” (DELEUZE, 2004, p. 161)

Ainda existe uma fragilidade em relação aos estudos do corpo que partem do próprio corpo, destas valências do ser humano, que partem do lúdico, do sensível e, fundamentalmente, da constituição da arte. Arte é um *modo de enunciação* (ibid). Arte é o corte, é o surto, é o abismo... E tudo o que se *deita fora* (GIL, 1997) contém em si poderes. Por isto quer se mergulhar na enunciação da dança. Para isto buscar-se-á o corpo e a dança. Quer-se a variedade, o corpo-dança. Para isso, a arte...

“A dança seria assim a expressão da impossibilidade de reduzir o corpo a uma gística. Constitui-se como um desafio, um dispositivo de transgressão da seriedade ameaçadora dos signos. Paródia dos sistemas articulados e fulgurância das ligações imediatas apagando

de uma só vez tal construção laboriosa de uma “figura”: a dança é a própria ridicularização dos signos e das formas que se considerassem sentido ou corpos.” (GIL, 1997, pg. 72)

## Entre... Arte

“Em todas as artes, na contemporaneidade, encontramos essa passagem que ‘des-identifica’ a Arte dos estados da memória e da existência subjetiva. Não há arte, tal como esta é pensada-realizada na contemporaneidade, em estados subjetivos (egóicos). Benjamin já havia falado sobre a morte da experiência e a sua transformação em vivência.

Em Arte, não falamos de estados vividos. Não falamos de emoções configuradas como sentimentos. Estados de Arte não são estados sentimentais. Eles antecedem àquilo que chamamos de sentimento. O sentimento é a afecção que transita em representação.

A Arte exige que a afecção transite em afecto. A Arte é um estado que estoura justamente o nosso registro perceptivo-sensorial. O artista é aquele instrumento a mais na condução desse processo de invenção ou de vidência de uma outra forma perceptiva da realidade.” (NORONHA, 2006, pg. 71/72)

Dá-se início a este tópico apresentando uma perspectiva distinta de se pensar/analisar/problematizar a arte, possibilitada pelas transformações sofridas pela sociedade ocidental, a partir da modernidade<sup>28</sup>. Será a partir desta outra perspectiva que se quer compreender o que se denomina Arte e quais as suas implicações na historiografia da arte e da dança. O trecho acima é de um artigo escrito por Noronha (2006) intitulado *A vingança do Polifemo: o sujeito como artifício, o monstro como estado artístico e a pragmática da subjetividade*. Nele o autor, em um exercício de uma antropologização das imagéticas do texto original de Homero, aborda os lugares enfrentados e freqüentados pela arte na teoria contemporânea.

Noronha começa situando o leitor sobre o que caracteriza a Antropologia Estética ou Estética social, apontada como a disciplina que trata os objetos estéticos – que são manifestações percepto-expressivas e tecnoestéticas – no plano da cultura. É o reconhecimento dos objetos artísticos enquanto objetos sociais e

---

<sup>28</sup> “... refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (GIDDENS, 1991, pg. 11). Nova configuração social configurada por duas grandes Revoluções: a Francesa e a Industrial e marcada, particularmente, por uma nova relação com o tempo. *A Modernidade é o tempo que pensa a si próprio* (VAZ, 1995).

cognitivos que geram discursos interpretativos. É a compreensão de que os objetos artísticos são metáforas da estruturação da vida cotidiana, da visão de mundo, da memória e da produção de uma tradição/inação, etc. num campo valorativo (Lévi-Strauss). Um exemplo deste lugar de estudo das artes está presente em uma análise da obra de Francastel, considerado o maior expoente da sociologia da arte, em sua vertente antropológica. Ele

“Demonstra, com efeito, que a perspectiva renascentista não é um método de reprodução passiva da realidade, mas um sistema convencional capaz de conjugar uma série de dados extraídos da realidade de modo arbitrário (ou seja, selecionando o material dado *de um certo ponto de vista particular*) com outros elementos pertencentes à tradição, à cultura, às normas sociais. A demonstração é que não apenas no Renascimento, mas qualquer outra época, incluindo a das vanguardas históricas, de quanto em vez constrói um dispositivo próprio de representação do espaço, mais coerente com os outros dispositivos que ditam as normas sociais. Existem, então, tantos tipos de representação do espaço quantas são as épocas ou os grupos sociais. O espaço torna-se uma ‘figura’ lingüística para a qual confluem e pela qual se manifestam ideais, mitos, conhecimentos técnicos e científicos, estruturas sociais, instituições: todos aqueles elementos que servem para que os grupos humanos se ‘coloquem’ na realidade. A arte, portanto, é um fato social, não porque ‘dependa’ deterministicamente da sociedade, mas porque toda linguagem faz parte da estrutura social. Sendo linguagem, a arte é um fato social”. (CALABRESE, 1987, pg. 66/67)

A problemática aqui envolve justamente estes trajetos feitos pelas questões do mundo sobre a arte e o seu fazer, e da realidade das questões artísticas como influídas de questões da cultura. Noronha já ressalta como este debate sobre determinações entre arte e cultura e entre lógica artística e lógica cultural é importante e real. No artigo tratado, ele apresenta inicialmente – trazendo um trecho do Canto IX, Parte III da Odisseia de Homero – princípios de funcionamento de existência aos moldes de Odisseu e aos moldes de Polifemo, para depois apresentar a vitória de um deles transformado em princípio de interpretação da vida.

Na primeira antropologização, Odisseu funciona como um predador, como um enganador, como o Mago invertido em Louco que perdeu o rumo. Sua lógica é a do hóspede que só pode pagar sua exploração por meio de uma troca simbólica e, assim, depende de um sistema cultural de trocas para fazer funcionar sua lógica. Na

segunda antropologização Polifemo tem outro funcionamento: ele é solitário e eremita. Sua posição é a do isolamento do mundo humano e sua ordem é dupla: a da Selvageria e a da Natureza. Ele vive fora de qualquer sistema social. Se ele não pode ser explicado na cadeia da humanidade e de seus deuses, ele pode ser encontrado numa outra cadeia.

Noronha, ao explicitar estes dois fundamentos, identifica que a História e a Filosofia deram fundamentos de origem e vitória, no sentido da busca da “verdade”, a Odisseu, colocado como herói astucioso. Desta forma, seu princípio interpretativo, seu modo de pensar foi identificado como o caminho a seguir nos fundamentos do pensamento da cultura ocidental. “*A multiplicidade da experiência de Odisseu é por ele evocada na unicidade do seu canto – de sua narrativa. O mundo plural deve ser unificado a qualquer custo, seja até mesmo o da destruição dos outros - reais, polifônicos, polimorfos, diversos*” (NORONHA, 2006, pg. 60). E como fica a arte, que está mais próxima do funcionamento do Polifemo, ou melhor, que, por vezes, pode ser pensada-olhada-sentida como o próprio Polifemo? A arte passa a ser unificada, a qualquer custo, a partir desta lógica de funcionamento do mundo, de se apropriar dele e de interpretá-lo. Seja filosofia, seja ciência, seja arte. Este princípio de funcionamento se potencializa no iluminismo e ganha um corpo teórico sólido e estável na modernidade que, paradoxalmente, irá possibilitar o retorno do Polifemo ou sua vingança, como coloca Noronha.

No campo atual da Arte encontram-se pensamentos que admitem inclusive a “ausência do homem” (do Odisseu?) na sua consistência e persistência enquanto forma do ser humano se apropriar e se relacionar com o mundo. A arte estabelece uma realidade própria que *conserva e se conserva em si* (DELEUZE, 2004). A obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos* (ibid). E estes perceptos e afectos não condizem com as percepções e sentimentos useiros, da vida cotidiana, ou das necessidades e condições sócio-culturais, mesmo da arte, mas, pelo contrário, são seres que excede qualquer vivido e, desta forma pode-se dizer que existem com a ausência do ser humano. Como coloca Deleuze (2004), o artista cria blocos de perceptos e afectos que, nesta compreensão, ficam de pé sozinhos.

“Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo”. (DELEUZE, 2004, pg. 214)

Isto para dizer que a Arte ocupa um lugar particular onde o humano – enquanto relações sociais e culturais – não existe. Assim ela produz algo para o humano, se constituindo com um ser com vida própria, como um isolamento do mundo humano (Polifemo?!) que revela algo. O humano olha a obra artística, mas a obra também olha o humano, num entrelaçamento de olhares. O que vemos também nos olha, colocando a obra de arte como um conjunto de sintomas e não-sentidos que, portanto oferta algo de seu (DIDI-HUBERMAN, 1998). Esta possibilidade de via de mão dupla entre o humano e um outro lugar – mágico, sagrado, artístico – remete também a uma *reciprocidade do olhar*, já buscada por Rouanet (1988), ao analisar o olhar iluminista. Para este autor, o iluminismo é uma atitude racional e crítica de combate ao mito e ao poder que, como já se investigou na *Dialética do Esclarecimento*, de Horkheimer e Adorno (1985), e acabou totalizando este processo, construindo uma realidade *mitológica*.

Esta atitude racional e combativa colocava que, para ver era necessário olhar, apresentando-se duas normatividades: 1. a da visão, onde era preciso ver tudo, o reino da visibilidade universal, e 2. a do olhar, onde era preciso olhar corretamente o que se queria ver (qualquer semelhança com Odisseu é mera coincidência?). Ocorreu assim uma pedagogização do olhar, bem nos moldes dos estudos benjaminianos sobre a modernidade (BENJAMIN, 1992). Continuando, Rouanet vai dizer que o iluminismo tornou possível a capacidade de ver, mas emancipou o homem da esfera do sagrado, do que também nos olha. Ele finaliza defendendo que a ação comunicativa (Habermas) poderia trazer de volta a *reciprocidade do olhar*.

No universo da Arte a racionalização iluminista também se efetivou e conduziu os estudos artísticos para o campo das sistematizações e tipologias, em uma relação conflitante entre os universos da Arte e da Ciência. Na busca pelo “olhar corretamente”, a ciência sobrepujou a arte. No livro *Historia da Arte: fundamentos semióticos*, Caramella (1998) faz um trajeto minucioso da constituição deste campo de estudos para e da arte explicitando suas regras de organização e funcionamento. No capítulo três, a autora apresenta as “regularidades” artísticas e os procedimentos artísticos já anunciando que linguagem e pensamento são quase a mesma coisa, pois a ação frente ao universo é sempre uma ação de representação. Prossegue dizendo que “o que conhecemos da realidade não é a realidade, mas aquela parcela que transformamos em signos, pela ação de associação e os organizamos numa determinada sintaxe” (ibid, pg. 66).

É nesta perspectiva que os estudos semióticos vão se estruturando, aprofundando as relações/associações entre o signo (representação do objeto), o objeto e o interpretante, que passam a se apresentarem de várias maneiras. A obra de arte se coloca em uma posição específica, numa mediação indissociável entre conteúdo e forma, não se resumindo a representação de uma idéia exterior a ela própria, mas permanecendo como representação. Assim, a arte é um interpretante cultural onde sua história apreende correlações de unidades diferentes, se organizando do complexo para o mais complexo, em uma *infinitude sígnica*. A autora afirma o caráter da arte de *simulacro da História*, por ser a representação de uma outra representação. Nesta linha de pensamento, conhecer a arte *implica conhecer as possibilidades lógicas e analógicas de associações sígnicas* (idem, pg. 76).

Para a semiótica, representar, associar e interpretar formam a base para o entendimento da própria idéia de arte como conhecimento. Pode-se dizer que este pensamento coloca a arte como *idéia* e estabelece os fundamentos da mesma como um raciocínio *cognitivo*, a partir de *inferências associativas* e da *percepção como controle da experiência*. Percepção como conhecimento e reconhecimento da realidade, formando juízos perceptivos lógicos e ordenados. No século XX, os estudos se aprofundaram, voltando-se para o material e para a materialidade mesma da obra de arte, buscando romper com as fronteiras entre produção e recepção, entre arte e ciência. Isto acarretou rupturas entre gêneros e teorias,

imprimindo um olhar interdisciplinar e intersemiótico para a História da Arte.

Nestes investimentos fica claro, através de alguns passos importantes, o esforço no direcionamento da Arte como campo de conhecimento. Entretanto esta busca foi pela conquista de um estatuto da arte como conhecimento científico imprimindo ao tempo histórico, inclusive, um espaço de criação neste lugar. Sklovsky, um dos fundadores da Associação para o estudo da linguagem poética de Moscou, deslocou a noção da forma para a noção de procedimento, colocando a linguagem como material da obra de arte, sendo esta a sua materialidade, o fundamento do procedimento de estranhamento. Aqui a imagem da arte é linguagem-construção e não uma imagem lógico-discursiva decorrente das figuras retóricas. Tem-se a “visão” da produção da impressão do objeto e não o seu reconhecimento.

A *estética bensiana*, desenvolvida a partir de 1954, como uma “estética científica”, reafirma e sistematiza o que os formalistas russos já haviam anunciado: “a reflexão sobre a materialidade da obra de arte, vista e lida na sua particularidade e especificidade, está estreitamente ligada à instância empírico-analítica” (idem, pg. 96). Isto inaugura a noção de moldura que corresponderá ao suporte físico que delimita e dá *especificidade material* à linguagem. A moldura pressupõe o conceito de repertório finito como *configurador estrutural do signo* (idem, pg. 98), como configurador da obra de arte a partir de suas origens e estilos.

Os estudos da semiótica existem na articulação entre o universo semântico e simbólico, entretanto cada vez mais mergulhados em conceitos como forma, conteúdo, estilo, etc. Os estudos de Benjamin sobre a modernidade (1992) vão romper com este isolamento analítico da arte, ao colocá-la de frente com a materialidade da vida e de sua organização social. Ao explicitar as novas formas da sensibilidade humana, como a perda da experiência, da memória e da tradição na modernidade, Benjamin confronta questões artísticas como a autenticidade da obra de arte, sua aura e a destruição dela. Ao fazer isto, ele acabou dialogando com a arte por outras vias que não as destas categorias analíticas e semióticas. E o fez pelo viés dos sentidos, das percepções, colocando a historicidade das sensibilidades e a relação com o tempo como critérios legitimadores da *experiência* ou da sua

perda.

“Em grandes épocas históricas altera-se com a forma de existência colectiva da humanidade, o modo da sua percepção sensorial. O modo em que a percepção sensorial do homem se organiza – o *medium* em que ocorre – é condicionado não só naturalmente, como também historicamente. A época das grandes invasões, em que surgiram a indústria de arte do Baixo Império e a *Gênese* de Viena, tinha não só uma arte diferente da antiguidade como também uma outra percepção. Os eruditos da escola de Viena, Riegel e Wickhoff, que se opuseram ao peso da tradição clássica, sob a qual aquela arte tinha estado enterrada, foram os primeiros a *pensar* em tirar dela conclusões relativamente à organização da percepção na época em que ela vigorava. Por mais amplo que fosse o seu conhecimento, tinham limites que consistiam no facto destes investigadores se contentarem com a característica formal, específica, da percepção na época do Baixo Império. Não tentaram mostrar – e talvez não pudessem esperar consegui-lo – as transformações que foram expressas nestas transformações da percepção. Actualmente, as condições para tal entendimento são mais favoráveis. E, se pudermos entender, como decadência da aura, as alterações no *medium* da percepção de que somos contemporâneos, também é possível mostrar as condições sociais dessa decadência” (BENJAMIN, 1992, pg. 80/81).

Buscando retomar aquela *reciprocidade do olhar* ou o próprio Polifemo, este estudo dialoga com outras formas de identificar a arte. Tem-se a mesma, como já foi dito anteriormente, como uma forma de pensamento, de organização ocupando um lugar outro, não abaixo, nem acima, mas ao lado da filosofia e da ciência. A arte como produção particular que nada tem a ver com a autonomia da arte enquanto linguagem – através de conceitos. Arte como vivência que produz feitos e efeitos, ou melhor, que afeta.

Esta postura vem de encontro com outro artigo de Noronha (2007a) intitulado *Ensaio de Composição*, que debruça mais uma vez sobre o embate entre arte (Polifemo) e ciência (Odisseu). O texto se propõe, logo de início, a perenizar o território ocupado, se afirmando enquanto ensaio – forma privilegiada para a reflexão acerca dos objetos artísticos. Porque o pensamento artístico, afirma ele, é mais afectual, mais próximo dos planos dos afectos que do plano dos conceitos. Desta forma, em uma ontologia da arte, é mais coerente, de início, partir para um enfrentamento da faticidade e rejeitar as abstrações do conceito. No ensaio

“A temporalidade, a experiência e a história estariam todas elas imbricadas na produção da verdade e esta forma seria, ela própria, uma consciência dos modos como produzimos conceitualmente nossos objetos de reflexão e de como objetificamos a historicidade num certo conjunto conceitual”. (idem, pg. 333)

O tratamento apresentado por Noronha privilegia a inter-relação entre os objetos abordados, realizando uma análise significacional, do campo “de foras”, uma composição. Para isto mergulha nas reflexões de Adorno e Benjamin – particularmente no que tange o formato ensaio –, somado aos estudos de Deleuze e Guattari e também de Didi-Huberman. Nesta trama, Deleuze (2004, pg. 247) afirma que a composição é a única definição da arte. O que não é composto não é obra de arte, e esta composição é estética. Confirma a existência da composição técnica, mas rejeita claramente a idéia de que uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. A composição estética e a composição técnica são dois planos que não cessam de variar historicamente.

Neste sentido, Noronha afirma que a historicidade está declarada no relacionamento entre dois planos: o interno e o externo, o das técnicas e o das estéticas. E que o circuito da técnica diz respeito não somente a suposta evolução e transformação dos meios técnicos, mas também compreende os juízos estéticos (de valor, culturais, políticos) reverberados e relacionados com circuitos da cultura e que se produzem em torno de resultados. Esta colocação é extremamente relevante ao se pensar que a maioria dos estudos do campo da Arte não saiu deste âmbito, sendo estudos da *projeção do devir das tecnologias sobre o campo dos efeitos artísticos* (p. 336), contidos na esfera da *economia simbólica*.

A história artística, ou seja, a pesquisa em História das Artes e da Cultura foi estavelmente analisada tanto pelo teórico quanto pelo historiador através dos mecanismos representacionais que compõem os enfrentamentos materiais utilizados pelo artista, como os investimentos já apresentados acima. Entretanto, Noronha propõe – no diálogo com Hubert Damisch em Deleuze –, outro modo de se pensar a relação entre o plano técnico e o plano estético, através do enfrentamento material realizado no plano da composição estética, ou seja, numa espessura própria ao domínio artístico. Ele continua sua argumentação afirmando que nas relações sociais tradicionais, a tecnologia e as representações é que constituem a

transcendência em arte, colocando o que é artístico em arte sendo sinalizado por um ponto intermediário cultural, o gosto e o belo. E que os fenômenos “extra-materiais”, ou seja, a instituição do artístico ficou a cargo do pensamento religioso. Isto ocorreu na sociologia e na filosofia da arte.

Entretanto, no final do século XIX até a primeira metade do século XX, no Movimento Moderno e no Alto-modernismo, com artistas como Proust, Joyce, Woolf e Beckett, citados por Noronha, ele coloca que houve um ato de autonominação dos campos artísticos que alterou esta postura. Esta autonominação possibilitou a admissão de que as tecnologias não são os meios de fixar a transcendência como também explicitou que o caráter mágico-religioso estava sendo reposicionado como mero efeito de um tipo de relacionamento social. Pois bem, percebe-se que a instituição do artístico estava justamente sem lugar próprio e que foram estes artistas e suas obras que a ocuparam novamente. O caráter mágico-religioso e os fenômenos “extra-materiais” não pertencem somente ao pensamento religioso e, portanto também não advêm das questões sociais.

Noronha, dando continuidade às investigações do lugar próprio da arte, vai mais além. Ele diz que a perda da aura apresentada por Benjamin, pode ser vista – a partir das leituras de Damisch e do pensamento mais contemporâneo de Didi-Huberman –, não como uma perda e sim como uma liberação dela, como a liberação de uma transcendência que seria até então aparente, parte de um modelo paradigmático. Isto faz as figuras da arte confessarem-se pagãs, ou, pode-se dizer, com uma religiosidade própria, e reposiciona a aura para a obra em si, melhor dizendo, para o plano da composição estética propriamente dita. Nesta perspectiva, pode-se rever o lugar dado para a sensação proporcionada pela arte, a matéria da aura; e afirmar que não é o religioso mais do que qualquer outro fenômeno do sobrenatural/sobrenatureza designado em cada cultura dada no passado – estudos de Claude Lévi-Strauss, até o momento moderno (NORONHA, 2007a, pg. 337).

Assim, os estudos de Benjamin sobre a aura podem ser – além de várias outras designações, também a anunciação de que o meio material do artista se deixa evidenciar no plano compositivo estético. Na modernidade a arte se recoloca no seu lugar próprio que é muito particular. Isto requer do estudioso em arte, uma

ultrapassagem do campo do plano técnico – das sistematizações de técnicas, meios, tipologias e classificações estéticas, advindas do plano da cultura, para um mergulho no campo da composição estética, onde de fato a disputa e a realização da arte se dão. Assumir que os feitos e efeitos que compõem o campo da arte são de natureza “extra-material” para além do campo religioso. Este é o desafio. Este é um outro lugar da arte, um outro lugar histórico da arte.

Noronha vai dizer que o funcionamento da aura, histórica e socialmente, foi apreendido pelas funções mágico-religiosas – como nos estudos do totem apresentados por Durkheim. Entretanto, com esta *perda da aura* na modernidade, o plano estético acabou ganhando em espessura aquilo que supostamente perdeu em profundidade. Ao invés da arte e sua especificidade, a aura, existirem no salto para outro plano, ela se torna grossa, nela mesma, cheia de teias e tramas. A *aura determinada agora na estratificação do plano estético* (idem). Então se descobre outro funcionamento, o mágico-artístico?

“... sociedades tradicionais criaram esses ‘monumentos’ em torno da experiência religiosa. Mas a aura, enquanto campo do conceito para a arte e para a sua teoria e história, diz respeito ao silêncio ontológico e não às religiões institucionais propriamente ditas; portanto, perda da aura, enquanto relação social de forma religiosa e retomada da aura na sua secularidade, no seu senso profano, de mundo laicizado”. (NORONHA, 2007a, pg. 338)

Noronha faz uma afirmação muito importante para a consolidação de outros caminhos de estudos para o campo da Arte e, conseqüentemente, para o seu lugar como objeto de outras ciências: História, Filosofia, Antropologia, Sociologia. *O enunciado da arte moderna – do modernismo, da modernidade – é o pré-evento de uma teoria da intertextualidade e das práticas mais contemporâneas* (ibid). Isto é dizer que, com este movimento de autonominação, a arte passa a dialogar com ela mesma e se autoproduzir. Espessamento da arte. Arte invocando arte. A forma de constituição e funcionamento da arte, das obras, suscita a criação de outras obras independente – e até mesmo atropelando estatutos – de gênero, estilo, escolas. Este é um novo desafio para a história que pode/precisa compreender a arte em/do seu próprio lugar para daí se compreender diálogos históricos possíveis e os que já aconteceram, pois a arte não se deixa reduzir a nenhuma profundidade formal.

As problemáticas passam a ser de outra ordem, como coloca Noronha: externas, no que tange a apreensão do que se inaugura no deslocamento da função cultural dos objetos, ou melhor, no que se define como objeto cultural da arte; e internas, no que tange as relações estabelecidas ainda e sempre no plano compositivo próprio das linguagens. A nova coletânea sobre a *História do Corpo* (CORBIN, 2008), possui um artigo escrito por Annie Suquet, historiadora da dança que estagiou como “pesquisadora residente” durante três anos na *Merce Cunningham Dance Foundation*, em Nova York. No seu artigo intitulado *O corpo dançante: um laboratório da percepção*, Suquet faz uma análise histórica das transformações sofridas pela dança no século XX partindo justamente das ocorrências dadas no plano compositivo da dança.

Percebe-se a diferença na constituição deste recorte histórico feito pela autora nos próprios títulos dos tópicos organizados: I. Do visual ao cinético; II. A eclosão de um sexto sentido: a cinestesia; III. O movimento involuntário; IV. O *continuum* do ser vivo; V. A memória da matéria; VI. “A imaginação é o único limite do movimento”; VII. A dança como “diálogo ponderal”; VIII. Ficções perceptivas (SUQUET, 2008). As ocorrências históricas são destacadas pelas/nas transformações dadas no plano compositivo estético da dança, inclusive evidenciando sua transição do campo metafórico para o campo metonímico. Esta abordagem também desenvolvida por Gil (1997) e em um outro artigo de Noronha (2005a), será abordada mais a frente, inclusive como análise e ocorrência deste outro caminho percorrido pela arte, como plano compositivo estético e seus desdobramentos na perspectiva do corpo.

Retomando a espessura da arte e sua capacidade aurática própria, a composição, como afirma Noronha (2007a), não se configura como um conceito formalista aplicável à prática e avaliação de obras artísticas, como algo externo e interpretativo, mas sim como o plano no qual a arte opera. Nesse plano, nesta superfície, o “coisa-artista” traça uma finitude que se institui enquanto monumento, coisa-arte, obra-arte, que *suporta e contém a infinidade da maquinaria de interpretação (hermenêutica), sem nela se deixar esgotar*. No estudo aqui proposto quer se identificar o “corpo-dança” que traça finitudes de obras-dança que ganham

várias interpretações, mas se quer, fundamentalmente, explicitar e dar visibilidade a esta superfície, as espessuras próprias deste plano.

Algumas questões são provocadoras neste novo paradigma inaugurado pela “consciência artística moderna”: como quando os objetos passam a se “autocultuar”, quando passam a produzir ecos internos nas outras linguagens, e ou quando são até mesmo assumidos e tomados como de campos artísticos vários, afirmando-se como objetos híbridos não por essência, mas por conveniência. Noronha coloca que estas questões da arte, da composição, tornam-se um problema histórico-político em relação ao modernismo, ao cânone. O cânone não é identificado somente como um discurso social hegemônico – a linha divisória e de sustentação entre os modernos – *mas como condicionante da existência e sobrevivência da noção de arte, enquanto objeto de culto* (ibid, pg. 340).

Assim, a “verdade em arte”, ou de fato a sua existência, não está mais relacionada à mera e simples sucessão de fatores sociais e culturais e/ou ao entendimento dos materiais e procedimentos técnico-discursivos que, como já colocado, pertencem, todos, ao plano da composição técnica, mas que se colocavam como a emolduração canônica da arte. Para uma aproximação à história da dança em Goiânia, já presumidamente ausente de tradição, e assim, de consistência canônica, a história pode se transformar em outra. Quer se então esta compreensão da arte para (re) tomar uma possível história da arte ou, nesta perspectiva, para realizar um confronto entre arte e história. A arte como um sistema de pensamento, esta é a sua emolduração, estando ao lado dos outros sistemas elencados por Deleuze: filosofia e ciência e,

“(...) recortando o mundo em coordenadas de sensações. Mas aqui, tampouco, as sensações são meros e simples registros de traços sensoriais na mente inconsciente ou memórias ativadas pela presença dos sentidos. As sensações não são lembranças e não são lembranças encobridoras”. (idem, pg. 340)

Nesta perspectiva, uma História da Arte

“(...) seria a apreensão de como a existência de um modo de pensar artístico promove, na tessitura do mundo histórico e cultural, a

presença de monumentos, ou seja, um plano ou um conjunto delimitado, com uma existência determinada e, o mais importante, ocupando um lugar no mundo, enquanto objeto existente e, mais ainda, ultrapassando a existência do 'sujeito criador' (o 'coisa-artista')". (idem, pg. 340/341)

Quando um pensamento cinestésico de dança surge de um entendimento da organização espaço-conceitual da arquitetura, o princípio compositivo estético da arte é reafirmado. Isto se apresenta como uma *redução da função semântica, ou, melhor dizer, um novo entendimento do que seja semântica e a significação, colocando-a agora no plano do texto e da textualidade, no sentido mais abrangente* (idem, pg. 338). Autonomia ou afirmação da arte e não da linguagem, dos conceitos. Então talvez o melhor seja colocar a Arte como vivência, como uma outra experimentação e não como linguagem autônoma, experiência.

A forma da arte se organizar é muito própria e precisa ser compreendida na hora do confronto e produção histórica da mesma. A arte é *significação permanente* (GIL, 1997), ultrapassando significante e significado. “A arte obedece às leis sociais de maneira *‘imanente’*”, assim diz Adorno (1970). E para uma discussão histórica mais ampla e coerente da e com a arte, precisa-se ter essa compreensão. A própria história da dança em Goiânia, na década de 1980, passa a ser paradoxal: ao mesmo tempo em que não entra na arte moderna, canônica – no entendimento histórico-social da arte, por ser incapaz de se apropriar de regras e normas específicas que permite o acesso e diálogo com ela; ela também produz arte moderna, em uma “consciência artística moderna”, justamente por existir nela mesma, no plano da composição estética.

Nos estudos de Noronha (2007a), esta perspectiva estabelece uma problemática do ponto de vista de uma certa epistemologia histórica onde

“O modernismo crítico de Benjamin e o modernismo da Escola de Frankfurt (Adorno e sua teorização da arte e da estética) poderiam encontrar seus seguimentos no projeto foucaultiano para a história dos sistemas de pensamento e na arte-pensamento de Deleuze e Guattari. Estas continuidades se relacionam com o modo como a Arte deve inventar objetos que pensam e se sustentam”. (idem, pg. 342)

Ele continua afirmando que é da idéia do monumento e da reaparição aurática secularizada que se tece esse objeto histórico, a arte. Portanto, não é na comunicação, ou na função da memória ou da rememoração histórica que irá se gerar a avaliação das obras artísticas. E é nesta perspectiva que se quer compreender a dança e, particularmente a dança produzida em Goiânia. Como monumento e em sua espessura própria, não se isolando no plano da cultura e da sociedade. Construir a historicidade no interior da gestualidade, ou melhor, do corpo-dança e das obras de dança. No caso de Goiânia, os corpos de dança, os corpos-dança não recusaram as escolas e técnicas de dança construídas na experiência cultural, como a dança do tempo recente faz, mas foram recusadas por elas, ou nem se chegou a isto, pois as escolas e técnicas não estavam aqui consolidadas. Então, existiram fora desta estruturação cultural, e existiram... Esta é a feitura da atualidade, houve uma “autonominação” artística.

Esta perspectiva de arte é entrecruzada com a perspectiva de corpo já apresentada no tópico anterior afirmando-se uma abordagem histórica advinda também deste lugar próprio que é o corpo. Admite-se o vácuo existente devido a quase ausência de uma história corporal do corpo (Porter, 1992), mas admite-se também que este mesmo vácuo já está sendo preenchido por produções como as de Soares (1998, 2001 e 2007) e Sant’Anna (2001, 2004 e 2005). Estas coletâneas permitem a compreensão de um corpo construtor e interventor da realidade, não como instrumento de uma racionalização totalitária, mas como uma particular presença, organizadora e instigadora de acontecimentos, de um “entre”. Então se conclama e se afirma o corpo-dança, considerando a arte como composição, o que também redimensiona a história da dança. Isto é outra emolduração, ou desmolduração que desconstrói a emolduração cultural, ou constrói em cima, de lado, por trás... Esta história pode-se levar ao finito infinito, à dobra deleuziana.

“A unidade de movimento é sempre caso de uma alma, quase de uma consciência, como Bérson descobrirá. Assim como o conjunto da matéria remete a uma curvatura que já não é determinável de fora, assim também a curva seguida por um corpo qualquer sob a ação do exterior remete a uma unidade ‘superior’, interna e individuante, no outro andar, e que contém a ‘lei de curvatura’, a lei das dobras ou das mudanças de direção. (...) É a própria alma que constitui o outro andar ou o interior de cima, ali onde não mais se encontram janelas abertas a influências externas. Mesmo pela física,

passamos das redobras materiais extrínsecas a dobras interiores animadas, espontâneas. São estas que é preciso agora examinar em sua natureza e em seus desdobramentos. Tudo se passa como se as redobras da matéria não tivessem sua razão nelas mesmas. Seria o caso de se pensar, pergunta-se, que a Dobra está sempre entre duas dobras e que esse entre-duas-dobras parece passar por toda parte: Entre os corpos inorgânicos e os orgânicos, entre os organismos e as almas animais, entre as almas animais e as racionais, entre as almas e os corpos em geral?” (DELEUZE, 1991, pg. 27-28)

### Entre... Corpo e obra

Ao se investigar o lugar e a dimensão da arte na vida humana vê-se inserido neste debate, de forma particular e fundamental, o lugar do corpo como obra de arte. Para se entrar na perspectiva de arte acima tratada e na busca do corpo-arte, precisa-se compreender como o corpo foi apropriado dentro da perspectiva tradicional da história da arte, reflexo de uma fragilidade da própria história do corpo já mencionada. Percebe-se que o corpo na historiografia da arte aparece, em sua grande maioria, como uma possibilidade representativa: dele mesmo e da cultura, nas artes plásticas, no teatro e na dança. Tanto que na dança, por exemplo, o próprio balé e o perfil corporal presente e fundante dele são vistos, na maioria das vezes, somente como representação. Representação gestual e corporal de uma determinada idealização estética de vida e da natureza.

“Desse modo, o corpo – matérico, humano – veio a se tornar um suporte para o desenvolvimento da obra de arte e, como tal, um suporte de signos que estão contidos em nossa própria tradição artístico-cultural. Sendo esse corpo um suporte, acaba constituindo conjuntos imagéticos que servem para figurar as questões da corporeidade e do próprio humano nos tempos atuais”. (NORONHA, 2005b, pg.133)

A atualidade avança por outros caminhos, proporcionando diferentes possibilidades de experimentação, significação e sentidos para/do corpo, como já colocado, investigados neste trabalho. Henry-Pierre Jeudy, em seu livro *O corpo como objeto de arte*, faz esta investigação problematizando justamente o corpo em cena na vida cotidiana atual e até que ponto este fenômeno não explicita uma estetização paradoxal e contraditória da vida. “Para alguém da representação, vivemos um procedimento de *embodiment* da própria cultura que, ao invés, de simplesmente tomar o corpo como suporte para a metáfora, faz da cultura uma

*metáfora do corpo*”.(NORONHA, 2005b, pg. 133)

A perspectiva de se pensar e ter o corpo em um lugar próprio, produtor de uma especificidade na arte, que por sua vez também é um lugar particular, sempre foi um desafio para os estudiosos de ambos os objetos: corpo e arte. Em seu livro *Metamorfoses do corpo* (1997), José Gil busca investigar estes processos de simbolização cultural surgidos do corpo, entretanto partindo da descoberta e da constituição do corporal no ser humano e de sua relação com a natureza. Ao identificar que a cultura impõe modelos de comportamento ele afirma que sempre existem também, espaços implícitos onde se desenvolvem a criatividade e a expressão individuais. Este espaço é onde se encontra o denominado *significante flutuante*, que em Lévi-Strauss é o testemunho de toda a arte, toda a poesia, toda a invenção mítica e estética (Gil, 1997, pg. 48). O corpo, neste lugar – o da arte, da invenção mítica –, como significante flutuante possui dois funcionamentos que são explicitados por Gil através de duas situações: a caricatura e o monstro.

“Assim a caricatura e os monstros exprimem, em duas vertentes opostas, os limites das trocas entre colectividade e indivíduos: como seres sociais, rimos das caricaturas, e de ver o que acontece a um corpo singular sempre que ultrapassa, em nome da própria cultura, as fronteiras que ela impõe à sua prática; em suma, rimos quando um indivíduo, ultrapassando, à custa dos outros e da comunidade, os limites do lugar social destinado ao seu corpo, decide gozar os signos, esquecendo o seu corpo. Os monstros tocam-nos pela razão inversa: neste caso é a irrupção do corpo individual a-significante no espaço social que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural ao devorar os signos, que nos amedronta. A caricatura é como um monstro cultural, o monstro uma caricatura da natureza”. (GIL, 1997: 49)

Neste sentido podemos ter o balé clássico como caricatura através da gestualidade configurada, e como monstro, pela corporeidade experimentada. Entretanto, poucos foram os bailarinos que tiveram o seu corpo como obra de arte, como opção consciente, como lugar de existência artística específica e não como consequência do treino de uma técnica para e da representação artístico-cultural formatada em um estilo de dança. Da mesma forma que a arte, em sua trajetória histórica, foi se constituindo como um catálogo de tipologias e emoldurações estéticas advindas de problemas técnicos do campo sócio-cultural e que, por um outro caminho, pode ser identificada e compreendida como este lugar “de fora”,

como um surto, o próprio *polifemo*, quer se também identificar como o corpo se coloca nesta última perspectiva da arte.

Noronha, em um outro artigo intitulado *Do fundo dos meus (teus) olhos. Abordagens da obra de arte em suas dimensões simbólica, imaginária e corporal* (2005a), faz uma investigação da obra de arte a partir de uma revisão das categorizações da arte. Nesta retomada ele encontrou e problematizou o corpo. Ele inicia dizendo que as primeiras categorizações dos objetos particularmente estéticos – as obras de arte – ocorrem no interior do pensamento religioso. Durkheim inaugura esse campo destacando o Totem como meio material de expressão da força coletiva, sendo um dos objetos de realização comunicativa e expressiva humana que parte dos estados individualizados para os estados coletivos. A tese deste pensamento é a de que a obra de arte é um modelo reduzido ou microcosmo social, acarretando em uma rede complexa de interdependência entre o objeto e seus aspectos expressivos e simbólicos.

Ampliando um pouco mais, Noronha traz as análises realizadas pela antropologia da arte que, em um raciocínio mais fluido, coloca que o pensamento religioso trata questões do *não-humano*. Isto é compreender que a arte trata do *não-humano*, tornando-o visível, com uma *rostidade* (ibid: 397). Este é o primeiro pensamento de e nas fronteiras, possuidor de uma lógica residual no que tange o cosmológico, o biopsíquico e o sociocultural. Nesta perspectiva de que a Arte é a promoção de uma face humana para o *não humano*, em uma lógica simbólica de produção, Noronha apresenta o pensamento de dois antropólogos que problematizaram teórica e etnograficamente o estudo da Arte: Claude Lévi-Strauss e Gregory Bateson.

Claude Lévi-Strauss apresenta a Arte como o caminho do meio entre o Pensamento Mítico/Mágico e a Ciência, pois coloca que ela desenvolve objetos que são materiais com força e energia “mágica” que trazem, ao mesmo tempo, conhecimento – coisas mentais – dentro do saber científico. Tem-se o pensamento artístico funcionando a partir de *modelos reduzidos*, como em Durkheim. “*Enfim, a obra reduz o universo sensorial (das percepções, dos fenômenos) a um determinado registro do sensível numa forma inteligível*” (idem, pg. 397). A obra de arte é a

estabilização formal de forças em um objeto, sem perder o caráter enigmático dessas mesmas forças. Noronha destaca a sedução que este objeto provoca ao compará-lo ao brinquedo que é capaz de promover o gozo com a ilusão, ao mesmo tempo em que produz outro prazer pertencente ao inteligível, por ser objeto e assim definir o lugar do sujeito.

Esta definição da arte contém um caráter fronteiro, residual, um não-lugar, pois a obra de arte, ao mesmo tempo em que produz algo do inanimado, e que dá concretude a ilusão, ao imaginado, também produz algo do inteligível, da produção humana, sócio-cultural, por ser objeto, palpável, concreto. Aqui pode se aproximar do pensamento de Deleuze sobre a composição técnica – o devir das tecnologias sobre a produção artística – que corresponde ao inteligível, é da matéria e dos materiais, cultural, científico e a composição estética sendo a ilusão, o enigmático, o *não-humano*. Entretanto, como coloca Noronha, para Lévi-Strauss a arte é uma operação de construção de metáforas, tem caráter figurativo, está no campo das representações, inclusive as abstrações.

O autor faz uma sistematização do pensamento levistraussiano muito útil para a discussão que se coloca aqui: tem-se que o sistema mágico-religioso é o resultado do mundo material associado ao sistema simbólico, o que significa a produção de metáforas. E o sistema científico é o resultado do mundo material associado ao conhecimento científico, que gera, diferentemente, metonímias. E o sistema artístico é o caminho do meio. Sendo assim, o que faz a arte acontecer é o acidente gerado na manipulação e relação entre estes sistemas. Noronha aponta que este acidente é o mundo dos fatos que, constituído da mistura e confronto destes dois sistemas, faz a arte acontecer. Esta é a dimensão histórica. E Lévi-Strauss aponta que o contingente, ou seja, este acidente, no universo artístico pode ser de três tipos: ocasional, advindo de fatos externos que provocam uma relação sensível-inteligível e que afetam a obra, incorporando-se a ela; pode aparecer na construção da obra, onde a própria “vida” dos materiais provoca e constitui a obra; e, por último, pode aparecer enquanto incidente, ou seja, algo que ocorre durante a execução da obra e que acaba afetando a própria obra.

O acidente, nas obras de dança em Goiânia, é de que ordem, qual a sua

dimensão histórica? Isto é dizer que a história é um acidente? No contexto específico da arte parece que sim. O acidente é o contexto histórico próprio da arte, ou seja, é um contexto histórico artístico. A brutalidade dos fatos – o contingente –, misturada ao confronto entre os sistemas mágico-religioso e o científico, acaba gerando um acidente, isto é a arte. Por isto, a investigação histórico-artística de qualquer objeto/obra de arte requer esta compreensão para que se identifique o que acontece no âmbito artístico para que aquele fato aconteça e que acaba compondo a dimensão histórica. Se se estabelece uma matriz de análise, o corpo-dança, este identificará feitos e efeitos específicos referentes à sua natureza particular. Estes feitos e efeitos podem ser de qualquer uma das ordens acima, no confronto entre o conhecimento simbólico e o conhecimento científico. Será?

Noronha questiona como isso se dá nas Artes Corporais, como pensá-la dentro deste esquema teórico, pois que as artes corporais envolvem as três ordens de contingência. O objeto desta arte revela-se no tema, nos fatos. Ele revela-se na matéria, ou seja, na corporeidade e sua “vida” – funcionamento. E também se revela nos acidentes do percurso, na execução propriamente dita. As artes corporais possuem um raciocínio especificamente contingencial, pois que a soma de suas estruturas simbólicas – produção de uma gestualidade metafórica, e científica – conhecimento e identificação das possibilidades corporais, para a revelação da arte em alguma das possibilidades contingenciais, acontece em todas as contingências. Elas são a contingência na contingência.

“Assim, as Artes do Corpo revelam-se mais do que um diálogo, um enfrentamento do Cânone da Arte Erudita Ocidental. Nelas, o contingente ganha uma tamanha força – potência – que desloca a própria significação que desenvolvemos para a Arte. Seu aprisionamento no contingencial fere a proposição aristotélica da Arte-Metáfora e repõe a problemática da arte que roça os limites do ícone religioso (a reprodução de modelos com uma finalidade exaustiva, a de significar uma função), a dimensão da metonímia (a arte repete na mesma escala o corpo, com todas as suas propriedades, o que implica realçar a cadeia de contigüidade mais do que a de substituição) e a transformação da obra em instrumento absoluto da obra, ou seja, a inseparabilidade do material e da resultante, sem mediação simbólica”. (NORONHA, 2005a, pg. 399)

Esta problematização/provocação diz então que as artes do corpo revelam-se mais do que um diálogo, que é o que ocorre em uma análise tipológica da produção

artística. Assim, pode-se (re) pensar o balé clássico não só como caricatura, mas como caricatura e monstro, pois que o objeto de arte da dança não contém somente a metáfora da mediação simbólica acoplada a metonímia da mecânica e da execução exigida por sua técnica específica. O objeto da dança constituído culturalmente a partir dos sistemas acima apresentados pode ser arte quando a contingência é que gera a sua existência. De fato, o que se tem é o corpo-obra, ou melhor, o corpo-dança. O corpo-dança seria um corpo que só existe diluído e transformado a partir da vivência/experiência da dança, portanto ele vira corpo-dança. Não se consegue ver o corpo descolado desta experiência e vice-versa, não consegue ver a dança isolada de uma corporificação contingencial.

Este conceito corpo-dança, sem *mediação simbólica*, é que se quer como matriz para o confronto histórico-artístico das experimentações da dança em Goiânia. Acredita-se que, com este conceito-pensamento pode-se compreender a contingência gerada na dança desta cidade na década de 1980, e que projetou e desterritorializou a arte produzida. Ela foi um deslocamento contingência da dança hegemônica – metáfora, canônica – existente na cidade na época, aproximando se dos movimentos de vanguarda em dança instaurados nos Estados Unidos, como a *Judson Dance Theater*, na década de 1960. Com o conceito corpo-dança pode-se compreender porque a dança produzida em Goiânia em 1980 pode vir a se aproximar da dança de Nova York de 1960 sem se tratar da mesma coisa, do mesmo processo, pelo contrário! Ele possui grau zero de inscrição, possibilitando o *significante flutuante* (GIL, 1997). A performance também está neste lugar, pois como coloca Noronha esta tem a pretensão de fazer transitar a corporeidade novamente para o seu lugar de superfície de inscrição. Quer-se a performance como teoria-método para se compreender a dança em Goiânia.

Sabe-se que o balé não era performance, que a dança moderna não era performance e, não se quer também analisar a performance como tipologia artística, mas para além, ter a performance como uma outra forma de funcionamento da arte, e por que não da dança? Para a problematização e confronto com a compreensão canônica e metafórica que se tem também da dança. Deslocá-la para outro lugar. Deslocar a arte de uma compreensão cultural para uma compreensão interartística. A dança existindo na fronteira, no vazio, no “de fora”. “O corpo é exatamente um

*espaço de inscrição e um subjétil (Derrida). Ele nada diz, mas deve deixar passar sobre si o novo sentido, a nova significação”* (NORONHA, 2005a, pg. 400).

Analisar a dança em Goiânia no que ela significou “de novo”, no que ela produziu na ordem contingencial, para além das interpretações artístico-culturais. Analisar a dança como se ela nada dissesse, mas que deixa passar sobre ela sentidos outros para além do cânone. Sentidos identificados em uma análise performática/artística desta própria arte dança. Corpo-dança, matriz para a possibilidade do excesso, para a produção artística da dança que se dá para além da representação. A dança que existe “*sem partitura, ficando na desarticulação – na artrose do sentido*” (ibid). A dança é tão desprovida de análises advindas de seu próprio universo, é tão escassa a produção de conhecimento advinda de problemas particulares ocorridos e provocados por seu sistema base: o corpo e a dança, o corpo-dança. Isabelle Launay, pesquisadora francesa, ao produzir uma pesquisa sobre o que conspira e o que se trama, o que se produz e se contesta no interior da relação na dança reclama que

“A pobreza semântica inerente à nossa cultura para qualificar gestos, a ordem do discurso e as formas do saber pedagógico que organizam o pensamento do movimento corporal, apenas contribuem para reduzir o trabalho da alteridade como prática de si. Ora, nós sofremos de um “iletrismo do gesto”, não tanto porque nós lhe somos insensíveis e porque nós poderíamos ter acesso a experiência do movimento dançado, mas porque nós não podemos ainda senão mal objetivar. Assim, esse debate remete às capacidades do nosso próprio olhar, às nossas grades de percepção. Elas próprias trabalhadas pela nossa língua e informadas pelos nossos hábitos, como a nossa ideologia do corpo, do outro e de si”. (LAUNAY, 2003, pg. 112)

Noronha, continuando sua investigação na particularidade da arte, apresenta também o pensamento de Gregory Bateson. Ele foi um antropólogo com um profundo interesse nos estudos da mente. A sua investigação da arte estava em saber como a integração psíquica está codificada na obra de arte ressaltando para tal as relações entre arte, cultura e o mundo biopsíquico. Para este teórico, inconsciência é a lei geral e o consciente é um caso particular. Ele apresenta quatro classes de inconsciente e, nesse contexto, a Arte é justamente um exercício de comunicação e um aperfeiçoamento acerca destas diversas espécies/classes de

inconsciência. A mensagem artística é uma interface entre o consciente e o inconsciente (NORONHA, 2005a). Mais uma vez tem-se a arte no lugar do meio, no entre, no fora. Noronha apresenta estes dois teóricos, Claude Lévi-Strauss e Gregory Bateson, para problematizar o tratamento dado à metáfora e à arte, em uma operação de pensamento que acaba não correspondendo ao pensamento artístico.

“Aqui, o que predomina são as relações entre as coisas, os lugares, as pessoas, num encadeamento sem marcadores simbólicos lingüísticos do tipo consciente. Como as relações indicadas dependem sempre de um lugar subjetivo para serem instaladas, podemos estar falando de processos de pensamento que privilegiam/destacam os modos como uma determinada vida subjetiva fala sobre si em relação aos outros e às outras coisas e fala sobre um ambiente em geral no qual se encontra situada. O que se estabelece é um ponto de difusão e uma série de feixes relacionais que dele partem”. (idem, pg. 402)

Assim, Noronha finaliza permanecendo na esfera do *não humano* enquanto humanamente situado tanto nos registros da corporeidade, quanto no do psiquismo. E propõe pensar em obras que se realizam por meio de operações metonímicas e não como tradicionalmente se pensa na arte, como a produção de uma figuração. É assim que se quer pensar a dança e que se propõe à construção do corpo-dança. A dança gerada na dança existente, a produção artística originada das contingências das obras. As obras pelas obras e não pela cultura, gerando uma duplicação do objeto. Será por esta perspectiva de dança que irá se confrontar a historiografia da dança, destacando as análises que mais se aproximam deste lugar buscado. Ao mesmo tempo, com o propósito de constituir o conceito corpo-dança, buscar-se-á identificá-lo na vivência / biografia de alguns artistas de dança, além também de algumas obras de dança, particularmente dentro da modernidade, propositiva da “consciência artística moderna”. Vamos à dança e ao seu duplo...

“O duplo é um problema da contigüidade e, portanto, um problema da metonímia e não da metáfora. O duplo do corpo não é a produção de um modelo artificialmente constituído. O duplo aqui extingue esta condição e pretende ser a multiplicação do Mesmo em sua infinitude. Assim, muito da arte da performance se quer colada à realidade da corporeidade e, procurar distinguir-se da mímica, do teatro, do rito, exatamente, por esta redução ao mínimo do espaço de simbolização, fazendo o corpo aparecer por ele mesmo, enquanto tal. É O TAL DO CORPO MESMO, acusando a produção da arte de ficar restrita ao procedimento da metáfora e se deslocando na direção de outras

operações e funcionamentos.” (idem, pg. 406)

## Entre... Dança

A dança é uma prática corporal que está inserida na dimensão lúdico-sensível da vida do ser humano. Ela surge da possibilidade do humano – sentimentos, expressão e identidade – existir no mover-se constituindo uma alteridade. Por estar neste lugar da celebração, da exaltação e da promoção superlativa do humano, a dança sempre foi associada ao pensamento religioso, aos aspectos míticos e ritualísticos da vida humana. Todavia, ela possui características ilusionistas e imaginativas da vida que não pertencem somente ao aspecto mágico-religioso. O *não-humano* da dança contempla e pode ser indicativa do aspecto mágico-artístico, como já se viu sobre a própria arte. A dança então também é arte, é sensação feita de *perceptos* e de *afectos* (Deleuze, 2004), é composição estética.

A dança, em relação às outras artes talvez tenha sido a que mais sofreu diante da possibilidade explicativa de caráter estético e científico, sobretudo por pertencer ao corpo, por ser imediata e por ser efêmera. O corpo traz para a dança, ou melhor, não permite retirar, desassociar o aspecto transcendente presente tanto na religião como na arte. Já se pontuou que a arte ao ser investigada, esmiuçada e sistematizada se distancia desta *transcendência suprasensível* (ibid) e a dança neste contorno sempre deixou escapar algo, não se encaixando muito dentro destes estudos e deste campo de conhecimento. E por ser corpo, a dança geralmente recebe um tratamento mítico e é muitas vezes somente abordada como ritual identitário de determinada sociedade. Corpo então que reúne *as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social* (idem). Será que a dança existe somente assim?

Apesar de se reconhecer a dimensão lúdico-sensível da dança, esta dimensão está vinculada aos enfrentamentos e confrontos sócio-culturais, se apresentando como respostas destes ou até como nova perguntas, neste contexto. O que se quer aqui abordar é a possibilidade da dança como dimensão artística, localizada no vazio, no entre mundos, fronteira de pensamentos tanto simbólicos quanto científicos, assim como se apresentou e problematizou-se a arte no tópico

anterior. Entretanto, como já foi colocado, nem mesmo dentro dos estudos filosóficos e antropológicos da arte, a dança possui muito destaque. E quando sim, predominantemente em seus desdobramentos culturais, biológicos e sociológicos, particularmente, como uma representação figurativa da realidade. Ou, especificamente entre os filósofos e estetas, na explicação e superação do seu caráter imediato, através da sua apresentação como “jogo virtual” e/ou impulso corporal estético. É o paradoxo da presença inexorável do corpo e, ao mesmo tempo, da ausência de uma admissão e de um enfrentamento consistente desta presença. O que se desdobraria de uma abordagem corpórea da arte e do corpo-arte?

É interessante perceber como é o corpo – seus contornos e cinesia, que vai delineando os sentidos dado à dança por vários filósofos e estetas, ainda que de forma externa e instrumental. Já há uma ênfase no seu poder aglutinador e de totalidade com as outras artes. Gillo Dorfles, em seu livro *O devir das artes*, escreve um capítulo específico sobre a dança onde ele inicia com a discussão sobre as particularidades estéticas advindas do corpo como “material de construção” da dança. O corpo se torna uma realidade efetiva e a dança uma autêntica encarnação *que consegue traduzir o pesado e surdo corpo do homem numa espécie de instrumento vibrante e sonoro* (DORFLES, 1979, pg. 203).

“A dança, de facto, é uma verdadeira ‘síntese humana’ dos diversos elementos estéticos presentes nas outras artes; será, por exemplo, o som que encontrará no gesto do bailarino a sua representação, ou será a palavra, e serão, também, os próprios elementos da pintura e da escultura: o desenho traçado pelos braços, pelas pernas, pelos pés no percurso da bailarina, no desarticular dos seus membros; o claro-escuro, a perspectiva criada pelo avançar e pelo retroceder em cena, pela iluminação e desaparecimento na penumbra; e será, efectivamente, a encarnação da escultura – daquela escultura que hoje perdeu o seu antigo contacto com a representação do homem – e que na dança encontra a sua expressão transfigurada. Sobretudo a música – que além de ser o acompanhamento não indispensável, mas freqüentemente oportuno desta arte – reencontra na dança muitas das suas leis e dos seus mistérios”. (ibid)

Ele continua explanando sobre as características essenciais da dança, justamente por esta ser do corpo humano – a temporalidade e a espacialidade num espaço tridimensional. E sobre seu aspecto impulsivo como experiência estética,

como uma das últimas possibilidades lúdico-sensíveis ainda hoje preservadas. Ele separa o que chama de “dança figurativa” que procura representar fatos e eventos externos, de uma “dança abstrata” que quer se valer dos movimentos, pelos seus ritmos e desenhos de linhas no espaço. Esta última é uma conquista que só foi possível com a modernidade, onde a arte passa a representar ela mesma, em uma autonominação ou, por uma outra perspectiva, em uma conquista de sua autonomia como linguagem. Entretanto, este mergulho no plano compositivo estético ainda é recente, abrindo muitos questionamentos e estando passível a caminhos ainda não investigados. É um destes caminhos desconhecidos, particularmente para a dança, que se quer aqui trilhar.

Não se quer percorrer o caminho da dança como uma linguagem autônoma, pois não se quer a dança como linguagem que, por mais autônoma que seja, é uma mediação simbólica. Ou pertence ao pensamento simbólico ou ao pensamento científico, sendo as *contingências* já mencionadas, deixadas ao segundo plano. Afirma-se aqui o que já foi identificado na investigação da arte de forma geral – a abstração, como um confronto ainda do plano compositivo técnico, sendo representativa do mundo simbólico. E é este o lugar mais investigado dentro da dança, enquanto uma tipologia lingüística do universo da arte. Neste lugar, Aldrich (1969), outro filósofo da arte apresenta a dança enfatizando o *corpo-em-ação do dançarino* como o material da Arte da Dança que, apesar de sua competência, ainda acaba sendo definida como uma Arte Plástica e assim, visual. Para ele, a dança

“... retrata expressivamente algo, como uma estátua o faz com sua forma, sozinha ou fundamentalmente. Contudo, devido à mobilidade, a forma eventual da Dança como um todo envolverá elementos temporais e rítmicos que elaboram o meio, dando-lhe um alcance no qual quase todo assunto (tema) pode ser expresso como conteúdo da interpretação. Mas, mesmo assim, a forma de terceira ordem global da Dança completa conserva algo de estatuesco, a despeito de sua extensão e progressão dinâmica no tempo e de seu espaço estético mais livre. Para dizer-se o menos, ela permanece como uma Arte Plástica”. (ALDRICH, 1969, pg. 92)

Ele vai pontuar também algo que o campo da estética – teorias hermenêutica e semiótica –, busca enfatizar na investigação da especificidade de cada linguagem, inclusive destacando esta configuração de linguagem. É a questão da autonomia da dança diante da presença do corpo, ou seja, do que o corpo traz de real. A dança

sempre é colocada como uma possibilidade de controle e simulação do corpo, pois se configura na formatação e adaptação deste corpo e da sua gestualidade para a apresentação de algo que não é real, mas que precisa ser o mais parecido com o real. Interessante e enriquecedor ter a dança como algo descolado dos sentimentos e comportamentos reais do ser humano, o que de fato é, entretanto, estas abordagens não a descolam de problematizações que pertencem ao plano compositivo técnico, portanto, estético-cultural. É a ênfase na forma externa como construto da arte.

“A uma distância psíquica de sua própria vida interior, ele molda os movimentos do corpo nas formas significativas que mostram o conteúdo da composição, nunca se importando com o que ele sente durante a dança. Esse conteúdo pode incluir uma emoção ou uma disposição de espírito, mas a pessoa do dançarino deverá ser mantida fora da visão na apresentação do conteúdo; não se deve permitir que essa pessoa intervenha no quadro, no meio formulado da dança”. (ibid, pg. 94)

Outra filósofa que irá trabalhar nesta perspectiva é Susanne K. Langer, particularmente em seu livro *Sentimento e Forma*. Neste livro, Langer dá um salto qualitativo quanto às conceituações e análises dadas à dança até aquele período, particularmente por isolar a dança como uma linguagem com especificidades próprias e não advindas das outras artes. Ela inicia justamente criticando a literatura existente sobre a dança que, para ela é, sobretudo, *acrítica, pseudo-etnológica e pseudo-estética* (LANGER, 1980). Ela diz existir inúmeras teorias enganosas sobre a feitura da dança, ou melhor, sobre o significado desta feitura que, para ela, acaba direcionando o observador à *mecânica e acrobacia, ou a encantos pessoais e desejos eróticos, ou então, induzindo-o a procurar retratos, estórias, ou música – qualquer coisa à qual possa ater seu pensamento com confiança* (ibid).

Langer vai apresentar outra possibilidade de deixar o pensamento do observador confiante a partir do que ela coloca como específico da dança e que, portanto não se refere a uma suposta ligação com as outras linguagens. Com a música, por exemplo, ela solicita que a dança não seja mais vista como uma versão gestual de formas musicais, pois que são organizações distintas. Ela cita alguns coreógrafos que quiseram “traduzir” músicas a partir de balés, sem muito sucesso, como foi o caso de Fokine e Massine ao dançarem as sinfonias de Beethoven. Uma

das artistas da dança que enfrentou a música foi Isadora Duncan. Ela desafiou dançar a música e não *com* música e, com este propósito fez misturas inconcebíveis para o universo da música, mas foi bem aceita, pois se tinha que sua compreensão não era musical e sim *balética* (idem, pg. 179).

A autora também refuta a idéia de que a dança é uma arte plástica, muito aceita dentro do universo do balé e colocada acima por Aldrich (1969). Esta idéia da dança como uma estátua em movimento compondo quadros mutantes é para a autora equivocada, pois que não explicita o que define de fato um ser dançando, em dança. Da mesma forma, associações feitas com outras linguagens como a pantomima e com o ritmo de seres em movimento. O movimento rítmico, o acompanhamento musical, as formas possíveis, o acervo gestual, tudo isto se torna *motivos de dança* e não dizem da dança em si. Apresentada como uma arte independente, a dança possui então sua própria “*ilusão primária*” que seria a transformação sofrida pela realidade física ao se tornar arte.

“A gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente movimento vital. Um esquilo, espantado, sentado nos quartos traseiros com uma pata contra o coração, faz um gesto, e um gesto muito expressivo. Mas não há arte em seu comportamento. Ele não está dançando. Apenas quando o movimento que era um gesto genuíno no esquilo é *imaginado*, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e situação momentânea do esquilo, é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. Então ele se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir *idéias* de emoção, consciência e pressentimento, ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais”. (LANGER, 1980, pg. 183)

Assim, “a *ilusão primária da dança é a esfera virtual do Poder – não um poder real, exercido fisicamente, mas aparências de influência e atividade criadas pelo gesto virtual*” (ibid, pg. 184). E é aí que a autora critica a literatura da dança, pois para ela a dança não está relacionada a uma auto-expressão direta, ao movimento espontâneo e/ou livre, como a maioria dos livros sobre dança vai colocar. Para ela, a dança é uma forma simbólica, dentro do que já se estabeleceu na teoria da arte. E assim, existe uma mediação entre os movimentos instintivo-culturais e o movimento de dança. Os movimentos livres, espontâneos passam a ser *material de dança* a ser acessado e apresentado dentro do contexto *balético* proposto. E o que é próprio da

dança é o seu poder de fazer daquele *gesto virtual* o mais próximo de uma condição real.

“Na dança, os aspectos reais e virtuais do gesto estão misturados de maneira complexa. Os movimentos, evidentemente, são reais; brotam de uma intenção, e, nesse sentido, são gestos reais; mas não são os gestos que parecem ser, porque parecem brotar do sentimento, como de fato não o fazem. Os gestos reais do dançarino são usados para criar uma semelhança de auto-expressão e são, destarte, transformados em movimento espontâneo virtual, ou gesto virtual. A emoção em que tal gesto começa é virtual, um elemento da dança, que transforma todo o movimento em um gesto de dança. (...) A confusão quase universal de auto-expressão com expressão da dança, de emoção pessoal com emoção balética, é bastante fácil de compreender, se se considerar as complexas relações que a dança realmente tem com o sentimento e seus sintomas corpóreos”. (idem, pg. 191-192)

Nesta perspectiva Langer vai fazer uma retomada histórica da dança à luz desta teoria. Neste enfrentamento da presença corporal na dança e de sua concretude incomodativa, ela consegue salvar toda a filosofia de desabar ao apontar a dança e toda sua corporeidade como forma simbólica sim, como toda arte parece ser. Destaca-se aqui a análise sobre a dança moderna que, como se sabe, em seu desenvolvimento quis (re)conquistar a possibilidade da dança expressar os sentimentos dos bailarinos e não uma história externa cotidiana ou imaginada. E assim, para Langer, na dança moderna então o *motivo da dança* passa a ser a auto-expressão, mas ainda assim como um sentimento *representado* e não *demonstrado*. Para ela, “os pensamentos, lembranças e sentimentos reais que se encontram por trás daqueles são símbolos puramente pessoais, que podem auxiliar a concepção artística, mas não aparecem” (idem, pg. 193).

Por isto só se identifica, geralmente, dentro de um estudo histórico artístico da dança, a gestualidade e a técnica em seu caráter estético-representativo. Mais uma vez o exemplo mais direto do balé romântico – lugar de sublimação e elevação da vida mundana, que é visto em sua simbólica narrativa gestual. É claramente a caricatura sem a existência do monstro, apesar da sua efetiva presença. Na teoria de Langer até mesmo a dança moderna se torna caricatura, apesar de seu esforço no sentido de um lugar próprio. Para a teórica, este lugar próprio é uma mediação simbólica fazendo o monstro ficar em segundo plano. Pois para ela, a dança “como

*toda arte, ela não pode abrigar qualquer material bruto, nem coisas nem fatos, em seu mundo ilusório. A forma virtual tem de ser orgânica e autônoma e divorciada da realidade*” (idem, pg. 214). É divorciada da realidade, mas ainda sim se coloca como realidade simbólica, no mundo do humano e assim, dependente dele. É uma teoria que retira toda a possibilidade do *não-humano* e da *transcendência* existir no plano da vida humana. Aqui se busca o *bloco de perceptos e afectos* (DELEUZE, 2004). Ele existe na dança? Como?

Quando se aproxima da dança do tempo recente, aí que esta teoria do “jogo virtual” parece não dar conta mesmo, particularmente da produção atual de dança. A dança dita “contemporânea” quer se colocar no tempo/espço real, sem qualquer preparação ou mediação, ou melhor, ela se apresenta como o próprio enfrentamento muitas vezes irônico desta preparação/mediação ao explicitá-la e desconstruí-la em cena. Então talvez por uma outra perspectiva, tentando compreender a arte como um pensamento particular, próprio, descolado do mundo da cultura, possa-se analisá-la plenamente identificando os diálogos possíveis que ela estabelece com a própria cultura. E desse modo a dança moderna passa a ser vista já como exercícios da modernidade na busca da “consciência artística moderna” que foi conquistada com a “dança contemporânea”. Tem-se então outra teoria para se fazer uma retomada histórica da dança enquanto experimentação artística, seus muitos trajetos, suas opções, suas investidas; as buscas específicas de um fenômeno que é corpo, corpo-dança.

A dança, este possível conceito corpo-dança, consegue estabelecer contatos com a cultura, com o plano compositivo técnico. Parece ter sido a partir deste olhar que Suquet (2008) escreve sobre a trajetória da dança no século XX, até os dias atuais, fazendo um recorte justamente a partir do momento que a dança passa a se *autonominar*, na sua inserção ao mundo da arte moderna. A autora faz uma investigação a partir do que ela chamou de laboratório da percepção, entretanto, diferentemente de Langer, ela foca o corpo e sua concretude e não sai dele. A investigação é toda dentro de um pensamento próprio advindo do corpo, e aqui se pode retomar o conceito corporeidade como lugar de produção de conhecimento. Todavia, até por uma questão histórica do uso deste conceito, quer-se estabelecer um outro conceito que inaugure novas análises para a dança e sua história: o corpo-

dança.

Na coletânea *História do corpo*, Suquet de fato parte do corpo para identificar como a dança foi sendo experimentada e estabelecida. Inicia trazendo Loïe Fuller que, para ela, se tornou um sintoma das metamorfoses que a dança sofreria no século XX, particularmente em sua perturbadora afirmação e investigação enquanto experiência sensorial. No final do século XIX e início do século XX, a dança se desloca de um lugar visual – que se dava, fundamentalmente, através da forma –, para ser uma preocupação cinética, do mover-se. Loïe Fuller inaugura uma *idéia do corpo dançante como corpo vibrátil, confluência de dinâmicas sutis* (ibid). Isto faz com que a percepção do corpo se altere profundamente e, mais precisamente, o corpo em movimento. Porque também a própria concepção de visão muda na modernidade, se impondo como uma “realidade física”.

“É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos”. (idem, pg. 516)

A dança passa a se desenvolver com o foco na mobilidade em si, no corpo, querendo descobrir o que dá início ao movimento de dança e com isso o movimento involuntário ganha importância significativa. Também se começa a despir o corpo de adereços que contenham e/ou promovam o movimento, como o espartilho e a própria sapatilha. A dança quer existir de dentro para fora e não o inverso. Para François Delsarte, o corpo é capaz de traduzir os estados interiores através de gestos, e para Émile Jaques-Dalcroze, o ritmo só é captado pelo pensamento através do movimento (AZEVEDO, pg. 2002). E assim, desde as importantes figuras precursoras da dança moderna até as escolas e bailarinos que se seguiram, todos construíram a dança moderna baseada em “centros geradores de expressão física autêntica”. Para Isadora Duncan, o torso, para Martha Graham, a bacia, para Mary Wigman, os ritmos fisiológicos presentes na respiração, para Doris Humphrey, a relação com a gravidade, através do abandono e perda de equilíbrio e a sua recuperação.

Há também uma crença na continuidade do movimento que sempre existe,

mesmo que em gradações de energia infinitesimais. Nesta perspectiva não existe a imobilidade e a presença corporal passa a ter uma qualidade específica, sendo latente de uma força e carga expressiva. Os “centros geradores de expressão física autêntica” funcionam como propulsores de um movimento que não cessa, estabelecendo um fluxo contínuo, ou como Suquet coloca, *o movimento como um continuum* e não como passos isolados e rígidos. Esta possibilidade de investigação, conduzida como uma espiral vai levar a dança a uma diversidade infinita de transmutações e estados corporais, além de aprofundar sua relação metafórica com a natureza. A dança passa a sofrer influências dos estudos do desenvolvimento dos seres vivos, seus fluxos de energia e da evolução das espécies que passa a corresponder com a constituição da mobilidade humana. Investiga-se desde a “memória corporal” até o isolamento e aprofundamento em cada um destes lugares conquistados.

A autora destaca uma outra abordagem para a dança apresentada por Rudolf Laban que instiga a promoção, no bailarino, de um “saber-sentir” que não está vinculado somente “aos fatores biológicos da vida”. Identifica-se aqui uma proximidade com o pensamento benjaminiano, pois todos os estudos de Laban se voltam para a corporeidade deste homem moderno e para a construção de uma dança que busca superar o empobrecimento da vida sensorial e emocional. Laban elabora uma “arte da improvisação” que, na admissão deste regime do instantâneo que impossibilita a constituição da experiência, quer a superação do movimento mecânico.

“Laban inventou uma forma de abordar a improvisação que faz do esquecimento (dos saberes adquiridos, dos automatismos...) a condição *sine qua non* tanto de toda rememoração como de toda criação. Seu método visa desfazer os *habitus* corporais para suscitar um estado de receptividade que tem sem dúvida alguma afinidade com o estado alterado de consciência ao qual tendem as técnicas orientais. Assim como o arqueiro zen ou o ator de teatro nô, o improvisador segundo Laban desenvolve um estado de “presença-ausência” que o torna permeável a fluxos sensoriais sutis, aos quais reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada a suas conseqüências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas” (idem, pg. 526).

Laban também enfatiza a questão do peso do corpo como o fundante do movimento, da dança. A forma como o sujeito se relaciona com o seu peso e constrói posturas passa a ser um critério de análise antropológica e, na dança define não só o ritmo dos movimentos como também os estilos. Ele funde peso, afeto e movimento, destacando algo que aqui será fundamental: a emoção não é separável da “moção”, portanto não tem como expressa-la. Então a dança não é a expressão de sentimentos e sim um “poema do esforço” *pelo qual o ser não cessa de inventar sua própria matéria* (idem, pg. 530). Todas estas pesquisas no mover-se, inauguradas no final do século XIX e início do século XX vão chegar a extremos a partir da segunda metade do século XX. A dança moderna inaugurou o olhar e a pesquisa da dança para o próprio corpo, para ela mesma, o que foi fundamental para a conquista de um lugar próprio, e para as investigações de natureza puramente estética. Entretanto, ainda muito focada na representação figurativa, ou seja, nas problematizações advindas do plano compositivo técnico.

Merce Cunningham foi quem realizou as primeiras investidas radicais, extrapolando com todos os parâmetros até então constituídos. Foi um dos pioneiros no descolamento da dança de uma perspectiva metafórica. Para tal, recorreu às operações aleatórias. Ao buscar o movimento por si, sem referências exteriores, Cunningham buscou fugir e romper com três princípios apresentados por Gil (2004) e que estão presentes em toda a constituição da dança moderna – em alguns momentos de forma contundente e explícita, em outros só como traços iniciais. São eles:

“(...) um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam a expressão de emoções; um princípio de sublimidade que, até mesmo quando se quer sublimar a ligação do corpo com a terra (caso de Martha Graham), afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim”. (GIL, 2004, pg. 28)

Cunningham quis romper inclusive com a intuição com que o corpo promove o movimento. Esta possibilidade é confirmada nos estudos da neurociência que afirmam que o sistema nervoso central recorre a um número muito pequeno de estratégias motoras diante de uma infinidade compatível. “*Ele põe de certo modo a*

*‘assinatura corporal’ à prova, procurando conseguir desviar os movimentos da sua propensão a se organizar sempre segundo as mesmas escolhas inconscientes”* (SUQUET, 2008, pg. 531). Aqui tem-se a dança de fato existindo na contingência. São os seus próprios feitos e efeitos que predominam. Na dança de Cunningham, até o “corpo-sujeito” desaparece, pois o movimento já não parte de uma intencionalidade, ou seja, de um sujeito, e sim de estruturas advindas do mover-se cru e instituídas no acaso. É o exercício da autonomação e da dança como estados corporais.

Na direção da imanência da dança, do plano compositivo estético, muitos coreógrafos buscaram, através de novos exercícios corporais – como o uso do acaso em Cunningham –, “fugir” de tudo o que era exterior à dança, o que não era proposto para ela, por ela mesma. Escapar da consciência enquanto pensamento dominante sobre o corpo, e até mesmo da inconsciência enquanto intuição e que se apresenta, portanto pré-constituída. Neste intuito, Steve Paxton encaminhou-se não para a consciência do corpo, mas para o corpo-consciência que se localiza em todo o seu interior e que se exterioriza, principalmente, no tato. Ele elaborou uma forma de dança que se funda na troca do peso entre parceiros, chamada “contact improvisation”. Esta dança busca justamente, através do jogo do mover-se com tato, anular o pensamento sobre o corpo e evidenciar o corpo-consciência.

“A consciência aprende a ser uma ‘testemunha serena’ do surgimento do desconhecido, em vez de o bloquear, daí uma capacidade de aprendizagem imensamente maior. A dança-contato procura novas alianças, novas circulações entre os níveis de organização conscientes e inconscientes que determinam a emergência do movimento” (SUQUET, 2008, pg. 535).

Esta dança também fez parte de um pensamento maior denominado *Judson Church Dance Theatre*, que ocorreu em Nova York, em uma igreja de mesmo nome localizada na *Washington Square*, na década de 1960. As danças surgidas deste movimento tiveram um sentido político revolucionário de democratizar a dança. Yvonne Rainer foi uma das principais personalidades deste movimento. Ela havia se comprometido em trazer para o palco o corpo – e a arte – sem cerimônia, relaxado e despretenso. Para ela, o corpo “verdadeiro”, *não-idealizado, fora esquecido na arte. Até a dança, a arte do corpo, se empenhara no mascaramento da*

*materialidade humana* (BANES, 1999, pg. 252). Rainer buscava o corpo “não artístico” – no que se estabeleceu como padrão de arte –, real e sem nenhum artifício que o idealizasse, inclusive a técnica. Aqui, estes coreógrafos se afastam de Cunningham.

“Os corpos e o espaço de Cunningham eram já, em 1960, um espaço fechado e institucionalizado. Em suma, o plano de imanência de Cunningham desdobrava-se apenas na esfera da arte. Para uma geração que não mais *queria* a imanência porque *estava* na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objeto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o *real* de então: a disciplina dos corpos, o ‘*glamour*’, o ‘*espetáculo*’, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado com o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime” (GIL, 2004, pg. 150).

Nesta história, percebe-se a dança conquistando um lugar próprio e cada vez mais distanciado de um plano representativo. Apresenta-se, de fato, como um laboratório de percepções, que extrapola o seu formato enquanto linguagem, diz respeito a outras demandas distintas da supremacia da organização externa deste corpo a serviço de solicitações também externas. A modernidade possibilitou que a arte falasse dela mesma e isto se desdobrou na arte sendo ela mesma, através de uma “consciência artística moderna”, e criando seu próprio pensamento. A dança como condição da dança. E aqui não só o corpo e a corporeidade são reais, mas também o mover-se é real e não “virtual”, simbólico. Explicita-se uma dança corpo, que corta esta exterioridade imposta e se apresenta no real, no relacional, no entremeio, no vazio. Dança monstro e não caricatura. O reino do Polifemo e não de Odisseu. Suquet finaliza seu artigo explicitando a permanência da dança em seu mergulho infinito no corpo, na percepção, inclusive afinando e aprofundando o recurso da presença, como ocorre nos coreógrafos atuais.

“Silêncio, lentidão, aparente imobilidade são muitas vezes convocados. De Myriam Gourfink a Meg Stuart e Xavier Le Roy passando por Vera Mantero, esses coreógrafos parecem procurar, não tanto desdobrar um novo dado cinético, mas criar as condições de uma tomada de consciência pelo espectador do trabalho de sua percepção, verdadeira instância ficcionante. Faz-se uma grande exigência a esse espectador de dança de um novo gênero, tamanha é a sutileza e a flutuação dos níveis sensoriais solicitados. Se o filão da introspecção proprioceptiva continua abrindo caminho na dança

atual, ele envolve de agora em diante, profunda e deliberadamente, o espectador” (SUQUET, 2008, pg. 540).

Este recurso da presença nos coloca diante do corpo-obra e não do corpo como obra de arte. No primeiro, o corpo invade a consciência, destaca-se o corpo-consciência num estado de ‘inconsciência’ do mundo exterior. O segundo referencia a presença do artista e do seu gesto, ambos metaforizados. A demanda atual está se distanciando desta segunda relação, pois que a compreensão e a apropriação da dança está se dando dentro do seu próprio contexto, visto que ela mistura o seu conteúdo à sua própria linguagem incluindo também o artista. E aqui a dança, a arte se organiza como o chiste apresentado por Noronha (2007b) em seu artigo intitulado “*Do FORT-DA da arte ao corpo-obra*”. Como ele coloca, é preciso um entendimento prévio da estrutura da “piada” para que se possa rir ou apreender o sentido na “lacuna” instalada pelo chiste. A dança atual se apresenta desta forma, existindo e sendo apreendida na conformação de sua ação, inclusive incluindo o espectador neste jogo, como participante e até também como lacuna.

Noronha faz uma imersão pela psicanálise apontando caracterizações consistentes da mesma para o universo da arte, particularmente na perspectiva que aqui se quer. Relações entre a arte e a psicanálise. Ele cita o estatuto da psicanálise apresentado por Regnault que é justamente a constituição de um discurso dentro da prática e que se mostra comprometido integralmente com ela, não existindo um discurso sobre. Neste sentido, a arte se coloca também como um conhecimento/discurso construído e imerso na sua própria prática e não sobre ela. Para Regnault (apud NORONHA, 2007b: 60), “*a psicanálise, por sua dialética do caso clínico, é então o campo no qual o singular e o universal coincidem sem passar pelo particular*”. Noronha afirma então que tanto a arte quanto a psicanálise tratam da mesma questão: a do singular porque justamente o acontecimento é que gera tanto a ação quanto a teoria. Assim, a metodologia se constitui quando se instaura ou uma situação clínica ou uma investigação artística, gerando um lugar único, fronteiro, um vácuo onde teoria-ação-lugar estão imbricados. Isto faz da arte um lugar distinto da cultura que, contrariamente a isto, se apresenta como o exercício da continuidade e da ordem onde a teoria potencializa a afirmativa da ação, num processo de repetição contínua.

E o corpo-obra é justamente aquele que transita do singular ao universal e que se coloca como lugar vazio a ser preenchido tanto pelo artista quanto pelo público, em um jogo relacional que envolve a forma e o resíduo, apresentando não somente o rastro como o vestígio dele. O corpo-obra atravessa tanto o artista quanto o público gerando seu próprio discurso e sendo preenchido pela apreensão e compreensão de si mesmo. Aproxima-se aqui muito mais do corpo sem órgãos de Artaud, do vazio que existe só para se encher de possibilidades, do não desejo, mas também desejo, colocado por Deleuze (LINS, 1999), do que das metáforas do corpo, do corpo como objeto de arte como colocado por Henry-Pierre Jeudy (2002). O corpo-obra produz sua própria percepção, o corpo-consciência propõe e acaba possibilitando novas relações entre arte e artista, artista e público, público e arte. O corpo sem órgãos mergulha no seu próprio limbo (con)formando-se em um único órgão.

“Se há consciência do mundo e percepção, é porque o ponto de vista está e não está no espaço – ou melhor, é num outro tipo de espaço que se ‘situa’. Em segundo lugar, esse outro espaço define uma linha de fronteira entre o interior e o exterior, de tal modo que seria impossível perceber o mundo se não se percepcionasse ao mesmo tempo *parcialmente* o corpo. Vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele; como se a consciência fosse coextensiva à sua superfície, de maneira que a vista ou os ouvidos deixassem de ser órgãos privilegiados da percepção, tornando-se o corpo inteiro, com a pele que o cobre e o traz ao exterior, com o seu movimento, os seus membros e articulações que contribuem diretamente para a percepção do mundo, como que um órgão único perceptivo. O corpo inteiro ‘vê’, ou melhor, ‘percepciona’. (...) O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como foi dito: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos”. (Gil, 2004a, pg. 25)

É assim que este corpo-obra existe na dança e propicia um entre, um abismo, um absurdo, uma fronteira que aqui quer ser localizada entre a dança na história e a dança história. Quer-se partir do corpo para identificar a história da dança em Goiânia, mas não será o corpo isolado, e sim o corpo-dança, ou seja, um corpo que está como dança, que é dança para inclusive adentrar ao universo da dança da

cidade. Para isso, a postura não é de uma formação técnica, mas de um corpo-obra, postura artística diante da vida, diante da dança. O que será o corpo-dança? O corpo fusionado com a técnica (conhecimento e consciência corporal) e com as posturas culturais da arte (opção, arte experiencial, arte vida) a ponto de se apropriar da própria dança de forma distinta. De ser dança, um corpo inventado, instaurado.

O corpo e, principalmente a arte é ação, experimentação, acontecimento. Aproxima-se aqui do corpo como rizoma apresentado por Deleuze e Guattari (2004), onde o espaço “entre-atraves-além” é o fundante do conhecimento. No caso de Goiânia, o rizoma possibilita a constituição de uma história da dança, pois o mesmo – ao ser uma antogenealogia, uma possibilidade de conjugar os fluxos desterritorializados – condiz com os acontecimentos de dança da cidade. Sem muitos inícios e fins, só meios. Trabalhar no campo operativo do corpo-consciência também ajuda na constituição desta história, pois compromete também o que se chama de inconsciente, voltando-se e destacando o imóvel, o vazio, o coma. Uma história fugaz e paralisada, mas ao mesmo tempo provocadora, que seja não do seu momento vivido, mas do futuro atual, provocando registros e desejos inesperados. A dança atravessa...

“A fugacidade dos enredos criados e transmitidos a cada vez não garante a sua superficialidade. Mas, por isso mesmo, poder-se-ia retrucar: como captar algum perfil nisso que é fugaz e provisório? Não seria apropriado dizer que um enredo é criado do nada, ou do zero. Nem mesmo que ele nasce da boca exclusiva de alguém. Voltando a repetir, os enredos não nascem, eles atravessam os seres, são expressos de vários modos (não por acaso, Sherazade é quem? Uma multidão de seres e de mundos). E se os enredos não nascem, não morrem; eles podem adormecer (tal como ocorreu com um número grande de histórias contadas por Sherazade) e ganhar o esquecimento de muitos; eles podem envelhecer bem (como muitos vinhos e lendas) ou então irem evaporando discretamente”. (Sant’Anna, 2004, pg. 38)

Em Goiânia, uma história sem muitas histórias, sem muitos arquivos, mas acontecimentos. Ações daqueles que foram atravessados por ela e que acabaram por estabelecer relações com o “outro”, no entre. O outro cidade, o outro lugar da dança, o outro instituições formais de dança, o outro arte. Apreender a complexidade do estofo que permite, cada vez de modo singular, identificar danças-acontecimentos no vasto campo das experimentações da dança.

Da mesma forma que a história se abre para várias verdades, a dança precisa se ver em outras composições, conformações emolduradas no pensamento da arte que desloca a forma em múltiplas formas-corpos-gestos. A dança já se sabe na brevidade do tempo, então pode assumir esta brevidade no tempo-espço histórico, nas palavras, na cultura, na história. Para tal protestam-se novas posturas, novos acidentes, riscos incidentes em um lugar esquizóide. Porque a esquizo-análise conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. Materiais heterogêneos: dança, história, arte, sociabilidades, surto, corpo e dança, história e arte, dança e história... Não se sabe quem convida quem, se é a história acontecendo na arte, se é a arte existindo na história, se é a dança se mostrando e sendo realmente arte. Identificar o corpo-dança nos artistas e nas obras de dança em Goiânia, de 1982 a 1986, dilatado de 1973 a 1988. Será esta a tarefa daqui pra frente...



## BLOCO II

Meu irmão veio correndo mostrar um brinquedo que inventara com palavras. Era assim:  
*Besouros não trepam no abstrato.*  
 Manoel de Barros

## **BESOURO: Caricatura III ou Plano Técnico III: o outro-outro**

### **História da Dança no Brasil: introdução da introdução**

“Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”. (Tese VI – Walter Benjamin)

Para a História, o Tempo não é algo natural e evidente, ele é uma construção cultural. Isso significa lidar com filtros e redes de pertinência de sentidos para a vida. Quer dizer que o Tempo não é único e, portanto a História não é única, ao contrário, ela é, enquanto área de conhecimento, justamente a identificação e a compreensão da produção de histórias que possuem sentidos próprios e plurais. A História debruça-se sobre os critérios de seleção e de relevância dos acontecimentos, explicitando, investigando e problematizando-os. Estes apontamentos são fundamentais para a compreensão da multiplicidade de histórias produzidas, que aqui se direcionam para as muitas escritas e narrativas sobre a dança. Até porque estas histórias também são responsáveis pela produção e compreensão do conhecimento Dança, através das concepções explícitas ou implícitas nas formas de apresentá-la e narrá-la. Para Koselleck (2006), a História é um jogo entre três esferas de tempo: a dimensão existencial, o conjunto de fatos do passado e o conhecimento e concepção que se tem da vida. Cada um destes tempos relaciona-se um com outro, influenciando e sendo influenciado. Por isso a história é apreendida na sua própria historicidade.

“Daí deduz-se que, fora da narração, os acontecimentos em si são mudos; só falam porque foram inseridos numa certa combinação entre eles. Logo não existem ‘fatos nus’: os fatos estão sempre vestidos, tudo depende de como isso é feito, pela ‘alfaiataria’ do historiador”. (BODEI, 2001, pg. 66)

A formação, difusão e apropriação de discursos de dança no Brasil e em Goiânia, nas décadas de 1970 e 1980 compreendem este recorte. A

problematização aqui diz respeito ao campo da memória e dos imaginários sociais encontrados na produção artístico-cultural da dança, ressaltando sua ficcionalidade, particularmente no âmbito de sua história pública e social. A tentativa é de compreensão desses discursos nos seus momentos históricos, mas ao mesmo tempo, aceitar que o lugar histórico atual abre possibilidades outras para este mesmo passado. Esta forma de compreensão e exercício da história é apresentada nas teses de Benjamin sobre o Conceito de História (1992) onde o passado pode assumir uma nova forma a partir de cada presente que dá a ele a possibilidade de não se perder para sempre no esquecimento. E também com a História dos Conceitos de Koselleck (2006) que diz respeito ao sentido dado à experiência de vida e às perspectivas de futuro, a partir da apreensão conceitual ampliada do mundo.

No caso da dança, as possibilidades de vivenciá-la e também registrá-la estão relacionadas às várias concepções que se tem dela e, principalmente, se aquilo que se faz é considerado dança, se é considerado arte. Esta é uma das grandes problemáticas na constituição das histórias da dança no Brasil. Na maioria delas não estão explícitos os conceitos que estabeleceram os critérios de seleção e relevância, conseqüentemente do que entrava e do que ficava de fora. Isto acarretou em um naturalismo dos próprios fatos e, conseqüentemente, do funcionamento e ordenamento evolucionista destes, além de um essencialismo ao fenômeno dança. A concretude disto na dança ecoa diretamente no desenvolvimento da mesma. Como na modernidade os conceitos criam experiências (Koselleck, 2006), isto faz com que o “Anjo da História” de Benjamin não consiga parar de repetir o passado, consolidando o “estado de exceção permanente” vivenciado principalmente na concepção progressista de história consolidada desta mesma modernidade.

Esta situação é encontrada no campo da história da dança no Brasil de uma forma geral, talvez por ser uma historiografia recente e primária. Roberto Pereira escreveu um artigo publicado em 2007, intitulado “*Livros de história da dança no Brasil: porque eles merecem ser lidos*”, onde faz um minucioso levantamento desta produção. As publicações sobre dança lançadas no Brasil de eficiente distribuição aconteceram somente na década de 1980. Os primeiros foram: *Balé – Uma Arte*, de

Dalal Achcar, 1980; *Pensar a dança*, de Roger Garaudy, 1980 e *Um instante na vida do outro*, de Maurice Béjart, 1982 (PEREIRA, 2007).

“Na verdade, já existiam alguns outros títulos voltados à dança lançados no país, mas que eram de difícil acesso, por estarem quase todos esgotados. (...) Do importante crítico inglês Cyril Beaumont, havia uma tradução de sua obra já famosa, *The complete book of ballets*, de 1937, que aqui ganhou o título *O livro do ballet*, sendo lançado 16 anos depois. Dedicado a contar os enredos dos ballets clássicos, reunindo informações sobre sua estréia acompanhadas por uma pequena biografia de seus coreógrafos, a edição brasileira trazia ainda uma curiosidade: pontuava em notas de rodapé as primeiras apresentações de algumas dessas obras no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, ainda no século XIX. Esse dado conferia ao livro de Beaumont, portanto, o estatuto de ser talvez um dos primeiros registros da história da dança brasileira daquele século, que permanece até os dias de hoje carente de estudos. O russo Pierre Michailowsky, que havia fixado residência no país em 1926, lançou dois livros: o primeiro em 1956, *A dança e a escola de ballet*, onde dedicava algumas páginas para contar como iniciou seu trabalho ao lado de sua esposa, a bailarina Vera Grabinska, no Rio de Janeiro, e um segundo, de 1960, *A dança: arte educadora do corpo e do espírito*. Em 1964, o maestro Luís Ellmerich lançou sua *História da dança* e, nela, reservava partes para a dança folclórica brasileira, para a chegada do ballet no Brasil e ainda outra que elencava alguns bailados de compositores brasileiros. Um ano depois, Edméa Carvalho lançou *O ballet no Brasil*, intercalando as montagens dos ballets de repertório pelo corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro com biografias de seus artistas mais influentes. Por fim, o pesquisador Linneu Dias, em 1978, organizou uma pequena brochura dedicada à história do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo”. (Idem, 2007, pg. 46-47).

Ele continua apresentando que na década de 1980 foram publicados sete livros<sup>29</sup> sobre história da dança no Brasil, sendo que estas primeiras escritas foram realizadas, em sua grande maioria, por ex-bailarinos, jornalistas e críticos de dança – que eram ex-bailarinos e jornalistas. Na década de 1990 este número cresce para dezessete publicações, destacando-se a história de importantes companhias e seus percursos, como é o caso do Ballet Stagium e o Grupo Corpo, entretanto com edição e distribuição muito limitadas<sup>30</sup>. A partir do ano de 2000 esta situação se transforma

<sup>29</sup> *Nos passos da dança*, de Maribel Portinari, 1985. *Pequena história da dança*, de Antônio José Faro, 1986. *Imagens da dança em São Paulo*, de Cássia Navas, 1987. *A dança no Brasil e seus construtores*, de Antônio José Faro, 1988. *A dança teatral no Brasil*, de Eduardo Sucena, 1989. *História da dança*, de Maribel Portinari, 1989 e *Danças populares brasileiras*, de Helena Katz, 1989.

<sup>30</sup> *Revista Dançar: 10 anos, 1982-1992*. Editores Christine Greiner e Marcos Barreto. Textos de Helena Katz, Dino Carrera, Cássia Navas e Saulo Borges. São Paulo: Editora Dançar, 1992. *O Brasil*

consideravelmente. Pereira cita que somente no período de 2000 a 2004 são trinta e seis publicações, predominando, em sua grande maioria, biografias e cartografias de contextos regionais e locais, inclusive de festivais de dança<sup>31</sup>. Este perfil explicita não só um cuidado maior com as particularidades, mas também o esforço de contornar a grande lacuna existente no campo do registro, catalogação e acessibilidade de documentos e memórias da dança no Brasil. Como os materiais encontrados são sempre vastos e diversos, a organização e divulgação destes tornam-se uma grande contribuição para ambas às áreas: dança e história. As produções mais recentes procuram um rigor no que concerne às informações dos acontecimentos e, principalmente constroem perguntas e respostas respeitando e valorizando os contextos particulares de dança. Ocorre a ampliação dos fatos e das memórias da dança, entretanto estas escritas ainda se concentram no âmbito acadêmico, em teses e dissertações<sup>32</sup> que, em sua maioria, não possuem um foco propriamente histórico, mas já traz uma flexibilidade e certa complexidade à historicidade.

---

*descobre a dança descobre o Brasil*. Editor Alexandre Dórea Ribeiro e texto de Helena Katz. São Paulo: Dórea Books and Art, 1994. *Grupo Corpo, companhia de dança*. Direção editorial de Paulo Pederneiras e textos de Helena Katz. Rio de Janeiro: Salamandra Editorial, 1995. *Dança no Brasil*, de Ida Vicenzia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997. *Stagium, as paixões da dança*, de Décio Otero. São Paulo: Hucitec, 1999. Neste ano de 1999, chega o primeiro livro da coletânea *Lições de Dança*, com artigos de pesquisadores vindos do universo acadêmico e artístico e que foi uma contribuição muito grande para a bibliografia da dança no Brasil. Organizado por Roberto Pereira e Sílvia Soter e publicado pela Editora da UniverCidade, no Rio de Janeiro. Teve cinco volumes, até o ano de 2005.

<sup>31</sup> Atualmente existe um esforço em se produzir histórias da dança nos contextos regionais/nacional, a fim de se mapear este movimento artístico desenvolvido em todo o Brasil. É o caso de artigos encontrados no já citado *Lições de Dança*; *Cartografia da dança – criadores-intérpretes brasileiros*, de Fabiana Britto, 2001; *Coreografia de uma década: a história do Panorama RioArte de Dança*, de Adriana Pavlova e Roberto Pereira, 2001. *Passos da dança Bahia*, de Lia Robatto, 2002; *A História que se Dança: 45 anos do movimento da dança em Brasília*, de Yara De Cunto, com texto de Susi Martinelle, 2005.

<sup>32</sup> Existe um significativo grupo de novos pesquisadores que estão ressaltando as problematizações históricas para uma maior compreensão dos contextos locais e das realidades específicas de dança, a exemplo desta tese. No ano de 2007 é realizado, dentro do 25º Festival de Dança de Joinville, a primeira edição do “Seminários de Dança”, cuja temática foi *História em Movimento: biografias e registros em dança*, onde foram apresentadas pesquisas desta natureza sendo realizadas em Recife, São Paulo, Florianópolis, Rio de Janeiro, Fortaleza, Goiânia, Florianópolis, Manaus, Belo Horizonte e Curitiba e que resultou na publicação de artigos apresentados no mesmo. Destaco um trecho da apresentação do livro: “As histórias da dança no Brasil e do Brasil são dois universos que começam, aos poucos, a se tocar. Se a dança cênica neste País já se desenvolve há muito, a pesquisa sobre sua história e a iniciativa de preservar seus registros ainda são bastante jovens. (...) Novas pesquisas, sobretudo no âmbito acadêmico, vem sendo desenvolvidas, e essa história encontrou em dissertações e teses nova e profícua possibilidade de ser abordada. Nesse percurso, o que se pode comemorar é que tais pesquisadores desenvolvem suas pesquisas sobre a dança em seu ambiente, compondo um grande mapa histórico da dança neste País. Há, entretanto, um dado curioso nesse panorama: uma expressiva parcela desses pesquisadores não possui formação voltada especialmente para a ciência da historiografia. São, desse modo, quase *amadores* em sua empreitada, no sentido mais literal do termo: o fazem, porque amam realmente seu objeto e sabem de sua urgência, muitas vezes partindo de memórias e relatos de suas próprias vivências artísticas”.

A manipulação de uma multiplicidade de arquivos e principalmente a produção de muitas histórias vindas de um mesmo arquivo possibilita a compreensão de que estes – como acervos organizados de determinados acontecimentos – estão, de alguma forma, terminados, mas, ao mesmo tempo, são intermináveis (RICCEUR, 2007). O arquivo é algo aberto, vivo, pois se pode recorrer a ele de infinitas maneiras e assim encontrar infinitas possibilidades, produzindo uma diversidade de histórias. Ricœur convoca-nos a reencontrar a incerteza da história admitindo as diferentes possibilidades de futuro que um passado é capaz de produzir. Santos (2009) também adverte para o perigo da absolutização da fonte, pois os documentos são também manipuláveis. E ele complementa que o valor histórico estará no compromisso, no cuidado, qualidade e respeito do historiador quanto ao acontecimento e tudo que o explicita – fontes e testemunhos –, e respeito com ele próprio.

Nesta perspectiva destacam-se os livros *A formação do Balé Brasileiro – nacionalismo e estilização*, de Roberto Pereira, 2003 e *A dança possível, as ligações do corpo numa cena*, de Rosa Primo Gadelha, 2006. Este último, para dar conta do processo de mutação da dança cênica cearense, coloca como ponto central o corpo e suas várias concepções traduzidas na dança e também realiza um trabalho historiográfico da constituição da dança cênica cearense muito competente. O reconhecimento de que toda história é sim uma narrativa e que esta é *carregada de teoria* (BODEI, 2001) são as duas características fundamentais que precisam ser admitidas e explicitadas por um historiador consistente. Com isso, a alternativa proposta pelas tendências teóricas atuais da História está

“(...) no explicitar as premissas subjacentes e as consequências hipotéticas de toda narração que pretenda compreender acontecimentos ‘reais’, a fim de poder submetê-las a razoáveis exames críticos, metódicos e comparativos. Quando falta essa consciência, as filosofias da história miniaturizadas e dissimuladas grassam, apesar de fingirem não existir”. (BODEI, 2001, pg. 66-67)

Alguns textos da historiografia levantada por Pereira (2007) já trazem primeiros questionamentos em relação à imprecisão dos dados encontrada nos livros das décadas de 1980 e principalmente a exacerbada e perigosa parcialidade

implícita diante dos fatos, ainda presente na produção da década de 1990. Como já foi colocado, o exercício histórico é justamente a explicitação dos traços e percepções possíveis e existentes, inclusive e principalmente de quem escreve. Infelizmente, esta escrita extremamente pessoal e arbitrária acabou gerando uma naturalização para com os acontecimentos de dança, o que acarretou em hierarquias, preconceitos e sérias omissões diante das diversas e heterogêneas manifestações de dança no Brasil. Isto é próprio da escrita universalizante e mecânica predominante na área da própria história até meados do século XX e que foi sendo questionada e confrontada com estudos culturais advindos do campo geral das ciências humanas.

“Desde então tornou-se possível compreender a história como um processo, desencadeado por forças imanentes não mais derivadas de determinações naturais e, com isso, não mais explicável, de forma suficiente, a partir de relações causais. A dinâmica da modernidade histórica é uma dinâmica *sui generis*. Trata-se de um processo de resultados, cujo sujeito ou sujeitos podem ser investigados somente na reflexão sobre o processo, sem que com isso o próprio processo se faça determinável. Com isso, a teologia divina de outrora cai na ambigüidade do planejamento humano, o que pode ser verificado na ambivalência do conceito de progresso, que sempre tem de ser identificado ao mesmo tempo como finito e infinito, quanto fora de seu campo semântico original, que remete ao espaço e ao mundo natural. De igual forma, o moderno conceito de história extrai sua ambivalência da obrigação de ter que ser pensado como um todo (ainda que fosse por razões estéticas), mas que ao mesmo tempo jamais pode ser dado como terminado, pois o futuro permanece desconhecido, ainda que de forma conhecida”. (KOSELLECK, 2006, pg. 132)

O diálogo se dará, neste primeiro trecho, com esta bibliografia encontrada de histórias da dança produzidas no Brasil, buscando explicitar o imaginário simbólico construído sobre a experiência da dança e seus acontecimentos, mesmo que, em alguns momentos, se esbarre na consistência histórica. Quer-se muito mais o teor da escrita do que o seu rigor. Como este não é o foco principal da tese, não será feito um desdobramento aprofundado de confronto com os trechos apresentados. A história local terá um andamento através de uma abordagem crítica, concreta e relacional para com os acontecimentos nacionais e internacionais da dança. As citações funcionarão como o seu duplo, às vezes afirmativo, às vezes distorcido destes acontecimentos. Quer-se a possibilidade do exercício da sutileza dos discursos e, principalmente de suas verdades. Através destas escritas da história da

dança pode-se compreender um pouco sobre como esta se desenvolveu, ou melhor, quais das tantas danças que se desenvolveu e o quê e, principalmente, como foi explicitado e registrado. Assim, compreender-se-á o trato dado a ela e, principalmente como ela chega a quem com ela se encontra. Está-se no campo das representações e são elas que irão agora imperar, pelo menos nesta breve parte desta história, onde a imprevisibilidade é relativa.

“A imprevisibilidade certamente é apenas relativa: parece-me inegável que um certo número de previsões para o século XX em linhas gerais se realizaram. A verdade é que, no curso dos acontecimentos históricos, há um núcleo irredutível do inesperado que escapa os mais rigorosos ‘cálculos de probabilidades’. Isso não resulta apenas das limitações próprias dos métodos de conhecimento em ciências sociais, mas da própria natureza da *práxis* humana. Ao contrário dos eclipses da lua ou da próxima passagem do cometa Halley, o resultado da ação histórica dos indivíduos e dos grupos sociais continua consideravelmente imprevisível”. (LÖWY, 2005, pg. 150)

Tratar-se-á inclusive de um passado que não teve seu futuro, aquele que poderia ter sido, mas não foi. Aqui se abre a possibilidade para construir um passado e, na história aberta de Benjamin (LÖWY, 2005), a possibilidade de reparação histórica e muito mais da, posteriormente sim, “imprevisibilidade histórica”. Inclusive a história aberta de Benjamin aqui vai abrir mais do que fechar, buscando definir um espaço da diferença deleuziana, a singularidade. Aqui será disposto o testemunho e os documentos encontrados deste recorte histórico da dança em Goiânia, cruzando com os discursos encontrados nos livros, considerando que todos são interpretações e por isso passível ao princípio crítico. A personagem principal desta história é a dança em uma condição complexa onde ela se encontra alterada e inalterada, dependendo do momento em que, ou a coloca-se em isolamento, ou a insere em um aglomerado contraditório (YOURCENAR apud DE ROSBO, 1987). À frente se dirá sim à memória, ou melhor, ao esquecimento, e não a história. A memória ativa e que re-elabora, que explicita o processo, mais que o resultado. Estar-se-á atrás do processo, do ir e vir, das indecisões, das confusões, das afirmações. Aqui se constrói arquivo com documentos de naturezas distintas. Partindo de Nietzsche (2003), a questão aqui é a vida e são as escolhas, destas testemunhas e a minha, na dança que estou a narrar. O que se transforma em memória-representação e o que fica na zona obscura.

Nietzsche também anuncia que *não existem fatos, somente interpretações* e, para a História, estas estão em movimento e fazem parte do domínio da memória. Compreende-se aqui a memória – documento e recordação – também como acesso ao que não foi dito e ao que não foi identificado e desta forma tem-se o recordar como possibilidade de re-elaborar. Para isso é bem vinda a compreensão de Freud (1990) sobre o exercício da memória como identificação não só das lembranças como dos esquecimentos que a compõe. E aqui considerar os discursos de dança, seus ordenamentos e hierarquias e, principalmente, seus esquecimentos. As várias camadas temporais objetivas e subjetivas encontradas. Recordar, compreender e identificar a realidade concreta da dança e os lugares que os discursos ocupam, até para fazê-los ocupar outros lugares, conquistarem outros valores e importâncias. Assim, a ação freudiana de recordar se torna o ato de elaborar para não repetir. E tendo Deleuze como o filósofo da diferença, mas também da aliança (MACHADO, 2009), considera-se o plano da realidade concreta, histórica e dialética, até para identificar esta profundidade como uma dobra da superfície. Com isso chegar à apresentação e compreensão de um rizoma, que se destaca e se estranha deste modelo de pensamento de árvore-raiz (DELEUZE, 2004). E nesta operação o rizoma tornar-se-á uma conquista, a finalidade, uma disputa, o surto.

### **Contexto Histórico-Cultural da Dança em Goiânia-Brasil (1970/1980)**

“Quando o historiador mergulha no passado, ultrapassando suas próprias vivências e recordações, conduzido por perguntas, mas também por desejos, esperanças e inquietudes, ele se confronta primeiramente com vestígios, que se conservaram até hoje, e que em maior ou menor número chegaram até nós. Ao transformar esses vestígios em fontes que dão testemunho da história que deseja apreender, o historiador sempre se movimenta em dois planos. Ou ele analisa fatos que já foram anteriormente articulados na linguagem ou então, com a ajuda de hipóteses e métodos, reconstrói fatos que ainda não chegaram a ser articulados, mas que ele revela a partir desses vestígios. No primeiro caso, os conceitos tradicionais da linguagem das fontes servem-lhe de acesso heurístico para compreender a realidade passada. No segundo, o historiador serve-se de conceitos formados e definidos posteriormente, isto é, de categorias científicas que são empregadas sem que sua existência nas fontes possa ser provada”. (KOSELLECK, 2006, pg. 305)

O contexto histórico-cultural da dança em Goiânia foi organizado identificando as estruturas de articulação do saber Dança, a partir das categorias históricas indicadas por Koselleck (2006), quais sejam, da visualização dos espaços de experiências da dança na cidade de Goiânia e dos horizontes de expectativas fomentados nestes e que roçam com estas mesmas categorias em âmbito nacional e internacional. Esclarecendo que estas categorias não são estanques e, inclusive, se misturam, se chocam e se ultrapassam, indicando que uma não é, necessariamente, a correspondência da outra. Interessa olhar com bastante curiosidade para esse passado da história da dança em Goiânia e, principalmente para a sua imprevisibilidade. No campo histórico não se fala em um único tempo, mas sim em muitos, sobrepostos uns aos outros e aqui confrontados relacionando o desenvolvimento da dança localmente e nos grandes centros de desenvolvimento cultural, indicados na bibliografia da área. Atentando-se também para as noções adverbiais de tempo como “ainda não” ou “não mais” que não são ritmos temporais regidos pela natureza e sim proposições culturais que produzem sentidos e se desdobram em atos. Neste exercício histórico será reconhecida a existência e persistência destas diferentes extensões temporais e será problematizado como estas operam.

Este contexto histórico-cultural da dança é aqui apresentado de forma a situar de onde surgiram os acontecimentos artísticos, os quais compõem o foco central desta tese. Por isto mesmo, a realidade não será exaustivamente detalhada, apesar de se reconhecer a necessidade disto ser realizado em um outro momento, pois o que se tem da história da dança de Goiânia, está, a maioria, no âmbito da memória, como “matéria-prima”. Identificou-se somente um dossiê intitulado “*A dança em Goiás nos anos 70, memória e identidade*”<sup>33</sup> publicado em 2004, um artigo sobre este mesmo recorte, “*Um momento da dança em Goiás*”<sup>34</sup>, de 1998, além de duas monografias de graduação, uma em Educação Física, intitulada “*Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*”<sup>35</sup> e outra em História intitulada “*Movimento Cultural em Goiás – Teatro e Dança: década de 70 até os dias*

<sup>33</sup> FÁTIMA, Conceição V. e LEMOS, Jandernaide R. e LIMA, Lenir M. *A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade*. Goiânia: dossiê FUNDETEG, 2004.

<sup>34</sup> LIMA, Lenir Miguel. *Um momento da dança em Goiás*. In: Revista Pensar a Prática, Goiânia: Editora da UFG, v. 1, n. 1, p. 74-80, jan./jun. 1998.

<sup>35</sup> RIBEIRO, Luciana Gomes. *Dança contemporânea em Goiânia: o começo de uma história*. Monografia de Graduação em Educação Física. Goiânia: ESEFEGO, 1998.

*atuais*<sup>36</sup>, de 1997. Não se encontrou outras escritas da história da dança em Goiânia até este momento, somente indícios da mesma. Os suportes destas memórias são variados – oral, gráfico, visual e áudio-visual, e partiu-se destas fontes de diferentes tipologias – dos testemunhos, programas de espetáculos, recortes de jornais, fotos e registros audiovisuais –, na construção de um primeiro arquivo, qual seja.

“A dança no Brasil sempre viveu de altos e baixos e muita influência estrangeira. Houve uma época em que os bailarinos brasileiros tinham que inventar um pseudônimo (de preferência russo, os balés russos e Diaghilev estavam na moda), para terem seus dotes reconhecidos pelos iguais... e pelo público! Diante dessa situação não é de se espantar que somente em 1927 surgisse a primeira escola oficial brasileira, creditada a uma russa, Maria Olenewa. O fato se deu no centro mais desenvolvido do país, o Rio de Janeiro. (...) Nos demais estados do Brasil a situação era de estagnação...”. (VICENZIA, 1997, pg. 11).

Para se compreender a constituição da prática artística da dança em Goiânia, precisa-se identificar o que era reconhecido como tal no contexto sócio-cultural brasileiro mais amplo. E o tempo todo serão buscados princípios explicativos na imaginação sociocultural e histórica da arte, identificando categorias, entretanto somente de forma apresentante e indicativa de uma discussão crítico-reflexiva, pois o foco central é de cunho artístico e não sociológico ou cultural.

O sentido de *formação* em dança se materializa oficialmente no Brasil com a criação desta primeira escola no Rio de Janeiro. Ela vai dar a legitimidade a tal conhecimento não só como pertencente ao universo da dança, mas principalmente como o que dá a condição artística à dança. Como coloca Monteiro (1999), o balé como invenção do Renascimento Italiano, codificado e sistematizado na França, foi difundido no ocidente nos séculos XVII e XVIII assumindo dimensões planetárias. Todavia, esta plena aceitação no Brasil condiz a sua inserção realizada muito anteriormente à escola de Maria Olenewa, através da pedagogia jesuítica como arte cortesã, onde o balé foi “*posto a serviço da teologia-política própria do mundo ibérico, estruturando usos e práticas festivas*” (MONTEIRO, 1999, pg. 172). Assim, a sua forma dramática refletindo hierarquias de poder é identificada não só enquanto

---

<sup>36</sup> CAETANO, Renata dos Santos. *Movimento cultural em Goiás – Teatro e Dança: década de 70 até os dias atuais*. Monografia de Graduação em História. Goiânia: UFG, 1997.

prática de uma elite, mas incorporada nas festas político-religiosas, “*funcionando como propaganda político-teológica dirigida às massas e como instrumento de catequese*” (idem, pg. 175). Por isso identifica-se que a codificação desta gestualidade apresentável compete não só ao palco artístico, como ao palco social, traduzido nos bailes. Este é o conhecimento em dança colocado como verdadeiro e fundado como escola.

“Quando a primeira escola oficial de dança no Brasil é fundada, no dia 11 de abril de 1927, na sala nº 70 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pela bailarina, coreógrafa e professora russa Maria Olenewa (1896-1965), o sentido de *formação* de uma idéia de balé começa a se delinear no país. (...) Desde o século XIX, o Brasil recebia bailarinos, coreógrafos, professores de balé, além de companhias estrangeiras que se apresentavam em seus teatros. Mas, sem duvida, foi apenas no século seguinte que a dança brasileira, ao ganhar uma escola e depois uma companhia oficial começou a desenvolver-se”. (PEREIRA, 2003, pg. 91-93)

E assim, o balé se apresenta como um produto teatral do universo legítimo da arte e, por isso mesmo, apreciado por uma platéia de especialistas e iniciados neste conhecimento. Com isso ele passa a compor os projetos de Estado bem como a fazer parte da formação cultural de uma elite. Ele se situa no campo da formação artística, tanto para uma produção e atuação profissional, quanto como parte do conjunto de conhecimentos e habilidades bem vistos para compor uma educação, particularmente para as “moças bem nascidas”. E é com estas prerrogativas que se encontrou a dança na cidade de Goiânia. Têm-se testemunhos de pequenas apresentações de dança realizadas nas “*garden party*” que aconteciam nos jardins do Palácio das Esmeraldas, sede do Governo Estadual, no final da década de 1940 e início da década de 1950. Estas apresentações eram preparadas por dona Silene de Andrade, filha de Amélia Brandão, mais conhecida como “tia Amélia” – professora de piano e famosa por seus chorinhos<sup>37</sup>. Dona Silene de Andrade era cantora e bailarina, e lecionava balé na garagem da casa delas. Como a primeira dama do Estado organizava estas referidas festas e tia Amélia realizava pequenos saraus nestas, algumas vezes dona Silene preparava apresentações de dança para completar o evento. Certa vez quis fazer um minueto de meninas pequenas e para isso precisava de meninos para acompanhá-las. Dentre estes estava Estércio

<sup>37</sup> “Em 1988, o *hall* de entrada do Teatro Goiânia passou a denominar-se ‘Sala Tia Amélia’, em homenagem à pianista e compositora Amélia Brandão Nery.” (BORGES, 2007)

Marques Cunha, importante e reconhecido compositor goiano, que era aluno de piano de tia Amélia.

*...enfim, eram meninos da sociedade aqui, que a gente foi dançar o minueto e foi uma experiência muito gostosa pra gente dançar ali e nisso ficou. Então existia essa escola de dona Silene, as moças da sociedade freqüentavam balé nessa época. Das meninas que freqüentavam por essa época na dona Silene, Ana Maria Pacheco, a escultora, porque a gente era como irmão.<sup>38</sup>*



Figura 07: Apresentação de um minueto. Final da década de 1940.  
Fonte: Arquivo Particular.

Este tipo de iniciativa parecia comum nas capitais brasileiras e a estrutura social é muito similar. Gadelha (2006), ao relatar sobre o início da dança cênica no Ceará, também identifica indícios de apresentações realizadas durante “jantares dançantes” em um clube da elite cearense, onde pares de crianças compuseram um bailado.

“Em Fortaleza, no início da década de 1930 – sobretudo quando a dança cênica estava dando seus primeiros passos nos chamados ‘salões nobres’ das ‘festas de arte’ realizadas nos clubes, como aconteceu no Ideal – a maioria das bailarinas, e em algumas ocasiões, todas as bailarinas, eram ‘as senhorinhas da alta sociedade do Ceará’” (GADELHA, 2006, pg. 156).

<sup>38</sup> Estércio Marques Cunha. Entrevista realizada em 26/11/2009.

Este saber sistemático e legítimo chega ao interior do país através de emigrantes e brasileiros de outras regiões que aqui se instalam. Encontram-se traços de uma dança formalizada através de iniciativas particulares de pessoas que aqui se estabeleceram. Estas, ou dão continuidade à atividade de dança que já realizavam fora, ou vêem no contexto local a possibilidade de desenvolver e aplicar uma formação adquirida na sua localidade. Encontraram-se mais similaridades em outras histórias, como no livro “Os passos da Bahia”. Nele Robatto (2002) indica que até a década de trinta, não havia nenhuma Escola ou Academia de Balé no Brasil. O que aparece é, *“eventualmente, professoras, de origem ou com formação europeia, [que] ofereciam cursos esporádicos para uns poucos talentos locais, mas na sua maioria, apenas para mocinhas diletantes da sociedade”* (pg. 29).

“Na década de cinqüenta, nada de significativo havia em termos de dança cênica na Bahia. As únicas professoras de balé eram as baianas Odete Franco, formada na Escola de Educação Física do Rio de Janeiro, e sua assistente, Isaura Gazineu, que trabalharam com o notável professor Adroaldo Ribeiro Costa, criador e diretor do programa de rádio de maior sucesso na época, a Hora da Criança”. (ROBATTO, 2002, pg. 32)

Indícios apontam que também no início da década de 1950, chegaram a Goiânia, duas estrangeiras acompanhando os maridos engenheiros que vieram trabalhar com construções de pontes. Dona Karen, uma alemã, e dona Nádia, uma russa, abriram uma sala de balé clássico. Estércio, pela experiência passada, foi convidado a participar de uma apresentação desta classe e resolveu estudar balé. Lá também estudaram Ana Maria Alencastro Veiga, conhecida como Sinhá, que se firmou como uma influente professora de dança de Goiânia e Norma Lillia Biavaty<sup>39</sup>,

<sup>39</sup> “Nascida em Goiânia, Norma Lillia Biavaty viveu no Rio de Janeiro até os 15 anos. Era considerada uma menina-prodígio. Dançava muito bem, a ponto de ganhar reportagens nos melhores jornais da época. Aos 6 anos, já subia nas sapatilhas de ponta. Tudo culpa de uma professora de balé alemã, da qual Norma não se lembra nem do rosto nem do nome. Só da voz e das palmas ritmadas: ‘Nor-ma! Nor-ma!’. Para ela, a professora só podia ser maluca. ‘É abominável colocar uma criança de seis anos para dançar nas pontas.’ Norma veio para Brasília em 1962, aos 15 anos, quando completava a Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A mudança de rotina, o poeirão vermelho não a impressionaram. Com a transferência do pai para outra cidade, ela descobriu que seu verdadeiro dom era o de ensinar. No ano seguinte começou a dar aulas de balé na escola Nossa Senhora do Rosário. A academia da 108 Sul foi aberta em 1973. Instalada no Distrito Federal, fez inúmeros cursos internacionais, como o da *Royal Academy of Dance*, de Londres”. (Trecho da coluna perfil do Jornal Correio, texto de Fernanda Lambach, publicada em 22/06/2003)

“No período da ditadura militar no Brasil, a dança de Brasília sobreviveu nutrindo-se das academias

um dos nomes mais relevantes da dança clássica de Brasília. Elas montaram algumas coreografias e chegaram a realizar apresentações no Cine-Teatro Goiânia, no Jockey Clube e também em Anápolis. No final da década de 1950 estas professoras vão embora de Goiânia e a sala é fechada. Em outubro de 1967 é criada a Escola de Artes Veiga Vale, a primeira escola pública de artes, vinculada ao Estado, entretanto não há registro de aulas de dança neste período. Há uma lacuna na década de 1960 em relação à dança na cidade que, acredita-se estar relacionada à ausência de professores com formação específica para ministrar aulas de dança.

No começo da década de 1970, testemunhas dão notícia de um professor de balé chamado Antônio Melo. Este ministrava aulas em sua casa juntamente com sua esposa e aparecia na TV, em um programa de variedades, apresentando suas alunas. Isto fez com que este se tornasse mais conhecido, entretanto estas ainda eram iniciativas pessoais e isoladas. É somente na década de 1970 que ocorre a institucionalização da dança na cidade, onde esta aparece em espaços oficiais de ensino. Neste período já existem, no Brasil, outras vertentes de ensino e prática artística de dança que diferem do Balé Clássico. Entretanto este ainda se apresentava como o principal caminho na formação de uma estrutura oficial de dança desencadeando na criação de vários Corpos de Baile atrelados, particularmente, a institucionalização estatal da dança. Por outro lado, identifica-se que o ensino da dança também se consolidou associado a uma formação corporal, particularmente feminina, vinculando-se à ginástica rítmica.<sup>40</sup> O escape ao balé clássico se dá em dois sentidos: tanto por influência da dança moderna<sup>41</sup> que chega

---

de balé clássico. Cultivando a terra em tempos de aridez, Norma Líllia e Lúcia Toller, que vieram para a capital federal acompanhando os sonhos de seus pais, aqui ficaram, trabalhando e escrevendo parte importante da história da dança local. Provenientes de escolas de balé clássico do Rio de Janeiro, de formação fortemente influenciada pela escola russa, com as mestras Tatiana Leskova, Madame Makarowa e Eugênia Feodorova, entre outras, estas pioneiras fundaram aqui suas academias na década de 60, tornando-se referência da dança de Brasília, durante vários anos". (CUNTO, 2005, pg. 18)

<sup>40</sup> Vide PEREIRA (2003) que identifica que os professores de balé que vieram para o Brasil, na década de 1920, também lecionaram em clubes e colégios particulares, ensinando "ginástica plástica e danças clássicas" (pg. 99). GADELHA (2006) também sinaliza que no período inicial do ensino da dança em Fortaleza, "o professor de dança também era professor de ginástica, a escola de dança também era uma escola de ginástica" (pg. 161).

<sup>41</sup> "A dança moderna surgiu, na verdade, como realização dos ideais do movimento romântico. Indispôs-se de modo positivo contra a artificialidade do balé clássico, estabelecendo como seu objetivo principal a expressão de um impulso interior, mas também reconheceu a necessidade de formas vitais desta expressão, e apreendeu o valor estético da forma, em si e por si mesma, como seu complemento. Ao levar adiante este propósito, desvencilhou-se de tudo quanto existia até então e recomeçou do início". In: MARTIN, John apud STRAZZACAPPA, Márcia. *A Dança Moderna*, pg.

ao Brasil através das “correntes migratórias”<sup>42</sup>, tanto por influência das danças produzidas nos teatros de revista<sup>43</sup> e que, posteriormente, também vão marcar forte presença na televisão brasileira.

A dança moderna foi fortemente influenciada pelos “pedagogos do corpo”, que também influenciaram a Ginástica Rítmica do século XX. Tanto a dança rítmica da Educação Física, quanto o movimento de dança moderna vieram como resposta à padronização fechada e conseqüente mecanização a que o movimento corporal foi submetido na era industrial. Os principais nomes são François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), Isadora Duncan (1878-1927) e Rudolf Laban (1879-1958). Estes buscavam uma formação poética e expressiva do movimento e do corpo.

As danças dos teatros de revista são um “mix” de balé clássico, ginástica rítmica e danças populares tanto brasileiras como estrangeiras. É neste espaço que

---

232. “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”. In: SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. pg. 97.

<sup>42</sup> Chinita Ullmann (1904 – 1977), brasileira, que foi aluna de Mary Wigman, na Alemanha, na década de 1920. Retornou ao Brasil em 1932. Posteriormente foi a primeira professora de expressão da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Maria Duschenes (1922 – ), húngara que se fixou no Brasil na década de 1940, em São Paulo, trazendo o método Laban\_Jooss. Nina Verchinina (1910 – 1995) , moscovita, foi convidada a dirigir a escola de dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde tentou introduzir a sua referência em Isadora Duncan, entretanto não foi bem aceita. Fixou-se no Brasil em 1954, onde criou sua própria escola. Yanka Rudzka (1916 - ), polonesa que estuda o método Dalcroze, foi convidada a criar um curso de dança moderna no Museu de Arte de São Paulo, em 1952, que se chamou “dança expressiva”. Foi a fundadora do primeiro curso de dança universitário do Brasil, na Universidade Federal da Bahia, em 1956. Rolf Gelewski (1930 – 1988), alemão que estuda com Mary Wigman. Foi o diretor que sucedeu Yanka Rudzka na Escola de Dança da UFBA na década de 1960. In: AMADEI, Yolanda, 2006; VICENZIA, 1997.

<sup>43</sup> “O teatro de revista brasileiro tem início em 1859, no Teatro Ginásio, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *As Surpresas do Sr. José da Piedade*, de Justiniano de Figueiredo Novaes. Assim como o nosso teatro musicado surge como um derivado da opereta francesa, a revista também recorre ao modelo francês: um enredo frágil serve como elo de ligação entre os quadros que, independentes, marcam a estrutura fragmentária do gênero. Seu ingrediente mais poderoso é a paródia, recurso do teatro popular que consiste em denegrir um aspecto, fato, personagem, discurso ou atitude proveniente da cultura erudita ou, em outras palavras, da classe dominante.”. In: Enciclopédia Itaú Cultural\_www.itaucultural.org.br. Um dos primeiros cursos oficiais de danças brasileiras e de outros países foi ministrado por Eros Volúcia, em 1942, no Teatro Ginástico. Era o curso de dança do Serviço Nacional de Teatro. Eros Volúcia se formou na Escola de Bailados do Rio de Janeiro, e foi a responsável pelos “bailados brasileiros”, que se apresentou pela primeira vez no Teatro Municipal em 1937, com a presença do presidente Getúlio Vargas. Eros Volúcia atuava em diversos lugares, no Teatro Municipal, cinema e cassinos. In: PEREIRA, Roberto. *Eros Volusia, a criadora do bailado nacional*. 2004.

surgem, no Brasil, o jazz e o sapateado. Mundim (2005) aponta que os “rumores jazzísticos” chegam ao Brasil a partir da difusão do sapateado, dos *shows* de Teatro de Revista, dos musicais de televisão e dos programas de auditório no rádio<sup>44</sup>. As técnicas de formação em dança e suas produções artísticas se misturam, se contaminam e se influenciam mutuamente participando e refletindo os jogos de poder. Estes traduzem a manutenção “naturalizada” de determinada elite social e de seus valores culturais e artísticos dominantes em detrimento dos valores culturais advindos dos trabalhadores e menos abastados. Isto fica bem nítido nos vários discursos produzidos sobre a dança, seja nos livros, seja na imprensa jornalística onde a distinção do que seja ou não dança-arte está sempre presente. Na publicação de John Martin, da década de 1930, traduzido por Márcia Strazzacappa em 2007, encontra-se o seguinte trecho: *“É desnecessário dizer que a dança folclórica e os tipos de dança popular como ‘sapateado e acrobacia’ estão excluídos dessa categoria, não por serem inferiores ou sem valor, mas porque não cabem dentro da definição da dança como belas artes”* (pg. 231). Particularmente em relação ao *jazzdance* esta dificuldade ficou explícita e será tratada posteriormente.

No ano de 1970 é aprovada, em reunião de Congregação<sup>45</sup> da Escola Superior de Educação Física de Goiás<sup>46</sup>, uma disciplina denominada *Rítmica*<sup>47</sup>, onde

<sup>44</sup> “Destes *shows*, de musicais televisivos produzidos, principalmente pelas TVs Tupi e Record, e de programas de auditório produzidos pela Rádio Nacional, começaram a surgir bailarinas que, mais tarde, seriam as primeiras professoras de dança jazz no Brasil. Marly Tavares e Vilma Vernon, ambas tendo iniciado seus estudos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, são os nomes de destaque. Marly, que teve como primeira experiência profissional apresentações no Radio City Music Hall, nos EUA, ao voltar para o Brasil começou a trabalhar em *shows*. Vilma Vernon iniciou carreira profissional em televisão em 1957 (TV Record, São Paulo) e daí partiu para os *shows* de Teatro de Revista, no Rio de Janeiro”. In: MUNDIM, 2005, pg. 99

<sup>45</sup> ESEFEGO. Livro de Atas, páginas 32 e 34.

<sup>46</sup> Primeira instituição de ensino superior estadual e pioneira na formação de professores de Educação Física, criada em 1962, no governo de Mauro Borges. Faculdade isolada vinculada a Secretaria Estadual de Educação. Em 1998, cria também o curso de Fisioterapia e passa a se chamar ESEFFEGO – Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia de Goiás. No ano de 2000, passa a integrar a Universidade Estadual de Goiás, vinculada a Secretaria de Ciência e Tecnologia de Goiás. Atualmente Unidade Universitária de Goiânia – ESEFFEGO/UEG.

<sup>47</sup> De acordo com MIRANDA “foi através da Educação Física que a Dança começou a ser estudada em Instituições de Ensino Superior. (...) Nas Faculdades de Educação Física brasileiras, a Dança tem sido estudada nos cursos de graduação, seja como parte do conteúdo da disciplina Rítmica, seja como disciplinas específicas, como por exemplo: Dança Educacional, Dança aplicada à Educação Física, Dança I, Dança II” (1991, pg. 1-3).

Não se encontram muitas referências, particularmente na literatura brasileira de dança, sobre a introdução desta no ensino superior no país. As que existem ignoram, não consideram ou não admitem que isto aconteceu também a partir da Educação Física, na ainda intitulada Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. Encontrou-se duas escritas distintas. Nos resumos do I Seminário Interno do Departamento de Arte Corporal/EEFD (GUALTER, 2005) o

a dança é incluída no currículo do curso de Licenciatura em Educação Física<sup>48</sup>. Para implementá-la, duas professoras são enviadas ao Rio de Janeiro, nos anos de 1971 e 1972, para cursarem uma especialização em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lenir Miguel de Lima e Maria das Graças Costa Ribeiro fizeram a pós-graduação ministrada pela professora Helenita Sá-Earp<sup>49</sup>, que foi a criadora de um método de ensino de dança denominado Sistema Universal de Dança – SDU. Este se referenciava nos princípios básicos da Eurytmia de Dalcroze, na Dança Educativa Moderna de Rudolf Laban, e no movimento revolucionário de Isadora Duncan (FATIMA, 2004). As mesmas bases de investigação da dança moderna. Desta forma, a dança trabalhada na Educação Física, a partir do SDU tinha o objetivo de formação poética e expressiva do movimento e do corpo<sup>50</sup>.

---

seguinte trecho: “Os estudos do ensino da dança na UFRJ/UB começam em 1939 com Maria Helena Pabst de Sá (mais conhecida como Helenita Sá Earp) na disciplina de Ginástica Rítmica no primeiro curso de Licenciatura em Educação Física do país. O desenvolvimento destes estudos se traduziu, primeiro, na dança enquanto disciplina autônoma; em seguida, em um departamento e, finalmente, em um curso de bacharelado” (pg.13).

E este: “O ensino da dança na história da universidade brasileira é relativamente recente. Herança da tradição européia, a formação do profissional de dança durante a primeira metade do século passado ocorreu, quase que exclusivamente, nos teatros das grandes cidades. Ou seja, nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo – entre os anos 20 e 40 foram criadas a Escola Municipal de Bailados, no Rio, sob a direção de Maria Olenewa, e a Escola de Bailados da Prefeitura Municipal de São Paulo, com a direção de Vaslav Veltchek. Essa formação se caracterizava pela preparação de dançarinos profissionais que tinham como mercado de trabalho a atuação nos corpos de baile daqueles teatros”. (AQUINO, 2001, pg. 37)

<sup>48</sup> Inclusive uma das formas de inserção e justificativa da dança no ensino superior foi através do respaldo e do lugar científico e social já conquistado pela Educação Física. Lugar de conformação corporal funcional, entretanto esta tendência higienista de corpo era predominante na área da Educação de uma forma geral, no final do século XIX e início do século XX (Vide SOARES, 1994). Encontrou-se a associação Dança e Educação Física também nos EUA. “Em 1926 o primeiro departamento de dança foi implementado em uma universidade americana por uma mulher excepcional: Margaret H'Doubler, bióloga, com uma concepção estética do final do século XIX e com teorias de educação bastante progressistas. Ela conseguiu convencer as autoridades da Universidade de Wisconsin de que a dança era uma via adequada para a educação liberal e prática de jovens mulheres. O primeiro bacharelado em dança foi implantado no departamento de Educação Física para Mulheres. Os primeiros graduandos de H'Doubler logo se espalharam pelo país implantando outros bacharelados em dança, normalmente dentro dos departamentos de Educação Física, principalmente porque esses departamentos dispunham de espaço para tais atividades: tinham ginásios de esportes e acesso direto para empregar os graduandos como professores de ginástica. Este abrigo da dança dentro da Educação Física durou nada menos que quatro décadas. Foi após muitos anos que a maioria dos departamentos de dança nas universidades americanas ficou independente e se associou às outras artes”. (GITELMAN, 1998, pg. 14).

<sup>49</sup> Helenita Sá-Earp, “hoje professora emérita da UFRJ. Documentos comprovam que a referida professora foi a introdutora da dança nos currículos universitários brasileiros, em 1939”. (<http://grupoanima.org/wp-content/uploads/projetolonasculturais.doc>).

<sup>50</sup> Considera-se que as finalidades do ensino da Dança na Educação Física não sejam estritamente artísticas, mas isso não anula a possibilidade desta dimensão existir e, muito menos de ser explorada, como de fato foi e é, nestes espaços de formação. Além do que, a Educação Física se inseriu e se legitimou na Educação, em todos os níveis, e a Dança acabou utilizando deste lugar já conquistado para se inserir também. A dança trouxe novos olhares de movimento para a Educação Física, como esta também foi ampliando suas concepções de corpo, abrindo para outras abordagens

“A história recente da Educação Física, especialmente nos dois últimos séculos, é farta em fontes documentais, imagéticas ou não, que traduzem de um modo bastante explícito uma relação existente entre a então denominada Ginástica com movimentos artísticos de diferentes expressões desde o teatro, a dança, as artes plásticas, passando também pela música. Sempre presentes, porém nunca hegemônicos, e, menos ainda, modelares para a educação do corpo, as representações da arte ocuparam os espaços fora das margens dos desenhos retos, das atitudes virtuosas, da gestualidade útil. Pensemos nas resistências oferecidas pela Ginástica Harmônica de Steele MacKaye (1842-1894), pela Rítmica de Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950) ou pela Ginástica Expressiva de Rudolf Bode (1881-1971), movimentos fortemente inspirados no pensamento de François Delsarte (1811-1871), cujos princípios apontavam para um fazer poético e expressivo do corpo”. (SOARES, 2005, pg. 77).

---

de educação do, no e o movimento. Existem muitos trabalhos artísticos frutos de uma relação profícua com a Educação Física, confirmando a consistência do contato e da pesquisa, advindos dos conteúdos específicos do universo da dança lá presentes, acompanhados de sistematizações, transformações e amadurecimento que a própria Educação Física traz. A dança ao ser inserida nos currículos dos cursos de Educação Física acabou provocando, transformando e produzindo, como apontam outros escritos apresentados mais a frente. Por isso, ignorar esta introdução da dança no Ensino Superior através da Educação Física, e que inclusive contribuiu de alguma forma, para o desenvolvimento da dança e de suas produções artísticas no Brasil é muito perigoso e explicita um extremo preconceito e desconhecimento não só diante da área da Educação Física como da própria realidade brasileira. Esta é uma discussão séria e relevante tanto para a área da Dança quanto para a Educação Física, mas que não será aqui desenvolvida por não ser o tema central desta investigação.



Figura 08: Grupo de Dança Moderna Helenita Sá Earp, UFRJ.  
Fonte: Revista Brasileira de Educação Física, s/d.

Lenir também relata que fez vários cursos de dança enquanto estava no Rio de Janeiro abarcando o jazz, com Nino Giovannetti<sup>51</sup>, a dança afro-brasileira, com Mercedes Batista<sup>52</sup>, a dança moderna, com Nina Verchinina e com Angel Viana<sup>53</sup>, que trouxe a “expressão corporal” para o Rio de Janeiro. Destaca-se, portanto o envolvimento dela com um movimento de dança mais moderno e popular, não se aproximando diretamente do balé clássico. E é a partir desta formação vinda não somente do SDU, que Lenir conduzirá o trabalho de dança em Goiânia.

*A gente saiu de uma cidade que não tinha nada e o que a gente via através do cinema era só clássico e, algumas vezes jazz, que era mais comum nos Estados Unidos, então nós queríamos aprender mais. Fizemos aula com o Nino Giovanetti, que era o mestre do Jazz no Brasil, fizemos aula com a Mercedes Batista, com a Nina Verchinina que trabalha com o moderno, com a Angel Viana que começava um trabalho de expressão corporal que hoje já está bastante desenvolvido.<sup>54</sup>*

<sup>51</sup> Nino Giovanetti (1933 – 2008) nasceu em São Paulo, onde fez dança na Academia de Ballet Moderno Lucian Luciani. Este era um italiano e organizou uma grande turnê pela Europa, onde Nino teve grande destaque. Ficaram três anos no exterior e retornaram para o Rio de Janeiro. Depois Nino morou nos EUA, em Saint Louis e em Nova York, onde fez vários cursos. Fez uma segunda turnê pela América Latina. Retorna ao Rio de Janeiro onde criou a Academia de Ballet Jazz Nino Giovanetti. Trabalhou na televisão com outras personalidades do jazz, como Vilma Vermont e Lennie Dale. Participou ao lado de Nina Verchinina e Helenita Sá-Earp, da primeira edição, em 1977, dos Encontros de Dança no Museu de Arte Moderna/RJ, estes organizados por Rainer Vianna, filho de Angel e Klauss Vianna. Integrrou o elenco da novela global *Dancin'Days* e foi coreógrafo de várias escolas de samba. Foi sócio fundador do Sindicato dos Profissionais da Dança do Estado do Rio de Janeiro e integrante do Conselho Brasileiro de Dança – CBDD, órgão vinculado ao Conselho Internacional da Dança da UNESCO. (In: internet, VICENZIA, 1997).

<sup>52</sup> Mercedes Batista (1921 – ), carioca, foi aluna de Eros Volusia no curso mantido pelo Serviço Nacional de teatro. Foi a primeira negra a pertencer ao corpo de baile do Teatro Municipal em 1958, entretanto muito raramente era incluída nos bailados apresentados. Na passagem da negra Katherine Dunham pelo Brasil, em 1950, fez uma aula com a mesma e ganhou uma bolsa para estudar em Nova York por dois anos. Retornou ao Rio de Janeiro onde criou seu grupo folclórico, em 1953 e sua academia. Em 1968 revolucionou a apresentação das Escolas de Samba do carnaval carioca e, em 1973, criou o curso de Danças Afro-Brasileiras, na Escola de Dança Municipal do Rio de Janeiro. In: VICENZIA, 1997 e SUCENA, 1989.

<sup>53</sup> Angel Vianna (1928 – ), mineira de Belo Horizonte, teve como mestre o professor de balé clássico Carlos Leite (1914-1994) e fez parte de sua companhia Ballet de Minas Gerais. Na metade da década de 1950, Angel e Klauss Vianna, casados, abrem uma escola e, em 1959, montam o Ballet Klauss Vianna. Em 1962 são convidados a levar o trabalho que realizam para a Escola de Dança da UFBA. “Em 1964, partiu para o Rio de Janeiro, lugar em que vive até hoje. Logo que chegou no Rio de Janeiro, foi trabalhar com dança na televisão. No período de 1966 a 1975, deu aulas de balé na escola de Tatiana Leskova e, posteriormente, abriu uma turma para adultos que queriam estudar ‘expressão corporal’.” Estas aulas foram extremamente requisitadas por bailarinos, atores e outras pessoas que queriam trabalhar o corpo fora dos moldes convencionais da dança. In: MILLER, pg. 42. e FREIRE, 2005.

<sup>54</sup> Lenir Miguel de Lima. Entrevista realizada no ano de 1998, para monografia de graduação. In: RIBEIRO, Luciana. *Dança contemporânea em Goiânia, o começo de uma história*. Goiânia, ESEFEGO, 1998.

Elas retornam à Goiânia em 1973, e Lenir assume a disciplina que manteve o mesmo nome e programa da UFRJ (FATIMA, 2004). De acordo com Lenir (1998, pg. 76), Helenita Sá Earp tinha uma preocupação com a cientificidade de seu método, até por este estar inserido no meio acadêmico e, nesse sentido, aproximou a dança de disciplinas como a anatomia, a fisiologia e a cinesiologia “*sem, contudo, afastá-la das áreas pedagógica e artística*” (idem).

“Foi neste contexto que, em 1973, retornando à Goiânia – com muitas descobertas e muitas possibilidades – iniciei na Escola Superior de Educação Física (ESEFEGO) um trabalho voltado para a dança. Após dois anos na UFRJ fazendo pós-graduação em dança e vivenciando inúmeros e diferentes estilos com renomados profissionais da área, pude acumular conhecimentos suficientes para dar início à formação de professores de Educação Física, embasando-os para estimular e desenvolver a dança nas escolas”. (LIMA, 1998, pg. 74-75)



Figura 09: Lenir Miguel de Lima  
Fonte: Arquivo Particular

Neste mesmo ano, Lenir cria um grupo de dança, chamado Grupo de Dança Univérsica (GDU), como o existente na própria UFRJ, criado em 1943, por Helenita Sá-Earp, denominado Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ<sup>55</sup>:

“Primeira Fase (1943-1981) – Esta fase desenvolveu-se sob a direção artística da profª Emérita Helenita Sá Earp. A criação da Cia. teve como um dos objetivos dar suporte às atividades curriculares e extracurriculares de dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Os trabalhos coreográficos criados, nesta época, foram apresentados em eventos nacionais e internacionais, com várias premiações. (...) Em 1981, por falta de apoio as atividades foram interrompidas”. (GUALTER, 2007)

“Utilizando esta fundamentação teórica e observando a metodologia do SDU, inicia-se o trabalho na ESEFEGO, primeiro com os alunos do curso de Educação Física, depois com o grupo de dança que se formou, a princípio, com eles, os alunos e, depois, recebendo pessoas da comunidade que freqüentavam o curso oferecido no programa de Extensão da Escola de Educação Física”. (FATIMA, 2004, pg.19)

Já no ano de 1973, o GDU cria dois trabalhos: *Brasil Afro*, coreografia de Lenir Miguel de Lima, com música de percussão criada por Cecelo Coelho e *Jesus Alegria dos Homens*, coreografia de Lenir e música do mesmo nome de Johan Sebastian Bach (FATIMA, 2004, pg.24). Ambos foram apresentados na própria faculdade. Em 1974, o coletivo de professores do GDU abre um espaço chamado Studio Arte Corporal e o grupo passa a ser convidado a participar de vários eventos da cidade, como o “Show do Esqueleto”<sup>56</sup> – uma peça aos moldes de um teatro de revista, escrito, produzido e encenado por estudantes do curso de medicina da Universidade Federal de Goiás, com vários quadros de sátira e crítica às questões sociais, culturais e da própria medicina. Em 1975, Lenir vai trabalhar na

---

<sup>55</sup> “Historicamente, a Cia. de Dança Contemporânea da UFRJ vem representando oficialmente a Universidade, através de pesquisas e produções artísticas em dança. Desde sua criação, pela Professora Emérita Helenita Sá Earp, em 1943, até os dias atuais, participaram da Companhia pessoas de diferentes áreas artísticas, assim como foram desenvolvidos diferentes projetos”. (GUALTER, 2007, pg. 55)

<sup>56</sup> “Criado em 1962 por jovens estudantes de medicina, o Show do Esqueleto é sinônimo da escatologia que dominou boa parte do mundo no período. (...) O Show do Esqueleto foi elaborado com único propósito: substituir os antigos (e às vezes, um tanto violentos) trotes aos calouros do curso por uma versão, digamos, mais bem-humorada, light (palavra que não existia em 1961, quando o espetáculo foi criado) e também politizada. (...) Foi no período do regime militar, na década de 70, que a peça teve sua fase mais movimentada.” (GODINHO, 2004, pg. 51-52). Há uma relação do Show do Esqueleto com pessoas ligadas à ESEFEGO porque Dalmo Teixeira, humorista e professor de recreação da instituição, foi um dos diretores do show. O Show do Esqueleto existe até os dias atuais.

Universidade Federal de Goiás que, nesta época, não tinha o curso de Licenciatura em Educação Física. Ela ministrava Dança dentro da disciplina Educação Física que era ainda obrigatória para os cursos superiores. Transfere o GDU para lá que passa a se chamar Grupo de Dança da UFG, integrando alunos dos diferentes cursos superiores e com uma participação maior de pessoas da comunidade.



Figura 10

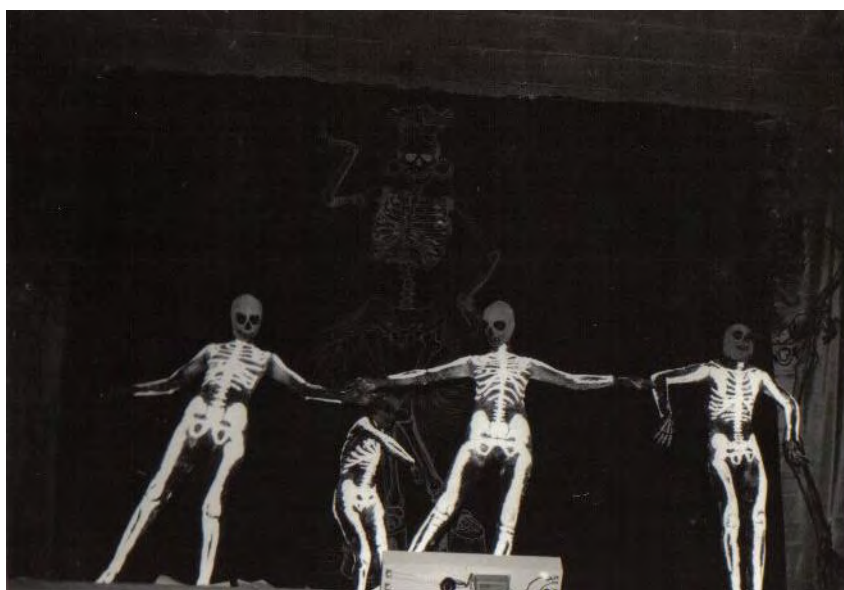


Figura 11: Participação do GDU no Show do esqueleto, 1974.  
Fonte: Arquivo Particular

“No período de 1974-1975 mantivemos o Studio Arte Corporal que oferecia cursos regulares de dança, teatro, capoeira e ginástica, também com produções artístico-culturais, participando das Semanas Culturais promovidas pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação do Estado, na capital e interior de Goiás. Na UFG, com apoio da Pró-Reitoria de Extensão, o grupo de dança se oficializa com o nome de Grupo Dançarte (1978), em que desenvolvemos um trabalho educativo-artístico em todo o raio de ação da universidade – em Goiânia e nos campi avançados”. (LIMA, 1998, pg. 78)

Outra ação da professora Lenir Miguel foi a criação do Festival Estudantil Goiano de Dança – FEGD<sup>57</sup> que, com o apoio da direção da ESEFEGO e também da Escola Técnica Federal de Goiás<sup>58</sup>, teve quatro edições, de 1974 a 1976.

“Descobri que vários alunos já estavam aplicando o conhecimento adquirido na disciplina em escolas das redes pública e particular de ensino na capital e nas cidades circunvizinhas. Estava aí lançada a idéia e, portanto, aberta à comunidade de divulgação da dança no meio educacional. O espaço era fértil e promissor e disposição para desenvolver eu tinha de sobra, pois também contava com o apoio incondicional dos participantes do Grupo de Dança Univérsica dirigido por mim”. (Lenir Miguel de Lima apud FATIMA, 2004, pg. 30)

“O Festival Estudantil Goiano de Dança – FEGD foi um programa educacional e cultural especialmente idealizado e planejado para levar a dança até as escolas e despertar nos estudantes o prazer de dançar e apreciar esta arte, formando o espectador e, conseqüentemente, incentivando a dança em Goiás”.(idem)

---

<sup>57</sup> Mais informações sobre os Festivais Estudantis de Dança, vide FATIMA, 2004.

<sup>58</sup> A Escola Técnica Federal de Goiás tem sua origem no ano de 1909, quando o então presidente da república, Nilo Peçanha, por meio do Decreto nº 7.566, cria 19 Escolas de Aprendizes Artífices, uma em cada Estado do País. Em Goiás a Escola foi criada na cidade de Vila Boa de Goiás, antiga capital do Estado, hoje Cidade de Goiás. Em 1942, transfere-se para Goiânia, a nova capital, se transformando em palco do primeiro batismo cultural da Cidade. Em 1965, se transforma em Escola Técnica Federal de Goiás, na condição de autarquia federal. Em 1999, é transformada em Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás (CEFET-GO) passando a condição de instituição de ensino superior na área tecnológica. No final de 2008, é elevado à categoria de Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. In: [www.ifgoias.edu.br/index.php/historico](http://www.ifgoias.edu.br/index.php/historico).



Figura 12: Festival Estudantil Goiano de Dança, década de 1970  
Fonte: Arquivo Particular



Figura 13: Festival Estudantil Goiano de Dança, década de 1970  
Fonte: Arquivo Particular

Outro movimento de dança que surge em Goiânia, no início da década de 1970, foi o *Musika* Escola de Arte. Criado em 1973 pelas musicistas Glacy Antunes de Oliveira e Delmari de Brito Rossi, a escola tinha como finalidade trabalhar seriamente com as artes integradas. Iniciaram com a música e introduziram a dança já no ano seguinte, em 1974, com aulas tanto para a formação profissional, para crianças e adolescente, quanto para a formação corporal e lazer, para adultos. Elas trouxeram o professor Roberto Silva de São Paulo para ministrar aulas de balé clássico. Segundo depoimento de Glacy, ele vinha semanalmente e, paralelo a este trabalho específico, iniciou-se o trabalho de formação artística integrada incluindo música, dança e artes plásticas e, posteriormente, o teatro. Também convidaram a Sinhá – que também se formou em música e que havia tido a formação anterior em dança, na década de 1950 –, para assumir o trabalho de dança na escola. Assim, Sinhá fez o curso com o professor Roberto Silva e deu continuidade ao trabalho, oferecendo aulas de balé clássico e moderno, para crianças e jovens, e formação corporal para adultos, que se traduzia em aulas de ginástica. Neste mesmo ano já incluem a dança ao espetáculo de final de ano ocorrido no Teatro Goiânia.

*...e nós começamos então com intercâmbio com um professor que vinha de São Paulo. Ele dava aula em uma escola de música em Brasília, ele chamava Roberto e ele vinha à Goiânia, ele dava aula num dia na semana, na terça, eu repetia a aula dele na quarta, mas aí nós fomos tendo um conhecimento muito maior do que ele podia trazer. Nós começamos a buscar, buscar Brasília e fomos então ter aula com Lucia. Eu ia pra lá, com Lucia Toller, com a Norma Lillia e fomos começar a buscar conhecimento. Aí começou a ficar pequeno pra gente. Aí nós fomos embora pra, pro Rio de Janeiro. Aí nós começamos, eu comecei, ir embora fazer aula com Dalal Achcar, começar a pegar conhecimento com a Dalal. A escola do Musika cresceu muito, eu dava aula de balé clássico, de jazz e dava aula também de ginástica, pro pessoal aqui em Goiânia...*<sup>59</sup>

O Musika trabalhava na perspectiva de uma formação consistente e por isso, desde o início, pautou-se nos especialistas, ou seja, no que se apresentava como legítimo e reconhecido no universo oficial da dança. Desta forma, já em 1974, traz de Brasília a representante da *Royal Academy* no Brasil, Lúcia Toller. Em 1975, se associa assumidamente com a *Royal Academy of Dancing* de Londres. De lá vieram duas professoras, Heulwen Price e Jane Stanley. Especializa-se na formação

<sup>59</sup> Ana Maria Alencastro Veiga, Sinhá. Entrevista realizada em 26/11/2009.

completa em dança, baseada no balé clássico, método Royal. Os espetáculos de final de ano consistiam em musicais e englobavam teatro, dança, música e artes visuais, justamente para refletir a própria filosofia da escola de artes integradas. E a escola trazia, desde os primeiros trabalhos, coreógrafos conceituados para criarem as peças de dança. Tanto o que era tradicional quanto o que estava se despontando neste mundo da dança. Como coloca Glacy Antunes, sobre o programa de 1976: *A Heulwen era da Royal Academy de dança e tivemos jazz coreografado por Alain Leroy, que era do Balé Dalal Achcar. Já tivemos peças contendo balé clássico e o que eles chamavam de balé, balé moderno.*<sup>60</sup>

“Na década de 60, um novo viés de preparação de profissionais de dança se instalou no Brasil, à margem do ambiente acadêmico universitário, com a implantação do sistema da *Royal Academy of Dance*. Esse método, criado na Inglaterra, se mostrou de grande eficácia na preparação de professores de balé. E a disseminação desse sistema deu ensejo a uma enorme proliferação de academias de balé, principalmente no Norte e Nordeste do país”. (AQUINO, 2001, pg. 38)



Figura 14: Programa de um espetáculo do Mvsika Centro de Estudos, 1979.  
Fonte: Arquivo Particular

<sup>60</sup> Glacy Antunes. Entrevista realizada em 10/11/2009.

Além das inglesas, os professores convidados vinham principalmente do Ballet Dalal Achcar, uma escola privada criada em 1971 por Dalal Achcar<sup>61</sup> e que é, essencialmente, de balé clássico. Nos musicais montados, as coreografias apresentavam estilos de dança que estavam em destaque na época, montados por estes convidados que eram também, a maioria, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Estas peças de dança eram vivenciadas pelos alunos na montagem dos espetáculos, a partir do nível de formação alcançado. Eram super produções com cenários e figurinos de altíssima qualidade e por isso, muito dispendiosos. Em 1981, monta o Corpo de Baile do Estudante do Musika, o CBEM, que dança coreografias de balé clássico, além de jazz, sapateado e moderno.



Figura 15: “Sarau”, Mvsika Centro de Estudos. Teatro Goiânia, 1982.  
Fonte: Arquivo Particular

<sup>61</sup> Dalal Achcar aparece como uma figura importante na profissionalização e produção do balé no Brasil. Criou, em 1956, o Ballet do Rio de Janeiro que, após uma paralisação de suas atividades, reapareceu em 1960, com a presença de Margot Fonteyn e Michel Somes. Em 1962, é criada a Escola de Balé do Teatro Castro Alves, sob sua direção, com cursos exclusivos de balé, seguindo o método Royal. Em 1967, o seu Ballet do Rio de Janeiro traz para o Brasil, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev. Em 1968 é nomeada diretora do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1969 passa a ser a representante oficial do método RAD (Royal Academy of Dancing) no Brasil. Em 1981 assume a direção da Divisão de Música e Dança da Fundação de Artes do Rio de Janeiro (Funarij) e suspende as atividades do Ballet do Rio de Janeiro. In: SUCENA, 1989.



**ESPETÁCULO**  
Com mais uma apresentação hoje e outras duas na próxima semana, o Corpo de Baile Estudante do Musika chega ao final de sua temporada 82

Figura 16: Reportagem do Jornal Diário da Manhã/maio, 1982.  
Fonte: Arquivo Particular

Também no início da década de 1970, alguns espaços começam a introduzir a dança, oferecendo cursos específicos com professores vindos de fora. A *Yu-Fon*, Escola de Etiqueta foi um destes espaços. A escola foi criada entre 1958 e 1960, por Nize de Freitas, e ofertava cursos de etiqueta, boas maneiras, yoga, ginástica rítmica, passarela e moda. Todos direcionados ao “aperfeiçoamento social”<sup>62</sup> das meninas que procuravam se inserir na vida social da cidade de Goiânia.

*Yu Fon, são poucas pessoas que sabem, são duas palavras chinesas, YU significa universal e FON significa fragrância, perfume, aroma, então é Fragrância Universal. Bonito né?*<sup>63</sup>

Nize identificou que a dança poderia ser uma ótima auxiliar na formação postural e rítmica de suas alunas, além de proporcionar uma efetiva integração nos bailes da cidade. Assim, ela ofereceu, durante o ano de 1974, um curso de balé ministrado por uma professora da Escola de Dança da Nina Verchinina<sup>64</sup>, do Rio de Janeiro. E continuou investindo na dança. Em 1975, oferece um curso intitulado

<sup>62</sup> Termo utilizado pela empresária Maria Augusta Nielsen, para denominar sua escola *Socila*. “Ela ensinou ao Brasil a ser elegante. Entre os anos 50 e 70, a empresária Maria Augusta Nielsen ditava o que era de bom tom em sociedade. Fundadora da *Socila*, em 1954, ela aceitou o convite de dona Sarah Kubitschek para preparar as filhas, Maria Estela e Márcia, para o *début* em *Versailles*.”

- Passei a dar aulas no Palácio das Laranjeiras para as meninas. Depois disso dona Sarah reuniu as amigas e as irmãs para que eu as orientasse também. Até o presidente ia para lá na hora do lanche. E perguntava: ‘Como é que eu estou, professora, estou bem?’. E aí ele desfilava e também dizia que precisava de aulas. Eu dizia, ‘o senhor não precisa disso, presidente’. E ele respondia: ‘Preciso sim, sou de Minas’. Ele era muito engraçado, ficamos muito amigos — lembra Maria Augusta. Foi o próprio Juscelino que, em 1957, ajudou a legalizar a escola de aperfeiçoamento social, já que não havia registro da profissão no país. Depois da temporada no Palácio das Laranjeiras, frequentar a *Socila* virou item obrigatório na agenda das moças bem-nascidas. Maria Augusta lançou muitas delas em passarelas, inclusive no exterior: de Lúcia Moreira Salles — segunda brasileira a desfilhar para a *maison Chanel* — e Cookie Richard a Marina Colassanti e Florinda Bolkan. Gugu, como era carinhosamente chamada, tinha passe-livre nas *maisons* em Paris. Gugu ergueu um império da beleza com filiais em quase todo o país, onde oferecia de cursos de modelo e etiqueta a tratamentos estéticos. Foi a precursora dos spas com o *Beauté Services Socila*. Ela abriu a primeira agência de modelos da América Latina nos anos 60 — as agências de propaganda já requisitavam as meninas da *Socila* para campanhas desde os anos 50. Hoje, aos 82 anos, Gugu mora sozinha na Gávea. Recebe uma pequena aposentadoria do INSS, complementada pela ajuda dos muitos amigos no país e no exterior — algumas ex-modelos que lançou, como a manequim Josefa, uma jovem pobre da Baixada Fluminense descoberta num elevador, que desfilou para *Balmain* e casou-se com um nobre na Itália.” (trechos do artigo “Meninas da *Socila*”, de Roni Filgueiras, publicado no jornal *O Globo* em 02/07/2005 - Caderno *Ela*).

<sup>63</sup> Nize de Freitas. Entrevista realizada em 05/11/2009.

<sup>64</sup> “Reconhecida como uma das principais figuras no desenvolvimento da dança moderna no Brasil Nina Verchinina (1910-1995) foi uma referência para bailarinos e criadores nas décadas de 1960 e 1970. As propostas que apresentou para a construção de um corpo – formas, seqüências e possibilidades de deslocamento no espaço – marcaram fortemente a dança aqui produzida.”. In: CERBINO, Beatriz. *Nina Verchinina e a dança moderna brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC SP, 2003. Trecho retirado do site *idança*, pois sua tese só está disponível on line para a comunidade da PUC SP.

“dança rítmica e expressiva” com a professora Cristina Bonetti, acadêmica de Educação Física pela ESEFEGO e que vinha da formação do SDU e da ginástica rítmica.

*...eu comecei a notar falhas em salões de festas, pessoas que não tinham a menor noção de ritmo porque, eu lancei o curso de etiqueta em Goiânia e percebi que os gestos têm muito haver com a dança, o passo, sabe? Pessoas que, ao invés de gesticular, agridem, ao invés de andar, tropeçam, então... Ao invés de falar, miam. Então eu falei, olha, vou abrir uma escola, eu abri uma parte da minha escola só para dança, curso de ginástica rítmica, sabe? E pra isso eu trouxe pessoas de fora. (...) Nessa época eu trouxe, a Nina me cedeu a principal professora da escola dela, da academia dela de dança, e eu trouxe à Goiânia, para que ela desse um curso intensivo, que tornou-se assim, um curso de um ano, um intensivo de um ano, que não foi intensivo, realmente ela ficou, veio e ficou e viu a necessidade.<sup>65</sup>*

A partir de 1976 oferece jazz e sapateado. Para isso, financiou a ida de professores de Goiânia para se formarem em cursos de dança no Rio de Janeiro. As aulas de dança que eram oferecidas na Yu Fon eram freqüentadas, geralmente, pelas moças que faziam os cursos de etiqueta e passarela e que eram jovens adultas. O interessante é que estas, através destes cursos livres, acabavam ganhando a “permissão social” de participar de alguns eventos artístico-culturais da cidade como o próprio “Show do Esqueleto”. Em 1979, fizeram uma participação com coreografias de sapateado.



Figura 17: Show do Esqueleto, 1979.  
Fonte: Arquivo Particular.

<sup>65</sup> Nize de Freitas. Entrevista realizada em 05/11/2009.



Figura 18: Show do Esqueleto, 1979.  
Fonte: Arquivo Particular.

*Era mais uma dança expressiva e, e também, a dança rítmica, né? Então, eu comecei com essas danças em 1975. Eu lembro de eu ter trabalhado com esse tipo de dança. (...) Aqui em Goiânia tava muito incipiente e lá a gente trabalhava com as moças da sociedade porque lá as moças da sociedade podiam dançar, né? (...) a dança não era o foco assim, principal. Eu trabalhava com ritmos, né, vários ritmos. (...) Então, tinha uma parte de ginástica rítmica e depois a dança expressiva. Eu me lembro disso. Então, nesse ano, até 75, era o que eu sabia. Aí quando foi no final de 75 (...) a Nizinha me levou pro Rio com ela, porque ela tinha um apartamento lá e ela levava as pessoas, mas era mais yoga, ginástica, aquela coisa, né? E aí foi quando eu conheci. Ela me colocou na Nina Verchinina, né, pra estudar, então aquela parte contemporânea da dança, a formação corporal todinha maravilhosa, sabe? Então os trabalhos de associação de movimentos, né, lógico, é um trabalho, então todas as férias eu ia pro Rio pra estudar com esse pessoal, fazer curso. E conheci o Nino Giovanetti, fiz sapateado, então eu comecei a fazer sapateado em 1976, aqui em Goiânia. (...) então já em 76 eu comecei com, é... Com o sapateado, jazz, do Nino Giovanetti. (...) Tinha uma pessoa que tinha um espaço lá no Rio, e era um espaço de artistas, ali no Jardim Botânico. E eu fui pra lá também, porque a gente dançava, era de segunda a segunda, de manhã, de tarde e de noite. Tinha que aproveitar, né, ía pra isso. Então, nesse ano de 1976, eu conheci o Hugo Rodas, né? E o Hugo fez uma diferença muito grande na minha vida porque foi com o contemporâneo, com expressão corporal, tudo o que ele trabalhava, né?(...) Então eu fiquei assim, nesse movimento durante muito tempo, praticamente até 79, sabe? Indo direto pro Rio, ficando lá, fazendo essas formações, conhecendo outras pessoas. (...) A gente tinha esse universo da dança, da arte, da televisão, do teatro e não tinha nada acadêmico, tá, como no caso da Lenir, que fez com a Helenita,*

*aquela história toda. Era aquilo que tava acontecendo nos Estados Unidos, né? A gente tava ali dançando sabe? Então, o Nino ia e voltava, trazia, todas as férias, tinha gente de vários lugares, então, ele já dava esses cursos assim. E... Assim, era muito bom o que a gente podia aprender.*<sup>66</sup>

Após pesquisa bibliográfica, identificou-se que no Rio de Janeiro, especificamente no Parque Lage<sup>67</sup>, que fica no Jardim Botânico, na década de 1970, foram realizados *workshops* de artes, inclusive um curso com Graciela Figueroa<sup>68</sup> onde, conseqüentemente Hugo Rodas<sup>69</sup> teve participação. Outra possibilidade é o

<sup>66</sup> Maria Cristina Bonetti. Entrevista realizada em 30/10/2009.

<sup>67</sup> “Durante toda a década de 1970, o *Parque Lage* foi um espaço dedicado a cursos e *performances* abertos à experimentação. Era lá que se realizavam as *Oficinas de Corpo* dirigidas por Helio Eichbauer, que pesquisava inovações através de um pensamento interdisciplinar unindo dança, teatro e artes plásticas, e que reuniam estudantes de arte e jovens aspirantes às artes cênicas, onde eram exploradas diferentes linguagens artísticas, assim como o diálogo entre elas, com apresentações semanais que se tornavam verdadeiros *hapennings*, atraindo sempre um público bastante eclético”. In: RUIZ, Giselle. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa no Rio de Janeiro (1977/85): propostas, concepção, coreografia*. RJ: UNIRIO, 2005. Dissertação de Mestrado.

<sup>68</sup> Graciela Figueroa (1944 – ), uruguaia, se fixa no Brasil em 1975, quando vem com seu grupo de dança se apresentar no Festival de Inverno de Ouro Preto. Com a repressão política vivida no Uruguai, resolvem não voltar. Graciela fica em Minas Gerais, onde ministra aulas na Universidade de Uberlândia e se torna professora e coreógrafa do Grupo Transforma, em Belo Horizonte. Em 1977 se muda para o Rio de Janeiro onde ministra oficinas e cria o Grupo Coringa, retomando alguns trabalhos criados há alguns anos para o seu grupo de dança de Montevideu, do qual Hugo Rodas fez parte. A estética do grupo sofreu influências de Twyla Tharp, com quem Graciela trabalhou em meados da década de 1960, em Nova York, integrando a Twyla Tharp Foundation que participou do movimento vanguarda de arte, ocorrido na Greenwich Village. Este movimento atinge a dança mudando radicalmente a concepção do espaço cênico e a relação com o público, além da inserção de movimentos cotidianos e banais nas coreografias. Twyla Tharp foi a coreógrafa do filme *Hair*, de 1978. O Grupo Coringa também sofreu influência da dança terapia, através da psicóloga argentina Maria Adella, cujo trabalho corporal tinha uma vertente terapêutica e a dança acontecia através de vivências de roda e ritmo. Também da bailarina Maria Fux que realizou trabalhos de sensibilização e expressão corporal. E Graciela levou para o Grupo Coringa, traços da cultura popular latina. Apesar de ter tido uma formação em dança moderna com Martha Graham, José Limon e Merce Cunningham, Graciela preferia não se dedicar a estas técnicas e criar uma dança própria. In: RUIZ, Giselle. *A dança de Graciela Figueroa junto ao Grupo Coringa no Rio de Janeiro (1977/85): propostas, concepção, coreografia*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. Dissertação de Mestrado.

<sup>69</sup> Hugo Rodas (1939 – ) foi integrante do grupo de dança de Graciela Figueroa. Na pesquisa realizada encontrou-se que ele também ficou no Brasil, mas teve uma passagem rápida por Salvador, onde trabalhou com Clyde Morgan (1940 – ) que era professor de técnica moderna e coreógrafo do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Em depoimento do próprio Hugo, este diz que ele foi à Brasília substituindo Clyde Morgan que havia sido convidado para dar um curso de dança na Escola da Lúcia Toller. Ele foi e ficou. Tem forte influência do próprio trabalho de sua mestra Graciela. Realiza um trabalho de dança-teatro e cria o Grupo Pitu que participou de vários festivais viajando intensamente para o Rio de Janeiro, Salvador, Ouro Preto e São Paulo, até 1980. In: SOUZA, Cláudia. *O garoto de Juan Lacaze: invenção do teatro de Hugo Rodas*. Brasília: UNB, 2007.

“De modo independente, em 1975, Hugo Rodas adentra no frutífero terreno de Brasília a convite de Lúcia Toller, para ministrar um curso de dança em sua academia. Causando estranhamento pela novidade de suas aulas, este profissional fixa-se em solo candango e, encontrando um terreno fértil no contexto da universidade, funda o Grupo Pitu (1975-1981). Inspirando-se na aguardente Pitu, ‘a cabeça mais barata do Brasil’, o grupo é batizado propondo-se a ‘fazer a cabeça das pessoas’. Surge com uma proposta revolucionária e instigante, sendo que o uruguaio Hugo Rodas passa a polinizar a história da dança local, lançando sementes, até então, nunca vistas no contexto brasileiro”. (CUNTO, 2005, pg. 37-38).

Centro de Pesquisa Corporal, espaço criado por Angel Vianna, Klauss Vianna e Teresa de Aquino, em 1975, em Botafogo, no Rio de Janeiro. Este era apelidado de “corredor cultural” e “*neste espaço conviviam pessoas vindas de diversas áreas: arquitetos, psicólogos, fisioterapeutas, bailarinos, atores, músicos, poetas, donas-de-casa, etc.*”. (FREIRE, 2005, pg. 92). Graciela Figueroa se mudou para o Rio para dar aula neste centro.

Outro espaço em Goiânia também se abre para a dança. O Instituto de Yoga Elzi Nascimento passa a oferecer aulas de dança para crianças a partir de 1974. A proprietária do instituto, a professora de yoga Elzi Nascimento procurou Lenir para indicar uma professora e esta recomenda Conceição Vianna, aluna da ESEFEGO e integrante do GDU. Conceição lecionava dança para as crianças, baseada no Sistema Universal de Dança, mas trabalhava em uma perspectiva mais livre e expressiva com elas. Lá também eram ofertadas aulas de balé, balé moderno, jazz e sapateado. Estes dois últimos ministrados por Marília Nascimento, filha de Elzi que, antes de entrar na Faculdade de Educação Física, passou quase um ano no Rio fazendo vários cursos. Até então o Instituto colocava algumas coreografias isoladas mescladas com as apresentações de yoga e ginástica que realizava em eventos da cidade. Em 1975, o Instituto participa do II Festival Estudantil Goiano de Dança-FEGD, com a coreografia “Patinho Feio”, de Conceição Vianna e outras de Marília Nascimento. Em 1979, esta cria um grupo de dança que levou seu nome e realiza o show “Happening”, convidando coreógrafos de fora para trabalharem em parceria com ela e Wolf Maia como diretor de arte. “O Grupo de Dança Marília Nascimento – apresentou no ano de 1979 o seu primeiro show de ‘*Modern Jazz*’, no Teatro Goiânia, fazendo de ‘Happening’ um dos bons espetáculos artísticos daquele ano<sup>70</sup>”.

---

<sup>70</sup> Trecho extraído do programa do Espetáculo “Mulher”, realizado pelo Instituto de Yoga Elzi Nascimento em 1980.



Figura 19: "O Patinho Feio". Yoga Elzi Nascimento, 1975.  
Fonte: Arquivo Particular



Figura 20: "Happening". Yoga Elzi Nascimento. Teatro Goiânia, 1979.  
Fonte: Arquivo Particular



Figura 21: “*Happening*”. Yoga Elzi Nascimento. Teatro Goiânia, 1979.  
Fonte: Arquivo Particular

*Bom, é... é, eu comecei dançar muito cedo, eu comecei criança no Instituto Elzi Nascimento, que era uma escola perto da minha casa e que minha mãe me levava e que durante muitos anos eu estudei lá. Minha primeira professora eu lembro muito dela, uma pessoa muito querida, a Conceição Viana e..., e, eu tenho imagens muito, muito afetivas dessa época, apesar de não ter nenhuma... muitas fotos, mas eu tenho bastante lembranças de muito pequena, talvez uns dez anos. E a Conceição é, é, introduzia pra gente o que hoje eu sei, né, que são elementos da dança moderna... Principalmente a Isadora Duncan. Eram atividades... Era uma turma de crianças e, certamente, uma turma de dança moderna, né? E, e, e a gente gostava muito. Era uma turma só de meninas. A Elzi Nascimento tinha uma sala de dança muito legal, muito ampla, um chão muito adequado e, e, e durante muito tempo eu estive lá... Depois eu comecei a trabalhar com a Marília Nascimento, com a Marília, já pré-adolescente, adolescente. Depois quase mocinha eu participei de vários espetáculos, eram musicais. Ali eu conheci o Jazz, prioritariamente a técnica do Jazz, mas eu tenho por mim que a Marília tinha um olhar muito diferente pra dança. Talvez por ser sobrinha também do Wolf Maia, então tinha um olhar sempre muito teatral, os nossos espetáculos tinha uma figura do coreógrafo, do diretor de cena, do figurinista, do cenógrafo. Ela convocava muito as pessoas, eram espetáculos de jovem e de crianças, mas tratados de uma maneira extremamente delicada, extremamente*

*profissionalizado. A gente fazia, chegamos a viajar pra Brasília várias vezes participando de festivais. Éramos uma turma muito grande, era uma companhia grande e, e também foi uma época, muito, muito bacana. Os espetáculos muito interessantes assim... tinha toda uma energia teatral de inovação, é, é que era sempre muito interessante, a gente ensaiava muito, muito, finais de semana, domingo, sábado, domingo, uma turma grande...*<sup>71</sup>

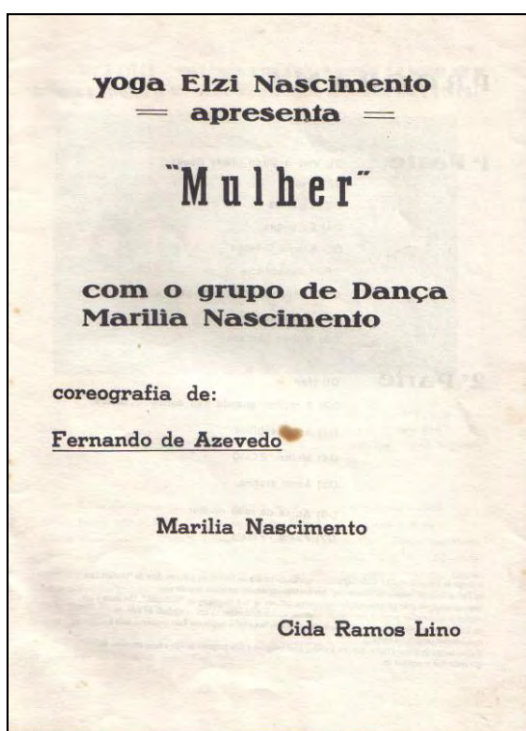


Figura 22: Programa do Espetáculo "Mulher", 1980.  
Fonte: Arquivo Particular

*...minha formação foi com Lennie Dale, Marly Tavares (...). Não, antes deu entrar na faculdade que eu fiz esse trabalho no Rio. Eu fiquei quase um ano lá, trabalhando com Angel, com Rainer, Ronaldo Resedá. Tinha uma russa também, que eu fiz aula com ela lá no Rio, e ela é balé. Então eu fazia, era o dia inteiro por conta disso que eu ficava... Marly, Lennie, que a Marly trabalhava com o Lennie. Era... Feodorova, a varetinha dela. Fiz com ela balé muitos anos, aí então, era essa turma. Então você já sabe qual que é a minha formação, aquela turminha.*<sup>72</sup>

Começa a se formar assim um primeiro cenário institucionalizado de dança na cidade. Nestes espaços citados, a dança foi introduzida e difundida, sendo estes responsáveis pela formação dos primeiros professores e bailarinos goianos. Esta formação acontecia de duas formas: traziam-se professores de fora para ministrar cursos e, às vezes, conjuntamente, coreografar espetáculos de final de ano da

<sup>71</sup> Valéria Figueiredo. Entrevista realizada em 08/11/2009.

<sup>72</sup> Marília Nascimento. Entrevista realizada em 10/11/2009.

escola e/ou subsidiava-se a ida de professores para fora do estado, em busca de formação. Tanto os professores convidados quanto a formação externa eram predominantemente do e no eixo Rio-São Paulo, sendo que esta primeira formação se deu eminentemente no Rio de Janeiro. Tudo o que estava em evidência chamava a atenção dos proprietários destes espaços, ávidos por reconhecimento e novidades para Goiânia. O Grupo de Dança Univérsica e o Musika se destacaram como referência para quem buscava professores e bailarinos para a cidade. Forma-se uma rede de professores que entrecruzavam lugares e que alimentavam a cidade com aulas de dança de vários estilos.

Em 1978, no dia 15 de março, ocorre a re-inauguração do Teatro Goiânia, antigo Cine Teatro Goiânia, com apresentação de Margot Fonteyn (1919 – 1991)<sup>73</sup> e David Wall, primeiros bailarinos do Royal Ballet de Londres. Este havia sido fechado para reforma em 1975, no Governo de Irapuan Costa Júnior. Em artigo publicado no Jornal Opção, Euler Belém traz uma fala do então superintendente de Assuntos Culturais, Aldair Aires, que afirma que a audácia maior de Irapuan foi trazer a grande dama do balé Margot Fonteyn para a reabertura do Teatro Goiânia:

“O Cine Teatro Goiânia foi praticamente demolido, por dentro, e reconstruído, não mais como cinema e teatro, apenas como teatro. Irapuan me chamou e disse: ‘Quero comemorar os dois anos de meu governo com a abertura do Teatro Goiânia. Ele deve ser aberto com um grande espetáculo. Vá ao Rio de Janeiro e contrate a Orquestra Sinfônica Brasileira’. Fui para o Rio e encontrei-me com o maestro Isaac Karabtchevski. Ele explicou que não podia inaugurar o teatro no dia 15 de março, como pretendia o governo, mas só no dia 20. Irapuan não aceitou. E disse, rápido: ‘Contrate Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev’. Conversei com Dalal Achcar e ela ligou para Londres à procura de Margot. Ela estava em Mônaco e, depois, em Paris. Ela topou, mas Nureyev tinha outros compromissos. Irapuan achou uma saída: ‘Diga para Margot escolher o partner ideal’. Ela escolheu o bailarino David Wall. Ele chegou às 12 horas do dia 15 de março e às 21 horas dançou no Teatro Goiânia. O teatro estava lotado e a apresentação foi comentada durante meses. Irapuan vencera. Foi uma loucura, um evento nacional bancado por Goiás”. (Aldair Aires em entrevista concedida a Euler Belém – Jornal Opção On line – 06 a 12/05/2007).

<sup>73</sup> Inclusive encontrou-se no livro de Sucena (1989) que o Ballet do Rio de Janeiro, de Dalal Achcar, foi convidado para inaugurar o Teatro Goiânia, em Goiás e este “contou mais uma vez com o concurso de Fonteyn e Wall, abrilhantando a abertura da nova casa de espetáculos”. (pg. 395).

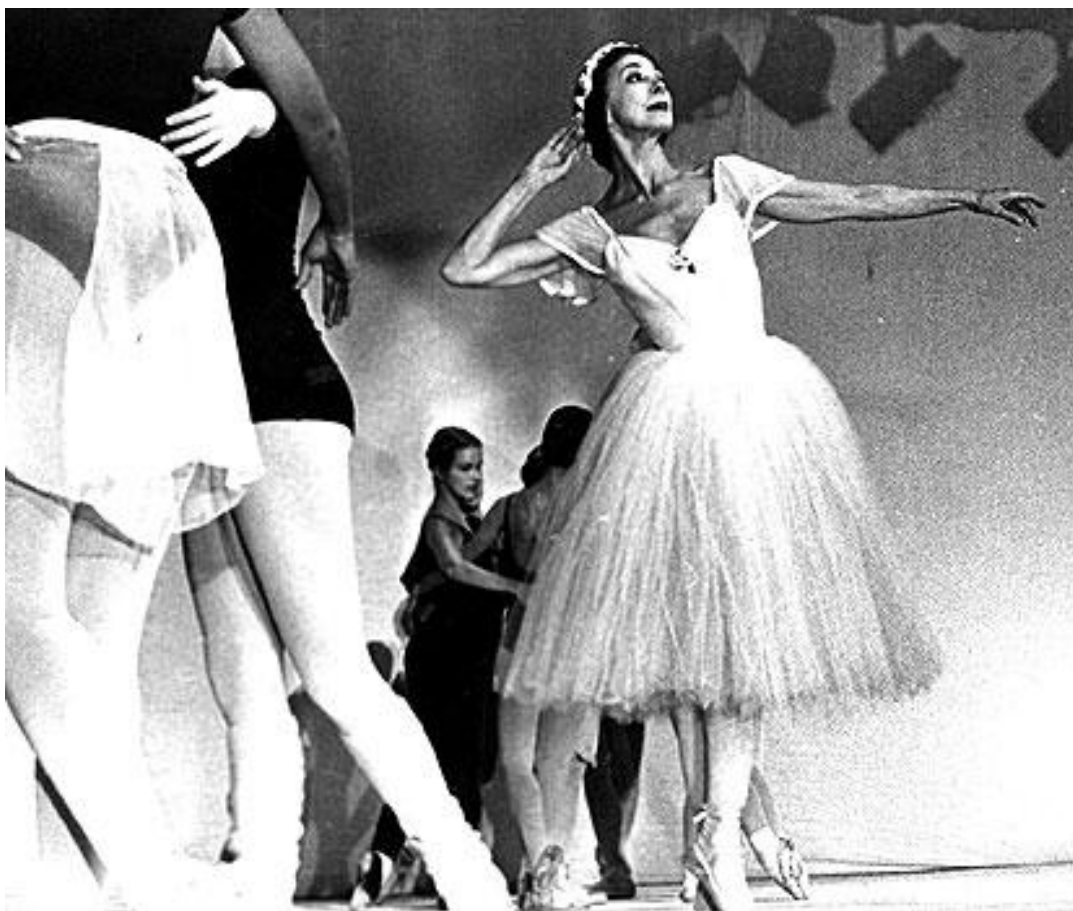


Figura 23: Margot Fonteyn – Teatro Goiânia, 1978  
Fonte: Arquivo Particular

Houve todo um investimento de qualificação de pessoal para realizar um projeto cultural para a “nova função” do Teatro Goiânia. A idéia era montar uma equipe de professores de dança e teatro, além de técnicos em iluminação e cenografia<sup>74</sup>. Para isso, algumas pessoas da cidade foram convidadas a realizarem cursos fora do estado para integrar este projeto. Lenir foi procurada para compor a área de dança, mas infelizmente ela não teve condições de assumir devido ao trabalho na Universidade Federal de Goiás. Ela acabou indicando integrantes do GDU e, dos que tinham disponibilidade, saíram Tarcísio Clímaco e Dayse Pires. Estes foram enviados à Curitiba para fazer cursos de aperfeiçoamento e conhecer a experiência do Balé do Teatro Guaíra<sup>75</sup>. Já no ano de 1978, o Teatro Goiânia,

<sup>74</sup> “Esta sua nova função levou o Superintendente de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura, Aldair Aires, a enviar diversas pessoas para estagiar no Teatro Guaíra, em Curitiba, dentre elas Hugo Zorzetti, que estagiou como diretor de teatro; Ângelo Lima, como diretor; Tarcísio Clímaco e Deyse Pires, na área de dança; e José Reinaldo e João Paulo, na área de iluminação”. (BORGES, 2007, pg. 47)

<sup>75</sup> O Balé Teatro Guaíra foi criado oficialmente em 12 de maio de 1969 pelo Governo do Paraná. O

recém-inaugurado, abre audição para a formação de um corpo de baile e oferece aulas de balé clássico. Entretanto o projeto só dura um ano meio, sendo interrompido em 1979.

*No início o grupo era formado só por pessoas que faziam Educação Física, só depois que abrimos para as pessoas da comunidade que estavam fazendo o curso com a gente ou viam nós ensaiarmos e queriam entrar como foi o caso da Dayse Pires e do Tarcísio Clímaco que fazia capoeira e queria entrar para o grupo. Então ele não era da Esefego, ele fazia Engenharia e depois ele até larga a Engenharia e faz Educação Física e surgiu uma oportunidade quando houve a reforma do Teatro Goiânia onde eles queriam montar um corpo de baile e aí o diretor do departamento de Cultura da época, ele me convidou para ir para Curitiba fazer um estágio no Guaíra, e também toda uma equipe de teatro, iluminação para a inauguração do Teatro Goiânia. Aí eu não podia ir por causa do compromisso com a Universidade, então eu indiquei a Dayse e o Tarcísio e então eles trancam matrícula na Faculdade, ela de Veterinária e ele de Engenharia. Ficaram no Guaíra durante seis meses, foi quando o Tarcísio teve contato com o balé clássico porque eles faziam aulas e tudo.<sup>76</sup>*

Esta dinâmica de formação, produção e divulgação da dança através do intercâmbio entre coreógrafos e bailarinos se consolidou na década de 1980, particularmente nos espaços que se firmaram propositivamente à formação e à produção artística da dança. Esta era a conformação predominante na cena geral da dança brasileira, principalmente nas cidades distantes do eixo Rio-São Paulo. Isto também se desdobrou em um “boom” de novas academias e escolas de dança, nos primeiros cinco anos da década de 1980, advindas justamente deste primeiro investimento que se fez na dança nos últimos cinco anos da década de 1970, em Goiânia. Os espaços abordavam a dança de formas distintas, na concepção, no trato e na finalidade da mesma e isso acarretou a constituição de identidades próprias de dança em cada um deles e, conseqüentemente, olhares e relações da cidade sobre a mesma. E, justamente estes perfis pontuais do que era oferecido de dança para a cidade – em aulas e produções – em cada um dos espaços pioneiros é

---

Corpo de Baile da Fundação Teatro Guaíra, como era chamado, teve início após um concurso público para contratação dos primeiros bailarinos, sendo a maioria oriunda do Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra. O Curso de Danças Clássicas do Teatro Guaíra foi criado em 1956, sendo o mais antigo corpo estável da casa. Na época de sua fundação, o objetivo era preparar os bailarinos com um nível técnico e artístico capaz de formar um Corpo de Baile para o Teatro Guaíra. Em 1968, é contratada a professora Yara de Cunto, formada pela Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. In: <http://www.teatroguaira.pr.gov.br>.

<sup>76</sup> Lenir Miguel de Lima. Entrevista realizada em 1998. In: RIBEIRO, Luciana. (1998)

que possibilitou, a estas novas escolas, a visão de negação ou ampliação do que se tinha na cidade. Estes perfis-abordagens foram denominados e analisados em três categorias distintas aqui constituídas: dança expressiva, dança canônica clássica e dança canônica pop.

### **Dança Expressiva**

Emile Jaques-Dalcroze também pensou numa possível educação poética do corpo e de sua linguagem. Fragmentos de sua obra são encontrados nas pedagogias do corpo que vigoraram desde o início do século XX. O pensamento de Dalcroze influenciou não apenas a prática pedagógica da música e da dança; a denominada ginástica moderna apoiou-se nas primeiras idéias por ele lançadas no que concerne à educação expressiva e rítmica do corpo. Juntamente com Noverre e Delsarte, Dalcroze desenvolveu bases de um pensamento sobre a expressividade do corpo, a Rítmica. Este pensamento pode ser entendido como um conjunto de estudos da plasticidade do corpo como arte. Compreendem uma leitura do movimento, da expressão, do ritmo, da qualidade e da dinâmica dos esforços presentes em cada gesto, retirados da vida cotidiana. (SOARES, 2005, pg. 82-83)

Esta abordagem foi identificada nas aulas de dança da ESEFEGO – denominadas de Rítmica e, conseqüentemente, nas aulas de pessoas formadas por esta instituição. Como já citado, estas aulas tinham como principal referência, pelo menos no início, o Sistema de Dança Universal – SDU, criado por Helenita Sá Earp. Não se encontrou bibliografia específica sobre este método, mas a própria professora Lenir, que fez a formação no Rio de Janeiro, coloca que eram aulas embasadas em três referências principais: Isadora Duncan, Émile Dalcroze e Rudolf Laban. Desta forma, tem-se esta abordagem dentro das pesquisas de dança moderna, sem necessariamente relacioná-la diretamente às escolas de dança moderna constituídas nos Estados Unidos e na Europa. Como já colocado, estes “pedagogos do movimento” do final do século XIX e início do século XX estavam em busca do movimento expressivo e, por isso mesmo, estabeleceram parâmetros distintos do que até então se tinha de pesquisa e sistematização em dança. Ampliaram assim não somente as formas de se apropriar do movimento, mas a própria criação em dança, aumentando seu alcance. O alfabeto gestual da dança, ou seja, o que era considerado “movimento de dança” se abre, direcionando-se para uma expressividade mais orgânica, “naturalizada” e associada à emoção.

Expressividade vinda de uma consciência de corpo integrado e de uma investigação sobre onde neste corpo o movimento surge.

A partir desse desejo de exteriorizar experiências pessoais, autênticas, fica evidente que o esquema da dança moderna é todo voltado para o sentido do individual e contra a padronização. Esta é a razão por que a dança moderna é provavelmente tão confusa ao homem da rua que vai a apresentações de dança. (...) Não obstante, há uma grande semelhança em todo o campo da dança – ou seja, no campo da dança moderna, é claro. O erro está em procurar um sistema padronizado, um código tal como o que caracterizou a dança clássica. A dança moderna não é um sistema; é um ponto de vista. Este ponto de vista vem desenvolvendo-se ao longo dos anos, e não é, absolutamente, um desenvolvimento isolado. Tem caminhado lado a lado com o desenvolvimento de pontos de vista em outras áreas. (MARTIN apud STRAZZACAPPA, 2007, pg. 239)

Justamente por ser um ponto de vista e ser contra a padronização, o movimento da dança moderna não se caracteriza pontual e arbitrariamente. Ele se estabelece como um direcionamento à pesquisa e à investigação da dança que, por isso mesmo, parte de contextos muito diversos. As aulas de Rítmica na ESEFEGO obedeciam a este ponto de vista e exploravam, dentro do universo da Educação Física, o outro lado do movimento. Elas refletiam e conclamavam o lado expressivo e poético da Educação Física e da própria dança, oposto ao uso mecânico e impositivo de técnicas advindas do esporte, do balé clássico e de outras práticas corporais. Elas correspondem a uma resposta ou alternativa à padronização coercitiva a que o movimento estava sujeito. Advêm assim, da Rítmica de Dalcroze que “pode ser tomada como uma experiência poética de educação da sociedade, numa resistência à maquinização da vida” (SOARES, 2005). Estavam em busca da dignidade do corpo livre em movimento como Isadora Duncan que, por isso mesmo, descartou os espartilhos e as sapatilhas (GITELMAN, 1998). E afirmavam a importância do movimento sobre a qualidade da vida cotidiana independente de lugares fixos e pré-estabelecidos, como apresentou Laban e sua teoria do movimento. Independente da vivência amadora ou profissional, a compreensão de um corpo consciente, advindo de uma tentativa de experiência e, por isso mesmo, com memória (LAUNAY, 1999). Identificam-se estas abordagens nas aulas de dança da ESEFEGO através da inserção de exercícios de expressão corporal, de criação e de improvisação, que não se via nas aulas de dança tradicionais. De acordo com depoimentos, a aula consistia de uma parte de formação corporal, com trabalhos de

força, alongamento articular e flexibilidade; o que foi colocado como “a parte do vocabulário da dança mesmo”, com *pliês*, saltos, giros, quedas e diagonais; e uma parte de criatividade, com exercícios individuais ou em duplas, de criação e improvisação, chamados de expressão corporal. Os traços com os movimentos de dança moderna são explícitos.



Figura 24: GDU – “Vitória Régia”, 1975.  
Fonte: Arquivo Particular



Figura 25: GDU – “Ad Libitun”, 1975.  
Fonte: Arquivo Particular

Entretanto, percebeu-se nos depoimentos, uma instabilidade no entendimento do que seja dança. Parece que existiam possibilidades auxiliando e rodeando o ensino da dança e o ensino da dança mesmo. Esta precariedade encontrada no discurso também se explicitava na prática e decorria justamente da ausência de uma sistematização destas abordagens, particularmente no Brasil, e de escolas sólidas formadoras nesta perspectiva. Por isso mesmo, este pensamento moderno de dança apresentou-se, na cidade, de forma frágil e marginal, não se consolidando como sistema de ensino-aprendizagem em dança. Não ganhou consistência suficiente para enfrentar a escola clássica que ainda era (é) o lugar onde a dança se legitimava como tal. Estas possibilidades acabaram sendo vistas como formação alternativa e complementar à formação “verdadeira” em dança. A inserção recente e pulverizada destas possibilidades de dança somada a uma carência de uma contextualização crítica causava confusões, começando pela variedade de nomes para designar essas aulas. Elas eram chamadas de expressão corporal, dança expressiva, dança rítmica, etc. e não se sabia muito explicar o que as fundava. O que se sabia era diferenciá-la das outras aulas: não era nem balé clássico, nem nenhuma técnica, nem estilo fechado de dança. Na ESEFEGO, particularmente, era uma aula de dança que não se direcionava a formação de bailarinos profissionais e, por isso mesmo, podia se arriscar em outras possibilidades e métodos de ensino não tradicionais de dança. Entretanto, não se aprofundava nestas abordagens por estar presente somente em uma disciplina no rol de tantas outras do curso de Educação Física. Assim, por conta da hegemonia do balé clássico e do esporte, associada à incipiência do ensino-aprendizagem destas abordagens, a formação em dança na ESEFEGO era (é) marginal e periférica. Tanto para a cidade que não compreendia ou aceitava seriamente estas possibilidades para a dança, tanto para a faculdade, que não compreendia ou aceitava sensivelmente estas possibilidades para o corpo. Era uma dança no não lugar da dança duplamente. Não lugar oficial e tradicional da dança e não lugar oficial e tradicional do movimento. Ao mesmo tempo, a Educação Física, como não lugar, acabou oportunizando àqueles que, a princípio, não se inseriram na dança que se apresentava no lugar oficial, mas que se incomodavam e sentiam falta de sensibilidade e expressividade nas práticas corporais. Como coloca SOARES (2005, pg.86) “a Educação Física como educação poética do corpo pode configurar uma resistência contra o esvaziamento de sentido

das práticas corporais e o desejo, sempre perigoso, dos pensamentos únicos que desfiguram a experiência subjetiva e sensível”.

*Eu descobri... Eu sabia que eu gostava de dançar. As poucas oportunidades que eu tinha na minha infância e na adolescência, eu tinha ficado apaixonada, mas eu não tive a oportunidade. A Escola de Educação Física me oportunizou uma forma de me expressar, dentro das minhas inquietudes interiores... De me expressar através do movimento...*<sup>77</sup>



Figura 26: GDU – “Vitória Regia”, 1975.  
Fonte: Arquivo Particular

Este não lugar da dança propiciou um contato acidental bem interessante e profícuo, principalmente para um contexto precário e inconstante de dança. Tornou-se uma “armadilha” e uma alternativa, justamente por não ser o lugar oficial da arte, mas que se constitui em um outro que não se sabe o que é. Um trato sensível e expressivo ao corpo a ao movimento. Tanto para a Educação Física quanto para a arte tradicional e clássica, uma deformação, um mostro. O lugar “errado” que escancara erros e que propicia tantos caminhos. O lugar do confronto que explicita o tropeço e, como diz Fernandes (2000), os pré-conceitos do ser, tempo e espaço, registrados em nossos corpos. Tornou-se assim um espaço das contradições e

---

<sup>77</sup> Conceição Viana. Entrevista realizada em 05/11/09.

transformações na busca simbólica. Talvez, “o que faz não haver aproximação com determinado conhecimento seja a total impossibilidade social de contato e/ou vivência diferenciada com o mesmo”<sup>78</sup>. E esta transgressão paradoxalmente foi a que fez a primeira aproximação da dança na cidade com a criação artística e o diálogo com as outras linguagens e movimentos artísticos da época. A dança, em uma abordagem moderna acontece em Goiânia, de forma incisiva, madura e insurgente, com o Grupo de Dança Univérsica – GDU. A expressão artística e política no corpo, no movimento, na dança. O contexto histórico-político reclamava tal postura e a dança participou através destas novas perspectivas de criação e produção autônoma e, ao mesmo tempo, comprometida com o seu tempo.

*Essa era uma forma de arte. Essa era uma forma de transformar o nosso movimento em arte. Não só em arte, mas num discurso também, né? A gente trabalhava muito essa coisa da expressão. O “Ad Libitun”, por exemplo, terminava com um grito. Era um grito mudo, mas era um grito. O quê que a gente tava falando? A gente tava gritando a... Imagina em 1975? O Brasil em 75? Nós ainda vivíamos a Era Médici, né? Então, a gente tinha que gritar de alguma forma. A “Senzala”, a “Senzala” foi construída numa forma de trabalhar a escravidão. Não a escravidão de uma etnia, mas a escravidão generalizada em que todos vivíamos e vivemos até hoje, porque o sistema nos..., de uma forma ou de outra, sutil ou como um elefante, ele cai em cima da gente. Então, a gente tinha essa idéia e pensava que assim era a arte que a gente tinha que fazer. O Brasil, a época, chamava a gente a fazer isso. Não tinha como não falar. Não tinha como ficar calada. E nós não falávamos, nós nos movimentávamos, em torno de uma história. Então, a gente... A “Vitória Régia”, a gente não falava só da lenda da Vitória Régia, né, a “Vitória Régia” era ecologicamente correta. Ela falava de uma política de conservação, sabe? Da... Da ecologia humana, das relações... Se a... Porque nós pensávamos era o seguinte, se, se, se a folha se movimentava em torno dos troncos, né? Ela tava gerando uma... Um movimento, né, de, de, de... Que não era só do vegetal, era um movimento de uma sociedade, de uma vida. Então a gente vai girando e transformando o mundo através do movimento e da arte.<sup>79</sup>*

<sup>78</sup> In: RIBEIRO, Luciana. *Dança e Educação Física: diálogos (im)possíveis*. UFRN, 2004. “E aqui se encontra a EF, possibilitando o acesso polêmico, contraditório, diversificado, democrático e diretivo da dança. E é assim que ela contribui para o conhecimento e desenvolvimento da dança, com abordagens diferenciadas e existindo em vários espaços e tempos sociais diversos ao da Arte. O diálogo entre áreas de conhecimento enriquece, pois traz questionamentos diferenciados e possibilitam maiores abrangências. Identificar a expressão simbólica, o lúdico, a estética existindo em outros espaços corporais e sociais permite-nos re/conviver, transgredindo e superando o dado e o legitimado socialmente, o status quo, faz nos re/con/de/transformar a realidade, a partir de sua concretude escancarando cotidianamente que a história não acabou” (idem, pg. 136).

<sup>79</sup> Conceição Viana. Entrevista realizada em 05/11/09.

Esta criação e proposição de obras artísticas em dança – que não se obrigava e nem se resumia à exposição arbitrária do aprendizado ocorrido em sala de aula –, já era um amadurecimento à dança. Isto também a colocou no mesmo patamar autônomo de outras linguagens que se propunham ao enfrentamento e ao comprometimento político e social. Ao mesmo tempo inaugurou na cidade, apesar da desvalorização sofrida, a pesquisa do movimento expressivo e poético, vindo de contextos variados e vivenciado em qualquer corpo. O grupo era formado por adultos jovens que não vinham de uma formação tradicional em dança e a busca não era por esta e sim por um movimento investigativo e expressivo. Isto trouxe uma liberdade para a dança até então não vista nem vivenciada na cidade e, talvez por isso, pouco compreendida. A expressão corporal era muito forte e buscava-se a composição em todas as áreas artísticas e educacionais que convertessem para este lugar. Sobre o processo de criação do GDU, Lenir explicita:

“Outros movimentos artísticos da época, principalmente no teatro, influenciaram o Grupo de Dança, assim como os trabalhos de Augusto Boal (Teatro do Oprimido) e de Grotowsky (Teatro Pobre) que chegava ao Brasil. Os laboratórios de sensibilização e expressão corporal foram marcantes em nosso trabalho, uma vez que era a partir deles que, coletivamente, criávamos o repertório coreográfico do Grupo. (...) Além disso, o Grupo de Dança Univérsica tinha um compromisso com a ética, com a estética e com o meio social, pois vivíamos os duros anos da ditadura militar. Nosso trabalho estava comprometido com os temas da cultura brasileira, principalmente com as lendas do folclore nacional”. (LENIR, 1998, pg. 77)



Figura 27: GDU Aula de Expressão Corporal, 1975  
Fonte: Arquivo Particular.



Figura 28: GDU Aula de Expressão Corporal, 1975  
Fonte: Arquivo Particular.

Este trato dado às aulas de dança sofreu transformações e, justamente pela falta de sistematização e pela pouca valorização, não se desenvolveu. A possibilidade mais aberta de aula continuou, mas acabou refletindo e explicitando muito mais uma incipiência no ensino de dança do que uma proposta sólida e objetiva. Depois do GDU, outros grupos de dança se formaram como desdobramento da disciplina Rítmica-Dança presente no currículo de Educação Física, contudo a abordagem moderna de dança não estava mais presente nos processos de criação e nas coreografias. É certo que havia uma notoriedade por parte da cidade para os trabalhos de dança desenvolvidos na ESEFEGO e pelos grupos de dança que lá eram formados. Por muito tempo a faculdade era convidada a abrir eventos oficiais da cidade, de instituições militares, educacionais e governamentais. Geralmente apresentavam-se coreografias de jazz, sapateado, afro e outros estilos que eram apreendidos de forma aberta e vivenciados com mais liberdade. Ou seja, começou a produzir o que já estava no contexto tradicional da dança, diferenciando-se assim agora, não pela insurgência ou vanguardismo, e sim pela fragilidade e pelo hibridismo. O que permaneceu foi a abertura para a variedade de propostas e vivências de dança, dando leveza e ludicidade às possibilidades e mostrando a multiplicidade de caminhos existentes.

As aulas tinham a participação de alunos com experiência de dança, vindas de outros contextos, e mesmo de professores convidados que eram chamados para dar sua contribuição. Ao mesmo tempo, isso não ficava explícito enquanto proposta e sim enquanto ausência de. O pouco acesso e contato com as abordagens modernas de dança dificultaram a sustentação desta no contexto da faculdade e conseqüentemente, na cidade. Assim o que era extremamente rico e profícuo não conseguiu se manter, ficando em desvantagem em relação ao ensino tradicional de dança. Por isso o que permaneceu foi a hibridação de propostas e, ao mesmo tempo, a fragilidade quanto ao aprofundamento nos acervos de dança. Acabou se colocando como uma aula mais experimental, aberta e livre, mas que, ao mesmo tempo, não fornecia uma formação eficiente e produtiva em dança, capaz de inserção no cenário artístico da dança. No cenário predominante clássico já era esperado não se inserir, mas não conseguiu se firmar também no cenário moderno e contemporâneo. Talvez hoje isso já seja (é) possível, pelo nível de informações e formações que se tem acesso e que se sabe necessário para sustentar estes outros caminhos reais e competentes para a dança.



Figura 29: Folha de Goyaz/outubro, 1979

A dança expressiva se consolidou na cidade, neste período, como uma formação alternativa e secundária de dança. Por inserir trabalhos de criação e improvisação, não se constituiu como formação fechada e normativa de dança e, desta forma, talvez não tenha servido para ser inserida no hall de conhecimentos fundamentais de uma educação para a sociedade. Assim, de uma forma geral, não

foi valorizada e nem compreendida no e como do universo oficial da dança e, no contexto mais conservador, não foi nem mesmo admitida, sendo rechaçada por não ser o caminho “certo” de dança. Apesar de sua pouca popularidade, particularmente no cenário primário de dança de Goiânia, esta se situou num lugar importante, no rol de abordagens “sem nome” que fugiam deste lugar fechado e pré-estabelecido de técnica e acervo gestual de dança. Encontra-se no contexto mais amplo da dança brasileira, outros professores e artistas que buscaram outras possibilidades de investigação e vivência em dança. E eles também padeceram deste não nome que pudesse sustentar, subsidiar e, principalmente, conectar e dialogar seus trabalhos e propostas com o mundo oficial e legítimo da dança. É o caso de Angel e Klauss Vianna que, agora, é que tiveram suas trajetórias artísticas e de formação em dança escritas e sistematizadas<sup>80</sup>. Esta recente produção já conseguiu ecoar em outros anônimos que, agora sim, encontraram “origem” para o que fizeram, faziam e fazem. Estas novas escritas trouxeram visibilidade a outros que também trilharam este caminho da clandestinidade no universo da dança. E, confrontar o estabelecido, em um país com poucas produções teóricas em dança ainda é, hoje, um exílio no esquecimento. O nada começa a aparecer e então, a existir.



Figura 30: Grupo de Dança da ESEFEGO, 1979  
Fonte: ESEFFEGO/UEG

<sup>80</sup> NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008. RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007. MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007. FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Dublin, 2005. Acervo Klauss Vianna – [www.acervoklaussvianna.com.br](http://www.acervoklaussvianna.com.br)

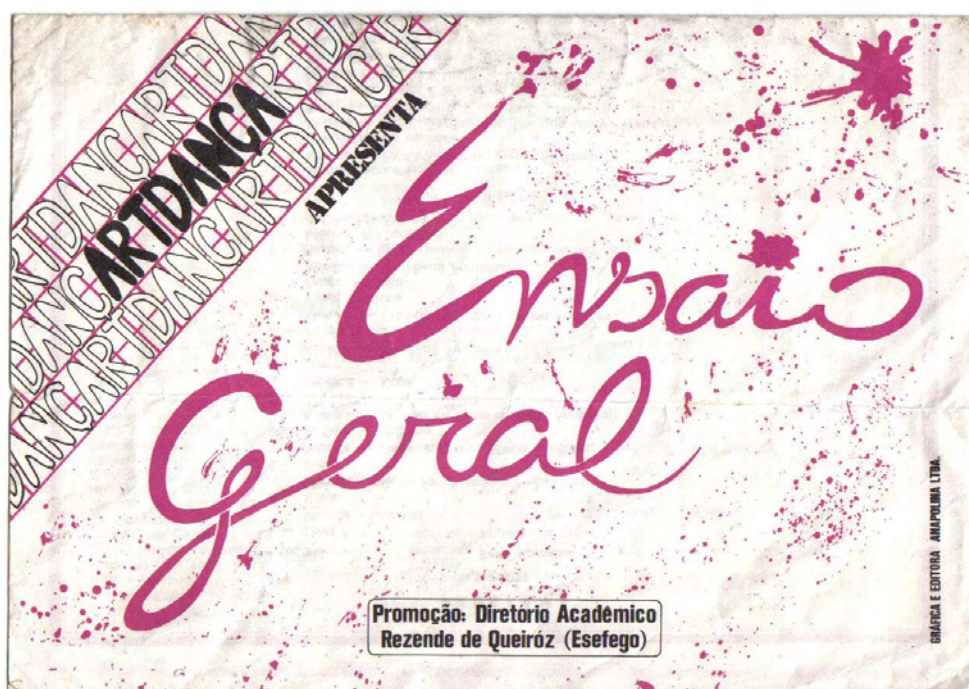


Figura 31: Grupo ArtDança, ESEFEGO. Programa do “*Ensaio Geral*”. Teatro Goiânia, 1985  
 Fonte: Arquivo Particular



Figura 32: Grupo ArtDança, ESEFEGO. “*Ensaio Geral*”. Teatro Goiânia, 1985  
 Fonte: Arquivo Particular

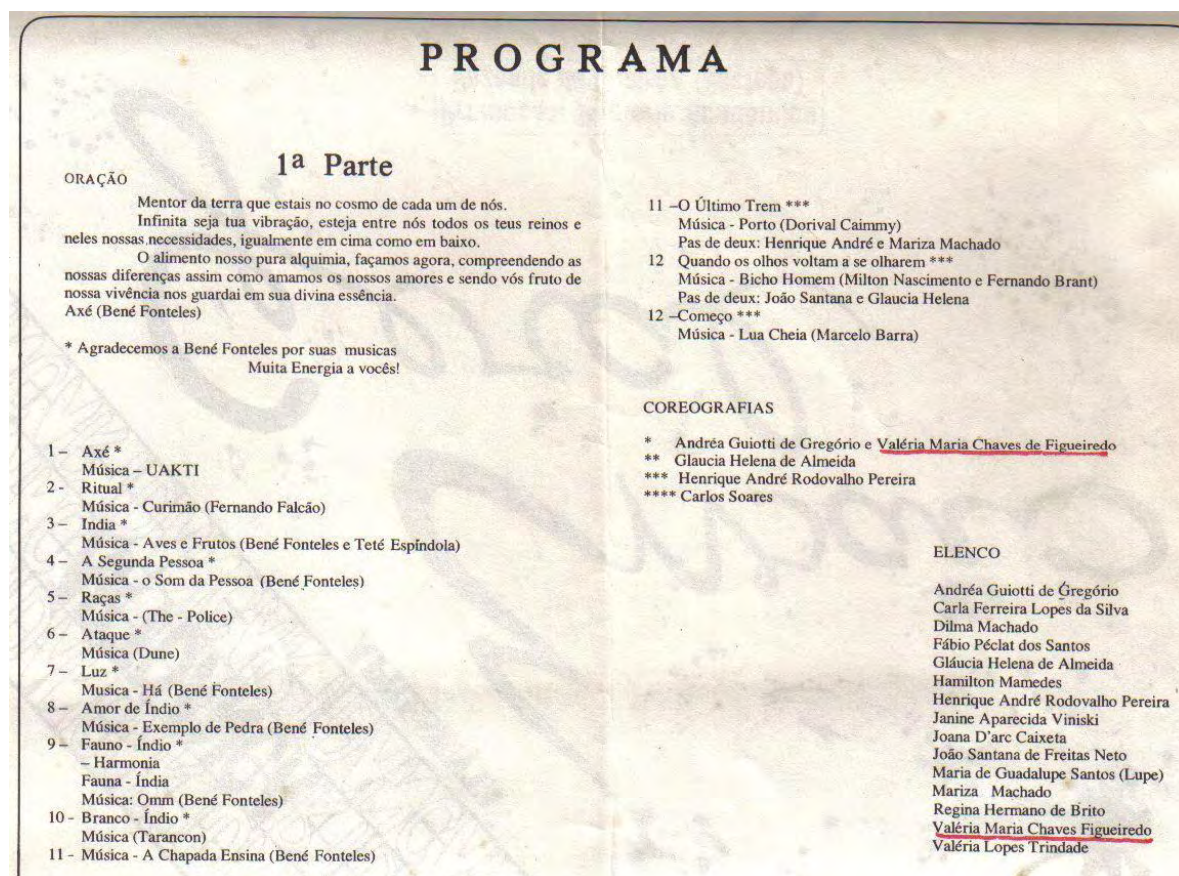


Figura 33: Grupo ArtDança, ESEFEGO. Programa do “*Ensaio Geral*”. Teatro Goiânia, 1985  
Fonte: Arquivo Particular

### Dança Canônica Clássica

Esta abordagem foi identificada nas aulas de dança do Musika, a partir do ensino tradicional do balé clássico. Baseava-se em modelos exteriores a serem seguidos e alcançados a partir de um caminho único de se atingir o grau máximo de um conhecimento superior. Com isso, um produto padrão que valida o processo padrão e vice-versa, instituindo verdades absolutas. Técnicas e estéticas de dança se firmam na figura de alguns artistas que se tornam os cânones representativos de todo o universo da dança. Não só o conhecimento em si é fechado como o processo de ensino-aprendizado e toda a compreensão do que seja dança se apresenta limitado, desdobrando em posturas rígidas e em medidas dosadas para finalidades certas. Estas características são paradoxais ao se situarem no universo da arte, pois acabam distanciando-a do seu lugar de experimentação e criação. O balé se

consolidou, principalmente pelas suas origens, sistematização e lugar instituído, como o conhecimento clássico da dança. Ele é a primeira dança acadêmica, apresentada como dança teatral e distinta da dança de sociedade. Isso começa a se delinear no reinado de Luís XIV, na França, com o balé de corte configurado como uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais. A codificação da gestualidade cumprindo um papel diferenciador e afirmativo de status social (MONTEIRO, 1998).

A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas “diferenças”. A dança, que desde Luciano de Samósata era pensada como imitação do movimento dos astros, garante, agora, harmonia e sentido à movimentação do cortesão e deve necessariamente espelhar sua posição no sistema de poder, ao mesmo tempo em que se oferece, na forma da alegoria, como metáfora politicamente orientada. O próprio Luís XIV, dançando o Rei-Sol no *Ballet de la nuit*, oferece em espetáculo a imagem de seu poder absoluto. (MONTEIRO, 1998, pg. 36)

Este lugar ocupado pelo balé é fundamental para a compreensão não somente do seu sentido artístico, como do seu sentido social como parte da formação cultural pertencente e representante de uma determinada casta. A hierarquia do balé não reflete somente disputas de elementos artísticos, mas também e principalmente conflitos de poder e hegemonia social. A arte acadêmica da Renascença se firma dentro das retóricas e poéticas clássicas da Antiguidade, particularmente através da imitação da natureza-modelo ideal e de um rigoroso formalismo, ambos tidos como “normalidade” representativa do lugar de equilíbrio e harmonia (SELIGMANN-SILVA). E o balé se tornou o representante da dança neste lugar. A partir da codificação e sistematização como conhecimento acadêmico da dança direcionado ao espetáculo e aprendido por bailarinos profissionais, o balé passa a estabelecer formas específicas de se firmar neste lugar de tradição.

Pereira (1999) destaca alguns traços que vão compondo o universo de formação e produção artística do balé clássico e que marcaram profundamente sua vivência e conformação tais como a distinção e hierarquização entre primeiros bailarinos e corpo de baile enfatizando solistas estrelas, a verticalização dos movimentos e o extremo apuro técnico para tal. A associação destes elementos

trouxe para o universo do balé uma acirrada competição com ênfase em dotes físicos espetaculares além do virtuosismo exacerbado disseminando a idéia de que este era para poucos. Os bailarinos e movimentos também foram, por muito tempo, classificados por “qualidades físicas” diferenciadas como nobres, medianas e cômicas. Assim, a capacidade artística se voltou completamente para uma exacerbação da técnica na capacidade física e conseqüente padronização de corpo. O balé se populariza como a “exploração da beleza física em movimento” e encontra sua forma mais acabada no século XIX, com os balés românticos que ainda é a técnica/estética mais disseminada até hoje (ibid).

“A estética dos balés românticos – idealizando a figura feminina e estabelecendo o uso da sapatilha de ponta como acessório importante para a obtenção do efeito de leveza e imaterialidade das personagens em cena – é a responsável pela imposição desse modelo: mulheres magras, longilíneas, graciosas. Bailarinas fantásticas que, em cena, jamais podem revelar o esforço necessário para concretizar todas aquelas proezas que seus corpos maravilhosos realizam. Estética enganosa, de faz-de-conta, porém extremamente agradável aos sentidos. E mesmo não sendo a única forma de dança teatral no ocidente, é à estética corporal (e mesmo em relação ao uso do espaço e figurinos) do balé clássico que outras formas e estilos de dança se renderam”. (MOURA, 2001, pg. 43)

De fato o balé clássico, com todas as suas características ético-estéticas apontadas acima, foi o representante oficial da dança cênica no ocidente até o final do século XIX e isso o consolidou em um lugar de verdade e tradição concretos quase inabalável. Por isso, a formação consistente apresentada pela maioria das escolas de dança ainda se situa na formação canônica e tradicional, reproduzindo e se conformando à supremacia desta. Os sentidos e significados de uma infinidade de danças e suas diversas maneiras de existir são submetidos a uma única estética de dança compondo concepções de cultura, conhecimento e arte que ainda predominam no pensamento doutrinário e naturalista de sociedade dificultando o confronto e a desconstrução. A hierarquização da dança, fruto de um pensamento tradicional e canônico ressaltado e reafirmado no balé clássico já foi e é, há muito questionado e chamado à transformação, mas ainda se situa como predominante e hegemônico. Um tipo de dança instituída como A dança. Esta é uma perspectiva conservadora que coloca o balé como a “base” para toda e qualquer dança que se pretende cênica.

Desde o início do século XX, vários questionamentos foram colocados à dança confrontando estas posturas. A própria realidade social demandou novas perspectivas para a arte e todo o academicismo e idealização presentes na escola clássica começaram a ser duramente criticados. Novas concepções de arte, corpo, técnica e estética romperam com a unicidade do balé e passaram a compor o cenário artístico da dança explicitando assim outros caminhos possíveis e estimulando opções. Entretanto, o que se identifica na cidade de Goiânia a partir deste espaço de dança é esta formação clássica. A inserção da dança moderna ou contemporânea vinha a partir de uma legitimação vinda deste lugar oficial do balé e como participação secundária e/ou como atrativo.

O Musika trouxe coreógrafos modernos, mas na perspectiva de coreografar e não de formação distinta de bailarinos modernos. A formação consistente que se investiu foi a tradicional, que era a mais utilizada e consolidada mesmo, fundada no Balé Clássico e sua estética – virtuosa, asséptica, metrificada e simétrica e de onde derivaram, nesta perspectiva, os outros estilos como o balé moderno, o jazz e o sapateado. E esta conformação explícita, como coloca Foucault (1983), os “jogos de verdade” da dança na cidade de Goiânia. Aquilo que se constituiu historicamente como o saber em dança e que pré-dominou como a dança superior em detrimento de outras inferiores.

*Até que o sapateado, a, as inglesas ainda aderiram, mas o jazz elas tinham várias restrições, achavam que o corpo soltava muito, então quando, na hora de fazer a união, as bailarinas clássicas nunca poderiam... Elas não deixavam fazer aulas de jazz. (...) Tinha um certo preconceito com essa outra linhagem de dança, que era o contemporâneo, que era o jazz, essas coisas assim. E nós não conseguimos unir. Então eu sempre tive o meu grupo de jazz dentro do Musika e tinha o grupo de balé clássico.<sup>81</sup>*

A perspectiva estética era a do cânone clássico e toda a sua consistência hierárquica, linear, figurativa, disciplinada, controlada, ideal e pura, consolidada como o caminho assertivo de dança. E, por isso mesmo, as novas demandas que surgiam e as transformações sofridas se davam dentro deste universo, não chegando a romper com sua estrutura já validada de forma positiva socialmente. As técnicas e estéticas inseridas não vinham de outra possibilidade de organização

<sup>81</sup> Ana Maria Alencastro Veiga, Sinhá. Entrevista realizada em 26/11/2009.

corporal e outras concepções de movimento e sim de novas derivações aceitas e formatadas dentro da escola clássica que possuía toda uma trajetória bem definida e eficiente de formação e profissionalização condizente com um lugar esperado para a arte oficial.

E seguindo a “doutrina acadêmica”, neste caminho de validação da dança legítima, o Musika cria um corpo de baile em uma tentativa de semi-profissionalização para seus alunos e professores. O esforço preciso e competente era possibilitar a formação completa do bailarino, implementando também esta última etapa. O Corpo de Baile Estudantil do Musika – CBEM tinha o intuito de realizar várias apresentações no ano, desvinculadas das apresentações de final de ano, o que de fato aconteceu, contudo este funcionava na perspectiva do compromisso de representar e ser a instituição<sup>82</sup>, particularmente nos festivais competitivos, conquistando premiações e trazendo prestígio para a escola. E, como a maioria dos corpos de baile, se dedicava à execução de coreografias de grandes coreógrafos, até para explicitar o apuro técnico a serviço da criação. Não focavam a produção de obras autorais e não havia incentivo na formação de coreógrafos locais.

“Quase toda a geração que hoje forma bailarinos foi educada para o silêncio: dançar foi, durante muito tempo, uma manifestação muda. Bailarinos não falavam, mas apenas escutavam e eram obrigados a concordar com os coreógrafos e ensaiadores. Bailarinos não precisavam pensar: sua função era repetir o movimento tecnicamente preciso e inventar para ele uma interpretação, já que não havia um entendimento mais profundo sobre os princípios que o faziam nascer. Era perigoso quebrar regras. Perguntas, muitas vezes, significavam falta de respeito. Afinal, professores não podiam correr o risco de não saber a resposta”. (SAMPAIO, 2000, pg. 265-266).

---

<sup>82</sup> “Um Corpo de Baile nasce das diversidades (vários corpos) compactadas no singular (Corpo de Baile), indicando que devem ambicionar serem vistos como um só. Para isso, precisam se apresentar com uma mesma feição. Sem nome próprio, tal como seus bailarinos, portando somente uma classificação genérica de espécie, tende a ser identificado pelo local que o abriga, geralmente algum teatro oficial. Então, recebe uma segunda preposição ‘de’, que lhe agrega o complemento com o qual passa a ser identificado. Um Corpo de Baile é sempre Corpo de Baile de algum lugar, seja um teatro ou um município ou uma região – forma de existir/ser nomeado que escancara uma natureza de prestador de serviço. Nascer assim é quase como nascer com a vida traçada.” (KATZ apud NAVAS, 2003, pg. 109)

### Pequeno histórico

Em 1981, o **Mvsika - Centro de Estudos** apresentava à comunidade um grupo reunindo os alunos de maior adiantamento e potencialidade da Escola, na intenção de conceder-lhes - paralelamente ao trabalho didático - uma oportunidade de exercer a Dança em condições semi-profissionais que significassem a experiência necessária para enfrentar o profissionalismo.

Em apenas 3 anos de trabalho árduo, a **Direção do Mvsika** e do **CBEM** já se pode orgulhar de ter contribuído decisivamente na formação e experiência de bailarinos e professores hoje integrantes de Corpos de Baile profissionais e/ou dirigindo e participando de Escolas que ensinam Dança.

Importantes Coreógrafos tem se revezado na montagem de ballets de diferentes estilos, oferecendo amplo conhecimento aos integrantes do CBEM. Assim é que do repertório do CBEM fazem parte ballets coreografados por Madeleine Rosay, Miriam Guimarães, Gill Anthony, Dalal Achcar, Heulwen Price, Renato Magalhães, Edmundo Carijó; ballets modernos coreografados por Gilberto Motta, Rodrigo Pederneiras, Lourdes Bastos; Jazz coreografados por Carlota Portella.

O Corpo de baile é um todo: bailarinos, professores, diretores, pessoal administrativo unidos por pontos fundamentais: intenso trabalho, zelo pela qualidade, respeito pela Dança.

O próximo passo do CBEM para os bailarinos que atingirem maturidade técnica e artística é a sua total profissionalização; em 1983 tentamos o número recorde de 9 apresentações do mesmo espetáculo. Quando tivermos público para todos os fins-de-semana, aí sim o ideal: artistas e público concorrendo para a cultura viva.

### As Mestras

**Heulwen Price** e **Jane Stanley** dotadas de excelente formação profissional (Royal Academy of Dancing de Londres), passam o tempo todo transmitindo energia, vitalidade, técnica e ética. Idealistas, incansáveis. São amigas, companheiras, braços fortes. À elas, as profundas homenagens do CBEM.

### Os Coreógrafos

#### ★ **Marcelo Moacir:**

estudou na London School of Contemporary Dance e graduou-se no Laban Centre for Movement and Dance. Atualmente, além de coreografar e dirigir seu grupo - o Ballet Rural de Salvador - é professor convidado de Técnica Moderna (Martha Graham) do Balé do Teatro Castro Alves.

#### ★ **Fernanda Prates:**

pertence ao Grupo "Vacilou, Dançou" e tem o talento especial para trabalhar sapateado que leciona no Jazz Carlota Portella.

#### ★ **Edmundo Carijó:**

ex-primeiro bailarino do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; Professor da Escola de Danças do INEART; ser humano muito especial, cada palavra sua é uma aula; de um simples passo à iluminação. Sua fama de Especialista em aulas de ballet clássico para rapazes, confirmou-se entre nós.

#### ★ **Lourdes Bastos:**

professora de Dança Moderna na Escola de Danças do INEART (ex Escola de Danças Clássicas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Coreógrafa fértil, produz trabalho limpo e lindo como a "Missa" (música de Edu Lobo) para o Ballet do Teatro Municipal do Rio e "Bachianas nº 5" (música de Villa-Lobos) para o IV Concurso Internacional de Ballet de Moscou.

Personalidade forte e cativante, transmissora de energia sua presença para o CBEM se constituiu em experiência rica, em linguagem nova, em mensagem atual.

Figura 34: Programa "Dança é Vida". Comemoração 10 anos do Musika, 1983.  
Fonte: Arquivo Particular

A dinâmica era a da legitimação artística a partir de cânones e não de uma trajetória própria. Entretanto, como se vê a partir do texto de Sampaio (2000), que foi professor do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, este era o funcionamento exercido em todo o universo do balé – o lugar da obediência ao estabelecido. Como coloca Boucier (1987), a escola clássica, desde a primeira criação acadêmica real de Luis XIV, teve como missão conservar e, para isso, se direcionou a imobilização dos movimentos em regras, dando-lhes um rótulo oficial de beleza formal. E isto combina muito bem com a conformação social esperada, particularmente para as “moças de boa família”. A obediência engessada e o conhecimento cultural “nobre”.

Desta forma, o Musika se firma nos dois aspectos. Em relação à formação específica já consagrada, consolida-se como um espaço de formação integral em dança, oferecendo aulas desde a infância até a idade adulta jovem. Uma formação conservadora, normativa e seguindo os moldes das escolas de dança clássica: a forma tradicional de se ensinar e o conhecimento tradicional. O reconhecimento de outros conhecimentos e outras formas de se produzir dança, só quando estes se canonizavam também se adaptando à forma “certa” de se fazer dança e de se dançar dança e/ou quando aparecidos de alguma forma no próprio cenário artístico da dança. O balé é colocado no centro das atenções, considerado a técnica principal e a mais valorizada. Os outros estilos e técnicas de dança são subjugados a ele e são oferecidos muito mais como adereços, complementos e para competir com outros espaços de dança da cidade e funcionando como “jogos estratégicos entre liberdades”, com uns determinando a conduta dos outros e vice-versa, definindo “estados de dominação” (FOUCAULT, 1984a).

A dança clássica era – e ainda é –, a representação imponente do poder, particularmente quando se reconhece que os espaços de dança são criados associados a estes estados de dominação. O Musika se destacou muito e se tornou referência também a partir de sua filosofia de formação integrada em artes. Neste sentido, tinha uma proposta arrojada e inédita para a cidade e mesmo para o cenário nacional de formação em artes. A formação inicial para crianças se dava de forma integrada experimentando-se interdisciplinarmente as quatro linguagens. Até meados da década de 1980, predominou como o único espaço de formação

tradicional em dança da cidade, porém pouco acessível para a maioria da população. Firmou-se como uma escola referência dentro do mundo normativo social e institucional artístico da dança.

*Então, o Musika trabalhou sempre, paralelamente, com duas linhas de atuação artística. Uma formação consistente que, desde o início, era dada por professores, vamos dizer, com muita experiência em balé clássico. E, ao mesmo tempo, em outras áreas, em outras modalidades de dança para atender a comunidade. Aí nós tínhamos aulas específicas para adolescentes que nunca dançaram, para adultos que nunca dançaram, isso a gente chamava de cursos, sempre chamou de cursos livres, e chamamos pessoas para fazer esse tipo de trabalho, pessoas especializadas.<sup>83</sup>*

### **Dança Canônica Pop**

O que se identifica nesta abordagem são as aulas de *jazzdance*<sup>84</sup> que se firmam na cidade. Esta tem as mesmas referências e funcionamento canônico da dança acadêmica, entretanto o cânone aqui é pautado em dois aspectos distintos do cânone clássico: advém de uma cultura cotidiana popular e, entretanto, diferente de seus pares, é um gênero popular disseminado e consumido em alta escala, pois seu veículo principal de propagação são os meios de comunicação de massa. Por isso cânone pop. São manifestações culturais que não são necessariamente certificadas e validadas nem pela tradição popular, nem pela tradição acadêmica e sim pelo próprio veículo de propagação que, neste caso, deixa de ser somente um veículo e passa a ser um lugar de proposição. Este apresenta e/ou elege ídolos com identidades/imagens culturais diversas – comportamento, música, dança – que são apreciados e vivenciados em grande escala.

Isto torna essas manifestações/ídolos com uma capacidade mais flexível de invenção e hibridação, absorvidas com muita rapidez e por um número muito grande de pessoas, oriundas de camadas sociais variadas e de diferentes culturais. Isto também gera possibilidades de existência ora muito fugazes, se localizando como modismos, ora se perpetuando na realidade social, estabelecendo novos modos de

<sup>83</sup> Glacy Antunes. Entrevista realizada em 10/11/2009.

<sup>84</sup> “Em 1920, o termo Jazz-Dance foi usado para descrever as formas de dança popular e artística em evolução. Suas raízes estão, portanto, nas danças e ritmos dos escravos africanos”. (GARCIA, 2003, pg. 129)

produção e vivência cultural. O cânone aqui é a novidade, por mais paradoxal que seja esta afirmação. É porque o que se percebe é uma relação canônica com este gênero cultural, baseada também em modelos ideais e em padrões que determinam o caminho certo e verdadeiro a ser seguido. É uma situação provocadora, confusa e ambígua para o campo artístico. Apesar de ser um gênero popular, pela acessibilidade e ligação mais próxima com as pessoas, este não é investigado com acuidade, por preconceitos e aversão ao novo e ao que parece ter feito desaparecer a “aura” da obra de arte, como muito bem foi problematizado por Benjamin (1992). Com isso, não se percebe e identifica as muitas possíveis sutilezas geradas na proposição e vivência deste tipo de manifestação.

*“A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte. Reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin. O comportamento progressista é caracterizado pelo facto do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado. Tal ligação é um indício social importante. Porque quanto mais o significado social de uma arte diminui, tanto mais se afastam no público as atitudes, críticas e de fruição – como reconhecidamente se passa com a pintura. O convencional é apreciado acriticamente e o que é verdadeiramente novo é criticado com aversão. (...) A massa é uma matriz da qual, actualmente, surgem novas formas relativamente aos comportamentos habituais para com a obra de arte. A quantidade transformou-se em qualidade: o número muito mais elevado de participantes provocou uma participação de tipo diferente. Que esta participação tenha começado por ser manifestada de uma forma depreciativa, não deverá confundir o observador. Claro que não faltaram os que se agarraram a este lado superficial das coisas e o denunciaram com paixão”. (BENJAMIN, 1992, pg. 107-108)*

É neste lugar que o *jazzdance* se insere. Ele aparece na televisão brasileira e se transforma em uma febre na década de 1980. Por isso mesmo, passa a ser ofertado e ser referência em um grupo de academias de dança em Goiânia. Entretanto, a compreensão deste estilo de dança e a sua conformação no meio acadêmico da dança se mostra bem complexo. A começar pela extrema dificuldade em encontrar referências sobre o *jazzdance* nos livros que trazem a trajetória da dança no Brasil. Este obstáculo parece não refletir somente a carência de estudos e publicações históricas em dança no Brasil, mas também uma compreensão limitada do que abrange esta manifestação. Nos livros mais recentes e que trazem um

panorama da dança brasileira e seus construtores, como é o caso de *Dança no Brasil*<sup>85</sup> (1997) e *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*<sup>86</sup> (1994), o jazz aparece somente como um modismo, sem contextualização e conseqüente explanação. Não se encontra suas principais personalidades, e muito menos as produções e suas inserções e provocações artísticas, apesar dele representar a introdução de muitos na dança, principalmente no interior do Brasil, e fazer parte do currículo da maioria dos dançarinos e coreógrafos brasileiros<sup>87</sup>.

Estas manifestações não são somente “produtos culturais” que foram consumidos. O jazz e sua popularização ou “modismo”, constituiu teias de relações e campos concretos de trabalho, produção e formação através das demandas geradas. Por isso mesmo, ignorar este lugar de sentidos é ignorar parte da história de muitas pessoas. E, como atenta a famosa frase de Thompson, “a enorme condescendência da posteridade” pode acabar tomando esta rejeição como natural, ou até mais, fazer com que este lócus de vivência e produção em dança simplesmente desapareça. No caso do *jazzdance*, isto causa um desconforto e uma aparente ilegitimidade, pois parece que parte da dança brasileira, e no caso desta tese, parte da dança goiana não existiu, não era dança, como muitas e muitas outras. Ainda em tempo, Benjamin provoca com a questão de que não só o futuro e

---

<sup>85</sup> VICENZIA, Ida. *Dança no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. Este se apresenta como uma História Visual da Dança e traz, por isso mesmo, apenas uma introdução superficial e frágil sobre a construção artística da dança no Brasil.

<sup>86</sup> KATZ, Helena. *O Brasil descobre a dança descobre o Brasil*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1994. Este é um mapeamento histórico tendo como figuras centrais, o Ballet Stagiun, Ivaldo Bertazzo e J. C. Violla, e traz, para isto, outros acontecimentos de dança que rodearam a história destes e, conseqüentemente, a de parte da construção da história da dança no Brasil.

<sup>87</sup> Parece que isto tem relação com o lugar de origem deste estilo de dança. Por ser uma mistura efetiva do contexto popular e acadêmico de dança, o jazz no Brasil parece não ter lugar. Também por ser tratado, por pesquisadores e estudiosos, na maioria das vezes, somente como uma técnica restrita e limitada de dança e não como parte de uma linguagem de dança, capaz de transformação e interferência artística, possuindo sua própria organização e sistematização. Este descuido para com o jazz acontece também com as danças de salão, com as danças de rua e muitas outras. A questão não é o repertório gestual produzido por um determinado grupo e contexto social, pois isto é material de toda e qualquer dança, mas sim a sua compreensão e produção como manifestação artística própria. Este olhar complexo confere a estas danças a possibilidade do entendimento do seu sistema estético e, principalmente de sua possibilidade de ação, transformação e criação, como qualquer expressão sensível. Inclui a própria característica e opção consciente, caso seja, de querer ser um “jargão”, com muita propriedade. Isto chama para uma outra rica e premente discussão do universo da arte e da dança brasileira que, por agora, também não poderá ser desdobrada devido ao foco da tese. Voltando a inserção histórica do jazz, apesar de ter sido extremamente vivenciado no Brasil, principalmente no interior, devido a sua popularização através da televisão, este não é detalhado e seus representantes não são referenciados como ocorre com os outros sistemas de dança. Não se encontrou referências sobre Lennie Dale, Nino Giovanetti e pouquíssima sobre Marly Tavares. Somente em fontes virtuais, sites e blogs.

o presente permanecem abertos, mas também o passado, fazendo emergir estes esquecidos e ignorados. Isto implica dizer que a variante histórica que triunfa até então, linear, benéfica e inevitável, não é a única possível.

Como já foi colocado, recentemente alguns pesquisadores da dança levantaram este furo e com isso estudos mais sistemáticos parecem querer aparecer. Ana Carolina da Rocha Mundim, artista e pesquisadora da dança no Brasil, realizou uma pesquisa de dois anos (1998 e 1999) sobre uma “Possível história da Dança Jazz no Brasil e um panorama do desenvolvimento da técnica da Dança Jazz no Brasil”. Sobre esta pesquisa ela conseguiu publicar dois artigos acadêmicos de precária circulação<sup>88</sup>. Também Roberto Pereira, importante crítico e historiador da dança no Brasil – falecido em 2009, escreveu um projeto intitulado “O Jazzdance no Brasil: histórias de um corpo em *swing*”<sup>89</sup>. Na introdução ele aponta seu interesse por um movimento que tomou a nossa dança de assalto, sobretudo através de programas de televisão, nas décadas 1970 e 1980: o *Jazzdance*. Sua hipótese era a de que esta dança apontou novos caminhos para a dança brasileira, particularmente no que diz respeito à formação de bailarinos. Infelizmente ele não conseguiu realizá-lo.

À volta com as referências sobre este movimento no Brasil<sup>90</sup>, nas décadas de 1970 e 1980, a *jazzdance* explode por todo Brasil, particularmente devido à sua

---

<sup>88</sup> MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *A Dança Jazz no Brasil*. In: Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, ano 6, volume 6 – nº 1. Campinas: Unicamp, 2002 e MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Uma possível história da dança jazz no Brasil*. In: Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP. Curitiba: Editora Elisabeth Seraphim Prosser, 2005.

<sup>89</sup> Roberto Pereira escreveu este projeto para participar da edição 2007 do Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança. O projeto não foi selecionado e ele o divulgou e problematizou a questão em um site de dança, com o título *As agruras de um projeto não selecionado* (<http://idanca.net/lang/pt-br/2007/09/10>).

<sup>90</sup> Na década de 1960, os musicais do Teatro de Revista estavam a todo vapor, particularmente os shows produzidos por Carlos Machado, empresário da noite e responsável pela vinda de Lennie Dale ao Brasil. Dale (1934 – 1996) foi ex-aluno de Jerome Robbins de quem foi assistente e bailarino principal em um dos musicais americanos de maior sucesso: *West Side Story* (Amor, sublime amor). Ministrou cursos de modern jazz dance nos estúdios Carlos Machado Espetáculos e trabalhou como coreógrafo nas boates do Beco das Garrafas, ao lado de Elis Regina e Marly Tavares. Têm-se registros de que Marly tenha levado a dança jazz para o movimento musical denominado Bossa Nova. No ano de 1968, Vilma Vernon abriu sua academia Modern Jazz Dance, no Rio de Janeiro, “pioneira no estabelecimento de um espaço específico para esta atividade”. Trouxe a “técnica de Luigi, um dos primeiros e significativos professores de jazz americano. Este estilo tinha uma linha influenciada por elementos do ballet clássico”. Nessa mesma época vem ao Brasil Jo Jo Smith, professor de jazz muito conhecido nos EUA que teve entre seus alunos Lennie Dale e John Travolta

presença nas novelas e em aberturas de programas de televisão. Lennie Dale foi um dos grandes responsáveis: cria o Grupo Dzi Croquetes, que fez muito sucesso no país e mundo afora e faz a abertura da novela “Baila Comigo”, de 1981, junto com Marly Tavares.

“Depois do *balé clássico*, da asa voadora e do *windsurf*, chegou a vez das academias de *jazz*, novo modismo propagado por uma telenovela, *Baila Comigo*. Estilo de dança confundido até recentemente com ritmos afro e agogô, o *jazz* começou a se popularizar com o sucesso de filmes como *Fama* e *O show deve continuar*.

Na academia de Lennie Dale e Marly Tavares, o telefone não pára de tocar. Funcionando há apenas seis meses, a academia já tem quase quinhentos alunos e começa a recusar novos pretendentes. Outra professora, a bailarina Vilma Vernon, também sente os efeitos da novela em sua academia... Segundo Marly Tavares, poucos querem se profissionalizar:

A maioria vem mesmo é por moda. Eu espero que não seja apenas uma febre, espero que a dança fique. Nós queremos abrir campo porque temos poucos bailarinos. Essa é a grande dificuldade, pois nunca houve escola. O *jazz* é conhecido há poucos anos e já foi muito confundido com o rebolado, pelo menos da parte do grande público. *Jazz* é um estilo de dança que exige formação clássica. É uma dança criativa, mas que exige postura e consciência do corpo. É difícil, exige técnica e grande aprendizado”.<sup>91</sup>

Com todo este movimento tornado conhecido através da televisão e contaminando todo o Brasil, passam a figurar em Goiânia os espaços que se envolvem com o gênero e sua popularização, por isso mesmo se colocam em busca das novidades, como foi o caso da Yu-Fon e do Instituto de Yoga Elzi Nascimento. Estes ofertavam cursos de *Modern Jazz Dance* e suas variações desdobradas na Dança Afro<sup>92</sup> e no Sapateado<sup>93</sup> – que foram extremamente influenciados pelo próprio jazz e desenvolvidos nos musicais, além do balé e da ginástica, que, nestes locais,

---

(MUNDINHO, 2005; PRIMO, 2006, 237 – nota de rodapé).

<sup>91</sup> Trecho da matéria “Academias de Jazz Baila Comigo: Todo mundo quer entrar nessa dança” publicada no Jornal O Globo, Rio de Janeiro, 17/05/81. In: MUNDINHO, 2005.

<sup>92</sup> Assim denominada em Goiânia e se refere a uma mescla de danças africanas, “especialmente o uso de todo o tronco com movimentos que refletem uma enorme mobilidade das costas e uma relação forte com a terra, com o solo” (GARCIA, 2003, pg. 131) com o próprio jazz, e sua organização cênica, criando um braço do próprio jazz. Esta se difere da dança afro-brasileira que tem como principais conteúdos o afoxé, os ritmos afro-baianos e o samba (idem).

<sup>93</sup> “Originou-se da dança holandesa Clog, que consistia em bater os tamancos no solo, a um determinado ritmo musical (movimentos rítmicos e precisos dos pés e batidas no chão). As principais origens do sapateado estão nas danças folclóricas da Escócia, Inglaterra e Irlanda. (...) O sapateado foi muito difundido nos shows da Broadway, em Hollywood, e em programas de variedades na TV e em filmes cinematográficos, ganhando prestígio e valor em 1930. É considerado, também, com uma das tendências surgidas pela influência do Jazz”. (GARCIA, 2003, pg. 131-132)

eram secundários. Traziam profissionais de fora para produzirem os espetáculos de final de ano e também alguns *shows* apresentados no Teatro Goiânia, como foi o caso de Nino Giovanetti, que dirigiu e coreografou o famoso musical da Broadway, “*Bubbling Brown Sugar*”, em 1979, vindo através da Yu-Fon. Na época ele dirigia a Academia Jazz de Ballet Nino Giovanetti, no Rio de Janeiro e era bastante requisitado.



Figuras 35 e 36: Academia Yu Fon. Bastidores de espetáculo não identificado.  
Fonte: Arquivo Particular

Identifica-se aqui então uma relação com a dança a partir daquilo que era reconhecido e destacado, só que de forma distinta do cânone clássico. Aqui o cânone é eleito não pela sua tradição, e sim pela sua aceitação e consumo, entretanto ambas se sustentam e são mantidas por conservar e/ou inaugurar determinadas relações sociais condizentes com as estruturas de poder vigentes. Por isso mesmo são, ao mesmo tempo, a explicitação das relações de produção artística e o consolo afirmativo de tal realidade, ocupando uma posição idealista e, principalmente dependente das demandas sociais predominantes. Isto coloca esta abordagem – criação e fruição – condicionada a juízo de valores referentes não a questões artísticas e sim a questões de sociabilidade, aprovação, status e ascensão social. Por estar condicionada ao consumo, esta abordagem ficou vinculada ao modismo e não se estruturou de forma sólida e consistente.

Todavia, percebe-se que este tipo de abordagem e relação com a dança ainda permanece, só transferindo o seu produto para o que agora é lançado e investido nos meios de comunicação de massa e na cultura pop. A pouca investigação tanto destas produções quanto do seu desenvolvimento no campo da arte fragiliza as relações de criação e produção artísticas advindas deste lugar. As possibilidades provocadas por este gênero são paradoxais e exigem amadurecimento, coerência e discernimento. A mutabilidade aliada à acessibilidade e ao consumismo, próprias das danças constituídas no universo midiático as deixam excessivamente formatadas e reféns de elementos cênicos já definidos e que são apontados em um processo repetitivo e linear, de idolatração e canonização pop. Isto acaba limitando e, algumas vezes se opondo a autonomia, a insurgência e as (de)formações próprias do processo artístico.

Estas três abordagens de dança são as que predominaram na cidade, no final da década de 1970 e que influenciaram na criação de outros espaços na década de 1980. Estes espaços foram se afirmando na produção de determinada estética e abordagem de dança, mas a maioria oferecia todos os estilos predominantes na época. Confirmou-se então o lugar do cânone, da tradição, identificado como conhecimento erudito importante na formação de moças de família e o mais valorizado como formação artística. O lugar da novidade, do pop, associado ao entretenimento e a aceitação massiva e a um conhecimento publicizado de dança. Entretanto e por todos estes motivos, volátil e condicionado ao conhecimento tradicional, como se fosse uma versão mais moderna da tradição, e assim passível de resistências dos conservadores, mas, de alguma forma, mais próxima destes. E o lugar da dança experimental, advinda da pesquisa mais aberta de movimento, e talvez por isso, a que foi menos valorizada e que menos se estruturou. Não trazia um produto pronto, um modelo preciso a ser seguido. Com características da dança moderna, quis se estabelecer sendo um caminho diferente da tradição.



Figura 37: “Sentimento I”, Academia Movimento. Teatro Goiânia, 1980.  
Fonte: Arquivo Particular

Os novos espaços que surgiram operaram neste contexto e a partir destas dinâmicas e, como coloca Launay (2003a), *“cada modo estético implica sua própria axiologia do corpo e da sensação, e essa axiologia é ela mesma constituída pela cultura da qual é oriunda”*. No mapeamento dos convidados vindos de outras cidades do país, explicita-se, nitidamente, o lugar de dança explorado dentro destas três dinâmicas constituídas. Pessoas que estavam no âmbito do cânone, do pop e o da pesquisa corporal. Os dois primeiros bem direcionados também a atender a sociedade, seja na conformação e regras de boa conduta, seja no consumo de produtos culturais. O terceiro sem muito incentivo, porque o retorno não era (é) priorizado pela aceitação social e econômica e sim pela proposição artístico-cultural. Este era o contexto formal de dança na cidade, o seu lugar legítimo e oficial para a produção artística e este cenário geral de prática cênica da dança não diferia muito de outras regiões do Brasil, como se identifica nesta análise da dança na cidade do Recife:

“Nos anos 1960, 1970 e até a segunda metade dos 1980, a formação e a produção em dança no Recife era constituída pela hegemonia das academias e instituições similares. De maneira geral, nesse período, para se iniciar na dança, o único caminho era entrar numa academia. E, para dançar no palco, o caminho era participar dos festivais de fim de ano ou fazer parte dos grupos mantidos por algumas dessas academias. Esses grupos eram compostos muitas vezes por professores e alunos de turmas avançadas que, não raro, acumulavam sua presença compulsória nos espetáculos de fim de ano, com participação em festivais de dança de outras cidades – além de uma ou outra apresentação na própria cidade. Com esse quadro de atuação, era possível às donas de academias manterem, ligados a seus espaços, professores e alunos destacados na cidade, servindo como referencial de qualidade técnica, tanto para atrair os ‘clientes’ potenciais como para incentivar os alunos de níveis iniciais”. (SIQUEIRA, 2008, pg. 66)

Na continuidade deste contexto, no ano de 1980, a Secretaria de Cultura abre escolinhas vinculadas a Escola de Artes Veiga Valle, criada em 1967, que ofertavam música e dança. Como o projeto do Teatro Goiânia foi interrompido, os professores de dança são deslocados para estes espaços. Neste mesmo ano surge a Movimento Academia de Dança e Estética, dirigida por Gláucia Heine Guerra e Talita Paranhos Vertuille. Em 1983, a Energia Ginástica e Dança e a Sinhá Jazz. E é justamente nestas duas primeiras que se localizam alguns dos acontecimentos artísticos deste estudo.

No esforço de resistir ao mito, em busca da história e da memória da dança em Goiânia, a desconfiança nas idéias e práticas que remetem à repetição e ao destino (VAZ, 2001) foi fundamental. Deparando-se com a complexidade histórica que rompe com a “idealidade longínqua da origem”, o que se identifica é um passado que não é imóvel, nem mesmo restabelece uma continuidade sempre procurada na dispersão do esquecimento. O que aparece é uma história impregnada de fissuras e maus cálculos, onde não existe verdade nem ser, e sim a exterioridade do acidente (FOUCAULT, 1979).

Neste contexto da dança, com todas as características já apresentadas, algumas pessoas e obras se destacaram e até mesmo se descolaram da cena produzindo acontecimentos outros, muito distintos do campo das experiências admitidas e das expectativas produzidas. Estes acontecimentos explicitam

desobediência, ignorância proposital, paródia e impropriedade diante à orientação sócio-artística das figuras de bailarino e/ou coreógrafo, ou seja, das especificações colocadas para um artista da dança. Ao deparar-se com estes, a associação que se fez foi com a produção de um *além* nietzschiano, que não se localiza necessariamente como dicotomia e ou superação frente à tradição, e sim como explosão. Um *além* outro, sinal de debilidade e de força. Estes acontecimentos aparecem impelindo um estado do “sem-sentido” às predisposições técnicas e estéticas estabelecidas pelo contexto artístico da dança, roçando e provocando no trato livre e despretensioso com o mover que a dança conheceu poucas vezes. O apontamento, neste trabalho, é para estes acontecimentos e suas travessias que foram “determinadas pelo acontecer como apropriação do instante” (BAUCHWITZ, 2007, pg. 189). O convite está feito, primeiro para o conhecimento destes acontecimentos.

Por isso é melhor ter paciência  
 Pois todo começo começa e vai embora  
 O problema é saber se já foi  
 Ou se ainda é começo  
 Porque tem começo que às vezes demora  
 Que passa um bom tempo  
 Inda está no começo  
 Que passa mais tempo  
 Inda não está na hora  
 Tem gente que nunca sai do começo  
 Mas tem esperança de sair agora  
 (O Meio – Luiz Tatit)

Retrato de artista quando coisa: borboletas  
Manoel de Barros

## **BORBOLETAS: Explosões Estéticas (anos 80)**

Quem tem olhos pra ver o tempo soprando sulcos na pele  
Soprando sulcos na pele soprando sulcos?  
Viviane Mosé

### **Encontrar e fazer aparecer Acontecimentos Artísticos de Dança**

Esta é a primeira problemática e desafio histórico explicitados: uma nítida incoerência entre o contexto cultural da dança na cidade e alguns acontecimentos que ocorreram neste período. Estes parecem não corresponder aos lugares de legitimidade da dança, daquilo que prevalecia no discurso cultural local, como, ao mesmo tempo, parecem se aproximar de tendências estéticas vanguarda da arte e da dança mundial. Interessa aqui as formas subversivas da cultura e a esta estranheza encontrada é que se dará destaque. As propostas eram ousadas e se posicionavam a frente, causando interesse e curiosidade de outros artistas da cena nacional. Não se encontra muita explicação sócio-cultural para estes acontecimentos, principalmente quando se identifica seus traços artísticos e de onde se originaram. A questão levantada aqui é como foram estas experiências e que produções surgiram que transbordaram as experiências?

Parecem ser de outra natureza que não a cultural, não a da representação estética, a da significação e da mensagem. Por isso mesmo, a investigação se direciona para a apresentação de obras de dança produzidas dentro deste período, no início da década de 1980 em Goiânia, identificando o quê delas resiste à ordem cultural, aos espaços definidos e consolidados da experiência e da expectativa da dança na cidade. A condução será do espaço classificado, ordenado para o espaço vetorial e projetivo, denominados por Deleuze (MACHADO, 2009) de espaço estriado e espaço liso, respectivamente. Daquilo que se autodenomina e que se situa no campo da cultura local da dança já analisado e identificado – dança expressão, cânone pop e cânone clássico – para o que se apresenta fora do instituído e estabelecido e que, portanto está, é inominado.

Estes acontecimentos serão identificados e trazidos à tona a partir das experiências e expectativas retroativas dos sujeitos que participaram desta história. Cabe ressaltar que a experiência é a elaboração de acontecimentos passados tornando-os presentes, o que inclui, inclusive, as idealizações e os esquecimentos de uma memória. Assim sendo, será considerada a dimensão da experiência como um todo aglomerado de muitos tempos anteriores, e se sobrepondo a outras experiências, próprias e de outros, impregnando-se mutuamente. Aqui interessa a verdade poética e afetiva da história. E para tal, será extraído o que corresponde à experiência artística, todavia admitindo-se nestas memórias, a densidade de temporalidades diferentes, suportando-se a tensão e as tentações do anacronismo (SARLO, 2007).

É importante ressaltar que são experiências de pessoas que, em sua grande parte, abandonaram o mundo da dança, entretanto isto não invalida as denominações e conotações colocadas, pois o que se apresenta será entrecruzado e confrontado com as produções históricas e teóricas da dança condizentes com as indagações já pontuadas. Outro ponto a ser destacado para este caso é que a experiência presente se liga a experiência passada, tanto de quem produziu estas histórias como de quem as está ouvindo, através desta autora(idade) que, no caso, é do universo da dança e compartilha das experiências apresentadas, conseguindo atualizar as impressões, problematizando-as e localizando-as no universo da arte. E como coloca Santos (2009) “... toda história é pensada a partir do tempo do historiador que vai buscar no passado (mesmo o próximo) as interlocuções para a compreensão da realidade”. E, apesar de ser uma história recente, esta se coloca distanciada, pois que foi algo que já aconteceu e novas questões desde então foram postas para a dança local e mundial.

As fontes encontradas são primárias, a partir de testemunhos e registros imagéticos e audiovisuais, forçando a construção de um dossiê específico em cima de alguns arquivos pessoais que, em determinados momentos, explicitarão uma catalogação própria. Inclui-se também as reportagens de jornais e alguns programas e folhetos de dança que acabam por formar a moldura de um espírito de dança desta época. Inclusive os modos de fotografar e o uso de tipos de registro como o

slide e a filmagem VHS, também compõem uma época. Desta forma, esta é uma organização pública primeira destes acontecimentos e como coloca Salomon (2008) sobre a importância do arquivo, quer explicitar ao máximo os critérios e as perguntas que se fez a estas fontes.

“Finalmente, considerar o arquivo como território fundamental do mundo da história. Definir o que é o arquivo ou, o que dá no mesmo, insinuar-se neste território, talvez seja a questão mais fundamental do saber da história e ao mesmo tempo a menos considerada. Isso porque ordinariamente considera-se o arquivo apenas como instituição responsável por armazenar os papéis inertes da história, que aguardam pela ação ativa da ciência historiadora mediada pelos corretos instrumentos fornecidos pela sua própria metodologia. Antes de tudo, a imersão no arquivo desarma a certeza garantida pela ciência. Ela não é o encontro com os papéis inertes da história, mas do pensamento com uma potência ativa. Que põe a inteligência em alerta. Que mobiliza o pensamento e produz mesmo vibrações físicas. “Os arquivos são os instrumentos de inteligência da história” (p. 51). Abordá-lo inicialmente exige sempre que se comece do zero para se aprender a manuseá-lo. A singularidade de um arquivo mostra a fraqueza de toda metodologia geral ou definição teórica prévia (p.55)”. (SALOMON, 2008, pg. 243)

Na busca deste recorte histórico foram analisados, através de depoimentos abertos, as impressões destes acontecimentos por alguns sujeitos partícipes destas experiências de alguma forma: ou como produtores destes acontecimentos e/ou como espectadores-colaboradores. Dos que se conseguiu aproximar, foram realizadas 33 (trinta e três) entrevistas abertas, ao vivo e por e-mail. Estes depoimentos foram analisados minuciosamente na tentativa de encontrar efetivamente o que fez suportar estes acontecimentos e ver o que vinha deles: como a dança apareceu, tanto nas memórias destas testemunhas quanto nos documentos recolhidos. Cruzar-se-á os relatos com os registros escritos e visuais dos acontecimentos. Entretanto, sobre este lugar sustentador ocupado pelo testemunho, Sarlo (2007) apresenta algumas questões: *A narração da experiência guarda algo da intensidade do vivido? É possível relembrar uma experiência ou o que se relembra é apenas a lembrança previamente posta em discurso, e assim só há uma sucessão de relatos sem possibilidade de recuperar nada do que pretendem como objeto?*

Esta última questão, particularmente, é de interesse, pois não se quer a

lembrança e esta faz parte da memória, mas não a compreende como um todo. E por isso a atenção foi para os rastros, as sensações, aquilo que não “coube” no discurso. Claro que estas experiências constituem uma narração e que esta inscreve a experiência numa temporalidade, mas a atenção é para o singular e para o que escapa. E isto é sempre um desafio, pois o testemunho quer fechar ao máximo suas informações dentro de um contexto que já foi inclusive atualizado por ele mesmo. Das memórias dadas e exercidas para uma memória refletida. O vínculo aqui com a memória é fundamental, pois se quer produzir a história da experiência artística de dança em Goiânia e não a história da dança em Goiânia. Não que a subjetividade da narrativa memorialística seja a garantia da mesma, mas aqui ela é o seu lugar central, não a subjetividade psicológica e pessoal, mas a sensível e a afectual.

“Justamente o discurso da memória e as narrações em primeira pessoa se movem pelo impulso de bloquear os sentidos que escapam; não só eles se articulam contra o esquecimento, mas também lutam por um significado que unifique a interpretação. No limite está a utopia de um relato ‘completo’, do qual nada reste do lado de fora. A tendência ao detalhe e ao acúmulo de precisões cria a ilusão de que o concreto da experiência passada ficou capturada no discurso”. (SARLO, 2007, pg. 50)

E destes testemunhos, ressalta-se o identificado como carne, como memória viva para esta história. O rastro como impressão afetiva (RICCEUR, 2007). A partir destes testemunhos e dos documentos recolhidos e, atentando-se ao princípio compositivo, foi-se constituindo esta história que se apresenta aqui como seu próprio testemunho. Neste sentido aproximou-se aqui do historiador-romancista de Yourcenar. Inclusive ressaltando que esta não é a personalidade autoral desta história, mas uma sinceridade sobre a mesma. Com certeza falar-se-á de uma dança que pulsa (em mim). E continuando com Yourcenar (DE ROSBO, 1987), isto se desdobra em uma “eternidade dobrada”, pois se reconhece uma arte própria na arte destes acontecimentos e isso faz dilatar no tempo uma dança particular gerando uma duplicidade. Esta história artística da dança aqui opera como um duplo. É o retorno ao atual. É identificar o que dela permanece e o que dela é atualizado. Pedra e carne. A hermenêutica do ser histórico de Ricceur (2007, pg. 360) onde a *constituição do ser que somos se mostra mais fundamental que a referência simples da memória e da história ao passado enquanto tal.*

De toda maneira, o esforço é em direção às inscrições e apontamentos já localizados nos tópicos anteriores, de outras possibilidades para a dança que possam ser cúmplices para esta história, pois se sabe do predomínio, nas escritas da dança, de narrativas canônicas. E como dar conta de uma história que não se organiza nem encontra parentescos com as linhagens dos cânones? Como Hobsbawm (2005) traz no prefácio do seu livro “Pessoas Extraordinárias”, esta história também é sobre a espécie de pessoas e danças desconhecidas, exceto por suas famílias e amigos e a questão maior colocada não é, necessariamente, a de retirá-las do esquecimento e sim o de investigar o funcionamento e o que operou nas suas histórias e nestes acontecimentos artísticos que, neste caso, roçou, provocou e surpreendeu o universo oficial da dança ou mesmo, originou um “universo paralelo a este”, impelindo grupos de pessoas a, de alguma forma, estar na cena. Pessoas e acontecimentos que, como coloca Weber Santos (2009), *“não que sejam necessariamente marginais ou excluídos desta ordem na qual se inserem, mas por suas idéias ou atuação, tiveram suas vidas traçadas junto aos limites da ordem, ousando inovar, contestar, denunciar, interpretar o tempo do vivido”*. Por isso mesmo, estes serão aqui apresentados a partir e pela reação que foram capazes de provocar na dança que foi, de alguma forma, envolvida (PESAVENTO, 2004). Sendo assim, o esforço também é voltado às novas produções historiográficas que se direcionam para micro-histórias e para as experiências onde o passado possui outras preocupações, como os detalhes, as curiosidades e as originalidades.

Esta acaba sendo então uma reconstituição da textura da vida que só é possível a partir da rememoração da experiência e da revalorização da primeira pessoa. Essa é a atual tendência acadêmica da História que Sarlo chamou de *guinada subjetiva* e que altera, particularmente, os métodos de análise. “Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos da memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007, pg. 17). E o que se encontrou desta história foram indícios e rastros que serão seguidos, particularmente na fala das testemunhas que permeiam os acontecimentos artísticos. O que estes foram, provocaram, abriram em relação ao se tinha e ao que se escreve sobre? Aqui escova-se a história a contrapelo e tenta-se

organizar documentos e testemunhos muitas vezes dispersos e privados, com importância, muitas vezes, somente pessoais. Os rastros encontrados nos arquivos particulares apresentam trajetórias comprovadas nelas mesmas, através de programas de espetáculos, nos artigos de jornais, além de fotografias. Apresentar-se-á esta história em um dossiê das explosões estéticas encontradas, dos acontecimentos-espetáculos. Este dossiê é composto então por dois espetáculos realizados pelo Grupo Via Láctea: Vôo Cênico (1982) e Quero Voar (1983); um trabalho pioneiro de Julson Henrique, denominado Trem de Nina (1982); o espetáculo Paixão (1982), de Victor Navarro – este si situa como um acontecimento externo que ecoou no plano da sensibilidade destes intrusos da dança, que parecem também terem sido os poucos que compreenderam sensivelmente a obra deste coreógrafo na cidade; e três espetáculos realizados pelo Energia Núcleo de Dança: Dia e Noite (1983), Três Atos (1984) e Árias e Mosaico (1985-86).

No século passado, na segunda metade da década de 70, o sonho acabou. Quase todas as utopias foram esmagadas pela realidade, essa alucinação provocada pela falta de poesia. E nós, os sobreviventes, íamos fazer o quê? A primeira opção era escolher o caminho que a poeta Ana Cristina César escolheria anos mais tarde: voar para o infinito e virar constelação. A outra era dançar. Já que a realidade tinha prevalecido contra todos os sonhos, era preciso inventar um espaço onde a gente pudesse se embriagar de alegria, pra esquecer que a vida era uma história cheia de som e fúria, contada por um bando de idiotas, significando nada. Então, nós resolvemos dançar.

(Geraldo Carneiro – trailer do documentário Rio 77/78<sup>94</sup>)

### **Vôo Cênico (1982) e Quero Voar (1983):**

Este primeiro espetáculo teve sua estréia no dia 25 de julho de 1982, dentro da programação da Oficina Nacional de Dança Contemporânea 82, em Salvador/BA. Através de um “Vôo Cênico”, o Grupo Via Láctea aterrisou no universo da dança e passou a fazer parte da história da dança na cidade de Goiânia. Este grupo surge no contexto apresentado acima e a escolha deles foi ficar com as duas opções: dançaram e voaram ao infinito, virando constelação. Criado no ano de 1981, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, a partir da preparação de uma festa de recepção dos calouros da turma 1981/2. A turma que organizou a festa foi a dos que estavam se tornando veteranos naquele momento: a turma de 1979.

Esta turma de 1979 foi a turma inaugural de um novo currículo. De acordo com o depoimento de Azor Henrique de Mendonça Ferro<sup>95</sup>, integrante do Via Láctea e hoje professor no curso, foi o primeiro currículo na reforma do ensino de arquitetura no Brasil e era um currículo extremamente avançado para a época. Tornou-se muito conhecido e badalado no Brasil inteiro e até no exterior. Um dos maiores responsáveis por este currículo foi o arquiteto e professor Edgar Albuquerque Graeff<sup>96</sup>, que tinha uma visão muito arrojada do que devia ser a

<sup>94</sup> In: <http://www.youtube.com/watch?v=Azv88gucsgA>

<sup>95</sup> Azor Henrique de Mendonça Ferro. Entrevista realizada em 05/11/2009.

<sup>96</sup> Edgar Albuquerque Graeff (1921-1990) foi um importante arquiteto gaúcho precursor da arquitetura moderna em Porto Alegre. Graduiu-se na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro, que tinha uma produção de reconhecimento internacional, qualificada como *escola carioca*. Publicou, em 1959, sua tese *Uma sistemática para o estudo da teoria da arquitetura*, para o provimento da cadeira de Teoria da Arquitetura, da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul. Foi professor fundador da Universidade de Brasília. Em 1979 publicou, em Belo Horizonte, o livro *Cidade*

formação de um arquiteto. Hoje a escola leva o seu nome: Departamento de Arquitetura/Escola Edgar Graeff/Curso de Arquitetura e Urbanismo. Nesta grade curricular havia uma disciplina no primeiro período denominada *Cresça*, onde se desenvolvia a criatividade do aluno, em um processo de desinibição, descoberta das percepções corporais e pesquisa de formas. Azor afirma que esta disciplina foi o espaço de exercício e de inspiração para as criações do Via Láctea.

*Éh.. é um laboratório de liberação da criatividade. Chamava Cresça. Isso é muito importante, o Cresça. Você entrava na faculdade e tinha que fazer essas atividades todas assim, de chegar, de ir pra uma, até para uma chácara com os olhos vendados e entrar na lama, comer melancia, sem saber o que é, o que você está fazendo. Não é. Ah, a gente tinha assim, até psicólogos pra acompanhar porque algumas pessoas chegavam a se desesperar com as atividades. A liberação da criatividade era o objetivo desse Cresça. Foi muito importante nesse período da Faculdade de Arquitetura de Goiânia. Um período muito fértil e muito bonito. E eu fui monitor. E isso foi tão legal que os meninos começaram, assim, quem tava lá dentro, a querer fazer coisas melhores, assim, a apresentar sei lá o quê que era.*<sup>97</sup>

*Aí, começamos a nos reunir. Não é muito claro para mim, não é muito nítido pra mim, quando foi, como foi, mas a gente passou a se reunir no porão da faculdade, todo dia... Para brincar, inventar coisas para fazer. E o Pedro é um cara muito criativo, muito engraçado. E daí, a gente, é, eu estava, era meu primeiro ano de faculdade, segundo ano de faculdade, não sei, então a gente tinha uma matéria também que chamava Cresça. Cresça é uma coisa na Arquitetura, agora nem tem mais isso, mas você faz trabalho com, com relação física com as pessoas e com as coisas. Com os objetos, as texturas, o cheiro... Isso dava para gente uma, uma, trabalhar a sensibilidade, não é? E a gente trabalhava nesse porão. Então, esse porão passou a ser um espaço onde, espontaneamente, as pessoas depois da aula iam para lá. Então o Pedro levava música, é, a gente levava umas coisas para ouvir, coisas pra ler, contava um caso engraçado, e tal. E aí, o Julson é, era professor de dança, né?(...) E a gente, é, não sei se o Julson soube disso ou se tinha alguém da faculdade que já era aluno do Julson e trouxe o Julson pra, pra se encontrar com a gente. E, aí, o Julson entrou fazendo essa parte de movimento. Então ele passou na verdade, a ensaiar, ali no galpão, no porão, também a turma dele de dança, alunos que ele tinha de dança, então ele*

---

*Utopia*, que reúne vinte anos de seu pensar arquitetura. “Eternamente comprometido com o homem e com os problemas da arquitetura, esforçadamente consciente e sempre brilhante”. Seu livro é um passo marcante na teoria do projetar, um comprometimento com a arquitetura brasileira e uma conquista na construção consciente do espaço humano. Fontes: LUCAS, Luís Henrique Haas. *A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre*. E PEREIRA, Marcio Rocha. *Forma*.

<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp370.asp>

<http://shaihlud.sites.uol.com.br/forma/forma0.pdf>

<sup>97</sup> Heverton Antônio Mendes. Entrevista realizada em 09/01/2008.

*começou a dar aula ali.<sup>98</sup>*

*Foi um grupo de alunos que resolveu fazer um show de calouros...<sup>99</sup>*

*Era um grupo de teatro que queria fazer teatro sério, mas aí pintou essa idéia de fazer um sho... um... quando calouro entra na escola, como chama aquilo?... não era show... Calourada. Então a gente resolveu fazer uma brincadeira com a profissão de arquiteto, com os professores da arquitetura, com os calouros que tavam entrando e o primeiro show e foi hilário... assim... O povo adorou!<sup>100</sup>*

O show montado para a festa dos calouros foi apresentado naquele segundo semestre de 1981, em três outros eventos: no VII Encontro Nacional sobre a Formação do Arquiteto, em uma festa das bruxas organizada pelos estudantes de arquitetura da UFMG e no 1º Salão Experimental de Goiânia, organizado por Paulo Fogaça<sup>101</sup>, através do Museu Experimental de Artes Visuais<sup>102</sup> do então Departamento de Artes e Arquitetura da Universidade Católica de Goiás. Assim o grupo vai se estruturando e passa a ter o apoio de Fogaça, fazendo parte das pesquisas do Museu.

*Ai surgiu um encontro de estudantes de arquitetura em Goiânia, não é? Surgiu essa história e a gente tinha que fazer um show pra uma festa. (...) Ai pra esse show nós ensaiamos várias coisas. Umas “esquetes”, acho que é “esquete” o nome, não sei, que é uma pecinha cômica de teatro, uma coisinha assim. Não tinha nada a ver com dança ainda, era uma coisa pequena. O pessoal de Belo Horizonte adorou o nosso show, e nos convidou pra apresentar na Festa das Bruxas, que era famosíssima naaah... na UFMI lá, na UFMG lá, na faculdade de arquitetura lá na festa das bruxas, e a gente começou a melhorar. Ah, então vamos melhorar as nossas pecinhas, nossas coisinhas, esse quadro aqui, vamos melhorar. Ai começou a crescer esse, esse espaço da gente. E Belo Horizonte, eu até desisti, eu saí do grupo por outros motivos, mas eles continuaram*

<sup>98</sup> Marta Gomes Jubé – Táta. Entrevista realizada em 29/04/2008.

<sup>99</sup> Nádja Naira de Sousa Alcântara. Entrevista realizada em 10/01/2008.

<sup>100</sup> Vanderlei Alcântara Ramos Sobrinho – Delei. Entrevista realizada em 10/01/2008.

<sup>101</sup> Paulo Fogaça é artista plástico e foi convidado a integrar o corpo de professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás (FAU/UCG), em 1979, onde se tornou professor da disciplina História da Arte e criou e coordenou o Museu Experimental de Artes Visuais, entre os anos de 1979 e 1983. In: CARVALHO, Rosane A. de. *Paulo Fogaça: o artista e seu tempo*, 2008.

<sup>102</sup> Contextualizando melhor a proposta do museu – do seu coordenador Paulo Fogaça e o nível de atividades realizadas lá –, como coloca CARVALHO (2008, pg. 36), “O Museu foi um centro de atividades artísticas, cujo objetivo geral foi constituir-se como espaço livre para a criação no campo artístico. Os frequentadores e participantes das atividades daquele Museu eram predominantemente os alunos e ex-alunos da Universidade. (...) O artista coordenou uma pesquisa sobre os diferentes objetos existentes no campo como uma das atividades do Museu. Não bastava o uso das ferramentas para conceber seus tridimensionais, o artista queria ir além, almejava descobrir a lógica evolutiva dos artefatos rurais”. A primeira mostra “O objeto rural”, foi realizada em 1980.

*e foram bonitos. Foram pra Bahia.*<sup>103</sup>

*Mas aí, nesse encontro de estudantes de arquitetura que teve em Goiânia, o pessoal de Belo Horizonte... Amou o show e convidou o Via Láctea pra, pra ir pra BH pra fazer uma apresentação na, na festa das bruxas, que é uma festa tradicionalíssima em, em Belo Horizonte. Faculdade bomba, era uma coisa impressionante, uma festa maluquíssima! E foi outro sucesso também, pess... você viu a foto aqui da platéia?*<sup>104</sup>



Figura 38: Verso do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.  
Fonte: Arquivo Particular

No programa do 1º Salão Experimental de Goiânia já se tem a primeira estrutura do *show*, bem como a que se propunham, explicitada no texto de Paulo Fogaça e pelo slogan “Hoje estrelas, amanhã *stars*” que, de acordo com o depoimento de Nádja, foi criado por ela, em um bar próximo a faculdade, expressando todo este processo vivenciado pelo grupo. O 1º Salão Experimental foi subsidiado pelo Projeto Universidade, editado pela FUNARTE, onde o Museu Experimental da UCG foi contemplado no ano de 1981.

<sup>103</sup> Heverton Antônio Mendes. Entrevista realizada em 09/01/2008.

<sup>104</sup> Vanderlei Alcântara Ramos Sobrinho – Delei. Entrevista realizada em 10/01/2008.

*E nessa viagem que surgiu o bordão, vamos dizer assim... o lema da, do grupo, que foi tão calorosa a recepção em Minas, em Belo Horizonte, e assim, foi tanto auê, foi tanta coisa que se fez com aquele show que começou aquela coisa... Nós agora já somos estrelas, e estrelas, aquela coisa de estrela, então hoje estrelas, amanhã stars, né? Então já começou a projetar o depois daquilo, mas nesse momento a coisa começou a tomar outra configuração (...) Fazerarte, sim... Veio logo depois da pesquisa do objeto rural, o fazerarte foi um momento interessante porque foi quando a gente começou a perceber que a gente precisava, é, é, sair dessa penúria. Então era preciso buscar recurso em algum lugar, e aí surgiu a possibilidade de buscar na FUNARTE, através do museu. Nesse momento nós nos juntamos, praticamente a Via Láctea era parte da, da pesquisa do museu, ela havia se tornado... Não existia Via Láctea ainda. Existia aquele grupo que fazia parte do museu, né? Então tudo o que a gente fazia tava dentro do museu, só que o Pedro Zorzetti era uma pessoa extremamente organizada e visionária.<sup>105</sup>*

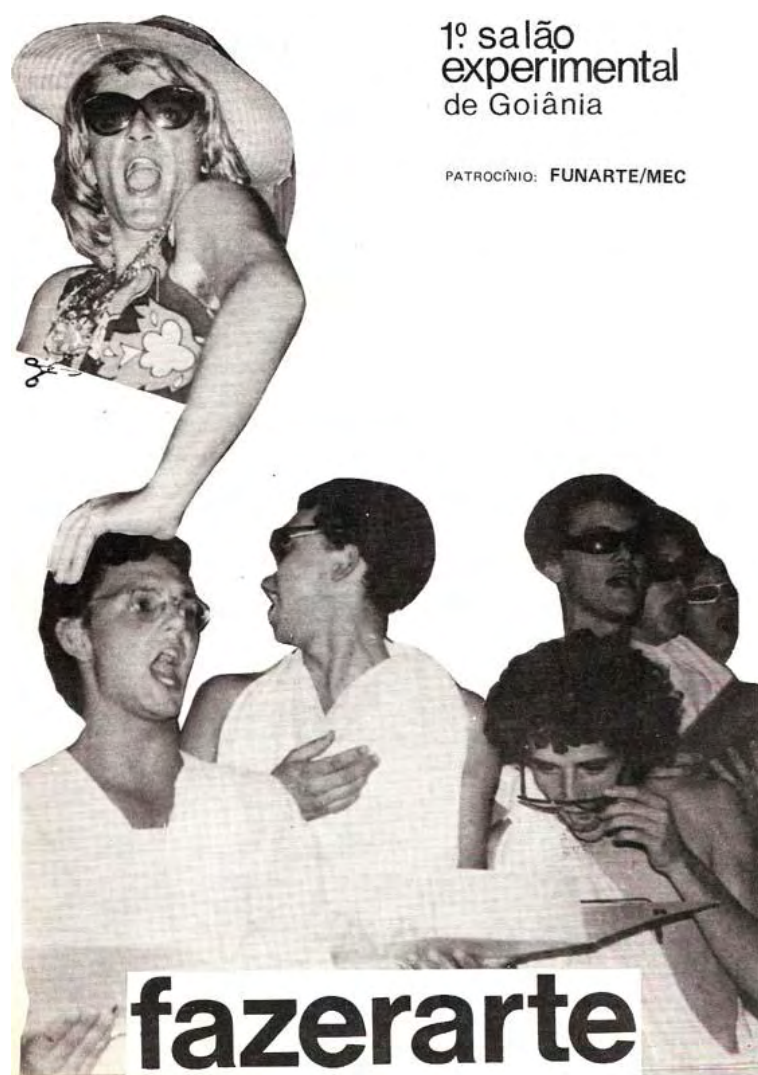


Figura 39: Capa do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.  
Fonte: Arquivo Particular

<sup>105</sup> Azor Henrique de Mendonça Ferro. Entrevista realizada em 05/11/2009.

*"Se a arte esteve ligada outrora, nas sociedades aristocráticas, à noção de lazer, o lazer está mais ligado, em nossas sociedades democráticas, à noção de jogo. A elite da sociedade tecnocrática, isto é os 'jovens quadros', se apaixona mais pelos jogos do automóvel, do ski, do barco à velas, do surf, que pela arte, que está abandonada aos universitários e aos intelectuais anti-esportistas".*

É muito gostoso e prova erudição, em qualquer discurso sobre arte, fazer-se citações. Mas a citação acima diz muito ou quase tudo. Seu autor, o crítico francês Michel Ragon. A obra, um livro muito importante editado em 1971 sob o título: "L'Art: Pour quoi faire?".

A nós, que nos propomos "fazer arte", sempre é bom, de vez em quando, uma parada para reflexão.

Os salões de artes plásticas estão em crise e sem sucedâneo aparente. Os artistas, cada vez mais preocupados em se profissionalizarem, aceitam a crise e tentam continuar na sua crista.

E quando um grupo de jovens — amadores por excelência — chama o que está fazendo de arte (aqui cabe outra citação: "If someone calls it art, then it is art" — Judd), então o grupo está fazendo arte.

É importante ressaltar dois aspectos do trabalho dessa turma: 1.º — a euforia do corpo. O corpo veículo, o corpo suporte, o corpo redescoberto como a última instância da liberdade de cada um. 2.º — o descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas.

Foi a orientação mais enfática que recebemos da Coordenação do Projeto Universidade, da FUNARTE: o trabalho feito pelos próprios estudantes e o vínculo com a comunidade.

Estamos tentando seguir essa orientação e estamos nos dando muito bem.

"Hoje estrelas, amanhã stars", assim eles se referem ao seu elenco. Estão certos.

Nesse colégio interno em que todos nós vivemos e batalhamos, façam o seu show, brilhem com muita purpurina e lantejoulas, botem a boca no mundo, porque a barra está pesando: os homens sérios vêm afl. . .

Paulo Fogaça

Coordenador do Museu Experimental de Artes Visuais e do Projeto Universidade 1981 na UCG.



**MUSEU EXPERIMENTAL DE ARTES VISUAIS**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E ARQUITETURA**  
**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**

Figura 40: Parte interna do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.  
 Fonte: Arquivo Particular

## ROTEIRO

**ABERTURA:** Audiovisual

**DISCURSO:** Pedro Zorzetti

**COREOGRAFIA "SENTIMENTO":**

- |                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| – Avaí Nunes      | – Cláudia Cesário |
| – Jalma Lamounier | – Ratinho         |

**ATREVIDAS & ROBSETES:**

- |                       |                   |
|-----------------------|-------------------|
| – Alexandre Saporetti | – Lislene Alves   |
| – Carlos Jr.          | – Ratinho         |
| – Pedro Zorzetti      | – Nádia Naira     |
| – Roberto Duarte      | – Jalma Lamounier |
| – Wanderley Jr.       | – Rosemary Brito  |
| – Eugênio Barboza     | – Lígia Moreira   |

**FORMAS:**

- |                       |                 |
|-----------------------|-----------------|
| – Alexandre Saporetti | – Ilza Picalho  |
| – Teka                | – Wanderley Jr. |

**ÓPERA:**

- |           |                  |
|-----------|------------------|
| – Ratinho | – Pedro Zorzetti |
|-----------|------------------|

**BAILE TROPICAL:** Todos!

**CORAL:**

- |                      |                    |
|----------------------|--------------------|
| – Adriano Xavier     | – Vânia Drosghic   |
| – Amélia Luiza       | – Avaí Nunes       |
| – Azor Henrique      | – Carlos Jr.       |
| – Cléo Pereira       | – Denise Martins   |
| – Gláucia Machado    | – Jalma Lamounier  |
| – Ilza Picalho       | – Lígia Moreira    |
| – Lislene Alves      | – Márcia Guerrante |
| – Márcia Rocha       | – Ratinho          |
| – Miraci Kuramoto    | – Nádia Naira      |
| – Patrícia Guimarães | – Pedro Zorzetti   |
| – Roberto Duarte     | – Rosemary Brito   |
| – Wanderley Jr.      | – Tata             |

## ELENCO

Adriano Xavier  
 Alexandre Saporetti  
 Amélia Luiza  
 Avaí Nunes  
 Carlos Jr.  
 Cláudia Cesário  
 Cléo Pereira  
 Denise Martins  
 Eugênio Barboza  
 Emílze Carvalho  
 Gláucia Machado  
 Ilza Picalho  
 Jalma Lamounier  
 Lígia Moreira  
 Lislene Alves  
 Márcia Guerrante  
 Márcia Rocha  
 Marlene Righeto (Ratinho)  
 Marta Gomes (Tata)  
 Nádia Naira  
 Patrícia Guimarães  
 Paulo César  
 Pedro Oscar  
 Pedro Zorzetti  
 Roberto Duarte  
 Rosemary Brito  
 Terezinha Machado (Teka)  
 Vânia Drosghic  
 Wanderley Jr.

**REFORÇO NA DIREÇÃO DO SHOW:**

Pedro Zorzetti

**REFORÇO NA COREOGRAFIA:**

Cláudia Cesário

**REFORÇO NA SONOPLASTIA:**

Azor Henrique

**REFORÇO NA PRODUÇÃO:**

Terezinha (Teka) Machado

**19 DE DEZEMBRO DE 1981:**  
 AUDITÓRIO DO BÁSICO DA UCG – 21 H

**20 DE DEZEMBRO DE 1981:**  
 CASA DE REUNIÃO DO JARDIM NOVA ESPERANÇA – 16 H



## AGRADECIMENTOS:

Rosary Esteves/Antônio Manuel/Fernando Rabelo/Fábio Luiz/Julson Henrique/  
 Deley/Ricardo Café/Paulo Marins/Miraci Kuramoto/  
 Hitomi/Saraiva/Ariston Araújo.



Figura 41: Parte interna do Programa do 1º Salão Experimental de Goiânia, 1981.  
 Fonte: Arquivo Particular

Já existia então uma organização cênica e partes de dança mais estruturadas também, dentre elas a coreografia “Sentimento”, de Armando Duarte, bailarino do então Grupo Cisne Negro<sup>106</sup>, trazida e adaptada por Julson Henrique. De acordo com depoimento de Vanderlei, o Julson dava aulas de expressão corporal para o grupo e entrou para ajudar já na apresentação em Minas Gerais, costurando os quadros que se tinha. Ele cita, e também Najda que, em Belo Horizonte, assistiram ao espetáculo do Grupo Corpo, “Maria Maria”<sup>107</sup>, o qual mudou o conceito de todos sobre o que era um espetáculo cênico. Identifica-se neste momento, a relação entre alguns alunos de dança da Academia Movimento e este grupo do museu, e o responsável foi o Julson Henrique, que era professor da academia e, ao mesmo tempo e agora, coreógrafo do grupo. As pesquisas, particularmente de corpo, desenvolvidas no Museu Experimental atraíam pessoas da cidade que tinham afinidade com propostas mais arrojadas e, principalmente, configuradas na experiência do corpo como o único espaço possível de se exercer a liberdade naquele momento (SANT’ANNA apud SOARES, 2001). Foi assim que Julson se integrou àquele espaço, onde pessoas da ESEFEGO e ex-integrantes do GDU também participaram de algumas aulas e/ou integraram-se ao grupo.

*A Arquitetura já tinha fama de ser meio doida, os alunos da Arquitetura sempre foram muito é, estigmatizados, às vezes até com isso, tinha um pouco de razão, naquela época, porque a gente tava saindo de um período de grande repressão e ao mesmo tempo reconquistando espaços, então isso tinha uma força muito grande, essa reconquista de espaços, é, é, é, acho que várias, várias expressões, né, que estavam abafadas, reprimidas, elas começaram*

<sup>106</sup> Atual Cisne Negro Cia. de Dança que completou 32 anos em 2009. A companhia foi criada no ano de 1977. “O grupo surgiu do encontro de atletas preparados pela Escola de Educação Física da Universidade de São Paulo com a professora Hulda Bittencourt. Bailarina de formação clássica (Maria Olenewa), Hulda possuía a escola que deu nome ao grupo, Cisne Negro. Através da união com outro professor, Edson Claro, do Grupo Casa Forte, surgiu o excelente elenco: Armando Duarte, Jairo Sette, Marcos Verzani, Simone Ferre, Carmen Balochini, Cláudia Paiva, todos reconhecidos na cidade de São Paulo e depois nacional e internacionalmente”. (VIZENCIA, 1997, pg. 28)

<sup>107</sup> Este espetáculo de 1976 do Grupo Corpo marca a estréia deste grupo mineiro, que surgiu em 1975, oriundo do Trans-Forma, Centro de Dança Contemporânea, em Belo Horizonte. “O ano de 76 revelou um coreógrafo que se consolidaria dentro do grupo, e depois nacional e internacionalmente: Rodrigo Pederneiras”. (VIZENCIA, 1997, pg. 42 e 43) *Maria Maria*, com coreografia do argentino Oscar Araiz e músicas de Milton Nascimento e Fernando Brandt, foi a marca deste grupo durante quase dez anos. “Fenômeno que a longevidade transformou em referência, *Maria Maria* tecia uma mensagem de libertação misturando fios religiosos e populares. O metálico da voz de Milton Nascimento se fez hino para a dança que lutava contra os silenciamentos impostos. Aqui, como no Stagium, também os sofrimentos e males se expressavam em *jetés* de pontas esticadas. Não as mesmas do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, retrógradas em seu imobilismo de prismas cegos. Estas constituíam uma via de passagem – anistia amigável”. (KATZ, 1994, pg. 62).

*a emergir, a expressão artística, sexual, uma serie de coisa, é política... (...) então era assim, um grupo totalmente heterogêneo e meio naquela coisa assim de querer fazer algo que, se expressar de alguma maneira, fazer algo que desse expressão, vão a um tipo... a qualquer forma de expressão...*<sup>108</sup>

*Pois é! Aí... Eu tinha notícia do pessoal da Arquitetura, né? Fazendo dança. O pessoal do Julson... De vez em quando eu ia lá e fazia umas aulas, porque a Marta, minha amiga, era do grupo do Julson.*<sup>109</sup>

*Assim, eu acredito que foi um bando de maluco, estudante de arquitetura né, que se uniu querendo... Olha, eu acho até que, tipo, tinha o Show do Esqueleto da medicina, eles inventaram o Via Láctea para ser da arquitetura. Eu acho que era muito em função disso assim, eles faziam é, encerramento, né, no final de ano é, do, do semestre com shows né? E aí, só que, aí depois o Via Láctea foi tomando uma outra, uma outra cara, né? Que aí, é... Foi através do, do Movimento, né? Da companhia Movimento, Academia Movimento, que tomou mais o ar de dança, que até então não tinha dança, né?*<sup>110</sup>

*O espaço era na arquitetura, na Faculdade de Arquitetura, todo mundo era estudante de arquitetura, mas tinha também estudante de jornalismo, publicidade né? É a maioria eram pessoas, é... Universitários. Eu não era ainda, mas eu conheci o Julson através da Movimento, então ele me convidou pra participar do Via Láctea.*<sup>111</sup>

*Aí que é a ponte. O Julson pegava essas coreografias e jogava pro Via Láctea. Aí ele levava eu, a Claudinha, a outra Claudinha, do Movimento. Isto. As duas Claudinhas, né, e a Ianá dançou também, me parece... Não, mas pra Salvador só fomos nós, aí ele levava a gente pra dançar lá misturado com o grupo do Via Láctea que era aí... Aí era o pessoal do teatro, da arquitetura. Tinha a Táta, tinha o Pedro Zorzetti, tinha o Avaí, o Fabio.*<sup>112</sup>

*O Julson é a pessoa mais importante dessa história, tá? Com certeza absoluta, o Julson, não é? E ele traz assim... um coreógrafo, que eu não sei o nome, lá do Teatro Municipal de São Paulo, um bailarino e também coreógrafo. Depois um outro coreógrafo mais importante ainda.*<sup>113</sup>

Julson também levou Marcio Rongetti, outro bailarino do Grupo Cisne Negro, que estava em Goiânia por convite da Academia Movimento, para ministrar uma oficina para o grupo. Sua coreografia “O Guarani”, com adaptação de Julson Henrique, foi integrada à montagem do então espetáculo denominado Via Láctea. Não se sabe muito bem como o grupo tomou conhecimento e se inscreveu na

<sup>108</sup> Azor Henrique de Mendonça Ferro. Entrevista realizada em 05/11/2009.

<sup>109</sup> Conceição Viana. Entrevista realizada em 05/11/2009.

<sup>110</sup> Cláudia Diegues. Entrevista realizada em 26/10/2009.

<sup>111</sup> Paulo Pacheco. Entrevista realizada em 12/11/2009.

<sup>112</sup> Aparecida Ramos Lino Reis – Cida Lino. Entrevista realizada no dia 07/11/2009.

<sup>113</sup> Heverton Antônio Mendes. Entrevista realizada em 09/01/2008.

Oficina Nacional de Dança Contemporânea<sup>114</sup>, mas existem duas hipóteses identificadas a partir de depoimentos e dos documentos do grupo: o próprio Julson inscreveu o Grupo na Oficina ou a proposta surgiu dos coordenadores da FUNARTE ao assistirem uma apresentação do grupo no Encontro Regional desta fundação, em janeiro de 1982, no Museu do Índio, em Goiânia.

*Aí a gente fez a inscrição. O Julson fez até a inscrição escondido, não tinha falado pra ninguém e aí ele chegou com essa bomba lá. Falou assim: oh, fiz inscrição para Via Láctea ir pra Salvador. E fomos aceitos e aí rolou a história de montar um espetáculo mesmo, com início, meio e fim, com pé e com cabeça.*<sup>115</sup>

*Bom, é, o convite pra ir pra Salvador, na verdade não foi um convite, foi uma idéia que surgiu, se eu não me engano foi uma senhora... A pessoa, foi uma senhora que era amiga do Pedro Zorzetti que acho que foi a pessoa responsável até pela aprovação daquele primeiro projeto, aquele recurso que saiu, e ela acho que sugeriu ao Pedro: porque quê vocês não vão pra, pra, é, pra Salvador né, mostrar esse show na oficina de dança? Vocês já têm alguma coisa de dança...*<sup>116</sup>

*Eu sei que a gente se apresentou nesse, nesse negócio no Museu do Índio e alguém, que eu não sei quem foi, viu e gostou, não era daqui, era da Bahia e chamou a gente para o Festival. 'Por que vocês não se inscrevem no Festival de Dança da Bahia? Festival de Dança Contemporânea?' E a gente riu, né? Como que uma loucura daquela, um troço, tudo misturado, dança, teatro, música, tudo, podia significar alguma coisa num Festival de Dança? Mas aí o Pedro procurou saber o quê que era exatamente, como era, com quem falava, sei que ele providenciou tudo. Inscreveu a gente no Festival de Dança Contemporânea da Bahia. Aí foi... Bom, agora a gente vai ter que ter uma dança, uma coreografia, né? E aí já se, já reunia aquela galera ali e a gente começou a falar: 'Olha a gente vai para o Festival de Dança da Bahia, mas como que a gente vai para o Festival de Dança?' Não tinha ninguém bailarino, a não ser três ou quatro que faziam aula com o Julson. E aí, a gente chamou todo mundo e resolveu, e a gente falou: 'Oh, Julson, vamos pensar numa coisa que integre todo mundo, porque todo mundo vai, tem que dançar. Tem que ser um grupo grande. Então ele criou uma coreografia onde todo mundo dançava.'*<sup>117</sup>

<sup>114</sup> A Oficina Nacional de Dança Contemporânea foi uma ação pioneira dos encontros nacionais de Dança Moderna. Teve início em 1977 e foi “uma realização da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia com o apoio de instituições culturais, como a FUNARTE e a FUNCEB. (...) As programações da Oficina constavam, em geral, de uma a duas semanas de atividades, a depender de cada edição, entre mostras de vídeos, seminários, cursos, sendo a apresentação dos espetáculos o ápice do evento, com certa de 30 coreografias por ano – registramos o máximo de 53 e o mínimo de 10 peças apresentadas –, trabalhos de grupos ou solistas especialmente convidados pela organização do evento ou selecionados por uma comissão.” (ROBATTO, 2002, pg. 267).

<sup>115</sup> Vanderlei Alcântara Ramos Sobrinho – Delei. Entrevista realizada em 10/01/2008.

<sup>116</sup> Azor Henrique de Mendonça Ferro. Entrevista realizada em 05/11/2009.

<sup>117</sup> Marta Gomes Jubé – Táta. Entrevista realizada em 29/04/2008.

*... Eu não me lembro quem foi que conseguiu esse, esse convite, vamos dizer assim, né? É, é, acho que se inscreveram e de repente nós fomos aceitos né? E era uma oficina de dança contemporânea e, e, é... Era oficina de dança contemporânea da Bahia, só que tinha gente além, do Brasil inteiro, muita gente, muitos grupos da América do Sul, né, que foram também. Então assim, nós fomos de auê porque era de dança né? A oficina já falava, oficina de dança contemporânea né? Não era da miscelânea que a gente fazia né? E aí nós fomos. (...) a cidade tava cheia de gente né, da dança, e ninguém entendia nada do que tava acontecendo com aquele grupo. O quê que era aquilo, né? E quê que era aquilo, que grupo era aquele, onde tinha gente alta, baixa, magra, gorda, homem, negro, né? Que assim, era o grupo totalmente heterogêneo, né? Então as pessoas perguntavam assim pra gente, mas o quê que vocês vão fazer? O quê que vocês vão dançar?<sup>118</sup>*



UFBA/FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA  
MEC/FUNARTE/INACEM/SERVIÇO NACIONAL DE DANÇA  
BAHIATURSA/USICA/PREFEITURA DA CIDADE DO SALVADOR

## OFICINA NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA 82

FESTIVAL DE ARTE BAHIA \* 82  
quinze de julho a primeiro de agosto



Figura 42: Capa do Programa da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, 1982.  
Fonte: Arquivo Particular

<sup>118</sup> Cláudia Dieguez. Entrevista realizada em 26/10/2009.

A Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia foi um dos eventos pioneiros de dança no Brasil, antecedendo inclusive ao Festival de Dança de Joinville, criado em 1983. Teve início em 1977, sendo uma realização da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, com o apoio da FUNARTE e da FUNCEB. Consolidou-se durante quase vinte anos como um espaço democrático de criação, intercâmbio e discussão das novas tendências da dança no Brasil (VICENZIA, 1997; ROBATTO, 2002). Com duração de até quinze dias, a programação era composta de cursos, mostra de vídeos, seminários e, o que era chamado de “ápice do evento”, a apresentação dos espetáculos. Eram “trabalhos de grupos ou solistas especialmente convidados pela organização do evento ou selecionados por uma comissão” (ROBATTO, 2002, pg. 267). A Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia recebia estudantes e profissionais da dança de várias regiões do Brasil e provocou uma nova e efervescente postura artístico-cultural para a dança.

“Vivíamos o lamentável período da ditadura e repressão política, que prejudicou toda uma geração de jovens pensadores independentes, professores e estudantes universitários e artistas com novas propostas estéticas. A Oficina Nacional de Dança Contemporânea abriu um espaço precioso para a livre manifestação expressiva, congregando artistas de todo o Brasil e vários do exterior, na sua maioria portadores de idéias políticas ‘revolucionárias’ e posturas de vanguarda, além de remanescentes do movimento *hippie*, deflagrado na década de 60. O clima era, portanto, de muito envolvimento e identificação, de entusiasmo ideológico, além de uma alegre agitação festiva entre os jovens dançarinos participantes.” (ROBATTO, 2002, pg. 268).

Neste ano de 1982, o Festival trouxe como convidados grupos que despontavam com propostas diferentes das vindas do balé clássico e também da dança moderna, como a Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro, fundada

por Regina Miranda<sup>119</sup>; Hugo Rodas e Graciela Figueroa, também residentes no Rio de Janeiro, além do Grupo Endança<sup>120</sup>, de Brasília.

“No caso do Endança, grupo oriundo de Brasília, tendo sede em sua Universidade, onde fez trabalhos de pesquisa e formação corporal de linguagem de dança brasileira, a liberdade foi mais direta, pois seus componentes vieram de outras experiências. Luís Mendonça tem formação em educação física, o mesmo acontecendo com a maioria de seu grupo. Sua pesquisa é a observação do gesto cidadão comum, como ele realiza atos do seu cotidiano”. (VICENZIA, 1997, pg. 53-54)

Grupos que atuavam em pesquisas corporais mais viscerais, com características predominantemente pós-modernas. Desafiavam o próprio código da dança ao inserir movimentos cotidianos e abandonando o virtuosismo técnico e a expressividade interpretativa. O Grupo Tran-Chan<sup>121</sup>, ambientado também no meio universitário, foi outra participação que se aproxima muito do que aquele grupo de Goiás estava experimentando.

“No final de 1979, Muhana convidou pessoas com quem se identificava pessoalmente para fazer um espetáculo que falasse da experiência de vida de cada uma delas. Num processo de auto-afirmação de final de adolescência, oito pessoas se reuniram para então abordar questões sobre o momento político, as suas vidas, as músicas em voga, a busca pela liberdade dos anos setenta, a Tropicália e a Jovem Guarda, dentre outras. Segundo Muhana, a proposta principal seria a de aproximar a expressão da dança das experiências que estavam vivendo naquele momento, enfim, uma

<sup>119</sup> “Bailarina de formação clássica, interessou-se pela linguagem moderna e a pesquisa ao fazer um de seus inúmeros cursos no exterior, dessa vez no Laban Bartenieff Institute of Movement. Seu trabalho como coreógrafa começou em 1979. Em 1980 estreou com *Heliogábalos, o anarquista coroado*, uma mistura de dança e teatro, trazendo o pensamento (verbalizado) de Antonin Artaud sobre a arte do movimento. Surpresa e perplexidade no meio artístico. Era o início de uma nova linguagem. Cada vez mais, atores são atraídos para o grupo”. (VICENZIA, 1997, pg. 35).

<sup>120</sup> “O Grupo Endança, de Brasília, criado por Mendonça e Márcia Duarte em 1980, é um grupo de dança contemporânea que se propõe, segundo seus fundadores, a ‘decifrar a linguagem dos gestos naturais e converte-la num método alternativo aos métodos clássicos’. (VICENZIA, 1997, pg. 53). “Luís Mendonça, pesquisando a engenhosidade do movimento, inspirado em gestos do cotidiano e buscando experiências sensoriais, em parceria com Márcia Duarte, que trazia um vigor feminino para a cena e interessava-se pela construção dramática, conseguiu manter o grupo em funcionamento durante quinze anos”. (CUNTO, 2005, pg. 61).

<sup>121</sup> “Criado em 1980, o Grupo Tran Chan teve sua origem diretamente ligada ao desejo das coreógrafas Muhana e Grebler de expressar suas experiências de vida através de uma movimentação e gestualidade que fossem verdadeiramente oriundas da sua criação, sem seguir modelos pré-estabelecidos. Esta necessidade, que começou a se delinear quando ambas ainda eram estudantes da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, tem permanecido ainda a tônica principal da filosofia do grupo através da continuada e intensa experimentação e criação do movimento em procedimentos de pesquisa coreográfica, especialmente calcada na movimentação cotidiana”. (SILVA, 2005, pg. 148).

busca pela expressão genuína dos sentimentos e vivências de um grupo de jovens artistas.” (SILVA, 2005, pg. 150)

O espetáculo apresentado em Salvador foi a tradução da liberdade e despreensão do grupo, reflexo de um trato concreto, provocativo e direto com a experimentação artística. De acordo com todos os depoimentos, o grupo foi aplaudido de pé por mais de duas mil pessoas no Teatro Castro Alves, no dia 25 de julho de 1982. Abaixo alguns depoimentos que explicitam a estrutura do espetáculo, a dinâmica do grupo e a reação do público.

*Então a gente fazia um grande boneco de malhas e cantava Via Láctea, aquela musica. Aí a gente brincava, cantava e aquelas malhas que a gente começou a fazer formas no começo do espetáculo, a gente se despia daquelas malhas e no palco mesmo a gente ia alinhavando com alfinetes e de repente levantava um grande mastro que aí levantava um grande boneco de malha todo colorido, porque eram vários retângulos, e um retângulo grudado no outro então, de repente, quando levantava aquilo ali... Era muito legal. As pessoas...*<sup>122</sup>

*Eu acho que é por isso que onde a gente ia dançar, né, apresentar, a gente encantava o público. Porque técnica nós não tínhamos, uma técnica perfeita. Nós tínhamos criatividade. O Via Láctea era um grupo muito criativo... O Fábio, né, tinha cada idéia. A ópera da privada mesmo, era uma cena que marcou muitas vidas ali.*<sup>123</sup>

*É, essa platéia já existia porque, afinal, muita gente de todos os lugares do Brasil iam se apresentar, já estava cheio o teatro, mas na noite que a gente se apresentou foi uma, foi uma comoção geral, foi, foi uma coisa assim, completamente fora do, fora do normal, sabe?*<sup>124</sup>

*Eu, eu lembro que, eu posso dizer que foi a maior emoção que eu tive na minha vida, assim, olha que eu já dancei muito, fiz muito espetáculo, subi muito no palco, mas foi, foi a maior emoção da minha vida porque no teatro, se eu não me engano, cabia, não sei se eram 1800, 2000 pessoas. E nesse dia tava além de, de, da capacidade de lotação, né? Então a gente dançava assim, a gente via aquele monte de gente sentada assim, nas escadas, o teatro lotado, aquele teatro lotado, aquele teatro maravilhoso, né, e lotado e a gente sem saber como é que ia ser a reação, né? Porque, afinal de contas, nós não éramos um grupo de dança, né, dentro de uma oficina de dança, e aí a gente não sabia como é que ia ser a reação da platéia. E nós fomos aplaudidos durante o espetáculo todo e, no final do espetáculo, nós fomos aplaudidos de pé, o Teatro Castro Alves inteiro de pé aplaudindo a gente. Então assim, nós fomos realmente o grupo mais aplaudido da oficina porque nós, nós*

<sup>122</sup> Aparecida Ramos Lino Reis. Entrevista realizada no dia 07/11/2009.

<sup>123</sup> Cláudia Cesário. Entrevista realizada no dia 10/11/2009.

<sup>124</sup> Marta Gomes Jubé – Táta. Entrevista realizada em 29/04/2008.

*assistimos todos, todos os espetáculos, né? Da, da oficina e naquela noite a gente encerrou, a gente encerrou? Se não me engano a gente encerrou a oficina, nós fomos o último grupo a se apresentar e fomos aplaudidos de pé e o povo não parava de bater palmas. Então aquilo assim, aquilo lá foi, foi a maior emoção que a gente, eu acredito que todo mundo, sabe, do grupo, pode ter sentido na vida foi aquilo ali né? Lógico que depois a gente tem outras emoções na vida né? Como o nascimento de um filho né? Mas essa emoção aí eu jamais vou esquecer a sensação.*

*Não, não foi a primeira... Nãaaao... O meu deus, aquela experiência, que me falta palavras agora, to meio nervoso... Transcendental? Como é que chama... magnânima? Eles falaram, acho que marcou a vida deles pro resto da vida, assim... Eles já tinham um ano de história, né? Aquele que ele foi considerado o melhor grupo do Brasil inteiro, que estourou, que ninguém sabia por que que tava estourando, por quê, o quê que tinha de tão bom... Porque era criativo, porque era original, porque era bem cuidado, porque era sofisticado.<sup>125</sup>*

No mesmo dia em que o Grupo Via Láctea se apresentou, o Grupo Tran Chan também participou com o espetáculo “Overgoze”, coreografia de Leda Muhana e Betti Grebler, oito dançarinos e música de Astor Piazzolla, Sérgio Ponde, Jean Michel Jarre, dentre outros. Entretanto, a noite foi do Via Láctea. O encantamento diante do jogo artístico leve e ousado do grupo ficou registrado no penúltimo boletim do Festival, produzido pelos organizadores onde se percebe também, nas “críticas” e no formato do jornal, o contexto artístico-cultural do evento e o seu perfil contemporâneo.



Figura 43: Via Láctea. Apresentação em Salvador. Teatro Castro Alves, 1982.  
Fonte: Arquivo Particular

<sup>125</sup> Rick Jader. Entrevista realizada em 19/02/2008.

FESTIVAL DE ARTE BAHIA 82

OFICINA NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

Boletim nº 12

"DIÁRIO FESTIVAL"

na

medida

do

possível ...

26.07.82

---

Esse é o nosso penúltimo boletim. Durante essa semana o ritmo será outro e procuraremos reunir "vozes" para o último que sairá na segunda feira, dia 2 de agosto. Esperamos que todos tenham muitas coisas a dizer, a registrar nessa conversa que será interrompida temporariamente. Sim, porque o boletim vai continuar em edições mensais que chegarão a todos os participantes desse Nosso Encontro, a Oficina.

---

São responsáveis pela edição do Boletim:

ADALBERTO/CLEUDES/MARIA CARMEN/RITA

Figura 44: Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. Capa.  
Fonte: Arquivo Particular

-1-

## FOTOS EM EXPOSIÇÃO

Durante esta semana, serão expostas na antiga Faculdade de Medicina do Terreiro de Jesus, fotos tiradas em aulas, laboratórios e espetáculos, por Brian Willson, Cacá Lima, Sérgio, Paulo e Gel que acompanharam as atividades da Oficina. As fotos estão ótimas, vão lá dar uma olhada !

\* ARQUITETURA NO CALOR (RESPIRAÇÃO) DO MOVIMENTO

\* VÔO CÊNICO/VIA  
LÁCTEA

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

Pela vida afora "~~~" quase sempre, geniais são os amadores. Dormi um sono, sonhei, feliz. Sonhei.... VIA LÁCTEA. Genial ! Há pessoas caídas de paixão pela arte espontânea/Profunda, beirando rio afora a intimidade da oança de cada um de nós.

VIA LÁCTEA ...ainda respiramos, outros também haverão de respirar tua boniteza/rítmo sereno de arte, enorme construção...

Diva Luiz (1982)

E ainda há quem relute em saborear o sulco farto e característico que jorra lindamente dos "Frutos Tropicais" ...

Biry

TCHAU ! GENTE BOA

Foi muito válido o sacrifício de estarmos mais uma vez aqui, e juntos vivenciamos novas experiências.

O nosso muito obrigado a toda a equipe da Oficina, esperamos no próximo ano revê-los mais uma vez.

Um agradecimento todo especial a Fernando Passos, Marta Saback e Dulce Aquino, (eles sabem o porquê do agradecimento.)

TURMA DE ALAGOAS

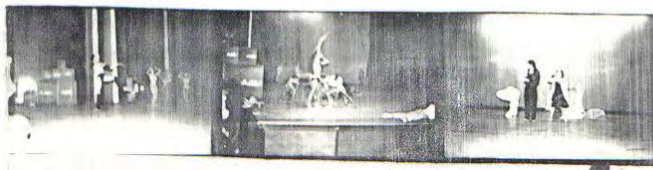


Figura 45: Boletim da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, julho/1982. 1ª página.  
Fonte: Arquivo Particular

-2-

## TRANCHAN OU TRANTREPA ?

Pela madrugada...onde está o respeito próprio e para com o público, pessoal do opala amassado ? E ainda se dizem muito dos coordenadores da Oficina. Pela primeira vez na minha vida : profissional eu vi tamanha falta de respeito profissional e desajuste psiquiátrico degenerado de um punhado (grupo é outra coisa) de "artistas" que se intitulam vanguardistas. Sinceramente, o que se passou ontem à noite no palco do TCA, nem Freud nem Jung explica, só a justiça comum pode explicar e exemplificar.

## JOTA

No início nos estranhámos por causa do grupo Chama, mas com o decorrer dos trabalhos nos afinamos mutuamente, pois sofremos as mesmas dores (as minhas menores, claro). Quero-lhe desejar um feliz restabelecimento e por meus prestimos profissionais ao seu dispor. Depois falamos sobre aqueles projetos da setima arte.

O SONHO ACABOU ou ACABOU O SONHO ?

Chegou ao fim a OFICINA, para uns com proveito e aprendizagem (1?) para outros uma mera maneira de curtir a Bahia. Mas para muitos, uma gratificação por militar nos meios artísticos da Bahia. Todos os que participaram com trabalhos, palestras (cada qual tem a sua auto avaliação) muito obrigado por tornar nossa terrinha na capital da dança neste período.  
E muito obrigado especial ao Grupo VIA LACTEA de GOIANIA. Sem comentários.

## VOLTARÁ

O GRUPO BALLET CHAMA de Campinas (SP) voltará a se apresentar no TCA brevemente (com bilheteria). Convite já foi formulado. Razão: a boa qualidade do espetáculo.

## A VOCES DA "IMPrensa BOLETIM"

Meu muito obrigado por veicular as minhas "materias". Um beijão e abraços para as menininhas e um aperto de mão para os meninos. E para ZEZÉ aquele amplexo cheio de carinho e afeto.....e muito obrigado por permitir que usasse a sua IBM.

CIGANO/ATOR -- Ba.

## RECADOS

Pagu voce esteve ótimo, voce não estava lá. Quem esteve lá foram os seus amigos. Voce precisava ver que ridículo. Pequeno mesmo. O pessoal esqueceu que o espaço aberto não é somente para ser utilizado na ultima hora, visando queimação e boicote. Sua admiradora,

Estrelinha Bórhora

-4-

## "PENSANDO A OFICINA"

Agora sim, pensando a Oficina, quero deixar bem claro, pelo menos para mim, o quanto foi importante a última noite. Dia 25, muitos já haviam partido, teve um solo interessante abrindo a noite. Era um menino baiano, tímido. Foi assim que o vi. Em seguida os arquitetos de Goiânia deram apenas um sinal de que (e como!) a dança pode ser uma forma de expressão acessível a qualquer pessoa. Mas é claro que sim! E isso não é admitido por uns certos puristas que vi.

Aí, então, começou a zona que culminou com uma salada de frutas bem baiana, onde cada pedaço de abacaxi era distinguido perfeitamente, e também a banana era reconhecida de imediato.

Se o grupo de Goiânia mostrou que a dança pode sair de (brotar em) uma Faculdade de Arquitetura, os Frutos Tropicais mostraram que a dança está nas ruas, na "ginga" dos baianos, nas "capoeiragens" dos baianos, que é o Norte-Nordeste, que é o Brasil, ora não! Homenagem linda a Ellis e ao Glauber. Eu me senti homenageado neste último dia da Oficina. E quero deixar o meu abraço carinhoso aos "Frutos". Só não entendo como um grupo desses, com um trabalho tão autêntico, sofra tantos problemas de produção. Se faltam alguns "retoques" a serem dados no "Retrato", sim, faltam. E também, se a execução não foi das melhores, sim, não foi. Mas a proposta estava lá, clara, transparente mesmo. E também, que trabalho não precisa de retoques? Hein, me diga cá. O fato rolando na rua e a perplexidade do Homem diante da realidade crua. Os bailarinos aí, firmes, certos de que vieram pra transmitir uma vivência antes de tudo. Sem meneios, sem "mais mais". Não como no outro

trabalho, também da Bahia, onde até carro de verdade foi pra  
cena, e motocicleta e bicicleta. Salvou um pequeno solo da  
Bethe, que foi massacrado pelo conjunto. Eu não entendi !

Foram 11 dias transando dança sem parar. Um turbilhão  
de idéias novas, amizades novas, e muitos papos importantes.  
Reuniões e debates esclarecedores, que traziam no bojo dos  
seus conflitos e desentendimentos a certeza de que algo vai  
mudar em termos de dança no Brasil.

Por tudo o que vi e transei aqui, o meu carinho e res-  
peito pela comissão organizadora da VI Oficina Nacional de  
Dança Contemporânea.

Obrigado,

MARCOS ARAÚJO (RJ)

#### ÚLTIMOS RECADOS

Esse talvez seja o meu último contato com vocês do Bo-  
letim Alternativo, não por desaparecimento físico, mas por ques-  
tões profissionais. Mas valeu a pena. Quero dar aqui a minha  
classificação dos espetáculos que se apresentaram no decorrer  
da Oficina.

Em primeiro lugar o grupo Via Láctea, pela sua competên-  
cia profissional, já que partiu de um grupo de arquitetos/alu-  
nos goianos. Coisa boa, séria e profissional. Em segundo lu-  
gar sem comentários grupo Frutos, ótimo. Em terceiro lugar,  
Shama Ballet de Campinas, SP. Sua originalidade, criatividade  
e dedicação dos componentes, que alguns se apresentaram até  
doentes. Mas apresentaram o que deveria ser...arte e dança. E  
em quarto lugar o grupo Aquarius, muito versátil e alegre.

A partir desta experiência e do sucesso alcançado, o Grupo se assume e projeta-se na cena artística da cidade. Abaixo um texto escrito pelo grupo sobre os primeiros ecos deste trabalho e como definiam o que faziam.

Cerca de 2.000 pessoas que lotaram o Teatro Castro Alves, em Salvador, Bahia, aplaudiram de pé o Grupo Via Láctea, quando de sua apresentação na noite do dia 25 de julho próximo passado.

Nascido há quase um ano, quando da preparação para a festa dos calouros de 1981/2, o grupo vem conquistando seu espaço no campo da arte, com uma odisséia de shows que poucos tem conseguido.

O Via Láctea tem a sátira como linha de trabalho. O descompromisso com as regras do jogo, a recusa de tutelas, o potencial criativo e o amadorismo, são traços marcantes dessa turma, cujo espírito foi passado aos coordenadores e participantes da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, num debate ocorrido a 21 de julho no Terreiro de Jesus, que versou, principalmente, sobre o processo de criação do Via Láctea.

A nossa união e liberdade de expressão surpreenderam os organizadores da Oficina, que depositaram muita fé no trabalho. Durante a apresentação, conseguimos passar ao público muita descontração, muita ternura e, o mais importante: o amor à arte. E todos, mais surpresos, vibraram com o efeito maior. O Via Láctea saiu vitorioso por isso!

Convites para novas apresentações não faltaram. Além de chamados para o Festival de Artes de Maceió, em novembro de 82, houve o convite para uma temporada de shows no Teatro Castro Alves. Tudo ainda por conversar e combinar maiores detalhes. Vamos lá!

Vários coreógrafos se dispuseram a um trabalho de direção do grupo, mas deixamos claro que isso não faz parte de nossa proposta, mas sim que estamos traçando nosso próprio caminho, descobrindo aos poucos os segredos e magia do fazer arte.

O Via Láctea não vai parar por aqui. O show deve continuar!  
(outra página)

As estrelas brilham. Formam constelações. Formam uma via láctea. Mas é durante os ensaios que elas brilham mais. Corrigindo erros, aprimorando técnicas livres. E os personagens surgem sempre espontâneos e criativos. É durante os ensaios que se juntam as peças do quebra cabeças de muitas matizes, de muitas variáveis. É durante os ensaios que se comenta o resultado de um show que nunca se vê. Entre brincadeiras e pezares de uma luva esquecida no camarim na hora da apresentação ou de uma frase não dita na hora H. As constelações se formam mas é nos camarins que elas brilham mais e se compõem junto com a expectativa da eminente apresentação. Nos camarins os últimos retoques, os últimos detalhes porque depois não há mais nada a se fazer. Vestir a fantasia e ir de encontro com o palco, com o real.

É um grupo de jovens amadores por excelência. Chama o que está fazendo de arte. Então este grupo está fazendo arte. É importante ressaltar três aspectos dessa turma: