

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de História
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado**

Rejane Bonomi Schifino

**Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em
Goiânia (1940-1990)**

**Goiânia
2012**

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autora:	Rejane Bonomi Schifino				
E-mail:	rejanebonomi@hotmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor		Bolsista			
Agência de fomento:		Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior			Sigla: CAPES
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em Goiânia (1940-1990)				
Palavras-chave:	História da dança; Goiânia; <i>Habitus</i> ; Cultura; Arte.				
Título em outra língua:	A historical perspective on the constitution of Dance in Goiânia (1940-1990)				
Palavras-chave em outra língua:	History of Dance; Goiânia; <i>Habitus</i> ; Culture; Art.				
Área de concentração:	Culturas, Fronteiras e Identidades				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/03/2012				
Programa de Pós-Graduação:	Faculdade de História				
Orientador (a):	Prof. Dr. Carlos Oiti Berbert Júnior				
E-mail:	oitijr@terra.com.br				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de História
Programa de Pós-Graduação em História
Mestrado**

Rejane Bonomi Schifino

**Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em
Goiânia (1940-1990)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades.

Linha de Pesquisa: Identidades, Fronteiras e Culturas de Migração.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Oiti Berbert Júnior.

**Goiânia
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

S333p Schifino, Rejane Bonomi.

Uma perspectiva histórica sobre a constituição da dança em Goiânia (1940-1990) [manuscrito] / Rejane Bonomi Schifino. - 2012.

184 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Oiti Berbert Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2012.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, abreviaturas e siglas.

1. Dança – história – Goiânia (GO). 2. Cultura – Goiânia (GO). I. Título.

CDU: 930.2:793.3

Rejane Bonomi Schifino

**Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em
Goiânia (1940-1990)**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da UFG, para obtenção do título de Mestre em História, aprovada em _____ de _____ de 2012, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Carlos Oiti Berbert Júnior (UFG)
Presidente

Prof^a. Dr^a. Marília Vieira Soares (UNICAMP)
Membro

Prof. Dr. Cristiano Alencar Arrais (UFG)
Membro

Prof^a. Dr^a. Fabiana de Souza Fredrigo (UFG)
Suplente

*Aos meus professores, exemplos
constantes de profissionais e pessoas. Não
estaria onde estou se não fosse o esforço,
dedicação, paciência e sabedoria de todos vocês.*

Nunca acreditei em verdades únicas. Nem nas minhas, nem nas dos outros. Acredito que todas as escolas, todas as teorias podem ser úteis em algum lugar, num dado momento. Mas descobri que é impossível viver sem uma apaixonada e absoluta identificação com um ponto de vista.

No entanto, a medida que o tempo passa e nós mudamos, e o mundo se modifica, os alvos variam e o ponto de vista se desloca.

Num retrospecto de muitos anos de ensaios publicados e idéias proferidas em vários lugares, em tantas ocasiões diferentes, uma coisa me impressiona por sua consistência.

Para que um ponto de vista seja útil, temos que assumi-lo totalmente e defendê-lo até a morte. Mas, ao mesmo tempo, uma voz interior nos sussurra:

“Não o leve muito a sério. Mantenha-o firmemente, abandone-o sem constrangimento.”

Peter Brook (1995).

Agradecimentos

Para este trabalho, fui totalmente dirigida por um coreógrafo que passou a fazer parte (efetivamente) de minha vida acadêmica há pouco mais de três anos. Embora eu tenha sido sua aluna em 2006, ainda no primeiro ano de minha graduação em História, nunca imaginei realmente que desenvolveríamos esta relação cúmplice que um orientando e um orientador possuem e que, algumas vezes, ultrapassa a admiração sincera por um professor que se destaca na multidão e atinge os princípios de uma verdadeira amizade. Até porque logo no primeiro dia de aula perguntei, um tanto implacavelmente, se ele fumaria em todas as aulas (ao que ele respondeu, um tanto constrangido, que sim, pois o mau hábito era mais forte que sua força de vontade). Obrigada, Professor Carlos Oiti Berbert Júnior, por ter me coreografado em mais este trabalho e por ter permitido que eu ganhasse, durante este tempo, tanto o professor quanto o amigo.

Para a execução do espetáculo, também contei com um time de assistentes de coreografia e direção que me auxiliaram enormemente. Aos professores Heloísa Capel, Eduardo José Reinato e Robson Corrêa de Camargo agradeço enormemente o interesse e apreço demonstrado por minha pesquisa através das ideias, sugestões e críticas construtivas feitas ao longo destes últimos anos aos trabalhos que apresentei em todos os congressos que nos encontrávamos. Obrigada por terem sido meus interlocutores e por terem me feito pensar vários ângulos de um mesmo documento, sinalizando falhas e ressaltando qualidades, pois este trabalho não teria sido o mesmo sem as possibilidades lançadas por todos vocês. Da mesma maneira, agradeço à professora Joana A. Fernandes Silva, cujo conhecimento, sensibilidade e maestria em seu ofício contribuíram não só para a minha formação acadêmica e para a escrita de meu trabalho, mas também para a minha lapidação pessoal.

Agradeço a CAPES por ter permitido a realização deste trabalho com seu aporte financeiro, me auxiliando a estruturar o palco e o teatro necessários para a apresentação deste espetáculo. Da mesma maneira, obrigada às instituições e pessoas auxiliares na constituição desta estrutura: Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e Arquivo Histórico do Estado de Goiás; academias *Mvsika!* Centro de Estudos, Energia Núcleo de Dança, Ballet Henrique Camargo, Studio Dançarte e Dança & Cia; Sinhá, Clotilde Souza Frausino Pereira, Estércio Marquez Cunha, Eurim Pinho, Glacy Antunes de Oliveira, Leidy Escobar, Rodrigo Pederneiras, Tarcísio Clímaco, Tassiana

Stacciarini e Olga Dolganova. A todos vocês, muito obrigada por disponibilizarem tanto os documentos necessários para a realização deste trabalho quanto o tempo de vocês para responderem aos meus questionamentos e solicitações.

Minha família (especialmente meu pai) e meus amigos se revezaram continuamente entre as diversas funções dos bastidores. Como contra-regras, iluminadores, figurinistas, sonoplastas e maquiadores, vocês me ajudaram em pequenas coisas mesmo sem terem consciência da ajuda prestada, pelo pouco de distração que me proporcionaram durante esse tempo e por terem me aturado mesmo quando não aguentavam mais me ouvirem falar sobre a mesma coisa. Este trabalho não seria o mesmo se não estivessem ao meu lado.

Ao *partner* Gustavo Rodrigues Mesquita agradeço a amizade que se estreitou através de conversas francas, apoios mútuos, consolos nos momentos de desânimo e as distrações nos momentos de pura estafa. Já ao *partner* Tiago Ciro Moral Zancope agradeço pelas horas transcorridas no telefone, em que compartilhávamos angústias, tensões, palavras animadoras... E também boas risadas!

Por último, mas nunca o menos importante: muito obrigada, Deus, por ter estado ao meu lado nos ensaios e, agora, no teatro. Mesmo sendo menos intrincada que a anterior, a coreografia, desta vez, era mais extensa; ela não deixou de me exigir o máximo de fôlego e resistência, mesmo apesar de conhecê-la em parte. Mais uma vez, só o Senhor sabe o esforço que fiz para que, enfim, eu fosse capaz de dançar em mais este espetáculo.

A todos vocês, retribuo com os meus mais sinceros aplausos.

Resumo

Este trabalho procura estabelecer as relações entre Dança e História buscando compreender como esta prática se integra à vida cultural de Goiânia. Partindo da aparente contradição entre uma arte importada e uma cultura intimamente ligada ao universo regional do Centro-Oeste, procurou-se demonstrar como se deu o florescimento desta atividade na capital goiana, através da sistematização de seu ensino, da formação de profissionais locais, da produção artística na área e da abertura de espaços específicos para a sua vivência ao longo do tempo. Com este intento, utilizou-se como fontes de pesquisa os acervos de documentos de estabelecimentos vinculados ao universo da dança na cidade, documentos disponibilizados pelos arquivos públicos goianienses, entrevistas com profissionais locais da área e bibliografia selecionada sobre historiografia de Goiás e de história da dança. A análise destas fontes e das referências bibliográficas selecionadas demonstra que, se a dança que se propagou a partir da atividade de professores provenientes de outros Estados e países a partir do final dos anos 1940 não se originou em território goiano, esta foi absorvida como elemento constituinte da cultura local devido à natureza de sua constituição: integradora, híbrida, possuidora tanto de elementos estritamente rurais quanto marcadamente urbanos. Esta peculiaridade permitiu que, entre as décadas de 1940 e 1990, cada vez mais professores se fixassem na cidade e estabelecessem seu ensino de forma permanente, introduzindo metodologias de ensino diferenciadas, formando bailarinos com excelência reconhecida, produzindo e participando de apresentações e eventos relacionados a esta atividade e promovendo esta prática sob diversos enfoques – como aquisição de cultura, como exercício físico, como profissão, como terapia, como *hobby*. Ao mesmo tempo, contribuiu para a constituição de um *habitus* local, com a formação de uma rede de sociabilidades que possui formas de relacionamento únicas e que atinge não só o público direto dos professores particulares locais e de seus espaços de vivência, mas também espaços públicos, como escolas e companhias de dança.

Palavras-chave: História da Dança; Goiânia; *Habitus*; Cultura; Arte.

Abstract

This paper aims to establish the relationship between Dancing and History, trying to understand how this practice integrates with Goiânia's cultural lifestyle. Starting from the apparent contradiction between an imported art and a culture closely tied to the regional universe of Midwestern, we tried to demonstrate how this activity flourished in the capital of Goiás, through the systematization of its education, the training of local professionals, the artistic production in the area and the opening of specific spaces for its experience over time. According to this objective, we used different sources: the collections of documents linked to the dancing universe in the city, documents made available by the goianienses public files, interviews with local professionals and selected bibliography on Goiás historiography and history of dance. The analysis of these sources and the selected bibliographic references demonstrate that if the dance has spread from the activity of teachers from other States and countries from late 1940 did not originate in the territory of Goiás, it was absorbed as part of local culture due to the nature of its Constitution: integrative, hybrid, possessor of both rural and urban elements. This peculiarity has allowed, between 1940 and 1990, that many teachers settled in the city and establish their way of teaching permanently, by introducing different teaching methodologies, forming dancers with recognized excellence, producing and participating in performances and events related to this activity and promoting this practice under various approaches – such as acquisition of culture, physical exercise, as a profession, therapy, a hobby. At the same time, it contributed to the formation of a local *habitus*, forming a sociable network that has unique forms of relationship and reaches not only the direct public of local private tutors and their living spaces, but also the public spaces, such as schools and dance companies.

Keywords: History of Dance; Goiânia; *Habitus*; Culture; Art.

Resumen

Este trabajo busca establecer las relaciones entre Danza e Historia queriendo comprender como esta práctica se integra a la vida cultural de Goiânia. Partiendo de la aparente contradicción entre un arte importada y una cultura íntimamente conectada al universo regional del Centro Oeste, se ha querido demostrar como ha ocurrido el florecimiento de esta actividad en la capital goyana, a través de la sistematización de la enseñanza, de la formación de profesionales locales, de la producción artística en el área y de la apertura de espacios específicos para su vivencia a lo largo del tiempo. Con este propósito, se utilizaron como fuentes de investigación los acervos de documentos de establecimientos vinculados al universo de la danza en la ciudad, documentos disponibles en los archivos públicos goyanienses, entrevistas con profesionales locales del área y bibliografía seleccionada sobre historiografía de Goiás y de historia de la danza. El análisis de estas fuentes y de las referencias bibliográficas seleccionadas demuestra que, si la danza se que se ha propagado a partir de la actividad de profesores oriundos de otros Estados y países a partir del final del año 1940 no se originó en territorio goyano, esta fue absorbida como elemento constituyente de la cultura local debido a la naturaleza de su constitución: integradora, híbrida, poseedora tanto de elementos estrictamente rurales como marcadamente urbanos. Esta peculiaridad ha permitido que, entre las décadas de 1940 y 1990, cada vez más profesores se quedaran en la ciudad y establecieran la enseñanza de forma permanente, introduciendo metodologías de enseñanza diferenciadas, formando bailarines con excelencia reconocida, produciendo y participando en presentaciones y eventos relacionados a esta actividad, promoviendo esta práctica bajo diversos enfoques – como adquisición de cultura, como ejercicio físico, como profesión, como terapia, como *hobby*. Al mismo tiempo, ha contribuido para la constitución de un *habitus* local, con la formación de una red de sociabilidades que poseen formas de relacionamiento únicas y que alcanzan no apenas al público directo de los profesores particulares locales y de sus espacios de vivencia, como también espacios públicos, como escuelas y compañías de danza.

Palabras código: Historia de la Danza; Goiânia; *Habitus*; Cultura; Arte.

Lista de figuras

Figuras 01 e 02	Fotografias de Norma Lília e <i>partner</i> publicadas pelo jornal <i>O Popular</i> (1960). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.....	50
Figura 03 e 04	Fotografias de Tania Cury publicadas pelo <i>Jornal de Notícias</i> (1952). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.....	52
Figura 05	Lúcia de Almeida dançando na inauguração do Clube Social da Imprensa. Foto publicada pelo jornal <i>O Popular</i> (1958). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.....	55
Figura 06	Foto de Martha Botelho publicada no jornal <i>O Popular</i> (1961). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.....	58
Figura 07	Folheto de propaganda do <i>Mysika!</i> Centro de Estudos (1974). Acervo particular da academia.....	69
Figura 08	Professora Heulwen Price (final da década de 1970). Acervo particular da academia <i>Mysika!</i> Centro de Estudos.....	70
Figura 09	Certificado emitido atestando a frequência no curso de <i>jazz</i> promovido pela Movimento Academia de Dança com o professor Lennie Dale (1982). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	74
Figuras 10 e 11	Programa do espetáculo <i>Três Atos</i> (1984). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	78
Figuras 12 a 14	Programa do espetáculo <i>Páginas Solitas</i> (1993). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	81
Figuras 15 a 24	Rascunho de organograma de propaganda gravada para exibição na TV Cultura (final dos anos 1990). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	83
Figuras 25 a 27	Student Teaching Certificate obtido por Henrique Camargo após ser aprovado no Student Teaching Examination (1990) e Teaching Certificate obtido por Maria Inês Araújo de Castro após ser aprovada no Teaching Certificate Programme in Classical Ballet, acompanhado do relatório do exame (1994), ambos da Royal Academy of Dancing. Acervo particular das academias Ballet Henrique Camargo e Energia Núcleo de Dança.....	97

Figura 28	Mapeamento dos professores goianienses que sofreram influência da R.A.D. em sua formação profissional.....	100
Figura 29	Carta de Maria Olenewa escrita em meados da década de 1940 e publicada pela revista <i>Você e a Dança</i> (década de 1990). Arquivo pessoal.....	118
Figura 30	Trecho de folheto de propaganda da academia Energia Núcleo de Dança (década de 1990). Acervo particular da academia.....	131
Figura 31	Quadro de horários das aulas de balé e sapateado da academia Dança & Cia. Acervo particular da academia.....	134
Figura 32	Texto enviado por Maria Inês Araújo de Castro para publicação na <i>Revista do Assinante</i> , suplemento do jornal <i>O Popular</i> (agosto / setembro de 1999). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	136
Figura 33	Fotografia publicada pelo <i>Jornal Opção</i> na ocasião do espetáculo com os primeiros bailarinos do Teatro Guaíra, promovido em parceria pela escola <i>Mvsika!</i> Centro de Estudos e pelo jornal (1978). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.....	148
Figura 34	Trecho de capa do jornal <i>O Popular</i> publicado por ocasião das eleições para governo do Estado (1998). Acervo particular da academia Studio Dançarte.....	156
Figuras 35 e 36	Convite da Secretaria Municipal de Cultura para sarau em homenagem a Ariadna e Gisela Vaz (1998) e Carta enviada pela Coordenadoria Estadual de Cultura a Henrique Camargo informando a escolha de seu nome para recebimento da medalha Silene Andrade (1999). Acervo particular das academias Studio Dançarte e Ballet Henrique Camargo.....	157

Lista de abreviaturas e siglas

AGEPEL - Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira

ESEFEGO – Escola Superior de Educação Física de Goiás

I.S.T.D. – Imperial Society of Teaching of Dancing

MEC – Ministério da Educação

PUC-GO – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

R.A.D. – Royal Academy of Dancing

SDU – Sistema de Dança Universal

SECTEC – Secretaria de Ciência e Tecnologia do Estado de Goiás

UB – Universidade do Brasil

UCG – Universidade Católica de Goiás

UEG – Universidade Estadual de Goiás

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

UFV – Universidade Federal de Viçosa

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNIVERCIDADE – Centro Universitário da Cidade

URJ – Universidade do Rio de Janeiro

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

VASP – Viação Aérea São Paulo

Sumário

Lista de figuras.....	xi
Lista de abreviaturas e siglas.....	xiii
Introdução: escrito nas mãos, escrito no corpo.....	16
Capítulo 1 – Impressões fugidias: as relações entre Goiânia, cultura e dança.....	28
1.1 - A observação da dança em Goiânia.....	28
1.2 – Entre o moderno e o contraditório, o híbrido: Goiânia.....	32
1.2.1 – Goiânia e a modernidade.....	32
1.2.2 – Entre a contradição e o hibridismo.....	36
1.2.3 – Uma revista musical com várias interpretações.....	41
1.3 – A dança em Goiânia como elemento do hibridismo cultural local.....	45
1.3.1 – O acaso do início das aulas de balé.....	45
1.3.2 – Norma Lília, a primeira bailarina goianiense.....	47
1.3.3 – A chegada das professoras estrangeiras.....	51
1.3.4 – As múltiplas funções das apresentações de dança.....	57
1.4 – Para além da arte, da cultura, da manifestação humana: a formação de um <i>habitus</i>	59
Capítulo 2 – Uma história invisível: os significados e relações entremeados na constituição das academias de dança goianienses.....	63
2.1 – O processo de constituição do ensino da dança em Goiânia e no Brasil: o estabelecimento de uma rede informal de escolas.....	63
2.1.1 – Das escolas oficiais europeias para as escolas informais brasileiras.....	64
2.1.2 – A abertura das academias de dança goianienses e o início da sistematização de um ensino local.....	67
2.1.3 – A metodologia da R.A.D.: um espaço de experiência compartilhado pelos profissionais locais.....	94
2.2 – Dança: uma palavra com diferentes significados.....	100
2.2.1 – O que dizem os documentos das academias locais.....	101
2.2.2 – O que fala a bibliografia especializada.....	107
2.2.3 – Dança: arte, cultura, exercício físico, terapia, brincadeira.....	116
2.3 - Relações sociais familiares: a afetividade como mediadora entre os professores e seu público.....	119
2.4 – Da elaboração de significados para a construção de enunciados: possibilidades discursivas sobre dança emitidas ao longo do tempo.....	124

Capítulo 3 – Entrelinhas: os usos, desusos e discursos sobre dança construídos pelos profissionais privados.....	127
3.1 – A dança beneficente: os enunciados emitidos a respeito das vantagens proporcionadas por sua prática.....	128
3.2 – A dança profissional: as falas situadas entre o sonho de ser bailarino e a realidade da carreira de professor.....	137
3.3 – A dança cultural: os ensinamentos sobre a importância de sua apreciação e as críticas ao desinteresse da sociedade goianiense por esta prática.....	145
3.4 – Entre a ficção e a realidade, ou o diálogo entre concepções, discursos e práticas.....	159
Considerações finais: entre mudanças e continuidades.....	161
Fontes.....	165
Referências bibliográficas.....	175
Anexos.....	182
Anexo A – Questões elaboradas para as entrevistas.....	183

Introdução: escrito nas mãos, escrito no corpo

Nós historiadores, ao contrário do que faz crer as dicotomias que atravessam nosso campo de estudo hoje, não escrevemos a História da margem direita ou da margem esquerda do rio, não podemos optar por habitar a margem do objetivismo ou a margem do subjetivismo, a margem da natureza ou a margem da cultura, a margem da realidade ou a margem da construção discursiva da História, pois a História em seu acontecer articula e relaciona todos estes aspectos e a narrativa histórica também deve fazê-lo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007: 29).

Das formas de comunicação criadas pelo homem, a escrita parece ter se tornado a mais perene. Surgiu inicialmente como maneira de controlar as produções agrícolas nas antigas civilizações mesopotâmicas para, aos poucos, deixar de ser simples traços cuneiformes para abrigar em seu interior significados tão complexos por trás de um vocabulário que se estende tanto por milhares de idiomas falados na contemporaneidade quanto por seus antepassados linguísticos. Deixou de abrigar somente funcionalidades básicas, como o controle financeiro do reino, para também servir de suporte para a difusão de ideais e filosofias que, em alguns casos, ainda são base para a vida em sociedade no presente. Passou também a ser guardião de memórias, pessoais e coletivas, ajudando a repassar adiante tradições, culturas, práticas, grandes feitos e eventos marcantes de uma geração a outra, os quais se perderiam mais rapidamente se fossem somente passados pela voz. Foi o acontecimento que transportou a humanidade da *pré* para a *história*, e tudo o que ela representava.

A história também sofreu suas próprias mudanças. Se em determinado momento ela significou somente a somatória dos fatos legados a nós por seus vestígios, sendo algo que existia, que trazia à tona os fatos acontecidos no passado, quase que como uma explicação de causa e efeito para o que era vivenciado no presente, o passar do tempo a transformou na “ciência dos homens [...], no tempo.” (BLOCH, 2001: 55). Ela deixou de conter apenas as ações passadas, para se relacionar diretamente com as questões, angústias e ansiedades do presente. Estas mesmas modificações assinalaram que os vestígios necessários para seu estudo não se resumiam aos documentos escritos, e que nem sempre o que estava explícito era o realmente importante; da mesma maneira, ressaltaram que acreditar na neutralidade do historiador que narrava o que estava escrito nos documentos era tão ingênuo quanto acreditar que a história era uma simples relação de causa e efeito.

Este se tornou um universo muito mais complexo – e o tempo era o fator fundamental para isto. Era nele que se inseriam os significados das ações, que se estabeleciam relações que emergiam acontecimentos que não respingavam somente no presente, mas que poderiam atingir o futuro. Era na relação destas diferentes temporalidades que a emergência de cada acontecimento histórico se desdobrava em inúmeras possibilidades interpretativas, tornando a vida mais complexa por meio de um vasto campo de experiência que se refletia no presente e que enviava ao horizonte de expectativa distintos significados e perspectivas. Enfim, a história passou a se referir ao entendimento das ações e relações humanas em um tempo dinâmico, com base na interpretação de seus vestígios – fossem eles escritos ou não.

Mas que escrita era esta que servia como base para o estudo histórico? A primeira que vem à mente é a escrita alfabética. Mas o homem também utilizou (e utiliza) outras formas de linguagem para estabelecer sua comunicação com outrem. Fala, desenhos, sinais, movimentos corporais, códigos executados muitas vezes sem a ajuda de palavras. Sem dúvida, mais voláteis que os sinais gravados em papel ou outros suportes, mas não menos despidos de significados. O corpo produz outras escritas para se comunicar, e se faz entender também por meio delas. Estas escritas, não formais, também poderiam fornecer subsídios importantes para a compreensão das relações humanas no devir temporal.

Entre elas, a dança parece chamar a atenção. Segundo Maribel Portinari (1989):

De todas as artes, a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. (PORTINARI, 1989: 11).

Mas o que é a dança? Em uma observação mais elementar, se trata da junção de três elementos básicos: *espaço*, *tempo* e *movimento*. Existe apenas no exato momento em que ocorre, sendo que cada acontecimento seu é um evento único, não passível de repetição – por mais que existam semelhanças entre um evento e outro. O corpo é seu instrumento por excelência, e é através dele que são demonstrados ideias e sentimentos em formas simbólicas tão necessárias para a vivência humana quanto a percepção da realidade. Dança, nesse sentido, pode ser manifestação sagrada, expressão humana, simbolização da realidade, entretenimento, arte. Independente do que seja, ela conecta um homem ao outro, ao mesmo tempo cristalizando e passando adiante significados através de movimentos – se constituindo, desta maneira, também como documento das ações e relações estabelecidas pelo homem no

tempo. Não deixa de ser uma forma de escrita – não com as mãos e nem feita por elas (ou somente por), mas pelo corpo inteiro. Caminada (1999) ressalta que:

Se considerarmos a dança como uma predisposição herdada que se manifesta em diversas formas de movimento e em diferentes grupos humanos e a associarmos, com todo o seu potencial de energia, a outros fenômenos da civilização, sua história poderá se constituir num fator de enorme importância para o estudo da espécie [...]. (CAMINADA, 1999: 01).

Se eu tinha esta percepção, porém, ela estava submersa no período em que era apenas uma estudante de dança. Sua prática, mais que a teoria, me encantava muito mais, e era a sua execução perfeita que perseguia todos os dias na rotina de aulas, ensaios e eventuais apresentações. Parecia natural, diante deste quadro, consolidar uma carreira nesta atividade.

Curiosamente, foi a dança que me apresentou à história e às relações existentes entre estes dois campos do conhecimento. Meu interesse por história da dança começou quase que por acaso no primeiro ano de minha graduação em Dança, cursada entre 2001 e 2004 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Com uma bagagem artística construída inteiramente sobre a técnica do balé e ainda sem ter encontrado meu lugar em uma graduação ampla, cujos objetivos transcendem o aprendizado técnico, um belo dia perguntei a um professor quem era Maria Baderna. Na ocasião, ele falava sobre o nascimento dos teatros de revista no século XIX, mais precisamente na década de 1870, e discorria sobre o *frisson* causado pelas dançarinas francesas do Alcazar Lírico na sociedade carioca daquele período. Isto despertou minha memória a respeito de um livro lançado uns meses antes daquela aula sobre uma bailarina italiana que viera para o Brasil em 1849 e que tinha feito considerável sucesso no Rio de Janeiro, dentro e fora dos palcos. O maior legado dela, entretanto, pareceu ter sido dotar o português falado no Brasil de um vocábulo único, que não é encontrado em outros países falantes do mesmo idioma: baderna, hoje um sinônimo para desordem ou bagunça. Aquele professor não soube responder minha pergunta, o que foi suficiente para o início de minha primeira pesquisa.

Desde então permaneço neste campo de investigação. Ao longo destes últimos anos, li livros, artigos, teses e outras referências sobre esta temática. Paralelamente, ingressei no curso de graduação em História, realizado entre 2006 e 2009 na Universidade Federal de Goiás (UFG). A junção das minhas leituras ao estudo mais aprofundado da ciência histórica contribuiu para que eu passasse a enxergar as relações entre dança e história de uma forma que, se não é a mais correta, é ao menos mais complexa. Neste processo, alguns fatos começaram a atrair minha atenção. O primeiro deles foi a diferença existente entre o

estabelecimento do ensino sistematizado de dança nos países europeus e no Brasil. Naquele continente foram fundadas escolas com o apoio de seus governantes – e como exemplos podemos citar a Academia Real de Música e Dança fundada em 1661 por Luís XIV (SOARES, 2002:12) e a escola de balé fundada em 1738 na Rússia por iniciativa da imperatriz Ana Ivanovna (PORTINARI, 1989: 79). Segundo Resende (2010):

Na Europa as escolas em sua grande maioria pertencem ao município e algumas já estão vinculadas às grandes companhias como por exemplo na Alemanha: *Sächsische Staatsoper Dresden*, *Staatstheater Stuttgart / Stuttgarter Ballet*, *Hamburg Ballett*, dentre outras. Estas escolas servem como ponte para as grandes companhias e têm como objetivo principal a preparação de futuros bailarinos que tenham condições de seguir uma carreira profissional e estes possam integrar à companhia oficial à qual a escola está vinculada. As escolas particulares, por sua vez, são as que mais trabalham com alunos/bailarinos “não selecionados”, disseminando esta arte para as pessoas que por ela se interessam ¹. (RESENDE, 2010b: 06-07).

Em território brasileiro, este ensino foi implantado muito mais pela iniciativa de artistas estrangeiros que migraram para cá e abriram academias particulares que por incentivo governamental. Isto acarretou no não-desenvolvimento de uma metodologia local para o ensino de dança (e principalmente do balé) e na subsequente importação das mesmas por estes estabelecimentos.

Já o segundo se refere à *invisibilidade* destes estabelecimentos nas narrativas históricas escritas sobre a dança no país, pois a preferência dos autores recai sobre companhias de dança, bailarinos, coreógrafos e representações teatrais criadas. Não é ignorado que a maior parte dos bailarinos e profissionais desta área inicia sua formação, todos os anos, em alguma escola particular brasileira; contudo, quando aparecem nos escritos publicados sobre história da dança, são apresentados de forma lacônica em poucas linhas, quando muito um parágrafo.

Esta aparente invisibilidade não impede que tais escolas estabeleçam relações com profissionais e companhias renomadas, através da contratação de coreógrafos para montar seus espetáculos, do convite de bailarinos para dançar em suas apresentações e do

¹ Respectivamente, estes são o Teatro da cidade de Dresden, o Teatro Municipal de Stuttgart e o Ballet de Hamburgo. Ainda segundo esta autora, no primeiro foram estreadas várias óperas de Richard Wagner e a Palucca Schule Dresden é a escola responsável por fazer a ponte com o teatro. Já o Teatro Municipal de Stuttgart foi dirigido pelo sul-africano John Cranko, que escolheu como sua primeira bailarina a brasileira Márcia Haydée; após a morte de Cranko, Haydée assumiu a direção da companhia e foi fundada em homenagem ao coreógrafo a John Cranko Ballet School, considerada uma das escolas alemãs de maior prestígio. Por fim, à frente do Ballet de Hamburgo se encontra John Niemayer, um dos coreógrafos mais aclamados da atualidade. Ver RESENDE (2010b: 06).

oferecimento de cursos específicos com professores famosos. Além disso, costumam se unir em associações próprias para defesa de interesses diversos, que vão desde a locação de teatros em conjunto para a apresentação de seus alunos quanto à organização de festivais para promoção de seus trabalhos, passando ainda pela regulamentação profissional dos estabelecimentos vinculados a estes órgãos. As academias de Goiânia não são exceção neste panorama: desde a abertura da primeira delas, em 1973, elas têm investido maciçamente na formação de alunos através da inserção de técnicas específicas de dança na cidade, da contratação de professores estrangeiros, do convite a coreógrafos e bailarinos para participação em seus espetáculos, da promoção de mostras e festivais de dança locais e da participação em eventos regionais, nacionais e internacionais. Também contribuíram para a formação de bailarinos, professores e outros profissionais, os quais atuam tanto dentro quanto fora da capital goiana. Mesmo assim, elas pouco aparecem na nascente historiografia de dança local.

Ao mesmo tempo em que o trabalho destas academias se fazia presente em toda a cidade, percebia um estranhamento em relação a ele. Primeiro, devido à percepção do senso comum de que a capital do Estado se encontrava muito mais ligada a uma cultura com traços predominantemente sertanejos e que considerava, portanto, a dança desenvolvida e trabalhada por estes estabelecimentos como algo estranho à cultura local – ela era reconhecida e aprovada pela população, mas não era algo que fazia realmente parte do universo cultural local. Segundo, devido à constatação de que a historiografia de dança local que passou a ser construída principalmente a partir da década de 1990 não contemplou, até o momento, o trabalho desenvolvido por estes locais particulares como um objeto de pesquisa válido para a constituição da mesma. Estes se tornaram os dados do meu problema: como a dança praticada nestes lugares se articulava à cidade? Formulei como hipótese inicial que o trabalho desenvolvido pelas academias particulares e pelos profissionais que por elas circulavam tiveram influência expressiva sobre a construção, o crescimento e a expansão do universo da dança em Goiânia.

A análise dos documentos pesquisados e a leitura das referências bibliográficas selecionadas apontaram outras possibilidades: *a)* o florescimento da prática da dança na nova capital se relacionava mais com a cultura sincrética goiana, a qual admitia tanto elementos tipicamente sertanejos quanto urbanos, que com o projeto de modernização pensado para Goiás nos anos 1930 e concretizado, em parte, pela construção de Goiânia; *b)* a ocorrência de modificações na forma da prática da dança ser pensada na cidade a partir da adoção de uma concepção pedagógica única; *c)* a transformação da dança de uma prática essencialmente de

elite entre os anos 1940 e 1960 para a ampliação de seu ensino para a classe média a partir da década de 1970.

Inicialmente delimitei como objeto um grupo específico de escolas goianienses que possuem práticas semelhantes de trabalho e que são reconhecidas pela qualidade do ensino que oferecem. Elas apresentavam como peculiaridade o fato de seus proprietários terem recebido a mesma formação, apesar de terem efetuado mudanças em suas formas de ensino ao longo do tempo. Foram abertas paulatinamente entre as décadas de 1970 e 1990 e permanecem em atividade até o presente. Também participam de uma associação própria que busca regulamentar as atividades das academias particulares de dança da cidade, sejam elas filiadas ou não à entidade. Floresceram em um lugar que apresenta como estereótipo cultural ligações muito firmes com o meio rural.

Elegi como documentação principal o que estas academias nomeiam currículos: certificados de cursos, grades de horários, programas de espetáculos, certificados de cursos, fotografias, filmagens, entre outros. Mas quanto mais avançava na pesquisa e análise da documentação selecionada, verificava a existência de uma grande circulação de pessoas entre estes espaços, oriundas de uma mesma formação, mas que, com a passagem dos anos, transformaram este ponto de partida idêntico em caminhos quase que distintos. Estes caminhos, porém, dialogavam entre si – em grande parte devido ao esforço destes profissionais em estabelecer uma sistematização de ensino de dança que realmente formasse profissionais qualificados, mas que não excluía de vista outras possibilidades de prática da dança. Isto levou a uma percepção de que não eram somente as academias que deveriam ser levadas em consideração, mas também os profissionais que nelas atuavam. Afinal, quem eram estas pessoas, o que faziam, como tinham se iniciado nesta atividade?

Ao mesmo tempo, acreditei ser necessário desatar o nó desta sapatilha por outra ponta. No caso, pelo início das aulas de dança na capital, ainda no final dos anos 1940. Para tanto, retornei à minha pesquisa anterior que apresentava tal temática, analisando a documentação pesquisada para tanto pela ótica destas novas questões. Tanto a documentação atual quanto a que já tinha sido objeto de análise pareciam apontar para a formação e existência de uma dança local que diferia da visão quase que esmagadora de seu significado como arte (embora este não fosse excluído como significado de dança) e que demonstrava o quanto esta aparente dicotomia entre cultura sertaneja e arte estrangeira era falha. Isto contribuiu para que meu objeto passasse a ser mais que as academias particulares de dança inicialmente selecionadas, para se transformar nos profissionais desta área que desenvolveram trabalhos que se tornaram referência na cidade em um recorte temporal mais alongado, que abrangia desde o final da

década de 1940 ao término da década de 1990. Para tanto, além dos acervos disponibilizados pelas academias *Ballet Henrique Camargo, Dança & Cia, Energia Núcleo de Dança, Mvsika! Centro de Estudos* e *Studio Dançarte*, também foram pesquisados e analisados os documentos disponibilizados e que se referiam a este tema pelo Arquivo Histórico do Estado de Goiás, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás e Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central.

Entretanto, nem sempre os documentos pesquisados conseguiam responder a todas as hipóteses formuladas durante o período da pesquisa – pois paralelamente à tradição de ensino predominantemente oral da atividade de dançar, parte de sua história não se encontrava somente escrita no papel. Alguns fatos, padrões, sistematizações e relações não se encontravam escritos no papel, mas estavam gravados na memória de alguns personagens representativos do mundo da dança goianiense, quando não do universo das artes local. Foi necessário, diante desta constatação, a produção de fontes auxiliares na forma de entrevistas com pessoas selecionadas da área. Para tanto, usei a metodologia da História Oral, na tentativa de obter falas imbuídas de rememorações e que poderiam expressar lembranças, perspectivas, opiniões, sentidos, sentimentos e crenças. Estas falas foram articuladas em um todo narrativo e postas para dialogar tanto com outras documentações quanto com o arcabouço teórico selecionado, buscando-se transformar memórias em história.

Foram entrevistadas pessoas nativas que se profissionalizaram em dança, bailarinos que iniciaram sua formação técnica na cidade e desenvolveram suas carreiras em outros locais, proprietários e ex-proprietários de escolas de dança e professores estrangeiros que se encontram radicados em Goiânia. Minha escolha se justificou pelo fato de a dança ter sido ensinada primeiramente por professores estrangeiros radicados na cidade, desde o final da década de 1940, por se ter casos documentados de bailarinos locais que se aperfeiçoaram fora do estado (e que voltaram para a cidade) e de profissionais que tiveram sua formação única e exclusivamente aqui, sendo reconhecidos como bons profissionais. Embora a maior parte dos entrevistados fossem sujeitos, em suma, comuns, que optaram por uma profissão artística, eles se destacavam entre os demais componentes deste meio por terem tido uma carreira relevante na dança, dentro e fora da cidade, e terem sua contribuição para a manutenção desta arte em Goiânia reconhecida tanto por seus pares quanto pela comunidade da qual fazem parte.

Previ, inicialmente, realizar quatro entrevistas; mas à medida que estas foram sendo feitas, novos questionamentos eram formulados e novas indicações de fontes me eram dadas pelos próprios entrevistados. No total, foram realizadas dez, das quais também constam as memórias de ex-alunos de dança que não seguiram carreira na área, de professores que se

radicaram fora do país e de coreógrafos de outros lugares que desenvolveram projetos curtos com escolas locais. Elaborei um roteiro para a realização de todas que continham algumas questões norteadoras (ANEXO A), mas parti da compreensão de que o entrevistado era quem fornecia os rumos para o diálogo à medida que expunha suas memórias e suas perspectivas. A leitura e análise sistemática destas fontes, conjugadas com o suporte fornecido pelas referências bibliográficas pertinentes ao tema permitiram entrever que não só uma sistematização de ensino consistente fora articulada na cidade ao longo do tempo, mas que toda uma rede de sociabilidades ocorria localmente através da prática da dança, apesar da contradição de que esta não era uma atividade pertencente à cultura local.

Esta aparente contradição foi meu ponto de partida para o primeiro capítulo. Nele sinalizo a existência de dois eventos importantes para a dança em Goiânia ocorridos em 1973: o início das aulas de dança em uma disciplina do curso de Educação Física da Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás (ESEFEGO) e a abertura da academia *Mvsika!* Centro de Estudos, que implantou a metodologia de ensino inglesa para balé na cidade. Busquei interpretar a estranheza entre o estabelecimento de profissionais e espaços dedicados a esta área na cidade mediante uma cultura predominantemente sertaneja a partir da hipótese que a dança trabalhada, em princípio estrangeira, fora absorvida, aglutinada, naturalizada pela população local e caracterizada com traços próprios. Percebi que a resposta para tal hipótese não se encontrava na análise da documentação existente entre 1970 e 1990, mas nos que se referiam às décadas de 1940 a 1960. Paralelamente a esta análise documental, para compreender que tipo de cultura se configurara ao longo dos anos na cidade (e também no Estado) também foi importante analisar a historiografia goiana sobre o tema, principalmente os estudos acadêmicos publicados nas três últimas décadas e cujos interesses recaem sobre os primeiros anos de vida da cidade.

A construção de Goiânia é um tópico extremamente debatido dentro da historiografia do Estado. Foi projetada como uma cidade moderna nos anos que se seguiram à Revolução de 1930 e à ascensão de Pedro Ludovico Teixeira ao poder; foi utilizada politicamente como forma de esvaziar o poder político dos grupos oligárquicos locais para consolidação dos grupos ligados ao novo interventor; foi povoada por famílias das cidades interioranas do Estado que reproduziram na nova capital hábitos e costumes tidos como provincianos, ao invés de representativos da cidade moderna que era desejado construir. Os hábitos goianienses (e goianos) não se apresentavam tão provincianos quanto parecia, porém: tanto os estudos acadêmicos analisados quanto as referências bibliográficas locais sobre arte demonstravam que a sociedade tinha à sua disposição, como formas de expressão, linguagens artísticas

diferenciadas – como a música, as artes cênicas, a dança. Estas poderiam assumir formas tão diferentes quanto uma folia de reis e uma valsa, ou a composição de um tema musical sacro e a exibição de uma ópera. A população conhecia, aprendia, lia e estudava tais artes, aplicando-as ao seu meio. Ainda mais: expunham suas ideias, comunicavam-se, debatiam, discordavam entre si, se socializavam com estas ferramentas – dentre os autores pesquisados, Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça (1981) foi a que expôs esta faceta da sociedade goiana de forma mais contundente. Construía uma cultura peculiar, misturada, híbrida, a partir de elementos locais e de elementos estrangeiros recebidos ao longo do tempo. Contribuíam para a construção de uma cidade moderna, não conforme o planejado pela política oficial, mas de acordo com a própria compreensão do que modernidade significava para eles. Tanto quanto a cultura, a modernidade também se fazia peculiar – conforme assinalado por Marshall Berman (2007).

Defendo que foi esta cultura híbrida a responsável pela recepção das primeiras professoras de balé da cidade. Embora reproduzindo os padrões pelos quais o ensino da dança passou a existir no país e atingindo somente os segmentos sociais mais abastados da sociedade, ela aos poucos deixou de ser somente um meio para aquisição de refinamento pessoal para, aos poucos, se transformar em possibilidade profissional. Era um ambiente acompanhado de perto pelas famílias, entre um misto de aprovação pela visibilidade social proporcionada e de desconfiança, já que havia a perpetuação da ideia de que esta era uma prática essencialmente feminina. Seus professores não só faziam parte da mesma faixa econômica de seus alunos, como também participavam dos mesmos eventos sociais que eles – fortalecendo laços de amizade que permitia a circulação e a aceitação do trabalho desenvolvido por esta esfera social. Ao mesmo tempo, era utilizada como ferramenta educacional e auxiliava na difusão de ideais sociais e políticos, o que me levou a afirmar que a dança, para Goiânia, não se tratava apenas de uma arte, uma prática importada, mas de um *habitus* desenvolvido e configurado de acordo com as peculiaridades culturais goianienses. Para tanto, utilizei como base teórica para estas afirmações os pressupostos defendidos por Norbert Elias (2011).

A partir disto, no segundo capítulo procurei demonstrar como este *habitus* local sofreu transformações a partir dos anos 1970, com a abertura da primeira academia de dança na (e da) cidade. Retomei como se deu o desenvolvimento da dança em seu local de origem (Europa) e no Brasil, ressaltando as especificidades de cada espaço. A comparação entre o estabelecimento da dança no principal eixo econômico do país (Rio de Janeiro - São Paulo) e em Goiânia demonstrou que o mercado local era muito mais voltado para o ensino das

principais linguagens de dança teatrais, como o balé, *jazz*, dança moderna / contemporânea e sapateado que a dinâmica vivenciada naqueles grandes centros entre academias particulares, escolas públicas e companhias profissionais. Havia talentos que eram lapidados na cidade, mas pouco mercado para absorvê-los. Diante deste quadro, a solução era ou se radicar em outros centros mais expressivos nesta área ou criar outras possibilidades de vivência para a dança – e também de constituição do mercado local. Neste sentido, identifiquei algumas padronizações, como a contratação recorrente de professores estrangeiros para trabalhar nas academias abertas pelo grupo de professores formados a partir da metodologia inglesa inserida pelo *Mvsika!* Centro de Estudos; o desenvolvimento de projetos curtos com pessoas da área reconhecidas nacionalmente; a introdução e consolidação de outras metodologias, apesar da grande influência sofrida em suas formações compartilhadas.

Na leitura e análise dos documentos disponibilizados pelas academias particulares selecionadas, uma peculiaridade me atraiu de modo especial. Neles eram forjadas diferentes possibilidades para dança, não só em relação à sua prática, mas também ao significado que poderia adquirir. Para eles, a dança poderia ser arte, cultura, forma de expressão, terapia, exercício físico e estético – podia ser tudo ao mesmo tempo, ou somente emitir um destes significados. E isto me fez comparar com a concepção de dança difundida pela bibliografia especializada desta área. Com uma exceção, todos partiam da conjugação da dança como *movimento*, *tempo* e *espaço* para afirmá-la como quase que exclusivamente uma arte do movimento. Nos documentos analisados, as concepções forjadas não tinham o caráter de exclusividade, permitindo a rotatividade entre todos para melhor se ajustar ao uso que era feito da prática. A face da arte caminhava lado a lado com as outras faces, não estava acima das demais conforme o apregoado pelos livros de história da dança consultados. Mas há uma contradição neste ponto, pois embora concebiam a dança como uma prática com múltiplas possibilidades, salientam que seu aprendizado ocorre somente pelos caminhos pré-determinados existentes nestas escolas – e que não deixa de remeter à implantação do ensino do balé em território nacional. E tão peculiar quanto a concepção elaborada localmente são as relações vivenciadas entre profissionais e público frequentador destes espaços. Embora esta prática atinja, majoritariamente, a classe média, as ideias forjadas por estes profissionais parecem atingir toda a população. A familiaridade funciona como base para o estabelecimento das relações entre professores e alunos, comportamento que eventualmente gera críticas contundentes relacionadas à formação destes últimos.

Diante disto, questioneei sobre como estas concepções e formas de relacionamento eram passados para a população goianiense. A rotina de trabalho cotidiano, as propagandas

veiculadas, os professores contratados, as metodologias empregadas, os cursos oferecidos, os espetáculos apresentados e a participação e organização de eventos contribuíam para que houvesse visibilidade constante destes professores não só perante seu público habitual, mas também perante o restante da sociedade local. Além disso, eles também se envolviam em debates, em diálogos, defendiam seus próprios pontos de vista sobre o que era a dança, ou quais rumos ela deveria tomar. Foi justamente sobre estas falas diferenciadas encontradas e emitidas pelos acervos estudados que me debrucei no terceiro capítulo. Tanto a concepção de dança destes professores quanto as formas de relações são sedimentadas através de três grandes temas, os quais englobam desde os benefícios estéticos e terapêuticos proporcionados pela prática regular da atividade até as reclamações sobre o descaso público por esta arte, passando ainda pela preocupação da formação de profissionais competentes e de grupos e/ou companhias de dança vinculadas às escolas que dirigem. Nem sempre os enunciados proferidos correspondiam às realidades mostradas pelos próprios acervos, mas mesmo alguns eventuais descompassos foram importantes para mudanças importantes com a passagem do tempo – como a divulgação do balé como uma atividade para todas as idades e a abertura paulatina de escolas e companhias de dança na cidade, assim como a elaboração de projetos nesta área que atingissem um público que não circulava pelas academias particulares.

Na pesquisa, leitura e análise dos documentos selecionados para esta pesquisa, na leitura da bibliografia de referência que utilizei como suporte para a análise documental, nas entrevistas realizadas e nos vídeos assistidos, sabia que encontraria algo que fosse capaz de contribuir para a construção desta história. Confesso, porém, que não sabia exatamente o que. Percorrer este labirinto me deixando guiar pelas pistas que cada frase e imagem me dava não foi exatamente uma jornada tranquila. Não foram poucas as vezes que me perdi entre as esquinas e encarei becos sem saída. Também não foram poucos os momentos em que tive que refazer meus passos e encarar os sinais do caminho por outros prismas. Mas, se ao invés disto eu simplesmente tivesse me recusado a ser guiada pelos acervos, seus eventos e personagens para guiá-los, até mesmo à revelia, criaria outra escrita – talvez mais pertinente aos meus próprios pressupostos (afinal, quem não os têm?). A jornada talvez tivesse sido mais tranquila; contudo, não teria sido tão prazerosa, e muito menos tão válida.

O que encontrei nesta jornada foi que a dança em Goiânia é um universo que apresenta tanto tradições quanto contradições. Algumas são incorporadas de fora, outras são forjadas dentro da cidade, mas todas fortalecem um costume, uma prática, um hábito que não só faz parte da vida social e cultural local, mas que as constituem e atende às configurações determinadas por elas, e não às configurações de outros lugares, espaços e pessoas. Absorve

elementos distintos entre si, para fundi-los e transformá-los em algo diferente, em algo único
– em algo *seu*, e não do *outro*.

Capítulo 1

Impressões fugidias: as relações entre Goiânia, cultura e dança

As leis da vida são as mesmas leis da dança, não há como fugir disso. (VIANNA, 2005: 34).

1.1 – A observação da dança em Goiânia

A observação da vida cultural e artística goianiense desvela como a dança contribui para o crescimento e renovação desse campo; o cenário atual da dança na cidade permite entrever que ela permeia a cultura local de maneiras distintas – desde o ensino profissionalizante e formação de companhias profissionais locais, à abertura de cursos de graduação e pós-graduação nessa área, passando ainda pela dança-educação e pela exibição de eventos a ela relacionados, de porte regional e nacional. Portanto, vejo que falar de dança nesse contexto significa se referir a um gênero, cuja finalidade é a expressão do aspecto artístico humano por meio do significado atribuído ao movimento, dentro de uma perspectiva e espaço cênico previamente definido, resultando numa simbolização da realidade – ou seja, a dança teatral e suas principais técnicas, como o balé clássico, a dança moderna e a dança contemporânea, entre outras ¹.

Compreendo que a atual expansão e consolidação dessa modalidade na cidade ocorreram mediante as práticas de dança existentes desde a década de 1940 e a inserção de novas práticas a partir do mesmo período, constituindo como campo possível para a emergência da dança teatral. Em pesquisa realizada anteriormente ², observei que diversos atores exerceram influência nesse processo, desde professores de passagem pela cidade a jovens bailarinas locais, passando ainda por membros da alta sociedade goianiense e grupos políticos em disputa pelo poder.

¹ Excetua-se, nessa definição, a dança-educação, que enfatiza o aspecto lúdico-educativo da dança que, quando inserida na rede de ensino formal, procura integrar os saberes formais escolares ao conhecimento prévio do estudante, para lhe proporcionar mais uma maneira de internalização das informações do mundo que o cerca, e a se expressar nele. Sobre isso, ver LABAN (1990) e ALMEIDA (2001).

² Ver SCHIFINO (2009).

Nos anos 1970, a introdução de uma metodologia de ensino para o balé clássico, reconhecida internacionalmente, e a consolidação das danças moderna e contemporânea na cidade intensificaram as relações da dança teatral com a cultura goianiense. No primeiro destes eventos, a fundação da academia *Mvsika!* Centro de Estudos, sedimentou permanentemente o ensino do balé na cidade, principalmente após a contratação de Heulwen Price ³, professora inglesa credenciada pela Royal Academy of Dancing (R.A.D.) ⁴, que aqui implantou esta metodologia de ensino.

Já no segundo deles, o trabalho inicial da professora Lenir Miguel de Lima na disciplina de Rítmica, da grade curricular do curso de Graduação em Educação Física da ESEFEGO, foi preponderante para o crescimento da dança moderna e contemporânea local. Apesar do nome, tratava-se de um curso no qual se ministrava aulas de dança com a utilização da metodologia criada por Helenita Sá Earp e que era denominada Sistema de Dança Universal (SDU). Esta metodologia se baseava nos fundamentos estabelecidos por Dalcroze (para a música) e nos estabelecidos por Isadora Duncan (para a dança) unidos a um estudo aprofundado do movimento corporal. A partir destes acontecimentos, definiu-se uma pluralização dos focos de ensino da dança, a diversificação de suas técnicas e sua interação com outras linguagens artísticas.

Desde então, houve um aumento considerável do número de academias e escolas dedicadas ao ensino de diversas técnicas de dança teatral na cidade. Nesta pesquisa, meu ponto de partida foram os rastros deixados por suas práticas ⁵ para tentar identificar como elas se integram à história de Goiânia. Inicialmente, estabeleci como limite temporal as décadas de 1970 e 1990, e delimitei como grupo de academias a ser estudado as que foram abertas e permaneceram em atividade durante todo este período. Tal escolha foi pautada a partir de algumas inferências: 1^a) este pequeno grupo foi (e ainda é) o responsável pelo ensino e

³ Em minha pesquisa anterior, afirmei que “ela foi a grande responsável pela implantação da metodologia de ensino da R.A.D. na cidade, além de ter sido a professora de praticamente todas as atuais donas de academias de dança em Goiânia.” (SCHIFINO, 2009: 43).

⁴ De acordo com Ryman (1997: iii), em 1920, o então editor da revista inglesa *The Dancing Times*, Philip Richardson, formou a Associação de Professores de Dança da Grã-Bretanha reunindo um grupo de famosos professores de dança com o objetivo de melhorar o ensino do balé clássico por meio da criação de uma metodologia diferenciada para este fim. Os professores reunidos eram Adeline Genée, Tamara Karsavina, Lucia Corman, Phyllis Bedells e Edward Espinosa. Em 1936, a Associação obteve reconhecimento por seus esforços da monarquia inglesa e se tornou a Royal Academy of Dancing. Ao longo do tempo, a organização se expandiu pelo mundo, continuando com sua missão de busca pela excelência no ensino do balé clássico e com a política de se criar novas formas de assistência a professores e alunos filiados à metodologia inglesa no desenvolvimento de seus estudos.

⁵ Práticas, ao longo deste trabalho, são consideradas como os objetos aos quais o discurso histórico faz referência (CHARTIER, 2002). Nesta perspectiva, práticas de dança denominam eventos como oferecimento e frequência de cursos na área, apresentações, festivais, competições, entre outros, que sinalizem a ocorrência real desta atividade no recorte temporal especificado.

formação profissional de uma parcela expressiva dos alunos de dança da capital, e se tornaram, ao longo do tempo, o grupo das maiores academias de dança da capital; 2º) os profissionais destes estabelecimentos possuem a mesma formação de base, a qual foi proporcionada pela professora Heulwen a partir de 1975, ainda que alguns deles tenham aderido a outras metodologias de ensino e concepções de dança ao longo do tempo; 3º) estas escolas buscam regulamentar, desde 2000, as atividades de todas as academias particulares de dança de Goiânia, sejam elas ligadas a este passado compartilhado por este pequeno grupo ou não. São elas: *Mvsika!* Centro de Estudos, Energia Núcleo de Dança, Studio Dançarte, Sinhá Jazz, Allegro Studio de Dança, Simone Magalhães Núcleo de Dança, Ballet Henrique Camargo e Dança & Cia.

O surgimento deste conjunto de estabelecimentos dedicados ao ensino desta arte na capital goianiense não deixou de me causar certa estranheza, pois colocava em xeque a ideia proveniente do senso comum de que a cultura local era muito mais ligada ao meio rural – e aos valores sertanejos, tradicionais e interioranos nos quais sua população (cuja maior parte era oriunda de cidades menores do interior de Goiás) estava imersa, principalmente nas suas primeiras décadas de existência. O contraste entre esta vertente sertaneja e uma linguagem artística marcadamente urbana, apesar de sua constituição inicial ter sido fortemente influenciada pelo universo das danças camponesas e populares, não deixa de consolidar a ideia de que o ensino, os produtos, as manifestações artísticas possibilitados por estes estabelecimentos em solo local não seja mais que a absorção de uma arte estrangeira pela cultura da sociedade goianiense. Esta dança parece ser algo anômalo, que foi absorvido pouco a pouco durante a passagem do tempo até encontrar seu devido espaço dentro das manifestações artísticas e culturais da cidade. Algo que auxiliava para situar Goiânia ao lado das capitais brasileiras mais vibrantes neste tipo de manifestação e produção artística.

Estes estabelecimentos, entretanto, não possuem vida própria: foram erigidos por pessoas que neles trabalham, ensinam e, em última instância, realizam sonhos – seus e de outrem. Retornam todos os dias para as mesmas salas, executam os mesmos movimentos, ouvem as mesmas melodias e sonoridades rítmicas, circulam entre lugares semelhantes. Olhar além das paredes para enxergar as faces que povoam estes lugares me fez perceber que se a arte ensinada é estrangeira, as pessoas que a espraiam não o são. Os proprietários e grande parte dos demais docentes que atuam nestas academias, assim como seus alunos, foram criados imersos nesta cultura que é classificada como rural – muito embora, aparentemente, pouco ou nada compartilhem dela.

Mais importante do que questionar se tal dicotomia é real ou não, é conseguir interpretar os sinais que ela emite. Neste sentido, o trabalho do sociólogo Norbert Elias (2011) auxilia a observação de que um dado ou comportamento assumido como natural do ser humano, na realidade, sofreu ao longo do tempo um processo intenso de *naturalização* para que correspondesse (ou não) aos anseios distintos de diferentes grupos sociais. Em *O processo civilizador* (2011), ele partiu do questionamento de como ocorreu o processo que formatou os tipos de comportamentos atuais considerados civilizados e atuais do homem para defender que o processo de formação das atitudes consideradas civilizadas se deu lentamente, ao longo de séculos. Para tanto, ele analisou no primeiro volume deste manuscrito diversos manuais de comportamento publicados entre a Idade Média e o século XIX em território europeu; aliando esta análise ao estudo dos costumes e formações sociais das sociedades alemã, inglesa e francesa em períodos específicos dentro do recorte temporal assinalado, Elias demonstrou tanto como foram forjados os conceitos de cortesia, civilidade e civilização ⁶ e como estes assinalam estágios diferenciados de desenvolvimento social. Neste aspecto, este sociólogo determina que o conceito de *configuração*, com a projeção da imagem de indivíduos (ou grupos / sociedades diferentes) “[...] ligados uns aos outros por um modo específico de dependências recíprocas e cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões” (CHARTIER, 2002: 100), pode ser uma ferramenta útil para o estudo das sociedades humanas:

O que temos em mente com o conceito de configuração pode ser convenientemente explicado com referências à danças de salão. [...] Pensemos na mazurca, no minueto, na *polonaise*, no tango, ou no rock'n'roll. A imagem de configurações móveis de pessoas interdependentes na pista de dança talvez torne mais fácil imaginar Estados, cidades, famílias e também sistemas capitalistas, comunistas e

⁶ Segundo Elias (2011: 107-109), “cortesia referia-se inicialmente às formas de comportamento que se desenvolveram nas cortes dos grandes senhores feudais. Ainda durante a Idade Média, porém, o significado da palavra perdeu muito de sua limitação original social à “corte”, entrando também em uso nos círculos burgueses. Com a lenta extinção da nobreza guerreira baseada no cavaleiro e no senhor feudal e a formação de uma nova aristocracia de monarcas absolutos no curso dos séculos XVI e XVII, o conceito de civilidade elevou-se lentamente à categoria de comportamento social aceitável. A cortesia e a civilidade conviveram lado a lado durante o período da sociedade de transição da França do século XVI, que era um misto de sociedade cavaleirosa-feudal e de monarquia absoluta. No século XVII, porém, o conceito de cortesia saiu, gradualmente, de moda na França. [...] Tal como o conceito de cortesia antes, o de civilidade começa lentamente a afundar. Pouco depois, o conteúdo deste e de termos correlatos é absorvido e ampliado em um novo conceito, na expressão de uma nova forma de autoconsciência, o conceito de *civilisation*. Cortesia, civilidade e civilização assinalam três estágios de desenvolvimento social. Indicam qual sociedade fala e é interpelada. Não obstante, a mudança concreta no comportamento das classes altas, a expansão de modelos de comportamento que, daí em diante, serão chamados de “civilizados” ocorrem [...] na fase intermediária. O conceito de civilização indica com clareza, em seu uso no século XIX, que o *processo* de civilização – ou, em termos mais rigorosos, uma fase desse processo – fora completado e esquecido. As pessoas querem apenas que esse processo se realize em outras nações, e também, durante um período, nas classes mais baixas de sua própria sociedade [...]”

feudais como configurações. Usando este conceito, podemos eliminar as antíteses, chegando finalmente a valores e ideais diferentes, implicados hoje no uso das palavras “indivíduo” e “sociedade”. Certamente podemos falar na dança em termos gerais, mas ninguém a imaginará como uma estrutura fora do indivíduo ou como uma mera abstração. As mesmas configurações podem certamente ser dançadas por diferentes pessoas, mas, sem uma pluralidade de indivíduos reciprocamente orientados e dependentes, não há dança. Tal como todas as demais configurações sociais, a da dança é relativamente independente dos indivíduos específicos que a formam aqui e agora, mas não de indivíduos como tais. Seria absurdo dizer que as danças são construções mentais abstraídas de observações de indivíduos considerados separadamente. O mesmo se aplica a todas as demais configurações. (ELIAS, 2011: 240-241).

Olhando por este prisma, o que de fato é demonstrado por este aparente contraste entre dança e a cultura local? O que as práticas e falas das pessoas que vivem neste universo têm a dizer sobre esta relação dada como natural? Para responder tais perguntas, creio ser necessário retroceder além do recorte temporal que estabeleci inicialmente nesta pesquisa, ampliando-o, para alcançar as primeiras décadas de vida de Goiânia, na tentativa de estabelecer a relação entre o cotidiano de sua população e as práticas de dança por ela executadas.

1.2 – Entre o moderno e o contraditório, o híbrido: Goiânia

1.2.1 – Goiânia e a modernidade

Os acontecimentos que resultaram na construção da cidade de Goiânia e na transferência da capital são extremamente marcantes na historiografia goiana porque estabelecem uma mudança significativa na existência de Goiás. Dentre as suas obras mais recentes, a tese do historiador Cristiano Alencar Arrais (2008) e a dissertação do historiador Eliézer Cardoso de Oliveira (1999) permitem pensar de maneira diferenciada a unicidade deste evento histórico.

Interessado nas formas de articulação e mobilização da experiência do tempo na sociedade, Arrais (2008) voltou-se para o estudo de como isto ocorreu em três momentos específicos da história da urbanização brasileira, a saber, a construção de Belo Horizonte (em 1897), a construção de Goiânia (em 1942) e a construção de Brasília (em 1960). Absorvidas como símbolos de novos tempos, este autor acredita que os discursos políticos proferidos por ocasião das construções das três cidades e das respectivas transferências das capitais (de Minas Gerais, de Goiás e do Brasil) recorreram a formas específicas de representação do

tempo para justificar e legitimar estas ações. Para tanto, ele utilizou como fontes documentais a historiografia produzida no período de construção de cada uma das cidades estudadas, fontes urbanísticas, arquitetônicas e a documentação oficial originada no período de construção das mesmas.

Neste primeiro estudo, meu interesse recaiu, principalmente, sobre a forma de representação e articulação do tempo na cidade de Goiânia. Não foram utilizados somente os documentos produzidos contemporaneamente ao período de construção da nova capital para a escrita da historiografia mudancista. Nele, também foram rememorados ocasiões no passado em que se debateu a ideia de mudança da capital. Porém, o marco decisivo para que este intento ocorresse era a Revolução de 1930 – mesmo que este, aparentemente, representasse uma versão atualizada do bandeirantismo dos séculos XVII e XVIII através da Marcha para o Oeste ou que, em nível regional, não houvesse tanta diferença ideológica entre o coronelismo da oligarquia dos Caiado e o grupo “revolucionário, liberal e democrático” representado pelo interventor Pedro Ludovico Teixeira. A construção de Goiânia foi parte importante do discurso político de inserção do Estado na modernidade, embora o cotidiano vivido por seus primeiros habitantes demonstrasse que havia uma distância muito grande entre o discurso e a realidade: prédios públicos construídos de acordo com os mais novos projetos de urbanização para o período e casas consideradas modelos pelos seus materiais e formas de construção, as quais co-existiam em terrenos quase baldios e em ruas desertas, em uma cidade onde era quase que constante a falta de energia elétrica e de água.

Embora seja compreensível a equivalência de sentido inerente aos termos “moderno” e “atual”, entendo por moderno a indicação da criação e vivência de experiências totalmente novas, transformando o presente em algo contrastante com o até então vivido e que foi destruído pela emergência desta nova experiência. E isto remete a uma ideia de modernidade cujo universo é paradoxal, contraditório e destruidor tanto de histórias e tradições para impor sua própria história e variedade de tradições quanto das construções que são realizadas em seu interior (BERMAN, 2007). Por conseguinte, o processo de modernização se apresenta como a distância existente entre o que se é (ou o presente) e o que se pode ser (ou o futuro).

Nesse sentido, há uma perda da linearidade do tempo, o qual não se restringe a ser algo dado, e sim uma “[...] construção cultural que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativas.” (KOSELLECK, 2006b: 09). Passado, presente e futuro passam a se articular de acordo com ações que remetem tanto a um determinado horizonte de expectativa quanto ao seu espaço de

experiência. Embora ambas relacionem passado e futuro, elas são categorias singulares ⁷, cujos conteúdos diferenciados estão afastados entre si devido à constante aceleração do tempo. Nesta relação é que se encontra o que é eminentemente histórico.

Mesmo reproduzindo grande parte do comportamento social interiorano e das ideologias políticas locais, Goiânia não deixa de ser um marco histórico com reverberações que podem ser sentidas além das fronteiras do Estado. Para Arrais (2008), isto se deveu à nova capacidade de articulação dos tempos históricos como justificativa viável para a mudança da capital, a despeito de ela ser somente em parte a representante tão propalada do projeto de modernização para Goiás pretendido por Pedro Ludovico Teixeira.

Oliveira (1999), por sua vez, observou a construção de um grande contraste entre a Cidade de Goiás e Goiânia como justificativa para a transferência através da análise tanto de relatórios oficiais quanto de obras elaboradas em apoio à mudança da capital. Para este autor, os adjetivos designados para a nova cidade eram devidamente exagerados para caracterizar a contento a “metrópole” que se construiu nos anos 1930.

Dentre estas obras, uma especificamente chama a atenção: o livro *Como nasceu Goiânia*, publicado em 1938. A autora deste volume, Ofélia Sócrates do Nascimento, era favorável à mudança que estava em curso e estava ligada ao grupo político do interventor responsável pelo projeto, já que seu marido ocupava o cargo de diretor geral da Segurança Pública do Estado. Para a construção de seus argumentos favoráveis à transferência, ela utilizou relatórios, decretos, notícias de jornal – a maioria das quais foram publicadas integralmente em seu livro. Não foram contemplados em sua escrita os argumentos anti-mudancistas, nem os discursos políticos e notícias de jornal publicadas em contrário ao intento. Para Oliveira (1999):

[...] o livro de Ofélia foi um dos responsáveis por difundir uma imagem de Goiânia, como de uma cidade moderna, dinâmica, sem famílias privilegiadas, opondo-se à cidade de Goiás. Essa imagem (que vai ser constante entre os mudancistas) deixa de lado as dificuldades dos primeiros anos de Goiânia, as rivalidades provincianas entre os habitantes de Goiânia e os de Campinas, e o cotidiano quase interiorano da cidade. (OLIVEIRA, 1999: 166).

⁷ Espaço de experiência e horizonte de expectativa são compreendidos aqui como categorias formais das quais se tentam “[...] delinear e estabelecer as condições das histórias possíveis, não as histórias mesmas. Trata-se de categorias do conhecimento capazes de fundamentar as possibilidades de uma história. Em outras palavras: todas as histórias foram construídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem. Com isso, porém, ainda nada dissemos sobre uma história concreta – passada, presente ou futura.” (KOSELLECK, 2006b: 306).

Novamente de acordo com este historiador, Ofélia também utilizou como argumentação a ideia de mudança que já estava presente na história de Goiás desde o século XVIII e a qual foi estendida por todo o século XIX. Naqueles séculos, eram alegadas as dificuldades de comunicação e os problemas de infra-estrutura da Cidade de Goiás. A estas questões foram somadas as necessidades de sanitarismo e higienização públicas no século XX, todas tendo sido devidamente utilizadas pelo grupo mudancista.

O recrutamento deste passado como mais um argumento para a construção de Goiânia e transferência da capital não passou despercebido a Arrais (2008). Para ele, o passado que existia até a novidade da Revolução de 1930 foi dividido de modo a se harmonizar com o presente que a autora vivia e procurava transmitir em *a)* na existência longínqua da ideia de transferência da capital – e que justificava parcialmente as ações do presente, e *b)* na existência de um passado mais recente e que correspondia às ações do grupo anti-mudancista. Esta divisão, mais que um recurso narrativo utilizado por ela, buscava legitimar a importância da mudança não apenas para o tempo presente, mas também para o futuro:

Esta continuidade entre texto e documento, [...], revela também um outro aspecto. Revela uma visão de mundo que está subordinada, [...], às pressões dos problemas que afluem do futuro. Sua atenção – a da autora, mas também a do interventor – está voltada para o futuro e não para o presente, entendidos como transitório. Sob a pressão dos problemas que são projetados e, ao mesmo tempo afluem do futuro, o presente é então convocado para uma atividade historicamente responsável em relação ao porvir e predomina sobre um passado – representado pelo movimento anti-mudancista – de que se apropria em parte. [...] Este futuro torna-se, então, mais do que fonte de inquietude, tão característica da modernidade, torna-se também objetivo conquistado pelo ideal de progresso que regulava e orientava as expectativas da autora. (ARRAIS, 2008: 108-109).

Se era o futuro que proporcionaria a construção de uma sociedade diferente da sociedade da antiga capital, as ações do presente deveriam ser voltadas para ele. Tanto a escolha do local, quanto a elaboração do projeto e a escolha de suas referências urbanísticas (as concepções de cidade barroca e de cidade-jardim), assim como a elaboração de normas rígidas de construção pelo governo estadual para dirigir as construções, entre outros aspectos, revelam uma ruptura temporal entre o antigo e o novo que evidencia o horizonte de expectativa daquelas pessoas. Contudo, a exemplo de Oliveira, Arrais explicita a contradição entre este horizonte de expectativa utópico e a realidade vivida naqueles anos, e que resultaram em uma “modernidade possível, truncada, adaptada aos modelos sociais próprios da periferia.” (ARRAIS, 2008: 231). Modernidade problemática, sem dúvida, mas que não deixou de demarcar seu horizonte de expectativa como guia para as ações do (e no) presente.

1.2.2 – Entre a contradição e o hibridismo

A modernidade pode até ser contraditória. Isto não implica, contudo, na existência de um padrão único para sua ocorrência. Ao discorrer sobre o processo de modernização russo que culminou na criação da cidade de São Petersburgo, o filósofo Marshall Berman (2007) descreveu a construção de uma cidade dentro dos padrões urbanísticos e culturais europeus, numa negação simbólica ao tradicionalismo russo representado por Moscou. Apesar disso, este autor afirma que o modelo de modernização ocidental do século XIX não correspondia à realidade da modernização russa no mesmo período. Pensada como uma “janela para a Europa” (BERMAN, 2007: 208) física e simbolicamente, a construção petersburguense, ao mesmo tempo, esvaziou Moscou politicamente e reafirmou o regime de servidão vivido por grande parte do povo russo nos séculos XVIII e XIX – o que não a impediu de se tornar, ao longo do tempo, sede de uma “nova cultura secular oficial.” (BERMAN, 2007: 209). Diante disso, sua singularidade se encontrava:

[...] Primeiro, no gigantismo de suas proporções; segundo, na disparidade radical, em níveis ideológico e ambiental, entre a capital e o resto do país, uma disparidade que gerou resistência violenta e polarização duradoura; por fim, a extrema instabilidade e volatilidade de uma cultura que brotava das necessidades e temores de governantes despóticos. (BERMAN, 2007: 210-211).

Apesar da criação de Petersburgo ser sintomática de um modelo de modernização imposto de cima para baixo, a análise realizada por Berman, ao longo de seu texto, de escritos literários contemporâneos produzidos por diferentes autores (como Puchkin, Gogol, Dostoievsky e Chernyshevsky) demonstrou que este modelo imposto foi confrontado por parte da população, a qual criou alternativas de modernização sem, necessariamente, submetê-las ao crivo do poder político. As novas ruas de traçado geométrico ganhavam novos significados, além dos oficiais, a partir do momento em que a população reproduzia nestes espaços as formas de sociabilidade às quais estavam habituados a executar em seus locais de origem – o que não deixava de ser uma contaminação mútua. Um grande exemplo disto é a descrição que o autor fez do Projeto Nevsky (BERMAN, 2007: 228-229), uma das avenidas principais da cidade: ela era reconhecida como essencialmente moderna por causa de seu traçado urbano, pela exposição da nova economia de consumo que se estabelecia naqueles anos e pela capacidade de reunir todas as classes sociais em um mesmo espaço quando ainda não havia se desfeito a forte segregação social existente na sociedade russa daquele período.

Com esta informação em mente, é interessante reavaliar a afirmação de Oliveira (1999) de que a Goiânia das décadas de 1940 e 1950 era um ambiente ambíguo:

Ao lado de relações sociais novas, havia as relações tradicionais típicas das cidades interioranas goianas. Ao lado das casas prédios em *Art déco*, havia as casas do estilo colonial e os ranchos da maioria dos habitantes da cidade. Enfim, havia uma sociabilidade provinciana que a cidade só começou a perder por volta da década de 60. (OLIVEIRA, 1999: 29).

Alguns fatores parecem confirmar esta possibilidade. No primeiro deles, se encontra a relação estabelecida entre uma cidade nova e uma cidade antiga, a saber, Campinas – município o qual fora escolhido para a construção da capital. Esta cidade, que na década de 1930 já tinha ultrapassado os cem anos de vida, passou a fornecer o apoio necessário para que Goiânia emergisse praticamente do nada. Transformada em distrito da nova capital, a junção dos dois municípios não se resumiu a problemas de infra-estrutura; causou também a rivalidade entre campineiros e goianienses, já que:

Campinas constituía um grupo fechado, mais homogêneo, de tradições centenárias; já Goiânia constituía um grupo mais abertos, mais heterogêneo e recente. Dois grupos humanos com características tão diversas só podiam manter uma intensa rivalidade entre eles. Foi o que aconteceu – as disputas veladas entre as duas sociedades podem ser notadas em vários aspectos de sua cultura: nos times de futebol, nas festividades sociais, nas brigas entre crianças, as piadas etc., embora o discurso dos mudancistas fosse o de que as duas localidades viviam em um clima fraternal. (OLIVEIRA, 1999: 40).

O segundo se aloja no descompasso existente entre a propaganda mudancista, que apregoava a existência de uma cidade moderna, bem planejada (embora somente para 50.000 habitantes), com infra-estrutura e normas específicas para construção, e a realidade encontrada pelos primeiros pioneiros, que não viam nada além de ruas abertas entre grandes loteamentos vazios, com poucos prédios públicos construídos. As casas, para estes pioneiros, até poderiam ser modernas, com energia elétrica e água encanada, mas o cotidiano ainda se assemelhava ao dia-a-dia do interior. Segundo a atriz Eva Todor, que veio à capital em 1942 para a estreia do Cine-Teatro Goiânia (*apud* BORGES, 2007), Goiânia:

Era uma cidade em festa. Cidade é força de expressão. Era um projeto de cidade, com ruas traçadas, sem casas, delineada, alguns edifícios, algumas coisas. Edifícios acho que não tinha. Só tinha casas. E tinha, então, um “troço” no meio da cidade, no meio de um terreno quase baldio, que era um monumento que se chamava Cine-Teatro Goiânia, e era esse teatro que nós viemos inaugurar, com a primeira comédia que Luiz Iglezias escrevera para mim, chamada *Chuvvas de Verão*. Chegamos aqui e

estreamos, e foi realmente muito bonito. Ele dizia assim: “- Não é possível que alguém apareça aqui de noite, porque de dia não tem ninguém”. Aí diziam: “- Mas os hotéis estão cheios, as pensões estão cheias, as casas de família estavam recebendo visitas”. Ele olhava assim e dizia: “- Não sei aonde! Em todo caso deixa eles falarem”. E nós nos preparamos para a estréia. Estreamos e a casa lotou! Aparecia gente de tudo quanto é canto. Parecia formiga! Aparecia gente e lotava e gostava do espetáculo. Daquele e de mais outros. (VISITA DA, *apud*, BORGES, 2007: 21).

Por fim, outro fator demonstra a contradição existente entre uma literatura mudancista que apregoava não haver preconceitos em relação às diferenças sociais em Goiânia e a realidade vivida pela sociedade que aqui se formava. A diferenciação estava presente nas moradias, nas escolas, nos lugares frequentados, nas formas de lazer distintas entre ricos e pobres:

[...] A elite de Goiânia, apesar de heterogênea, era formada por famílias tradicionais e de nível socioeconômico semelhante, provenientes de diversas cidades goianas (Goiás, Rio Verde, Anápolis, Pires do Rio, Catalão etc.). Uma das principais preocupações das famílias pioneiras era desenvolver espaços para a integração social, escassos na nova capital naqueles tempos. Uma das primeiras iniciativas nesse sentido foi a criação do primeiro Clube Social, o Automóvel Clube, criado em 1935 e que, a partir de 1943, se tornou o Jôquei Clube de Goiás, e passou a ser o ponto de encontro da elite social de Goiânia. (OLIVEIRA, 2003: 15).

Já a camada da população que não tinha tantos recursos financeiros não só tinham menos formas de lazer (cinema ruim, visitas a conhecidos), como também não se encontravam tão integrados à estrutura moderna da capital, com suas casas de adobe, ranchos, casas de tábuas. Havia uma separação que se baseava na posição social e econômica do indivíduo que fora herdada das cidades do interior (inclusive da Cidade de Goiás) e que não foi ultrapassada no estabelecimento das relações sociais entre os diferentes componentes desta nova sociedade.

Não é minha intenção refutar tais afirmações, as quais não deixam de acentuar a contradição entre uma cidade moderna, com estrutura moderna, e o estabelecimento em seu interior de uma cultura oriunda do meio rural, com a reprodução de suas relações sociais correspondentes. Cabe questionar, porém, se estas relações apresentam somente a perspectiva única e majoritária de sua regência pelo viés sertanejo, ou até mesmo indígena. A leitura de outros trabalhos historiográficos sugere que, mesmo antes da construção da nova capital, a população local integrava em seu cotidiano elementos culturais de origens diversas. Por exemplo, na última quinzena do século XIX, a Cidade de Goiás aparecia como um lugar diferenciado:

A Cidade de Goiás, com 43,18% do total de professores e homens de letras, dispunha também de outros recursos que lhe conferiam posições de destaque no campo cultural. A Província de Goiás contava com uma rede escolar de 73 unidades. Destas, duas eram de nível secundário: o Liceu, com 102 alunos, e o Seminário Episcopal de Goiás, criado em janeiro de 1872, com 38 alunos. Uma escola primária particular, noturna, para o sexo masculino, com 29 alunos. As escolas primárias, de caráter oficial, eram em número de 70, sendo 47 para o sexo masculino e 23 para o sexo feminino, perfazendo um total de 2.082 alunos ⁸. Duas bibliotecas funcionavam na capital, as únicas da Província: o Gabinete Literário Goiano e a do Liceu. (FRANÇA, 1975: 75).

A musicista Belkiss Spencièrre Carneiro de Mendonça (1981), por sua vez, salienta que o desenvolvimento cultural das cidades goianas se tornou possível pela exploração mineradora, legando ao Estado uma cultura musical originada tanto das festas populares quanto da música erudita ensinada por seus conhecedores que migraram para cá. No século XIX, todavia, as tradições musicais (e culturais) já estavam distantes do fator exploratório, o que contribuiu para que os costumes das sociedades vilaboense e meiapontense – especialmente dos seus membros mais proeminentes economicamente – permitissem a construção de uma sociabilidade que tinha como base costumes e saberes adquiridos em outros lugares, notadamente reconhecidos como referências de civilidade no mundo ocidental. A respeito da sociedade vilaboense do século retrasado, a pesquisadora afirma que:

[...] Vemos as famílias mais abastadas mandando seus filhos estudar na Europa ou em bons colégios da Corte, de onde regressavam trazendo maneiras elegantes e fidalgas. Seus habitantes cultivavam as artes, o latim e a retórica. O francês era a língua do bom-tom: todos a falavam em sociedade. (MENDONÇA, 1981: 19).

Situada no século XIX em um entroncamento de rotas comerciais, a cidade de Meia Ponte também apresentava um sincretismo destes elementos, não havendo na localidade somente um tipo de comportamento aceito para o convívio social. Na vida cultural da antiga Pirenópolis, festas, *soirées* e bailes conviviam com representações teatrais e espetáculos mundanos, e que por sua vez conviviam com as festas religiosas, novenas e procissões. A cidade possuía uma biblioteca pública desde 1830 e construiu três teatros ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX (em 1860, 1899 e 1919, respectivamente). Segundo Adriana Mara Vaz Oliveira (2004), a ocorrência deste sincretismo ocorreu devido à convivência de dois mundos distintos na cidade, correspondentes ao “[...] surgimento do Estado moderno, amparado num projeto de civilidade, e o da persistência das estruturas

⁸ Relatório do Presidente da Província de Goiás (*Correio Oficial*, 29 jul. 1872. p. 2, *apud* FRANÇA, 1975: 75).

coloniais, como a escravidão e o poder local, sustentado pela tradição.” (OLIVEIRA, 2004: 29).

Acredito que se o processo de ruralização sofrido após a mineração influenciou o surgimento de uma “urbanização voltada para o rural”, conforme defendido Maria de Sousa França (1975), ele não impediu que o cotidiano e a cultura vivenciada pela população do Estado não sofresse influências de outros agentes, como grupos de imigrantes estrangeiros que se estabeleceram aqui e discursos de intelectuais goianos sobre os caminhos que Goiás e o país trilhavam na elaboração de sua própria cultura – principalmente após o alvorecer do século XX.

Neste aspecto, o escritor Hugo de Carvalho Ramos pode ser considerado um exemplo de que aqui já havia tanto uma cultura derivada de diversas matrizes quanto um debate sobre quais rumos ela deveria seguir: Souza (1978) afirma que o escritor procurou combater a dominação cultural estrangeira sofrida pelos brasileiros na literatura nacional através da defesa do caipira e do sertanejo, denunciando a preferência por se financiar a imigração estrangeira ao invés de se ajudar o agricultor brasileiro já fixado a terra. Entretanto, ele tinha a consciência que “[...] a perda dos caracteres culturais sertanejos não aconteceria apenas com a imigração estrangeira, mas também com a industrialização e a urbanização ao redefinir culturalmente a nova sociedade centrada nos valores urbanos.” (SOUZA, 1978: 70). Chaul (1995) também endossou esta perspectiva ao afirmar que as oligarquias no poder antes de 1930 vivenciavam uma realidade que ia do sertão à civilização europeia:

Deve-se ressaltar que muitos dos homens que dirigiram a política local [...] eram bacharéis, médicos, engenheiros, farmacêuticos, muitos profissionais liberais, sintonizados com o progresso e o desenvolvimento do país, pontos fundamentais a qualquer projeto de governo, ansiado por qualquer grupo, dentro ou fora do poder. Eram componentes de uma “camada média urbana” que, ligados ou não aos grupos “oligárquicos”, tinham interesses no desenvolvimento econômico e na necessidade de projeção política através da bandeira do “progresso” de Goiás, a única plataforma política possível no momento. A própria vida cultural das “oligarquias” goianas, como os Bulhões e Caiado, por exemplo, estavam inseridas num contexto que vai do francês à ópera, da fazenda ao diploma de curso superior, do berrante ao apito do trem. (CHAUL, 1995: 132).

A continuação da leitura de Mendonça (1981) ressalta como não só a música, mas as encenações teatrais e até mesmo a dança ajudaram a construir relações peculiares que ultrapassavam o âmbito do ensino e das apresentações destas artes e da simples aquisição de elementos de civilidade. As sociedades goianas (especialmente da Cidade de Goiás e de Pirenópolis, principais focos de sua pesquisa) se organizavam em pequenas orquestras locais,

em coros eclesiásticos e até mesmo bandas marciais, as quais se apresentavam em eventos religiosos, públicos e particulares tocando tanto composições consagradas quanto obras de compositores locais. A cena teatral era movimentada por grupos amadores, cujos componentes faziam parte das famílias mais tradicionais e se apresentavam em operetas e pequenos dramas compostos, muitas vezes, pelos próprios grupos. Já as práticas de dança estavam presentes principalmente nas representações populares. Estas não pareciam ser apenas reconstituídas, mas também modificadas para atender as exigências de suas apresentações, denotando a existência de um trabalho coreográfico prático, mas que não implicava, necessariamente, em um trabalho de dança diário e sistematizado:

Edilberto Santana – nasceu a 13 de agosto de 1897, em Ouro Fino, município de Goiás.

Artista nato, prestava sua colaboração a todas as manifestações artísticas de Goiás, fosse ela um belo arranjo nos andores para as procissões, uma coreografia diferente para a entrada dos blocos nos bailes carnavalescos, a reconstituição de danças antigas de lanceiros e quadrilhas ou a organização de programas lítero-musicais, etc. (MENDONÇA, 1981: 39).

Também parecia não haver uma delimitação rígida entre o cultural e o político; neste viés, cabia às artes serem utilizadas também como instrumento político, dando outra possibilidade de atuação da cultura elaborada ao longo dos anos pelos goianos. Na música, um dos casos citados pela musicista foi o da composição intitulada *Não quero casar*. Escrita por João Ferreira da Silva na década de 1930, esta obra parece ter constituído um protesto contra o decreto que estipulava o pagamento obrigatório de impostos pelos solteiros (MENDONÇA, 1981: 54). Na dança, tal possibilidade de uso político parece ter sido contemplada com a apresentação de *Goiânia* em Goiânia, um dia antes do Batismo Cultural da nova capital.

1.2.3 – Uma revista musical com várias interpretações

Goiânia foi a primeira revista musical realizada e apresentada por um grupo goiano no então Cine-Teatro Goiânia. Apesar de sua estreia ter ocorrido em 1938, com a realização de apresentações nas cidades de Anápolis, Trindade e na nova capital ⁹, Borges (2007) relata a apresentação que fora realizada em 04 de julho de 1942.

Dividida em um prólogo e dois atos, ela foi escrita por Vasco dos Reis, musicada por Joaquim Édison de Camargo e dirigida por Walfredo Maia. Seu tema principal era a mudança

⁹ Ver BORGES (2007: 25).

da capital do Estado, embora não tenha deixado de retratar também os fatos considerados, até aquele momento, mais importantes da história de Goiás:

[...] Goiás selvagem, índios descuidosos entoando o seu canto pacífico, a entrada das Bandeiras, com a tradicional cerimônia do álcool queimando em um prato, Couto de Magalhães e o Araguaia, as belezas de nossas paisagens, os contornos suaves de nossa terra, serenatas goianas, os costumes simples e belos de nossa gente, a procissão solene das samaritanas de Vila Boa, conduzindo os seus cântaros d'água, foram cenas belas e encantadoras passadas em revista por sobre o Gigante Adormecido. Depois, fatos mais recentes se apresentaram. Num cenário alegre, entra cantando, vitoriosa, a Revolução de 30, trazendo o progresso para Goiás. O Gigante se desperta, tocado pela música festiva dos clarins revolucionários, e amparado pelo valor de um goiano, que troca as algemas pelo bordão de guia para o seu povo. Os quadros continuam na sua sucessão. Surge a idéia da mudança da capital. Os municípios se postam ao lado dessa iniciativa. Um cordão carnavalesco, numa sátira sóbria e suave, relembra os debates na câmara entre os dissidentes e a maioria. Vêem-se, depois, o coro dos trabalhadores, de serra e martelo em punho, atacando a construção da cidade, os três primeiros prédios de Goiânia, Palácio, Secretaria e Grande Hotel. As cenas cômicas e interessantes do transporte e, finalmente, um lindo conjunto de senhoritas representa as belezas do jardim de Campinas. Foi este um dos mais lindos quadros, em que sobressaiu a Srta. Lurdinha Maia, comandando o cortejo de bailarinas.

Encerrou a peça uma linda apoteose de todo o elenco, quando Goiás, o Gigante já em atividades, tece hosanas e glórias ao seu libertador. (OBTEVE GRANDE, *apud*, BORGES, 2007: 24-25).

No que se refere às partes técnica e artística, percebo que havia a existência de uma preocupação com o uso coerente das diversas linguagens e técnicas artísticas – como o sapateado, o canto e a dança – para a construção da narrativa sobre a história de Goiás proposta pela revista. Apesar disto, é difícil dizer claramente que tipo de dança foi apresentado nesse espetáculo. Por exemplo, o sapateado se espelhava na catira, ou foi influenciada pelo sapateado americano? E que dança executava o cortejo de bailarinas? São questões que permanecem abertas, até o momento.

Já a realidade da dança não-teatral, entre o final dos anos 1930 e início dos anos 1940 parecia ter sua existência confinada aos bailes e salões de clubes, festas de famílias e comemorações de formaturas. Existia sobre ela uma forte censura exercida principalmente pela religião, que a considerava como um fator desviante para os jovens do caminho da boa moral e dos bons costumes vigentes naquele período – e os quais correspondiam aos valores interioranos trazidos para a nova capital pelas famílias pioneiras, oriundas de famílias tradicionais da Cidade de Goiás, Rio Verde, Anápolis, e demais cidades do interior do Estado. Apesar da migração para uma cidade vista, naquele momento, como símbolo do progresso e do ingresso do Estado na civilização, tais famílias não deixaram de reproduzir os costumes e

valores simples aos quais estavam habituados, o que refletia a peculiaridade da modernidade que aqui se construía:

[...] Mas... entremos num salão moderno de baile.
 Como tudo é diverso dos famosos bailes antigos que fizeram época.
 Quanto snobismo, quanta sem-cerimônia, quanta banalidade e quanta intimidade por todos os lados.
 Não falemos dos vestidos de fazenda leve e que principalmente primam pelo decote exageradíssimo.
 Não falemos também da forma como se dança e das distâncias que se aproximam.
 Nem por sombra convém lembrar as dansas modernas, exóticas, importadas de longe e adaptadas grotescamente ao nosso ambiente social.
 Junte-se a isto a orquestra deliciando (?) os ouvidos, as luzes embriagando os olhos, os perfumes embalsamando os ares e aí temos na realidade crua um salão de bailes.
 Fugamos agora depressa para não assistir nenhuma dansa. [...]. (PODE-SE DANSAR, 1938).

Apesar destas restrições, a dança que se encaixava na vertente teatral não podia deixar de ser considerada como uma arte, devidamente localizada na noção de cultura equivalente à ideia de erudição. Neste período, em Goiânia, parecia ser esta a acepção comum do termo que correspondia ao significado de cultura, mesmo apesar de a cultura ter conseguido transcender, em seu sentido antropológico, a noção de refinamento intelectual (SAHLINS, 1997a: 41).

Neste ponto, observo que a ideia de *cultura como refinamento intelectual*, cuja manifestação mais visível se verifica na produção de obras consideradas de arte para uma parcela da sociedade, acabou por ser absorvida pelo discurso da modernização e do progresso propagado pelo grupo político que, após a Revolução de 1930, derrubou a antiga oligarquia dos Caiado e assumiu o poder, liderados por Pedro Ludovico Teixeira. A análise da historiografia goiana referente a este período me permite afirmar que, nas décadas de 1930 e 1940, havia uma grande preocupação com a questão cultural em Goiânia, quando esta se tornou a nova capital. Procurava-se não só trazer cultura de outros lugares, mas também “produzir” uma cultura que, ao mesmo tempo, se alinhasse ao modelo proveniente deste ideal de progresso e modernização propalado pelo grupo político ligado a Teixeira, e que fosse reconhecida, ao mesmo tempo, como goiana. Desta forma, passou-se a demarcar nitidamente quais deveriam ser os costumes do interior e quais deveriam ser os de Goiânia. Tal liame já começou a ser traçado por ocasião do Batismo Cultural da cidade:

Dentro do programa de festas típicas que o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de Goiás está organizando para as comemorações da inauguração oficial de Goiânia, a se realizar em 5 de

julho próximo, destaca-se a “cavalhada” ao que se sabe, introduzida no Oeste brasileiro, desde o alvorecer dos tempos coloniais. Ao lado de outros festejos comuns à região entre os quais se salientam a “Dansa do Congo” e o “Arirê-cum cum” este último caracteristicamente indígena, o interventor Pedro Ludovico determinou ao D.E.I.P. que se encarregasse de promover todos os meios afim de que obtenha aquelas festas, uma apresentação de cunho eminentemente folclórico. Neste sentido o referido Departamento, já se dirigiu ao Prefeito Municipal de Pirinópolis, em cuja cidade se realizam as mais famosas cavalhadas do Brasil Central, solicitando a sua cooperação para o melhor êxito de sua realização. (AS FESTAS, 1942).

A negociação que se fazia entre o que ficava e o que saía da cultura goiana, naqueles anos, se relacionava diretamente com a busca do então interventor do Estado em inserir Goiás no novo projeto de nação imposto por Getúlio Vargas a partir da Revolução de 1930, sendo que:

O projeto nacionalista do Estado Novo valorizava, em outras palavras, a uniformização, a padronização cultural e a eliminação de quaisquer formas de organização autônoma da sociedade, que não fosse na forma de corporações rigorosamente perfiladas com o Estado. Daí seu caráter excludente e portanto, repressor. A formação do Estado Nacional passaria necessária e principalmente pela homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, *apud* PEREIRA, 2003: 277).

Wolf (2003) assinala que “a construção, desconstrução e reconstrução de conjuntos culturais abrangem também a construção e destruição de ideologias.” (WOLF, 2003: 298). Nesse sentido, observo que Pedro Ludovico Teixeira reproduziu, em escala regional, os mecanismos de seleção e unificação culturais usados por Vargas a todo o país, não só para “ingressar” o Estado no projeto de modernização do Estado Novo, mas para forjar uma outra goianidade que se fizesse mais representativa do mesmo ¹⁰. A interpretação e o entrelaçamento das ideias de “civilização”, “progresso”, “modernização” e “cultura”, nesta perspectiva, contribuíram para a valorização da arte local cujos produtos se vinculassem à noção de cultura como refinamento intelectual, e com a qual se buscava adjetivar a sociedade local. *Goiânia*, então, foi aceita como:

[...] uma espécie de delicioso prato histórico, onde se encontra uma pequenina amostra de tudo o que possuímos, inclusive a própria revista, que bem demonstra o grau de cultura e progresso que já desfruta a nossa terra. (OBTEVE GRANDE, *apud*, BORGES, 2007: 24).

¹⁰ A este respeito, Michel Foucault (2007) afirma que “o que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ela não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.” (FOUCAULT, 2007: 08).

A revista musical permite pensar a existência de uma separação entre uma dança técnica e uma dança regional, uma dança que correspondia aos anseios de modernização do novo grupo político em evidência e outra que se prendia a um campo de experiência que se queria superar. Entretanto, semelhante à população petersburguense que passou a dar novos significados a um projeto de modernização imposto com a continuação de suas formas específicas de socialização, a sociedade goianiense também construiu uma modernidade que ultrapassava a dicotomia entre o antigo e o novo. Apesar da política oficial, ela estava calcada não na separação, mas na mistura entre estes dois extremos – e a hibridização entre ambos contribuía para a elaboração de formas de sociabilidade únicas, alterando os significados oficiais propostos para a nova capital que se construía.

1.3 – A dança em Goiânia como elemento do hibridismo cultural local

1.3.1 – O acaso do início das aulas de balé

Foi este ambiente híbrido que Silene Andrade encontrou quando se mudou para Goiânia no final dos anos 1940. De acordo com Mendonça (1981: 363), ela criou o primeiro curso de balé da cidade. Já Estércio Marquez Cunha ¹¹, ex-aluno da pianista Amélia Brandão, relatou que o marido dela fora um fazendeiro rico antes da crise do café. Como ele era amigo do então governador paulista Adhemar de Barros, este o mandou para Goiânia para chefiar a Viação Aérea São Paulo (VASP) aqui. Silene era esposa de José Andrade, uma bailarina que tinha uma “formação muito fina.” (CUNHA, 2011). Amélia veio para cá junto com o casal porque era mãe de Silene. Ambas começaram a ensinar estas artes na capital dentro da própria casa.

Nas palavras de Estércio Marquez Cunha, “[...] Goiânia era muito pequena ainda.” (CUNHA, 2011). A sociedade – ou, pelo menos, a elite social – se conhecia, e se encontrava

¹¹Considerado uma personalidade da música brasileira devido à originalidade artística de sua obra, o goiatubense Estércio iniciou seus estudos em piano como aluno de Amélia Brandão. Foi para o Rio de Janeiro na década de 1960 para dar continuidade aos estudos, e se graduou em Composição no Conservatório Brasileiro de Música em 1968. Ao retornar para Goiânia, nos anos 1970, abriu junto com as colegas de profissão Glacy Antunes de Oliveira, Delmari de Brito Rossi e Elizabeth Carramaschi Teixeira a academia *Mysika!* Centro de Estudos, ao mesmo tempo em que era professor da Faculdade de Música da UFG e Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ao final da década, deixou de ser sócio da academia e se mudou para os Estados Unidos, onde concluiu mestrado em Composição na Oklahoma City University e doutorado em Artes Musicais na University of Oklahoma. Quando retornou ao Brasil, passou a atuar profissionalmente exclusivamente como professor da Faculdade de Música da UFG. Desde então, “Estércio tem sido responsável pela formação de músicos atuantes em âmbito local e nacional.” (ASSIS; MANNIS; PASCOAL, 2003: 06).

praticamente em todos os eventos que aconteciam na cidade. Quando Jerônimo Coimbra Bueno era governador do Estado (1947-1950), eram feitas grandes festas no Palácio das Esmeraldas, as quais eram frequentadas por esta elite social:

O governador era o Dr. Jerônimo Coimbra e se faziam festas no palácio, e a sociedade de Goiânia, que era um ovo nessa época, frequentava ali. Pra época, essas festas, muitas vezes, a dona Silene (que era amiga) aprontava balés pra lá. E colocava o quê? Os meninos. Como eu estudava piano com a mãe dela, a primeira experiência que a gente teve foi ela ensinar pra gente um minueto, que a gente foi apresentar nos *garden parties*. No palácio. Certo? Coisas muito ligadas. Meninos que dançavam balé também eram da sociedade de Goiânia, etc. Quem era, essa coisa do balé. A gente dançou minueto por essa época, enfim... (CUNHA, 2011).

As aulas da bailarina paulista atingiam apenas esta elite goianiense formada por funcionários públicos mais graduados, políticos, fazendeiros. A maioria dos alunos era formada pelas filhas desta elite, que se apresentavam em coreografias montadas para estas festas ou em pequenos espetáculos que ocorriam em clubes e demais pontos de encontro deste segmento social. Os meninos não estavam excluídos das aulas, até mesmo pela necessidade do elemento masculino na dança. Além do próprio Estércio Marquez Cunha, dançavam os filhos de Silene Andrade e um ou outro garoto. Mas esta ainda era uma prática essencialmente feminina, na qual os meninos que a executavam eram vistos com maus olhos por este núcleo social ainda ligado aos valores culturais tradicionais da região.

Quando o entrevistei para esta pesquisa, disse a Estércio que percebo a existência, ainda hoje, de um grande preconceito em relação à sexualidade dos homens que dançam em Goiânia. Diante disso, perguntei a ele como ocorria esse preconceito em relação aos pouquíssimos garotos que dançavam na época, não só no final da década de 1940, mas ao longo dos anos 1950:

O tal do preconceito foi terrível. Terrível. [...]. A história de preconceito é uma história muito forte aqui. Eu vi toda, esse preconceito não só com a questão do balé, mas depois com música também. Enfim, era aquela coisa, e é uma história que eu segui que foi na base da porrada. A certa altura eu sentei a mão num menino - dizem que eu pus ele surdo. Não sei. Pra você ter uma ideia. Eu sentei a mão mesmo. Briguei. Eles eram em três meninos e eu sentei a mão neles até a hora em que eu atingi o ouvido desse um. Mas simplesmente eu tava saindo do Cine Goiás, naquela época, com uma menina. Uma namoradinha. A gente andou e eles atrás: "ô viadinho". "Não sei o quê". "Não sei o quê". Tal e tal, aí eu... [...] O preconceito era muito forte. Na família. Todo mundo. Enfim. E isso vai continuar depois, quando eu comecei a namorar a Maria Lúcia, minha mulher, a gente era meninote também. A amiga dela: "nossa, você tá namorando esse cara aí?" Assim era a colega de turma da Maria Lúcia. Muito amiga da gente hoje, e tudo. Mas naquela época a coisa dela, e dos

meninos todos, era terrível. O lance de que era. Enfim, certamente, eu era o viadinho da cidade. (CUNHA, 2011).

Clotilde Souza Frausino Pereira ¹², que foi aluna de balé nos anos 1950 (embora não de Silene Andrade), não se lembra de nenhum outro garoto que fazia aulas de dança em sua turma. Ex-aluna do Colégio Liceu de Goiânia, ela afirmou que em sua turma não havia nenhum garoto, apenas suas colegas de escola. Esta era uma atividade encorajada entre as meninas, bem aceita pela cidade: “[...] chamavam as alunas pra fazer apresentações, tinha uma boa aceitação.” (PEREIRA, 2011). Outro detalhe importante foi levantado por Clotilde: a dança não atingia todas as camadas sociais de Goiânia – apenas os que pertenciam à “*classe A*” (PEREIRA, 2011) tinham aulas desta arte.

Apesar da boa aceitação, a dança não parecia ter força o suficiente para ser mais que um *hobby* para as filhas desta elite goianiense rica – aliás, pareciam mesmo usá-la como “termômetro da civilidade de um povo” (CORVISIERI, 2001: 111), como forma de demonstrar a aquisição de cultura no seu sentido mais comum. Silene Andrade parecia ter tudo para ser bem-aceita nesta sociedade que também procurava se distinguir pela aquisição deste tipo de erudição: era refinada, culta, tinha boas relações de amizade e bons contatos na camada social mais rica da cidade. Também deveria ser uma ex-bailarina e professora talentosa e com técnica excelente, já que, segundo Ana Maria Alencastro Veiga Consort ¹³ (2010), ela fora a primeira professora de Norma Lília, uma destas garotas da alta sociedade goianiense. Porém, no caso dela, os passos profissionais da mestra foram seguidos à risca.

1.3.2 – Norma Lília, a primeira bailarina goianiense

Norma Lília Hermano Biavati iniciou seus estudos em balé com a professora Silene Andrade ainda no final da década de 1940. Entretanto, não ficou em Goiânia por muito tempo, pois já em 1952, ainda criança, se mudou para o Rio de Janeiro para se aperfeiçoar na arte. Neste processo, tinha o apoio fundamental da família.

¹² Clotilde Souza Frausino Pereira, atualmente, é a tabeliã responsável pelo 2º Cartório de Registros Civis de Goiânia.

¹³ Ana Maria Alencastro Veiga Consort, ou simplesmente Sinhá, começou a dançar aproximadamente em 1955. Parou de dançar no início dos anos 1960, após a saída de sua professora da cidade. Formou-se em Música pelo antigo Conservatório de Música da UFG. Quando a academia *Mvsika!* Centro de Estudos abriu seu curso de dança, foi convidada a se tornar professora deste estabelecimento. A partir deste evento se iniciou a trajetória profissional da, atualmente, mais antiga professora de dança de Goiânia. Ver CONSORT (2010).

Ingressou na Escola de Danças do Theatro Municipal do Rio de Janeiro no mesmo ano, onde foi ensinada por mestres do quilate de Madeleine Rosay¹⁴. Com o passar do tempo, começou a se apresentar em diferentes papéis nos espetáculos promovidos pelo teatro daquela cidade. Em entrevista concedida ao jornal *O Popular* no ano de 1959, ela afirmou que:

As principais peças das quais participei foram: Óperas *Aída*, *Noiva Vendida*, *O Guarani*, onde fiz o papel de primeira solista; em bailados na *4ª Sinfonia*, a *Grande Valsa*, de *Pas de Deux*. [...] Alcancei meu maior êxito na Ópera *Guarani*, quando fiz o papel principal. Fui levada a cena nos ombros de um cacique da ópera. (NORMA LÍLIA, 1959).

O seu talento não passou despercebido aos conterrâneos. A imprensa local festejava cada aparição da bailarina em Goiânia, adjetivando-a como “fabulosa”, “incrível” e “bailarina prodígio”. Todavia, os jornais noticiavam tanto seus sucessos profissionais, como o recebimento de uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Inglaterra, quanto sua vida pessoal, como quando vinha para a capital descansar ou quando participava de festas familiares. Ela era considerada parte da plêiade de artistas goianos que divulgavam o bom nome do Estado Brasil afora, o que parecia justificar tal comportamento.

Mesmo não vivendo mais na cidade, parecia se considerar de fato uma representante do povo goiano, pois em sua perspectiva se via apoiada por ele. Tanto que, mesmo em férias, não se escusava de participar de pequenas apresentações de dança, nas quais mostrava suas habilidades artísticas:

A Norma Lília, eu lembro dela voltar. De fazer uma apresentação solo. Da menina de Goiânia que saiu lá fora e voltou. Eu lembro dos balés. “A Andrajosa”, e eu falava: “o que será que significa esse nome?” E a música eu conhecia. Era um prelúdio do Rachmaninoff. Eu conhecia. “Por que tem esse nome?” Fiquei curioso. Claro! Cheguei em casa correndo e fui pro dicionário pra ver o que era. E ela dançava toda em trapos, assim. Um negócio bem dramático e muito bonito pra época. (CUNHA, 2011).

Após encerrar a sua carreira como bailarina, Norma Lília se casou e mudou-se para Brasília. Na capital federal abriu sua academia de dança e continuou a trabalhar na área como professora, tornando realidade seu sonho de criança.

Quando a questioneei sobre o que a fez iniciar seus estudos em dança, Clotilde Souza Frausino Pereira afirmou que:

¹⁴ Madeleine Rosay iniciou seus estudos com a russa Maria Olenewa, responsável pela abertura da primeira escola de dança do país com apoio governamental e com a finalidade de formar profissionais qualificados na área de dança. Ela é considerada a primeira bailarina brasileira, tendo sido promovida a este cargo em 1937. Após o término da carreira de bailarina, se tornou diretora da escola na qual iniciou seus primeiros estudos. Ver SUCENA (1989).

Ah! A gente achava lindo, né? Ser bailarina! Apesar de não ter ido pra frente, o estudo nosso [dela e da irmã Armênia], né? Porque chegou uma época... Minha irmã foi estudar piano e aí eu deixei de ir. Eu parei. (PEREIRA, 2011).

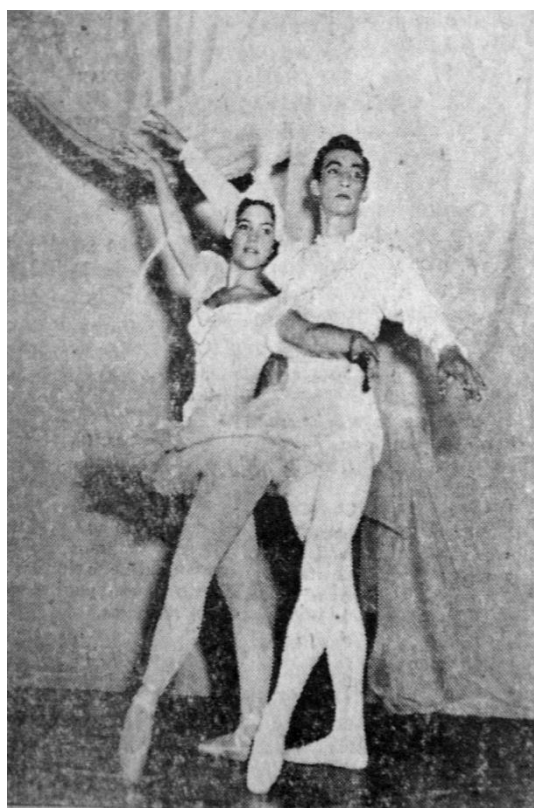
Só a vontade, porém, não era o suficiente: para se tornar profissional e ultrapassar a barreira do lúdico, ter o apoio da família era tão importante quanto ter um bom físico e uma técnica excelente. Desde os anos 1950 a família estava muito presente no cotidiano destes alunos, as mães levavam e buscavam suas filhas das aulas e os espetáculos produzidos eram voltados para as famílias das estudantes. Esta característica parece não ter se perdido com o passar do tempo, pois muitas crianças pequenas chegam às academias levadas por seus pais, que desejam que os filhos aprendam a dançar para adquirir cultura, para adquirir postura, para corrigir problemas ortopédicos, para satisfazer o sonho infantil (ou até mesmo adulto) de ser a bailarina da caixinha de música. Mas ultrapassar a barreira do lúdico e ir para a profissionalização, segundo Ana Maria Alencastro Veiga Consort, não era tão simples. A profissão de bailarina ou professora de balé não inspirava muita confiança, no passado ou no presente:

[...] A gente tinha uma preocupação muito grande quando o *Mvsika!* abriu e eu fui dar aula de dança lá, entendeu? Um pai queria saber se a professora de dança era uma pessoa séria, porque dançarino naquela época, você sabe... Lá fora [Rio de Janeiro, São Paulo] dançarino não tinha nenhum... Era uma profissão que não tinha muita confiança. Então os pais queriam saber se a professora tinha condições de dar aulas para os filhos e filhas deles, entendeu? (CONSORT, 2010).

Aos olhos mais conservadores, no período compreendido entre o final dos anos 1940 e 1960, o meio da dança não era um ambiente para se frequentar e nem digno o suficiente para a aquisição do próprio sustento. Mas era uma atividade que apresentava como pontos positivos a aquisição de elementos culturais que poderiam (ou que podem) ser considerados importantes e beneficiava, de fato, a manutenção da forma física e auxiliava o equilíbrio psicológico. No presente, somou-se a tais preocupações a questão da perspectiva financeira no curto, médio e longo prazo, o que contribuía (e ainda contribui) para que muitas possíveis carreiras fossem (sejam) encerradas no período pré-vestibular:

[...] Hoje os pais não querem que as filhas sejam bailarinas, são pouquíssimos. Então eu vejo meninas maravilhosas que o pai fala: "agora, entrou no ensino médio, vai tudo sair do balé, ninguém vai fazer balé mais". Então corta a carreira, não fazem mais nada, vão estudar, ser bailarino não dá futuro, vai ser médica, vai ser arquiteta. Isso tem acontecido muito, sabe? (CONSORT, 2010).

Norma Lília ainda é lembrada por seus contemporâneos talvez não tanto pela bailarina talentosa que era, mas pelo fato de ter deixado tudo para trás e ter transformado seu sonho em realidade. Era a bailarina da caixinha de música bem-guardada pela mãe no Rio de Janeiro. Não negou suas raízes goianas, tão bem lembradas a cada entrevista e a cada foto publicada nos jornais ¹⁵. Mas quando finalmente decidiu se tornar professora, não escolheu sua cidade natal para abrir sua escola. Ainda tem contato com seus colegas de trabalho goianienses, porém se radicou definitivamente em Brasília. Deixou atrás de si uma porta aberta, e que poderia ser atravessada por outros tantos aspirantes.



FIGURAS 01 E 02 – Apesar de ter tido tanto seus sucessos profissionais quanto sua vida pessoal publicada nos jornais, apenas duas fotos de Norma Lília foram publicadas por eles. Em ambas, ela foi retratada trajando figurinos de dança e em companhia de um parceiro de profissão, em poses que normalmente são executadas em apresentações de balé. Assim como os figurinos, o espaço e o cenário são os mesmos nas duas fotografias. Este último parece ser uma rotunda, um pano de boca, ou ainda, uma simples cortina colocada de modo especial para provocar um efeito cênico de espetáculo, embora o espaço em que eles se encontravam parecia ser muito menor que um palco pertencente a qualquer teatro. Curiosamente, as duas fotos da bailarina publicadas como se ela estivesse no efetivo exercício de sua profissão ilustram parágrafos que aludem à sua vida pessoal – e que relatam, especificamente, sua chegada a Goiânia para uma temporada de férias e sua presença na comemoração do aniversário de um tio. O importante parecia ser vinculá-la e torná-la reconhecível sempre pela imagem da bailarina goianiense, o que tornaria desnecessário publicar outras fotos que a mostrassem exercendo outras atividades além da dança. Fotografias de Norma Lília e *partner* publicadas pelo jornal *O Popular* (1960). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.

¹⁵ “Mais uma artista goiana brilha no Rio de Janeiro – Esta é Norma Lília, bailarina de amplos recursos artísticos e que vem de brilhar no programa comemorativo do transcurso do Centenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. [...]. Norma Lília, que é filha de Goiânia, integra o corpo de bailarinas da Escola de Danças Clássicas, dirigida pela conhecida bailarina brasileira Madeleine Rosay. Norma Lília prepara-se para, já em 1960, seguir para Londres, onde cursará a Academia Imperial de Ballet, atendendo a convite que lhe foi feito pelo diretor dessa tradicional e respeitada Academia.” (*Folha de Goiás*, 1959).

Enquanto a primeira bailarina goianiense desenvolvia sua carreira em terras fluminenses e esporadicamente dava o ar de sua graça à cidade, outras pessoas chegaram à Goiânia e ofereceram seus serviços como professores de dança.

1.3.3 – A chegada das professoras estrangeiras

Tanto Ana Maria Alencastro Veiga Consort quanto Clotilde Souza Frausino Pereira não foram alunas de Silene Andrade. Ambas começaram seus estudos com outra professora, uma estrangeira que veio para Goiânia devido ao trabalho de seu marido. Karen Gezatzky era uma bailarina alemã que montou seu estúdio de dança em um prédio da Avenida Goiás, no qual se localizava a loja de Ian Goldfield, o primeiro distribuidor de carros da capital. “Embaixo era a loja dele e em cima era a escola de balé.” (PEREIRA, 2011). Convidada por Karen, a russa Nádia¹⁶, sua amiga, também veio para a cidade para dar aulas no mesmo estúdio. Suas alunas eram as filhas da elite social goianiense.

Embora as ex-alunas de Karen Gezatzky não saibam dizer qual foi a data de chegada das professoras estrangeiras à capital, uma nota publicada no *Jornal de Notícias* em 1952 ajuda a localizar o início do trabalho de ambas já no princípio dos anos 1950:

Tânia Cury é uma graciosa bailarina que, com apenas 6 anos de idade, já revela uma extraordinária vocação para a difícil arte de dançar. A estética de seus movimentos, a coordenação e interpretação que empresta aos gestos mímicos, a beleza e a suavidade rítmica com que executa seus passos, tudo isso indica que a encantadora garotinha é uma artista de invejáveis e excepcionais predicados. Filha do casal Dr. Tufy Cury – Dinorah de Faria Cury, finos ornamentos da nossa sociedade, e neta do coronel Salomão Clementino de Faria, Tânia, que é aluna da professora Karin Gesatzkaz, está fadada a um grande sucesso em futuro próximo. Nas fotos [...], a pequena bailarina, na residência de seus pais, executa dois movimentos de um bailado clássico. (*Jornal de Notícias*, 1952).

¹⁶ Infelizmente, não foram encontrados outros registros capazes de sinalizar a presença e atividades desenvolvidas por Nádia durante sua permanência na capital goiana. Na memória de suas ex-alunas, sobrevive somente a linguagem de dança que ela ensinou (balé) e seu primeiro nome.



FIGURAS 03 E 04 – Referir-se às alunas dos cursos de balé existentes em Goiânia não significava apenas ressaltar seus dotes artísticos, a delicadeza de seus gestos e a competência técnica que adquiriam e/ou possuíam. Também se fazia necessário recorrer a outros elementos de identificação, como o grupo familiar ao qual pertenciam ou o colégio onde estudavam, salientando também o seu grau de cultura. Neste período, tal perspectiva para o aprendizado da dança não sofria maiores objeções. Fotografias de Tania Cury publicadas pelo *Jornal de Notícias* (1952). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.

Ainda segundo Clotilde Souza Frausino Pereira, Karen Gezatzky não dava aulas somente de balé. Ela ensinava também danças típicas de outros países, como a tarantela, danças da Rússia, da Hungria, de Portugal.

Cabe aqui retroceder um pouco no tempo e traçar alguns caminhos percorridos pela dança teatral no Brasil, já que não é incomum na história da dança brasileira a ação de mestres estrangeiros no ensino desta arte no país. A leitura e análise de obras sobre a trajetória da dança no Brasil demonstram que grande parte do aprendizado e da formação profissional de seus alunos ocorreu, em sua maior parte, dentro de academias particulares e/ou em cursos considerados informais, apesar de em 1927 ter sido criada a primeira escola de dança brasileira, com apoio governamental, no Rio de Janeiro (SUCENA, 1989: 258-259). Ao mesmo tempo, tais referências salientam que este acontecimento foi impulsionado na primeira metade do século passado pela chegada de bailarinos, coreógrafos e *maitres* estrangeiros que fixaram residência no Brasil pelos mais variados motivos.

Conforme dito anteriormente, a russa Maria Olenewa é vista como a grande responsável pela abertura da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro em 1927. Ela era bailarina da companhia de dança de Anna Pavlova quando esteve no Rio de Janeiro pela primeira vez. Encantou-se pela cidade e se deixou ficar, ajudando na formação do primeiro corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (SUCENA, 1989). Já o coreógrafo

tcheco Vaslav Veltchek e a bailarina búlgaro-francesa Juliana Yanakieva, ambos contratados em 1939 para uma temporada de quatro meses com o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, acabaram por se radicar definitivamente no país com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Ele se tornou diretor da Escola Experimental de Danças do Teatro Municipal de São Paulo em 1942; ela, além de dançar com o corpo de baile carioca, atuava em teatros de revista e dava aulas em sua própria academia, em Niterói (PEREIRA, 2001).

Enquanto isso, a bailarina franco-russa Tatiana Leskova era primeira-bailarina da companhia Original Ballets Russes quando esteve no Brasil pela primeira vez. Naquele momento decidiu deixar a companhia e se estabelecer no Rio de Janeiro, em parte pelo advento da Segunda Guerra, em parte por motivos pessoais. Tornou-se diretora, coreógrafa, professora e bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de ter sido professora em academias de dança particulares na cidade (BRAGA, 2005). Já a alemã Kitty Bodenhein foi obrigada a se estabelecer em São Paulo no início da década de 1930, devido à impossibilidade de retornar à sua terra natal após o início da Revolução de 1932 (SOARES, 2002: 32). Assim como eles, tantos outros vieram e ficaram também pelos mais variados motivos. Todos se desdobravam atuando como bailarinos, coreógrafos, diretores de companhias e professores, tanto em escolas mantidas pelo governo quanto em academias particulares.

Eles conseguiram formar uma primeira geração de bailarinos brasileiros que, posteriormente, passou a exercer as funções de seus mestres dentro desta arte. Uma referência é Madeleine Rosay, que foi a primeira-bailarina brasileira formada pelo Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Conforme já relatado anteriormente, Rosay continuou na profissão como coreógrafa, professora e diretora da Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, além de ter atuado como assistente de coreógrafa junto ao corpo de baile da companhia de dança do Theatro (BRAGA, 2005; SUCENA, 1989). Também pode ser citada Leda Iuqui: após ser revelada como solista da companhia carioca, abriu a academia particular de dança no Rio de Janeiro na qual Ana Botafogo iniciou seu aprendizado (BOTAFOGO; BRAGA, 1993: 10). Já Carlos Leite, após ter feito carreira no Municipal do Rio de Janeiro, se mudou para Belo Horizonte em 1948. Ajudou a fundar o Ballet da Fundação Palácio das Artes e foi professor de Klauss Vianna. Por fim, Décio Stuart, após se mudar para Santos, atuou como professor em sua própria academia e ajudou a fundar a Escola Municipal de Bailados daquela cidade (SUCENA, 1989: 481-484).

Estes e outros profissionais tinham em comum não só o fato de terem feito parte da primeira geração de bailarinos profissionais formados no país, mas também o de se desdobrarem nas funções de coreógrafos, bailarinos, diretores e professores em escolas

públicas e particulares. Esta primeira geração auxiliou na formação de novos artistas que se tornaram (re)conhecidos na profissão, e contribuíram para que o país finalmente adquirisse autonomia em relação aos estrangeiros na formação de bailarinos, coreógrafos e professores de balé. Entretanto, os profissionais de outros países continuaram a migrar para o Brasil, abrindo suas próprias escolas e/ou se integravam ao sistema de ensino público desta arte nas localidades em que passaram a residir. Contribuíam para o aumento do arcabouço de conhecimento do balé nas localidades em que atuavam, disseminando diferentes metodologias de ensino, ensinando versões variadas de balés consagrados mundialmente e reciclando os professores brasileiros com os quais tinham contato.

Karen Gezatzky e sua sócia não parecem ter fugido a este padrão. A qualidade do ensino que ambas ministravam para estas garotas ainda permanece na memória de suas ex-alunas - tanto que, quando elas foram embora, em 1960, Ana Maria Alencastro Veiga Consort não fez aulas com outros professores que chegaram à cidade: “eu não cheguei a fazer aula com ele porque não achei que a técnica que ele ensinava condizia com o que essa russa e que essa alemã davam, entendeu? Então eu não quis continuar com ele.” (CONSORT, 2010).

Mas o público continuava o mesmo: as filhas da elite social goianiense. Em vários artigos de jornal que foram publicados nos anos 1950, algumas garotas eram lembradas pela origem familiar (eram filhas de advogados, médicos, netas de militares) e adjetivadas como “rainha do balé” ou “estrelinha do balé”, numa maneira de assegurar mais que a boa educação e a *finesse* que possuíam, até mesmo o reconhecimento social que lhes era inerente. Da mesma forma, não havia meninos ou rapazes que aprendiam dança. Sobre isso, Estércio Marquez Cunha diz que:

[...] tinha uma prima que fazia balé lá. E com essa coisa de precisar de alguém pra dançar a minha tia falou: “meu sobrinho já dançou lá no palácio”, e não sei o que. “Que às vezes ele quer”. E foi assim que eu fui levado pra lá. Pro balé da dona Karen, e ali eu fiz realmente algumas aulas com ela. Peguei aulas por conta de dançar com elas. Era época da Sinhá. E aí dancei algumas vezes com elas, com a Sinhá. E eu acho que eu era o único menino. Não. Nesse balé era. Depois disso não sei quem apareceu lá. (CUNHA, 2011).

As apresentações organizadas por estas professoras não aconteciam somente no Cine-Teatro Goiânia. Os espaços do Jockey Clube de Goiás, do colégio Liceu de Goiânia e do Clube Social Feminino também eram utilizados para tanto. Ao mesmo tempo, não era raro as alunas se apresentarem sozinhas, com números solos em eventos com objetivos diversos:

Da recente festa de inauguração do Clube Social da Imprensa constou interessante parte artística, organizada pela radialista Vera Lúcia, da qual participaram João Bênio e Ester Borges Ferreira, em números de declamação, e Lúcia de Almeida, filha do casal Sólon de Almeida, em apresentações de “Ballet”. A notável bailarina que conta menos de doze anos dançou “O Concerto de Varsóvia” e “Tarantella”, sendo, a exemplo de Bênio e Ester, calorosamente aplaudida. [...]. (CLUBE SOCIAL, 1958).



FIGURA 05 – O reconhecimento social advindo tanto dos laços familiares quanto da educação esmerada garantia visibilidade não apenas nas colunas sociais dos jornais da época, mas também participação em eventos comunitários de destaque para o período. Lúcia de Almeida dançando na inauguração do Clube Social da Imprensa. Foto publicada pelo jornal *O Popular* (1958). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.

As duas professoras permaneceram em Goiânia até o final da década de 1950. Quando deixaram a cidade em 1959, o trabalho de ambas serviu de referência para a sociedade local para a avaliação da qualidade do trabalho dos professores que chegaram posteriormente à mudança das europeias. Mas, das alunas que ensinaram, apenas uma parece ter seguido carreira como docente: Ana Maria Alencastro Veiga Consort – a Sinhá, que por causa de seu passado como aluna destas estrangeiras seria chamada em 1974 para ser professora de dança do então iniciante *Mvsika!* Centro de Estudos.

Ainda no final dos anos 1950 foram encontrados outros professores de dança na capital goianiense. Maria e Marcelo Miralles eram os responsáveis pela Escola Goiana de Danças Clássicas, pertencente à Escola Goiana de Belas Artes. Contudo, nada mais foi

encontrado sobre eles - nem em outros documentos, nem na memória de dança dos mais antigos, além de uma série de artigos publicada em 1958 pela *Folha de Goiaz*, a qual informava sobre a apresentação de encerramento letivo que ambos produziram no Jockey Clube de Goiás.

A década seguinte não revelou nenhum trabalho excepcional nesta arte. A análise dos artigos sobre dança publicados na imprensa goianiense naquele período e as pesquisas em outras fontes documentais determinam que os cursos de balé continuaram a existir na cidade graças a professores brasileiros que se radicavam temporariamente em Goiânia. Mas nenhum deles teve um trabalho capaz de rivalizar com o trabalho desenvolvido por Karen Geatzky e sua sócia nos anos 1950. Entre estes cursos, encontravam-se os oferecidos pelo Instituto França e por Jerzy Draboxynki – que antes de chegar à cidade tinha sido professor em Uberlândia e ao qual fora confiada a missão de preparar um corpo de baile para a inauguração do Teatro de Emergência:

Terá início amanhã as aulas de balet do prof. Jerzy Draboxynki, no salão do DCE. O ilustre professor pretende, de acordo com os entendimentos já mantidos com o Departamento de Cultura do Estado, formar imediatamente uma equipe de bailarinas para a inauguração do Teatro de Emergência de Goiânia, nos próximos meses. Lecionou durante vários anos na cidade de Uberlândia, transferindo-se, agora, para Goiânia e é um dos mais renomados mestres de balet de todo o país. (TEATRO DE, 1960).

A ampliação das minhas fontes de pesquisa reforça o questionamento que fiz anteriormente sobre a qualidade do ensino que era oferecido na cidade pelos professores que vieram para a capital goiana depois das duas estrangeiras. Não quero dizer que possuir um nome anônimo no meio artístico não significasse que este(s) professor(es) fosse(m) incompetente(s). Em contrapartida, se afirmar como um grande professor (ou professora) sem apresentar credenciais sólidas é uma atitude incoerente. A respeito do professor Jerzy Draboxynki, especificamente, encontrei apenas mais uma nota informativa sobre o início do seu curso de balé, a qual foi publicada no jornal *Folha de Goiaz* em 27 de abril de 1960. Após esta data, silêncio. O nome deste professor também não se encontra vinculado a nenhum nome conhecido do universo da dança no país nem nos anos 1960, nem nas décadas anteriores.

1.3.4 – As múltiplas funções das apresentações de dança

As apresentações feitas por estes professores e por estas alunas também passaram a ser parte das formas de lazer locais, muito embora não se atingisse toda a população. Elas contribuíam não só para o aprendizado e refinamento de suas alunas, como também cumpriam outras funções sociais: abriam tanto inaugurações de prédios, pavilhões e sociedades (como a já citada inauguração do Clube Social da Imprensa ou a inauguração de pavilhões em colégios), como auxiliavam na arrecadação de fundos para entidades beneficentes. Em 1959, foi promovida uma Matinal de Gala em prol do Lar das Meninas Santa Gertrudes (MATINAL DE, 1959). Em 1960, uma pequena aluna ajudou a arrecadar fundos para a Santa Casa de Misericórdia (AMANHÃ TERCEIRA, 1960). Mas nada parece ter recebido mais atenção na imprensa que a apresentação do Ballet do Rio de Janeiro ¹⁷ no Cine-Teatro Goiânia, em 1961.

Organizada pela então Primeira-Dama estadual, Lourdes Estivalet Teixeira, o espetáculo tinha a intenção de angariar fundos para a construção de uma creche no Setor Pedro Ludovico. Era a primeira vez que uma companhia completa de dança se apresentava em Goiânia, e esta ocasião era vista como o princípio de um programa de ação social para o qual seriam captados recursos mediante a venda de ingressos de espetáculos considerados de “primeira classe” (GARANTIDO SUCESSO, 1961):

O Ballet do Rio de Janeiro fará uma apresentação no Cine Teatro Goiânia a 5 de junho próximo, atendendo convite da Presidente Goiana das Pioneiras Sociais.

A renda da reunião será revertida em benefício da Creche do St. Pedro Ludovico.

A Sra. Lourdes Estivalet Teixeira, Primeira-Dama do Estado, esteve reunida ontem em Palácio, com senhoras da nossa sociedade, firmando detalhes sobre a noite artística. Trata-se da louvável iniciativa social da esposa do Governador.

Ballet do Rio de Janeiro é um conjunto artístico dirigido pela bailarina internacional Dalal Achcar, havendo feito apresentações, com êxito em países da Europa. A apresentação do Cine Teatro Goiânia contará com a colaboração de expoentes artísticos do Brasil, tais como Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Helckel, Nepomuceno, Mignone, Di Cavalcante, Burle Marx, Nilson Penna, Darcy Penteado, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Nina Verchinina e outros. (NOITE DE, 1961).

Outro fato que parece ter despertado o interesse popular foi por haver, entre os bailarinos, uma goiana. “Seu nome é Martha Botelho, filha do casal Lígia Mesquita Botelho –

¹⁷ Companhia de dança carioca fundada e dirigida pela bailarina Dalal Achcar. Funcionou entre 1956 e 1979. Ver SUCENA (1989: 392-396).

Cel. Alfredo Botelho. Martha já está em Goiânia e, segunda feira estará encantando com sua arte a todos os goianienses que forem vê-la dançar.” (*O Popular*, 1961).



FIGURA 06 – Apesar desta ocasião ter parecido ser a única vez que a bailarina surgiu no exercício da profissão perante a sociedade goianiense, ela não deixou de ser tratada como autêntica estrela – pouco importando o fato de ela não ter sido nenhuma solista, mas apenas integrante do corpo de baile da companhia. Mereceu o mesmo destaque que Norma Lília tivera nos jornais, embora não tenha sido publicada nenhuma fotografia sua em trajes de dança. Para isso, bastou ter suas raízes goianas comprovadas e o seu grupo familiar ser reconhecido na comunidade local. Foto de Martha Botelho publicada no jornal *O Popular* (1961). Acervo do Arquivo Histórico do Estado de Goiás.

Apesar da intenção de se dar continuidade a este projeto, não foram trazidos para Goiânia outros espetáculos deste porte com a mesma finalidade beneficente. E se a companhia foi elogiada em seu desempenho, o mesmo não aconteceu com a infra-estrutura do teatro, a despeito da afirmação de Dona Lourdes de que “[...] os técnicos estiveram no Cine Teatro Goiânia e afirmaram que são ótimas as condições daquela casa de espetáculos” (GARANTIDO SUCESSO, 1961):

[...] Deixo aqui meus agradecimentos à senhora Lourdes Estivallet Teixeira, que atendendo à minha solicitação, deixará o palco do Cine Teatro Goiânia com os melhoramentos ali processados para o espetáculo de anteontem, que virá a ser muito útil a todos os que, daqui por diante, necessitarem do palco de Goiânia.

Esta é uma parte conseguida (madeiramento e corda), mas ao palco de Goiânia ainda falta muito: a instalação de, pelo menos, trinta e cinco refletores permanentes; quatro a seis gambiarras; um bom quadro de luz permanente e a instalação de uma boa rotunda e bambolinas (cortinas, no palco).

Foi bom que Dona Lourdes dirigindo a apresentação de um espetáculo no Cine Teatro visse, de perto, as necessidades urgentes de uma adaptação

técnica no palco daquele Cine Teatro. Além do mais, uma limpeza em regra nos camarins e demais dependências do Cine-Teatro se faz necessária... (GOIANIENSE TEVE, 1961).

O episódio parece ter trazido à tona, mais uma vez, as inadequações e incapacidades do Cine-Teatro Goiânia como casa de espetáculos, seja por aumento da demanda de apresentações e outros eventos, seja pela incapacidade administrativa de seus diretores – cujos resultados concretos eram tanto a troca de farpas e de acusações de corrupção pela imprensa entre funcionários ligados a ele nas mais diversas esferas, quanto à dilapidação do mobiliário e dependências do prédio. (BORGES, 2007: 33-40). Para tanto, outros espaços da cidade passaram a ser utilizados como teatros improvisados, como, por exemplo, as dependências do Jóquei Clube de Goiás, até finalmente ser projetado e construído um novo teatro na cidade. (TEATRO DE, 1959).

1.4 – Para além da arte, da cultura e da manifestação humana: a formação de um *habitus*

Em sua argumentação sobre a defesa de que Goiânia era uma cidade provinciana entre as décadas de 1940 e 1960, Oliveira (1999) utilizou como base empírica dados obtidos pela memória coletiva (como a sobrevivência de tipos de rua e crimes bárbaros), as formas de lazer dos habitantes da cidade, o contraste entre as ruas planejadas e retas e as trilhas criadas pelos moradores para a ligação das poucas construções existentes e o número de habitantes locais, entre outros:

Uma das principais características que comprova o caráter provinciano de Goiânia é o seu número reduzido de habitantes na época. Em 1940, a população urbana da cidade era de 18.889 habitantes; destes mais de 60% residiam no Bairro de Campinas. Em 1950, a população urbana da cidade era de 40.333 habitantes; em 1955, era de 74.781. Já em 1960, a população urbana elevou-se para 133.462 habitantes. Apesar da taxa de crescimento demográfico nesses 30 anos ser considerável – principalmente se se levar em conta que as cidades mais populosas do Estado na época contava com cerca de 10 mil habitantes – existe um número absoluto para produzir relações sociais novas. (OLIVEIRA, 1999: 48).

Baseando-se em Georg Simmel (1983, *apud*, OLIVEIRA, 1999), ele afirmou que precisa existir uma quantidade expressiva de pessoas para que aconteça a determinação de

novas formas de relacionamento social, os quais orientam as normas de comportamento individual. Porém, isso é possível somente em grupos pequenos, já que o conhecimento mútuo é um pré-requisito para que isso aconteça. Para Oliveira (1999), a Goiânia das décadas de 1940 e 1950 era integrante destas cidades que regulavam as ações individuais devido ao estabelecimento de relações face a face e ao conhecimento mútuo.

Até que ponto esta afirmação se aplica às práticas de dança realizadas em Goiânia, ou ainda, à faixa da população que a praticava (ou a pratica)? Ao longo do capítulo, procurei demonstrar como já havia um campo propício para o seu desenvolvimento desde antes da construção de Goiânia e da consequente transferência da capital. As pessoas que a praticavam acabavam por se envolver também no aprendizado e execução de outras artes: por exemplo, a mesma Lourdinha Maia que fora responsável pela liderança do cortejo de bailarinas na apresentação da revista musical *Goiânia* também era uma cantora e compositora reconhecida (MENDONÇA, 1981: 54). Independente de o universo da dança (e das artes) proporcionar ou não o sustento diário necessário à sobrevivência, as pessoas que estavam nele imersos não deixavam que o calendário de aulas, ensaios e apresentações se interrompessem – fossem estas últimas produções grandiosas ou simples reuniões em casas de amigos. Os temas das mesmas também não reduziam o conhecimento que possuíam, pois a maior parte destes praticantes integrava saberes advindos tanto das tradições locais quanto do que era considerado arte universal. Neste sentido, o fato da chegada de Silene Andrade, de Karen Gezatzky ou dos outros professores, e o ensino resultante destes eventos poderiam ter ocorrido tanto na antiga capital de Goiás quanto em Goiânia.

Sem dúvida que havia um contraste muito grande entre a ideia de modernidade pretendida pelo poder público para Goiânia e a realidade enfrentada por seus habitantes. Mas sugerir que a sociedade que se formava na nova capital apenas reproduzia hábitos e costumes rurais pode acabar reduzindo a complexidade das relações que nela surgiam e eram efetuadas. Não nego que pode ter existido indivíduos ou grupos sociais que viviam somente a realidade cultural características do mundo sertanejo – isto não exclui, todavia, a existência de grupos mais ligados às características culturais mais urbanas, o que inclui o aprendizado e a manutenção de formas de arte consideradas eruditas, ou pertencentes à dita alta cultura. Neste sentido, estas pessoas tinham uma vivência de dança que ia tanto das regionais cavalcadas, catiras e folias de reis às europeias quadrilhas, valsas e mazurcas – o que fazia a sociedade goianiense possuir uma configuração cultural híbrida, e não simplesmente provinciana.

Este hibridismo cultural não foi responsável somente por permitir que um ensino de dança formalizado surgisse e produzisse frutos importantes no seio da comunidade. Ele

também reforçou o uso da dança (e das artes, de modo de geral) como forma de sociabilidade da sociedade local, transformando-a em um *habitus* goianiense. Entende-se por *habitus*, aqui, o significado que Norbert Elias concede a esta palavra, e que seria “basicamente “segunda natureza” ou “saber social incorporado”.” (ELIAS, 1997: 09). Ele é o indicativo da existência de modificações que atingem tanto as maneiras de pensar quanto toda a estrutura da personalidade (CHARTIER, 2002: 113). Desta forma, a dança ultrapassou a simplicidade da função artística e/ou de manifestação inerente a toda e qualquer sociedade humana para atuar nas relações sociais locais, disseminando regras e condutas de comportamento consideradas desejáveis por este grupo. Entre eles, se faziam presentes tanto seu estímulo como instrumento de lapidação cultural, a negação da possibilidade desta prática também ser uma atividade masculina e a exigência de uma conduta individual normatizada pelos padrões sociais vigentes para o exercício da profissão de professora (ou professor de dança).

É importante lembrar que, no início, seu ensino se restringia a uma camada social específica – a elite goianiense – que a utilizava principalmente como polimento da educação de suas filhas. Inicialmente, isto explica o fato da não-permanência dos professores de dança em Goiânia nas suas primeiras décadas de existência, a aparente irrelevância inicial da competência e qualificação profissional de alguns mestres que atuavam naqueles primeiros anos, ou ainda porque as bailarinas locais brilhavam muito mais nas colunas sociais do que em grandes espetáculos. Esclarece a segregação desta prática como primordialmente feminina, sendo seus poucos praticantes masculinos tachados como homossexuais, assim como a incipiente formação profissional a partir destes pioneiros que atuaram na cidade. Isto não excluiu, entretanto, a possibilidade de utilização desta mesma dança como campo profissional, e o crescimento de alunos, bailarinos, professores e escolas locais.

Por fim, Berman (2007: 269) afirma que uma das peculiaridades da modernização petersburguense era que, apesar das semelhanças espaciais com Paris, a cidade russa não fez seu povo avançar e desejar usufruir o que a modernização proporcionava, não desenvolvendo as forças produtivas necessárias para a moderna economia de consumo; não significava que seus habitantes não a transformaram em uma cidade moderna a partir de seu entendimento cotidiano de modernidade. No caso de Goiânia, acredito que o estabelecimento das regras de conduta social de acordo com a cultura que era inerente aos seus habitantes - ou mais simplesmente, a permanência do hibridismo cultural local que permitiu o uso da dança para além de suas funções mais óbvias significa evidenciar um indicativo de busca pela modernidade.

No capítulo seguinte, irei discorrer sobre como este *habitus* tomou forma singular entre os praticantes de dança que circulavam pelas principais academias da cidade. Para tanto, se faz necessário descrever como ocorreu a formação de seus profissionais, orientada por uma metodologia de trabalho única e tendo como mestra principal apenas uma professora. Estabelecerei as formas de relação existentes entre os praticantes e profissionais da área que atuaram nas primeiras décadas de vida da capital (1940 a 1960) e os praticantes e profissionais que atuaram nas décadas seguintes (entre 1970 e 1990). Por fim, irei relatar as formas de sociabilidade propagadas principalmente pelos professores e proprietários dos estabelecimentos selecionados e a concepção de dança encontrada nos documentos, e que foi forjada pelos mesmos ao longo do tempo.

Capítulo 2

Uma história invisível: os significados e relações entremeados na constituição das academias de dança goianienses

Expressar a dança através de palavras se constitui numa tarefa que sempre soará imperfeita (CAMINADA, 1999: 01).

2.1 – O processo de constituição do ensino de dança em Goiânia e no Brasil: o estabelecimento de uma rede informal de escolas

Embora o ensino das aulas de dança tenha se iniciado na cidade já no final da década de 1940, foi somente trinta anos depois que ele foi organizado e sistematizado de forma permanente. Diante desta constatação, acredito que as ações praticadas pelos primeiros professores de dança – principalmente Silene Andrade, Karen Geatzky e sua sócia – conseguem responder apenas parte de como esta dança estrangeira se articulou a Goiânia. Conforme já dito em páginas anteriores, ela permitiu que se formasse um *habitus* local, pelo qual novas formas de sociabilidade eram forjadas e praticadas pela parcela da população que aderiu a esta nova prática de acordo com o hibridismo cultural que lhes era correspondente.

A partir da década de 1970, este *habitus* acabou por ser potencializado pela abertura da primeira academia de dança da cidade. Aparentemente, havia a continuidade da ideia de complementação da educação e da cultura, e a propagação do trabalho iniciado nos anos anteriores. Porém, a filosofia de trabalho desta escola agregou, ao longo do tempo, outras possibilidades a esta perspectiva – ao mesmo tempo em que a ligação entre o ensino proporcionado pelos professores das primeiras décadas e o da única aluna que seguiu carreira como professora e permaneceu na cidade esvanecia com o passar do tempo.

Os novos profissionais que se formaram a partir da sistematização proposta por esta primeira escola conseguiram estabelecer não só um grupo parcialmente coeso e que foi capaz de forjar e aplicar sua própria concepção de dança na cidade, mas também estabelecer relações fortalecidas com profissionais da área que atuam em outros locais – inclusive com pessoas renomadas da dança brasileira. Acredito ser necessário compreender como estes

novos profissionais que surgiram a partir da década de 1970 se articularam e constituíram o sistema de ensino atualmente oferecido ao seu público. Porém, para que ocorra este entendimento, é importante apresentar um breve histórico de como se constituiu o ensino desta atividade em seu lugar de origem, a saber, o continente europeu (iniciando-se na Itália), e no Brasil. Pois mesmo com a identificação da existência de um padrão para a constituição de tal gênero de dança independentemente do local onde é constituído, é notável que cada região apresenta características próprias no que se refere ao ensino do mesmo*.

2.1.1 - *Das escolas oficiais europeias para as escolas informais brasileiras*

No que se refere à dança, o teatral e o não-teatral caminham lado a lado, às vezes convergindo, às vezes não. Por exemplo, o balé, em seus primórdios, tomou para si matrizes de movimentos advindas das danças das cortes europeias para a configuração de sua técnica¹, e passou a ser codificado “[...] por mestres a serviço das cortes.” (PORTINARI, 1989: 56). Isadora Duncan, precursora da dança moderna, se apropriou de elementos da antiguidade clássica para estabelecer seus conceitos de dança². No Brasil, existem pesquisas significativas sobre as chamadas danças brasileiras, que estão se constituindo a partir de apropriações de movimentos corporais em manifestações culturais, que não se encaixam na vertente teatral, e que são transformadas em matrizes de movimento para a execução de espetáculos de dança que não admitem a formatação dada por técnicas e estilos de dança como o balé ou a dança contemporânea³. Por fim, em seu estudo sobre como o tema do nacional se encontra nas obras do Grupo Corpo (especificamente no espetáculo 21), a pesquisadora Daniela Reis (2004) percebe a junção de uma linguagem estrangeira (considerada, neste caso, como o balé) a linguagens de dança nitidamente nacionais - como xaxado, maxixe, congadas e outras movimentações populares – a partir do conceito de circularidade proposto por Mikhail

* Para realizar a escrita deste capítulo, foi necessária a exposição de fontes documentais para o devido suporte da argumentação construída. Como resultado, esta necessidade acarretou em um maior número de páginas neste capítulo que nos demais.

¹ Segundo Bourcier (2001), “os organizadores de balés tinham as danças da corte à sua disposição. A ‘baixa dança’ desapareceu em meados do século XVI, e o balanço e a galharda não são mais empregados no fim do século, a alemanda, a gavota, a pavana, a sarabanda, o *passe-pied*, o *louré*, a *bourré*, o canário continuam na moda à espera do reino do minueto, por volta do século XVII.” (BOURCIER, 2001: 73).

² “[...] Seus modelos estéticos são os gregos – já Geneviève Stebbins, com quem estudou, havia recomendado a seus alunos que modelassem suas atitudes a partir das figuras dos vasos gregos ou das estátuas – e os artistas da Renascença italiana.” (BOURCIER, 2001: 248). “[...] A gesticulação de Isadora Duncan no palco parisiense, a despeito da referência antiga, simboliza esta busca de uma gama de gestos e posturas que permita experimentar melhor um corpo que deixa de ser percebido enquanto exterior à pessoa.” (CORBIN, 1991: 611).

³ Ver RODRIGUES (1997).

Bakhtin na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Nesse sentido, Vianna (2005) afirma que “a dança não é um ato aleatório, que você cria de qualquer forma, a partir do nada: a dança tem conceitos rígidos – mesmo Isadora Duncan tinha conceitos estabelecidos, por mais livres que fossem suas propostas.” (VIANNA, 2005: 81). Esta sentença pode ser considerada como uma admissão da existência não só de um campo anterior à emergência de quaisquer técnicas de dança teatral, mas também da ação de agentes mediadores entre o teatral e o não-teatral, reconhecidos aqui nas figuras de mestres, professores, coreógrafos, cursos, academias, universidades.

Entretanto, o Brasil apresenta algumas peculiaridades no que se refere ao ensino das técnicas de dança cênica. Enquanto que na Europa o ensino delas é centrado em grandes conservatórios de arte que são, quase em sua totalidade, financiados pelo erário público ⁴, no país, o ensino de tais técnicas é centrado em academias particulares especializadas. Cabe aqui fazer um pequeno retrocesso até o século XIX para ressaltar que a vida teatral brasileira – e aí se inclui a dança – ganhou novo fôlego após a chegada da família real, em 1808. A partir de 1811, vários artistas, entre eles bailarinos, coreógrafos, e professores de dança aportaram no Brasil. Estes profissionais atuavam como mestres de dança em voga nos salões europeus para a elite da sociedade carioca do período e como coreógrafos e bailarinos contratados para apresentarem bailados e espetáculos para divertirem o público e a família real. Também tentaram, sem sucesso, montar escolas e dirigir corpos de baile com o objetivo de formar profissionais brasileiros nessa área já no século XIX.

No século seguinte, nova leva de artistas imigrantes envidou esforços para profissionalizar o ensino da dança no país. No capítulo anterior, relatei que foi fundada a Escola Municipal de Bailados do Rio de Janeiro, em 1927, sob a direção da bailarina Maria Olenewa e com o apoio do governo após duas tentativas frustradas ocorridas em 1913 e 1926 (SUCENA, 1989: 255-258). Alguns anos mais tarde, foi fundada a Escola Municipal de Bailados de São Paulo, sob a direção do bailarino e coreógrafo Vaslav Veltchek. Entretanto, os demais artistas que para cá vieram acabaram por montar escolas particulares - a exemplo

⁴ De acordo com Portinari (1989), “coube a uma das sucessoras de Pedro, a imperatriz Ana Ivanovna, fundar a primeira escola de *ballet* na Rússia, em 1738, colocada sob a direção de Landé. Os alunos seriam filhos de servos, selecionados pelo mestre e patrocinados pela tsarina como seus pupilos.” (PORTINARI, 1989: 79). Já Soares (2002) fala que a Academia Real de Música e Dança – posteriormente denominada como a Ópera – foi fundada em 1661, por concessão do rei francês Luís XIV “[...] a um grupo de dissidentes da Confrérie de Saint-Julien des Menestriers (fundada em 1334) que, até então, era que concedia direitos profissionais a músicos-dançarinos.” (SOARES, 2002: 12).

de Juliana Yanakieva ⁵, que se radicou em Niterói, e do casal Pierre Michailowsky e Vera Grabinska ⁶, que se radicaram na cidade do Rio de Janeiro. Também participaram deste processo profissionais representantes da dança moderna, como Nina Verchinina, Ianka Rudzka, Renée Gumiel e Maria Duschenes – a diferença é que a maioria destes se radicaram na cidade de São Paulo. As contribuições destes artistas deram ao ensino da dança teatral a atual caracterização de curso livre e/ou complementar, a despeito da existência de profissionais formados por tais escolas.

Em Goiânia, o desenvolvimento do ensino da dança se deu de forma análoga ao ocorrido nas grandes capitais brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Mas existem diferenças: enquanto nestas últimas duas cidades o ensino e as academias particulares cresciam ao mesmo tempo em que companhias profissionais eram abertas - como o Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (fundada nos anos 1930), o Ballet da Juventude ⁷, o Ballet do IV Centenário ⁸, o já citado Ballet do Rio de Janeiro ou o Balé da Cidade de São Paulo ⁹, entre outras companhias - criando um mercado que absorvia parte dos bailarinos formados por estas escolas, em Goiânia este mercado simplesmente não existia. Entre os anos 1940 e 1970, quem quisesse viver da profissão ou se radicava nos grandes centros brasileiros ou se mudava para o exterior. Este quadro começou a mudar a partir da formação de grupos experimentais no final dos anos 1970, como o Grupo Via Láctea (que era ligado à Faculdade de Arquitetura da UFG), e grupos semi-profissionais e profissionais de dança moderna / contemporânea nos anos 1980, como o Grupo Energia e a Quasar Cia de Dança ¹⁰. Na década seguinte, surgiu a única companhia estatal razoavelmente estável, o Balé do Estado de Goiás. Entretanto, o mercado aberto por estas companhias ainda não era suficiente para absorver os estudantes formados pelas academias locais e que intencionavam seguir esta carreira:

⁵ Ver PEREIRA (2001).

⁶ Ver GRABINSKA; MICHAILOWSKY (1960).

⁷ Companhia de dança carioca privada que existiu entre 1944 e 1956 (CAMINADA, 1999: 411-412).

⁸ Formada em 1953, a companhia tinha o objetivo inicial de comemorar os quatrocentos anos da capital paulista e oficializar a existência de uma companhia na cidade. Foi financiado por Francisco Matarazzo Sobrinho, mas permaneceu em atividade por apenas dois anos. Ver CAMINADA (1999: 429-431) e REIS (2004: 26-32).

⁹ Fundada em 1968, esta companhia é mantida pelo governo da cidade de São Paulo e funciona como um dos corpos estáveis do Teatro Municipal de São Paulo. Originalmente, ela foi aberta como uma companhia de balé e tinha o nome de Corpo de Baile Oficial do Teatro Municipal de São Paulo. Assumiu o nome atual em 1974, ao trocar sua linguagem original pela dança contemporânea (CAMINADA, 1999: 426-428).

¹⁰ Fundada em 1988 por Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, esta companhia utiliza como linguagem a dança contemporânea. Apresenta como influência o trabalho do Grupo Energia, especificamente as experimentações de Julson Henrique. Sediada em Goiânia, obteve reconhecimento nacional e internacional com o espetáculo *Versus*, de 1994. A partir de então, tem se firmado cada vez mais no cenário da dança contemporânea como grupo independente no Brasil e no exterior (QUASAR CIA DE DANÇA, 2011).

Com dezenas de academias de dança em Goiânia, muitos talentos despontam, conquistam prêmios importantes e também ganham a estrada em busca de trabalho, salários dignos e reconhecimento. Bailarinos que integraram grupos como a Quasar Cia. de Dança, Studio Dançarte e Balé do Estado, hoje dançam no eixo Rio-São Paulo e na Europa, onde, garantem, a dança é uma profissão bem-remunerada e valorizada. O mercado de trabalho, apesar da concorrência, oferece oportunidades quase inexistentes por aqui. [...] À falta de remuneração digna se soma outras reclamações. “Aqui são raras as apresentações dos grupos. Na Europa, fazemos em média seis espetáculos por mês e todos com as salas lotadas. As pessoas vão freqüentemente ao teatro para ver balé, ópera e concertos”, compara Cristiane, que como solista da companhia Volkstheater Rostock já dançou clássicos como *Carmen* e *Coppélia*, além dos musicais *Dances Concertantes* e *Hello Dolly!*. [...] Para Duda Sharma, a maior vantagem de viver no exterior é a possibilidade de evoluir como bailarino, sustentar-se através da dança “e não amargar o desinteresse e a desinformação das instituições brasileiras e goianas, principalmente”. (BEZERRA, 1998b).

Com um mercado local muito mais restrito, seus profissionais acabaram por configurá-la de outra maneira, cujo foco não fosse apenas a formação de bailarinos aptos para trabalhar em grandes companhias. Este objetivo não se perdeu no trabalho diário do grupo de professores goianienses formado, mas outras perspectivas e possibilidades foram acrescentadas para justificar o aprendizado desta prática.

2.1.2 – A abertura das academias de dança goianienses e o início da sistematização de um ensino local

A academia *Mvsika!* Centro de Estudos abriu suas portas em 1973. Inicialmente com quatro sócios, todos egressos de cursos superiores de Música: Delmari de Brito Rossi e Elizabeth Carramaschi Teixeira eram graduadas pela UFG, enquanto que Glacy Antunes de Oliveira e Estércio Marquez Cunha eram professores desta instituição e da UFU. Eles tentavam aliar ao ensino diferenciado que propunham o diálogo entre o ensino livre e o ensino acadêmico de música, já que seus diretores faziam seus alunos entrarem em contato com outros professores universitários e participarem de cursos, concertos e festivais que ultrapassavam os liames do ensino livre desta linguagem artística.

Somente em 1974 a academia iniciou o ensino de dança, por meio de aulas de balé e jazz. A convite de Estércio, o professor Roberto Silva veio ministrar aulas de balé em Goiânia. Natural de São Paulo, ele se encontrava radicado em Uberlândia, cidade do triângulo mineiro, na ocasião da proposta recebida. Ao mesmo tempo, Ana Maria Alencastro Veiga Consort (ou simplesmente Sinhá) foi convidada para trabalhar como professora de dança na escola. Segundo Glacy Antunes de Oliveira (2010):

Quando nós começamos o *Mvsika!*, nós éramos professores de música, não é? Mas pelos estudos que eu estava fazendo na época, eu sabia que a questão da educação através da integração das artes poderia proporcionar uma formação – uma entrada no mundo das artes mais efetiva para as crianças. Você não sabe qual é a maior tendência de uma criança. Então nós começamos com uma disciplina chamada Som e Movimento para crianças de quatro anos. Nesse Som e Movimento que eu fui procurar a Sinhá, porque ela era professora de música, ela já havia se formado em Música na universidade, e não entanto eu a conheci... Eu a conhecia de muitos anos, sabia que ela teve muita aula de dança. (OLIVEIRA, 2010).

Ana Maria também auxiliava as aulas de Roberto Silva:

[...] Ele vinha toda terça-feira, dava aula, e eu repetia a aula na quinta-feira. Isso aconteceu na Rua 29, no Centro. Ela abriu ali o *Mvsika!*, ela dava a parte de música, tinha teoria musical, eu dava a parte de dança. Começamos com balé e jazz. (CONSORT, 2010).

De acordo com esta professora, a aceitação das aulas de dança na cidade foi grande – elas foram vistas, até mesmo, como uma grande *novidade* em Goiânia, a despeito de já ter existido em um passado recente outros professores de dança aqui. Por causa disso, as aulas do professor Roberto tornaram-se insuficientes para atender a demanda. Os diretores da academia começaram a buscar profissionais em Brasília, cidade na qual a bailarina goianiense Norma Lília tinha uma grande escola. Mas, em 1975, não foi Norma Lília que veio para Goiânia – no lugar de Roberto, fora convidada a professora Lúcia Toller, que era credenciada pela R.A.D.. Também neste ano, a direção da escola passou a ser função apenas das professoras Delmari de Brito Rossi e Glacy Antunes de Oliveira.

FIGURA 07 – Formação cultural, terapia, exercício físico, correção estética. Independente dos motivos existentes para se aprender a dançar, a maneira como isto passou a ocorrer a partir de 1975 era única, por intermédio da aplicação de somente uma metodologia de ensino. Folheto de propaganda do Mvsika! Centro de Estudos (1974). Acervo particular da academia.



O ENSINO DE BALLET AGORA É O MESMO DA ROYAL ACADEMY OF DANCING DE LONDRES.

Para 75, o Musika dedicou especial atenção ao curso de ballet. Quem lucrou com isso foram os alunos. Porque agora ele vai utilizar o método da London Royal Academy of Dancing. Para isso foi convidada a profa. Lúcia Toller. Agora ela está no Musika para ensinar tudo o que sabe para você. A profa. Lúcia Toller é uma das autoridades mais respeitadas em todo o país no ensino da dança. Tem curso de aperfeiçoamento na Royal Academy of Dancing. Realizou um filme-documentário sobre o ballet na educação. E já montou peças famosas como "O Pássaro de Fogo" e a "Suite Quebra No-

zes", entre outras. Todos os anos, professores de Londres testam a qualidade de seu ensino e avaliam o aproveitamento dos seus alunos. Se são aprovados, recebem um certificado da Royal Academy of Dancing assinado por Margot Fontayne. Além de tudo isso, a profa. Lúcia Toller é credenciada pela London Royal Academy of Dancing. Você vai contar, portanto, com uma invejável experiência no ensino de ballet este ano. Como você já percebeu, o Musika está oferecendo o melhor aos seus alunos. Com esta vantagem, eles vão receber também certificados de promoção.

Agora pense um pouco nos aspectos terapêuticos da dança. Ela destina-se a complementar basicamente a formação cultural que todo jovem moderno necessita. Desenvolve o ritmo, a coordenação física e mental, ressaltando ainda a graça, a beleza e o bom gosto estético. E através de exercícios especiais, permite corrigir o porte e a postura, bem como deficiências físicas, especialmente nos pés e coluna. Além de tudo isso, você tem ainda mais uma razão perfeita para estudar no Musika. A experiência da profa. Lúcia Toller. Aproveite.

ovo Endereço: Rua 29 Nº 196-Centro. Fone 6-1734 Goiânia/Goiás

CENTRO DE ESTUDOS

MVSika!

CLARINETA PIANO VIOLINO VIOLONCELO VIOLÃO FOLCLORE
 GUITARRA ELETRICA CONTRABAIXO FLAUTA TRANSVERSA
 CANTO FLAUTA DOCE TEORIA MUSICAL HARMONIA MUSICA
 POPULAR HISTORIA DA MUSICA BACH MAHLER CAETANO
 VILLA LOBOS

& ballet da london royal academy of dancing com lúcia toller

O MUSIKA CONVIDA VOCÊ PARA VIVER UMA EXPERIÊNCIA NOVA COM A MÚSICA E A DANÇA

MVSika!MVSika!

Contudo, a parceria estabelecia com Brasília também não foi suficiente para atender a procura. A academia se voltou, então, para o Rio de Janeiro, onde obteve a ajuda de Dalal Achcar ¹¹, que foi a introdutora do método R.A.D. no Brasil e era sua representante no país. Devido a esta assessoria, em 1976 o *Mvsika!* Centro de Estudos contratou a inglesa Heulwen Price, a qual assumiu a direção das aulas de dança da academia, implantou definitivamente a metodologia da R.A.D. em Goiânia e se tornou a professora de quase todas as atuais proprietárias de academias de dança da cidade. Enquanto isso, Ana Maria fazia cursos complementares tanto em Brasília quanto no Rio de Janeiro, terminando por se firmar mais como professora de *jazz* que de balé:

Nós ficamos trabalhando com a Dalal muito tempo. Eu fui pra lá, fiz cursos de balé clássico, fiz *jazz* com o Alain Le Roy, um francês que dava aulas lá [no Rio de Janeiro], e posteriormente veio a Carlota Portela. Fiz meu curso de *jazz* com a Carlota. Aí a gente não parou mais: eu ia pra Rio, pra São Paulo, era Marly Tavares, era a Joice, era o Lennie... Esse pessoal todo que dava o *jazz* era o ápice no Brasil todo, então a gente começou a fazer curso com esse pessoal pra escola crescer mesmo. (CONSORT, 2010).



FIGURA 08 – A partir da década de 1970, a iniciativa de se ensinar dança em Goiânia deixou de ser apenas papel de professores estrangeiros e temporários, os quais não chegavam a criar vínculos fortes o bastante para permanecerem na cidade. A participação local na procura e permanência de bons profissionais desta área fez vários professores, estrangeiros ou não, serem contratados por escolas locais para a implantação e ensino sistematizado de dança (principalmente balé) na capital. Desta vez, porém, a eventual ausência, ou mudança, de algum deles não significava o término do sistema que se implantava. Professora Heulwen Price (final da década de 1970). Acervo particular da academia *Mvsika!* Centro de Estudos.

¹¹ Bailarina carioca, Dalal estudou em Paris com mestres renomados como Olga Preobajenska e Maria Makarova. Porém, não se restringiu aos palcos: foi a responsável pela fundação da Associação de Ballet do Rio de Janeiro, atuou como diretora da Companhia de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e organizou a vinda de grandes companhias estrangeiras para o país (como o Royal Ballet, de Londres, a Companhia de Dança do Teatro da Ópera de Paris e o American Ballet Theatre, de Nova Iorque). Também teve sua própria academia na capital fluminense, além de ter formado o Ballet do Rio de Janeiro – companhia com a qual se apresentou no Cine Teatro Goiânia em 1961 e na reinauguração do Teatro Goiânia em 1978. Ela também foi a responsável pela criação do curso de Licenciatura em Dança do Centro Universitário da Cidade (UNIVERCIDADE), do Rio de Janeiro. Ver CAMINADA (1999: 372-373) e SUCENA (1989: 392-395).

A chegada de Heulwen iniciou o que até hoje é lembrado como a “era das inglesas”: periodicamente, outras professoras foram contratadas pela escola e se sucederam na direção de sua área de dança. Posteriormente, Gill Anthony, Jane Stanley e Juliet Ann Peach consolidaram o ensino do balé na academia e firmaram o padrão de qualidade que era buscado desde a abertura daquele estabelecimento. Permaneceram na cidade até início dos anos 1990. Tiveram seus esforços reconhecidos não só pelas diretoras, mas também por seus alunos e as famílias destes.

A principal técnica trabalhada pela escola era (e ainda é) o balé. Entretanto, outras possibilidades eram ensinadas, como o sapateado e o *jazz*. A dança moderna aparecia em coreografias com “[...] sapatilha de ponta, [...] dentro da técnica do balé clássico, um moderno diferenciado do que elas [as professoras inglesas] faziam” (CONSORT, 2010), porém não existiam aulas regulares de dança moderna¹², nas quais fossem trabalhadas técnicas como as da estadunidense Martha Graham¹³ e do mexicano José Limón¹⁴. Isto não impediu que fosse formado um grupo de alunos que fossem capazes de representar a academia em apresentações em Goiânia e fora da cidade – seja em festivais, mostras e concursos de dança. Tampouco impediu que o *Mviska!* contratasse bailarinos e coreógrafos para desenvolver trabalhos conjuntos com este corpo de baile amador que aos poucos se formava.

O primeiro destes convites foi feito à Ana Botafogo. Em 1978, a academia *Mviska!* Centro de Estudos e o Jornal Opção promoveram em parceria um espetáculo de balé clássico cujos primeiros-bailarinos convidados eram Ana e Carlos Lowzada. À época, ambos os artistas eram contratados pelo Teatro Guaíra, de Curitiba. Na reportagem escrita sobre a

¹² Embora o mérito da introdução da metodologia de Martha Graham em Goiânia seja dado à professora Lenir Miguel de Lima através do trabalho em dança que ela iniciou na ESEFEGO, Tassiana Inês Stacciarini de Resende se recorda de ter feito aulas desta metodologia como aluna da professora Heulwen Price, do *Mviska!* Centro de Estudos. Ver FÁTIMA; LEMOS; LIMA (2004: 23) e RESENDE (2010a).

¹³ Martha iniciou seus estudos em dança somente aos 17 anos, após ingressar em uma faculdade com amplo currículo em artes cênicas. Depois de diplomada, ela continuou seus estudos na Denishawn, com Ted Shawn e Ruth Saint-Denis, precursores da dança moderna nos Estados Unidos. Não satisfeita em dançar ritos astecas, deuses indianos e temas da natureza, deixou a escola e fundou sua própria companhia de dança. Nela, elaborou sua própria técnica de dança partindo do estabelecimento do plexo solar como desencadeador do movimento e da importância da respiração para o mesmo. Para esta bailarina e coreógrafa, a dança deveria expressar os problemas do seu próprio tempo. Deixou inúmeros seguidores em todo o mundo. (PORTINARI, 1989: 146-149).

¹⁴ Radicado nos Estados Unidos desde a infância, Limón iniciou seus estudos em dança com Doris Humphrey e Charles Weidman (ex-alunos da Denishawn e pertencentes à primeira geração de bailarinos modernos estadunidenses). Foi bailarino da companhia de Humphrey por dez anos, quando decidiu montar sua própria companhia. Também conhecedor de pintura e música, seu processo de criação elaborava a coreografia em um bloco homogêneo, no qual era estabelecido exatamente o que ele desejava para o compositor e para o fotógrafo. Era partidário da concepção de dança de sua mestra, cuja principal preocupação estava centrada no equilíbrio do corpo (em sua queda e recuperação) e que pregava que a dança deveria ser a expressão de um povo, devendo nascer de suas necessidades. Ver CAMINADA (1999: 225-228) e PORTINARI (1989: 154-155).

apresentação pelo Jornal Opção, foi realizada uma breve descrição do espetáculo, dos seus participantes e da sua produção:

As participações especiais ficaram a cargo das competentes, talentosas e dedicadas professoras [...] do Instituto Musika e as solistas, alunas daquele Instituto, Ariana Freitas Valle, Carintia Martinez, Carla Carvalho Donadio, Gisela de Araújo Carneiro Vaz, Heloíse Moreira Martins, Maria do Rosário Amaral Fernandes, Maria Inês Granato de Araújo, Rossana Tavares Cardoso, dentre outras garotas bonitas que fazem parte do Corpo de Baile. (MUSIKA, ARTE, 1978).

A profissão e o profissionalismo do casal de bailarinos contratados por ocasião deste espetáculo foram contemplados na perspectiva do encantamento proporcionado à sociedade local. Na verificação das falas emitidas pelas pessoas fora do meio artístico, há a sugestão da existência de uma vinculação estabelecida entre beleza, porte físico e cultura como erudição. A finalidade desta arte, nesta perspectiva, seria lançar uma camada de refinamento intelectual sobre a cultura local – nada muito diferente do que observei nas décadas anteriores. Até mesmo porque, segundo os organizadores deste evento, o objetivo da iniciativa não passava da divulgação e da formação de público para a fruição da dança:

O **MUSIKA** – Centro de Estudos, o **Jornal OPÇÃO** e a **Caixa Econômica do Estado de Goiás** – com a intenção básica de colaborar na sedimentação cultural de Goiás, promoveu este espetáculo e com honra e satisfação apresentam:

ANA BOTAFOGO – Primeira Bailarina, Teatro Guaíra, Curitiba

CARLOS LOWZADA – também do Teatro Guaíra, Curitiba

MADELEINE ROSAY – Professora e Coreógrafa – Rio de Janeiro

MIRIAM GUIMARÃES – da Associação de Ballet do Rio de Janeiro

HEULWEN PRICE R.A.D. – Maitresse du Ballet, MUSIKA – Goiânia em trabalho conjunto com as alunas do MUSIKA – Centro de Estudos, formando o primeiro Corpo de Baile Organizado em Goiás. (MUSIKA! CENTRO DE ESTUDOS, 1978).

De acordo com Glacy, ela e sua sócia procuravam trazer para a academia, na época:

[...] O que havia de mais importante e significativo em dança no país. Com o foco em dança clássica, podemos dizer, porque logo que a gente começou esse contato com a *Royal Academy* a gente trouxe tantas professoras inglesas maravilhosas [...]. Mas trazíamos também, o tempo todo, o pessoal de dança contemporânea, dança moderna e jazz. [...] E sapateado. (OLIVEIRA, 2010)

Novos nomes foram chamados, ao longo do tempo, para desenvolver trabalhos significativos em parceria com a academia. Entre eles, encontram-se os nomes de Carlota

Portella ¹⁵ (que coreografou para a academia em 1978) e Rodrigo Pederneiras ¹⁶ (que coreografou para a escola em 1982 e 1984). Quando questionei este último a respeito do grupo representante do corpo de baile da academia com o qual trabalhara naqueles anos, sobre qual o corpo que Rodrigo encontrou em Goiânia e quais as diferenças que ele apresentou (seja de crescimento ou de decadência) entre 1982 e 1984, o coreógrafo relatou que:

[...] Eu lembro que uma coisa que me impressionou muito, aqui, [...], é que - inclusive eu vim pra cá com um certo receio, porque eu não sabia o que eu ia encontrar. Quando eu cheguei aqui, era uma coisa impressionante, porque não era uma companhia profissional, claro! Não era a ideia ser uma companhia profissional... Era uma escola. O trabalho era feito com tal determinação, com tal seriedade que esse grupo – pelo menos esse grupo que eu lembro, pelo pouco que eu lembro (eu não vou saber a diferença de 1982 pra 1984 nem a porrete)... Era, sinceramente, era um trabalho, eram pessoas muito melhores do que vários outros grupos que eu tinha – com que eu já tinha trabalhado e que se chamavam grupos profissionais. (BARBOSA, 2010).

Este reconhecimento parece ser um indicativo de que se o ensino era absorvido pela população leiga como complemento educacional e cultural, o trabalho técnico e artístico que surgia era visto pelos profissionais da área do restante do país como algo de qualidade. Porém, esta não era uma exclusividade do *Mvsika!* Centro de Estudos. Em 1981, a Movimento Academia de Dança e Estética (cujo funcionamento ocorreu entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980), que era dirigida por Talita Paranhos Valtuille (ex-aluna da academia *Mvsika!*), conseguiu atrair a atenção do bailarino e coreógrafo estadunidense Lennie Dale - e que se encontrava radicado no Rio de Janeiro desde os anos 1960. Por ocasião do *I Festival Nacional de Jazz Dance*, ocorrido em Brasília no ano de 1981, uma das coreografias apresentadas pela academia Movimento foi premiada pelo júri, do qual Lennie fazia parte. Este ficara surpreso com a qualidade do trabalho apresentado no festival, e concordou em ministrar um breve curso de *jazz* em 1982 na sede da academia em Goiânia (CONQUISTA

¹⁵ Carioca, Carlota iniciou seus estudos em balé aos seis anos de idade. Interessou-se pelo *jazz* durante o ano em que frequentou a Academie Internationale de Dance em Paris. De volta ao Brasil, continuou sua formação na academia de Dalal Achcar, local onde também iniciou sua carreira de professora. Em 1976, novamente passou uma temporada de estudos na Europa: premiada com bolsa de estudos da UNESCO para o curso de Animação e Administração Cultural do Balé, ministrado pelo Teatro da Ópera de Paris, também frequentou a escola de Maurice Béjart, a London Dance Center e a escola de Rosella Rightower (Cannes). Em 1981 fundou sua companhia de dança, Vacilou Dançou, e abriu sua própria escola no Rio de Janeiro. (JAZZ CARLOTA PORTELLA, 2011).

¹⁶ Coreógrafo mineiro, Rodrigo Pederneiras assumiu em 1978 o posto de coreógrafo-residente do Grupo Corpo, companhia de dança fundada por seu irmão Paulo em 1975. Eclético, transmite em suas coreografias uma linguagem própria, que abarca desde o xaxado às danças de salão, passando pela capoeira e pelo balé. É reconhecido nacional e internacionalmente, já que também é convidado esporadicamente para coreografar para corpos de baile no exterior – como os da Companhia da Deutsche Oper Berlin (Alemanha), Gulbenkian (Portugal), Les Ballets Jazz de Montréal (Canadá), Stadttheater Saint Gallen (Suíça) e Opéra du Rhin (França). (GRUPO CORPO, 2011).

GOIANA, 1981). Embora estivesse aberto para todos os níveis, havia nas aulas majoritariamente professores de academias locais e integrantes de grupos de dança não vinculados às academias existentes – os alunos das escolas pareciam ainda não possuir a prática de participar deste tipo de evento.



FIGURA 09 – Ao longo do tempo, o trabalho realizado pelas academias de dança locais passou a atrair a atenção de profissionais renomados deste meio. Paralelamente aos cursos regulares oferecidos, oficinas e cursos de curta duração eram eventualmente organizados e oferecidos por estes locais ao público praticante desta arte, tendo como chamarizes nomes reconhecidos do universo da dança. Da mesma maneira, professores e coreógrafos eram contratados para realizar pequenos *workshops* e montar coreografias para os alunos que frequentavam estes estabelecimentos, ligando definitivamente o cenário da dança local ao cenário da dança nacional. Certificado emitido atestando a frequência no curso de jazz promovido pela Movimento Academia de Dança com o professor Lennie Dale (1982). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.

Sentindo a necessidade de alçar voos mais altos, Ana Maria se desligou do quadro de professores da academia *Mvsika!* Centro de Estudos em 1982. Inaugurou sua própria academia, a *Sinhá Jazz*, na qual ensinava, preferencialmente, a técnica de jazz. Ocasionalmente trabalhava com outras técnicas e estilos para complementar seu trabalho principal, e chegou a se apoiar na dança moderna e em elementos da dança africana para produzir seus espetáculos. Todavia, a estrutura de funcionamento da academia era muito semelhante à de seu antigo local de trabalho: seus alunos eram semelhantes aos alunos do *Mvsika!*, a preocupação familiar com o ambiente que as estudantes frequentavam continuava e

os homens que estudavam lá não deixavam de ser vistos com desconfiança – a não ser quando fossem dançarinos de *street dance*, um estilo de dança que, aos olhos da comunidade local, era mais agressivo e masculino – portanto, tolerável. Aparentemente, um padrão de funcionamento para este tipo de estabelecimento parecia estar sendo forjado. Isto não impediu que ela sofresse um abalo em 1983, quando a academia Energia Núcleo de Dança entrou em funcionamento.

Dentro deste panorama, o acervo da referida academia se mostrou singular. Primeiramente devido a sua compilação: ao contrário das outras escolas, cujos acervos foram compilados unicamente por seus proprietários, os documentos da academia Energia foram reunidos por três pessoas distintas - Maria Inês Araújo de Castro, atualmente a única proprietária e diretora artística da academia Energia Núcleo de Dança; Julson Henrique Pereira, coreógrafo do Grupo Energia e professor da academia entre 1983 e 1986; e Vanderley Alcântara Ramos Sobrinho, que foi bailarino do Grupo Energia durante os anos em que Julson nele coreografou. Apesar da academia e de seu grupo representativo ter sido formado em 1983, este acervo contém documentos relativos ao período compreendido entre 1977 e 1999, e que não se refere somente as atividades da academia e do grupo. Ele alude à experiência profissional de alguns de seus integrantes, e ao universo cultural goianiense, no período recortado.

Em segundo, devido à leitura dos seus documentos: por meio deles, é possível estabelecer um momento anterior à fundação da academia, com a descrição das atividades de alguns de seus futuros integrantes, e duas fases - a primeira corresponde aos anos compreendidos entre 1983 e 1987, enquanto que a segunda corresponde aos anos após 1987, a partir do momento em que Maria Inês se tornou a principal responsável pela academia. Esta demarcação de fases distintas na existência destas academias foi observada somente neste estabelecimento e em seu acervo.

Os documentos anteriores a 1983 demonstram que os integrantes do Grupo Energia, e da academia de mesmo nome, não eram originários de apenas um espaço de dança da cidade. Iniciado pelos sócios Tarcísio Teatini Clímaco e Fernando Madueño, ele conseguiu reunir em seus primeiros anos pessoas distintas que circulavam entre diversos espaços de dança da cidade. Todos viviam uma realidade que ia do balé clássico à dança moderna, das academias de dança aos grupos experimentais (e que aliavam a técnica contemporânea a temáticas da cultura popular e folclore brasileiro). Parte dos integrantes se conheceram na escola *Mysika!* Centro de Estudos. Os demais futuros membros circulavam tanto pelas academias, ensinando,

fazendo aulas, dançando, quanto pelos grupos emergentes de dança moderna, como o Grupo de Dança Univérsica e o Grupo Via Láctea ¹⁷.

Já nesse período, Julson, mineiro radicado em Goiânia desde a infância, começou a ter seu talento reconhecido no início dos anos 1980: era dele a autoria da coreografia citada anteriormente e que fora premiada pelo júri do *I Encontro Nacional de Jazz-Dance* e que resultou na vinda de Lennie Dale a Goiânia no ano seguinte ¹⁸. A primeira formação de Julson como bailarino veio do *jazz*, passando, a seguir, para outras possibilidades de dança, complementando sua formação com cursos no Rio de Janeiro e em São Paulo ¹⁹. Paralelamente, os demais membros do futuro Grupo Energia e da academia de mesmo nome continuaram desenvolvendo atividades paralelas na dança, atuando como professores de balé clássico, *jazz* e sapateado em academias na capital e em cidades próximas, e como *partners* (no caso dos homens) nos espetáculos de encerramento letivo destas academias. Ao mesmo tempo, faziam cursos oferecidos por profissionais e entidades renomadas e adquiriam experiência em espetáculos e festivais.

Conforme dito anteriormente, a primeira fase da academia e do Grupo foi iniciada com a fundação de ambos por Fernando Madueño e Tarcísio Clímaco. O primeiro evento que a academia organizou foi um curso de dança com o professor e coreógrafo espanhol Victor Navarro, que em 1983 estava dirigindo o Balé da Cidade de São Paulo. O curso abordava a técnica clássica e contemporânea e, apesar de ter como objetivo “extrair de cada elemento o máximo de seu potencial expressivo e criativo” (VICTOR NAVARRO, 1983), sugere que os integrantes estavam mais preocupados com o domínio das referidas técnicas que com o desenvolvimento de uma estética própria, pelo menos em relação a este curso específico. Ao mesmo tempo, a leitura sugere que havia um interesse em estabelecer contatos com artistas goianos fora da área da dança: parte dos bailarinos dançaram no espetáculo que o músico João Caetano fez em abril de 1983, ao mesmo tempo em que utilizaram músicas de Otávio Daher em *Dia e Noite*, espetáculo de estreia do Energia apresentado no mesmo ano.

Dia e Noite foi bem recebido em sua estreia. A coreografia utilizava a técnica moderna, mas o que parece ter surpreendido foi a sua temática: no primeiro ato do espetáculo,

¹⁷ Ambos foram criados na década de 1970. O primeiro, pelos alunos da disciplina Rítmica, da antiga ESEFEGO, e que atualmente compõe a Universidade Estadual de Goiás (UEG). Já o segundo era ligado à Faculdade de Arquitetura da então Universidade Católica de Goiás, hoje Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO). Ver LIMA (1998: 74-80) e RIBEIRO (2010).

¹⁸ Julson atuava na Movimento Academia de Dança e Estética como professor de *jazz* e coreógrafo, criou um duo dançado por ele e Talita Paranhos Valtuille, e que foi premiado em quarto lugar pelo júri do festival. Ver CONQUISTA GOIANA (1981).

¹⁹ Ver RODRIGUES (1983: 19) e TEM ESPETÁCULO (1984: 06).

coreografada por Tarcísio Clímaco, foi representada a relação do goiano com o universo rural por meio da Festa do Divino Pai Eterno, um universo sofrido, mas cheio de esperança de dias melhores; no segundo ato, coreografado por Julson Henrique, a temática era mais abstrata, intimista, incapaz de ser definida tanto pelo programa quanto pela filmagem, ou pelas reportagens a respeito (DIA E, 1983). Além desta apresentação, não foram encontrados documentos de outros grupos e/ou academias locais que utilizassem temáticas regionais locais na realização de espetáculos na década de 1980.

Em 1984, Julson foi considerado um dos dez melhores coreógrafos na *Mostra para novos coreógrafos*, ocorrida no Rio de Janeiro (FARO, 1984), pela apresentação de *Contra-Ataque*, coreografia composta para o segundo ato de *Dia e Noite*. A premiação recebida permitiu participar de oficinas com coreógrafos brasileiros e estrangeiros organizado pela Rio Arte, além de dinheiro para a confecção de figurinos e de cenários da coreografia premiada. Em dezembro daquele ano, foi apresentado o espetáculo *Três Atos* (ver FIGURAS 10 e 11).

As técnicas utilizadas para a construção das coreografias foram as técnicas clássica e moderna. No primeiro ato, coreografado por Fábio Marques, foi apresentada a história de uma família abandonada pelo pai contada pela perspectiva da mãe da família. No segundo, com coreografia de Maria Inês, novamente o mundo rural foi focado – desta vez pela perspectiva do lavrador oprimido pelos latifundiários. Finalmente, no terceiro, foram enfocadas situações geradoras de tensão no cotidiano daquele período. A coreografia deste último ato foi criada por Julson. Em comparação com outras escolas e grupos, como o próprio *Mvsika!* Centro de Estudos e a Movimento Academia de Dança, é perceptível que os espetáculos produzidos pelo Energia conseguiram unir a bom desempenho técnico temáticas atualizadas para aquele momento e que não tinham sido abordadas ainda por nenhuma outra academia da cidade.

FIGURAS 10 E 11 – Desagregação familiar, religiosidade popular, as peculiaridades do universo urbano, as lutas diárias pela posse da terra: estes eram alguns dos temas dançados nos espetáculos da primeira fase da academia Energia Núcleo de Dança. Até então, não eram temas comumente trabalhados por outros estabelecimentos. Programa do espetáculo *Três Atos* (1984). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.

HISTÓRICO

- Participação do Show-Musical do cantor e compositor JOÃO CAETANO, realizado no Teatro Goiânia de 26.05.83 a 29.05.83;
- Participação do III Festival de Dança Contemporânea/83, realizado no Teatro Castro Alves, em Salvador, de 28.07.83 a 31.07.83;
- Participação do III Festival Jazz-dance, realizado no Ginásio Presidente Médici - DF, de 28.09.83 a 01.10.83, onde foram premiados com o "Título de Coreografia mais Criativa";
- Duas temporadas com o espetáculo "DIA E NOITE", no Teatro Goiânia, realizados nos dias 20, 22 e 23.10.83 e 02.03 e 04.11.83;
- * Participação na I Mostra Para Novos Coreógrafos representando o Estado de Goiás (evento promovido pela RIOARTE e Associação de Ballet do Rio de Janeiro e com a participação de 85 grupos de dança de todo País) onde foi premiado entre os 10 melhores trabalhos em: Coreografia - Julson Henrique; Cenário - Fernando Costa e Figurino - Julson Henrique;
- 2 apresentações no Teatro Vianinha em Ituiutaba/MG, em 22 e 23.06.84;
- Participação no espetáculo "Sob Medida" no Teatro Goiânia, em 26.07.84;
- 1 apresentação no Ginásio Poliesportivo de Araguari/MG, em 29.07.84;
- Apresentação na Danceteria New Wave, promovida pelo Partido Verde em outubro/84.

* Patrocínio VIA CONDOTTI, DOM QUIXOTE, TECIDOS ALIANÇA, CLEYTON MODAS, CAESGO e PRODUÇÃO EXECUTIVA DE STELLA MARIS CORRÊA.

FICHA TÉCNICA

GRUPO DE DANÇA ENERGIA

COREÓGRAFOS: Fábio Luiz Marques Julson Henrique Maria Inês Araújo de Castro ELENCO: – Carlos Soares – Cida Lino – Cláudia Cesário – Durval Ibler – Fábio Luiz Marques – Fábio Peclát – Gianna Guerrante – Henrique Rodovalho – Hugo Montalvão – Maria Inês Araújo – Sionara Ioco Okada – Vanderlei Alcântara – Vera Bicalho PARTICIPAÇÃO: – Andréa Guiotti di Gregório – Carla Lopes – Cláudia Diegues	– Dílma Machado – Gláucia de Almeida – Lupe Santos – Mariza Machado ORIENTAÇÃO TÉCNICA: CLÁSSICO – Maria Inês Araújo de Castro DANÇA EXPRESSÃO – Julson Henrique FICHA TÉCNICA: ILUMINAÇÃO: Idelsino Afonso Julson Henrique PRODUÇÃO EXECUTIVA: Stella Maris Corrêa SOM: Múcio e Sérgio Conde FOTO: Rosa Berardo PESSOAL DE APOIO: Avaf, Bruno, Célia, Ecilene, Ivana, Márcio, Marluce, Sara e Marconi	PATROCÍNIO: Prefeitura de Goiânia Gráfica "O Popular" GoiaStar Casa Betânia AGRADECIMENTOS: Adelmo Café Hélio Rocha e João da Rocha Tomás de Aquino Taquinho Eliezer Szturm Malharia Nice Ilza Santana Marlene Okada Ivone Guerrante Coty RCA Naves Célio Borges Eliete Nascimento Tokinha Sérgio D. Castro
--	---	---

GRUPO DE DANÇA

ENERGIA

3 ATOS

1º ATO

CABRA CEGA

Coreografia: FÁBIO LUIZ MARQUES

Eu sou Helena!
Hoje eu posso dizer meu nome e me reconhecer nele!
E pensar que o mundo quase desabou sobre mim quando Eduardo foi embora.
O marido que sempre cumpriu com as obrigações materiais, mas esqueceu de se dar, de se entregar, abandonou a mim e meus filhos.
Maria, que sempre via no pai um herói me acusava por ele ter ido embora.
Adelaide, nunca se dava bem com ele e sempre a exigir de mim uma atitude qualquer que fosse.
E Domingos, meu único filho, o próprio reflexo da imagem do pai, não admitia que eu tivesse deixado tudo aquilo acontecer.
Mas, hoje sozinha, me transformei, me desdobrei em sete mulheres, uma para cada dia, uma para cada situação, emoção!
Tenho a fraqueza de uma e a força de outra. A sensualidade daquela que sorri.
A verdade de uma delas. A carência, a liberdade de uma que procura algo e até a fragilidade de uma outra. Mas tenho a alma das sete e isso me faz melhor, me faz mulher, me faz gente!
E já não preciso mais vender os olhos, não brinco mais de Cabra Cega!

FICHA TÉCNICA:

HELENA – Vera Bicalho
Andréa Guiotti, Carla Lopes, Cláudia Diegues, Dilma Machado, Lupe Santos e Mariza Machado

EDUARDO – Carlos Soares
Durval Ibler, Fábio Marques, Fábio Peclát, Henrique Rodovalho e Hugo Montalvão

MARIA – Sionara Ioco Okada ou Cláudia Cesário

ADELAIDE – Gianna Guerrante ou Cida Lino

DOMINGOS – Vanderlei Alcântara

FIGURINO E CENÁRIO: Fábio Marques/Regina Chaer

TEXTO E VOZ: Pedro Oscar/Tata

MÚSICAS – AVENIDA PAULISTA – César C. Mariano/Kiko Pereira
DE MARTE – Luci/Lucinha
Rapsódia sobre um tema de Paganini para Piano e Orquestra OP 43 - Variações II - XXIV
CAPRICHOS – Francis Hime - Castro Alves
CABRA CEGA – SARAH Tony Baia/Rax
IS THERE ANYBODY OUT THERE – Pink Floyd
THE KOLN CONCERT - Part II – Keith Jarrett

2º ATO

O FINADO JOAQUIM

COREOGRAFIA: Maria Inês Araújo de Castro

De morte não identificada morreu Joaquim Ribeiro.
Foi de Bala? Foi de Bile?
Foi de polícia ou grileiro?
Eram dois sem documentos a morte e o seu possessor.
Possessor que foi da Gleba fez-se em possessor de morte.
Dono de nada na vida nem da morte o é deveras.
Morte assim sem folha escrita quem pode ser dono dela?
Morreu Joaquim, 'possessor que nem possui terra.
E hoje, de corpo inteiro é possuído por ela.
Morreu Joaquim, 'possessor e isso é tudo que sei.
Sua Vida foi fora da vida sua morte, fora da lei.

AUTOR: um dos guerrilheiros da conhecida "Guerrilha do Araguaia".

ABERTURA: texto de Geraldo Vandré

ENTERRO – Música: Santa Maria de Iquique - Prelúdio Instrumental
Poesia: O Finado Joaquim - Voz: José Luiz

VIDA SOFRIDA – Música: Santa Maria de Iquique - Prelúdio Instrumental - Vida do povo, trabalho pesado... duro... sofrido... situações diversas de trabalhador e retirante.

JOAQUIM – Música: A. J. Madureira
Solista: CARLOS SOARES

TRABALHO DOBRADO – Música: Santa Maria de Iquique - Prelúdio Instrumental - A mulher submetida à dupla exploração. Fora de casa, juntamente com os homens defendendo seu sustento, em casa assumindo todos os afazeres do lar.

MOMENTOS – Música: Egbert Gismonti
- Pas de Deux - MARIA INÊS/CARLOS SOARES
- Compêndios na luta e no amor

POSSEIRO DA MORTE – Música: Egbert Gismonti - Tantas vezes expulso! Constante situação de retirante. Resistência... Morte

ENTERRO – Música: Santa Maria de Iquique - Interlúdio Cantado - Morte! Caminho a seguir... luta.

A VOLTA DO CIPÓ – Música: Geraldo Vandré - "Dia a dia milhares de Joaquins são expulsos de seu chão. Dia a dia milhares de Joaquins resistem e muitos tombam assassinados.
Não tarda, chegará o dia em que a força dos Joaquins unidos, se voltará contra aqueles que os expulsam e se construirá um novo tempo de Justiça e Liberdade".
- "Esse Ballet é uma homenagem aos Joaquins e a seu exemplo de luta".

Maria Inês

FICHA TÉCNICA

Coreografia: MARIA INÊS ARAÚJO DE CASTRO

ELENCO: Carlos Soares
Cida Lino
Cláudia Cesário
Durval Ibler
Henrique Rodovalho
Hugo Montalvão
Maria Inês Araújo
Sionara Ioco Okada
Vanderlei Alcântara
Vera Bicalho

FIGURINO: MARIA INÊS e CIDA LINO

CENÁRIO: MARIA INÊS ARAÚJO

3º ATO

"SOSSEGA LEÃO"

Coreografia: JULSON HENRIQUE

SOLISTA: Cida Lino

ELENCO: Carlos Soares
Cláudia Cesário
Durval Ibler
Fábio Peclát
Gianna Guerrante
Henrique Rodovalho
Hugo Montalvão
Sionara Ioco Okada
Vanderlei Alcântara
Vera Bicalho

FIGURINO: Gianna Guerrante e Julson Henrique
CENÁRIO: Fernando Costa e Julson Henrique

Em 1985 e 1986, o Grupo continuou participando de festivais de dança regionais e nacionais, frequentando cursos de dança para melhor apreensão das técnicas e participando de eventos diversos. O espetáculo apresentado em 1986, sem título, foi dividido em duas partes e mostrou coreografias de balé clássico, *jazz* e dança expressiva com as alunas da academia, sem abordar nenhuma temática original. Já em *Árias e Mosaico*, apresentado em maio de 1987, Julson abordava no primeiro ato uma relação hipotética entre homens do passado e do futuro, enquanto que no segundo ato Maria Inês revisitava a temática urbana através da criação de pequenos microcosmos urbanos que, aparentemente, não estabeleciam relação entre si. As técnicas utilizadas eram as mesmas, clássica e moderna, mas as temáticas abordadas eram mais abstratas que as utilizadas nos espetáculos anteriores.

Do final de 1986 a 1987, mudanças significativas ocorreram no Grupo, com a dispersão de parte de seus membros: Cida Lino, em 1986, se tornou sócia da academia Rhythmus Centro de Educação e Arte Corporal, em Anápolis (GO); Julson Henrique, em 1987, passou a dirigir o grupo de dança do Centro Cultural Martim Cererê (QUANDO OS, 1987); Vera Bicalho e Henrique Rodovalho, em 1988, fundaram a Quasar Cia. de Dança, companhia que iria obter enorme reconhecimento nacional e internacional calcada na dança contemporânea e na experimentação. Vanderlei, por sua vez, parou de dançar “[...] para ganhar dinheiro. Em Goiás as coisas são muito difíceis.” (QUANDO OS, 1987). Por razões diversas, o grupo se desfez, restando na academia, em 1987, apenas Simone Magalhães, Maria Inês Araújo de Castro e Sionara Okada. No ano seguinte, Simone também se desvinculou da academia; Sionara sairia apenas em meados da década de 1990. Estas mudanças caracterizam a entrada da academia em sua segunda fase, que corresponde ao período de 1987 até os dias atuais.

Desde então, a direção da academia, e do Grupo, passou a ser de responsabilidade de Maria Inês. Ela continuou produzindo espetáculos, participando de festivais de dança e qualificando técnica e profissionalmente seus alunos – porém, sem imprimir à suas criações temáticas tão contundentes quanto às dos primeiros espetáculos do Energia: em *Faces*, apresentado em dezembro de 1987, as coreografias foram montadas de modo a apresentar o desenvolvimento técnico das alunas de balé e *jazz*, com o enredo servindo de pano de fundo para este objetivo. Já em *A maldição de Harlech*, apresentado em 1988, o enredo fantasioso costurava as coreografias elaboradas para, mais uma vez, demonstrar a técnica clássica e de *jazz* adquirida e burilada durante o ano pelas alunas.

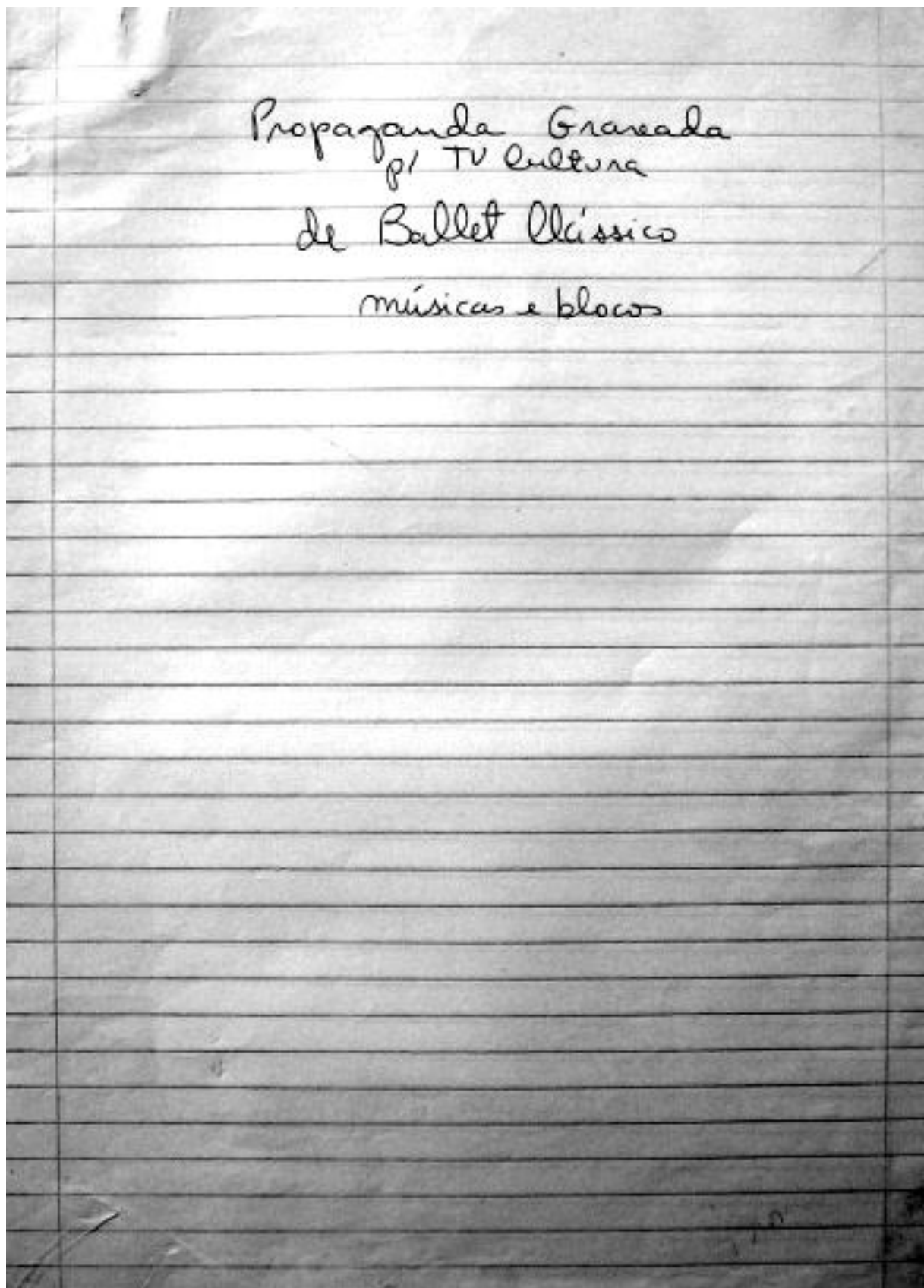
Se na primeira fase o bom desempenho técnico, seja no clássico ou no moderno, se aliava à pesquisa de uma temática original para a construção dos trabalhos da academia, em sua segunda fase a preocupação com a perfeição das técnicas ensinadas às alunas parece deixar a preocupação com a temática em segundo plano: os temas trabalhados de 1987 a 1999 deixam a sensação de *deja vu* ao enfocarem, ano após ano, o reino da floresta, as camponesas, o fundo do mar, guloseimas, duendes, o mundo de Walt Disney. Nesta constatação, é observado que há uma inversão entre a academia e o Grupo: enquanto que na primeira fase a produção coreográfica do Grupo era autônoma em relação ao ensino das técnicas ²⁰ aos estudantes, não subordinando sua existência aos alunos da academia, na sua segunda fase (e que se estende até o presente) o Grupo Energia adquiriu valor por colocar sobre as luzes da ribalta os alunos que mais se destacassem na academia. Ou seja, a existência do Grupo acabou por se subordinar à existência de estudantes com boas qualidades técnicas e artísticas:

As alunas mais adiantadas mostram o resultado de uma boa preparação técnica durante seus 11 anos de estudo, dançando em cima das pontas com toda a força, leveza e precisão. A partir deste nível, a aluna está apta a participar do Grupo Energia de Dança, tendo a oportunidade de se apresentar em mostras e festivais a nível local e nacional. (FIGURAS 15 A 24).

Nesse sentido, percebo que a estrutura de funcionamento que parecia ter sofrido um sério abalo na verdade não sofreu mais que um arranhão. Dentro deste universo das academias, não havia espaço o bastante para a experimentação, o que ocasionou o fracasso do empreendimento e a mudança de direção da academia. Tal risco não seria tentado pelas escolas que abriram suas portas e iniciaram suas atividades depois disso.

²⁰ Na academia, Maria Inês ensinava balé clássico; Julson Henrique, dança expressiva; Simone Magalhães, jazz. Ver ENERGIA NÚCLEO DE DANÇA (1986: 05).

FIGURAS 15 A 24 – Com as mudanças na direção, o principal curso oferecido pela escola passou a ser o balé. Este, a exemplo da academia *Mvsika!*, passou a ser sistematizado de acordo com a metodologia da R.A.D., bem mais formal que a experimentação permitida pela dança expressiva ensinada anteriormente por Julson. A estética dos movimentos, a organização das formações dos exercícios e coreografias, as temáticas abordadas passaram a corresponder não só à estética do balé, mas também ao novo perfil de estudante que a academia apresentava – e que era, majoritariamente, crianças e adolescentes, ao contrário do grupo de adultos que representava o trabalho do Grupo Energia nos anos 1980. Rascunho de organograma de propaganda gravada para exibição na TV Cultura (final dos anos 1990). Acervo particular da academia Energia Núcleo de Dança.



ENERGIA

Introdução - Cenas da Academia

- 1º Bloco: Crianças pequenas junto com a professora
dançar com lenços
- 2º Bloco: Exercícios na barra de costas
exercícios na barra de frente
dançar no centro
- 3º Bloco: Exercícios na barra - Pliés
exercícios na barra - jogando pernas + altas
- 4º Bloco: Exercícios de alojamento no chão
exercícios de alojamento na barra - levantando pernas
- 5º Bloco: 3 exercícios no centro
com saias pretas
- 6º Bloco: 4 meninas de roupa vinho
dançando no centro
- 7º Bloco: Exercícios na barra de ponta
giros na diagonal de ponta

ENERGIA

Introdução:

Ao iniciar os estudos de ballet clássico é preciso escolher uma escola que tenha um método sério, orientado por profissionais especializados, que forneça, paralelamente ao trabalho da técnica, o desenvolvimento do lado artístico.

É esse o caminho que a Energia Núcleo de Dança tem oferecido nos seus 12 anos de ensino da dança em Goiânia, através da professora Maria Inês Castro, formada pela Royal Academy Of Dancing de Londres.

1º Bloco

As crianças de 4 a 6 anos que iniciam seus estudos na Energia, aprendem, brincando, através de simbologias, os 1ºs passos de dança, despertando sua sensibilidade e expressividade.

2º Bloco

A partir dos 7 anos a criança inicia um trabalho cuidadoso de técnica na barra e é capaz de executar exercícios bem coordenados no centro.

3º Bloco

Dos 10 anos em diante o trabalho de barra se torna mais exigente com o fortalecimento dos músculos para que o aluno seja capaz de executar passos cada vez mais complexos.

4º Bloco

O trabalho de alongamento está presente desde cedo nas aulas da Energia para uma melhor elasticidade da futura bailarina.

5º Bloco

Aulas de danças características como a Russa, Polonesa e Húngara fazem parte do curriculum do Ballet Clássico da Energia, ampliando o conhecimento do universo da dança e colaborando no desenvolvimento do ritmo.

6º Bloco

Este é um exercício do 7º Grau que cai nos Exames feitos anualmente por examinadores vindos da Royal Academy of Dancing de Londres. Através desses exames a Energia oferece a oportunidade de seus alunos se formarem como bailarinos profissionais que recebem diplomas reconhecidos em todo o mundo.

7º Bloco

As alunas mais adiantadas mostram o resultado de uma boa preparação técnica durante seus 11 anos de estudo, dançando em cima das pontas com toda força, leveza e precisão.

A partir deste nível, a aluna está apta a participar do Grupo Energia de Dança, tendo a oportunidade de se apresentar em mostras e festivais a níveis local e nacional.

Conheça a ENERGIA NÚCLEO DE DANÇA e transforme-se numa verdadeira bailarina!

ENERGIA NÚCLEO DE DANÇA
Rua 22, Nº 697, Setor Oeste
Fone: 285-26-56

MÚSICAS

1º Bloco :
 diuto { CD azul (28) começa NO 0:38 → FIM 1:16
 { CD azul (29) → FIM 0:37
 { CD azul (30) → FIM 0:31
 guitarra e baixo → CD azul (10) → FIM 0:34

2º Bloco :
 { CD azul (5) batida → ~~FIM~~ 0:19
 { CD azul (13) Port de bras → ~~FIM~~ 0:31
 guitarra e baixo → CD azul (24) FIM → 0:24

3º Bloco CD azul (35) → FIM 1:04
 24º barra →

~~CD azul (16)~~ barra → CD Verm (16) → FIM 0:39

centro along e barra along → CD Verm (17) → FIM alceia depois de grande escat barra e sentam

~~4º Bloco~~

5º Bloco - Canção Fita

6º Bloco - VII Fita

7º Bloco { CD Amarelo (27) 1:04
 Pontas barra { CD Verm * (3) 0:43 ~~pausa~~
 Centro. CD Verm (33) 0:47

Francisco: Gravação

1ª Mús CD azul	(28)	(0:35)	+ trina gala
2ª Mús CD "	(29)	(0:35)	
3ª Mús CD "	(30)	(0:35)	

1ª Pequenos (4 a 7 anos)

Trabalham os símbolos e os aprendem bem quando

Fila: Ana Clara, ~~Luís~~, ~~Graciana~~, Camila, Tiliha, Ana Letícia,
Thayana, ~~Graciana~~, Larissa, Ilanise



1ª Mús. CD azul (28)

- 1-8 correndo de boladela
- 1-8
- 1-4
- 5-8 entra chispa a flor
- 1-4 rodinha
- 5-8 corre abrindo de costas $\frac{1}{2}$ lua
- 1-4 plie - estica - mas nas saias
- 5-8 calc de mex e fecha nos
- 1-4 plie - estica
- 5-8 calc de mex e fecha nos
- 1-4 - 4 sp. point
- 5-8 - 4 palmas
- 1-4 - 4 sp. points
- 5-8 - rodinha

2ª Mús. CD azul (29)

Sentam-se de batedeira e dormem

- 1-2. espreguiça
- 3-4 bocejo esp - dir
- 5-6 esprega os olhos
- 7-8. olhos abertos sem volta
- 1-4 bate batedeira mex cabeça
- 5-6 beijo
- 7-8 estica pernas
- 1-2 pé feio - faz m c / m m e calça
- 3-4 bate no pé
- 5-6 estica pta
- 7 da' deixo na pta
- 8 recolhe a perna e dorme

3ª Música CD azul (30) Continuação no

- 1-2 prep. senta encimada das pernas
- 3-4 avo bigode
- 5-7 alisa o cabelo
- 8 tra la la
- 2-3 casa
- 4 acha a casa
- 5-8 lê carta comando
- 1-4 avo indo p' fora

- 5-8. abrem
- 1-4 - vau de Skip
- encontram colega
- 5-8 giram e rugem as
- mentes
- e voltam p' a pose

6 IV Ponta Na Barra

CD. Amarello (27) 1.04

1º Prep braços 1ª e 2ª (1-4)

- 1-2-3-4 demi-pt - ext - desce
 5-6-7-8 rise - plie - desce - exten
 1-2 extica pt ao lado
 2-3 força lado volta
 4-5 "
 6-7 "

8 - fecha S.

1-4 1 gde plie

5-8 rise c/ port de bras e alse 2ª

1-6 full port de bras

7-8 degage p/ 2ª

Repete em 2ª 1-2-3-4
 5-6-7-8

1-4 1 gde plie em 2ª

3-4 " " " " " "

5-6 sobre rise m de S.

7-8 sobre rise alse braço 2ª p/ 2ª em rise

1-4 port de bras lado

5-6 volta

7-8 desce e fecha S. braços

1-2 tempo lie' br S.

3-4 tira outro br S.

5-6-7 courus p/ ponta da barra

8 desce com de pied
 p/ preparatória

2º Release 2 gde bat

CD LYN (3) até 0:43 alsaixa rap

1-2 release S. br 1ª

3-4 release 4ª br S.

5-8 2 schoppes p/ 2ª

1ª traca

2ª traca

1-2 release pass' derr' br br 1ª

3-4 " " br alse 2ª

2 release S.

5-6-7 pass' pass' pass'
 8 desce

1-2 gde bat derr'

3-4 " " a la 2ª

5-6-7-8 cloche tam fante tam fecha

1-2 gde bat derr'

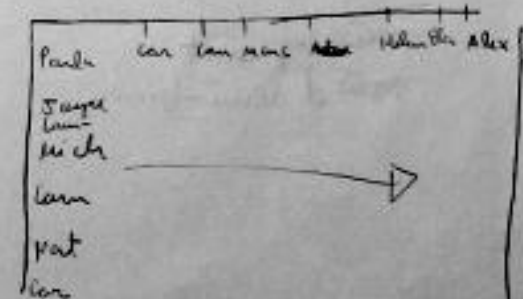
3-4 " " a la 2ª

5-6 cloche fante fecha

7-8 detourne p/ outro lado

Repete tudo outro lado

term detourne' braço S.



(F.)

(7) VII - Ver Allegro p. ta VII 1 Renata Rafaela
2 Maíra
3 Carol
4 Paula

(8) ~~Gr~~ Grupo - Pt no centro Maíra - Carolina - Alexandra
Centro diagonal C D Verm. (39) out Paula

1-2 Pose' Pir au dedans

3-4 " " " double

5-6 chassé au pose'

7-8 chassé relevé atit dernière →

Sai 1 par 1 ou 2 2 1

~~mult 8 ang degen a autres~~
1-8 Courus d'af de pte pl diag

Coupe' par de bourse' pique'
couros q' rando e pros prep.

Pose' temps levé analergue

Pose' temps levé atit u' gir br 4.6 cross

Pose' temps levé analergue

Passo pose' pata analergue fonde

Par de bourse' - gde pte' au tournant

pisa relevé' pema est à pte

chassé'

gde pte' est 1.60

gde pte' développe'

pisa relevé' 5 u' br 5.0

dance cou-de-pied

mão eng cist

mão d' demi-bras

④ IV le G raus

1 = Mis CD Verm ② also 0.56 abeisen
 1a Mis CD april 35

Jon Lon Stilling
 N
 M
 P
 Con
 Pl

2 = Mis CD Verm 16

L Sil
~~Jon~~ Jon
 Pl M Con

Jon Lon Jon Jon
 Pl M Con

3 = Mis CD Verm 17
 2x

Jon
 Lon
 Jon
 N
 M
 Con
 Pl

⑤ Canal er - Fita III e IV

① Snake

Paula 36
 Meneia 35/36

② Prod
 A F F
 E Sil Jon
 I L Jon M

③ Stamp and Claps