

Dança, Memória e História

Fazendo e compartilhando pesquisa entre oscilações e isolamentos

Profa. Dra. Fabiana Amaral (MeDHa/UFG)

Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)

Resumo: O presente texto é um breve relato dos temas e debates que permearam os trabalhos apresentados no Comitê Temático "Dança, Memória e História" durante o VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, em sua edição online, que ocorreu de 28 de julho de 2022 a 01 de agosto de 2022.

Palavras-chave: DANÇA, MEMÓRIA, HISTÓRIA, HISTORIOGRAFIA.

Doing and sharing research between oscillations and insulation

Abstract: This text is a brief report of the themes and debates that permeated the works presented at the Thematic Committee "Dance, Memory and History" during the VII National Scientific Meeting of Researchers in Dance, in its online edition, which took place from July 28 to August 1, 2022.

Keywords: DANCE, MEMORY, HISTORY, HISTORIOGRAPHY.

Em seu quarto ano de existência, o Comitê Temático "Dança, Memória e História", que teve lugar durante o VII Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, edição online e contou com 23 trabalhos de pesquisa inscritos e aprovados, sendo que 19 deles estiveram efetivamente presentes, representando diversas regiões do país, uma apresentação internacional e diferentes níveis de titulação. Destes, 18 foram comunicações orais e um painel. O comitê se dividiu em blocos de 3 a 4 comunicações, ao fim dos quais acontecia um debate de aproximadamente meia hora acerca das pesquisas apresentadas. Cada bloco foi separado por aproximações temáticas e/ou conceituais, como memória, historiografia, acervo etc. Os debates perpassaram temas como *reenactment*, construção de memórias através de danças populares, o papel do feminismo na historiografia da dança, formas de documentar a dança e como acessá-las, dentre outros.

Através dos debates, pudemos conhecer a realidade do fazer historiográfico em dança perpassando lugares do Norte ao Sul do país, oferecendo a oportunidade de acessarmos, reconhecermos e debatermos sobre as diferentes manifestações artísticas (sendo elas cênicas, populares, indígenas ou

afrodescendentes) que nos constituem enquanto artistas. Dos 19 trabalhos que foram apresentados e debatidos no Comitê, somente 12 conseguiram nos disponibilizar a versão escrita que compõem os anais de 2022, e um recebeu indicação para publicação no próximo número da Revista Brasileira de Estudos em Dança, em um movimento integrativo entre as ações editoriais desenvolvidas atualmente pela Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

As temáticas supracitadas foram trazidas e/ou debatidas por Adriana Bittencourt Machado, Aline dos Santos Paixão, Ana Carolina Cuba, Andrea Palmerston Muniz, Andrea Vieira Zanella, Bruna Garcia de Oliveira Rocha, Bruno Linhares Duarte, Carlos Augusto Andrade, Carmen Anita Hoffmann, Felipe Ribeiro, Fernando Davidovitsch, Gloria de Lourdes Rabay, Inah Irenam Oliveira da Silva, Isabela Buarque, Isis Alves, João Reis, Khyara Fontanini, Laura Vainer, Leticia Tadros, Lígia Losada Tourinho, Luciane Moreau Coccaro, Maciel Ferreira de Lima, Marina Lemos Carcereri Mano, Paulo Sérgio Santos De Lacerda, Rafaella Olivieri Barcellos Peters Henrichs, Samara Melo, Thaís Meirelles Parelli e Thiago de Souza, com coordenação de Fabiana Amaral e Rafael Guarato.

O fato de o encontro ter sido remoto pelo terceiro ano consecutivo – devido a pandemia de Covid-19 que assolou o mundo particularmente em 2020 e 2021, mas que ainda se faz presente em 2022, embora um pouco mais controlada –, nos privou das trocas e debates presenciais, que muitas vezes se estendem para além do período estabelecido, em conversas de corredores e mesas de bares, estreitando laços e criando novos. Por outro lado, o formato virtual permitiu uma reunião muito mais ampla de pessoas pesquisadoras que, de outra forma, talvez não pudessem estar presentes, inclusive com a participação de pesquisadoras que estão realizando suas formações em outros países. cremos que, para futuros encontros, um formato híbrido dentro das possibilidades pode ser enriquecedor e mais inclusivo.

Um ponto que também nos chamou atenção foi a disparidade na quantidade de inscrições entre os anos de 2020 (cerca de 40) e 2022 (aproximadamente metade disso). Parece-nos que há uma certa instabilidade no volume e no ritmo de pesquisas dedicadas a História e Memória da Dança. Uma questão importante que cabe salientar diz respeito à constatação de que parte considerável dos trabalhos apresentados são recortes de pesquisas que abordam, em sua linha principal, outros assuntos, mas que em algum ponto tocam ou se

dedicam a alguma análise particular referente a debates historiográficos e/ou de memória, não sendo estes seus alicerces.

Sob outra perspectiva, é interessante perceber que grande parte das pesquisas trabalham com princípios inter e transdisciplinares, o que também pode colaborar com essa percepção de eixo temático deslocado. Assim, muitas pesquisas são apresentadas sob a ótica historiográfica/memória em um ano e, no ano seguinte, abordada sob outra ótica em outro Comitê cujos temas transitam e dialogam. Questões geracionais, políticas, periferias e de registro do ato de dança podem ser exemplificadas como possibilidades de atravessamentos com temas centrais em outros CTs.

Artigos

As gerações profissionais do samba de gafieira: os intuitivos, os profissionais e a nova geração

Aline dos Santos Paixão (UFMG)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Este trabalho busca entender como as diferentes gerações de profissionais do samba de gafieira dialogam, principalmente em relação às técnicas corporais. Para isso utilizamos o suporte teórico de Mauss (2003), no que tange às técnicas do corpo. O recorte da pesquisa é a cidade do Rio de Janeiro nos anos 2018 e 2019. Consideramos a comunidade investigada como um “mundo da arte”, na concepção de Becker (2010). Os métodos utilizados foram a entrevista e a observação participante. Em trabalhos anteriores duas gerações de profissionais já haviam sido identificadas, chamadas comumente de *intuitivos* e *profissionais*, identificamos que vem se delineando um novo grupo que se denomina de *nova geração*. As diferenças básicas de cada geração estão na forma de apreensão e transmissão das técnicas corporais do samba de gafieira. A *nova geração* é composta em sua maioria por indivíduos jovens que aliam o uso acentuado das redes sociais às melhorias no processo de profissionalização.

Palavras-Chave: DANÇA DE SALÃO. SAMBA DE GAFIEIRA. PROFISSIONAIS. RIO DE JANEIRO.

Abstract: This work seeks to understand how different professionals generations of samba de gafieira dialogue, especially in relation to body techniques. The focus of the research is the city of Rio de Janeiro in the years 2018 and 2019. For this we use the theoretical support of Mauss (2003), regarding body techniques and the art world conception by Becker (2010) to refer to the community under investigation. The methods used were the interview and participant observation. In previous works, two generations of professionals had already been identified, commonly called *intuitives* and *professionals*, we identified that a new group has been delineating that is called the *new generation*, which is composed of young individuals who combine the accentuated use of social networks with improvements in the professionalization process.

Keywords: BALLROOM DANCE. SAMBA DE GAFIEIRA. PROFESSIONALS. RIO DE JANEIRO.

1. Introdução

A dança de salão surgiu como um dos produtos do processo de metrificação e profissionalização da dança, iniciada na idade média nas cortes europeias no século XV (BOURCIER, 2001). No Brasil, a prática das danças de salão tem início com o processo de colonização, com os europeus e com as elites

brasileiras, e se desenvolve conjuntamente com ideias sobre civilidade e o desejo de imitação de um estilo de vida cortesã. Com o passar do tempo sofrem modificações, influenciadas pelo ritmo da modernidade que irrompe nos grandes centros urbanos. No Brasil, grandes transformações do final do século XIX como o fim da Guerra do Paraguai, a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República fez com que esse hábito fosse desaparecendo entre as elites e, ao mesmo tempo, as danças populares oriundas dos negros, trazidos para cá no processo de escravização, foi ganhando espaço e se adequando ao estilo de vida urbano. Nesse processo, outro tipo de dança de salão nasce, a dança de salão brasileira de origem negra e popular, que pouco tem a ver com as danças europeias importadas antes. O maxixe é considerado como a primeira dança de salão brasileira e experimentou grande sucesso nacional e internacional entre o final da década de 1880 e início dos anos 1930 (EFEGÊ, 2009). Vários autores apontam que a dança samba de gafieira, que é o objeto desse artigo, surgiu como sucessora do maxixe (TINHORÃO, 1986; PERNA, 2001; SANDRONI, 2001; EFEGÊ, 2009).

Os caminhos que o samba de gafieira percorreu para chegar às configurações atuais se inicia com as formas populares de dançar das classes pobres e trabalhadoras do Rio de Janeiro, influenciadas pela cultura afrodiáspórica e passou por momentos de expansão e de encolhimento ao sabor dos contextos culturais. Em relação ao contexto atual o pesquisador Veiga (2011), indica que por volta de 1980 se fortaleceu a profissionalização dos dançarinos de dança de salão na cidade, estimulados por uma demanda oriunda da classe média, que desejava frequentar as gafieiras e aprender as danças de salão que ali se praticavam, entre elas o samba de gafieira. A crescente profissionalização além de proporcionar uma multiplicação de academias de dança no Rio de Janeiro, possibilitou a existência de eventos especializados em dança de salão ou mesmo de um dos estilos específicos da dança de salão. No nosso caso são os Congressos de Samba de Gafieira, espaços que compõem o recorte desse artigo. À frente desses eventos estão profissionais considerados como pertencentes a uma nova geração, e que estão promovendo significativas e rápidas transformações no mundo do samba de gafieira.

Diante do exposto, as questões que nos conduzem em nossa investigação são: quais as diferenças nas formas de transmissão das técnicas corporais entre as diferentes gerações e como elas dialogam? Quais são os modos de fazer, as técnicas e ferramentas que entram em jogo nessas novas

configurações? Portanto, o objetivo deste artigo é entender como os atores sociais envolvidos nas recentes transformações dialogam com as gerações profissionais anteriores, principalmente no que tange às técnicas corporais, e nesse processo identificar os modos de fazer, formas de transmissão das técnicas corporais e quais ferramentas são utilizadas.

Para isto, foram escolhidos dois grandes eventos de samba de gafieira que acontecem no Rio de Janeiro anualmente, o *Sambamaniacos (SM)*, que acontece desde 2011 e o *Gafieira Brasil (GB)*, que teve sua primeira edição em 2015. Utilizamos como métodos a entrevista e a observação participante. Para as entrevistas, seguimos as orientações de Alberti (2005) quando afirma que na história oral os entrevistados devem ser tomados como unidades qualitativas, e que para selecioná-los é necessário um conhecimento prévio do universo estudado. Portanto, os entrevistados foram escolhidos por serem atores sociais privilegiados na construção das atuais configurações do samba de gafieira na cidade. Entrevistamos seis profissionais, dos quais cinco são reconhecidos pelo próprio campo como pertencentes a uma nova geração de profissionais e uma, reconhecida como profissional tradicional, constituindo assim, o sujeito desviante.

A investigação se aproxima da metodologia etnográfica. Praticar a etnografia é “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (GEERTZ, 1978, p. 15). No entanto, o que define a etnografia é o tipo de esforço intelectual que é preciso empreender para se chegar ao que o autor chama de “descrição densa”. Essa estratégia adequa-se aos objetivos desta pesquisa que pretende analisar, interpretar e buscar significados contidos nas práticas e não apenas descrevê-las. A observação participante foi utilizada nos bailes dos eventos SM 2018 e GB 2019, num total de oito bailes, quatro em cada evento. Os organizadores dos eventos foram consultados para autorização, assim como informados sobre os objetivos da pesquisa. Assim, meu principal papel nos encontros bailantes era de observadora e, ao mesmo tempo, por ser dançarina e professora, eu não era uma figura estranha ao ambiente, estando integrada às práticas e comportamentos do evento. Portanto, minha participação foi feita de modo a privilegiar a observação. Mantive um diário de campo, anotando as cenas, sensações pessoais, organização, estrutura e descrição dos bailes durante os mesmos. Nos bailes não foram feitas entrevistas ou quaisquer perguntas aos

presentes. As entrevistas foram realizadas em outro momento.

A seguir, empreendemos algumas considerações teóricas e conceituais acerca do objeto a fim de contextualizá-lo, onde incluímos um debate sobre o desaparecimento das gafieiras do Rio de Janeiro e a ascensão das academias de dança como lugar de excelência da prática das danças de salão, entre elas o samba de gafieira. Essa seção nos leva também à justificativa da escolha dos eventos especializados como *locus* da pesquisa. Nas seções seguintes apresentamos os resultados encontrados no campo e fazemos nossa análise sobre as relações que observamos entre as diferentes gerações de profissionais e encerramos o texto com as conclusões.

2. Samba de gafieira: uma dança popular

O samba de gafieira faz parte do que se entende por cultura popular, sendo uma dança popular. No entanto, diante da complexidade do tema, não pretendemos tentar conformar o fenômeno real (samba de gafieira) a modelos e conceitos (cultura popular/ dança popular), dessa forma, nos inspiramos no olhar sobre cultura popular que Hermano Vianna constrói em sua experiência na investigação do mundo funk carioca. “O baile funk carioca é um exemplo bastante rico de como elementos culturais de procedências diversas, ‘autênticos’ ou não [...] podem se combinar de maneiras inusitadas” (VIANNA, 1990, p. 245). Portanto, não nos preocupamos neste trabalho com a identificação ou resgate de uma pretensa pureza ou de um samba de gafieira “autêntico” – que poderia estar em risco diante de interações de diversos tipos. O nosso interesse são as interações mesmas, o que o samba de gafieira é, e não o que foi ou o que poderia ter sido.

A dança popular, a fim de não cair em conformações limitantes oriundas dos debates e paradoxos do campo da cultura popular, deve seguir essa visão aberta e dialogar com seu meio social. O pesquisador de história e memória da dança Rafael Guarato (2014), em artigo que promove uma reflexão sobre a situação das danças populares no debate da cultura popular, defende que:

A dança popular se encontra sempre selecionando e incorporando significados e práticas. A tradição, a cultura, o social, são vividos de formas específicas, singulares e em movimento. Se fixarmos definições generalizadas, estaremos desprezando várias e contrastantes significações (GUARATO, 2014, p. 71).

O autor alerta ainda que as diversas modalidades de danças populares, entre elas as danças de salão, “não possuem apenas um modo de fazer, assim como, as regras que direcionam esse fazer, se refazem de tempos em tempos segundo tensões e interesses antagônicos no seio popular” (GUARATO, 2014, p. 72).

Para compreender o samba de gafieira enquanto prática social, cultural e artística fruto da cooperação de elementos diversos, utilizaremos a perspectiva de *mundos da arte*, da qual “Não se trata de uma abordagem cuja finalidade seja a de produzir juízos estéticos [...]. Pelo contrário, ela possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte” (BECKER, 2010, p. 27-28). Acreditamos que essa abordagem favorece a compreensão do nosso tema, dado que sua dimensão relacional é inerente. Adotar a perspectiva de mundos da arte é assumir que existe uma cooperação para a criação desse mundo, uma partilha de saberes que foram adquiridos em diferentes contextos e que são partilhados principalmente no salão de baile. “Falar da organização de um mundo da arte [...] é outra maneira de falar da distribuição dos saberes e do seu papel na ação coletiva.” (BECKER, 2010, p. 78).

Dentro desse *mundo do samba de gafieira* o baile se configura como um evento de grande importância, oferecendo um rico campo de observação aos trabalhos desse tema, e pode ser definido como:

Reunião festiva cuja finalidade principal é a dança de par enlaçado. Os bailes em salões de gafieiras, clubes sociais, *dancing clubs* e mesmo em casas de família figuram, na história do samba, como espaços e momentos não só de lazer e entretenimento, mas também de socialização e afirmação artística. Foi neles que o mundo do samba criou e desenvolveu, graças ao talento de grandes dançarinos, o estilo popularizado como “samba de gafieira” (LOPES & SIMAS, 2015, p. 30, grifo do autor).

Apesar de outros estilos de dança de salão como o bolero, o soltinho, o zouk, a salsa e o forró também serem praticados no baile, existe uma relação estreita entre o samba de gafieira e o baile, e este, algumas vezes recebe apenas o nome de gafieira. Geralmente um baile recebe o nome de gafieira quando está dentro de certos marcadores geoespaciais da cidade, como os bairros de periferia e é frequentado pelas classes menos favorecidas. Vejamos a definição de Lopes e Simas (2015) sobre a gafieira:

Espécie de casa noturna onde se realizam bailes com entrada paga e música orquestral. Outrora era frequentada basicamente por um público específico, amante da dança, mas de baixo poder aquisitivo, como os componentes das antigas escolas de samba. [...] A partir da década de 1960, tornando-se um modismo, as gafieiras passaram a ter frequência mais eclética, incluindo pessoas de classe média alta (LOPES & SIMAS, 2015, p. 137).

Em adição aos bailes, o mundo do samba de gafieira se estende por outros espaços, como escolas de dança, teatros, salas de ensaio, espaços públicos e, mais recentemente, os espaços virtuais. É interessante observar que quase todas as pesquisas acadêmicas (teses e dissertações) consultadas para este trabalho fizeram etnografias em salões de dança na cidade do Rio de Janeiro, a maioria conhecidos como gafieiras. No entanto, vários desses trabalhos vinham alertando que as gafieiras estão fechando suas portas e perdendo força dentro do circuito das danças de salão e as academias de dança estão assumindo um lugar central (MASSENA, 2006, p. 80; SOUZA, 2010, p. 119; VEIGA, 2011, p. 225).

Veiga, já em 2011, alertava para uma “atomização” do mundo da dança social, onde o público que antes se concentrava na gafieira, agora se dilui nos bailinhos das academias. E constatou que “hoje são a Zona Sul e a Lapa renovada que atraem o público jovem de classe média para ambientes de dança, convertidos em ‘lugares da moda’” (VEIGA, 2011, p. 282). Antes de Veiga, São José (2005), em pesquisa realizada também na gafieira Estudantina, já apontava que a proliferação das escolas de dança de salão na cidade do Rio de Janeiro e os bailinhos eram motivo de uma diminuição da frequência dos bailes na gafieira Estudantina.

Em razão da transição do baile, de um ambiente público, a gafieira, para um ambiente mais controlado, como a academia de dança, vários aspectos devem ser levado em conta. Uma atenção maior para a técnica da dança é observada, por exemplo. Mesmo que em teoria, qualquer pessoa possa participar desse tipo de baile, na prática, o público passa a ser (na grande maioria) quem faz aula de dança de salão. Assim, um público mais interessado no movimento bem executado, no aprendizado dentro de um contexto formal, no consumo das últimas tendências em metodologia, técnicas de movimento, músicas, calçados e vestuário para dança de salão vai sendo moldado. Podemos interpretar, portanto, os eventos especializados como uma culminância dos interesses cultivados na academia de dança.

Se antes, o interesse em pesquisar o samba de gafieira levava à gafieira como lugar central, hoje o pesquisador encontraria esse salão esvaziado. A

contribuição dessa pesquisa, ao mostrar os caminhos que o samba de gafieira percorre além do salão da gafieira é facilitar a continuidade da pesquisa sobre o tema, descortinando o panorama e mostrando as ramificações que o tema oferece. Os eventos especializados, *locus* dessa pesquisa, são encontros anuais onde o samba de gafieira é pensado, discutido, praticado, compartilhado, onde surgem novas tendências e se articulam ideias sobre inovação, preservação e tradição.

3. Alguns resultados e análises sobre as configurações geracionais do samba de gafieira no Rio de Janeiro

A partir dos relatos coletados identificam-se três gerações de dançarinos de samba de gafieira na cidade do Rio de Janeiro: a geração dos *intuitivos*; a geração dos *profissionais*; e a *nova geração*. As características básicas de cada geração estão na forma de apreensão e transmissão dos conhecimentos inerentes ao samba de gafieira. Os *intuitivos* são aqueles indivíduos que aprenderam a dançar de forma menos sistematizada, em casa com familiares ou nos bailes, sem uma configuração estruturada de ensino-aprendizagem. A geração dos *profissionais* foram os primeiros a sistematizar esse conhecimento a fim de transmiti-lo a um público disposto a pagar para aprender. A *nova geração*, por sua vez, é composta em sua maioria por indivíduos jovens que aliam ferramentas da internet às melhorias no processo de profissionalização.

Observamos também que os modos de dançar de cada geração misturam-se no mundo do samba de gafieira na cidade do Rio de Janeiro. “Cada vaga de inovações deposita uma camada de sedimentos onde se reencontram todos os praticantes e todos os amadores que não podem, ou não querem, reconverter-se e acompanhar a última onda de novidades” (BECKER, 2010, p. 286). Na verdade, à medida que vamos compreendendo o mundo do samba de gafieira no Rio de Janeiro, percebemos que as divisões por gerações estão mais ligadas aos modos de fazer do que ao tempo. Observamos que as várias gerações coexistem ao mesmo tempo e muitas vezes no mesmo espaço, ou seja, dançam juntos nos mesmos bailes, algumas vezes fazem aulas uns com os outros e participam dos eventos especializados citados no início do texto.

A diferença entre os *intuitivos* e os *profissionais* está ancorada na dicotomia entre “inato” e “adquirido” e segundo Veiga (2011) é um debate que está

continuamente presente no mundo do samba de gafieira e em outros campos, “semelhante discussão ocorre no campo do futebol e de outros esportes, entre a arte, o prazer [...] e o profissionalismo, a disciplina e a técnica [...]” (VEIGA, 2011, p. 247). Em trabalhos anteriores (SOUZA, 2010; VEIGA, 2011), a diferença entre os *intuitivos* e os *profissionais* já foi identificada e discutida através do inato e do adquirido no mundo do samba de gafieira.

A geração dos intuitivos, como os próprios atores sociais denominam, é composta por pessoas que aprenderam a dançar de forma não sistematizada, nos bailes ou em festas familiares. Esses hábitos faziam parte dos esquemas de lazer da classe trabalhadora desde o final do século XIX e na primeira metade do século XX no Rio de Janeiro. Mas é preciso chamar a atenção para o fato de que o pouco desenvolvimento das técnicas de ensino, não significava ausência de técnica corporal. Pelo contrário, de acordo com as considerações de Mauss, as técnicas do corpo são “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003 p. 401). A questão da falta de técnica é uma confusão que pode surgir, diante de palavras utilizadas nos discursos para se referir a esses dançarinos, como “intuitivos” ou “instintivos”. Essas palavras remetem a modos de ação ou processamento de informação por vias diferentes da racional, seria portanto, uma dança gestada e desenvolvida através da “intuição” ou do “instinto”. Vejamos um trecho dos relatos coletados:

Não dá nem pra falar que as técnicas mudaram, porque é assim, antigamente não tinha técnica. A gente foi colocando a técnica porque a gente precisava academizar os movimentos para poder ensinar. Mas a galera da antiga, não que eles não fossem técnicos, não fossem brilhantes, mas a dança deles era muito mais intuitiva (A. P., 2019, entrevista concedida à autora).

No entanto, o que é mais seguro é que essa dança era desenvolvida por meio da observação e imitação, processos indiscutivelmente racionais. Portanto, “é preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (MAUSS, 2003, p. 404). Essa forma de transmissão dos modos de dançar que circula entre os chamados intuitivos, seria o que Mauss denomina de uma imitação prestigiosa, que ocorre quando “a criança ou o adulto imita os atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela” (MAUSS, 2003, p. 405). O mundo do samba de gafieira é um mundo baseado na hierarquia e

no prestígio que se consegue através da dança, pois “existem hierarquias que se articulam diretamente ao domínio da técnica dos movimentos da dança de salão” (SOUZA, 2010, p. 168). Portanto, os indivíduos mais hábeis são os que possuem maior autoridade e prestígio, e no salão seriam imitados pelos novatos. No salão, os papéis de ação e observação se alternam o tempo todo, criando assim um ambiente perfeito para a imitação prestigiosa, que acontece quando “o indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros” (MAUSS, 2003 p. 405).

A geração profissional, conhecida por trazer novos modos de fazer nas questões de transmissão e assimilação na dança de salão foi encabeçada por Carlinhos de Jesus e Jaime Arôxa (PERNA, 2001; SÃO JOSÉ, 2005; MASSENA, 2006; SOUZA, 2010; VEIGA 2011). Eles passaram a representar o dançarino-profissional, e não mais o dançarino por prazer-lazer. Semelhante processo é observado no futebol quando “o ‘futebol-arte’ praticado por ‘malandros’, ‘mulatos’ e ‘dançarinos’ começou a ser questionado [...] e a predominância da jogada ensaiada sobre o improvisado caracterizam essa nova *Bildung* esportiva” (GIL, 1994, p. 08). Tanto o samba como o futebol constituem áreas no imaginário popular e mesmo no da maioria dos praticantes, distante de concepções profissionais onde durante muito tempo “o jogador não era visto como um ‘profissional’ e sim como um ‘artista da bola” (PRONI, 2000, p. 138).

Segundo Veiga (2011), a dança “contaminada pelo dinheiro” era um motivo de objeção por parte dos dançarinos antigos (intuitivos) que eram defensores dos passos livres e improvisados. Não apreciavam a dança dos jovens, consideravam uma dança ensaiada e sem emoção. Outros fatores fazem parte dessas tensões entre gerações e “Parte da disputa está ligada à [...] mudança das referências da Zona Norte para a Zona Sul, com o sucesso das aulas nas academias cariocas” (VEIGA, 2011, p. 281). Mas se antes, o processo de profissionalização e ensino da dança de salão era o novo, que chegava para confrontar o estabelecido, hoje é o sistema vigente.

Hoje em dia podemos dizer que é totalmente ‘acadêmico’, se você não aprende o samba na academia (de dança), você não vai conseguir dançar, você vai dançar aquele pagodinho ali no bar, mas dançar samba de gafieira, você precisa entrar numa academia, numa escola de dança (R. S., 2018, entrevista concedida à autora).

Essa declaração corrobora com o que já vinha sendo constatado sobre a centralidade da academia de dança, como vimos antes nesse texto. E nos mostra também que a principal diferença entre os intuitivos e os profissionais estão nas formas de apreensão e transmissão das técnicas corporais.

3.1 A nova geração

É importante destacar que não existe consenso entre os entrevistados sobre fazer parte de uma nova geração. Identificamos dois pontos de vista: um que enxerga um afloramento da nova geração como algo natural e sem conflitos e outro que, ao assumir um posicionamento como nova geração, assume propositalmente uma quebra com padrões anteriores. Mas apesar dessas diferentes visões, todos os relatos citam a existência de uma nova geração, ao se referir a profissionais que têm modos de fazer diferentes tanto dos intuitivos, como da primeira geração de profissionais. A perspectiva que considera a nova geração como algo natural relaciona os novos modos de fazer às mudanças do cotidiano. O advento de uma nova geração estaria aliado às mudanças nas vestimentas para o baile e o uso das novas tecnologias de comunicação nos processos de transmissão do samba de gafieira, o que seriam incorporações naturais e não estratégias de oposição ao estabelecido.

Consideramos que esse ponto de vista está relacionado a uma negação da possibilidade de entrar em conflito com as gerações anteriores, portanto estaria ligada à visão de que as mudanças são naturais e sem enfrentamentos. A fala a seguir ilustra bem esse posicionamento:

O meu olhar sobre a nova geração é diferente, a geração que tava atuando quando eu comecei a dançar, Bolacha, Jimmy, Álvaro, Chocolate, Sheila Aquino, Yolanda Reis, Gerson Reis, Jaime Arôxa, Carlinhos de Jesus, eles são a nova geração! Eu, Léo, Kadu, Robinho, Gustavo, Robertinha, Andressa, a galera de 30 (anos) pra baixo, nós não somos nova geração, nós não somos nada! A gente não contribuiu com nada. A nova geração são eles, eles estão na ativa, eles transformaram muita coisa, eles são os grandes donos das escolas ainda e eles só vão sair do patamar de nova geração, quando a velha guarda morrer. Ainda tem uma geração anterior a eles, que é Valdeci, Soninha, Os Mais da Gafieira¹, Osvaldo, Marquinhos Copacabana, Vera Reis, tem uma galera de antes, que ainda estão aí trabalhando, estão vivos, eles são os das antigas. Eu não consigo ver o Bolacha hoje com 50 anos e achar que ele é das antigas, ele está

¹ Grupo representativo dos dançarinos antigos, chamados de “intuitivos” ou “das antigas” organizado por Valdeci para se apresentar mediante improvisado em bailes. Para ver Os Mais da Gafieira: <https://www.youtube.com/watch?v=Elobu0Hd8t4>.

produzindo, ele tá formando garotos que estão concorrendo comigo. Essa é minha visão sobre nova geração, isso pode fazer muito sentido para outras pessoas e eles se acharem diferentes, como nova geração, mas eu estou engatinhando ainda. Eu sou só um cara que tá fazendo um evento. Se você só tem duas categorias, nova geração e a galera da antiga, eu não tenho termo para mim, eu não sou nada, para mim é isso (R. M., 2019, entrevista concedida à autora).

O entrevistado considera que a geração conhecida por *profissionais*, já identificada em outros trabalhos, na verdade seriam os grandes inovadores e deveriam ser reconhecidos ainda hoje como nova geração. Na sua fala, observamos que os grandes atores sociais que estão em cena são os intuitivos e os profissionais, os dançarinos e professores mais jovens, na sua visão, ainda não merecem um lugar no contexto e explicação do mundo do samba de gafieira. Em outros trechos, percebemos que o entrevistado admite e utiliza o termo “nova geração” para designar indivíduos que trazem inovações, ora se colocando dentro, ora se colocando fora desse contexto: “Quando veio a nova geração, era necessário deixar entrar com o tênis, com a calça jeans, não podia calça jeans! Como é que na década de 90 (1990) na dança de salão ainda não se podia?” (R. M., 2019, entrevista concedida à autora). Percebemos que o entrevistado enxerga a nova geração como um acontecimento natural da época, como uma coisa que veio espontaneamente de acordo com as modas, com as novas tecnologias e contextos atuais. O entrevistado nega uma identificação com um movimento deliberado de construção ou participação em uma nova geração. Talvez essa dificuldade se assente na concepção de que para o novo nascer o velho deve, necessariamente, morrer, como também em um desejo de não se indispor com as gerações anteriores e sim cooperar com elas.

Por outro lado, a visão que demonstra um posicionamento deliberadamente opositor aos antigos modos de fazer, tem como objetivo transformar antigas convenções. O mundo do samba de gafieira possui convenções pautadas na hierarquia, no prestígio e no tempo de dança (SOUZA, 2010; VEIGA, 2011). O conceito de convenção “abrange perfeitamente os procedimentos normalizados de fazer as coisas que caracterizam todas as artes” (BECKER, 2010, p. 70). Portanto, um procedimento comum até então, eram os quadros de professores de congressos ou eventos serem preenchidos por professores mais famosos e antigos, de maior prestígio e com mais tempo estabelecido no mercado, na grande maioria reconhecidos como sendo da geração de profissionais. Nos

relatos, podemos observar como um dos eventos investigados nessa pesquisa nasce com a intenção de promover mudanças nesse cenário. Essas diferenças de posicionamentos revelam duas formas pelas quais as mudanças podem ocorrer em um mundo da arte: “podem acontecer aos poucos, quase imperceptivelmente, ou podem desencadear graves conflitos entre aqueles que delas tiram proveito para a sua notoriedade e aqueles que serão lesados” (BECKER, 2010, p. 256).

A ideia do Sambamaniacos surgiu em 2010, eu queria fazer um evento que fosse ajudar a divulgar a nova geração que tava surgindo e que não tinha muita oportunidade. Antigamente eram sempre os mesmos (profissionais) que viajavam, eu já tava no mercado nessa época, já tava começando a fazer muitos trabalhos junto com esses caras. Mas eu via uma galera talentosíssima que não tinha oportunidade, então o intuito era trabalhar com a galera da nova geração da época. Recebi muitas críticas, e as críticas eram em relação a escolha dos professores que iam dar aula, que eram mais novos, o valor do cachê que era baixo (L. F., 2018, entrevista concedida à autora).

Aí em 2011 o L. teve uma ideia maravilhosa que foi a de fazer o Sambamaniacos. Ele mostrou uma galera incrível pro Brasil e fez com que essa galera tivesse espaço. No início, infelizmente, os graúdos, os coroas, os nossos mestres que a gente ama, realmente a gente adora eles, foram muito resistentes com a ideia. O L. apanhou muito porque tinha aquele incômodo: “como é que faz um evento e não me convida?”, tinha esse lado que era péssimo. A ideia do L. sempre foi a de juntar os mais velhos com os mais novos, **mas no início, se ele fizesse isso, não ia ter lugar pros mais novos** (K. V., 2019, entrevista concedida à autora, grifo nosso).

A existência de um evento de samba de gafieira no Rio de Janeiro, sem a presença de ao menos um nome “de peso”, colocava em risco a hierarquia do mundo da arte em questão. Esses indivíduos inovadores conseguiram demonstrar que o mundo do samba de gafieira poderia funcionar apenas com o profissionalismo e com o apoio das redes sociais. A estrutura do prestígio e hierarquia existente foi profundamente abalada, principalmente com o sucesso do evento e o crescente público que aderiu a esse novo formato. Ou seja, segundo Becker (2010), o novo formato conseguiu pessoas suficientes para cooperar. Ao mesmo tempo, novos nomes entravam em cena e novas reputações começaram a ser construídas. “Os mundos da arte constroem sistematicamente reputações, porque conferem importância aos indivíduos, àquilo que eles fizeram e ao que são capazes de fazer” (BECKER, 2010, p. 287). Sobre as mudanças no mundo da arte, Becker destaca:

Qualquer ataque às convenções e à estética nelas implícita representa, finalmente, um ataque ao sistema de estratificação vigente. [...] Ora, uma contestação dos costumes (as convenções para o caso que nos ocupa) representa de fato uma contestação à estrutura social vigente (entenda-se:

a organização de um mundo da arte). Nos mundos da arte, estes grupos e os inovadores entram, portanto, em conflito aberto com o sistema hierárquico que os rege e lutam pela sua substituição (BECKER, 2010, p. 253)

Os jovens profissionais passaram a ser legitimados por seus iguais, pelo trabalho nas redes sociais e pelo público, e não mais pelos seus mestres. Eles estavam conscientes disso, era uma barreira que eles pretendiam romper e um conflito que eles estavam dispostos a administrar. Relatam que enfrentaram muitas críticas dos mais antigos: “Críticas pelo nosso pouco tempo na dança e já querer fazer evento. Mas na verdade é porque não eram chamados né, era voltado pro pessoal da nova geração” (R. S., 2018, entrevista concedida à autora). Podemos afirmar, desse modo, que os dois tipos de mudança estão em curso no atual mundo do samba de gafieira: mudanças que são implementadas aos poucos, nos modos de vestir, se comunicar, na evolução da técnica que o ensino promoveu; e mudanças bruscas intencionais, a fim de desestruturar a ordem estabelecida e conquistar espaço.

4. Considerações finais

Concluimos que apesar de não haver um consenso nos discursos, o conjunto das falas e observações nos mostra que emerge uma *nova geração* de profissionais de samba de gafieira compatível com recursos tecnológicos e comunicativos contemporâneos. Essas gerações se diferenciam umas das outras, essencialmente, pelos modos de transmissão das técnicas corporais, na organização de seus fazeres profissionais e no uso das redes sociais através da internet. Foram observadas relações de tensões mas também de cooperação entre elas. Concluimos também que a nova geração faz progredir o processo de profissionalização iniciado pela geração de profissionais, além de incorporar de forma mais potente a utilização das redes sociais nas práticas profissionais, comunicacionais e técnicas do mundo do samba de gafieira. Os profissionais da primeira geração promoveram um deslocamento das atividades da gafieira para a academia de dança; a nova geração abre novos espaços: os eventos especializados e as comunidades virtuais de samba de gafieira.

Referências

ALBERTI, V. **Manual de História Oral**. 3ª ed. Rio de Janeiro: editora FGV, 2005.

BECKER, H. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente** (tradução: Marina Appenzeller). 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EFEGÊ, J. **Maxixe, a Dança Excomungada**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009 [1974].

GEERTZ, C. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIL, G. O drama do Futebol-Arte: o debate sobre a seleção nos anos 70. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 25, p. 100-109, 1994.

GUARATO, R. Por um conceito de “danças populares”. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 61-74, jan/jul 2014.

LOPES, N.; SIMAS, L. **Dicionário da História Social do Samba**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

MASSENA, M. **A Sedução do Brasileiro**: um estudo antropológico sobre a dança de salão. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. *In*: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PERNA, M. A. **Samba de Gafieira**: a história da dança de salão brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: O Autor, 2001.

PRONI, M. W. **A metamorfose do futebol**. Dissertação. São Paulo: Instituto de Economia/ UNICAMP, 2000.

SANDRONI, C. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SÃO JOSÉ, A. M. **Samba de Gafieira**: corpos em contato na cena social carioca. 2005. 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

SOUZA, M. I. G. **Espaços de dança de salão no cenário urbano da cidade do Rio de Janeiro**: tradição e inovação na cena contemporânea. 2010. 203 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo.** São Paulo: Art Editora, 1986.

VEIGA, F. B. **“O ambiente exige respeito”:** etnografia urbana e memória social da Gafieira Estudantina. 2011. 466 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1990.

Aline dos Santos Paixão (UFMG) 1058

Dançando lambada: performando a dança de salão¹

Andrea Palmerston Muniz (PPGPC-UFG)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Neste artigo traremos a dança nomeada “Lambada”, um “hit” discográfico da década de 1990, hipotetizando a mesma como um marco onde a dança de salão se transforma, portanto, um divisor na história da dança de salão brasileira, o momento que consegue autonomia de definir, escolher e direcionar seus próprios interesses enquanto dança. Para tal buscamos analisar o momento histórico nos finais da década de 1980 e início da década de 1990, em que com a ampliação e inserção de um mercado de trabalho de dança de salão, sendo a dança lambada o divisor deste momento na história. Parece-nos interessante analisar em sua relação com a dinâmica geradora de um mercado de trabalho e ampliação de produtos para as danças de salão. A dança lambada a que traz a dança de salão para a cena com um novo público, novos profissionais para a dança de salão e a abertura de um mercado de serviços e produtos, e que ocasionou na desvinculação da dança de salão do ponto de vista da sua finalidade específica da etiqueta.

Palavras-chave: HISTÓRIA DA DANÇA. DANÇA DE SALÃO. DANÇA.

Abstract: In this article we will bring the dance named “Lambada”, a record “hit” from the 1990s, hypothesizing it as a milestone where ballroom dancing becomes, therefore, a divider in the history of Brazilian ballroom dancing, the moment it manages to autonomy to define, choose and direct their own interests while dancing. To this end, we seek to analyze the historical moment in the late 1980s and early 1990s, in which with the expansion and insertion of a ballroom dance job market, lambada dance was the divisor of this moment in history. It seems interesting to analyze its relationship with the dynamics that generate a job market and the expansion of products for ballroom dancing. The lambada dance, which brings ballroom dancing to the scene with a new audience, new professionals for ballroom dancing and the opening of a market for services and products, and which led to the decoupling of ballroom dancing from the point of view of your specific label purpose.

Keywords: DANCE HISTORY. BALLROOM DANCE. DANCE.

1. Lambada, um ritmo urbano e sua explosão mercadológica

O gênero de música de nome lambada ganhou notoriedade e espaço

¹ Este artigo faz parte da discussão do capítulo um da dissertação de mestrado da autora do PPGPC-UFG (2021), com orientação do Dr. Rafael Guarato dos Santos. Disponível em: Biblioteca Digital de Teses e Dissertações UFG - <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/12024>.

mediático nacional com a canção “Chorando se Foi”², gravada pela brasileira Márcia Ferreira em 1986, embora já tivesse sido gravada em 1985 pelo quarteto peruano “Cuarteto Continental”. Em 1986 a cantora Márcia Ferreira em parceria com José Ari, gravou uma versão de sua autoria “Chorando se Foi”, que chegou aos ouvidos dos franceses Olivier Lorsac e Jean Karacos em Porto Seguro BA, que ao voltarem para a França, registraram ilegalmente a música sob o pseudônimo Chico de Oliveira. Montaram o grupo Kaoma³ e lançou a mesma música com o nome de “Lambada”, se tornando um *mega hit* mundial (LIMA, 2013). Mas anteriormente já aparecia na discografia do Norte do Brasil por volta de 1970, mas especificamente na cidade portuária de Belém, em frente à ilha de Marajó (GARCÍA, 2006).

Sendo um ritmo urbano, que apareceu no mercado local com a nomenclatura lambada desde 1970, “Qualquer que fosse a quebrada, Vieira e seu conjunto estavam lá animando a festa com muita lambada na orelha do povo em meados da década de 1970” (MACLEURI; RABELO, 2017). Nos discos lançados de Vieira e seu conjunto “Lambadas das Quebradas”⁴, trazia elementos regionais do Norte brasileiro, com misturas do carimbo, maxixe, forró e merengue dominicano.

A lambada, no início dos anos 1980, tornou-se um sucesso como colocado pelo professor Milton Moura (2010), e chegou “[...] através do vinil, da fita cassete e das ondas de rádio” (p. 346). Belém do Pará foi o ponto de chegada do merengue, o carimbó e a síria, que adquire os traços locais e constitui a lambada. O termo lambada é primeiramente utilizado pelo radialista Haroldo Caraciolo, que reconhecia esta mistura de ritmos e dizia no ar “agora vou tocar uma lambada para vocês”. A música tem duas versões de mestres: o Mestre Vieira, de Belém do Pará, que passou a atualizar o nome lambada nos seus arranjos, antes nomeado de guitarrada; e Pinduca, também de Belém, como os “pais da lambada”, sendo a difusão da lambada através do seu disco “No Embalo do Carimbó” em que uma das faixas se chamava lambada (MOURA, 2010, p. 347-348).

² Música reivindicada pelos irmãos bolivianos Gonzalo e Ulisses Hermosa, como uma composição realizada em 1983 de autorias deles, intitulada *Llorando se fue*. Gravada pelas cantoras Márcia Ferreira e cantora brasileira Loalwa Braz, radicada em Paris nos anos 80, cantora do Grupo Kaoma, que registram a mesma música com o nome de “Lambada”.

³ **Kaoma** foi uma banda franco-brasileira formada em 1988 por Loalwa Braz (vocal), Chyco Dru (baixo), Jacky Arconte (guitarra), Jean-Claude Bonaventure (teclado), Michel Abihssira (bateria e percussão) e Fania (backing vocals). Dru é da Martinica, Arconte de Guadalupe e Braz do Brasil.

⁴ **Lambadas das Quebradas** (volumes 1, 2 e 3), assim são denominados os três primeiros álbuns gravados por Vieira e seu conjunto, lançados, respectivamente em 1978, 1980 e 1981. A trilogia Lambada das Quebradas é a essência da música paraense do gênero que estouraria na década de 1980 (MACLEURI; RABELO, 2017).

A dança lambada, de acordo com o professor de dança Chico Peltier (1999), começou com o carimbó em Belém em 1983, quando dançada a dois. Era binária e muito parecida com a forma de se dançar merengue. As músicas utilizadas eram principalmente do Rei do Carimbó Pinduca. O Carimbó chegou à Bahia e se misturou com o forró, ganhando uma forma diferente do Carimbó de se dançar, com as pernas bem dobradas e o ritmo quaternário.

2. O Mercado de trabalho se ampliou para os dançantes da lambada

A lambada em Porto Seguro⁵ na Bahia possibilitava os dançarinos locais serem remunerados pelo seus serviços, com apresentações, aulas e marketing dos atrativos turísticos. O historiador Rafael Guarato (2016), ao analisar trabalhos de danças adjetivadas como arte, destacou que a partir do final da década de 1970, a definição de quem seriam profissionais de dança passava por consideração relacionadas a critérios monetários “[...] podendo se alargar e retrair, possibilitando que diferentes pessoas, em diferentes espaços e tempos, pudessem se filiar a ela” (GUARATO, 2016, p. 351). Deste modo, a compreensão do profissional de lambada em Porto Seguro, estava atrelada à ideia de remuneração em troca de um saber específico e especializado em dança. Essa prerrogativa também foi utilizada pelos “turistas” que se apropriavam deste ritmo e levavam para suas cidades, passando a nomearem como professores de dança, partindo da premissa de que começavam a fazer deste ofício uma forma de serem remunerados, ofertando aulas, apresentações e vivendo de dança. Um destes turistas, que se apaixonou por este ritmo e se tornou um profissional de dança segundo o critério monetário foi Adiel dos Anjos Modesto.

Adiel dos Anjos Modesto era vendedor de varejo na cidade de São Paulo quando conheceu o movimento da lambada através de uma rádio. O seu relato é a história por dentro deste ritmo, de um dançarino que esteve presente em diversos momentos marcantes e o que contribuiu para verificar a importância das fontes orais na dança. “Fontes orais contam-nos não apenas o que o povo fez, mas o que poderia fazer, o que acreditava estar fazendo e o que agora pensa que fez”. (PORTELLI, 1997, p. 31). Sua trajetória como dançarino de lambada, será a história

⁵ Cidade Brasileira situada no Extremo Sul da Bahia, a cidade fica a distância de 707 km de Salvador, possui uma área de 2.408,594. Em Porto Seguro está o marco do Descobrimento vindo de Portugal, onde de um lado está esculpida a cruz da Ordem de Avis e do outro o brasão de armas de Portugal. Uma das principais atrações da cidade é a Cidade Histórica. Além disso, o município possui exuberantes paisagens naturais, com lindas praias de areias brancas. A economia é baseada no turismo. Disponível em: <https://www.agazetabahia.com>. Acesso em: 07 de set. de 2022.

da lambada do início em 1988 até os dias de hoje, e como a lambada que ganhou notoriedade como dança em Porto Seguro, ou seja, este é um personagem que traz em sua própria história de vida, a partir de seu olhar, a história do início da lambada no Brasil.

Comecei a participar dos concursos em Porto Seguro, eu ganhava em segundo e o Benê em primeiro, aí um Francês chamado Olivie Losac me chamou e disse que gostaria de me levar para a França, marcou para conversarmos no outro dia, mas desencontramos, quando me viu outra vez na Lambateria da Barra em Porto Seguro, disse que estaria em São Paulo, falei que sempre ia na Lambar que me encontraria. Pensei que era papo, mas quando retornei em São Paulo, um pessoal falou que tinha um Francês me procurando, quando o encontrei na Lambar, ele falou para fazermos o passaporte no outro dia, fomos então eu, o Benê também foi chamado mas desistiu pois trabalhava em Fortaleza nos shows do Beto Barbosa, e este duplicou o seu cachê, então o Olivie chamou o Brasil. Em menos de um mês já estávamos na França, chegamos e no outro dia fomos para a Espanha gravar o clip, juntamos com um grupo que já tinha lá TERCUNDÁ, esse francês Olivie juntou esse grupo com os dançarinos, junto com outro francês Jean Karatos. OCNseguiram o patrocínio com a Orangina, uma marca de refrigerante famosa na época, era uma grande produção⁶.

Adiel relata que em São Paulo havia empresários franceses que buscaram os dançarinos na capital paulista para contratar e levar para a Europa. Por isso São Paulo influenciou como conhecemos a lambada hoje, e naqueles anos finais da década de 1980 com a lambada, a capital paulista era o centro dos dançarinos convidados para irem participar da gravação do clipe do grupo Kaoma.

Como colocado pelo historiador Jacques Revel (2010) “[...] a história dominante tinha se mostrado incapaz de apreender tudo que se referia à experiência social, ou, como ele dizia em uma palavra passível de ser discutida, à vivência” (p. 438). Adiel, um homem negro, que se tornou um dançarino profissional na França, com uma dança brasileira. De acordo com o filósofo e historiador Achille Mbembe (2017), a “lógica francesa” com os negros tem uma relação longínqua de tradição de apagamento, banindo dos discursos, toda a violência da raça no lugar daquilo que não deve ser mostrado. “Esta tradição de dissimulação, negação, e camuflagem, cuja reatualização podemos verificar hoje em dia, data precisamente do século XVI e XVII” (MBEMBE, 2017, p. 122).

⁶ MODESTO, Adiel dos Anjos. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston Muniz.



Fig.1. Foto de capa da revista francesa de 1989. *Le Nouvel Observateur*. Fonte: arquivo pessoal da autora.

Para todos verem: Na matéria de capa da revista francesa *Le nouvel observateur* de julho de 1989, a lambada foi destaque aparecendo estampada a imagem de Adiel dos Anjos Modesto e sua parceira Gabriella Turbiani na capa – ambos faziam parte do grupo *Kaoma* naquela data. A revista destaca na capa os seguintes dizeres sobre a lambada: “*Os Pecados do Verão. A lambada dança lasciva*” (GENIES, 1989). No artigo escrito pelo jornalista Bernard Genies (1989) o efeito discursivo da “volta do pecado” é utilizado para referir-se à lambada como sinônimo de “salsa, sexo e dólares” (GENIES, 1989, tradução da autora).

Se faz necessário pontuarmos que de forma diferente do processo histórico de simbolização da dança pelos populares, o que a matéria da revista francesa traz é justamente o paradigma do capital que estava no nascimento da lambada, como a dança inserida na mídia que replica uma espécie de “erotismo fundador” da imagem do corpo brasileiro visto no estrangeiro cuja receita estava no grande investimento e no faturamento calculado daquela que foi um dos maiores e bem sucedidos lançamentos daquele período, reorganizando em favor da lógica do capital, por um maior rendimento do que pode este corpo que dança.

1063

3. Dança de salão ganha mercado com a lambada

A década de 1990 para a dança de salão é um período onde surgiram escolas específicas de dança de salão por todo o Brasil. Iniciados pela lambada, ritmo que obteve da mídia internacional e nacional uma visibilidade arrebatadora, uma dança que mudou o cenário da dança de salão no Brasil, como pontuado pelo presidente das “Andanças” (Associação Nacional de Danças de Salão) Luís Florião (apud SAMORANO, 2011): “a lambada foi a salvação da dança de salão de par no Brasil”. Ele ainda explica que antes as danças eram consideradas antiquadas, e os jovens estavam com a moda das Discotecas, onde se dançavam sozinhos, ainda ressalta que: “A lambada não era cafona, não era careta. E por isso o jovem se permitiu”⁷.

A lambada foi responsável por trazer naquele momento histórico um novo público, novos profissionais para a cena da dança de salão e a abertura de um mercado que ocasionou na desvinculação da dança de salão do ponto de vista da sua finalidade específica da etiqueta. A hipótese de que é neste momento entre as décadas de 1980 e o início de 1990 que houve a desvinculação da dança de salão à finalidade específica da etiqueta, ganhando assim novos rearranjos. A performance na dança de salão vista como a participação ativa dos que fazem e transformam a cena, podendo ocorrer uma transformação no mundo contemporâneo que perpassa pela questão do ‘não registro’, em contraponto com o ‘repertório’. “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada _ performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49).

A diferença da dança de salão que vêm nesse processo com o advento da lambada, é que a etiqueta não é a palavra que rege esta dança. A dança de salão que até então trazia em sua história o ensino nas grandes capitais, como Rio de Janeiro, em meados do século XIX, onde eram ensinadas as danças de salão nos meios institucionais, como as escolas de ensino para rapazes e moças⁸, no

⁷ Entrevista fornecida ao Jornal Correio Braziliense, na sessão Revista Correio, redigido pela jornalista Carolina Samorano (2011, p. 8).

⁸ Eram distintas as intencionalidades da formação escolar para mulheres e homens – para elas, mais voltada para o mundo doméstico, para eles mais relacionada ao âmbito do trabalho, a abordagem da dança guardava similaridades. Nos estabelecimentos masculinos, tratava-se também de desenvolver habilidades úteis para o bom convívio na esfera pública, na qual era importante saber se portar bem, inclusive por ser um espaço fundamental para se forjar uma identidade de classe, ligada aos negócios e interesses das elites. Todavia, havia uma diferença de ênfase: os homens podiam (e deviam) ter uma performance social mais intensa, ainda que também com limites, inclusive no que tange aos encontros com as mulheres (MELO, 2016, p. 331-332).

intuito de uma boa formação para a inserção social, habilidades úteis para um “bom convívio na esfera pública”. Segundo o professor Victor Andrade de Melo (2016), existem anúncios de escolas e suas ofertas de aulas de danças desde 1825: A princípio, as donas e os donos dos colégios ministravam as lições, assim como ocorria com outros conteúdos. Todavia, logo foi se conformando uma especialização, que deu origem aos pioneiros mestres de dança da cidade (MELO, 2016, p. 332). Ainda como relatado por Melo (2016) um dos primeiros nomes citados nos periódicos do Rio de Janeiro daquele período foi Luiz Lacombe e seus irmãos⁹, que chegaram ao Brasil com a comitiva real de Portugal, pertencendo a uma tradicional família de mestres de dança. As danças ensinadas eram as trazidas da Europa, sendo que a dança de salão praticada naquele primeiro momento e temos mais acesso é aquela que carrega consigo a etiqueta, o cerimonial, a sua execução como oportunidade de autopromoção, uma forma de *status* social. A lambada foi naquele período, enquanto performance, o elemento que renovava as danças de salão. “O conceito de performance, como práxis e episteme incorporada [...]”. (TAYLOR, 2013, p. 45). Neste sentido, a dança lambada se apresenta como aquela que apropria a “brasilidade” em um discurso híbrido, atualizando discursos coloniais e pós-coloniais, difundindo a lambada entre a classe média que a apropria para o cotidiano.

O mercado da dança é designado por Rafael Guarato (2018) como as “relações culturais no campo da dança como arte em que serviços e produtos são tratados como mercadoria, mesmo não sendo anunciados com essas palavras” (GUARATO, 2018, p. 42). Este enunciado nos serve parcialmente a este estudo, pois no caso das danças de salão, tem-se um entendimento menos preocupado de assumir a dança e sua relação comercial em relação ao trabalho e serviços. O mercado de dança de salão, desde o período das danças da corte e a etiqueta, até o recorde aqui apresentado com o advento da lambada, sempre foi remunerado e em diálogo estreito com modismos e estereótipos nacionalistas, além dos entrevistados sempre assumirem a dança como um agente econômico, que possibilita a venda de cursos, apresentações em eventos e seus produtos.

Este ritmo de dança, a lambada, nasce neste universo do híbrido de uma

⁹José Wanderley de Araújo Pinho político brasileiro do início do século XX, e escritor em seu livro “Salões e Damas do Segundo Reinado” (1942) destaca que o Francês Luiz Lacombe foi o mestre que mais se destacou e também seus irmãos, Luiz Junior, Lourenço e José Manuel, que já vieram para o Brasil tendo em vista trabalhar como bailarinos e instrutores de dança.

mistura assumida pela classe média urbana como contagiante, destacado na matéria da revista francesa *Le Nouvel Observateur* de julho de 1989 como “uma dança tropical, síntese de salsa e rock, temperado com uma pitada de forró e outras de capoeira. O conjunto polvilha uma dose extra forte de sensualidade” (GENIES, 1989, tradução da autora). O jornalista francês Bernard Genies (1989) descreve a lambada como um divisor entre o puritanismo que havíamos passado pela geração da AIDS e todas as suas restrições e a lambada explode e o mercado entre jovens que justamente eles queriam alcançar.

O volume de trabalho relacionado à dança acionado em torno da lambada nesse período auxiliou na constituição de um rápido processo de “profissionalização” dos dançarinos que começaram a ingressar neste mercado. Com a lambada ganhavam-se recursos monetários com cursos, apresentações, workshops, eventos particulares e em casas noturnas. Para Weber Sombart (1958) o tom da vida aburguesada que consumia nas grandes cidades, foram influenciadas pelas mulheres, cortesãs que proporcionavam salões com reuniões alegres, conseqüentemente em cada evento deste, o consumo do luxo e do refinamento que a vida urbana trazia para aquele cenário da transição, entre o artesanal e os produtos produzidos em grande escala. A dança para classe média e alta naquele período, passou assumir o aspecto de produto como necessário.

O que o pensamento de Sombart (1958) nos auxilia a compreender neste cenário da lambada é o advento de um consumo de práticas de dança como consumo de luxo, no sentido de serem considerados necessários pela burguesia, mobilizando o surgimento de profissionais e escolas especializadas em danças de salão. Esse processo ajuda a compreender que a valoração da dança e trata de criações socialmente estabelecidas entre as pessoas e as instituições, que naquele momento constituíram o avanço deste movimento do consumo da dança a dois nas cidades. A dança de salão era o supérfluo necessário neste cenário de quebra de paradigmas que os anos 1980 anunciavam.

Adiel entre os anos de 1988 até o ano de 1992 sobreviveu de apresentações e shows que aconteciam de forma recorrente. A partir de 1992, ele e sua parceira se estabeleceram no Rio de Janeiro para ministrarem aulas de lambada.

E comecei aí a dar aulas em algumas casas de lambada. E lá já tinha as companhias de dança que eram fortes o Carlinhos de Jesus, Jaime Arôxa, só que eles eram fortes na dança de salão, mas na lambada também

estavam começando, que tinha outros estilos, eram diferentes do nosso também lá dentro, então a gente conseguia muitos lugares para dar aula ou mesmo para fazer show em função de ser um casal diferente. Porque mesmo os casais de lá, dançava diferente da nossa¹⁰.

É importante olhar sobre como depois de um período, entre os anos de 1970 até meados da década de 1980, no qual a indústria cultural trazia as músicas do universo da chamada Era do “*disco music*”¹¹, quando os jovens dançavam coreografias sem a formação dos pares e consideravam a dança de salão uma dança sem atrativos para eles, até quando a dança de salão abraça diversas idades.” Jovens de 20 e poucos anos dividem sua ginga com senhoras e senhores de meia-idade e simpáticos setentões” (SAMORANO, 2011, p. 4).

Tendo em vista que “Tanto as chamadas classes sociais dominantes, quanto as populares não aceitam tudo que lhes é apresentado; ambas rejeitam, excluem, reprimem, mesmo jogando com forças desiguais” (GUARATO, 2016, p. 15), essa mudança de paradigma sobre como foram acontecendo estas transformações na dança de salão e as mediações entre a indústria cultural e a influência das pessoas que dançam, neste intercâmbio de desejos e mercado. O debate passa por onde as atividades culturais são atravessadas.

Foi, portanto, nesse emaranhado entre referências de culturas populares de diferentes nacionalidades, mediada pela indústria da cultura e comercializada como dança para segmentos de classes médias e altas, que a lambada aparece como elemento constituidor de um mercado de dança a dois. No entanto, a efervescência experimentada com a lambada não foi o suficiente para garantir a permanência desse mercado de dança. Ao longo da própria década de 1990, o professor de dança Chico Peltier (1999), destacou que foi surgindo o hábito de se utilizar ritmos Caribenhos como Salsa, Soca, Merengue, Zouk entre outros, para se dançar o que se fazia antes com as lambadas brasileiras. Deste modo, apesar de ter sido fator condutor da oferta de serviços e produtos em dança de salão que não estivessem atrelados à etiqueta e bons costumes, a lambada não se manteve como dança atraente aos consumidores e outros ritmos ganham espaço e fazem parte do

¹⁰ MODESTO, Adiel dos Anjos. Entrevista I. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston Muniz.

¹¹ Música que surgiu na década de 1970. A palavra vem de discoteca. Este termo faz todo o sentido, porque o clube de dança atuava como um local para interação social que influenciava diretamente na música Disco. Durante esse período, pequenos clubes e espaços de festas particulares na cidade de Nova York e Berlim, com um bom sistema de som e que poderiam contratar DJs experientes, preferiam sediar DJs em suas festas noturnas ao invés de contratar uma banda ao vivo. Disponível em: <https://eletrovibez.com/historia-da-dance-e-disco-music/> Acesso em: 07 de set. de 2022.

que os novos profissionais irão colocar como um pacote de aulas de dança de salão com novos rearranjos, como o bolero, samba de gafieira, soltinho, tango e muitos que irão surgindo nesta nova demanda.

O ritmo lambada foi responsável por mobilizar um significativo contingente de pessoas para a prática da dança de salão nos primeiros anos da década de 1990, por outro lado, ela perdeu seu poder de comercialização na segunda metade desta mesma década, tornando-se um ponto de ligação, uma passagem, um limiar para uma nova história da dança de salão, naquele que Michel de Certeau coloca como “O texto da história, sempre a retomar, duplica o agir como seu rastro e sua interrogação” (1982, p. 58). A história da lambada alargou o mercado de trabalho aos fazedores desta, que trouxe até os dias de hoje novos profissionais para as danças de salão.

Referências

CAMARGO, R. C. **Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise.** 2013. Califórnia State University. Disponível em:
<http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CERTEAU, M. **A Escrita da História.** Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1982.

GARCÍA, L. « Le phénomène « Lambada »: globalisation et identité » **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Débats, mis en ligne le 07 avril, 2006. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/nuevomundo/2181>. Acesso em: 22 set. 2020.

GENIES, B. “LES PECHES DE L’ÉTÉ” – La Lambada, Dance Lasciv. **LE NOUVEL OBSERVATEUR.** Paris, p. 64-65, jul. 1989.

GUARATO, R. “Por um conceito de ‘Danças Populares’”. **Revista Dança:** n. 1, p. 61-74, 2014.

GUARATO, R. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento**, v. 2, n. 27, p. 5-20, dez. 2016. Disponível em:
<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/8704/6260/28445>. Acesso em: 13 jan. 2021.

GUARATO, R. Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico. In: GUARATO, R. **Historiografia da dança: teorias e métodos.** São Paulo: Annablume. 2018.

LIMA, A. F. “**Caiu do céu, saiu do mar...**” O Caribe e a invenção da música paraense. 2013. 229f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

MACLEURI, A.; RABELO, B. **Trilogia das Quebradas**. Belém, 30 de set. 2017. Disponível em: [http://Lambadas das Quebradas: TRILOGIA DAS QUEBRADAS: Vieira e seu Conjunto \(De 1978 à 1982\).html](http://Lambadas das Quebradas: TRILOGIA DAS QUEBRADAS: Vieira e seu Conjunto (De 1978 à 1982).html). Acesso em: 04 set. 2022.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2017.

MELO, V. A. A dança nas escolas do Rio de Janeiro: do século XIX (décadas de 1820-1860). **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 16, n. 3[42], p. 323-352, jul./set. 2016a. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/40749>. Acesso em: 16 jan. 2021.

MODESTO, A. A. **Entrevista I**. 06 de maio de 2020. Entrevista concedida à Andrea Palmerston. [duração: 53:59 min., Áudio MP4, Entrevista feita via aplicativo Zoom. O entrevistado estava em São Bernardo do Campo/São Paulo].

MOURA, M. Dossiê carnaval negro do caribe. Os ritmos calientes do Caribenum carnaval brasileiro. **Revista Brasileira do Caribe**, Goiânia, Vol. X, n. 20, jan./jun., p. 331-362, 2010. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/view/2169>. Acesso em: 13 jan. 2021.

PELTIER, C. **História da Lambada**, 19 out. 1999. Disponível em: <http://www.dancadesalao.com/agenda/lsthistorialambada.php>. Acesso em: 22 fev. 2020.

PORTELLI, A. O Que Faz A História Oral Diferente. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.I.], v. 14, fev., 1997. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>. Acesso em: 13 jan. 2021.

REVEL, J. Micro História, macro história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. **Revista Brasileira de Educação** [on-line], v. 15, n. 45, p. 434-444, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-24782010000300003&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 16 jan. 2021.

SAMORANO, C. Nos Bailes da Vida. **Correio Braziliense**. Sessão Revista, Capa, 28 de julho de 2011. Disponível em: https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/revista/2011/07/28/interna_revista_correio,263093/nos-bailes-da-vida.shtml. Acesso em: 14 jan. 2020.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Andrea Palmerston Muniz

E-mail: andreapalmerston@gmail.com

Graduada em Psicologia pela PUC-GOIÁS e em Educação Física pela FALBE-DF, Mestra em Performances Culturais UFG. Faz parte do Grupo de pesquisa memória, história e dança/UFG). Professora de danças populares e de danças de salão.

Atualmente atua como docente no curso de Educação Física, Pedagogia e Psicologia na FAC UNICAMPS Goiânia e na Faculdade ÉSPER.

Festivais de Dança Israeli no Brasil

Fernando Davidovitsch (UFS)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: A proposta deste artigo é abordar, panoramicamente, a história dos festivais de dança israeli realizados no Brasil. O assunto será tratado num recorte que enfoca os festivais de caráter de abrangências nacional e internacional, não abarcando outros de alcances mais restritos, como os de instituições israelitas que envolvem somente seus grupos locais ou outros voltados para apenas uma comunidade judaica de uma cidade em específico. Como metodologia para a coleta de tais informações históricas, realizou-se entrevistas através da plataforma do *Zoom*, tanto com pessoas que tiveram direto envolvimento na criação de alguns festivais, quanto com outras que assumiram em diferentes edições a direção e a organização desses eventos.

Palavras-chave: DANÇA ISRAELI. FESTIVALS. COMUNIDADES JUDAICAS. BRASIL. HISTÓRIA.

Abstract: The purpose of this article is to tell, in a panoramic way, the history of Israeli dance festivals held in Brazil. The subject will be dealt with in the delimitation of the approach to festivals of a national and international scope, not covering others with more restricted scope approaches, such as those of Jewish institutions that involve only their local groups or others aimed at only a Jewish community of a specific city. As a methodology for collecting such historical information, interviews were carried out through the *Zoom* platform, both with people who were directly involved in the creation of some festivals, and with others who took on the direction and organization of these events in different editions.

Keywords: ISRAELI DANCE. FESTIVALS. JEWISH COMMUNITIES. BRAZIL. HISTORY.

Introdução

Em diferentes partes do Brasil, a dança israeli¹ tornou-se uma prática cultural incentivada no meio dos judeus, estando inclusa na grade curricular de muitas escolas israelitas e fazendo parte da oferta de atividades de vários clubes, movimentos juvenis, instituições e sedes judaicas. Susana S. Espíndola (2005)

¹ Há variações no modo de denominar essa expressão cultural de dança, tais como: dança israeli, dança israelita, dança israelense, dança judaica, dança hebraica (vezes incluindo a palavra “folclórica” no meio desses nomes) e *rikudei am* (danças do povo, em hebraico). Nas comunidades judaicas do Brasil, o termo mais usual nas formas de comunicação dos praticantes desse tipo de dança é *dança israeli*. Esta discussão requer uma cuidadosa pesquisa, a qual não é o foco deste artigo. No decorrer da escrita deste texto optou-se em utilizar o termo *dança israeli*.

conta que a Organização Sionista Unificada do Brasil, através de seu Departamento de Cultura, ao notar que havia um movimento no país voltado para iniciativas de introduzir e valorizar a dança israeli em suas comunidades judaicas, resolveu publicar um material didático para professores e coreógrafos da área. Em relação a esse material, a autora destaca:

Entre as premissas iniciais – por que dançar? – o texto enumera: primeiro, por ser uma expressão cultural do povo judeu. Segundo, por aglutinar pessoas identificadas com esta cultura. A chamada “linguagem dos pés” estabelece um elo capaz de unir judeus do mundo todo. A publicação sugere que instrutores usem a dança como fator socioeducativo, promovendo um ambiente agradável, de modo que os grupos se tornem espaços de convivência judaica e social. Em resumo, a equação propõe: DANÇA = PASSOS + SIGNIFICADOS + AMBIENTE (ESPINDOLA, 2005, p. 25).

Por estes fatores destacados nesta equação supracitada, há décadas estão constantemente surgindo pessoas engajadas em promover festivais de dança israeli em suas comunidades judaicas. Estes festivais se caracterizam não apenas como um lugar para apreciações estético-artísticas, mas como um momento de encontro comunitário que reúne pessoas judias de distintas cidades, estados e países, onde todos se divertem dançando, namorando, socializando e aproveitando as novidades do lugar que estão visitando (caso não sejam de grupos da cidade do festival). São ocasiões que colocam em evidência a equação “DANÇA = PASSOS + SIGNIFICADOS + AMBIENTE” (ESPÍNDOLA, 2005, p. 25), mostrando a importância da dança israeli para o fortalecimento de um autorreconhecimento (singular e grupal) identitário judaico.

Histórias dos festivais de dança israeli no Brasil

O primeiro festival de dança israeli no Brasil foi organizado no Rio de Janeiro por Rosete Roizenblit Rubin (1938-)². Filha de mãe polonesa e pai búlgaro, cresceu em uma família muito politizada e muito envolvida com o movimento sionista. Pelas referências familiares, ela seguiu um caminho de vida sempre vinculado a instituições e organizações judaicas responsáveis por ações sociopolíticas que pensam o fortalecimento da cultura e identidade judaica em sua comunidade. Ela integrou a mesa diretora da Organização Sionista Unificada do Rio de Janeiro (OSURJ), foi vice-presidente da *Naamat* Pioneiras (organização feminina

1072

² Conversa com Rosete Rubin disponível em: <https://youtu.be/7zJqgTpTDOU>.

sionista), fez parte do diretório de pais da Escola Israelita Avraham Liessin e, em seguida, em 1972, foi chamada para ser diretora de Cultura Judaica do Clube Hebraica - Sociedade Cultural Esportiva e Recreativa. A partir daí, começou a organizar neste clube grandes eventos vinculados às tradições israelitas.

Nessa época, jovens de movimentos juvenis judaicos foram até este clube solicitar um espaço para que eles pudessem fazer sua *messibá* (festa comunitário-judaica), que seria dedicada à dança israeli. Rosete Rubin, além de toda a sua vida política de cunho judaico e sionista, era uma amante da dança israeli, tendo inclusive atuado como professora nessa área na escola israelita *Talmud Torah*, do Rio de Janeiro. Sendo assim, ela apoiou de imediato a iniciativa daquele grupo de jovens que vieram solicitar espaço para aquele propósito. Fez isso, porém com uma condição: que o evento fosse reconhecido como uma ação do clube Hebraica-Rio. Esta instituição assumiu, então, a frente da organização do evento para promover a festa almejada por esses movimentos juvenis judaicos. A esse primeiro evento, em 1972³, foi dado o nome Festival de Dança Israeli. O resultado foi simples, no que diz respeito à produção, mas ali se plantou uma semente que passou a crescer gradativamente. No ano seguinte, grupos de diferentes estados se interessaram em vir participar desse festival, mudando, então, o nome para Festival Nacional de Dança Israeli (FENDI).

Rosete Rubin pensava em uma música para se colocar de fundo para representar o festival (como uma vinheta em anúncios de divulgação ou durante o próprio evento), para ser sua marca. Escutou, ao acaso, ao passar por um ensaio de um outro grupo, uma tradicional música denominada *Hava Netze Bemachol* (“Vamos sair em dança”, em Hebraico). O título do festival foi, desta forma, batizado com o acréscimo desse nome. Hoje, o festival mantém como título somente *Hava Netze Bemachol*⁴, se caracterizando não apenas como um evento nacional, mas internacional, acolhendo grupos de outros países. Esse festival é o único de dança israeli no Brasil que contém o caráter competitivo, com premiação definida por um júri seletivo.

Em 1989, embasado neste festival, o Clube Hebraica-Rio criou a versão

³ Divulgou-se durante muito tempo o ano de 1970 como o referente à primeira edição, mas Rosete Rubin, a fundadora do festival, garante que foi em 1972.

⁴ Música disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=HWI8IyNHZzw>. A dança desse vídeo, criada em 1945, é uma coreografia da icônica coreógrafa de dança israeli Rivka Sturman (1903-2001).

infantil, denominada *Atid* (“Futuro”, em Hebraico), para dar espaço para apresentações de turmas desde idade de *baby class* até de pré-adolescentes. Desde então, o festival da Hebraica-Rio organiza uma espécie de combo em um final de semana no ano (geralmente entre os meses de outubro e novembro), que conjuga os shows do *Atid* pela tarde e o *Hava Netze Bemachol* à noite (além de outras atividades, como *harkadot* e *workshops* nos horários vagos entre ambos).

No Rio de Janeiro, também houve um outro festival de dança israeli, denominado *Hora Habikurim*, criado pelo coreógrafo Luiz Filipe Barbosa (1968-2020)⁵. Sua primeira edição ocorreu em 1 e 2 de Julho, de 1994. Na época, ele trabalhava no Clube Israelita Brasileiro (CIB), do Rio de Janeiro, e, por isso, ansiava fazer acontecer um festival naquela instituição. Porém, havia ali um grande problema de logística e falta de recursos. Diante desta situação, Luiz Filipe Barbosa foi solicitar ajuda aos experientes organizadores do Festival *Hava Netze Bemachol*⁶, que eram profissionais da Hebraica-RJ⁷. Estes vieram cedidos desta outra instituição para o ajudar e juntos formaram uma equipe de trabalho. Tal evento foi feito com extrema carência de verba. Pegaram emprestado com a Hebraica-RJ o palco do *Hava Netze Bemachol* para aquele festival e alguns outros equipamentos e materiais de estrutura para a produção (*walktalks* para a equipe se comunicar, linóleo e outros). Conseguiram apenas pequenos apoios, colocando propagandas de algumas marcas na simples revista do evento (feita de maneira bem artesanal, com folhas xerocadas e grampeadas). Contavam com a venda da bilheteria para conseguir pagar os profissionais de luz e som.

Para definir a data do festival, chegaram à conclusão que este não poderia ocorrer no fim de ano, haja vista que se tratava de um período em que tradicionalmente ocorriam os outros festivais, inclusive o próprio *Hava Netze Bemachol*. Início de ano também não costuma ser um momento apropriado, pois é

⁵ Luiz Filipe Barbosa foi um importante coreógrafo e professor de dança israeli no Rio de Janeiro, trabalhando por mais de trinta anos nessa área e formando diversas gerações nessa prática cultural judaica. Coreografou e deu aulas em diferentes clubes, movimentos juvenis, escolas e sedes judaicas. Teve *lehakot* para todas as faixas etárias: infantil, infanto-juvenil, juvenil, adulto e de terceira idade. Era o diretor da *Phoenix* – Cia Judaica de Dança, uma reconhecida e respeitada *lehaká* carioca que existiu por quase três décadas. Destacava-se pela genialidade criativa de suas coreografias, que se caracterizavam por misturar a dança israeli com outros gêneros e técnicas de dança e por implementar uma narrativa e teatralidade em suas obras.

⁶ Naquela época, as pessoas atuantes nessa área eram Maria Helena Wolf, a Vice-Presidente de Cultura do clube Hebraica-RJ, e os coreógrafos e professores dessa instituição Stella Luzes, Mauro Botner e Gabriel Aronson.

⁷ Conversa com Stella Luzes (1966-), disponível em: <https://youtu.be/wGIEirM4DXM>.

quando as pessoas estão de férias, viajando, descansando etc. Por isso, decidiram realizá-lo no meio do ano, pois, ainda que houvessem em outros estados alguns outros festivais que aconteciam em meses próximos, no Rio de Janeiro aquele seria o único desta época. Devido à data escolhida, definiu-se o nome do festival como *Hora Habikurim*, em referência à coincidente época da festa judaica de *Chag Habikurim* (Festa dos Primeiros Frutos).

A equipe organizadora (maioria da Hebraica-RJ) fez um levantamento dos grupos que costumam participar do Festival *Hava Netze Bemachol* e encaminharam cartas para suas instituições responsáveis, anunciando o acontecimento deste evento. Vieram 17 *lehakot* de escolas e clubes judaicos, do Rio de Janeiro e de São Paulo, de faixas etárias infanto-juvenil, jovem, adulta e de terceira idade. Os dias do festival foram preenchidos com *workshops* (como, por exemplo, de hidroginástica), *harkadot* e dois shows à noite. Apesar do festival ter sido muito bem avaliado pelos seus participantes, não houve uma segunda edição no ano seguinte, pelo fato de a Hebraica-RJ não se disponibilizar mais para o empréstimo de seus profissionais, estruturas e equipamentos. Ocorreu uma paralisação deste festival por três anos, só havendo uma outra, e última, edição em 1997.

O segundo festival de dança israeli realizado no Brasil, aconteceu em São Paulo, em 1979. Foi o Festival Nacional do Folclore Judaico “Anne Frank”, popularmente conhecido simplesmente pelo nome de Festival Anne Frank. Quem o idealizou e o concretizou foi o israelense Ishai Mehir (1948-). Este vivia em Israel quando neste ano de 1979 foi convidado pela *HaSochnut Hayehudit* (Agência Judaica)⁸, por indicação de seu antecessor, o israelense Guiora Kadmon (1937-2002)⁹, para assumir a *shlichut* (uma liderança judaico-comunitária) do Clube “A

⁸ Essa Agência Judaica foi uma organização que, antes da fundação de Israel como Estado, representava os judeus da região, fazendo uma intermediação entre estes e o governo britânico. Posteriormente, conforme ocorre até hoje, envolveu-se com as comunidades judaicas da diáspora, dando estrutura para elas e assumindo responsabilidade sobre os imigrantes que optam em fazer *aliá*, recebendo-os em centros de absorção em Israel, assim como também auxilia as instituições israelitas de qualquer parte do mundo em necessidades diversas.

⁹ Guiora Kadmon foi um israelense que trabalhou com dança israeli no clube “A Hebraica” de São Paulo. Ao assumir a *shlichut* na instituição, transformou seu perfil de um clube esportivo em um clube social judaico-cultural. Dançou no grupo israelense do consagrado coreógrafo Ionathan Karmon, viajando com este por diversos países. Foi paraquedista do exército de Israel e viveu no Kibutz Merchavia. Muitos que conviveram com ele citam uma frase que ele dizia: “fazer dança israeli é fazer sionismo com os pés”. Organizou seminários de dança israeli pelo Brasil, fundou *lehakot* na Hebraica de São Paulo e foi o diretor geral do primeiro Festival Carmel (o maior de dança israeli fora de Israel). Criou poucas coreografias de roda, sendo que uma se fixou bem no repertório dos amantes de *harkadá: Shir Sameach* (tradução: Canção Alegre). Preparou toda uma geração de professores e coreógrafos de dança israeli, que até hoje estão em atividade. No Brasil, foi incentivador do

Hebraica” de São Paulo. Ao aceitar, ele viajou ao Brasil, juntamente com sua esposa lafa Mehir, para assumir essa função. Ishai Mehir tinha uma trajetória artística tanto na dança quanto na música. Por isso, no tempo em que trabalhou no Clube “A Hebraica” de São Paulo assumiu simultaneamente a *lehaká* da instituição¹⁰, o coral e a orquestra. A *lehaká* passou a ser dirigida por ele, o coreógrafo, e por sua esposa que, formada em Educação Física, dava o preparo físico, treinamento técnico e a assistência de direção no grupo (e era também quem desenhava os figurinos para as apresentações).

Ishai Mehir era um *sheliach* (líder judaico-comunitário) muito produtivo. Além de atuar com esses grupos artísticos de dança e música, ele promoveu eventos de temática judaica no clube (como, por exemplo, o de *Iom Haatzmaut* – dia da independência de Israel -, conforme citado pelo mesmo¹¹, e vários outros) e assumiu a frente do movimento juvenil judaico *Lapid Hanoar*. Sua relação com o clube foi muito positiva visto que, segundo ele, este o apoiava em todas as suas propostas e projetos. Para a realização do Festival Nacional do Folclore Judaico “Anne Frank”, não foi diferente. Ao ter conhecimento da existência de mais grupos de dança israeli de outros estados (como Curitiba e Rio de Janeiro), resolveu promover um encontro nacional naquela instituição onde estava trabalhando.

Houve participação, nessa primeira edição, de um total de 15 *lehakot*. Era um festival de música e dança. Neste, as apresentações das coreografias das *lehakot* eram acompanhadas com música ao vivo, tocadas e cantadas pelos conjuntos da Hebraica. O Festival Anne Frank teve apenas duas edições (1979-1980), que foi justamente o período de estadia de Ishai Mehir no Brasil. Quando ele voltou para Israel, este festival se extinguiu.

Em 1981, por iniciativa de Marcos Arbatman (1938-), criou-se nesta mesma instituição (Clube “A Hebraica” de São Paulo) o grandioso e renomado

movimento da dança israeli não apenas em São Paulo, mas também em outros estados, como Porto Alegre, e outros países, como Argentina. Reconhecido por todos como um líder comunitário comprometido, proativo, sensível, humano, companheiro, comunicativo e intensamente carismático. Quem teve a oportunidade de conviver com Guiora Kadmon refere-se a ele de forma muito emocionada pela profunda marca que ele deixou em suas vidas e frisam: marcas carimbadas não apenas nas suas vidas, mas de uma comunidade judaica inteira e de toda a dança israeli no Brasil, naquela época e ainda hoje. Vídeo de relatos sobre Guiora Kadmon disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2jtUMATgWsm>.

¹⁰ Para evitar equívocos no entendimento dos fatos históricos, é importante frisar que essa sua *lehaká* não foi a primeira desta instituição.

¹¹ Conversa com Ishai Mehir disponível em: <https://youtu.be/ob79b2w4VYI>.

Festival Carmel, ainda hoje existente. Segundo ele¹², a sua inspiração para promover um evento como esse se deu quando ele assistiu na cidade de Aco, em Israel, um pequeno festival local de dança israeli chamado Carmel¹³ (em referência a um monte da região). Assim, ele contagiado pelo que assistira, decidiu organizar semelhante evento de dança israeli no Brasil e tomou emprestado o título Carmel para denominar o festival e implementá-lo como novo nome do grupo institucional, que até aquele momento se chamava *Lehaká Hebraica*¹⁴ (o nome *Lehaká Carmel*, que passou a ser utilizado desde então, continua sendo o atual).

Arbaitman queria que a Hebraica não fosse apenas um clube comum, mas uma instituição com valores judaicos e viu a dança israeli como um poderoso instrumento para se alcançar este propósito. Como importantes aspectos da dança israeli, ele reconhece a ideia de tradição, que fortalece o valor dado aos conhecimentos judaicos passados de geração para geração, e a sua característica social, que promove encontros entre membros de uma comunidade. Como colocado por Arbaitman, o Festival Carmel tinha um objetivo: a manutenção da continuidade judaica. A continuidade judaica era o seu ideal. As ações da Hebraica, segundo ele, não visavam apenas promover o esporte, a música, a dança, o encontro social por si só, mas era tudo pelo ideal da continuidade judaica.

Naquele ano de 1981, o Clube “A Hebraica” de São Paulo estava ainda sob a gestão presidencial de Henrique Brobow (1927-2013), sendo Arbaitman o seu vice, que assumiria no ano seguinte aquele posto principal. Brobow, mesmo que não fosse um entusiasta da dança israeli, autorizou que ele promovesse o tão almejado festival, contanto que qualquer ônus ao clube fosse resolvido na sua futura gestão. Arbaitman concordou com a ideia e, então, assumiu com afincos a responsabilidade de fazer concretizar esse evento. Como a Hebraica não estava com recursos para arcar com um evento daquela proporção, ele foi recorrer ao patrocínio de um amigo

¹² Conversa com Marcos Arbaitman disponível em: <https://youtu.be/Gzjdj0U51tuU>.

¹³ Muitas pessoas pensam que o nome Carmel toma como referência o nome Karmiel, o maior festival do mundo de dança israeli. Porém isso é impreciso, visto que o Festival Carmiel surgiu em 1988 e o Carmel em 1981.

¹⁴ Conforme consta no site <https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca>, organizado por Helio Plapper, o grupo de danças d'A Hebraica (*Lehaká Hebraica*) foi fundado em 1974, quando da chegada do coreógrafo Guiora Kadmon em São Paulo. Com seu lema de “ensinar o sionismo pelos pés”, ele cativou uma boa quantidade de jovens para integrar o grupo. Esta passou a ser a *lehaká* representativa da instituição, realizando apresentações em lugares diversos (em São Paulo e outros estados do Brasil e também no exterior), tanto dentro de eventos da comunidade judaica quanto fora. A *Lehaká Carmel* (seu atual nome) é hoje um dos grupos de dança israeli mais antigos do Brasil, conseguindo durante todo esse tempo manter o status de um dos melhores do gênero, em âmbito nacional.

peçoal seu, o banqueiro Joseph Yacoub Safra (1938-2020). Este custeou inteiramente o festival nesta edição e em muitas outras mais.

Arbaitman contratou Guiora Kadmon, com quem tinha muito boa relação, para ser o diretor geral e artístico, trazendo-o de Israel ao Brasil novamente (a sua primeira *shlichut* foi durante a década de 1970). A proposta do Festival Carmel era que esse fosse não somente um evento nacional, mas latino-americano. Guiora Kadmon fez o trabalho de viajar para diferentes países da América Latina para convidar grupos para se apresentarem nesse festival em São Paulo (ele era uma pessoa muito carismática, muito bem relacionada no meio e respeitado como uma importante referência da dança israeli).

Logo nessa primeira edição o festival atingiu uma enorme dimensão, fato este que pegou Guiora Kadmon de surpresa, o qual foi salvo por pessoas da *Lehaká Hebraica*¹⁵, que voluntariamente resolveram o ajudar para que o evento não virasse um caos. Estas pessoas assumiram a recepção dos diversos grupos de fora, organizando suas acomodações, resolvendo os vários imprevistos relativos à produção executiva, confeccionando os crachás e diplomas dos participantes e auxiliando na organização artística do show. Ao final, o festival acabou sendo um sucesso, mas despertou-se a consciência da necessidade de ter sempre uma grande equipe de profissionais e voluntários para fazer esse grande evento funcionar dentro dos conformes. Segundo informado por Nathalia Leiderman Benadiba, (1981-), que está há mais de dez anos na coordenação do Departamento de Danças da Hebraica e na direção geral e artística do Festival Carmel, hoje conta-se anualmente com uma equipe de trabalho composta, em média, por aproximadamente 300 pessoas, juntando voluntários¹⁶ e profissionais da Hebraica (de vários setores da instituição).

A primeira edição foi oficialmente denominada como Carmel - I Festival Latino-Americano de Dança e Música Israeli. Ainda que o fato de ter tanto dança quanto música pareça uma ideia referenciada no Festival Anne Frank, Arbaitman em seu discurso não confirma essa informação, mas a justifica como uma relação íntima pessoal com a música e por acreditar que ambas as artes estão imbricadas. A ideia de ser um evento tanto de dança quanto de música não foi elaborada da mesma

¹⁵ Os relatos dessas pessoas que trabalharam na equipe de apoio de Guiora Kadmon estão disponíveis no vídeo no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=1n78K0e65EE>.

¹⁶ Maioria dos voluntários são dançarinos das *lehakot* do clube.

maneira como se fez no Festival Anne Frank, com conjuntos musicais tocando e cantando ao vivo para os grupos de dança. Dentro da programação dessa primeira edição do Festival Carmel havia os shows de dança (a maior parte do evento voltava-se para esta arte) e um outro específico só de música. As danças eram acompanhadas com as suas trilhas musicais gravadas mesmo. Nos anos seguintes, o Festival Carmel passou a ser exclusivo para apenas a dança israeli. Além das *lehakot* de São Paulo, nesta primeira edição vieram grupos de Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, México e Argentina.

Com o tempo, o Festival Carmel expandiu as suas fronteiras para além da América-Latina, recebendo grupos de países de outros continentes, como Estados Unidos, Panamá e, com frequência, de Israel¹⁷. Alcançou o status de ser o maior festival de dança israeli fora de Israel, acolhendo uma média de 100 grupos de diversos lugares, totalizando uma quantidade de mais de 2000 dançarinos de todas as idades. O aspecto grandioso (tamanho do palco, número de público e dançarinos, a volumosa programação do evento, e outros) e glamouroso (alta produção, com requintada infraestrutura de iluminação, equipamentos tecnológicos de última geração, cenários bem elaborados, shows com artistas famosos etc.) passou a caracterizar bastante a identidade desse festival.

Um outro festival de São Paulo que movimentava bem o circuito da dança israeli em âmbito nacional era o Festival de *Iom Haatzmaut*, que ocorria no Círculo Esportivo Israelita Brasileiro Macabi-Tremembé. O nome, que se refere a data comemorativa da independência do Estado de Israel (14 de Maio de 1948), acabou definindo o mesmo mês (não necessariamente o mesmo dia) como o seu período de acontecimento. Como se tratava de um evento realizado em um clube de campo, o clima do festival acabava tendo um envolvimento direto com aquele ambiente. Diferentemente da proposta glamourosa que caracterizava o Festival Carmel, este evento trazia uma ideia que solicitava uma estrutura mais modesta, que implicava em desfrutar da natureza juntamente com a vivência da dança israeli. Participantes vinham e se instalavam em barracas no meio de gramados, faziam rodas de violão, mergulhavam na enorme piscina do clube, viviam intensamente as relações sociais no evento (não tinham para onde ir à cidade e se dispersar, por se tratar de um

¹⁷ Segundo Nathalia Leiderman Benadiba, esse vínculo com grupos de Israel se fortaleceu quando o coreógrafo israelense Oren Halaly havia assumido a coordenação do Departamento de Danças da Hebraica e a direção do Festival Carmel, durante alguns anos da primeira década dos anos 2000.

terreno afastado) e aproveitavam o ar fresco daquele lugar. Em meio a tudo isso, ocorriam as apresentações de dança israeli e os eventos de *harkadá*. Conforme jocosamente denominou Luiz Schuchman (1956-)¹⁸ em entrevista concedida¹⁹, este era um “Festival de *Iom Haatzmaut Country*”, “Festival de *Iom Haatzmaut Ecológico*”.

Mesmo com toda a dificuldade de verba e patrocínios, o festival foi crescendo bastante durante o tempo de sua existência, caracterizando-se como um grandioso evento nacional de dança israeli, que contava com participação quase que total das *lehakot* de São Paulo, e algumas de outros estados, como do Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Este festival foi evoluindo junto com o clube. Conforme descrito pela professora e coreógrafa Adriana Gordon (1967-)²⁰, no primeiro ano do festival não se tinha ginásio no clube e o palco foi montado a céu aberto, no meio da grama. No segundo ano, já havia sido construído o teto do ginásio, mas ainda sem as paredes. Foi neste esboço de ginásio onde ocorreram as apresentações nesta edição. A partir do terceiro ano de festival, o ginásio já estava concluído e passou a ser o tradicional lugar de todas as apresentações nas demais edições.

O Festival de *Iom Haatzmaut*, durante basicamente todo o seu período de existência, que durou do final dos anos de 1980 até o início da década dos anos 2000, foi realizado sempre com muita limitação de verba e patrocínios. O sucesso do evento se deve a toda a dedicação apaixonada e financeiramente despreziosa da equipe organizadora, constituída por profissionais do clube e de voluntários (em sua maioria, pessoas de movimento juvenil judaico e de *lehakot* do clube). O término do festival foi consequência da crise financeira que o clube começou a vivenciar, tendo um número ínfimo de sócios. Chegaram até a vender parte do grande e belo terreno do clube de campo para segurar o problema econômico institucional. A nova diretoria resolveu focar mais nos esportes para tentar alavancar a situação do clube, deixando de investir na dança israeli. Assim, extinguiu-se esse tão expressivo festival para a comunidade da dança israeli do Brasil.

Em Curitiba também houve um festival que, mesmo que tenha se realizado apenas em três edições (1988, 1989, 1990), foi sucesso de crítica durante seu período de existência. O Festival *Alon*, criado, produzido e coordenado por

¹⁸ Luiz Schuchman (1956-) foi diretor social, diretor de juventude, vice presidente social e vice presidente de juventude do clube ao longo de uma década e meia.

¹⁹ Conversa com Luiz Schuchman disponível em: <https://youtu.be/vOUQX52Welc>.

²⁰ Conversa com Adriana Gordon disponível em: <https://youtu.be/jAGt-Q3WkMQ>.

Ricardo Sasson (1966-) e Vitor Aronis (1962-), trazia a peculiar característica de ser um evento exclusivo para a faixa etária infanto-juvenil. A história de sua fundação intercepta-se com as circunstâncias do funcionamento das *lehakot* da comunidade judaica de Curitiba. Desde o ano de 1964 até 1985, funcionou o grupo curitibano de dança israeli *Lehaká Kineret*, considerado, durante o seu tempo de atuação, o melhor do gênero, em âmbito nacional. Um grupo muito influente no cenário da dança israeli do Brasil, que, pela excelência da qualidade profissional de seus dançarinos e das suas coreografias, inspirou e estimulou a formação de muitas outras *lehakot* em outros estados. Porém, como a comunidade judaica curitibana é bastante pequena, a *Lehaká Kineret* foi o único grupo local durante mais de uma década. Na segunda metade da década de 1970, Ieda Bogdansky (1961-) criou o grupo infanto-juvenil *Kineretinho*, posteriormente denominado como *Lehaká Haemek*. A fundação desse grupo foi motivada para abarcar um público mais novo, interessado em praticar dança israeli e que antes não tinham oportunidade, uma vez que o único grupo era integrado apenas por pessoas da faixa etária jovem e adulta. Em 1985 extinguiu-se a *Lehaká Kineret*, sobrando apenas a *Lehaká Haemek* para representar a colônia de judeus da cidade.

Ricardo Sasson assumiu a direção da *Lehaká Haemek* em 1986 (ano seguinte ao término da *Lehaká Kineret*) e almejava fazer jus ao caráter desta como grupo representativo da dança israeli da comunidade judaica local. Como o grupo não tinha o nível do *Kineret* para estrelar um espetáculo, nem de ser grande destaque em festivais de dança israeli como fazia aquele extinto grupo, Ricardo Sasson conversou com Vitor Aronis²¹ sobre a possibilidade de realizarem um festival de dança israeli em Curitiba para dar protagonismo à *Lehaká Haemek*. A escolha do nome *Alon* (que significa cedro ou araucárias) para o festival, segundo Ricardo Sasson²², se deve ao fato de Curitiba ser uma cidade caracterizada por ter muitas araucárias, logo o título pretendia fazer referência à vegetação da cidade para fazer a ligação entre o evento com o seu lugar de acontecimento.

A primeira edição do Festival *Alon*, em 1988, foi realizada no salão do Centro Israelita do Paraná (CIP), onde já havia um palco e tinha uma condição razoável para receber esse tipo de evento. Não havia muitos recursos e verbas para

²¹ Vitor Aronis foi contratado para trabalhar como *sheliach* do movimento juvenil judaico *Habonim Dror* e ser responsável pelas atividades de juventude na comunidade.

²² Conversa com Ricardo Sasson disponível em: <https://youtu.be/Fd2pflqTg0g>.

altos investimentos em infraestrutura. Participaram grupos infanto-juvenis do Rio de Janeiro e São Paulo, além do *Haemek*. Mesmo com o modesto formato, o evento foi muito bem recebido pelas críticas. Na segunda edição, somaram-se também grupos infanto-juvenis de dança israeli da comunidade judaica de Porto Alegre. Devido à boa repercussão da primeira edição, o Festival *Alon* conseguiu para as duas outras edições melhores apoios e patrocínios, como do Banco da Cidade e da prefeitura de Curitiba.

Com o crescimento do festival, os shows passaram a ser feitos no ginásio do CIP, criando uma melhor estrutura, com um palco maior e mais apropriado para aquele tipo de apresentação. Além de todas as atividades realizadas na sede do CIP, alguns grupos que se apresentavam no festival dançaram também na Feira do Largo da Ordem (um importante ponto turístico da cidade, muito frequentado nos Domingos), expondo a dança israeli também para a população não judaica. Nesta segunda edição, contou-se com a participação do professor e coreógrafo argentino Sívio Berlfein, reconhecido e respeitado pelas suas atividades de dança israeli voltadas para crianças. A terceira edição caracterizou-se por estrutura semelhante à da segunda, acolhendo grupos das mesmas cidades, realizando shows e *harkadot* na sede do CIP e na Feira do Largo da Ordem e recebendo um visitante internacional para dar atividade, sendo desta vez o renomado coreógrafo israelense Moshé Telem. Segundo Ricardo Sasson, durante as três edições, o festival era composto por uma média de 8 a 12 grupos participantes, com dançarinos entre 12 e 16 anos. Como desde o início da criação do Festival *Alon* tudo estava muito centrado nas figuras de Ricardo Sasson e Vitor Aronis, quando ambos resolveram não mais tomar a frente de sua produção e coordenação, este evento cessou suas edições.

Um outro festival bastante expressivo na cena brasileira da dança israeli, que ainda existe em contínua atividade, é o Festival *Choref*, realizado bianualmente na cidade de Porto Alegre. Esse festival foi fundado em 1986, por uma iniciativa liderada pela curitibana Ieda Bogdansky. Ela havia sido chamada pela Federação Israelita do Rio Grande do Sul, em 1985, para ir morar em Porto Alegre e trabalhar com o grupo gaúcho *Lehaká Kadima*²³. Conforme narrado pela mesma²⁴, a ideia de

²³ Segundo narra Espíndola (2005, p. 26), os jovens da comunidade judaica gaúcha foram inspirados a montar uma *lehaká* quando eles viram no Salão de Atos da PUC, em Novembro de 1978, uma apresentação do renomado grupo curitibano *Kineret*. A Federação Israelita do Rio Grande do Sul

se fazer um festival de dança israeli em Porto Alegre começou a partir de uma conversa informal junto com os bailarinos da *Lehaká Kadima*. Tal proposta foi depois crescendo e tomando forma e, então, resolveram escrever um projeto para apresentar à Federação Israelita da comunidade judaica gaúcha. A ideia era que o festival acontecesse no primeiro semestre, visto que a maioria dos demais festivais ocorriam no final do ano. Por isso, foi escolhido como título o nome *Choref*, cuja palavra hebraica traduz-se como inverno, período que ficou planejado para a realização do evento.

Um obstáculo inicial era o porte menor que aquela colônia judaica tinha em relação às outras acostumadas a promoverem festivais, como a do Rio de Janeiro e a de São Paulo. Não havia condições e estrutura para receberem tantos grupos e dançarinos. Para fins de controle numérico de participantes, Ieda Bogdansky propôs que aquele festival fosse composto apenas por grupos convidados. A quantidade estabelecida foi de 10 grupos convidados, além da *Lehaká Kadima*, somando uma média de 300 dançarinos para serem recepcionados. Convidaram 4 *lehakot* da Argentina, 1 do Uruguai, 1 de Curitiba, 2 do Rio de Janeiro e 3 de São Paulo. Estava previsto para haver apenas uma noite de show com as *lehakot*, no Teatro da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), as quais, cada uma delas, só poderiam apresentar apenas uma dança. Essa condição foi colocada para que o show tivesse um tempo razoável, sem cansar a plateia por conta de uma duração excessiva. Caso algum coreógrafo tivesse interesse de apresentar outras danças, estas poderiam ser performadas durante outras atividades do festival (sem a mesma estrutura e requintes oferecidos por um teatro).

Conforme destacado por Ieda Bogdansky, o grande objetivo do festival não era apenas que as pessoas viessem se apresentar, mas que aquele fosse um encontro de jovens dançarinos. Por este motivo, o festival foi organizado com atividades manhã, tarde e noite, espalhadas por diferentes sedes de entidades israelitas da cidade, como o Centro Israelita (a base principal do evento), o clube campestre, a sinagoga e a escola. Houve um grande foco na *harkadá*, com muitas

negociou a vinda da professora paulista Yudith Gantman (1951-), figura com vasta experiência de dança e formada em Israel, para iniciar o trabalho de dança israeli junto àquele grupo de jovens judeus, composto por alunos do Colégio Israelita Brasileiro, universitários e profissionais liberais. Assim, em 1979 funda-se a *Lehaká Kadima* (tradução: Avante), que, tendo sido assumida por diferentes coreógrafos no decorrer dos anos, existe hoje como um dos grupos de maior longevidade e de maior representação da alta qualidade da dança israeli no Brasil.

²⁴ Conversa com Ieda Bogdansky disponível em: <https://youtu.be/NQ6p07koKaw>.

horas dedicadas aos *chuguim*. O Festival *Choref* foi quem inaugurou a tradição da “maratona de dança” nos festivais de dança israeli do Brasil, que é uma *harkadá* que dura a noite e a madrugada inteira até o amanhecer (era também nessa ocasião o momento mais propício para os grupos apresentarem suas coreografias que não puderam ser encaixadas no show do teatro). Toda a equipe que comandava a *harkadá* e os *chuguim* era de dançarinos da comunidade judaica gaúcha. Nesta edição, ainda não havia condições financeiras para fazerem altos investimentos chamando profissionais estrangeiros renomados para desenvolverem atividades (já tem alguns anos que isso se tornou uma prática recorrente neste festival). Ieda Bogdansky realizou com seus dançarinos do *Kadima* um treinamento para a didática do ensino de coreografias de *harkadá*.

Houve um sincero engajamento e envolvimento da turma de dança do *Kadima*, de integrantes de movimentos juvenis judaicos e dos representantes comunitários (principalmente da Federação Israelita) para que tudo neste festival ocorresse de forma bem feita e dentro dos conformes. Toda conquista de patrocínios e apoios, a organização para recepcionar os grupos, para dar conforto à logística dos dançarinos e para fazer funcionar cada atividade do evento, tudo isso, foi concretizado com êxito graças ao esforço coletivo daquela comunidade judaica.

Depois da primeira e segunda edições do Festival *Choref*, que aconteceram em 1986 e 1987, este passou a ocorrer bianualmente devido a um acordo com a comunidade judaica do Uruguai que passou a realizar o seu Festival *Naguia* (a proximidade geográfica propiciava uma boa parceria entre ambas as comunidades). Assim, revezavam-se, entre si, com realização de seus festivais ano sim, ano não. O *Naguia* se extinguiu com o tempo e o *Choref* continuou e manteve o seu caráter bianual. Criou-se também em Porto Alegre o Festival *Darom* (tradução: Sul), o qual passou a preencher estes anos vagos. Trata-se de um festival específico da comunidade judaica gaúcha, o qual visa oportunizar espaço para todas as *lehakot* locais poderem se apresentar (muitas não conseguiam no Festival *Choref*, por se tratar de um evento reservado a grupos convidados). *Darom* é um festival aberto para qualquer *lehaká* da cidade (não de fora), seja do nível e faixa etária que for. O Festival *Choref* manteve durante muito tempo o seu caráter seletivo, preenchendo suas edições com os grupos mais representativos da comunidade local e com os convidados de outros lugares. Recentemente tem-se começado a 1084 experimentar a alteração deste formato, passando a funcionar com o modelo de

inscrição aberta a quem tiver interesse em participar.

Conclusão

Tudo isso exposto, evidencia-se que o hábito cultural pela prática da dança israeli no Brasil é algo que foi crescendo e se consolidando no decorrer dos tempos em diversas comunidades judaicas espalhadas pelo país. O reconhecimento da importância que representa a equação dança = passos + significados + ambiente (ESPÍNDOLA, 2005, p. 25) motivou no Brasil a criação e promoção de todos esses festivais de dança israeli.

Referências

ESPÍNDOLA, S. S. **Nos passos do Kadima**: a dança israeli no Rio Grande do Sul. Organização e edição de Susana Sondermann Espíndola. Porto Alegre: Fundação Israelita Brasileira de Arte e Cultura Kadima, 2005.

PLAPER, H. **Dança folclórica israeli no Brasil**. Disponível em: <https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca>. Acesso em: 19 de Abril de 2022.

Vídeos acessados:

<https://youtu.be/7zJqgTpTDOU>
<https://youtu.be/7zJqgTpTDOU>
<https://youtu.be/wGIEirM4DXM>
<https://youtu.be/ob79b2w4VYI>
<https://youtu.be/Gzdj0U51tuU>
<https://youtu.be/vOUQX52Welc>
<https://youtu.be/jAGt-Q3WkMQ>
<https://youtu.be/Fd2pflqTg0g>
<https://youtu.be/NQ6p07koKaw>
<https://www.youtube.com/watch?v=1n78K0e65EE>
<https://www.youtube.com/watch?v=2jtUMATgWsM>
<https://www.youtube.com/watch?v=HWI8lyNHZzw>

Escritas assombradas, arquivos que dançam

Isis Alves (UFRJ)
Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: A pesquisa propõe um estudo acerca de uma prática desenvolvida no Curso Técnico em Dança da Rede Faetec, o diário de bordo, um caderno de acompanhamento e registros de atividades entranhado ao processo de ensino-aprendizagem da metodologia dança significativa de Rosane Campello, onde, através da escrita, são registradas experiências pessoais, memórias, desenhos e o que mais puder compor este material que acompanha os alunos. O presente artigo é parte da investigação ainda em andamento que se desenvolve no Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ, trazendo à baila questões de um trabalho em processo de desenvolvimento.

Palavras-chave: DIÁRIO. ESCRITA. DANÇA. MEMÓRIA. ARQUIVO.

Abstract: This research proposes a study about a practice developed in the Dance Technical Course of Faetec, the logbook, a follow-up notebook and activity records ingrained in the teaching-learning process of the Meaningful Dance Methodology of Rosane Campello, where, through writing, personal experiences, memories, drawings and whatever else can compose this material that accompanies the students are recorded. This article is part of the ongoing investigation that is being developed in the Postgraduate Program in Dance at UFRJ, bringing up questions of a work in process of development.

Keywords: DIARY. WRITING. DANCE. MEMORY. ARCHIVE.

Introdução

Esta pesquisa se inaugura no ano de 2012, onde inicio meu processo de profissionalização técnica em dança. Como aluna da segunda turma do curso, oferecido na Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch (ETEAB) da Rede FAETEC, localizado no bairro de São Cristóvão na Zona Norte do Rio de Janeiro, tive a oportunidade de fazer parte de um projeto de ensino profissionalizante em dança gratuito e integrado ao ensino médio que ocupa uma escola cujos cursos são, em grande maioria, da linguagem da comunicação, como produção audiovisual, publicidade, marketing, eventos, dentre outros.

É ainda no primeiro ano de formação que os alunos do curso técnico em dança são apresentados aos diários de bordo, uma prática formativa parte do

contexto que integra a ideia do curso técnico em dança e que me acompanha e instiga até os dias de hoje enquanto artista e pesquisadora da dança.

Como um curso integrado ao ensino médio, além das disciplinas de formação geral como português, matemática, história, etc, o currículo compreende alguns componentes curriculares (como são chamadas as disciplinas no curso) como Consciência Corporal, Técnicas da Dança I, II e III (divididas em balé clássico, dança moderna e jazz), História da Dança, Dança Contemporânea, Fundamentos do Teatro e da Música, Videodança, Produção Coreográfica, Prática de Montagem, dentre outros componentes que provavelmente foram agregados ao curso posteriormente, tendo em vista minha participação em anos iniciais de oferecimento do curso. A proposta do ensino médio integrado visa, justamente, ofertar as disciplinas de formação geral em diálogo mais íntimo com os componentes curriculares técnicos, propondo uma forma de ensino-aprendizagem menos segmentada.

Segundo Frigotto, Ciavatta e Ramos:

O Ensino Médio integrado é aquele possível e necessário em uma realidade conjunturalmente desfavorável – em que os filhos dos trabalhadores precisam obter uma profissão ainda no nível médio, não podendo adiar este projeto para o nível superior de ensino – mas que potencialize mudanças para, superando-se essa conjuntura, constituir-se em uma educação que contenha elementos de uma sociedade justa (FRIGOTTO, CIAVATTA, RAMOS, 2005, p. 44).

Para citar o que talvez seja seu principal objetivo, o curso visa contribuir com o desenvolvimento da formação profissional em dança através da metodologia de dança significativa, capacitando tecnicamente os profissionais para atuação em mercado de trabalho de maneiras diversas, preparando os alunos de forma integrada para compor suas jornadas profissionais de acordo com a área de maior interesse. E, embora o ensino médio técnico nasça com o objetivo de proporcionar uma formação profissional mais rápida para inserção do mercado de trabalho, a realidade é que eu pude conhecer os cursos da graduação em dança da UFRJ através da indicação dos professores do curso técnico da FAETEC e não apenas isso, o forte incentivo para que todos nós, alunos nos anos finais, pudéssemos nos decidir entre os cursos oferecidos, de licenciatura em dança, bacharelado e o meu escolhido, o curso de bacharelado em teoria da dança.

Oferecendo linguagens diferentes da dança e a possibilidade de relações

com outros campos, objetiva-se que, ao término do curso, o aluno esteja capacitado para criar projetos culturais de dança, que saiba lidar com as diversas linguagens que são abordadas e gerar suas próprias produções. Na busca de algo que auxilie a integração entre as disciplinas do ensino médio e do ensino técnico, a coordenação do curso organiza e pensa cada ano letivo com os chamados “binômios conceituais”, temas geradores e impulsionadores de pensamento para cada ano.

As turmas de primeiro ano trabalham com base no binômio de “Corpo-Mundo”, oferecendo componentes curriculares que trabalham conteúdos com maior potencial de diálogo, situando o corpo no mundo e suas diversas relações com a dança. Nas turmas de segundo ano, o binômio trabalhado é “Brasil-Movimento”, enfatizando elementos culturais da diversidade brasileira, bem como sua história e outros temas relacionados. Já no terceiro ano o escopo se fecha ainda mais, trabalhando com “Rio-Cena” propondo um olhar mais localizado à cidade onde está sediado o curso, enfatizando elementos e questões que se referem ao conceito de cena e à cultura do Rio de Janeiro.

Percebe-se, com esta organização de lógica binária, uma sugestão de caminho lógico para que os professores de todas as disciplinas possam se orientar quanto ao andamento do pensamento do curso técnico, permitindo que professores do ciclo básico possam direcionar suas aulas para os mesmo temas do técnico, oferecendo maior integração ao processo de aprendizagem dos alunos a cada ano. Além de criar uma proposta de unidade entre o ciclo básico e o ensino técnico, o emprego dos binômios gera uma interessante relação dos alunos com questões referentes ao processo de assujeitamento, recepcionando os alunos do curso técnico em dança com um olhar mais global e alargado, permitindo a absorção de todas as características carregadas por cada aluno, encaminhando para um segundo ano mais direcionado à ideia de brasilidade.

É no terceiro ano do curso técnico em dança que, após passados os dois últimos anos observando o macro, pode-se voltar para o micro tão diverso que é a cidade do Rio de Janeiro, inspirando criações cada vez mais autobiográficas, e assim, expressa-se imprescindível o compromisso do plano de curso com uma verdadeira formação cultural, que “precisa levar em conta as condições a que se encontram subordinadas a produção e a reprodução da vida humana em sociedade e na relação com a natureza” (ADORNO, 1995, p. 19).

1088

Aprofundando a noção de absorção das características diversas de

alunos em fase de chegada à escola para o primeiro ano do ensino médio, é possível observar uma gama de interpretações e vivências acerca do campo da dança de maneira plural e fruto de cada espaço, formal ou informal de dança, de onde cada um chega interessado. Tal movimento integra a ideia formadora do curso enquanto parte da educação significativa de David Ausubel, psicólogo da educação estadunidense, teórico conhecido por valorizar o que o aluno já traz como conhecimento (WANDERLEY, 2019).

Alimentada pelos conceitos de Ausubel, Rosane Campello então desenvolve as partes de sua metodologia aplicada no curso técnico que compreendem a ação de integração dos saberes dos alunos, entendendo a aprendizagem significativa do teórico como “o processo pela qual uma nova informação relaciona-se com um aspecto relevante da estrutura de conhecimento do aluno, ou seja, a interação da nova informação com uma estrutura cognitiva específica” (WANDERLEY, 2019, p. 32).

Identificar os conhecimentos dos alunos acerca da dança, compreendê-los e atuar sempre junto ao que é trazido de experiências anteriores contribuem para uma adequação da ideia de “dança para todos” que o curso técnico emprega, evidenciando principalmente no ato de não exigir um teste de habilidade específico para a aprovação do curso, sendo necessário apenas a aprovação na mesma prova que todos os outros alunos devem realizar para obtenção da matrícula na rede. A absorção das experiências anteriores dos alunos ainda no primeiro ano segue contribuindo para a formação que privilegia a capacidade de criação e reflexão, além de reforçar uma ideia de dança plural e capacidade relacional indelével.

Enquanto aluna egressa, tenho minha fala voltada para o conhecimento sobre as questões do curso desenvolvido no meu processo de formação superior em dança, onde ingresso muito interessada em compreender as questões das teorias da dança para aprofundar minha curiosidade e interesse no curso onde eu acabara de me formar, assim como os conhecimentos desenvolvidos no momento onde me encontro, em processo de pesquisa em um curso de pós-graduação também em dança, e nesta pesquisa preliminar, volto minha fala muito para o lugar da memória e das lembranças do que vivenciei como aluna.

Interessa, além de buscar compreender na minha práxis em dança o que é fruto da metodologia significativa, conhecer outras abordagens de outros ex-alunos que assim como eu, vivenciaram o curso técnico, os que seguiram com a dança e os

que trilharam outros caminhos profissionais.

Amanda Santos de Lima e Celia Regina Otranto aprofundam um estudo desenvolvido num artigo que ressalta tantas características que diferem o curso técnico em dança da FAETEC de outros cursos técnicos em dança da cidade do Rio de Janeiro e revelam que, a partir de aspectos levantados no estudo como o tipo de ensino oferecido, o tempo de formação e o fato de serem públicos ou privados, pode-se afirmar que o curso técnico em dança da Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch “apresenta currículo, organização, rotina e objetivos que diferem de outros cursos técnicos em dança, trazendo para o cenário da dança carioca uma nova realidade na formação profissional deste artista” (LIMA; OTRANTO, 2017, p. 267).

Pensar a prática da escrita em caderno como parte obrigatória de um processo formativo profissional em dança em um curso oferecido na rede pública na Zona Norte do Rio de Janeiro, em um curso de corpo discente majoritariamente feminino (LIMA; OTRANTO, 2017) desperta minha curiosidade, nutrida pela experiência encarnada de ter feito parte deste recorte tão específico e potente para o campo da dança.

A curiosidade e o desejo investigativo abrangem maior entendimento e possibilidade disseminadora da ideia do diário concebida ainda nos moldes do contexto que abarca o ambiente da sala de aula prática do curso técnico em dança, da forma com que essa prática pode ter possivelmente acompanhado os ex-alunos em suas trajetórias e indo além, o que pode ser desenvolvido em cima da ideia dos diários de bordo de maneira expandida, buscando entender o que significou, o que significa e o que pode significar um diário de bordo.

O que é um diário de bordo?

Assinalo o subtítulo com o questionamento que atualmente move esta pesquisa, passando pelo crivo da pesquisadora em processo de desenvolvimento de pesquisa que investiga e se perde no olhar lançado para o horizonte de possibilidades que podem conduzir esta investigação. Porém, experimento olhar para a minha própria compreensão dos diários de bordo neste momento de maneira segmentada em: como o diário se dá no contexto educacional do curso técnico em dança e como foi vivenciá-lo na prática.

No momento desta pesquisa procuro me deter entre esses dois

segmentos para melhor organizar a relação de um tempo passado com os diários, para então poder esmiuçar possibilidades do meu atual presente, e então, seguir em busca do que pode significar a futuridade desses objetos.

Assumo também, no momento da escrita deste artigo, que trabalho com a referência de uma entrevista que realizei com uma professora do curso técnico em dança, que atua enquanto discente do curso desde a sua inauguração até os dias de realização desta pesquisa. A entrevista concedida pela professora Luciana Carnout compõe parte embrionária de investigação desta pesquisa acerca da etapa investigativa do contexto educacional dos diários de bordo no curso técnico em dança da FAETEC.

Gostaria, portanto, de acomodar sua fala a respeito dos aspectos artísticos-pedagógicos. Debruçando-me primeiramente no nome que intitula os cadernos enquanto uma prática do curso técnico em dança, procuro entender o motivo dos cadernos se chamarem diários de bordo, um nome que se liga em muito a ideia de uma prática de registro à bordo de um navio, por exemplo, ou a algum processo de viagem, travessia. Para o curso técnico em dança da FAETEC, os diários são um processo artístico-pedagógico rizomático que atravessam toda a escrita do curso e todo o processo metodológico e que, em contrapartida, bebe nas fontes externas ao curso que deram origem à ideia do projeto pedagógico.

A escrita é um processo em rede de conhecimentos e atravessamentos, tanto para o corpo discente, como para o corpo docente que, segundo a professora Luciana Carnout, também adota a prática dos diários de bordo. Os diários levam esse nome dentro do processo metodológico por compreender discentes e docentes nesse processo de navegação artística e pedagógica de crescimento, sendo uma metáfora do diário de bordo enquanto registro do dia-a-dia de uma determinada viagem.

O registro em diário não é apenas sobre a inscrição do que foi feito na aula enquanto documentação de etapas, ele é também essa possibilidade, afinal, o registro de etapas faz parte do processo de composição dos diários, mas é um espaço de registro dos atravessamentos de como o aluno incorpora a prática daquele dia específico de trabalho investigativo corporal ou criacional daquele componente curricular, de como ele pode correlacionar aquele componente com a própria vida com aspectos anteriores da própria trajetória, aspectos do próprio dia-a-dia e com os outros componentes do curso.

Os diários são espaços para registrar a integração daquele componente curricular em específico (tendo em vista que cada disciplina do curso técnico em dança exige um caderno separadamente) e entender como que os alunos podem criar pontes dos conteúdos ministrados com o que cada um conhece e entende de mundo, portanto, o diário de bordo é o lugar de integração da parte pedagógica, artística, poética e pessoal e de sintetização da experiência de forma relacional e integrada.

Além disso, a rotina e a constância na tarefa de se manter escrevendo sobre as aulas também passa pelo momento onde os diários são entregues aos professores responsáveis por cada conteúdo curricular para a revisão do que vem sendo construído em cada escrita. Ainda segundo a professora Luciana, “O momento de ter acesso aos diários dos alunos é o momento de ter um *feedback* para os professores do andamento dos processos formativos do curso.”

À princípio, os professores procuram deixar sempre claro aos alunos que os diários são parte de um processo artístico, mas também pedagógico e que faz parte do processo de troca aluno-professor e que, apesar de haver o movimento de entrega dos cadernos, os materiais não são compartilhados com outros professores fora do processo do componente curricular em questão ou qualquer outro aluno, ou seja, a relação tecida ao redor e através da escrita dos cadernos é exclusivo entre aluno e professor responsável pelo componente curricular, formando uma tríade entre aluno, componente curricular e professor que não foge à esta relação de compartilhamento de informações pessoais. Há nesses cadernos um tipo de conteúdo prático porém sensível, “Não porque ali segredos sejam secretados, mas o modo de fazer” (KÍFER, 2018, p. 115).

Existe, como um acontecimento comum ao processo de relação com a escrita dos cadernos e posteriormente aos professores, com a leitura, a possibilidade de encontrar um registro de um sentimento negativo com relação a uma aula específica, pelos mais variados motivos que possam existir, desde a falta de interesse pelo tema até não se sentir bem no dia do oferecimento da aula.

Portanto, existe nesta relação triangulada dos cadernos uma certa relação crítica dos alunos com os professores e os conteúdos abordados nas aulas, o que torna o pilar da relação entre alunos e professores ainda mais reforçado, compreendendo que a crítica faz parte do processo que é construído ao longo dos componentes curriculares, ao longo dos três anos de formação, proporcionando

também ao professor uma certa constância no ato de revisar o que tem oferecido, como tem oferecido e como seguir se atualizando.

Há também, como parte da fazedura dos diários, por parte dos alunos, uma resistência à aderência da escrita, como um sintoma da tarefa de estar em constante processo de vivência prática e vivência escrita. Com isso, encontro espaço para registrar uma primeira memória, mesmo que ainda no momento de inscrição, acerca do contexto pedagógico dos diários de bordo.

A tarefa de composição de caderno não me parecia fácil nas condições em que eram apresentados. A novidade da ideia, a integração de duas ações que me pareciam tão opostas (a escrita e a dança) e a necessidade de produção em massa dessa atividade chegaram a mim com a resistência antes citada, sendo uma tarefa que, particularmente, demorei a aderir, propiciando um ambiente onde eu iniciava meu vínculo com os cadernos com uma relação de sabotagem da ideia sugerida onde deveríamos escrever logo após a prática, com o sangue ainda quente, para não perder o caráter imediato da escrita após vivência incorporada enquanto uma extensão da própria aula.

A realidade evidencia certa supervalorização da aula prática em detrimento da prática da escrita, havendo ainda neste primeiro ano de formação, momentos de escrita há poucos minutos de entrega dos diários para a vistoria, aproveitando vestígios de memória pessoal e também, algumas vezes, da memória coletiva da turma para cada aula.

Hoje compreendo essa relação como parte do processo de introdução ao próprio exercício de composição dos cadernos, o que pode-se supor que, como em qualquer outro processo, alguns se relacionam melhor enquanto outros podem, durante todo o curso, apresentar essa resistência e nunca aderir a escrita pós prática. Estes são todos cenários possíveis e reais do oferecimento de uma tarefa num projeto pedagógico em processo de andamento como é o curso e como sempre serão os diários de bordo, enquanto a prática for exigida e incentivada.

Entrando no que posso chamar de processo de “fazedura genuína” dos cadernos, com entrega, registro, integração e relação artística e pedagógica, pode-se passar pela resistência da entrega dos cadernos aos professores no momento das revisões. Contudo, a necessidade de estar sempre lembrando a importância e o papel dos diários enquanto uma ferramenta pedagógica segue fazendo a manutenção da confiança na relação de compartilhamento dos cadernos com cada

professor.

Não apenas numa relação com terceiros, ainda na relação que se instaure entre alguém que se encontre com um material que ele mesmo escreveu há anos atrás, há o momento de retorno e de se entender através da reorganização que pode propor a leitura de um caderno do passado, inspirando e produzindo reflexão acerca do que vinha sendo feito em outros tempos, como eram realizadas suas práticas, quais eram suas referências e suas impressões sobre determinados temas ali registrados.

Alguns alunos que seguem a carreira da dança e futuramente vem a ministrar aulas de dança já mencionaram a importância dos diários guardados para a sua vida profissional, podendo retornar a alguma prática específica que foi registrada ali por algum motivo e pode ser revisitada na atualidade, na posição de professor proponente da prática para outros alunos em outros contextos. Portanto, quando lemos o que foi escrito no passado por nós mesmos, estamos de alguma maneira vivendo de novo, na concepção da memória, que é como viver mais uma vez, reativando a ação lida através da memória que as palavras inscrevem e o corpo registra.

Os diários na minha memória

Compondo a outra face de como experimento segmentar meu olhar para os diários de bordo nesta altura da pesquisa, escolho selecionar algumas memórias que parecem ser pertinentes ao processo de entendimento e documentação sobre o que significou essa prática na vida de uma aluna que experienciou. Considero o relato de experiência um valioso dado, vindo de uma aluna egressa que tem a oportunidade de escrever sobre os resultados alcançados advindos da prática com os cadernos, pretendendo contribuir de forma relevante para o campo da dança.

Conforme antes citado, pude experienciar um comportamento já esperado pelos alunos que entram em contato com a tarefa de produção dos diários de bordo pela primeira vez, oferecendo certa resistência à prática constante da vivência em aula e escrita imediata das impressões. Para além do tempo encurtado entre atividades na escola para um momento dedicado somente à escrita dos diários, acolho a lembrança de alguns professores que concordavam em reservar alguns minutos finais de suas aulas para que minha turma pudesse ter algum tempo

exclusivo para a escrita.

Hoje compreendo que o momento onde os próprios alunos escolhem pedir ao professor um momento final para a escrita pode ser algo conquistado com a insistência à aderência ao processo, sem criar o vício de entender o momento da escrita dos diários apenas se os professores oferecerem esse momento, mas permitindo que cada um, ou enquanto coletivo-turma, possam entender em que ocasião melhor funciona a escrita dos diários. Afinal, tendo em vista que a prática da composição dos cadernos é um exercício autoavaliativo e auto investigativo, o tempo entre o fim da aula prática e o início da escrita dos cadernos pode ser entendido das mais alargadas formas, desde um tempo de pausa até um enquanto a extensão do outro.

Embora a atividade possa parecer simples, quando os momentos iniciais de relação com os cadernos são também os momentos iniciais de relação com os componentes curriculares, com a escola, assim como com outros membros da turma e do corpo de professores, o ato de composição dos cadernos de cada componente curricular parecia iniciar como um momento de experimentação e exploração do que permitiam aquelas páginas pautadas dos pequenos cadernos que escolhi. A sensação de nunca conseguir dar conta da totalidade das aulas na escrita detalhada de cada exercício proposto foi dando lugar a outras possibilidades de captura de sensações, lembranças para enfim, a criação.

Parte importante no processo ainda inicial de composição dos diários de bordo está na criação da capa de cada caderno. Colocar a intenção de cada componente curricular para melhor identificar cada diário e ainda ter a oportunidade de deixá-lo mais de acordo com o que se identifica é uma etapa valiosa, que gera identificação com aqueles objetos que acompanharão todo o ano letivo e posteriormente, poderão ser guardados para lembrar aquele período específico.

Lembro-me de estar bastante empolgada com a possibilidade de criar minhas próprias capas, o que serviu de motivo para seguir persistindo na tarefa da escrita através de dias mais distanciados da prática de me dedicar ao que antes chamei de fazedura genuína. É correto afirmar que não existe uma forma ideal de composição dos diários de bordo, uma vez que as possibilidades de criação são incentivadas, desde o início, a serem o mais criativas possíveis, compreendendo bem à sua esfera artística, contudo, é necessário lembrar que o viés artístico acompanha o pedagógico de maneira intrínseca, acompanhando a demanda de

algumas regras mínimas.

Com isso, evoco as memórias de quem foi apresentada ao processo, me mantive constantemente incentivada a seguir produzindo os diários de bordo de cada componente curricular, e assinalo em apoio apenas das minhas lembranças de haver certas regras mínimas. A sensação de que fica na memória de que talvez existam essas regras básicas podem ser reflexo da própria etapa de entrega dos diários, havendo sempre a necessidade de produção para si mesmo com a consciência de que aquele material será revisado por outros olhos e não menos importante, os olhos do professor responsável pelo oferecimento de cada aula oferecida.

Apesar de acreditar nesta etapa do processo como parte importante do segmento pedagógico da poderosa dualidade que pode oferecer o artístico-pedagógico, é necessário compreender tal tarefa como parte da linha tênue que permite que a instância educativa e a instância artística sigam em constante simbiose, ou como afirma a professora Rosane Campello no subtítulo de seu livro: “arte e educação de mãos dadas”, e que diferencia os diários de bordo de outras possíveis práticas de escrita em arte, como por exemplo, os cadernos de artista. Parte importante desta pesquisa em desdobramento é estar em conversa com outras possibilidades de composição escrita artística, bem como os cadernos de artista, porém, permito-me limitar a apenas trazer a ideia à baila na composição do pensamento do presente artigo.

Não limitando o alcance da memória apenas aos momentos iniciais do contato com os diários de bordo no contexto do curso técnico em dança da FAETEC, apresento nos anos seguintes certa curiosidade em compreender melhor como outros alunos organizaram suas formas de relacionamento com os cadernos, pedindo para que membros da minha turma pudessem emprestar seus diários para lê-los. Lembro de haver pouca resistência principalmente por parte de alunos que tinham maior dificuldade de acolher a ideia de total sinceridade com a escrita, limitando seus relatos a documentação de atividades e etapas das aulas.

Pude compreender as diversas possibilidades de composição dos diários de bordo a partir da observação de como cada aluno se comporta mediante meu pedido para análise, bem como a forma de cuidar dos cadernos. Ainda no momento de formação técnica não posso afirmar que apresentava curiosidade com quaisquer outras finalidades senão de comparação, para melhor entender se eu estava de fato

dentro de um escopo de expectativas do que esperam quando professores liam meus diários.

Lembro-me também da relação triangulada de aluno-componente curricular-professor ir se acomodando melhor a medida que sentia que os professores mais acompanhavam se de fato o caderno estava sendo produzido do que devolviam algum comentário a respeito dos rumos que tomávamos com nossas escritas. Nenhum comentário afetou minha relação com a composição dos cadernos, nem de demonstração de admiração ou de repulsão.

Parte da postura adotada pelos professores no período em que estive em formação para com os cadernos permitiu que outras possibilidades de escrita sobre as aulas fossem experimentadas, mas sempre com certa ancoragem em demonstrar que houve uma presença plena nas aulas do início ao fim, o que nem sempre é verdadeiro, alargando ainda mais o conceito que ensaio sugerir de “fazedura genuína”, compreendo um momento de entrega ao processo de composição dos diários de bordo como uma tarefa em extensão à aula experienciada, compondo na escrita uma versão dilatada do que foi vivido, aliando o registro das etapas das aulas com impressões corporais, correlações com outros componentes curriculares, com outras instâncias da dança e outras instâncias da vida.

Parte do desejo da realização da tarefa dos diários de bordo por parte do plano do curso é chegar ao momento onde o diário é o espaço vivo de integração, sendo consumada a ideia gérmen de um curso de matriz curricular integrada de um curso de arte, aliando todos os componentes de forma indissociada.

Além de experienciar diversas etapas e possibilidades de relação com a escrita dos diários de bordo, compreendo que são um espaço expandido, de produção e principalmente, de aproveitamento. Esse é o ponto originário de formação do interesse para esta pesquisa. Explorar os possíveis desdobramentos com um olhar voltado para a dança e suas performatividades, analisar ramificações que partam do mesmo caule diário de bordo, das mesmas raízes curso técnico em dança da FAETEC, da mesma semente geradora que é a metodologia dança significativa.

Considerações finais

Quando comecei a me relacionar com os diários de bordo de forma mais

aprofundada iniciando minha pesquisa, partia de algumas questões marcadas unicamente a respeito de uma relação de futuro com seus materiais, com suposições a respeito de suas finalidades, aplicabilidades e possibilidades. Ao ser provocada por questões mais fundamentais a respeito da fazedura dos diários, percebo a necessidade de dar alguns passos atrás e vasculhar os aspectos que criaram o contexto para a sua criação, ou seja, compreender como se posiciona a ideia dos diários de bordo onde ele foi criado e é aplicado, no curso técnico em dança da FAETEC e ainda, experimentar enriquecer seus aspectos técnicos com minhas memórias de quem pode vivenciar os diários na prática.

A proposta deste artigo foi justamente mapear a forma com que venho me relacionando com os diários de bordo e compreender alguns dos problemas que surgem nessa trajetória inicial, compreendendo que ser um processo de pesquisa, que está ainda em andamento, mas que já incitam perguntas importantes para serem evocadas e refletidas.

Enquanto aluna egressa que passou pelo processo do curso e vivenciou a ferramenta artístico-pedagógica que são os diários de bordo, apresentando o impacto no meu futuro profissional, - este momento - com o que foi experienciado e apreendido no decorrer do curso técnico em dança, intento reafirmar que a formação oferecida pelo curso técnico em dança da FAETEC é importante no processo de formação profissional da dança no Rio de Janeiro, bem como no fomento de novos profissionais da dança e principalmente, de artistas que não tem condições financeiras de pagar cursos particulares, que em grande maioria são caros. Ensaio, enquanto volto aos diários enquanto uma maneira de produção de resistência política-artística, falar sobre a democratização do ensino da dança.

O presente artigo não encerra a discussão em questão, tampouco compete com a dissertação em desenvolvimento durante o processo desta formação, mas esforça-se em ultrapassar camadas, descobrir, desdobrá-las e começar a desfiar o esse tecido formado entre educação e performatividade em dança, a lama-fértil que produzem os diários de bordo no mundo (KÍFER, 2018).

Investigar os processos vivenciados pelos alunos que estiveram sob tais condições formativas, pode sugerir um entendimento mais aprofundado sobre quem são essas pessoas que iniciam a vida profissional em dança, quais suas características econômicas, sociais, políticas e regionais, entendendo como o curso atravessa a vida dessas pessoas sob tais condições e como cada uma delas

modificam suas próprias maneiras de se enxergar, desejar o próprio futuro, não necessariamente com uma formação continuada em dança, ou pela própria atuação no mercado após a conclusão do curso, mas levando em consideração aquela formação que passa por um processo artístico-pedagógico de um corpo cidadão olhado na sua subjetividade, fomentado a ser protagonista da própria história e autônomo das suas próprias escolhas enquanto cidadão, agente da própria comunidade enquanto artista e ser político.

Referências

ADORNO, T. W. **Educação e Emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995. 190 p.

CIAVATTA, M.; RUMMERT, S. As implicações políticas e pedagógicas do currículo na educação de jovens e adultos integrada à formação profissional. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 31, n. 111, p. 461-480, abr.-jun. 2010. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

LIMA, A.; OTRANTO, C. A Experiência do Primeiro Curso Técnico Integrado em Dança no Brasil. **RTPS - Revista Trabalho, Política e Sociedade**, v. 3, n. 05, p. 251-274, 1 out. 2018.

KIFFER, A. O rascunho é a obra: o caso dos cadernos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, p. 95-118, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018556>

WANDERLEY, R. L. C. **Dança Significativa: Arte e Educação de mãos Dadas!** Appris, 2019.

Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul: processo da pesquisa

João Vitor da Costa Reis (UFPel)
Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Esse estudo surgiu da necessidade de dar visibilidade para as questões relacionadas à Dança no estado do Rio Grande do Sul. Há na história da dança no Estado, apesar da longa prática dessa arte, lacunas muito grandes no que diz respeito às organizações, principais personagens e o ideário que sustentou sua existência. A proposta é a de escrever essas histórias com vistas ao seu registro e análise das suas características, considerando as diferentes regiões e os diversos gêneros. O Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul é uma ação que pode ter muito a oferecer para a área de pesquisa no campo da Dança, traçando linhas sociais e históricas, ajudando a entender como funcionam os contextos das danças no estado e em suas cidades, em questões sociopolíticas e até socioeconômicas. Fornece a situação da realidade social, torna possível trabalharmos com a democratização da Dança, para que os 497 municípios do Rio Grande do Sul possam vivenciar experiências na sua diversidade.

Palavras chave: DANÇA. MAPEAMENTO. RIO GRANDE DO SUL. CADEIA-PRODUTIVA.

Abstract: This study arose from the need to give visibility to issues related to Dance in the state of Rio Grande do Sul. In the history of dance in the State, despite the long practice of this art, there are very large gaps with regard to organizations, main characters and the ideology that sustained its existence. The proposal is to write these stories with a view to recording and analyzing their characteristics, considering different regions and different genres. The Dance Mapping in Rio Grande do Sul is an action that can have a lot to offer to the area of research in the field of Dance, tracing social and historical lines, helping to understand how the contexts of dances in the state and in its cities work, on socio-political and even socio-economic issues. It provides the situation of social reality, makes it possible for us to work with the democratization of Dance, so that the 497 municipalities of Rio Grande do Sul can experience experiences in their diversity.

Keywords: DANCE. MAPPING. RIO GRANDE DO SUL. PRODUCTIVE-CHAIN.

1. O que é o Mapeamento da Dança?

O Mapeamento da Dança é uma ação desenvolvida no Projeto de Pesquisa Aspectos Históricos da Dança no Rio Grande do Sul da Universidade Federal de Pelotas. O projeto é coordenado pelas professoras Carmen Anita

Hoffmann e Maria Fonseca Falkembach, acompanhado pelo discente João Vitor da Costa Reis, bolsista de Iniciação Científica. Essa ação do mapeamento foi coordenada pela professora Maria Falkembach. tem como objetivo registrar e analisar os aspectos das danças no Rio Grande do Sul.

Esse projeto surgiu da necessidade de dar visibilidade para as questões relacionadas à dança no estado do Rio Grande do Sul. Há na história da dança no estado, apesar da longa prática dessa arte, lacunas muito grandes no que diz respeito às organizações, principais personagens e o ideário que sustentou sua existência. A proposta é a de escrever essas histórias com vistas ao seu registro e análise das suas características, considerando as diferentes regiões e os diversos gêneros. Através do entendimento da trajetória da dança esperamos dar luz ao contexto da dança na contemporaneidade.

A ideia desse estudo surge da necessidade de focalizar uma questão do nosso tempo: a continuada reconstituição das funções e dos significados, iluminando e esclarecendo como o papel da dança é histórico, cultural e socialmente construído no tempo. A identificação de indivíduos e grupos envolvidos diretamente com a dança, sobre os acontecimentos que vivenciaram e os trabalhos que produziram, contextualizados historicamente, deverão proporcionar suporte à pesquisa científica.

Nesse sentido, o projeto pretende localizar e investigar a atuação de profissionais e grupos de balé clássico, folclore, danças étnicas, moderna e contemporânea, suas frequências, e suas ausências no contexto do Rio Grande do Sul, com base em bibliografia pertinente, registros de acervos pessoais e reconstituições históricas dessas manifestações. Poderá constituir-se em fonte documental para historiadores, bailarinos e pesquisadores em geral, que poderão conhecer mais da sua história através das histórias da dança.

Para tanto, se fez necessário realizar o mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul para definir as políticas públicas adequadas à realidade de cada região do Estado.

O Mapeamento da Dança é uma pesquisa que tem a finalidade de realizar um levantamento de dados para análise da cadeia produtiva da dança no estado. Os dados servirão para traçar um perfil do setor e orientar ações e políticas públicas para o esse campo no Rio Grande do Sul. Essa pesquisa é uma demanda da comunidade da dança do Estado e foi indicada como necessidade no Plano Setorial de Dança, de 2014 e no Plano Estadual de Cultura, de 2015.

A pesquisa foi desenvolvida de forma plural e democrática, buscando a participação de todos os profissionais da dança para alcançar o maior número de trabalhadores e trabalhadoras do setor e, assim, ter sucesso na busca de informações precisas e qualificadas. Para isso foi constituída uma rede de “Antenas e Sub-Antenas” que são profissionais e artistas voluntários/as que atuam como interlocutores locais para a divulgação, orientações e auxílio no Mapeamento nas 27 regiões do estado e os mais de 400 municípios do Rio Grande do Sul. Cabe ressaltar que essa pesquisa não tem finalidade de cadastrar para receber benefícios, esse procedimento está a cargo da SEDAC no estado e das Secretarias Municipais de Cultura em cada município.

O Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul é construído a partir das discussões e proposições do Grupo de Trabalho que reúne 19 entidades representativas do setor da dança no Rio Grande do Sul. O grupo foi constituído em abril de 2020 reunindo instituições nas esferas governamental, universitária, institucional, artística e de articulação política do segmento, sendo elas: Articula Dança RS / ASGADAN / Associação de Circo RS / ATAC / Centro Municipal de Dança-SMC-PMPA / Colegiado Setorial de Circo RS / Colegiado Setorial de Dança RS / Conselho Estadual de Cultura RS / FAMURS / Fórum de Ação Permanente pela Cultura / Fórum Permanente de Cultura de Pelotas / SATED RS / SEDAC RS / SEPLAG RS / UCS / UERGS / UFPEL / UFRGS / UFSM.



Fig. 1. Mapeamento da Dança no RS. Fonte:
<https://www.facebook.com/photo/?fbid=442193854580802&set=a.442193821247472>

Para todos verem: A imagem mostra um logotipo do Mapeamento da Dança no RS, formado por uma árvore com folhas em formato circular. Abaixo do logo se encontra o nome de todas instituições envolvidas com o Mapeamento.

Com os objetivos do Mapeamento já definidos, os comitês se organizaram e criaram seus métodos de trabalho, ficando definidos da seguinte forma:

- Comitê Plataforma: Dedicado ao estudo sobre possíveis plataformas para a coleta e análise dos dados para apresentar uma proposta de ferramenta digital.
- Comitê Questionário: Responsável por pesquisa e desenvolvimento das questões que irão compor o questionário do Mapeamento.
- Comitê Articulação: Atua na criação da rede de divulgação do Mapeamento, para que o questionário alcance todos os municípios do RS e a grande maioria dos/as trabalhadores/as da dança, em todos os segmentos do setor.
- Comitê Divulgação: Dedicado à criação de conteúdo e material de divulgação do Mapeamento e ao contato com a imprensa.
- Comitê Análise: Responsável pela guarda e sigilo do banco de dados. Dedicado à análise e divulgação dos dados.
- Coordenação Geral: Se preocupa com a conexão entre as ações simultâneas do grupo e com a comunicação entre os comitês. Responsável por sistematizar os encaminhamentos ao longo do processo e identificar a execução dos prazos acordados pelo grupo.

Cada comitê foi formulando e executando tarefas, levando em consideração todas as etapas do mapeamento. Como base de estrutura, seguiu-se a divisão do Estado, realizada pela Federação das Associações de Municípios do Rio Grande do Sul (FAMURS), em 27 regiões. Cada região é composta por um grupo de municípios que constituem uma Associação, a qual reúne os gestores públicos dos municípios, incluindo os gestores culturais. Paralelo a isso, o comitê de articulação construiu uma metodologia para criar a rede de difusão do Mapeamento. A rede foi composta por três níveis de funções: parabólicas, antenas e sub antenas, sendo formadas por integrantes do Comitê, trabalhadores/as da Dança e outros colaboradores, nesta ordem respectivamente. Cada parabólica teve a

responsabilidade de criar a rede e supervisionar a coleta de dados de 3 ou 4 regiões do Estado, recrutar as antenas e orientá-las em como proceder o recrutamento das sub-antenas.

O instrumento utilizado para a coleta de dados de toda a população alvo da pesquisa foi a criação de um formulário eletrônico com capacidade de ser enviado por e-mail ou redes sociais, considerando o momento em que já vivíamos, por consequência do COVID-19, tendo que respeitar as medidas de isolamento social. Foi elaborado um material de divulgação do processo de Mapeamento da Dança no RS, para ser amplamente compartilhado nas redes sociais do projeto, dos parceiros e do público em geral, assim como também em jornais locais e eletrônicos.

Dentre as diversas campanhas para alcançar os objetivos, destacamos a seguinte:

NÃO SUMA DO MAPA!

Responda a formulário da pesquisa no link <https://forms.gle/ojcrkh9oqYHH2bwo9>.

O questionário ficará aberto até dia 22 de agosto, dia do folclore.

Saiba mais sobre o mapeamento no site bit.ly/mapeamentodancars.

Informações pelo email: mapeamentodancars@gmail.com.



Fig. 2. Mapeamento da Dança no RS. Fonte:

<https://www.facebook.com/mapeamentodancars/photos/a.104520241296598/375970134151606/>

Para todos verem: A imagem mostra um logotipo do Mapeamento da Dança no RS, formado por uma árvore com folhas em formato circular. Abaixo do logo se encontra o link para acessar o formulário e uma frase escrito: “NÃO SUMA DO MAPA”.

O mapeamento concluiu sua coleta de dados em setembro de 2021, contendo em seu formulário 46 questões, com ênfase em dados pessoais, como: nome; idade; localidade; gênero; quanto (se) recebe no seu trabalho com dança (caso trabalhe); cor; estado civil; escolaridade, como se deu o envolvimento com a dança; entre outras. Também haviam questões com ênfase na dança e sua atuação, como: quantas horas semanais você tem dedicada a atuação no campo da dança; qual a sua renda com o campo da dança; em qual município costuma exercer atividades relacionadas à dança; com quais segmentos da dança você trabalha; possui registro profissional DRT; desde que ano atua profissionalmente com dança; qual a natureza do seu trabalho na dança; entre outras.

No primeiro levantamento de dados foram obtidos 1573 preenchimentos do formulário, cerca de 354 municípios de 497 cidades do estado do Rio Grande do Sul apresentaram respostas de pelo menos 1 pessoa ou companhia, cerca de 143 municípios não apareceram no mapeamento, contando com a provável que a pesquisa possa não ter alcançado a população dessas cidades.

2. Processo da Pesquisa

Com a coleta de dados concluída, partimos para o levantamento de perguntas que sejam pertinentes para pesquisas no campo da Dança, para assim os dados levantados serem utilizados em estudos. Foi iniciada uma divisão das respostas, por exemplo, a questão “Em qual(is) município(s) costuma exercer atividades relacionadas a dança?” obteve diversas respostas, elas estão sendo separadas conforme semelhança, para sabermos quantas dessas companhias ou pessoas que responderam o formulário trabalham com dança por exemplo, em Pelotas, em Porto Alegre, em Bagé... E depois então fazer uma pesquisa aprofundada, com a intenção de entender o porquê em tal cidade tem mais profissionais em dança, e a outra menos, isso são apenas exemplos de como o mapeamento está sendo trabalhado agora e poderá ser utilizado mais adiante também.

Além de estarmos dividindo as questões em que as respostas envolvam municípios também estamos aplicando isso nas perguntas sobre segmentos de dança, por exemplo: Com quais segmentos de dança você trabalha? Então as 1573 respostas para essa pergunta são separadas por “estilos”, para sabermos quantas

dessas pessoas ou companhias que responderam o formulário trabalham com Danças Folclóricas, ou Ballet Clássico, com Danças Urbanas (e suas vertentes), Danças Tradicionais Gaúchas, Danças Contemporâneas, Danças Orientais, e muitas outras que apareceram como respostas. E assim mesclar os dois tipos de questões, podendo trazer à tona quantas pessoas ou companhias que participaram do mapeamento trabalham com tal “estilo” em tal cidade.

Depois de dividir os segmentos de danças e questões que envolvam municípios para depois os mesclarem, pretendemos envolver as questões socioeconômicas, relacionando-as com os segmentos trabalhados e nas cidades que atuam, podendo trazer grande contribuição social, entendendo diversos porquês que permeiam a mente de pesquisadores do campo da Dança. Como colocam as autoras Lúcia Matos e Gisele Nussbaumer (2016) que também desenvolveram um estudo de mapeamento da dança realizado pela UFBA:

[...] Ao se objetivar um diagnóstico preliminar da área da dança, mais especificamente quanto aos campos da formação e da produção artística, através de uma pesquisa de levantamento, seus potenciais resultados são parte significativa do contexto observado e operacionalizam conceitos cujo interesse pode ser tanto teórico quanto programático. Nessa ótica, as informações coletadas, referenciadas empiricamente, são importantes aspectos metodológicos que informam não só sobre a realidade social, como também apontam seus impactos e possibilidades de mudanças. São informações que possibilitam um importante diagnóstico nacional no campo da dança, que podem servir de embasamento para as políticas setoriais da área (MATOS; NUSSBAUMER, 2016, p. 15).

3. Considerações Finais

O Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul é uma ação que pode ter muito a oferecer para a área de pesquisa no campo da Dança, traçando linhas sociais e históricas, ajudando a entender como funcionam os contextos das danças no estado e em suas cidades, em questões sociopolíticas e até socioeconômicas. Fornece a situação da realidade social, torna possível trabalharmos com a democratização da Dança, para que os 497 municípios do Rio Grande do Sul possam vivenciar experiências na sua diversidade.

Através do mapeamento, a sociedade gaúcha e o poder público poderão saber quantas pessoas vivem da dança no estado, onde estão localizadas, como são as relações de trabalho, situação de renda, o perfil dos profissionais. Com isso, a classe poderá reivindicar aumento de investimentos e a implementação de políticas públicas para benefício do setor da dança. Para além de traçar um perfil

socioeconômico e artístico, o mapeamento tem auxiliado na identificação dos impactos da pandemia da Covid-19 para o setor. Pretende-se, nesse estudo, identificar e analisar o perfil dos profissionais da dança na cidade de Pelotas. Os dados coletados poderão servir ainda de referência dos diferentes gêneros de dança, e assim analisarmos os aspectos históricos e culturais de cada região.

Consideramos ser fundamental que todos os trabalhadores e trabalhadoras da dança do RS estejam inseridos no mapeamento para que seja possível visualizar um panorama artístico, socioeconômico e geográfico da Dança fornecendo informações sobre as necessidades específicas do setor no território e nas diferentes regiões. Nesse sentido é importante a atualização dos dados a cada tempo. Os dados servirão ainda para fortalecer as relações e a comunicação entre os diversos agentes e segmentos da Dança no RS. Assim toda a comunidade da dança poderá ter acesso a informações que possibilitarão a criação de estratégias individuais e coletivas para qualificação e ampliação das atividades e do campo de trabalho.

Referências

MATOS, L.; NUSSBAUMER, G. (Coord.). **Mapeamento da dança**: diagnóstico da dança em oito capitais de cinco regiões do Brasil. Salvador: UFBA, 2016.

O QUE É O MAPEAMENTO DA DANÇA NO RS. mapeamentodancars, 2020.
Disponível em: <https://sites.google.com/view/mapeamentodancars>. Acesso em: 29 de abril de 2022

REIS, J. V. C.; LIMA, C. C.; HOFFMANN, C. A; FALKEMBACH, M. F. Mapeamento da Dança no Rio Grande do Sul: Identificação da cadeia produtiva da dança e seu protagonismo na economia criativa do estado. *In*: SEMANA INTEGRADA UFPEL. XXX CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 7, 2021, Pelotas (edição virtual). **Anais eletrônicos [...]**, Pelotas, UFPel, 2021, p. 1-4.

ROCHA, B. G.; MANZKE, S. M.; JESUS, T. S. A. Mapeamento das manifestações populares marginais do Rio Grande do Sul. *In*: SEMANA INTEGRADA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO UFPEL. XXV CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 2, 2016, Pelotas. **Anais eletrônicos [...]**, Pelotas, UFPel, 2016, p. 1-3.

João Vitor da Costa Reis (UFPel)
E-mail: jvcreis@hotmail.com
Graduando no curso de Dança-Licenciatura
na Universidade Federal de Pelotas.

Carmen Anita Hoffmann (UFPel)
E-mail: carminhalese@yahoo.com.br
Doutora em História, docente no curso de Dança-Licenciatura e PPGAV
na Universidade Federal de Pelotas.

Da lembrança como dança ao estudo da história: *reagência* e feminismo em dança

Laura Vainer de Albuquerque (UFRJ)
Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento “A lembrança é uma dança” – que por sua vez é continuidade de uma performance que dancei nos anos de 2018 e 2019, a *lembrança*. O artigo apresenta de forma memorial a performance citada pontuando a experimentação da memória em sua qualidade háptica – segundo conceito proposto por Harney e Moten. Avanço na descrição da *lembrança* como dança para propor uma reflexão entre o meu corpo de mulher branca que dança, e o passado. Tornam-se importantes para o estudo os conceitos de *haunting*, como sugerido por Gordon e Kleinberg, e *reagência*, de Roberta Marques. A articulação entre memória e história, entre corpo e passado, entre assombração e *reagência* provoca uma leitura feminista sobre atitudes de pesquisa em história onde o corpo, suas sensações, emoções e percepções, tornam-se relevantes. Finalizo o artigo apresentando uma ação de leitura do livro “Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva de Capital”, de Silvia Federici. A ação é entendida como uma prática de documentação e traz perguntas pertinentes a continuidade da pesquisa no contexto da pós-graduação.

Palavras-chave: LEMBRANÇA, FEMINISMO, HAPTICALIDADE

Abstract: This paper is part of the ongoing research *A lembrança é uma dança* – which is a continuity of a performance that I've danced in the years 2018-2019, named *lembrança*. The article presents the aforementioned performance to address the idea of memory as a haptic quality. I develop the description of *remembering as a dance* to reflect about the ways past act in my white dance woman body. The concept of *haunting* become important for the study, as well as *reagencies*, by Roberta Marques. The articulation between memory and history; body and past; haunting and *reagencie* provokes a feminist reading about attitudes of research in history where the body, its sensations, emotions and perceptions, become relevant. I conclude the article by presenting a reading action of the book “Caliban and the Witch – Women, the Body and Primitive Accumulation”, by Silvia Federici. The action is a documentation practice which brings relevant questions to the continuity of the research.

Keywords: REMEMBERING, FEMINISM, HAPTICALITY

1. Introdução

Este artigo é parte da pesquisa de mestrado em andamento “A lembrança é uma dança” – que por sua vez é continuidade de uma performance que dancei nos

anos de 2018 e 2019, a *lembrança*¹. A motivação da pesquisa é acompanhar em contexto acadêmico as reflexões geradas no acionamento e na circulação desta performance. Portanto, a dança é tratada com base no que a *lembrança* experimenta como dança: um conjunto de práticas de corpo, documentação e arquivo baseadas no feminismo. Práticas que lidam com empecilhos que constroem minha experiência amorosa como mulher – comigo mesma, com outras pessoas e com o mundo. Pela atenção que a pesquisa dá à performatividade das palavras, do texto e da escrita é importante começar perguntando: como pode a *lembrança* ser uma dança? E que dança é essa que a *lembrança* cria? Quais elementos ela escolhe para trabalhar sua proposição de memória e movimento?

A performance *lembrança* surgiu no contexto de uma especialização na área da dança que participei nos anos de 2017/2018. Eu estava no c.e.m - centro em movimento², um organismo de investigação artística na cidade de Lisboa, participando do primeiro “Risco da Dança” – programa de estudos aprofundados na fisicalidade do corpo, na performatividade da dança e suas implicações com o comum, com a vida e com ações de convívio. Praticávamos pensar-experimentar a dança de segunda à sexta, das 11h às 17h, e éramos provocadas a situar nossos interesses de estudo atenuando a “arrogância da reivindicação de um lugar de pertença que se chame ‘dança’”. A *lembrança* pode ser entendida, pragmaticamente, como um trabalho de conclusão e abertura que concentra as experiências artísticas e formativas que atravessei durante essa especialização. Com ela transporte para o Rio de Janeiro o coração da teoria da dança aprendida na convivência com o c.e.m - centro em movimento: a prática da dança “enquanto poesia do gesto que só nasce na experiência de viver-com, cada dia”³. Talvez por isso soe propício evocar a dança que a *lembrança* nos faz conhecer como uma paisagem, como uma extensão do olhar sobre a dança que problematiza seu entendimento como algo que acontece prioritariamente no corpo da/o bailarina/o.

¹ Sempre que a palavra “lembrança” aparecer em itálico ela estará remetendo à performance citada. Mas sugiro alguma distração no controle desta designação para que o entendimento da *lembrança* como dança possa operar performativamente.

² O c.e.m – centro em movimento dedica-se desde o final dos anos 80 aos estudos do corpo e do movimento. No coração da investigação artística as práticas de dança e escrita têm sido exercitadas como trabalho de fundo. O trabalho do c.e.m diagrama estudos do corpo e do movimento a investigações artísticas, atividades formativas, pesquisas acadêmicas e atuação social em cidades como Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Madrid e Paris.

³ As citações deste parágrafo foram retiradas da descrição do programa do “Risco da Dança” apresentada no site do c.e.m - centro em movimento. O texto completo pode ser lido neste link: <https://c-e-m.org/investigacao/o-risco-da-danca/>.

Por outro lado, a palavra paisagem dá a entender que esta extensão implica um lance de vista, uma atitude ocular sobre a dança. Nesse caso, a paisagem-dança que a *lembrança* sugere traria consigo um elemento eminentemente visual, o que não é verdade, pois como dança a *lembrança* é exercitada a partir de três princípios corporais: aproximar/afastar; tocar; e *ver de olhos fechados*⁴. Para a *lembrança* a dança é uma paisagem háptica, uma implicação na experiência de viver-com que pratica a memória atenta à hapticalidade, esta sensação que Fred Moten e Stephano Harney posicionam como a “sensação insurgente da modernidade”. Hapticalidade ou amor, uma sensação que reúne sentimentos comuns de desposseção. Segundo os autores, antes do trânsito transatlântico que enviou/moveu africanos escravizados através das geografias terrestres, esta era uma sensação de exceção, uma aberração, “o sentimento de um xamã, de uma bruxa, de um vidente, de um poeta que – entre outros – sentia pelos outros, por outras coisas”. Como sensação insurgente, a hapticalidade ou amor, faz sentir através dos outros e faz sentir que os outros estão sentindo você (2013, p. 97-98)⁵. Assim começa essa dança, na investigação da hapticalidade, do amor, como uma sensação que mobiliza a memória no corpo.

2. *lembrança*, uma dança

A *lembrança* surgiu nos meus momentos de cansaço, meditação e vergonha. Se formou da experimentação de movimentos que me ajudavam a insistir na dança, burlando uma ideia antiga na minha história com a dança de que era preciso superar a ideia de corpo e a minha corporeidade, à época atual, para que eu pudesse conhecer a dança. A experimentação que eu me propunha com esta dança estudava uma corporeidade que ludibriava o gesto de superação que, na minha experiência, limita um contato produtivo com a dança. Eu me dobrava em direção ao chão, curvando a cabeça na direção do peito. Eu apoiava os pés em um desnível do piso da sala só para refrescar as solas. Para lhe familiarizar com o que eu descobri

⁴ São as investigadoras da dança Sofia Neuparth e Mariana Lemos, que formam o c.e.m - centro em movimento, que me fazem conhecer estas práticas que situo aqui como princípios da *lembrança*. Sobre a experiência de *ver de olhos fechados*, por exemplo, poderia dizer que é uma provocação que consiste num exercício não-dualista. A prática convida o corpo que dança a perceber que sob as pálpebras fechadas, os olhos permanecem abertos. Assim, a oposição entre “olhos abertos” e “olhos fechados” se desmancha em uma experimentação diferenciada da fisicalidade dos olhos e da visão. Uma apresentação mais detalhada das investigadoras será feita em outro momento.

⁵ Na versão de referência: “Previously, this kind of feel was only an exception, an aberration, a shaman, a witch, a seer, a poet amongst others, who felt through others, through other things”.

sobre o corpo nas primeiras experimentações desta performance diria que como prática de dança a *lembrança* atualiza a ideia de um corpo que trabalha, transformando-o a partir da experimentação de um corpo mais sonolento e que sonha. Quem inspira essa observação é Johanna Hedva no seu filme “A decade of sleeping”. Como trabalhadora da arte, Hedva faz circular seu discurso de mulher adocida e radicaliza o paradigma feminista do cuidado enfatizando processos de adoecimento e a posição de pessoas adoecidas nas lutas políticas. Ela orienta o meu trabalho como pesquisadora e bailarina ao dizer: “conto às pessoas que trabalho de manhã para não ser incomodada. Eu durmo de manhã, eu trabalho de manhã. Se estou dormindo, estou trabalhando. Nos meus sonhos eu trabalho, trabalho, trabalho. O trabalho puro e árduo que precisa ser feito nesta terra. Eu só tenho pesadelos. Como disse, trabalho arduamente”⁶. Passei a acompanhar o desejo háptico desta dança para trabalhar arduamente o corpo evitando as armadilhas do estado de vigília, que orientavam a dança sob uma racionalidade coreográfica⁷. Passei a investigar a *lembrança* experimentando-a como um momento de estudo do corpo, do meu corpo, de um corpo de mulher que dança. De um corpo de mulher branca brasileira que dança. Insistir na experimentação da *lembrança* era uma maneira de recusar certa provocação impressa no meu imaginário de bailarina de que “esquecer o corpo passado”, abdicar da história do meu corpo, e de práticas anteriores que me levaram até ali era uma maneira de superar um padrão de corporeidade em detrimento da expansão de uma “nova linguagem de movimento”.

3. O mundo da lembrança é tátil

O estudo da movimentação dessa performance começa no desejo de aproximar corpo em dança e chão, corpo em dança e outros corpos. Eu queria aprender sobre o toque e a hapticalidade, sobre a sabedoria tátil dos corpos, sobre condições de aproximação entre eles. Queria aprender sobre os efeitos de me aproximar de outras pessoas e mobilizar o que eu sentia no encontro. Durante o

⁶ Na versão de referência: “I tell people I work in the mornings so must not be bothered. I sleep in the mornings, I work in the mornings. I am sleeping, I am working. In my dreams I work and work and work, the hard, purê work that must be done in that land. I have only nightmares – like I said, I work hard”. O filme foi compartilhado em uma leitura pública no canal do YouTube do Institute For The Humanities (UMIH) da Universidade da Manitoba, no Canadá. O material pode ser acessado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=ucMxtPvFm5M&t=667s>. Último acesso: 20/08/2022.

⁷ A pesquisa acompanha os estudos críticos sobre coreografia desenvolvidos por Lidia Lorangeira a partir da obra de André Lepecki.

estudo da movimentação da *lembrança* percebi que **balançava** entre a insistência e o empecilho de lidar com uma dor atópica que me ensinou a ter medo do encontro. Os estudos colaboraram para pôr esta questão em movimento a partir da corporeidade que era aprendida, permitindo que eu experimentasse sentir a dor que me conduzia na pergunta sobre o ato de lembrar. Uma dor que eu acompanhava sensorialmente, que migrava através de estruturas corporais e episódios constrangedores e traumáticos da minha história pessoal. Episódios que não importavam como eventos isolados, eventos que eu já não via sentido em desdobrar narrativamente, mas que de\formam o meu corpo. A *lembrança* foi assim nomeada para que eu não me esquecesse de mobilizar o passado que me constrangia na aproximação entre o meu corpo em dança e os corpos de outras pessoas, para que eu insistisse no desafio sensorial de publicitar essa dor estranha e migrante através de uma dança visualmente lenta. Eu aproximava o meu corpo de pessoas, paredes e chão me desafiando a sustentar uma corporeidade desconhecida e estranha que em vigília eu podia evitar.



Fig. 1. Registro de uma das sessões da *lembrança* na Casa Territórios (RJ, 2019). Fonte: Arquivo pessoal.

Para todos verem: Fotografia de uma das sessões de dança da performance *lembrança*. Uma sala de chão de linóleo cinza. À direita, ao fundo, há uma porta aberta com uma mulher alta de vestido laranja. Ao fundo, um portão aberto por onde entra muita luz. Há pessoas em pé do lado de fora do portão. No centro da foto, a bailarina está agachada vestindo uma calça jeans. Ela não usa blusa. Suas mãos estão na frente dos seus olhos, cobrem quase todo o rosto. Seus cabelos são loiros na altura dos ombros. Ela está com os pés descalços. Há várias pessoas ao seu redor, algumas estão sentadas, outras de pé. Todas olham na sua direção.

Essa corporeidade, aparentemente lenta, foi descrita por pessoas que participaram das sessões como: um bicho amoroso que se movia pelas vísceras; uma escultura de Rodin; um corpo que tocava na brutalidade. Sobre os efeitos da

corporeidade da *lembrança* no encontro me escreveram assim: “[...] tocar sem impor. Tocar a brincar. Tocar sem estar à espera de... Quero saber de ti... Quero sem querer. Sem ódio. Cá abaixo não há luz. Estar cá sem impor, sem querer demonstrar, sem querer controlar. Sem querer brilhar para cegar. Presença maciça. Poder/Peso do corpo. Gravidade. Dor. Para onde vai a dor? Blocos de corpo. Encontros. Choques. Tentar encontrar um caminho entre corpos. Brasil⁸”. Durante 20 minutos este corpo da *lembrança*, esta experimentação de uma corporeidade háptica, improvisava gestos muito próximos ao chão, tendo as mãos como marcadores expressivos. Construindo caminhos de encontro com os corpos de outras pessoas a dança tornava o toque, vez ou outra, possível. Eu e quem estivesse na sala à cada sessão aprendíamos juntos sobre o toque. Um toque lento, podia-se transformar num chacoalhar. Às vezes, uma tentativa de aproximação transformava-se num susto que gerava um afastamento. Noutras, um gesto movido por um deslizamento intenso de todo o meu corpo entre as costas de uma pessoa e uma parede criava um giro que não era eu quem dava, mas quem estava sendo arrastado. A performance *começava a acabar* quando tocava um alarme de celular. O alarme soava e eu me movia na direção dele, recuperando a lentidão que eventualmente tivesse ganhado outras velocidades. Eu desligava o alarme e dava play em uma música. Tocava “*Adentro*”, da dupla porto-riquenha *Calle 13*⁹. Daí em diante eu tinha 4’53” para me colocar de pé, abrir os olhos e deixar aparecer o meu rosto. A sessão da dança chegava ao fim depois que eu vestia a blusa e saía da sala. PLAY: <https://www.youtube.com/watch?v=rXQtda0zNO0>.

O chão da *lembrança* vibra entre **o passado e o futuro**, trazendo o corpo como documentador deste trânsito. A investigação do movimento de aproximação e do compartilhamento da dor que fundam o trabalho, descobre no deslocamento entre lugares uma importância: o trânsito passado – presente – por vir remete ao estudo da história. A *lembrança* amadurece a aproximação entre dança e história tomando o meu corpo de mulher como documento vivo. Um corpo que procura suporte no estudo da história para seguir em criação de si sem temer assombrações. Cheia de medo, me aproximo de leituras sobre a imprecisão do passado, referências que estudam os acontecimentos a partir das suas lacunas e

⁸ Os trechos citados foram escritos por pessoas presentes na primeira apresentação da *lembrança*, em Lisboa, como exercício de *feedback* durante o Espaço Experimental.

⁹ *Calle 13* é uma banda de rap/rock porto-riquenha liderada por René Pérez, Eduardo Cabra e Ileana Cabra. A música “*Adentro*” compõe o último álbum de estúdio da banda, “*Multi_Vira*” (2014).

fantasmagorias. O conceito em inglês que colabora para pensar sobre isto é *haunting*, assombração – ou fantologia na tradução específica do historiador Ethan Kleinberg. Trata-se da ideia de que a história, e mais precisamente o corpo que vive a história no caso deste estudo, é assombrado, vive sob efeitos de fantasmas de acontecimentos. O corpo da *lembrança* é um corpo assombrado, um corpo de mulher em contato com fantasmas, com uma história fantasma – interrompida e provocativa (KLEINBERG, 2017). Assim, como Sofia Neuparth afirma que na dança como ela a conhece “o gesto não é seu”, eu afirmo: a lembrança não é minha, porque o corpo não é meu. O corpo de uma mulher conjura ideias do corpo como multidão.

4. Tocar o corpo, tocar a história

Por diferentes acessos, tem-se discutido no campo da dança os efeitos diferenciados do conhecimento histórico quando gerado por pesquisadoras que pensam dançando. No campo da dança e da performance a atenção às conexões corporais na pesquisa historiográfica ganha destaque pelas habilidades de detalhamento do estudo do corpo que tais áreas supõem. Em sua tese Nyrlin Castillo defende o uso do termo *historiografias encarnadas* para nomear processos de refazimento de memória que valorizam o aprendizado histórico de peças de dança ou atos de performance através de práticas corporais (2021). Nos termos da autora, as historiografias encarnadas inscrevem-se no corpo convidando-nos a pensar a historiografia como algo que “nos acontece, nos atravessa os sentidos” (p.94). Tal reflexão opera em um paradigma de escrita que toma o corpo como superfície de inscrição de episódios, rastros e/ou fantasmas históricos que podem ser grafadas no papel, mas que são prioritariamente grafadas em um ambiente corporal que a autora chama de memória psicofísica. Para Castillo as historiografias encarnadas são uma metodologia para a memória e um caminho para o engajamento na política do tempo presente-futuro.

No campo da história o teórico Jorn Rusen, que se dedica ao estudo da história da historiografia escreveu em 2009 que “a história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Ela trama as peças do passado rememorado em uma unidade temporal aberta para o futuro, oferecendo às pessoas uma interpretação da mudança temporal” (p. 164). A afirmação de Rusen

me alcança e tranquiliza. Dimensiona minha presença no mundo na relação com agentes e temporalidades passadas. O funcionamento da teoria histórica como apresentada por Rusen me ajuda a sondar meu interesse no campo e me recorda de um detalhe: no trânsito entre memória e história a curiosidade/valorização/obsessão com a iminência corporal se apresentou ainda na década de 1970 no ambiente acadêmico e no ambiente artístico da literatura feita por mulheres – a exemplo dos trabalhos de Frigga Haug e Maya Angelou.

Entre o ativismo do feminismo branco alemão e o labor acadêmico, Frigga Haug se questionava sobre a inabilidade com que ela e suas companheiras viviam a relação entre as opressões que combatiam e a atenção aos seus corpos. Aquilo que investigavam como “processo de socialização das mulheres” levou-as, segundo Haug, ao abismo da relação entre suas vidas e seus corpos, fazendo-as valorizarem, em um segundo momento de estudos, suas experiências pessoais. As feministas socialistas e/ou acadêmicas da década de 1970 perceberam que tratar o sexismo e a misoginia era um trabalho corporal. Elas descobriram que, se buscavam um entendimento mais sutil e aprofundado dos processos de socialização de um grupo de mulheres, precisavam dispor de atenção aos seus corpos, suas emoções e os efeitos das interações e relações que viviam sobre seus sentimentos, motivações e comportamentos (HAUG, 2008). Elas entenderam a importância de lidar com suas histórias pessoais para redefinirem parâmetros teóricos masculinistas. O desafio deste trabalho sociológico descoberto por Haug é tecido palavra à palavra no livro “I know why the caged bird sings”¹⁰ (1969) de Maya Angelou. Com sua escrita, Angelou desenvolve uma narrativa que tem o corpo, sua sensibilidade, afetividade e imaginação como motor. Publicando suas memórias de infância e adolescência ela coloca a leitora não diante, mas dentro de um recorte histórico complexo que se enraíza na sua vivência como uma garota negra do Arkansas. Atravessados pelo contexto histórico da segregação racial norte-americana, seus sonhos, medos e aprendizados são visitados e reenquadrados sob a maturação entre o acontecimento e a temporalidade da escrita. Em uma experiência de escrita autobiográfica, a autora experimenta tramar as peças de seu passado em uma unidade temporal aberta ao futuro – para retomar a expressão já citada de Jorn Russen. A partir do estudo de pesquisas feministas vejo que o papel da memória em

¹⁰ Em 2018 a editora Astral Cultural (SP) publicou “Eu sei por que o pássaro canta na gaiola”. A tradução é de Regiane Winarski.

experimentações historiográficas de mulheres tem sido imprescindível para a transformação do caráter cientificista da história. O que me leva à uma pergunta – que é também uma motivação em minhas práticas de dança: como a dança pode nos ajudar a compreender, historicamente, experiências de ser mulher? Ou: que práticas de memória em dança colaboram para a criação de um corpo de mulher que, amparando-se na história, se suporte?

5. Corpo, memória e história

Com Nirlyn Castillo aprendo que processos de criação de *reenactments* (ou reencenações, como a autora prefere) ocupam o corpo da bailarina reencenadora. Pensar o envolvimento com o passado que um processo deste tipo exercita é reparar no que o estudo do movimento via dança entrega ao estudo da história. Acompanhando Castillo vemos que, ao situar-se em corpos de bailarinas atuais, uma dança passada pode colaborar para que essas bailarinas pensem sua atuação agora. A lembrança de uma dança, neste caso, se faz na medida do encontro entre o corpo da bailarina que dança hoje com o corpo da bailarina que dançou outrora. Um encontro de corpo para corpo no qual a sabedoria do toque, aquela qualidade específica da atenção corporal do pensamento dançado, ensina sobre o conteúdo histórico da dança passada enquanto transforma este conteúdo. A lembrança de uma dança será, necessariamente, outra dança.

Complementar ao input dos *reenactments*, o conceito de *reagência*, sugerido por Roberta Marques (2018), amplia a experimentação entre dança, memória e história a partir de práticas pedagógicas. Devido ao caráter formativo das práticas de *reagência* os processos críticos de subjetivação ganham importância, e isso faz com que eu me aproxime deste conceito com curiosidade já que procuro considerar a contribuição de investigações feministas na articulação de desejo e materialidade histórica; experiência subjetiva e escrita historiográfica. Embora o conceito de *reagência* não seja nomeadamente feminista, aos meus olhos ele evoca este tipo de atuação, inclusive na ênfase que dá ao “processo de transformação de materialidade [de arquivo] para atender o desejo atual que orienta” a reagência (CASTILLO, 2021, p. 157). A ênfase na transformação da materialidade corporificada do aprendizado histórico comparece, por exemplo, nos estudos de Silvia Federici. Tanto em “Calibã e a Bruxa”, quanto em estudos posteriores a autora

tem feito questão de priorizar uma escrita sobre o corpo – e sobre corpos de mulheres – como campo de resistência, uma escrita sobre o corpo e suas potências que dá destaque às transformações vividas e ocasionadas pelo corpo no seu poder de ação (FEDERICI, 2020, p. 119).

O conceito de reagência valoriza o corpo como agente historiográfico reverberando em ambiente acadêmico o que os *reenactments* têm elaborado em danças cênicas e o que os estudos feministas trabalham enquanto especificidade. Favorece agências entre o material estudado e a pesquisadora; entre diferentes tempos históricos e entre dança e história. A partir disso, a pergunta que apresentei anteriormente se contrai em duas novas formulações: que dança pode me ajudar a compreender, historicamente, minha experiência de mulher? E: que práticas de memória em dança têm colaborado para amparar a criação deste corpo de mulher que tenho sido e que busca suporte na experiência histórica?

Em 2021 experimentei a criação de uma videoperformance como arquivo de uma performance de leitura que realizei ao longo de 28 dias. Eu li do início ao fim o livro “Calibã e a Bruxa – Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva de Capital”, de Silvia Federici. Todos os dias das 22h às 23h eu fazia uma leitura aberta ao público *chegante* em forma de *live* no Instagram. A cada três dias de leitura havia um dia de pausa. O livro foi lido da primeira à última página e após a conclusão da leitura me dediquei a materializar a experiência tramando uma videoperformance. Com o circuito de ação da performance e sua posterior documentação em videoperformance, me coloquei em experimentação historiográfica oferecendo meu corpo de leitora e investigadora da dança, aos atravessamentos propostos pela pesquisa histórica de Federici. A aproximação com esta obra me desperta para relações entre os estudos feministas e episódios da história da dança cênica branca na europa – especialmente na França. Encarando a videoperformance como uma pista, dei especial atenção à ideia de *aparição* que sobressai logo ao início do vídeo. Me lembro, então, das *Willis*, personagens conhecidas pelo espaço que ocupam no balé romântico “Giselle” (1841). As *Willis* de “Giselle” levaram à cena burguesa na França a fantasmagoria. Personagens diáfanas não eram uma novidade para a cena romântica da dança, mas as *Willis* são diáfanas por serem fantasmas. Roberto Pereira (2004) pontua que a presença das *Willis* no enredo de “Giselle” foi um marcador determinante para o destaque que a obra tem dentre as peças românticas. Mas qual o contexto de evocação das *Willis* na cena romântica francesa? Quais os

efeitos de se tematizar feminilidades fantasmáticas? E como uma leitura feminista, baseada em um estudo da caça às bruxas, observa a atuação dessas personagens? Me movo entre a insistência e o empecilho de lembrar de uma dança antiga e distante cronológica e geograficamente. Uma dança que vive em recordações pessoais que foram mobilizadas por reflexões críticas sobre minha experiência como uma mulher branca que dança. É assim que me descubro envolvida em um processo de reagência ativado 1) pelo desejo de viver a dança no que ela entrega de vitalidade ao corpo e 2) pelo poder sistematizado de captura da vitalidade encarnado no controle, por parte de dispositivos coreográficos e masculinistas, da figura da bailarina.

Referências

CASTILLO, N. **Danças para não morrer**: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas. Tese (Doutorado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Universidade Federal da Bahia, 2021.

FEDERICI, S. In praise of dancing body. *In: Beyond the periphery of the skin: Rethinking, Remaking and Reclaiming the Body in the Contemporary Capitalism.* Oakland: PM Press, p.119-124, 2020.

FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa**: Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GORDON, A. Her shape and his hands. *In: Haunting and the sociological imagination.* Londres: University Of Minnesota Press, 1997. p. 3-28.

HAUG, F. **Memoria Colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción.** Contribución al seminario del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Sobre imágenes, lugares y políticas de memoria, Santiago de Compostela, p. 2-3, dez., 2008.

HARNEY, S.; MOTEN, F. Hapticality, or love. *In: The Undercommons – Fugitive Planning & Black Study.* Nova York: Minor Compositions/Autonomedia, 2013. p. 97-99.

KLEINBERG, E. Introduction. *In: Haunting History: For a deconstructive approach to the past.* California: Stanford University Press, 2017. p.1-12.

LARANGEIRA, L. **Coreografias e Contracoreografias de Levante**: Engajando Dança, Grafias e Feminilidade. 2019. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

LEPECKI, A. Planos de composição. *In: Criações e Conexões*. Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. (Org.) Christine Greiner; Cristina Espírito Santo; Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, R. R.; BRITTO, F. D. Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 8, n. 16, nov. 2018.

Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15593>. Acesso em: outubro/2021.

NEUPARTH, S. **movimento** – escritos em estado de dança. Lisboa: Ed. cem – centro em movimento, 2014.

UMIH Institute for the humanities. PUBLIC LECTURE: A decade of sleeping – Johanna Hedva. YouTube, 01 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucMxtPvFm5M>. Acesso em: 30/08/2022.

VAINER, Laura. A LEMBRANÇA É UMA DANÇA. YouTube, 25 de março de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s7Q1X1P6SN0&t=20s>. Acesso em: 30/0/2022.

Laura Vainer de Albuquerque (PPGDAN-UFRJ)

E-mail: lauravainer07@gmail.com

Bailarina, professora e terapeuta através da dança. É mestranda no PPGDAN/UFRJ e Licenciada em Dança (UFRJ). Atua de maneira híbrida mediando relações nos campos da criação, saúde e educação. Realiza trabalho de pesquisa junto ao TRAÇO – Núcleo de Performatividades da Imagem e ao cem – centro em movimento (Lisboa/PT).

Felipe Kremer Ribeiro (PPGDAN-UFRJ)

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

Artista, curador, professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro - PPGDAN/UFRJ. É doutor pelo PPGARTES/UERJ e mestre em Cinema Studies pela NYU. Desde 2011 programa o Festival Atos de Fala, dedicado a palestras-performances. Desenvolve uma série de performances e instalações denominada Ações de Revirada.

1120

Narrativas e vestígios da dança moderna: lembrados nos corpos que dançam hoje

Letícia Tadros (UNICAMP)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: No campo da investigação teórico-prática sobre tradição e possíveis rupturas na dança, a pesquisa desenvolve um estudo de relações de elementos que compõem a dança moderna com a dança da atualidade. O recorte com foco na obra artística e técnica elaborada pela artista estadunidense Martha Graham, é o ponto de partida em compreender como se deu a transmissão desse conhecimento por meio de artistas que desenvolveram suas trajetórias no campo da cidade de São Paulo atravessadas pelas influências da dança moderna. Além de entrevistas, registros históricos também compõem o material estudado. Com base nesses estudos pretende-se resgatar a genealogia da dança moderna ainda presente na cidade de São Paulo, entender as profundas marcas que coexistiram durante esse processo histórico no recorte da dança, questionar e indagar quais caminhos possíveis para seguir no campo das artes no contexto da atualidade.

Palavras-chave: DANÇA MODERNA. CONTEMPORANEIDADE. TRADIÇÃO.

Abstract: In the field of theoretical-practical research on tradition and possible ruptures in dance, the research develops a study between relationships of elements that constitute modern dance and contemporary dance. The focus on the artistic and technical work developed by the American artist Martha Graham, is the starting point to understand how the transmission of this knowledge took place through artists who developed their trajectories in the city of São Paulo crossed by the influences of modern dance. In addition to interviews, historical records also make up the material studied. Based on these, it is intended to rescue the genealogy of modern dance still present in the city of São Paulo, to understand the profound marks that coexisted during this historical process in the context of dance, and question what possible paths to follow in the field of arts in the context of the present.

Keywords: MODERN DANCE. CONTEMPORARY. TRADITION.

1. Lembrando a Dança Moderna com base nas narrativas

Optei por iniciar uma pesquisa acadêmica ao identificar a importância de se conhecer e reconhecer a tradição das artes na sociedade em que estou inserida, assim como entender a maneira pela qual os diversos aspectos que constituem nossa cultura acabam por estruturar essa sociedade. Compreender esse processo significa assumir uma responsabilidade histórica como educadora e artista de dança. A proposta da pesquisa nasceu em um momento no qual questiono não só um

mecanismo presente no campo das artes – a maneira como se dá o funcionamento na área de criação, quando os/as artistas são amparados/as por editais públicos para fomentar suas pesquisas –, mas também o contexto das instituições públicas de formação em dança com as quais estou vinculada como professora.

Iniciei os questionamentos rememorando minha trajetória, buscando entender quais eixos fundamentavam meus conhecimentos no campo das artes. Identifiquei um fio que permaneceu desde a adolescência: o material relacionado à dança moderna, tanto teórico quanto prático. Por isso, propus que a pesquisa envolvesse um estudo da genealogia desse conhecimento presente no contexto da contemporaneidade. Como recorte, escolhi a trajetória de artistas relacionadas à dança moderna, de modo que tomei como ponto de partida a bailarina e coreógrafa estadunidense Martha Graham¹ e a seguir passei para duas artistas brasileiras, Ruth Rachou e Daniela Stasi, profundas conhecedoras da dança moderna norte-americana e que foram minhas professoras.

Toda narrativa, por mais pessoal e subjetiva que seja, tem muito a dizer sobre o mundo em que foi vivida, o tempo em que se construiu. Conseqüentemente, as produções e atuações nas artes constituem, também, um tipo de registro de certo momento histórico. Nesse sentido, é fundamental estudar o contexto em que Graham começou a desenvolver uma linguagem corporal que teve e tem relevante reverberação nos estudos de artistas que entram em contato com seu legado. A proposta de estudar o passado tem o intuito de refazer uma trajetória de maneira não necessariamente cronológica. As narrativas que compõem a base desta pesquisa formam um mosaico de diferentes momentos da história da dança no Brasil e permitem investigar seus possíveis cruzamentos. Entendendo cada narrativa em sua época, seu contexto e território, pretendo expor seus desdobramentos presentes e, eventualmente, apontar possíveis rumos futuros.

Esse estudo da genealogia da dança moderna que chega ao Brasil se faz paralelamente à rememoração da presença desse conhecimento na trajetória que desenvolvi como dançarina e professora. Descrevo, portanto, a influência direta de

¹ “Martha Graham (1894-1991) Dançarina, coreógrafa, professora e diretora americana. Estudou na escola fundada por Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, a Denishawn School, onde trabalhou também na companhia. Começou a desenvolver seu trabalho solo em dança impulsionada pelo diretor musical da escola Denishawn, Louis Horst. Suas primeiras danças investigava o movimento que vinha da natureza básica do homem. Desenvolveu com seus dançarinos uma técnica de dança que os preparava para as coreografias que traziam assuntos universais e buscavam expressar com mais profundidade os movimentos mais instintivos do corpo e das questões da condição humana” (Cavrell, 2015, p. 126).

minhas mestras Rachou e Stasi no percurso traçado até agora, bem como as reflexões que surgiram durante o atual processo de pesquisa.

Hoje, um dos vínculos fundamentais que estabeleço com a sociedade como artista, criadora e professora é a dança, mas qual dança? Que corpos são esses que dançam nessa relação de comunicação? Para investigar esses temas, focalizei a dança que constitui meu percurso no campo das artes. Quais são as danças que me dançam? Nesse sentido, se fez necessário falar de dança moderna estadunidense e de como esse vocabulário chegou à cidade de São Paulo.

A pesquisa historiográfica também exigiu uma bibliografia que abordasse o percurso de artistas brasileiras que constituíram suas trajetórias fundamentando o trabalho em artes com foco na dança moderna, incluindo a descrição do contexto sociocultural e político em que essas artistas viviam. As entrevistas realizadas com duas brasileiras, Ruth Rachou e Daniela Stasi, constituem etapa metodológica cujo intuito foi tirar proveito da proximidade com essas artistas e, assim, compreender a experiência pessoal de cada uma em relação à técnica de Martha Graham. Busquei saber como elas desenvolveram a atuação como bailarinas, coreógrafas e professoras, incorporando esse vocabulário nas suas práticas em dança.

No ano de 2020, período em que me lancei à pesquisa em artes, a desigualdade presente na sociedade brasileira emergia de maneira violenta. O contexto da pandemia de Covid-19 trouxe inquietações, mas a participação nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp também influenciou inevitavelmente a elaboração do texto, bem como a atividade de docente e artista criadora. Essas vivências reverberaram nas escolhas das leituras, na variedade de assuntos e temas para experimentações voltadas ao processo prático e, por fim, expandiram as referências envoltórias à minha área de conhecimento específico do campo das artes, a linguagem da dança.

Quando pensamos o momento atual, instável sob diversos aspectos, é necessário trazer à luz marcas da nossa história e de nosso caráter, como: desigualdade, multiculturalismo, cultura, etnia, costumes, hábitos, modos, educação, posições de poder, ensino, escola, arte, dança, vida. A busca por outras influências, para além do tema “dança moderna estadunidense”, modificou intensamente a primeira proposta de projeto de Mestrado e refletiu no conjunto de referências bibliográficas. Percebi a urgência em incorporar e evidenciar histórias e artistas pertencentes a uma cultura da sociedade subalternizada, saberes de danças

provenientes de culturas populares, habitualmente anulados e excluídos das narrativas técnicas e acadêmicas. Mas essa expansão dos objetivos alterou não só a base teórica da pesquisa, mas sobretudo a parte prática, pois estimulou experiências com atividades corporais oriundas da cultura afro-brasileira e popular, resultando no desenvolvimento de novos processos de criação e transformações na atuação como docente.

A pesquisa apresenta como se deu meu contato com a dança moderna, ponto de partida para a reflexão sobre minha trajetória como dançarina e professora. Abordo o estudo dos fundamentos e princípios da dança moderna, especificamente da técnica de Martha Graham no contexto da contemporaneidade. O estudo teórico-prático dessa técnica tem feito parte da minha pesquisa há 20 anos, e nos últimos 9 anos tenho atuado na docência em instituições públicas de formação em dança, como a Escola de Dança de São Paulo – Fundação Theatro Municipal² e o Projeto Núcleo Luz – Fábricas de Cultura³, mas também em coletivos independentes de dança contemporânea.

Esta pesquisa tem o desafio de descrever um arco iniciado no contexto da década de 1930 – quando Martha Graham desenvolveu seu vocabulário técnico e suas composições coreográficas – e que se estende até o presente, quando esse conhecimento se reflete nas produções contemporâneas.

No início do século XX, o contexto dos Estados Unidos era o momento em que artistas questionaram o que estava sendo produzido em dança naquele período, ou mesmo o que era determinado como arte, e lançaram-se a investigar outras formas de criar a partir do próprio corpo, desenvolvendo técnicas e metodologias de criação.

Encerrando-se o século XIX, houve algumas mulheres que desafiaram essas identidades femininas típicas, indivíduos que desenvolveram carreiras como solistas e, mais tarde, lideraram seus próprios grupos. Mulheres que

² A Escola de Dança de São Paulo, antiga Escola Municipal de Bailados, permaneceu nos baixos do Viaduto do Chá até 2011. Em 2012, sob a administração da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, passou a ocupar dois andares na Praça das Artes (na Av. São João, centro da cidade de São Paulo). Informações do *site* da Fundação Theatro Municipal de São Paulo. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/escola-de-danca-de-sao-paulo/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

³ O Núcleo Luz faz parte do Programa Fábricas de Cultura da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo e é gerenciado pela POIESIS – Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura. Criado em 2007, o Núcleo Luz é um projeto artístico-pedagógico gratuito que tem como instrumento de transformação social a linguagem da dança. É uma oportunidade para jovens de baixa renda moradores da região metropolitana de São Paulo vivenciarem aulas de corpo, atividades teórico-reflexivas e processos criativos em interface com outras linguagens artísticas. Disponível em: <http://fabricasdecultura.org.br/nucleo-luz/sobre.php>. Acesso em: 13 jan. 2021.

trouxeram novos significados à dança e questionaram, através de sua arte, suas relações culturais por meio de identidades de gênero e sistemas de valores em sua sociedade contemporânea (CAVRELL, 2015, p. 87).

O intuito de rememorar as experiências narradas por artistas e registros bibliográficos sobre Graham, tem como objetivo evidenciar possíveis elementos que são relevantes, como fundamentos da permanência desse vocabulário técnico/expressivo nos dias de hoje, como por exemplo: a relação do corpo com a música, a metáfora como recurso potente na compreensão do movimento do/a dançarino/a, a influência da vanguarda modernista em sua obra, a disciplina de treinamento e devoção, a prática diária como um ritual, e, uma técnica que nasce da investigação incansável do corpo da própria artista. Para além desse recorte detalhado sobre elementos que constituem a técnica, o objetivo de parte dos estudos, é situar o leitor sobre o tema - a artista e seu contexto - que embasa a discussão da pesquisa. Acredito na necessidade de entrelaçar o que foi desenvolvido de elementos do vocabulário artístico com as possíveis influências do contexto em que a artista vivia.

Para mostrar o levantamento de documentos históricos desse período Silveira (2020), aborda as condições em que a artista americana elaborou a criação da técnica em seu próprio corpo entorno de 1927. Segue uma citação de Cavrell sobre esse momento.

No começo, o movimento saía do corpo de Martha. Ela produzia o material solo que se transformava em material trio ou de grupo; tudo meticulosamente conectado a mudanças anatômicas e suas implicações e intenções dramáticas. Quanto mais o tempo passa, mais acredito ser difícil para um aluno de dança imaginar que Martha tenha chegado a Denishawn como uma jovem talentosa, mas comum e rechonchuda, alguém que se transformou e aprendeu que a dança era tudo, menos entretenimento (CAVRELL, 2015, p. 134).

Silveira (2020) também desenvolveu um recorte do contexto em que Graham estava inserida no momento da criação da obra coreográfica *American Document*, a qual a autora associa o conteúdo da coreografia com o cenário do movimento da Frente Popular nos Estados Unidos. Por mais que Graham não estivesse ligada aos sindicatos e associações populares, ela estava consciente das questões que estavam presentes na sociedade.

Outra referência é a artista e pesquisadora Holly Cavrell, em seu livro *Dando Corpo a História* (2015) traz a descrição da história da dança moderna

americana contada por meio de sua própria trajetória de vida, narrando situações vividas em seu próprio corpo. A autora revela detalhes da experiência como aluna da escola e bailarina da companhia de Graham, descrevendo sensações, aquisições de técnicas, habilidades sensório-motora e de como ela percebia aquele ambiente de dança. Cavrell conta como foi o início de seu contato com a dança nos Estados Unidos, e o desdobramento de processos de aprendizagem com outros artistas, os quais ensinaram variadas técnicas de danças, estratégias de improvisação e composição. Depois, continua narrando como seguiu por diversos países atuando como bailarina, coreógrafa, diretora e professora até sua chegada ao Brasil. Paralelamente, a autora descreve em seu livro como se estabelecia os aspectos da sociedade em relação à situação econômica, política, de classes e raciais em diversos momentos da história da dança moderna, inclusive da classe artística. Aprofundo no recorte de dois momentos de sua trajetória, um no relato mais pessoal no qual Cavrell compartilha o final de sua infância e começo da adolescência em que entra na escola de Martha Graham e logo jovem integra o elenco da companhia. E, outro é para além da experiência pessoal, em que Cavrell, descreve como cada artista da dança moderna americana, tanto da primeira e segunda geração de modernos, desenvolveu sua própria técnica e obras artísticas inseridas no contexto sociocultural dos Estados Unidos, esse segundo momento, apenas para situar historicamente o contexto de Graham.

O arco da história da dança moderna prossegue no recorte da pesquisa, desde a primeira metade do século XX, nos Estados Unidos, até a atualidade, no Brasil. Nesse sentido, foi necessário entender como o vocabulário que constitui a dança moderna chegou ao Brasil, especificamente à cidade de São Paulo. O livro *Dança Moderna* (1992), de Cássia Navas e Linneu Dias, descreve a chegada das artistas estrangeiras que trouxeram o pensamento e o vocabulário da dança moderna norte-americana e europeia, expondo a genealogia dos conhecimentos em dança como técnicas e práticas de estudo do corpo, e como esse conhecimento foi disseminado e influenciou a formação de várias gerações de artistas no cenário brasileiro.

Na breve introdução da trajetória de Ruth Rachou e Daniela Stasi com a dança moderna, outras duas artistas estrangeiras aparecem como pessoas fundamentais no aprendizado delas na cidade de São Paulo, a francesa Renée Gumiel e a húngara Maria Duchenes. Essa trama que apresenta a genealogia da

dança moderna, também nos leva aos artistas que fundamentaram seus conhecimentos em dança nos territórios da Europa e Estados Unidos, e que foram os responsáveis nas transformações de estudos do corpo e da linguagem da dança, como Rudof Laban, Jaques Dalcroze e François Delsarte. Navas descreve como esse conhecimento chegou na cidade de São Paulo:

Dentre as mães – as matrizes - que trouxeram para São Paulo as marcas diversas da dança moderna, destacamos Maria Duschenes e Renée Gumiel. As duas coreógrafas atuam até hoje, e suas declarações, reunidas nas duas entrevistas deste capítulo, contam um pouco da história de seus percursos na cidade, e antes dela (NAVAS, 1992, p. 20).

Quando é proposto no título desta pesquisa as palavras: *Narrativas e vestígios*, o intuito é iniciar uma investigação ou a ação da *artista arqueóloga*, uma proposta utilizada pelo pesquisador André Lepecki em seu primeiro *plano de composição* escrito no artigo *Planos de Composição* de 2010.

Plano de composição sendo repensado pela dança contemporânea: desenvolver uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança, propor uma arqueologia da violência repisada que faz mesmo assim tropeçar o dançarino, apesar de todos os alisamentos. Ou seja: pensar a dança contemporânea como proposta de planos de composição de uma *política do chão* (LEPECKI, 2010, p. 15).

No que diz respeito à crítica aos modernos, Lepecki nos sugere planos de composição para repensar e agir como artistas da dança. Também nos traz reflexões da modernidade e colonialidade no contexto da sociedade.

No processo de pesquisa as entrevistas aconteceram como estratégia de entender um percurso histórico, a primeira pessoa que conversei, foi Ruth Rachou⁴, uma das pioneiras a introduzir a dança moderna no Brasil. Foi por meio do relato das experiências de vida dela, que compreendi as influências que a levaram a estudar dança moderna. Importante identificar que no relato de Ruth, o cenário

⁴ Ruth Rachou (1927- 2022) Bailarina, coreógrafa e professora. Em 1953 entra para o Ballet IV Centenário, iniciando sua vida profissional. Trabalhou como coreógrafa de programas de TV e integrou grupos profissionais da cidade de São Paulo como bailarina e coreógrafa. Foi uma das precursoras em introduzir a técnica de Martha Graham no Brasil, no ano de 1967, Rachou foi estudar a técnica moderna aos quarenta anos de idade com a própria Martha Graham em Nova York. Nesse período, já tinha um conhecimento consolidado como artista da dança, fazendo com que trouxesse o trabalho desenvolvido pela Martha Graham junto com outras técnicas como de José Limón e Eugene Louis Facciuto, demonstrando uma aprendizagem em transversalidade em seu próprio trabalho de corpo. Abriu sua escola em 1972 ensinando diversas técnicas da dança moderna e método Pilates. Construiu uma história e legado que influenciou e formou gerações de bailarinos, coreógrafos, atores e professores. Disponível em: <http://museudadanca.com.br/ruthrachou/> Acesso em: 13 de janeiro de 2021.

sociocultural e a influência da política sobre a área da cultura, evidencia o quanto essa conjuntura interferiu nas suas escolhas e ações ao longo da vida, como uma certa estratégia para permanecer como artista da dança.

Para compartilhar neste texto, trago apenas um determinado momento da carreira de Ruth Rachou, o qual a artista tem o desejo de romper com as propostas de realizar a dança naquele momento em São Paulo, em que os saberes estavam fundamentados no norte hegemônico, principalmente da sua experiência no Ballet IV Centenário⁵, que tinha por iniciativa na composição dos trabalhos, fazer uma fusão das linguagens artísticas - incorporando compositores brasileiros para as trilhas, como também a cenografia na responsabilidade de artistas brasileiros -. Porém, a direção e concepção de criação do trabalho era feito pelo bailarino e coreógrafo húngaro Aurell Millos, que tinha desenvolvido seus conhecimentos em dança na Itália, tendo dirigido o Scala de Milão, a Opera de Roma, com inúmeros êxitos como coreógrafo em Paris, Budapeste, Estocolmo e outras cidades (FIGUEIREDO, 2008, p. 87), inevitavelmente, trazia essas referências para a elaboração dos trabalhos na companhia brasileira. Havia ali um movimento das vanguardas modernistas, mas ainda aos moldes das danças com passos baseados no balé clássico, e na presença da primeira bailarina da companhia, Lia Dell'Ara, que era italiana. Segue um relato de Ruth Rachou sobre a experiência no Ballet IV Centenário:

É, para você ver, a primeira bailarina, a Lia Dell'Ara era italiana, então ela trazia um processo italiano dela para cá, ela dava aulas, mas era aulas clássicas, e ela era uma pessoa forte, uma bailarina boa, era uma bailarina que tinha muita expressão, sabe? O que me irritava muito nas danças aqui, eles faziam aquela coisa de boneca, ninguém expressava nada, o problema era fazer um arabesque e aquela cara..., e "eu fiz um arabesque maravilhoso". Então, isso me irritou muito. Eu disse: não quero mais saber do clássico, e comecei a pensar em mudar, mas eu não sabia como, eu não conhecia a Renée Gumiel, eu ouvia falar dela, mas eu não tinha ideia (RACHOU, 2021, entrevista).

Nesse período a dança começava a ganhar um caráter de profissionalização - as/os bailarinas/os tinham aulas de dança diariamente, um coreógrafo para os balés dos espetáculos e recebiam uma remuneração para dançar -. Na entrevista feita com Ruth Rachou, ela falou sobre seu impulso em

⁵ O Ballet do IV Centenário foi uma companhia criada na cidade de São Paulo com recursos do governo do Estado como da Prefeitura. Sua estreia aconteceu em novembro de 1954, e em menos de dois anos se estabeleceu uma companhia profissional que tinha uma sede com salas para aulas e ensaios, ateliê para cenografia e figurinos com material e chefia importados da Itália. Para a direção artística foi escolhido o coreógrafo Aurell Millos, nascido na Hungria, embora residisse na Itália onde atuava intensamente no meio artístico (FIGUEIREDO, 2008).

buscar novas referências de fazer dança, momento em que vai estudar com Renée Gumiel. Importante ressaltar que, ela trazia em sua formação, as bases da dança moderna da Europa e Estados Unidos. Navas (1992) descreve a influência que as artistas estrangeiras tiveram na formação de diversas dançarinas no cenário brasileiro, segue um trecho em que Gumiel narra seu início na dança.

Eu nasci em Saint-Claude, é uma cidade pequena, entre Lion e o Jura francês, a sessenta quilômetros de Genebra. Eu comecei aos quatro anos com um tipo de ginástica, em Saint-Claude. Como é perto da Suíça, sob influência do método de Dalcroze. Mas, como todo mundo, penso ainda que minha escola de vida seria a dança... Eu comecei assim, como aqui levam para o balé. Eu era uma criança bastante frágil e... pelo lugar geográfico em que nasci, fui começar com o Dalcroze. Depois, em Lion foi escola, foi música. Eu comecei em Paris. Minha primeira professora foi uma russa, discípula preferida de Mary Wigman, a Araça Macarowa. Ela me pôs o vírus da dança para sempre no sangue. Eu deveria ter quinze anos, quatorze anos. Com a permissão de meu pai, eu poderia fazer duas aulas por semana, mas na prática, com ajuda de Araça, eu fazia todos os dias. Estudei três anos.

Com dezessete anos e meio fui para Jooss, para a Inglaterra, no Dartington Hall. Fomos o primeiro grupo na Inglaterra (NAVAS, 1992, p. 27).

Além do desejo de evidenciar assuntos relacionados ao contexto que estava vivendo, Ruth Rachou buscava outras maneiras de dançar, é quando decide fazer as aulas de Renée Gumiel:

Com o final do Ballet IV Centenário fomos parar todas na televisão, porque a televisão começou a ter muita dança, e a gente dançava na televisão, dançava em qualquer lugar que queria que a gente dançasse, porque todo mundo ficou sem trabalho, sem nada, sem lugar para trabalhar, sem nada. E aí, foi nessa época que eu comecei a fazer coreografias para televisão. Só que eu odiava fazer essas coreografias, porque eu chegava às 2h da tarde, eles me davam uma música qualquer horrorosa, e diziam “hoje à noite vai gravar”. Então, você não podia estabelecer nada, você não podia pensar em nada, você não podia orientar nada, você fazia oito pra cá e oito pra lá e acabou. Isso começou a me frustrar, comecei a ficar frustrada de não fazer coreografia e tudo mais. Aí, quando eu comecei a trabalhar com a Renée, eu dava aulas e tudo mais lá, eu comecei a pensar em ter a minha escola. Mas antes disso, eu queria ir para os EUA e ver a Martha Graham, porque eu ouvi falar da Martha Graham e me encantei com o trabalho dela (RACHOU, 2021, entrevista).

O trecho da narrativa de Ruth Rachou, aponta rever o percurso da profissionalização da dança, pesquisar as referências de técnicas e maneiras de ver o corpo que foram constituindo o contexto de dança naquele período. Ao reconhecer que a dança moderna ainda está presente nos dias de hoje, é importante refletir que esse conhecimento não é apenas um vocabulário de movimentos, mas revela as necessidades de artistas que viveram num determinado período da história (início do

século XX), e, hoje, pode reverberar nas pessoas que estudam esse material, em transformações de comportamento, reconhecimento de identidade e das relações do ser humano com o mundo. É um exercício de revisitar a genealogia de algo que provoca sensações, habilidades e capacidades de um corpo expandir de forma criativa a expressão de se relacionar com o contexto do seu próprio tempo. As entrevistas são caminhos para entender as histórias das pessoas que foram atravessadas por esse vocabulário e como era o contexto em que viviam, com base nessa escuta, também reconhecer quais vestígios estão presentes.

Durante a pesquisa, comecei a questionar os traços que permitiram a permanência desse vocabulário ainda hoje nas instituições de formação e no circuito de aulas para a classe de dança independente. Esse material tem importante ressonância em minha atuação como artista, mas agora identifico a responsabilidade em incorporar questões que foram apagadas ou mesmo excluídas ao longo do caminho. Descrevo as mudanças no percurso da pesquisa, com a inclusão da base teórica e, sobretudo, com os estímulos a me arriscar nas experiências de práticas que não faziam parte da minha realidade.

2. A primeira queda ao ingressar na pesquisa

É preciso saber de onde se vem, pra seguir adiante, premissa valiosa das formas africanas de escrita de si, e, não por acaso, ensinamento de Germaine, uma pioneira. Ao entrelaçarmos e incorporarmos essas escrituras africanas, abrimos caminhos para descobertas de outros mares para dançar e, portanto, viver (SILVA, 2014, s/p).

Antes de começar a caminhada da pesquisa, tomei um tropeço. Foi durante a segunda fase do processo de avaliação, para ingressar no PPG em Artes da Cena da Unicamp, que li o texto “Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny” (2017) de Luciane Silva e Inaicyrá Santos. Ao ler esse texto, uma rachadura aconteceu no projeto, não tive como conter uma fresta que desestabilizou os alicerces que até então embasaram as minhas propostas. Trago uma citação de Lepecki referente à situação que aconteceu com o psicanalista Frantz Fanon quando caminhava pelas ruas de Lyon. Desde que li esse fato ocorrido, utilizo como uma metáfora as imagens de “tropeço, estilhacei-me, movo na horizontal”. Mesmo consciente que a minha realidade e contexto são completamente diferentes de Fanon, inclusive pela questão racial, lanço-me à liberdade de utilizar as mesmas

palavras pela sensação provocada quando li o texto de Silva.

Passeando pela cidade como um bom burguês, jovem médico que era, Fanon escuta uma voz vinda do outro lado da rua: “Mãe, olha o preto!”. E de novo: “Mãe, olha o preto, estou com medo!”. As palavras da criança crivam-no como balas, ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, de qualquer jeito revelando uma balística da linguagem: “Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal” (LEPECKI, 2010, p. 18).

O texto de Silva, teve sua importância para mostrar uma perspectiva que eu não estava atenta até aquele momento, ou seja, a possibilidade de refletir sobre sociedade, cultura, educação, política, arte. Nesse sentido, indo além de formular um projeto que apresentasse apenas contribuições que a dança moderna traz para o/a artista, restringindo em aspectos como: a habilidade sensório-motora, força, um tônus muscular específico da técnica, o trabalho de quedas do corpo – uma percepção refinada da relação do corpo com o chão-, e, a capacidade que essa técnica tem de revelar a expressividade da pessoa que dança.

O posicionamento que a autora traz no texto sobre colonialidade, é importante para abordar preocupações sobre a teoria social, englobando os acontecimentos históricos como fatores relevantes para perceber o corpo de hoje, no recorte da linguagem da dança. Silva busca entender essa relação pela técnica desenvolvida por Germaine Acogny⁶, ao fazer essa escolha, a região geográfica é definida de forma simbólica, pois ao pensarmos que o Brasil e a África fazem parte dessa composição territorial abaixo da Europa e América do Norte, é possível reconhecer esse trânsito entre as duas regiões em conexão pelo Atlântico. Mas, a autora vai muito além da questão geográfica, ela ressalta como a história se desenrolou, definindo divisões entre sociedades hegemônicas e subalternas, e, o quanto isso afetou a aceitação de uma multiplicidade de corpos no cenário artístico, produzindo modelos do que seria ideal para a dança, e de certa maneira, excluindo os que não se encaixavam nesses pressupostos do corpo ideal para dançar.

Sendo o corpo fluidez de memórias, superfície e continente de inscrições culturais e políticas, entidade viva capaz de perguntar e responder de diferentes maneiras a treinamentos, linguagens e estéticas, impõem-se ao nosso tempo o desafio de ampliar as paisagens epistemológicas que

⁶ Germaine Acogny nascida em 1944, no Benin, Germaine chega ao Senegal por volta dos 5 anos de idade. Ainda jovem segue para a França, onde cursa educação física. Quando retorna ao Senegal amplia e aprofunda sua prática agregando as sabedorias do corpo legadas por seus ancestrais, bem como os elementos muito comuns e fundantes das danças africanas – a música associada ao movimento, ao tempo e espaço; o gesto conectado aos elementos da natureza (SILVA, 2014, s/p).

sugerem sentidos e sentidos para os corpos que dançam (SILVA, 2017, p. 163).

Quando partimos da perspectiva que o corpo é memória, como Silva sugere, não se pode ignorar o contexto de sua história para entender o que ele é hoje. O Brasil é marcado pelo desenvolvimento do conhecimento histórico contado de forma unilateral, temos uma cultura eurocêntrica arraigada em nossa história, que ainda dita maneiras de entender o corpo e como propor sua formação em dança. A autora apresenta a ideia que por esse aspecto acabamos por enrijecer a noção da multiplicidade, potência estética e poética das danças africanizadas.

Para estimular a abertura de novos pontos de vista sobre estudo de corpo, é importante resgatar o que foi ignorado até agora, proponho dentro das minhas possibilidades, criar maneiras de tornar visíveis as escritas e estudos feitos com base na colonialidade. A autora propõe trazer teóricos que hoje estão à margem dos alicerces de estudos nas universidades, sugerindo que esses autores façam parte de uma bibliografia fundamental, deslocando a cultura africana do estereótipo e do folclore, amplio este apontamento a essas escolas públicas e privadas de formação em dança.

A autora fundamenta as bases teóricas da sua pesquisa, e apresenta uma gama de autores que elucidam questões, a respeito do colonialismo e do processo de reflexão sobre decolonialidade⁷. Ter acesso a essas propostas, me instiga a entender cada vez mais como reproduzo esse conhecimento, reforçando informações que foram elaboradas em um contexto diferente da minha cultura e desenvolvimento social.

A diferença é que, enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 36).

Continuo atenta às inquietações para buscar pesquisas sobre artistas que integraram danças de diferentes culturas, e, desenvolveram maneiras de incorporar

⁷ Desse modo, se a descolonização refere-se a momentos históricos em que sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independências, a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos (MALDONADO-TORRES, 2020, p. 36).

as diversas referências em uma aceitação de multiplicidade de corpos que “podem” dançar. O que atualmente move a pesquisa, é ampliar o estudo para conhecer essas trajetórias, é um desejo de conhecer outros modos de compreender o mundo, não só..., mas também, arriscar possíveis confluências desses outros modos, com o que constitui minha trajetória até esse momento de vida.

A pesquisa acadêmica vem para ampliar a perspectiva em dança que desenvolvi até agora. A proposta não é modificar as bases que constituíram minha formação, mas definir para onde posso deslocar esse material, partindo da trajetória das artistas que vieram antes e passavam esse conhecimento pela transmissão oral, por meio das aulas e de estudos coreográficos. Hoje me relaciono com esse material por uma nova perspectiva, propondo porosidade pelos atravessamentos silenciados no contexto do qual faço parte, assumindo minha responsabilidade nos ambientes em que atuo como artista, pesquisadora e professora.

Referências

CAVRELL, H. E. **Dando corpo à história**. Curitiba: Prismas, 2015.

COSTA-BERNADINO, J.; MALDONA-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2. Ed.; 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FIGUEIREDO, B.; ALMADA, I. **Ruth Rachou biografia**. São Paulo: Caros Amigos, 2008.

LEPECKI, A. Planos de Composição. *In*: GREINER, C.; SANTO, E. C.; SOBRAL, S. (orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões**. - São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

NAVAS, C.; DIAS, L. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OLIVEIRA, J. S. de. **Martha Graham e a dança moderna na linha de frente do movimento progressista**. 2020. 182f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-05082020-183153/pt-br.php> . Acesso em: 05 out. 2022.

SILVA, L. Germaine Acogny: Escritas de um corpo em tempos reais. **Revista O Menelick 2º Ato**. São Caetano do Sul, SP, 2014.

SILVA, L.; SANTOS, I. F. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017.

SILVA, L. **Corpo em diáspora**: Colonialidade, Pedagogia de Dança e Técnica Germaine Acogny. 2018. 277f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: [s.n.], 2018.

TADROS, L. **Entrevista com Ruth Rachou**. Entrevistadora: Letícia Tadros. Entrevistada: Ruth Rachou. Vídeo: 90 min. São Paulo, 27 mar. 2021.

Letícia Tadros (UNICAMP)
E-mail: leticia.tadros@gmail.com

1134

Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas.

Autoetnografia da pedagogia Estados Corpóreos de (re)criação em dança contemporânea

Luciane Moreau Coccaro (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: O texto descreve a pedagogia Estados Corpóreos utilizada na composição coreográfica da Variação nº 1.4. Pesquisa de recriação, *reenactment* empreendida de 2009 a 2012 ao resgatar a memória corpórea de quatro solos realizados em diferentes espetáculos: Geiser, Cantilena Plâncton, Foideu, O Resfriado. A descrição da recriação desses solos numa composição única é abordada por meio da autoetnografia enquanto escrita de si, um retorno às memórias dos solos de dança. Arquivo, roteiro e repertório constituem as principais fontes de informações. A utilização dos conceitos de arquivo e repertório foi mediada pela análise dos roteiros das cenas capaz de elucidar os modos como o arquivo e o repertório funcionam na transmissão de conhecimentos, os roteiros permitem contextualizar práticas artísticas específicas. Foram consultados registros em vídeo e diários do processo de criação dos solos. O percurso de resgate das cenas se constituiu da identificação dos estados corpóreos geradores das composições coreográficas na época em que foram dançadas pela primeira vez, para reconstruir os solos, e, num último passo, comentar aspectos desse processo.

Palavras-chave: AUTOETNOGRAFIA. REENACTMENT. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA. ESTADOS CORPÓREOS. DANÇA CONTEMPORÂNEA.

Abstract: The text describes the Estados Corpóreos pedagogy used in the choreographic composition of Variation nº 1.4. Recreation research, reenactment undertaken from 2009 to 2012 to rescue the bodily memory of four solos performed in different shows: Geiser, Cantilena Plâncton, Foideu, O Resfriado. The autoethnography describes the recreation of these solos in a single composition. This approach is like a self-writing, a return to the memories of dance solos. Archive, script and repertoire constitute the main sources of information. The use of the concepts of archive and repertoire was mediated by the analysis of the scripts of the scenes capable of elucidating the ways in which the archive and the repertoire work in the transmission of knowledge, the scripts are forms of contextualization of specific artistic practices. Video records and diaries of the soil creation process. The route of rescuing the scenes identifies Estados Corpóreos that generated the choreographic compositions at the time they were danced for the first time, to reconstruct the solos, and, in a last step, to comment on aspects of this process.

Keywords: AUTOETHNOGRAPHY. REENACTMENT CHOREOGRAPHIC COMPOSITION. CORPORATE STATES. CONTEMPORARY DANCE.

1. Introdução

O objetivo do artigo é descrever a pedagogia Estados Corpóreos utilizada na composição coreográfica da Variação nº 1.4. Pesquisa de recriação, *reenactment* empreendida de 2009 a 2012 ao resgatar a memória corpórea de quatro solos realizados em diferentes espetáculos: Geiser, Cantilena Plâncton, Foideu, O Resfriado. A descrição da recriação desses solos numa composição única é abordada por meio da autoetnografia enquanto escrita de si, um retorno às memórias dos solos de dança. Arquivo, roteiro e repertório constituem as principais fontes de informações.

O acesso à composição coreográfica foi gerado por meio de improvisação através da pedagogia Estados Corpóreos¹, termo escolhido para falar do corpo em situação de cena num descontínuo fluxo de energias, imagens e emoções. Duas bases técnicas de composição coreográfica foram mescladas, o método de Arthur Lessac (1967) para o trabalho de voz e corpo conhecido como *Kinesensic Training* por meio das três energias *Buoyance*, *Radiance* e *Potence* agregado ao treino das oito ações básicas de esforço de Laban (1990): *socar*, *dar toques leves*, *flutuar*, *deslizar*, *chicotear*, *espanar*, *pressionar* e *torcer*, realizadas segundo os fatores do movimento: peso, tempo, espaço e fluência.

Autoetnografia se aproxima da autobiografia, utiliza recursos da memória e dos relatos sobre si, se relaciona com a técnica de história de vida. Em pesquisas de prática artística é utilizada como ferramenta autoreflexiva do pesquisador, abarcando as reações somáticas do pesquisador incluídas por meio de notações no trabalho escrito sobre a experiência vivida. Considero escrita autoetnográfica a descrição de minhas reações sensoriais durante o resgate de cenas-solos. A

¹ Estados Corpóreos é o nome de um espetáculo criado por mim em 2008, em parceria com Fábio Mentz, Marcelo Gobatto, Juliano Ambrosini e Bathista Freire. Ver blog do espetáculo: <http://estadoscorporeos.blogspot.com/> - acesso em 22 jul. 2020. Venho estudando desde 2004 processos de criação coreográfica, no âmbito individual e estendidas às atividades como docente em graduações de dança junto aos estudantes em processos de composição coreográfica. Com o foco na variação de presença cênica que chamei de Estados Corpóreos a partir da aplicação prática de três energias desenvolvidas por Arthur Lessac (1967) entrecruzadas com as oito ações de esforço pesquisadas por Rudolf Laban (1990), consideradas neste estudo gatilhos para a experimentação de variações na dinâmica, no ritmo e no tempo. Em 2008 com fomento do Prêmio FUMPROARTE de Incentivo à Cultura na cidade de Porto Alegre, dirigi e dancei no espetáculo chamado Estados Corpóreos - exatamente sobre essa pesquisa de criação pelas energias e impulsos com o foco na relação mente e corpo nas variações de presença. Hoje, passados 12 anos desde sua estreia, percebo como se torna relevante descrever as concepções de arte, corpo e técnicas corporais implicadas na invenção do termo e da metodologia de improvisação em dança contemporânea intitulada Estados Corpóreos.

autoetnografia permitiu uma análise no presente desses espetáculos e cenas de dança por meio de atravessamentos de minha trajetória de bailarina.

Segundo Sandra Meyer (2018) por incluir as reações somáticas do pesquisador a autoetnografia evoca a consciência da própria experiência. Me propus a (d)escrever quatro fragmentos e apresentações artísticas e, ao perceber como esses eventos agiam em mim ainda atualmente, incluí na escrita minhas percepções somáticas. De acordo com Fortin (2006) ao observar os trabalhos de outros artistas, sendo artista, essa experiência ressoa no corpo do pesquisador. Seguindo Ellis (2004) minha proposta de produzir textos autoetnográficos, ao mesmo tempo estéticos e evocativos, ilustra novas perspectivas na qual a experiência pessoal está inscrita. A descrição como forma narrativa textual é uma escolha de convidar os leitores para “estar lá”, um modo de presentificar a memória da cena em pensamentos e emoções por meio da ação de descrever via suporte escrito.

A proposta autoetnográfica² a qual me enquadro, partiu das pesquisadoras Sylvie Fortin (2009) e Monica Dantas (2016). Ambas defendem que a utilização de dados etnográficos e autoetnográficos constituem recursos metodológicos privilegiados no estudo de práticas artísticas, ferramentas de pesquisa capazes de diminuir a tensão entre teoria e prática, fase de pesquisa e fase de escrita acadêmica. Dantas (2016) constatou que “nesse tipo de pesquisa os conceitos oriundos da reflexão teórica são constantemente confrontados e enriquecidos pelas informações produzidas no trabalho de campo” (DANTAS, 2016, p. 177).

A utilização dos conceitos de arquivo e repertório foi mediada pela análise dos roteiros das cenas capaz de elucidar os modos como o arquivo e o repertório funcionam na transmissão de conhecimentos, os roteiros são formas de transmissão que permitem contextualizar práticas artísticas específicas. Refletir acerca dos roteiros “pode expandir a capacidade de analisar questões do repertório – ‘ao vivo’,

² Desde 2018 coordeno o “Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas” a partir do qual proponho o uso dos métodos etnográfico e da autoetnografia em pesquisas artísticas/acadêmicas de estudantes de dança na UFRJ. O projeto de pesquisa é um desdobramento de minha tese de doutorado encaminhada na sociologia – PPGSA/IFCS/UFRJ – na qual identifiquei que o processo de academização da dança via ensino superior tem como base a articulação entre três áreas de conhecimento: as ciências humanas, as ciências biológicas e as artes cênicas. Busco investigar em que medida os usos das abordagens etnográfica e autoetnográfica, por meio de técnicas de entrevista semiestruturada, de observação participante e diário de campo podem contribuir na pesquisa de modos de escrita acadêmica da Dança rumo à criação de perspectivas teórico-práticas ancoradas em abordagens antropológicas.

incorporado – e do arquivo – ‘que segue um script’, pois eles condensam as montagens e as ações/comportamentos” (TAYLOR, 2013, p. 66). O roteiro engloba a narrativa, a sinopse, o enredo e o desenrolar da encenação; o espaço físico, local da exibição, figurinos, cenário, estilo (contexto das primeiras criações das coreografias) e; os aspectos corporais vigentes na improvisação/composição por meio de Estados Corpóreos, ou seja, minhas lembranças de bailarina-criadora.

O conceito de arquivo se refere aos materiais supostamente duráveis, contidas tanto nas minhas anotações escritas nos diários de campo e no *Storyboard* das coreografias dançadas, quanto na pesquisa em textos arquivados do que saiu na mídia escrita em Porto Alegre nos jornais na ocasião da estreia do espetáculo Estados Corpóreos no ano de 2009. Essas são, no caso de minha pesquisa, as fontes primárias. Considero articular as dimensões de memória arquivada e do repertório a partir de ambas fontes de dados, pois são as maneiras de obter informações sobre conhecimentos incorporados, especificamente descrições das coreografias e demais aspectos presenciais acerca dos quatro fragmentos de espetáculos investigados.

A reatualização ou *reenactment* (LOPES, 2013) ocorreu por meio da modificação ou reiteração de determinados aspectos de encenação nos roteiros das quatro cenas. A partir de seus roteiros, os quais são, segundo Taylor (2013), os elementos capazes de fazer refletir sobre a integração entre o arquivo e o repertório, respectivamente, isto é, entre o registro das apresentações capturadas em vídeo e a sua atualização incorporada. Cada nova criação sobre um mesmo tema afeta a sua recepção e por intermédio da movência reconhecemos nas mudanças a presença do arquivo. “A performance de uma obra poética encontra a plenitude de sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão, [...] sua potência criadora resulta da movência da obra” (ZUMTHOR, 2014, p. 285). A memória enquanto recriação do vivido no pensamento do “corpo-em-arte” é a tese sustentada por Leonardelli (2010) ao propor o estudo da memória: “em funcionamento nos processos de criação do corpo-em-arte” (p. 1).

2. Estados Corpóreos

Estados Corpóreos é o termo que adotei para falar do corpo em situação de cena num descontínuo fluxo de energias, imagens e emoções. Venho estudando

processos de composição em dança elegendo como foco a variação da presença do corpo/voz/mente a partir de improvisação. A base técnica que deu origem a noção de Estados Corpóreos é o método de Arthur Lessac (1967) para o trabalho de corpo e voz conhecido como *Kinesensic Training*. *Buoyance*, *Radiance* e *Potence* são as três energias pesquisadas por Lessac e consideradas por mim gatilhos na composição em dança, um caminho para acessar variações na dinâmica, no ritmo e no tempo em busca de instaurar no corpo novas presenças. Na pedagogia Estados Corpóreos proponho a experimentação de composição em dança por meio das três energias de Arthur Lessac relacionadas aos estados da mente denominados *Gunas* do Tantra Yoga: *Sattvaguna*, *Rajaguna* e *Tamaguna* (*sāttvika*/puro, *rājasika*/enérgico e *tāmasika*/obscuro) e as fases ou estudo do caráter de Freud: Anal, Uretral, Oral.

No decorrer de minha vivência enquanto professora, pesquisadora, bailarina e atriz encontrei três características semelhantes às energias de Lessac no Tantra Yoga e correlatas em Freud. Com isso percebi na abordagem autoral Estados Corpóreos não somente um caminho coreográfico de disparo à criação, mas também uma possibilidade de autoconhecimento individual onde podemos constatar em qual das energias/estados nos sentimos mais orgânicos, por exemplo; com o tempo de imersão me descobri *Radiance/Uretral/Rājasika*. Me desafio a transitar nas demais energias/estados, e fui descobrindo novas imagens mentais e gatilhos energéticos para além desses três contornos estabelecidos por Lessac.

A energia de Lessac chamada *Potence* trabalha a imagem mental e a sensação de estar coberto e/ou envolto de lama. Experimenta-se nessa energia/estado qual a força específica aplicada no movimento na tentativa de sair da lama. Comecei a indagar acerca de outras imagens mentais que emergem ao realizar uma ação em *Potence*. Encontrei no Tantra Yoga o estado mental *Tāmasika* caracterizado como estático e pesado, aproximei e comparei com o *potence*. Nos estudos das fases/caráter de Freud elaborei a comparação com a fase anal, permeada por numa atitude de raiva, uma tendência a reter e não soltar, de conter e armazenar energia. O *potence/Anal/Tāmasika* exige tônus muscular firme e é isométrico – uma força aplicada estática - para locomoção precisamos vencer a lama em volta para dar início ao movimento com a sensação de toneladas sobre nosso corpo.

De acordo com Lessac, *Radiance* é descrita como a energia dos choques elétricos. Outra imagem que incorporei e pode ajudar no desenvolvimento de um

gesto ou ação nessa energia é a ideia de “o chão está pegando fogo” ou “a vontade de fazer xixi”. Sua característica é o uso de movimentos involuntários, vibratórios e não conduzidos, sem ter o controle de início e fim dos passos. Em *Radiance* a dança vira rastro. Ao pesquisar o Tantra Yoga achei uma afinidade com o estado mental *Rājasika*, no qual a mente vibra mais acelerada e agitada. Buscando no estudo do caráter em Freud encontrei semelhança ao tipo uretral, no qual sempre algo escorre, foge e nos escapa.

Buoyance se refere a energia da flutuação e a sensação de boiar na água, a ideia de uma água viva ou de um feto no útero. *Buoyance* traz calma, quietude e suavidade, nessa energia há continuidade nos movimentos conduzidos e lentos. No Tantra Yoga percebi que corresponderia ao estado *Sāttvika* da mente, aquele responsável pelo acesso ao sutil. Comparado ao estudo do caráter em Freud estaríamos na fase oral do bebê recém-nascido, num tempo mais lento e sem ruído. Essas impressões desenvolvi ao longo de inúmeros trabalhos de criação e oficinas de improvisação com alunos, atores, bailarinos(as) e, sobretudo, na criação via energias e impulsos com foco na relação mente e corpo e nas variações de presença.

Fiz inúmeras oficinas de teatro em Porto Alegre com atores e atrizes com formação teatral no Departamento de Arte Dramática (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O treinamento via energias de Lessac respingou em mim e em muita gente da dança no início dos anos 2000 em Porto Alegre. Eu fazia parte do Grupo de Teatro A Companhia do Bebê de Porto Alegre e com a peça *A Cantora Careca* de Eugene Ionesco, direção de Ramiro Silveira, ganhamos em 2003 o Prêmio Criação Teatral Volkswagen. Esta oportunidade ofertou uma oficina de preparação corporal com a coreógrafa Regina Miranda. O estudo do caráter/fases de Freud - Anal, Uretral e Oral - foi um recurso utilizado por Regina Miranda no refino de cada uma das cenas do espetáculo. Um modo de autoconhecimento e meio de expandir as características dos personagens na composição das cenas. Regina Miranda, analista do movimento (LIMS/NY), também pontuou qual a fase era mais orgânica em cada um dos quatro atores. Nessa Oficina descobri que eu era uretral e aprendi a observar essas três fases nos atores/atrizes, bailarinos(as), estudantes, e principalmente, foi uma dica para pensar no gráfico de intensidade das cenas. Um aprendizado que levo desde então comigo.

1140

Nesses dezesseis anos de pesquisa em dança via energias de Lessac,

estudo de caráter de Freud e os estados da mente do Tantra Yoga fui percebendo afinidades e relações instigantes com as oito ações básicas de esforço de Laban (1990). No seguintes tópicos discorro sobre a composição da Variação nº 1.4: *Geiser, Cantilena Plâncton, Foideu, O Resfriado*.

3. Geiser

*Geiser*³ é lava de vulcão. Este nome talvez seja o que melhor descreve a cena. O estado corpóreo investigado é fruto da tensão entre as energias *potence* e *radiance* por meio da alternância das sensações de estar presa na lama e de levar choques elétricos. O resultado é uma cena com tônus firme, visível por meio de espasmos vigorosos e pausas na passagem de um estado ao outro. Recorri na pesquisa de movimento às ações de esforço de Laban - deslizar, chicotear, espanar, pressionar e socar – essas foram se impondo e se fazendo necessárias nas alternâncias entre *potence* e *radiance*. Para poder transitar entre essas duas energias, eu fui atravessando e deslizando no momento de pausa. Alternei o espanar e o chicotear – próximos do *radiance* – identifiquei o pressionar e o socar correlatos do *Potence*.

A coreografia foi criada numa sequência de movimentos no nível baixo dançadas em cima de um tampo de mesa de madeira de forma retangular colocado no chão. Dançar apenas nessa superfície de madeira, por um lado propositadamente limitou a criação coreográfica trazendo uma ideia de confinamento num local reduzido, por outro lado propiciou o desenrolar dos movimentos concebidos nesse recinto pré-determinado. Na performance *Geiser* o vídeo não é apenas um suporte técnico, mas está a serviço da ideia estética de tensionar a noção de presença(s). Uma webcan presa no teto projeta simultaneamente os movimentos numa tela disposta na boca de cena. O público tem acesso a dois ângulos da coreografia vistos da plateia: de lado (como na foto), e visão de meu corpo de cima e projetado na tela no fundo do palco.

³ Cena criada para o espetáculo *Estados Corpóreos* de 2008.



Fig. 1. Foto: Luciana Menna Barreto. Espetáculo Estados Corpóreos (Porto Alegre/2008).

Para todos verem: Bailarina é branca, tem longos cabelos pretos amarrados num rabo de cavalo. Ela está deitada de barriga para cima se movendo sobre um tampo de mesa de madeira apoiado ao chão. Ela veste um macacão vermelho colado ao corpo. Na foto, a iluminação cria sobre e atrás da bailarina uma sombra na parede que distorce e amplia a imagem dela.

4. Cantilena Plâncton

As pernas de pau são usadas como muletas. O estado corpóreo é o *Plâncton* – um desdobramento da energia *buoyance* pesquisada por Lessac combinada com o deslizar e o flutuar de Laban. Em *Aos pedaços – versão lá em casa* de 2004, dirigido por Airton Tomazzoni e apresentado na sala da casa dele, descobri durante os ensaios o estado corpóreo *Plâncton* – organismo em suspensão na água. Iniciei a composição coreográfica segundo indicações do Airton e essas me remeteram ao *buoyance*, energia de boiar na água. No desenvolvimento da sequência de movimentos a ideia de boiar foi se transformando na imagem de *plâncton* localizada na coluna e irradiando às extremidades. Tudo começou porque Airton sugeriu apenas um movimento de um dos braços no primeiro ensaio da montagem, a minha escolha foi erguer o braço esquerdo de forma ondulante como se estivesse suspenso na água. Eu *plâncton* quase o tempo inteiro do espetáculo exigiu manter o peso leve nos braços e pernas e para dar ideia de flutuação tive que acionar peso forte no centro, precisamente no abdômen. Fica bem evidente esse jogo de oscilações de força e leveza principalmente nos deslizamentos no chão durante meu solo, cena final. No meu jeito de compor dança primeiro vem um estado corpóreo, decorrente dele vão sendo experimentados movimentos com essas

sensações.

No fragmento *Cantilena Plâncton* o canto é fio condutor entre a voz e a emoção. O canto escolhido é *Sanjinarayie*, que abria o espetáculo chamado *Chão* – no qual fiz orientação coreográfica em 2007. Esse cântico de matriz africana de louvação à saúde e à ancestralidade foi pesquisado por BABA Diba de Iyemanja.

Desde 2000 eu fazia performances de rua e espetáculos dançando em pernas de pau (pernas de alumínio de 55 cm) e também utilizava-as como recurso cênico em forma de muletas. Essas duas possibilidades das pernas de pau, nas mãos ou nas pernas geraram várias cenas de dança. Recorrendo aos meus arquivos e *storyboards* da época, percebi que em todas as vezes nas quais dancei, seja em perna de pau ou tornando-as muletas, eu sempre cantava alguma música. A criação da cena sempre vinha atrelada a uma música interpretada por mim ao vivo. O nome *Cantilena* no 2º Fragmento foi ideia de Fábio Mentz – músico criador da trilha do espetáculo *Estados Corpóreos* de 2008, dirigido e dançado por mim. Nessa ocasião eu iniciava a dança em pernas de pau e em cena retirava-as e seguia dançando com elas como se fossem muletas.



Fig. 2. Foto: Luciana Menna Barreto. Espetáculo *Estados Corpóreos* (Porto Alegre/2008).

Para todos verem: Bailarina é branca, veste um macacão verde musgo colado ao corpo e tem longos cabelos pretos presos num rabo de cavalo. Ela está com as mãos apoiadas em pernas-de-pau feitas com alumínio de 55 centímetros. São utilizadas como se fossem duas muletas. A fotografia foi tirada abaixo do plano em que a dança acontece, por isso dá a impressão de que a bailarina é maior do que realmente é. Seus cabelos estão em movimento como se ela acabasse de saltar e atrás dela há uma cortina branca de tecido iluminada em tons rosa claro.

5. Foideu

A performance parte da busca pelo início e o fim de cada movimento em dança não codificada. A ruptura da chamada *quarta* parede responde ao meu apelo de convocar a participação da plateia como constitutiva da performance. Durante a improvisação experimento o trânsito entre as três energias de Lessac.

Foideu surgiu em 2005, por um lado, quando pesquisei um processo de criação dirigido por Cibele Sastre no Grupo de Risco. Cibele e seus bailarinos(as)-criadores(as) recorriam à utilização de *Labanotation*; e eu evidenciava como pesquisadora do movimento uma absurda precisão nos passos dançados. Por outro lado, eu (e acho que a maioria dos artistas da dança da época) estava lendo Movimento Total de José Gil (2004). Gil comenta no prólogo do livro que o gesto dançado não está nem no início e nem no fim dos movimentos, mas na transição. A ideia mais presente na criação de *Foideu* foi justamente dançar as transições das energias de Lessac – *buyance*, *potence* e *radiance* – sob o comando (gatilho) conduzido pela plateia. A precisão da dança composta pela criadora Cibele e sua trupe entrou em choque com a ideia de Gil de total imprecisão dos movimentos de dança. Esse paradoxo me instigou a criar *Foideu* enquanto experimento de dança.

Descrevendo a cena: Me coloco frente ou no meio do público em uma posição de quem vai trocar uma lâmpada no teto. Como não “danço” nos primeiros minutos, quem está assistindo começa a ficar um pouco inquieto. Aproveito algum ruído deles e aí desfaço minha posição da troca da lâmpada e com ar chateado como se alguma coisa não estivesse dando certo na performance. Me dirijo à plateia e falo: “Gente, eu estou com um problema! Eu não sei quando inicia e quando termina um movimento em dança não codificada. E, eu preciso que vocês me ajudem a dançar. Então, quando vocês quiserem que eu me movimente por favor digam: FOI! E quando quiserem que eu pare, digam: DEU!”

Tenho muitas lembranças e anotações deste experimento *Foideu*. Quando tem criança junto, elas me sacaneiam muito, para dar comandos rápidos de início e fim, o que acarreta em desequilíbrios, falta de fôlego, cansaço, correria ou uma pausa inesperada e muito longa. Enfim, sempre que dancei *Foideu* tinha a intenção de me colocar mesmo nas mãos (melhor dito, nas vozes) do público. De *feedback*, muitas pessoas que assistiram falavam que se sentiram com um controle remoto da dança. Completando, eu queria mesmo criar uma dança comandada por

gatilhos vocais. Escolhi não compartilhar nenhuma foto porque nenhuma captou a nuvem de meus movimentos imprecisos na busca por inícios e finais bem determinados. Fiquei com a sensação esfumada de dança nesse experimento, segura de que o que se vê quando um(a) bailarino(a) dança é uma nuvem, como escreveu Gil (2004).

6. O resfriado⁴

O texto foi retirado da peça *A Cantora Careca* de Eugène Ionesco. A palavra, o texto e a voz valem não pelo significado, mas pela sonoridade e estranheza. A palavra constrói uma presença e um espaço sonoro. A energia que prevalece nesta cena é o *radiance* no caráter uretral devido a rapidez com que é dito o texto. E o *espanar* de Laban foi força motora no trabalho vocal para falar o texto “O resfriado”.

Na peça *A cantora careca* eu fazia o monólogo da personagem A Empregada, era um texto longo e *non sense*. Ao escolher falar o texto em *radiance* no esforço espanar de Laban percebi que surgia um estado corpóreo no qual o texto espanava e percorria rapidamente o recinto da cena e parecia um exercício de destravar a língua, conhecido no treinamento de atores/atrizes. A sensação de choques elétricos percorrendo meu corpo/voz acelerava e fragmentava palavras que viraram sons riscados e ininterruptos. A plateia assiste um corpo parado na sua frente articulando rapidamente um monólogo longo, mas assiste ao mesmo tempo as vibrações elétricas desse corpo/voz.

A composição coreográfica *Varição n° 1.4* a partir da colagem ressignificada de quatro fragmentos de performances anteriores, tem como foco a variação dessas quatro presenças em trânsito, por meio da interação das energias de Lessac e dos esforços de Laban. A ênfase está na visualidade das presenças ou *estados corpóreos*. Esses estados de presença instauram espaços de corpo/voz/dança. Um percurso que reverbera em inúmeras sensações e imagens como variações sobre o mesmo tema.

7. Palavras finais

Em dança a performance tem um papel importante na memória, na 1145

⁴ Em 2003 fiz parte da montagem da peça *A cantora Careca* com direção de Ramiro Silveira.

manutenção da memória coletiva, porque as coreografias são lembradas em função de anotações de movimentos ou via lembranças das companhias de dança, dos(as) bailarinos(as) e dos(as) coreógrafos(as). A dança segue uma tradição oral e por isso pode ser pesquisada à luz de referenciais da performance. Muitos espetáculos de dança viraram domínio público graças à forma com que a memória coletiva dos artistas detém as informações sobre muitas dessas obras (CHARTIER, 2009). Parto da ideia de Taylor (2013) sobre a performance ser um comportamento expressivo responsável pela transmissão de memória em dança.

Estados Corpóreos engloba as representações de corpo dos bailarinos-criadores em cena: estados mentais e de espírito que são corpo, noção de corpo como sentimentos, percepções e pensamentos. Essa discussão se insere numa abordagem contemporânea de dança cênica ao propor a ideia de trânsito entre as artes técnicas e poéticas como indissociáveis na criação. No artigo foi exposta a pedagogia de composição em dança Estados Corpóreos, um percurso que pode ser adotado por criadores da dança.

Referências

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DANTAS, M. F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.

ELLIS, C. **The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, [S. l.], n. 7, p. 77-87, 2009.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *In*: **Art Research Journal – Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

GIL, J. **Movimento total, o corpo e a dança**. SP: Iluminuras, 2004.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone Editora, 1990.

LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido no pensamento do corpo-em-arte. *In*: VI CONGRESSO DA ABRACE, São Paulo, 2010. **Anais [...]**,

Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, v. 11, n. 1, 2010.

LESSAC, A. **The use and training of the human voice; a practical approach to speech and voice dynamics.** 2 ed. New York: DBS Publications, 1967.

LOPES, A. L. (org.). **Novarina em cena.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

LOPES, B. A. M. **Arqueologia da dança:** modos performativos de fazer história. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2013.

MEYER, S. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. *In:* CAMARGO, G. G. A.. (Org.). **Antropologia da Dança IV.** 4 ed. Florianópolis: Insular, v. 1, 2018, p. 65-74.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Luciane Moreau Cocco (UFRJ)
E-mail: lu.cocco@gmail.com

Bailarina, atriz e professora Adjunta das Graduações em Dança da UFRJ. Doutora em Ciências Humanas – Sociologia (PPGSA/IFCS/UFRJ). Mestre em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS). Coordenadora do Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas (DAC/UFRJ).

1147

A construção de narrativas da história da dança em Alagoas

Maciel Ferreira de Lima (PPGAS/ICS/UFAL)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: A história da dança no Brasil é apresentada por diversas narrativas que se evidenciam no fazer artístico a partir da criação de categorias de danças. Dentre estas categorias cito algumas, tais como a dança clássica, dança moderna, danças folclóricas, danças populares, danças negras e etc. Essa pesquisa é um fragmento da revisão bibliográfica da pesquisa de Mestrado em Antropologia Social da UFAL que objetiva compreender a trajetória da dança afro em Alagoas. O intuito desse compartilhamento é de refletir sobre quem está construindo danças e narrativas de dança no contexto alagoano, tomando como referência as teorias etnográficas como procedimento metodológico para as pesquisas e criações em/de dança. O texto apresenta um escopo teórico sobre a história da dança e reflete sobre a importância da Graduação em Dança em Alagoas que tem proporcionado a valorização da pesquisa nas artes do movimento em Maceió-AL.

Palavras-chave: DANÇA ALAGOANA. ESCRITA DE DANÇA. ETNOGRAFIA DA DANÇA

Abstract: The history of dance in Brazil is presented by several narratives that are evident in the artistic work from the creation of dance categories. Among these categories, some, such as classical dance, modern dance, folk dances, popular dances, black dances, etc. afro in Alagoas. The purpose of this sharing is to reflect on who is dancing and dance narrative in the context of Alagoas, taking ethnographic theories as a reference as a methodological procedure for research and creations in/of dance. The text presents a theoretical scope on the history of dance and reflects on the importance of dance in Alagoas that has provided an appreciation of research in the arts of movement in Maceió-AL.

Keywords: ALAGOAN DANCE. DANCE WRITING. ETHNOGRAPHY OF DANCE

Preâmbulos para a dança

Sou graduado em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e Mestrando em Antropologia Social pela mesma instituição. Esse artigo é um desdobramento da dissertação de Mestrado que se encontra em processo. A pesquisa de mestrado objetiva compreender, inicialmente, o processo da chegada da dança afro brasileira em Alagoas, e o recorte para esse artigo parte da necessidade de refletir sobre as narrativas que compõem a história da dança no contexto alagoano, visando identificar quem são esses múltiplos narradores.

Me utilizo do fazer etnográfico, sendo a etnografia “uma teoria” cuja proposta é “escrever sobre” a cultura, os ritos religiosos, as manifestações político-sociais, as técnicas corporais, as etnias e outras temáticas que fazem parte dos estudos antropológicos. É importante ressaltar que a etnografia é um elemento basilar da pesquisa de campo, tendo como recurso a observação participante, pois, será a partir dessa observação que poderemos obter dados importantes, por intermédio do ver, ouvir, perguntar, escrever, e por extensão, o registro, principalmente sobre aquilo que nos propomos pesquisar, principalmente pelo viés da “etnografia como prática e experiência” (MAGNANI, 2009).

Neste sentido, é importante destacar o “pioneirismo” de Bronislaw Malinowski (1984) que afirma ser “a etnografia a ciência do relato honesto” (MALINOWSKI, 1984, p. 18). Esse destaque é evidente porque Malinowski é considerado, todavia, o “pai” da etnografia, pois é partir da sua pesquisa “Os Argonautas do Pacífico” que o autor descreve elementos importantes que compõe o fazer etnográfico. Ademais, antes dele, existiam outras figuras que faziam “etnografia”, com seus relatos, tais como missionários e viajantes, por exemplo.

É interessante pensar em “relato honesto”, pois, Malinowski (1984) acrescenta o conhecimento teórico na prática etnográfica, contudo, outros “etnógrafos” interpretavam de outras formas. James Clifford (2002, p. 40) define etnografia como sendo a “interpretação das culturas”, apresentando outra forma de conceituar a etnografia. A pesquisa antropológica tem como finalidade, também, compreender a sociedade ou “povos” em seus aspectos religiosos, sociais, econômicos, culturais e etc., como apresentado alhures neste texto. Neste caso, o interesse aqui é de identificar as narrativas de danças em Alagoas.

Os primeiros contatos com o “método etnográfico” deram-se na graduação em dança, em duas disciplinas: Antropologia da Dança, ministrada na época, pela Profa. Dra. Rachel Rocha¹ e na disciplina Dança, Gênero e Identidade Étnico-racial, ministrada pela Profa. Dra. Nadir Nóbrega². Vale ressaltar que estou

¹ Rachel Rocha de Almeida Barros Professora efetiva no Instituto de Ciências Sociais (ICS) da UFAL, onde leciona na graduação e de pós-graduação, sendo coordena o Laboratório da Cidade e do Contemporâneo (LACC). Lecionou na disciplina de Antropologia da Dança no Curso de Dança da UFAL em 2016. É pós-doutora em Antropologia pela Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM, 2019), doutora em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, 2007) de Paris, França, mestre em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 1994) e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL, 1986).

² Doutora e Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Licenciada em Dança pela

apontando o primeiro semestre do curso de dança em 2016. Fui tomando conhecimento da etnografia nas disciplinas seguintes, sobretudo nas disciplinas de Pesquisa em Dança e criação em dança e fui contemplado com uma bolsa de incentivo à pesquisa no Programa de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC/UFAL no ciclo 2019/2020 ainda na graduação em dança. Essa pesquisa resultou na monografia intitulada “Negreria Nagô-Alagoana: A dança no Xirê do terreiro de Pai Neto de Oxalá”. Serviu de base a pesquisa da professora Silvy Fortin (2009) tendo como abordagem a escolha do método de autoetnografia. Em linhas gerais, a etnografia visa “descrever” e “interpretar” o “outro” e a autoetnografia propõe se “auto descrever” ou se “auto interpretar”, obvio que a análise, aqui, é bem sintética e reduzida.

Entrei no Mestrado em Antropologia buscando compreender a performance na dança, no entanto, não era algo que estava definido. Quando iniciei as aulas do Mestrado no primeiro semestre de 2021, comecei a fazer um estudo comparativo “empírico”, para os conteúdos que estavam sendo aplicados nas disciplinas, relacionando-os com o conhecimento de dança adquirido na graduação.

Na disciplina de Métodos e Técnicas de Pesquisa, debruçamo-nos na abordagem etnográfica, com enfoque na pesquisa de dissertação, e neste momento, pela primeira vez, senti um encontro de fato com o meu interesse dentro da antropologia, “abandonando” a performance na antropologia e me aventurando na etnografia, refletindo que nas práticas de dança fazemos etnografia, seja nas aulas práticas, com os diários de bordo, no qual escrevíamos sobre a aula, os movimentos aprendidos, os sentimentos, as inquietações, memórias e tudo que pudéssemos utilizar como elemento textual. Logo, fazendo comparações bem “simplórias”, interpreto que os diários de bordos na dança, equivale ao caderno de campo na antropologia.

A dança no Brasil

Não tem sido uma tarefa fácil fazer uma pesquisa sobre dança em um curso de Mestrado em Antropologia Social, sobretudo, porque os professores pouco dialogam com a arte/dança, pelo menos no Programa em que sou aluno. Em larga

Universidade Federal da Bahia. Atualmente é Professora Adjunta Aposentada da Universidade Federal de Alagoas. Criou a disciplina de Dança, Gênero e Identidade Étnico-racial, lecionando-a pela última vez em 2016.

escala, os interesses pairam sobre as tradições indígenas, temáticas afro-religiosas, gênero na antropologia, antropologia clássica, entre outros, e o mais próximo que chega da arte é pelo viés dos estudos sobre filmes antropológicos/etnográficos por intermédio da antropologia Visual.

Meu primeiro desafio foi de compreender o contexto da dança no Brasil, a partir de uma historiografia da dança. Fiz um levantamento bibliográfico acerca da história da dança no Brasil e identifiquei construtores e narradores de danças que na sua maioria apresentam e destacam uma dança “branca” europeizada.

Me amparo, inicialmente, na pesquisa do historiador da dança Rafael Guarato (2019) que pesquisou sobre o Ballet Stagium e a fabricação de um mito”. Com inúmeras proposições que o autor destaca na sua pesquisa, selecionei duas questões pertinentes para essa reflexão sobre “narrativas” de construção de história da dança. A primeira questão que evidencio, positivamente, é o fato de que Guarato (2019) nos apresenta uma bibliografia “clássica” da história da dança no Brasil, e a segunda questão se trata da importância do Stagium por ser uma companhia de dança que vive os tempos sombrios da ditadura militar no Brasil (1964-1985). O autor faz uma reflexão profunda sobre a “fabricação de um mito” por buscar entender quem são as pessoas que escrevem sobre a dança naquele período, neste caso, estamos falando de uma elite brasileira, a que acessava uma educação de “qualidade” e por assim dizer, seus privilégios e por extensão, acessavam o fazer artístico daquela época.

Observo um fazer etnográfico na atuação do Balé Stagium, pois, eles fizeram pesquisa de campo, se deslocam geograficamente para entender e viver de perto o lugar do “outro”, nesse caso os indígenas, por exemplo. É possível ver que o método é utilizado por outras figuras da dança, como por exemplo, Graziela Rodrigues (2003) que desenvolve seu método de dança, Bailarino-pesquisador-Intérprete (BPI).

Ao realizar uma breve da “breve” contextualização da história da dança a nível de Brasil, lanço duas questões para provocar e refletir sobre a questão da dança em Alagoas. Duas perguntas são fundamentais para serem lançadas, sendo elas: Quais danças temos DE Alagoas? E Quais danças temos EM Alagoas? Essas duas questões são importantes por tratar de provocar, principalmente as pessoas que “escrevem” sobre a dança no contexto alagoano.

Dentre as diversas leituras que foram realizadas para a dissertação,

apresento uma pesquisa de dissertação que fornece elementos importantes para as (futuras) pesquisas em dança ou da dança de Alagoas.

A dissertação intitulada “Fazendo História: A contribuição de Telma César para a dança cênica em Alagoas”, defendida em 2014 no Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pela Profa. Dra. Noemi Lima³ é uma pesquisa que me provoca e aprofunda não só no pioneirismo da Prof. Dra. Telma César⁴ com sua companhia de dança atuante em Alagoas desde 2000, a Companhia dos Pés, como as contribuições históricas que a autora apresenta sobre a história da dança “cênica” desde a década de 1950.

É importante afirmar que apresento apenas alguns dados apresentados na pesquisa, como a criação de companhias, escolas e grupos de dança, “datando de forma cronológica” desde a década de 1950 até a data em que a pesquisa foi realizada.

A autora destaca a criação da sociedade de Cultura Artística de Alagoas em 1952, por sua vez, essa sociedade cria o Conservatório Musical de Alagoas (1956 – 1973). Será nesse conservatório que haverá as primeiras aulas de ballet Clássico com Isis Jambo, natural de Pernambuco, vindo para Alagoas porque casou com um advogado alagoano. Logo depois de Isis Jambo, nota-se de acordo com Noemi Lima (2014) a atuação de Emília Vasconcelos, criando a sua academia de dança em 1975.

Ainda em 1975 é criado o Grupo de Dança Moderna da UFAL, coordenado pela professora Madalena Santana no curso de Educação Física. É importante ressaltar que mesmo sendo eu, de um Curso de Graduação em Dança, vim tomar conhecimento desse grupo de dança moderna por causa das pesquisas para o Mestrado, ou seja, a Graduação de Dança da UFAL ainda carece de uma consciência para a importância da pesquisa local.

³ Atualmente é Professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL. Focalizadora de Danças Circulares e Sagradas. Mestrado em Artes Cênicas/Dança na Universidade Federal da Bahia - UFBA. Doutorado em Distúrbios do Desenvolvimento pelo DINTER Mackenzie/CESMAC. Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL (1994) e graduação em Pedagogia pela Fundação Educacional Jayme de Altavilla – FEJAL (2002). É pesquisadora das Danças das Tradições dos Povos; do Ensino do Ballet e da Dança Cênica em Alagoas.

⁴ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Alagoas, Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Alagoas. É Professora adjunta da Universidade Federal de Alagoas atuando no Curso de Teatro/Licenciatura. Desenvolve pesquisas no campo do ensino e criação em Artes Cênicas com ênfase nos estudos do corpo a partir dos referenciais das danças tradicionais e populares do Brasil, do Tai Chi Pai Lin e do sistema Laban.

LIMA (2014) continua sua cronologia ao relatar sobre a criação do centro de Belas Artes – CENARTE em 1982 e a atuação da professora Marize Matias⁵. Em 1985 foi criado o grupo experimental de dança do Cenarte e em 1983 é criado o grupo de tradições folclóricas professor Théo Brandão sob coordenação da professora José Maria Carrascosa⁶. A autora finaliza falando da Companhia dos Pés, objeto da sua pesquisa e a atuação dessa companhia para/em Alagoas.

OUTRAS danças no contexto alagoano

É salutar defender que a dança em Alagoas apresenta lacunas quando existem pesquisas que hierarquizam a dança ao abordá-la no contexto cênico apenas. Quando destaco “OUTRAS” danças, proponho detectar e valorizar o fazer artístico das manifestações culturais, não apenas pelo viés da tradição, mas, apontando a importância do processo de construção dessas danças “folclóricas” ou “populares”, a começar pelos folguedos.

Alagoas é conhecido como um dos estados do Brasil que mais concentra folguedos. Dentre os folcloristas, cito o professor, médico e antropólogo Théo Brandão, por ser um dos alagoanos “notável”, conhecido no Brasil e fora dele, além de ter um Museu em sua homenagem, o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB/UFAL), vinculado à Universidade Federal de Alagoas.

Atuei como Expositor do acervo de longa duração do MTB no período de 2016 à 2019, pelo programa de Extensão da Ufal. No museu tive a oportunidade de (re)conhecer a minha identidade alagoana, principalmente enquanto um alagoano preto e depois bicha, macumbeira e artista. Théo Brandão (2002) lista os folguedos tradicionais tais como os Coco de roda, Pastoril, Reisado, Taiera, Baianas, Guerreiro, Marujada, Maracatu, Bumba meu boi, Caboclinhos, Xaxado, Forró, Samba.

É importante citar o surgimento do Balé Folclórico de Alagoas (1975) pois esse balé ficou conhecido nacionalmente e fora do Brasil por sua estilização dos

⁵ É coreógrafa, bailarina e professora de dança moderna, contemporânea e “modern Jazz”. Iniciou sua carreira em 1974, e trabalhou em várias cidades do Brasil e América do Sul, como São Paulo, Santos, Natal, Belo Horizonte, Recife, Maceió, Assunción, Cordoba e Santiago do Chile. Responsável pela dança no Centro de Belas Artes de Alagoas – CENARTE.

⁶ Maria José Carrascosa morreu aos 93 anos, no ano de 2009, em Maceió. Sempre dividiu o tempo entre a sala de aula e o ensaio dos folguedos populares nas escolas por onde passou. Ensinava Pastoril desde 1940. Assumiu o Grupo Folclórico da Universidade Federal de Alagoas – UFAL, até o ano de 1997 (LIMA, 2014, p. 35).

folguedos tradicionais. O grupo Transart, como ficou conhecido anos depois, coordenado pelo professor Rogers Ayres⁷ é um grupo parafolclórico que surgiu inicialmente com a possibilidade de mostrar para os turistas que vinham para Alagoas o que “nossa terra” tinha de manifestações artísticas. O fazer deste grupo tem em sua “essência” uma estilização dos folguedos tradicionais, além das suas “criações” para fins comerciais, sustentado pela ideia de “valorizar” a tradição alagoana.

Em 1972, a Mestra de Ballet Eliana Cavalcante vem de Pernambuco e abre sua escola de dança, formando um ano depois, em 1973, o ballet Eliana Cavalcanti. É importante destacar que a escola de Eliana Cavalcanti foi a primeira no estado de Alagoas que propunha um método, sistema, formação e etc. para a dança clássica.

Dez anos depois, em 1983, Eliana Cavalcanti extrai do seu grupo os alunos mais avançados e funda o Balé Íris de Alagoas. Esta companhia de Dança tem na sua história, uma significativa importância por ser reconhecida no Brasil inteiro, sendo inclusive, mais valorizada fora do seu estado. Em “memórias de uma Alabucana”, um livro autobiográfico lançado em 2008, Eliana Cavalcanti narra datas e momentos importantes da sua escola e do Ballet Iris de Alagoas, registrando de maneira afetiva suas lembranças de uma época em que a arte da dança estava se consolidando em Alagoas. Uma das inquietações de Eliana é justamente a luta para conseguir que a profissão de bailarino fosse consolidada pelo governo de Alagoas, no entanto, Eliana acabou cansando desta luta e acabou desistindo, fechando as cortinas do “Íris de Alagoas” em 2002.

Se tratando de “outras” narrativas sobre dança em Alagoas, me deparo com o fazer da dança afro brasileira enquanto um fazer artístico “possível” para além da compreensão equivocada estendida para os “xangôs” de Alagoas. Em 1985 chega em Maceió a figura de Eduardo dos Passos, considerado o pioneiro da dança afro em Alagoas. Edu Passos, como é conhecido no *mitiê* artístico, é natural de Minas Gerais discípulo de Marlene Silva (pioneira da dança afro em Belo Horizonte, MG), que por sua vez, foi discípula de Mercedes Baptista, pioneira da dança afro brasileira, natural do Rio de Janeiro.

⁷ Professor efetivo na Universidade Federal de Alagoas, Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA e Diretor Artístico do Balé Folclórico de Alagoas - GRUPO TRANSART, Companhia Internacional de Danças Folclóricas que existe desde 1972.

No ano de 1986, Edu Passos é convidado para ministrar aulas de dança afro no Cenarte, criando coreografias e difundindo a sua “técnica” em Maceió. Edu Passos faz parte do Grupo Experimental de Dança e funda em 1986, junto com Clemente Silva⁸ (em memória) o Grupo de Dança Afro Palmares (1987) e Os Luenas em 1998.

Nesse pouco tempo de atuação em Maceió (1986-1990), Edu Passos consegue atrair um público de artistas e dançarinos negros que sente a necessidade de buscar uma identidade alagoana. Desta forma, alguns jovens, como Amaurício de Jesus e Petrúcio Trindade, por exemplo, se desvinculam das aulas e do grupo de Edu e formam o seu próprio grupo, o Ekodidé (1980). Embora a minha dissertação ainda esteja encaminhando, considero que o Ekodidé é o primeiro grupo de dança afro feito por artistas alagoano.

Em 1998 o Prof. Dr. Cláudio Silva⁹, funda neste ano, quando cursava Pedagogia na Ufal a Cia Cínica Dança, uma companhia que transitava entre a dança, teatro e filosofia numa perspectiva contemporânea, como o mesmo afirma em sua dissertação de mestrado¹⁰.

Em seguida, temos o movimento junino para pensar nas quadrilhas conforme aponta Joelma Silva (2013) na sua monografia para o curso de Licenciatura em Dança da Ufal em que pesquisou sobre as quadrilhas no contexto das competições. A autora discorre sobre a “evolução” das quadrilhas, de tradicional para estilizada e recriada. A ideia de movimento junino está atrelada à importância que a quadrilha enquanto manifestação artística e cultural proporciona com suas práticas coreográficas, cenográficas, musicais, sociais, políticas e econômicas. Assim como o Coco alagoano e o boi de carnaval, pois, são três manifestações culturais que em Maceió é promovido competição na busca do primeiro lugar, mobilizando a comunidade, o bairro, a capital e o estado.

⁸ Foi um Artista da Dança afro brasileira, natural de Minas Gerais, chegou em Alagoas na década de 1980 trazido por Edu Passos. Defendia a sua Dança Afro Primitiva.

⁹ Artista-Pesquisador-Professor, atualmente é Professor Substituto no Curso de Licenciatura em Dança da UFAL. Possui graduação em Pedagogia, pela Universidade Federal de Alagoas (2001); graduado em Dança Licenciatura, pela Universidade Federal da Bahia (2009); Mestre (2015); e doutor em Artes Cênicas (2021), PPGAC - UFBA.

¹⁰ SILVA, Cláudio Antônio Santos da. O guerreiro alagoano: corpo e pedagogia multirreferencial/ Cláudio Antônio Santos da Silva Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2015

Considerações finais

É um grande desafio tomar para si uma responsabilidade de escrever sobre a história da dança, no contexto específico da dança em Alagoas, pois, é preciso um enorme distanciamento, ainda que seja difícil, para melhor absorver, entender, refletir e analisar sobre a dança do “outro”, fazendo parte dela. Quando penso em pesquisa em dança, lanço a seguinte questão - *O que está por vir?* No artigo “Novos mapeamentos e novos contextos: A dança nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal”. Carolina Naturesa (2009/2010) aponta a importância da criação do curso de graduação em Dança na UFAL em 2007 e do curso técnico de dança em 2010 na Escola Técnica de Artes – ETA/UFAL, logo, com a criação dos cursos, pensando no tripé (Ensino, Pesquisa e Extensão), busca propiciar a pesquisa em dança no contexto alagoano, fornecendo estrutura teórico-prático para tal movimenta(ç)ão).

Compreendo que em meados de 2011 o curso de dança formou seus primeiros professores/pesquisadores de dança. Entre 2011/2012, sob coordenação da Profa. Nadir Nóbrega, foi criada uma Especialização no Ensino de Artes, com ênfase nas Linguagens de Dança, Música e Teatro, porém este curso não conseguiu seguir adiante por questões “ainda desconhecidas” por mim.

De 2011 à 2022 são doze anos, considerando que o curso aprova por ano cerca de 25 a 30 alunos, destacando a evasão que o curso sofre em função do desconhecimento de muitos que entram no curso sem saber a finalidade de uma graduação em dança, em nível de licenciatura. O número de egressos que seguem o caminho da pesquisa e da escrita é muito pequena.

Apresento alguns egressos que saíram da graduação e seguiram no caminho da pesquisa, desta forma, listando-os, tenho a pretensão de provocar esses “novos” pesquisadores alagoanos para pensar a dança no contexto alagoano, pois, muitas vezes vai buscar objetos de pesquisas em outro “lugar” quando aqui existe muitos objetos e elementos que carecem de um estudo aprofundado.

Joelma Silva que fez Mestrado em Cultura Popular pela (UFS); Israel Sousa, Mestrado em Dança UFBA e doutorando na mesma instituição; Jádriel Silva, Mestrado em Dança (UFBA); Diego Januário Mestrado em Educação (UFAL); Dênis Angola graduado em dança e segue fazendo pesquisas sobre a capoeira em Alagoas; Sirlene Silva que pesquisa as danças afro brasileira e a mulher na

capoeira.

Destaco que alguns elementos durante esta “pesquisa” não foram aprofundados por compreender que ainda está em desenvolvimento, como por exemplo, informações sobre Ékodiké, Amauricio de Jesus e Petrúcio Trindade, pois são informações elementares para a construção da dissertação de Mestrado em Antropologia Social da UFAL.

Referências

AYRES, F. R. C. **Balé folclórico de Alagoas: 37 anos de história e os processos criativos na espetacularidade folclórica alagoana** / Francisco Rogers Cavalcanti. 185f. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Alagoas, Pós-Graduação em Artes Cênicas, Mestrado Interinstitucional UFBA/UFAL, 2014.

BRANDÃO, T. **Folgedos Natalinos**, 3ª ed. Maceió: Museu Théo Brandão-Ufal, 2003

CAVALCANTI, E. **50 anos de plié** – Memórias de uma Alabucana / Eliana Cavalcanti. Maceió: Edições Catavento, 2008, p. 410.

CAVALCANTI, T. C. **Tradição e Juventude em Alagoas: O grupo de Coco de Roda Xique-Xique**. Tese (Doutorado em Educação) – UFAL, 2018.

DA SILVA, J. F. As Quadrilhas Juninas em Maceió no contexto dos concursos. **CADERNOS CÊNICOS**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/CadCenicos/article/view/9081>. Acesso em: 28 abr. 2022.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-Etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, [S. l.], n. 7, p. 77-86, 2009.

GUARATO, R. **Ballet Staging e a fabricação de um mito: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança**. Curitiba: CRV, 2019.

KATZ, H. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.

MAGNANI, J. G. C. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul./dez., 2009.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.17-37.

NATURESA, C. Novos mapeamentos e novos contextos: a dança nas cidades de Aracaju, Maceió e Natal. *In*: GHREINER, Christine *et al.* **Mapas e Contextos: Cartografia da Dança 2009/2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 64-71.

PEREIRA, R. W. **A formação do Balé Brasileiro e a Crítica Jornalística: Nacionalismo e Estilização**. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universitária Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

RAFAEL, U. N. **Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2004.

SILVA, C. A. S. **O guerreiro alagoano: corpo e pedagogia multirreferencial/ Cláudio Antônio Santos da Silva**. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

Os arquivos/memória audiovisuais como narrativa para a história da dança moderna em Sergipe

Paulo Sérgio Santos de Lacerda (UFS)

Comitê Temático Dança, Memória e História

1. Arquivos/memórias e narrativa

Este estudo tem por objetivo verificar em que medida os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, bailarina, pesquisadora e ativista cultural, ajudam a compor uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Tais arquivos são compostos por entrevistas, palestras e gravações audiovisuais de espetáculos seus e de seus alunos, constituindo-se num *corpus* que permite análises sob diferentes prismas. O estado de Sergipe não possui nenhuma obra que trate sistematicamente do tema, mas sim uma coleção de textos e imagens dispersos por jornais, revistas e repositórios de pesquisa. A metodologia empregada utiliza, num primeiro momento, levantamento e revisão de literatura. Entre os principais autores consultados encontram-se Walter Benjamim (1994, 2000), Cássia Navas (1992, 2017), Lúcia Matos (2002), Carolina Naturesa (2010, 2017), Isabelle Launay (2013), Aurore Després (2016), Elisabeth Ribas e Laura Escorel (2020). Uma etapa seguinte tratou da decupagem do material audiovisual - que consiste na descrição detalhada do conteúdo textual, sonoro e imagético do documento audiovisual, como propõe Caldera-Serrano (2014) e, ainda, na análise a partir da abordagem triangular, nos termos propostos por Ana Mae Barbosa (2012). Do ponto de vista do marco temporal, foram delimitamos os últimos dez anos (2005-2014) da produção coreográfica de Lú Spinelli para os festivais de dança da sua escola *Studium Danças*. Foram selecionadas três coreografias para a análise e decupagem, de acordo com critérios de categorização previamente estabelecidos, constituindo-se, portanto, numa amostra intencional: *Dê uma chance à paz* – 2007, *Ode à Dança Moderna* – 2008 e *Subversão Tropical* – 2009. Cada um deles foi descrito enquanto processo coreográfico, decupado e, com base nos dados, apresentados possíveis fios narrativos. Os resultados apontam para diversas possibilidades narrativas dos arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e são

apresentadas, a título de proposições, algumas alternativas futuras de trabalho.

2. Arquivos/memórias audiovisuais e sua importância para a construção de narrativas históricas

Consideramos arquivos/memórias audiovisuais que compõem o *corpus* da pesquisa, o conjunto de DVDs, fotografias, revistas, jornais (e seus encartes) que foram guardados por Lú Spinelli ao longo de sua carreira.

Como artista/arquivista, Lú Spinelli procurou deixar material que pudesse permitir o estudo de suas práticas de Dança em Sergipe. O conjunto da coleção, portanto, não tem a mesma dimensão e nem o formato de documentos reunidos especificamente para uma biografia, posto que se trata de uma seleção pessoal e, dessa forma, envolvida com uma série de questões emocionais da vida pessoal e artística de Lú Spinelli (Figura 01).

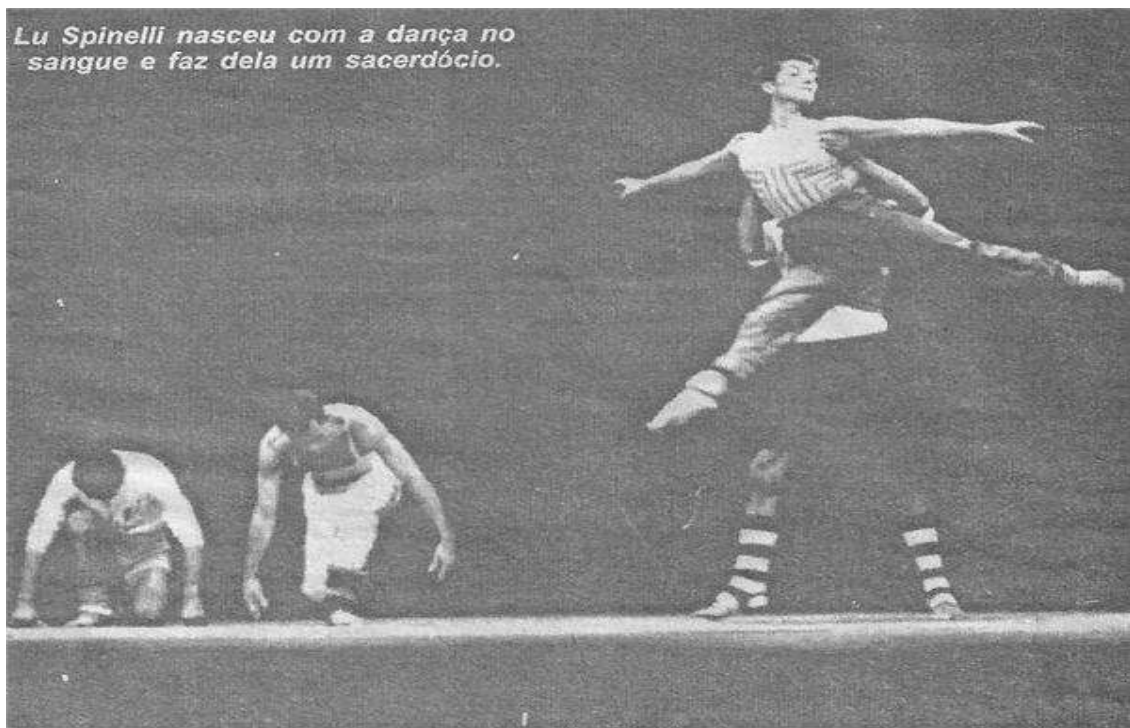


Fig. 1. Lú Spinelli – Recorte de jornal que integra os arquivos/memória audiovisuais de Lú Spinelli
 Fonte: Arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli (pasta Fotos, sem data).

Para todos verem: Figura de um recorte de jornal com um fundo preto, três homens e uma mulher em cena. Dois homens estão agachados e um outro está suspendendo a mulher numa execução coreográfica. No lado esquerdo superior da imagem consta uma frase: Lu Spinelli nasceu com dança no sangue e dela fez um sacerdócio.

Sousa (2008), ao buscar elementos para uma escrita da biografia do artista plástico pernambucano Paulo Bruscky, fez antes um detalhado estudo acerca

das formações de narrativa biográfica, para posteriormente se debruçar sobre seu arquivo pessoal, composto por “[...] documentos, obras, diários, correspondências, objetos e livros de artistas brasileiros e estrangeiros” (SOUSA, 2008, p. 3). A autora pontua, ainda, que:

O acervo, por ele criado, faz parte de sua memória, de sua obra e de sua vida, sendo assim, não podemos deslocar e nem separar o acervo de sua produção e de sua vida, pois estão ligados um ao outro, fazendo parte integrante da sua história, do seu processo de criação, que a cada dia é (re)construído num novo trabalho. É um local de reconstrução diária devido às redes de comunicação que este artista estabeleceu e, ainda, estabelece com outros artistas e produções de várias linguagens (SOUSA, 2008, p. 3-4).

Essa rede de significados pode produzir, ao nosso ver, uma série de narrativas transversais à sua própria biografia, passando pela história da arte em Recife ou pela história da arte eletrônica no Brasil, para citar apenas dois exemplos que mais se aproximam do objeto aqui estudado.

Desde a Escola dos Annales, de Lucien Febvre e March Bloch, na década de 1930, até a sua terceira geração, com Jacques Le Goff e Pierre Nora, no âmbito da chamada Nova História, as discussões acerca dos modos de narrar a história vem se adensando e se complexificando.

Dentro da concepção de que não existe uma história única, e que ela vai sendo reescrita na medida em que são encontradas/reformuladas fontes de pesquisa, os arquivos/memórias audiovisuais podem se constituir em material importante para a construção de narrativas históricas, a exemplo do que vem acontecendo no cinema e nas produções audiovisuais.

Com o surgimento da fotografia e do cinema (século XIX), vídeo (década de 1970) e imagem digital (década de 1980), as pesquisas qualitativas passaram a contar com outras fontes de análise, para além dos relatos orais e escritos.

De certa forma, a própria origem do cinema fundamenta-se no desenvolvimento de uma estratégia de pesquisa, quando Edward Muybridge lançou mão da imagem em movimento para provar que durante o galope um cavalo retirava simultaneamente as quatro patas do chão (Figura 02).

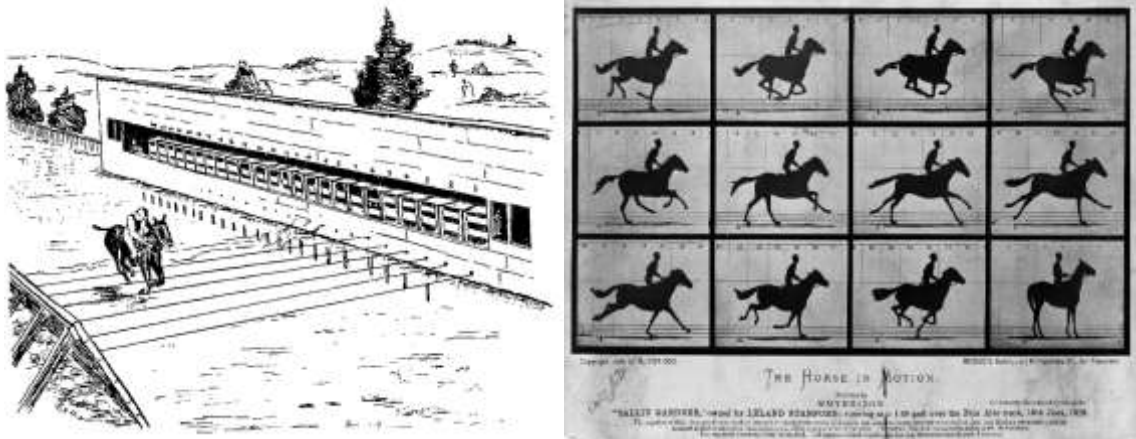


Fig. 2. Prints de esboço do dispositivo de captura de imagens desenvolvido por Muybridge e da fotografia obtida: O cavalo em movimento, Muybridge, 1878. Fonte: *Wikimedia Commons*. Acesso em: 10 out. 2020.

Para todos verem: A imagem é um desenho com perspectiva em preto e branco com o esboço de um cavalo sendo montado em uma pista de hipismo. A imagem ao lado é uma fotografia dividida em doze quadrados onde consta a captura do movimento do cavalo montado.

Nanook, o esquimó (1922), de Robert Flaherty (Figura 40), marcou uma mudança significativa em todo o ambiente da pesquisa antropológica, plantando as sementes do que viria a ser uma antropologia visual, como a chamou Claudine de France (1967).



Fig. 3. Frame de *Nanook, o esquimó* (1922). Fonte: *Wikimedia Commons*. Acesso em: 10 out. 2020.

Para todos verem: Fotografia em preto e branco. Um homem encontra-se em uma canoa com uma criança, ele encara a câmera.

As pesquisas de Gregory Bateson e Margaret Mead, publicadas pela primeira vez em 1942, revolucionaram, mais uma vez, a antropologia, fazendo da documentação fotográfica uma fonte indispensável de pesquisa (Figura 04).



Fig. 4. Print de página do livro *Balinese Character*, de Bateson e Mead. Fonte: Bateson e Mead (1995).

O matemático e engenheiro francês Jean Rouch foi pioneiro na produção de filmes etnográficos, com mais de 120 produções realizadas ao longo de sua vida. Inspirado pelo cinema direto de Dziga Vertov (1896-1954) constrói uma estratégia de pesquisa baseada na relação entre o cineasta e as pessoas filmadas (sujeitos da *mise-en-scène*).

De modo mais preciso, Estrela da Costa (2016, *online*) explica como Rouch procedia:

Jean Rouch defendia que o etnólogo-cineasta seja por elas [as pessoas a quem filma] afetado, em uma experiência que denominou cine-transe. Os seus filmes deixam ver o compromisso com o contexto e com as condições do ambiente; a fluência cotidiana da fala, dos gestos e do comportamento, além da relação estabelecida, através do olhar e da escuta, entre os corpos que filmam e aqueles que são filmados. Tais balizas levam à proposição de uma linguagem cinematográfica na qual o roteiro prévio deixa de ser determinante, o que irá ecoar nos cineastas da chamada *nouvelle vague* francesa, dos anos 1960. Ao seu modo de filmar relacional e pouco roteirizado - refletido e aprimorado ao longo de sua vida, em função da crítica pós-montagem, da formação da equipe técnica, da atuação partilhada com as personagens e da composição dos argumentos e roteiros - soma-se um processo de produção de caráter marcadamente dialógico. Influenciado por Robert Flaherty (1884-1951), especialmente por *Nanook of the North* (1922), Rouch decide compartilhar as imagens filmadas com seus interlocutores, experimentando novas formas de colaboração. Em *Bataille sur le grand fleuve* (1951), por exemplo, assume o papel de um etnólogo-cineasta-narrador; os nativos filmados, por sua vez, opinam a respeito das filmagens já editadas e de seus resultados. Inspirado pelas possibilidades de ampliação desses diálogos, o autor desenvolve a proposta de uma antropologia compartilhada, amparada na transformação radical das

relações entre antropólogo e nativos, filmadores e filmados, que as equipes formadas em conjunto com os africanos-interlocutores (tanto para a escolha dos temas quanto para a realização das imagens) evidenciam (COSTA, 2016, *online*).

Jean Rouch, com seu cinema verdade, pretendia conferir à etnografia visual um novo *status* no campo da pesquisa antropológica, utilizando a mediação da câmera para buscar o inacessível sem ela (Figura 05).



Fig. 5. Frame de *Jaguar*, de Jean Rouch, 1967. Fonte: Atlanta Contemporary (2016).

Para todos verem: Imagem em preto e branco com três homens ao centro e dois no canto da imagem, quase escondidos. Ao fundo, pedaços de madeira, varais, tecidos e algumas palavras escritas em francês na madeira.

Os arquivos audiovisuais como fonte de pesquisa passaram a ser empregados nas mais diversas áreas de pesquisa:

A evolução dos recursos tecnológicos permitiu uma melhoria no processo de observação. Os pesquisadores aprofundaram a coleta de dados de suas pesquisas por meio da videogravação. A filmagem passou a captar sons e imagens que reduzem muitos aspectos que podem interferir na fidedignidade da coleta dos dados observados (PINHEIRO, KAKEHASHI, ANGELO, 2005, *online*).

Belei *et al.* (2008, p. 182), ao realizarem uma revisão acerca do uso de arquivos audiovisuais na pesquisa qualitativa, enfatizam que:

Ao se examinar e interpretar os dados repetidas vezes o pesquisador descobre novas interrogantes, novos caminhos a serem trilhados. Não é só ver os fatos e gestos da prática filmada, mas sublinhar a imagem, analisar com o cenário, com o ambiente de pesquisa e com o referencial teórico.

No que diz respeito à memória da dança, Launay (2013) problematiza o fato de que, em geral, a história da dança se faz a partir de um processo de

transmissão, mas, destaca a autora, é preciso considerar, ainda, que o esquecimento e seus processos, também integram a construção da história, fora de tradicionais marcos temporais lineares.

Um dos grandes problemas da história da dança foi a sua efemeridade e a dificuldade de manter registros, uma vez que, ao contrário das demais artes, não possuía um sistema de notação suficientemente representativo como a música ou descritivo como o teatro/dramaturgia, por exemplo.

Apenas com o surgimento do cinema e de modo mais contundente com o vídeo portátil, na década de 1970, é que passou a ser possível um maior grau de documentação dos espetáculos de dança. Não só aqueles dos grandes corpos de baile, mas, fundamentalmente, os das pequenas companhias, escolas e grupos independentes.

É esse horizonte que nos motiva a realizar a presente pesquisa. Os arquivos de Lú Spinelli podem trazer luz para alguns aspectos pouco claros da história da dança moderna em Sergipe, ajudar a corrigir alguns fatos, apresentar novos acontecimentos, recuperar esquecimentos não produtivos, como aqueles mencionados por Launay (2013), ampliando o processo de compreensão da importância dessa modalidade de dança para todo o estado.

Launay (2013, p. 89) enfatiza que:

A memória, longe de designar a capacidade de lembrar graças às imagens que conservamos das coisas, como se estivessem impressas de modo permanente em nosso cérebro, indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente.

Para além da memória que fixa imagens mentais, os arquivos/memórias audiovisuais podem manter conjuntos de informações cujos significados vão sendo atualizados ao longo do tempo, na medida em que novos dados vão se juntando ao escopo da história. Às narrativas da história da dança, Launay (2013) acrescenta a importância da produção coreográfica, indicando que eles podem ajudar a melhor entender um determinado momento.

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli contém uma série de produções coreográficas com elementos que podem ajudar a entender as contribuições técnicas e os significados simbólicos utilizados pela bailarina, coreógrafa e professora ao longo de seus dez últimos anos de atividade na *Stodium Danças*.

Uma pesquisa nas principais plataformas de artigos e trabalhos científicos, bibliotecas, editoras, demonstra que pouquíssima produção foi sistematizada para contar a história da dança moderna em Sergipe. No Google Acadêmico, a pesquisa por "história da dança moderna em Sergipe" não apresenta resultados. Removidas as aspas, surgem 10.200 resultados versando sobre: História de Sergipe, Danças Folclóricas, utilização terapêutica da dança em Sergipe, Dança e Educação Física, Dança no currículo das escolas públicas, além de outros temas importantes, porém distantes tanto da história da dança quando da dança moderna em Sergipe. Os trabalhos de Naturesa (2017) constituem-se no que há de mais significativo disponível nas bases consultadas.

Assim, os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli revestem-se de uma importância muitas vezes subestimada, corroborando para a tese postulada por Launay (2013) de que como uma "arte viva" a dança terá uma história em constante processo de atualização, produzido a partir de diferentes formas de anamnese, de reinterpretações e da análise de conjuntos de citações.

Esse sucedâneo de proposições imbrica-se com a tese de Benjamin (2000) segundo a qual a modernidade precisaria de um novo tipo de escritura do passado, particularmente no que diz respeito à superação da história como resultado de narrativas orais. Os registros audiovisuais surgem, em tal contexto, como uma nova base de dados para a narrativa da história.

Num recente artigo, Ribas e Escorel (2020), discorrem sobre a organização dos arquivos pessoais de Gilda de Mello e Souza e Antônio Cândido, composto em particular por documentos iconográficos, sonoros e audiovisuais, e o modo de catalogação utilizado.

As autoras assim definem arquivos pessoais:

É sempre importante lembrar que arquivos pessoais, "também considerados arquivos privados propriamente ditos" são "papéis e material audiovisual ou iconográfico resultante da vida e da obra/atividade" (BELLOTTO, 2006, p. 265, 266 – grifo nosso) de determinada pessoa e que, acumulados durante anos, quando organizados a partir dos princípios arquivísticos, refletem as funções exercidas pelo titular da documentação (RIBAS; ESCOREL, 2020, p. 278).

Com base no exposto, consideramos os arquivos pessoais de Lú Spinelli como resultado de sua atuação na área da dança, mais precisamente da dança moderna, o que a levou a colecionar material audiovisual, sonoro e iconográfico

sobre a sua trajetória como bailarina e professora, como dona de escola de danças, como empresária e ativista cultural.

Os arquivos audiovisuais foram eleitos, no escopo desta dissertação como meio privilegiado de análise, no âmbito de um Mestrado Interdisciplinar em Cinema.

Do mesmo modo que os arquivos pessoais de Gilda de Melo e Souza e Antônio Cândido foram doados pela família para que deles se fizesse uma curadoria e a posterior abertura para a consulta pública, a família de Lú Spinelli, representada por seus filhos Walter Spinelli Neto (Kiko Spinelli) e Amália Spinelli Timana, foram passados para a responsabilidade deste pesquisador que o organizaria e, posteriormente, o transferiria para uma instituição de guarda, provavelmente o Curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe, processo que só será iniciado após a conclusão desta pesquisa.

Não foi possível realizar, como no trabalho de Ribas e Escorel (2020), o mapeamento do local onde se encontravam os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, uma vez que eles foram retirados pela família, empacotados e posteriormente entregues, já, portanto, com uma outra forma de organização.

Mas, como eu já havia trabalhado com os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli e participado ao lado dela do processo de digitalização do material videográfico que estava em VHS, Betamax e outros formatos, conhecia a estrutura básica dos DVDs e a lógica que motivou a sua gravação – a lógica baseada na cronologia dos acontecimentos.

A organização do material será detalhada no próximo capítulo.

Ribas e Escorel (2020) apontam que algumas decisões na classificação dos arquivos de Gilda de Mello e Souza tiveram como norte a valorização de seu perfil de mulher pesquisadora, intelectual, e o de Antônio Cândido, tanto sua trajetória intelectual quando a de educador/professor e a de militante.

No caso de Lú Spinelli, o que deu sustentação à catalogação e organização dos arquivos/memórias audiovisuais foi, justamente, o seu potencial em funcionar como uma narrativa da história da dança moderna em Sergipe. Espera-se que, no futuro, outros pesquisadores possam construir novas rotas de leitura, baseadas em diferentes aspectos, a exemplo da luta pessoal pela formação de públicos e divulgação da cultura em todos os seus aspectos.

Os arquivos/memórias audiovisuais de Lú Spinelli, no que se refere à

presente pesquisa, podem contribuir para fortalecer a narrativa que busca contar a história da dança moderna em Sergipe, uma vez que o seu conteúdo preserva uma série de informações que não estão contidas em nenhum outro tipo de documento disponível para consulta.

Referências

ARTIÈRES, P. Arquivar a Própria Vida. **Revista Estudos Históricos**, v. 11, n. 21, p.9-34, 1998.

BARBOSA, A. M. **Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2012.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. São Paulo: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Moderno, 2000.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Obras escolhidas, v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

CALDERA-SERRANO, J. Resumiendo documentos audiovisuales televisivos: propuesta metodológica. **Perspectivas em Ciência da Informação**, v. 19, n. 2, p. 147-158, abr./jun. 2014.

CRUZ, G. "Biografias no cinema: resgate da memória individual e coletiva". **Pensar-Revista Eletrônica da FAJE**. v. 1, n. 1, p. 5-15, 2010.

DESPRÉS, A. « Penser l'archive audiovisuelle pour la recherche en danse.. Le Fonds d'Archives Numériques Audiovisuelles FANA Danse contemporaine ». **Recherches en danse**. [En ligne], 5 | Disponível em: <http://danse.revues.org/1307>. 2016. Acesso em: 24 setembro de 2017.

GONÇALVES, M. G. G. **Martha Graham: Dança, Corpo e Comunicação**. 2009. 144f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, UNISO, Sorocaba, 2009.

LAUNAY, I. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LONGBOIS-CANIL, C. **De moderne à modernité: les généalogies d'un concept**. Paris: Klincksieck, 2015.

MATEUS, S. A Querela dos Antigos e dos Modernos: um mapeamento de alguns *topoi*. **Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias**, v. 29, p. 179-200, 2012.

MOURA, P. S. **Walter Spinelli**: o alfaiate que Adão não conheceu. Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

NATURESA, C. A. D. **Dança e identidades**: possibilidades de construção de afirmações identitárias na dança em Aracaju. 2010. 140f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ROCHELLE, H. “Território Suspenso de Pesquisa e Reflexão”. *In*: NAVAS, C; LAUNAY, I.; ROCHELE, H. (org.). **Dança, história, ensino e pesquisa**: Brasil-França, ida e volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017. p. 66-77.

SANTANA, C. A. **Educação e Literatura**: A “moral em exercício” em Diderot. 2012. 237f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

SILVA, S. C. O Historiador e as Biografias: desafios, possibilidades e abordagens de trabalho. **História, imagem e narrativas**, n. 14, abr., 2012.

YIN, R. **Estudo de caso**: planejamento e método. 2ª. Ed. Porto Alegre: Editora Brookman, 2001.

Paulo Sérgio Santos de Lacerda (UFS)

E-mail: Paulo.lacerda@outlook.com

Graduado em Teatro-Licenciatura pela Universidade Federal de Sergipe (UFS);
Mestre em Cinema e Narrativas Sociais (UFS); Prof. Voluntário do Curso de Dança
da UFS; Professor de Arte da Rede Pública Estadual de Sergipe.

1169

Archives vivants: reconstituição e transmissão coreográfica das obras de Nijinsky no século XXI por Dominique Brun

Thaís Meirelles Parelli (Université de Franche Comté)

Comitê Temático Dança, Memória e História

Resumo: O texto apresenta o trabalho da coreógrafa francesa Dominique Brun e seu processo de reconstituição e transmissão coreográfica das obras de Nijinsky. Nosso objetivo é esclarecer por que as recriações da coreógrafa se diferenciam das anteriores e qual é a sua relevância para o contemporâneo e para os estudos de reconstituição em dança. Além disso, a autora relata um pouco da sua experiência enquanto observadora participante durante a remontagem de *Le Sacre du Printemps* de Dominique Brun para a Ópera de Paris.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. *LES BALLETS RUSSES*. NIJINSKY. DOMINIQUE BRUN.

Abstract: The text presents the work of French choreographer Dominique Brun and her reconstitution process and choreographic transmission of Nijinsky's works. Our objective is to clarify why the choreographer's recreations differ from the previous ones and what is their relevance to the contemporaneity and to the studies of dance reconstitution. In addition, the author reports some of her experiences as a participant observer during the revival of *Le Sacre du Printemps* by Dominique Brun for the Paris Opera.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. *LES BALLETS RUSSES*. NIJINSKY. DOMINIQUE BRUN.

A companhia de dança *Les Ballets Russes* foi criada em 1909 com a direção de Sergei Diaghilev e logo se tornou uma das mais importantes do mundo. Com seu estilo único, a companhia revolucionou a história do balé difundindo novas filosofias e estéticas coreográficas no século XX. Os bailarinos de técnica clássica russa rapidamente ganharam a admiração do público: Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Bronislava Nijinska, George Balanchine, Leonide Massine e Vaslav Nijinsky eram alguns exemplos dos integrantes da companhia, sendo este último considerado o pai da dança moderna.

Vaslav Nijinsky entrou para o grupo aos 19 anos e se destacou pelo seu dinamismo em cena, interpretação e saltos extremamente altos para a época. Admirado pelo diretor, Nijinsky estreou seu primeiro trabalho como coreógrafo em

1912 com o balé *L'après-midi d'un faune* no Théâtre du Châtelet em Paris, no qual ele mesmo interpretava o Fauno. Neste início de século, estávamos começando a experimentar novos movimentos, gestos e formas de dançar ampliando, assim, nossas reflexões sobre o que era de fato a *dança* - Nijinsky, por exemplo, foi o primeiro coreógrafo a colocar o silêncio em cena e, portanto, a afirmar: a imobilidade também é movimento.

Em *L'après-midi d'un faune* não víamos sapatilhas de ponta e tutus, os bailarinos adotavam posturas perfiladas semelhante às figuras bidimensionais dos frisos gregos, andavam normalmente sem a meia-ponta, os braços eram angulosos e não seguiam a estética circular do balé. Dançar a coreografia do *Fauno* era um desafio para os bailarinos clássicos da companhia: o corpo em serpentina e a cabeça em *culbute*¹ eram completamente novos e desafiadores. Certamente, a maior dificuldade era encontrar uma nova forma de se dançar nesta postura, buscando uma nova relação do corpo com a gravidade. Como se tudo isso já não bastasse para causar uma grande indignação do público de Paris, na noite da estreia, Nijinsky realiza em sua última cena movimentos que sugeriam um orgasmo em decorrência de uma masturbação. O balé do *Fauno* recebeu várias críticas na época, mas isso não impediu o espetáculo de continuar sendo dançado durante muitos anos como repertório da companhia em toda Europa e Américas.

No ano seguinte, em 1913, depois de coreografar *L'après-midi d'un faune* e *Jeux*, Nijinsky estreia sua obra-prima: *Le Sacre du Printemps*. Juntamente com o escândalo da música de Igor Stravinsky, este espetáculo marcou para sempre a história das artes da cena. Seguindo a estética da composição musical dissonante e polirrítmica, Nijinsky fez com que a música também emergisse dos corpos dos bailarinos que batiam os pés contra o solo marcando ritmos diferentes em cada grupo coreográfico. Os movimentos corporais nesta peça eram ainda mais radicais em comparação à *Jeux* e *L'après-midi d'un faune* – ao invés da marcha paralela, como vemos na coreografia do *Fauno* por exemplo, *Le Sacre du Printemps* apresentava as pernas e os pés em rotação interna, um verdadeiro insulto à dança clássica. Os ombros eram recurvados com aparência de um corpo oprimido e um

¹ A cabeça em *culbute* é uma postura descrita na notação coreográfica de Nijinsky na qual a cervical é levemente retificada e o queixo movimenta-se de encontro ao pescoço, a linha do olhar é um pouco modificada também. "*La culbute nous met en danger. Elle pousse à l'expérience d'une forme d'altérité du corps, à une autre coordination de soi. Elle nous amène à modifier le régime tensioactif de notre posture érigée et de ce fait, à reprendre notre mobilité*" (BRUN, *Le trait et le retrait*, p. 6).

pouco depressivo, os gestos eram primitivos e o mais cru possível sem qualquer projeção do movimento como podemos ler abaixo nas declarações feitas em 1913:

Dans le Sacre, les hommes sont des créatures primitives. Leur apparence est presque bestiale. Ils ont les jambes et les pieds en dedans, les poings serrés, la tête baissée, les épaules voûtées ; ils marchent les genoux légèrement ployés, avec peine, sur un sol rugueux, inégal² (NIJINSKA, Bronislava. Mémoires 1891-1914, Paris, Ramsay, 1983).

Pas de premiers rôles, de pirouettes, d'entrechats, d'étalage d'une virtuosité rondouillarde, mais des lignes simples, des mouvements réduits à l'essentiel qui ne valent que subordonnés à l'ensemble et qui, répétés plusieurs fois par des groupes compacts se déplaçant d'un seul bloc, finissent par créer un rythme plastique coïncidant intimement à celui de la musique³ (CHALUPT, Rene. 20 août 1913 – citação do dossiê de Dominique Brun).

Si l'on veut bien cesser de confondre la grâce avec la symétrie et avec l'arabesque, on la trouvera à chaque page du Sacre du Printemps, dans ces visages de profil sur les épaules de face, dans ces coudes attachés à la taille, dans ces avant-bras horizontaux, dans ces mains ouvertes et rigides, dans ce tremblement qui descend comme une onde de la tête aux pieds des danseurs, dans la promenade obscure, éparse, préoccupée, des Adoléscentes au Deuxième Tableau⁴ (RIVIERE, Jacques. Le Sacre du Printemps, Nouvelle Revue française, novembre 1913).

Infelizmente, *Le Sacre du Printemps* só esteve nos palcos de Paris e Londres tendo ao total oito apresentações. Alguns anos depois, *Les Ballets Russes* tentou retomar a obra com uma remontagem de Leonide Massine (1920), mas, logo em seguida, o espetáculo saiu definitivamente do repertório da companhia e perdeu-se no tempo. Somente em 1987, a companhia americana Joffrey Ballet, depois de ter remontado o *Fauno* em 1979, decide também remontar *Le Sacre du Printemps* em parceria com Kenneth Archer (responsável pelo cenário e figurinos) e Millicent Hodson (pesquisadora em história da dança responsável pela coreografia). Na época, a bailarina Marie Rambert ainda estava viva e tornou-se uma importante fonte (testemunha ocular) para a pesquisa de reconstrução de *Sacre*, pois ela tinha sido assistente de Nijinsky e tinha dançado no corpo de baile. Desde então, a equipe

² Tradução nossa: Em *Sacre*, os homens são criaturas primitivas. Sua aparência é quase bestial. Têm as pernas e os pés virados para dentro, os punhos cerrados, a cabeça baixa, os ombros curvados; caminham com os joelhos levemente dobrados, com dificuldade, em terreno acidentado e irregular.

³ Tradução nossa: Nada de protagonistas, sem piruetas, sem entrechats, sem exibição de virtuosismo pesado, mas linhas simples, movimentos reduzidos ao essencial que só têm valor quando subordinados ao todo e que, repetidos várias vezes por grupos compactos movendo-se como um só bloco, acabam por criar um ritmo plástico que coincide intimamente com o da música.

⁴ Tradução nossa: Se quisermos parar de confundir a graça com simetria e com arabescos, vamos encontrá-la em cada página de *Le Sacre du Printemps*, nesses rostos de perfil sobre os ombros de frente (para o público), nesses cotovelos presos à cintura, nesses antebraços horizontais, nestas mãos abertas e rígidas, neste tremor que desce como uma onda da cabeça aos pés dos bailarinos, no caminhar obscuro, disperso, preocupado das Adoléscentes do no segundo ato.

de Archer e Hodson apresenta sua remontagem de *Le Sacre du Printemps* como a verdadeira performance da versão original de 1913 e até hoje é convidada por renomadas companhias do mundo para transmitir a coreografia.

Porém, em 1991, as pesquisadoras Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeshke publicaram uma pesquisa importante para a história da dança: a tradução da notação coreográfica de *L'après-midi d'un faune* de Nijinsky para *Labanotation*. Este documento foi escrito pelo próprio Nijinsky alguns anos após a estreia do balé do *Fauno* entre 1917/18 e permaneceu intocável por 40 anos, pois a notação era extremamente complexa e repleta de símbolos até então desconhecidos. Conseqüentemente, começamos a olhar para as obras de Nijinsky de uma maneira diferente e, de certa forma, ter maior clareza sobre sua estética de dança depois da publicação dessa intensa pesquisa de tradução para *Labanotation*, afinal, Nijinsky anota toda a sequência coreográfica de seu primeiro balé e, além disso, descreve detalhadamente sobre o cenário, os figurinos e seus personagens. A partir de então várias perguntas começaram a surgir: o espetáculo de Archer e Hodson segue realmente a estética de Nijinsky? Será que podemos nos basear na estética da notação do *Fauno* para recriar suas outras obras *Le Sacre du Printemps*, *Jeux* e *Till Eulenspiegel*? Podemos dizer que uma remontagem de *L'après-midi d'un faune*, baseada na notação de Nijinsky, é a versão original? Existe, afinal, uma versão “verdadeira” das obras?

Diante tais inquietudes, a coreógrafa francesa Dominique Brun começou a refletir sobre os modos de sobrevivência dos trabalhos coreográficos do passado e outras questões no campo do pensamento estético e filosófico da dança. Depois de ter feito parte do grupo *Quatuor Albrecht Knust*, Dominique se dedicou exclusivamente à pesquisa sobre as obras de Nijinsky. Em 2007, ela dirigiu o DVD *Le Faune, un film ou la fabrique de l'archive* (uma recriação de *L'après-midi d'un faune* baseada na notação coreográfica) e então foi convidada para reconstruir passagens de *Le Sacre du Printemps* para o filme *Coco Chanel e Stravinsky* de Jan Kounen (2010). Em 2012, ela continuou se aprofundando nas pesquisas sobre *Sacre* até que em 2014, Dominique estreia sua própria remontagem da reconstrução histórica de *Le Sacre du Printemps* com bailarinos contemporâneos, espetáculo que ela nomeia como *Sacre#2* (seguindo a lógica: *Sacre#0* de Nijinsky e, *Sacre#1* de Archer e Hodson). Para fechar o ciclo de composições dedicadas à Nijinsky, em 2016, Dominique e sua companhia também estreiam *Jeux - trois études pour sept*

petits paysages aveugles. Mais recentemente, em outubro de 2021, a coreógrafa foi convidada para transmitir sua versão de *Sacre#2* para a companhia da Ópera de Paris – remontagem na qual eu tive o privilégio de participar como sua assistente.

Em todos os seus trabalhos coreográficos, Dominique transpõe um olhar contemporâneo para as obras do passado, buscando não reconstruir o original – que ela mesma diz ser uma tentativa em vão -, mas reinventá-las para o presente. A coreógrafa frisa que sempre devemos ter a consciência de que este é um processo de reinterpretação da obra, mesmo se tivermos uma notação coreográfica em mãos. Durante seu trabalho na Ópera de Paris, ela solicitou à produção para que não escrevessem no programa “versão original do balé *Le Sacre du Printemps*” – mas sim, *version d’après Nijinsky* - ou seja, baseado na versão original.

Afinal, o que nos resta de *Sacre*? Notações, arquivos, fotos, textos literários, desenhos, esboços, notas, críticas e testemunhos da época – documentos que Dominique nomeia como “periféricos”, pois não temos uma fonte direta de Nijinsky como a notação do *Fauno*. A coreógrafa tenta juntar e reorganizar estas fontes “periféricas” como um quebra-cabeças traçando um esboço, uma hipótese, do que poderia ter sido a coreografia original, ou seja, é preciso reinventar os movimentos e coreografar novamente as partes perdidas criando uma unidade nova entre elas. Apelidamos estes documentos de “archives vivants” (arquivos vivos), pois segundo Dominique, tais documentos ganham novas interpretações a cada novo leitor/interlocutor e nunca haverá, portanto, uma maneira certa e exata de realizar os movimentos:

*Il est important de rappeler que la source historique est une construction, qui reste à interpréter par l'historien dont l'intervention fait intégralement partie du processus historique. Loin d'être des éléments neutres qui nous informent sur le passé d'une manière abstraite et directe, les sources supposent des hypothèses, des questionnements et des possibilités d'interprétation multiples⁵ (JACOTOT, Sophie. *Sacre #2* de Dominique Brun. Entre recherche historique et [re] création).*

Muitos desses “archives vivants” também foram analisados e estudados por Archer e Hodson, mas diferentemente deles, Dominique não acredita que as fontes forneçam um acesso direto à coreografia de Nijinsky – ela, portanto, renuncia

⁵ Tradução nossa: “é importante lembrar que a fonte histórica é uma construção, que será interpretada pelo historiador cuja intervenção é integralmente parte do processo histórico. Longe de serem elementos neutros que nos informam sobre o passado de forma abstrata e direta, as fontes supõem hipóteses, questionamentos e possibilidades múltiplas de interpretação”.

à ilusão de uma reconstrução original e afirma suas escolhas coreográficas: “*Est-ce qu'on peut finalement se rapprocher de la danse de Nijinsky ? Non, je ne crois pas. On s'en approche comme l'asymptote ne cesse de rapprocher de la ligne verticale mais, jamais, l'asymptote ne rencontrera la ligne verticale*” (BRUN)⁶, e acrescenta: “*Hodson et Archer ont dit que leur ballet reposait sur 90% d'archives et 10% de trous, nous étions parvenu à dire finalement l'inverse : que nous reposions sur 10% d'archives et 90% de trous*” (BRUN)⁷.

Em nossas conversas nos bastidores da Ópera de Paris, Dominique me perguntava: será que temos o direito de reinterpretar a coreografia e chamá-la de *Le Sacre du Printemps* aqui no *Palais Garnier*? O que Nijinsky pensaria disso? Lembremos que em 1916 quando a companhia “Les Ballets Russes” apresentou o *Fauno* em Nova Iorque, Nijinsky, que já não integrava mais o grupo, escreveu uma nota de repúdio publicada pelo *The New York Times*:

[...] *the ballet, "Afternoon of a faun", should not be given at the organization (the ballet russes) is now presenting it. That ballet is entirely my own creation and it is not being done as I arranged it. I have nothing to say against the work of Mr. Massine, but the choreographic details of the various rôles are not being performed as I devised them. I therefore insisted strongly to the organization that it was not fair to me to use my name as its author and continue to perform the work in a way that did not meet my ideas*⁸ (NIJINSKY, in GUEST, p. 18).

Foi muito enriquecedor trabalhar com Dominique Brun. Meu objetivo durante o tempo em que estive na Ópera de Paris foi acompanhar e analisar seu processo criativo, entender como ela transpunha um olhar contemporâneo para a obra e como ela interpretava a coreografia de Nijinsky, reinventando-a. Outro aspecto importante foi observar a relação da companhia de Dominique, *Les porteurs d'ombre*, com formação em dança contemporânea (eles trabalhavam como assistentes para transmitir a coreografia), com os bailarinos de formação clássica.

⁶ Tradução nossa: “Podemos finalmente chegar perto da dança de Nijinsky? Não, eu não acho. Aproximamo-nos dela como a assíntota se aproxima da linha vertical, mas nunca a assíntota encontrará a linha vertical.” BRUN, Dominique in Centre George Pompidou – Dyptique Sacre du Printemps – Spectacles Vivants, 26 mai 2014, <https://www.dailymotion.com/video/x1wueho>

⁷ Tradução nossa: “Hodson e Archer diziam que o balé deles tinham 90% de documentos e 10% de lacunas, nós dizemos o contrário: que nos baseamos em 10% de documentos e 90% de lacunas.” BRUN, Dominique. Entretiens avec Aurore Després 2-3 mai 2018, Noisy-Le-Sec.

⁸ Tradição nossa: “[...] o balé, “A tarde de um fauno”, não deveria ser apresentado na organização (Ballets Russes) que agora o apresenta. Esse balé é inteiramente minha própria criação e não está sendo feito como eu o organizei. Não tenho nada a dizer contra o trabalho do Sr. Massine, mas os detalhes coreográficos dos vários papéis não estão sendo executados como eu os idealizei. Por isso, insisti fortemente com a organização que não era justo para mim usar meu nome como seu autor e continuar a realizar o trabalho de uma forma que não atendesse às minhas idéias”.

Foi interessante analisar como o corpo dos bailarinos da Ópera de Paris recebem esse “corpo do passado” e o ressignificam para o presente através da transmissão de bailarinos contemporâneos. E aí já tínhamos uma primeira problemática: já não estávamos falando mais da coreografia de Nijinsky de 1913, mas sim da coreografia de *Sacre* revisitada por bailarinos contemporâneos que a retransmitiam para um corpo de dança clássica do século XXI – “*Le geste en ce qu’il ne cesse de réitérer le présent, ne cesse aussi de réactualiser l’archive comme de réécrire l’histoire*” (DESPRES, p. 7)⁹.

Convivendo diariamente com os bailarinos clássicos, pude observar que no início das nossas atividades eles não estavam muito engajados em dançar *Sacre*. Afinal, qual bailarino clássico gostaria de fazer movimentos em *en dedans*? Observei que as dificuldades que eles encontravam não eram com a dança contemporânea em si, pois a Ópera de Paris tem outros repertórios contemporâneos, o problema era a coreografia e estética da dança de Nijinsky - foi interessante notar que *Le Sacre du Printemps* ainda causava incomodo, resistência e certa antipatia. Em entrevista com Alice Renavand, bailarina *étoile*, ela me disse que essa reação era normal: “*Ça c’est normal, en fait. Parce que... on rend dans le corps de ballet et avant on a passé un concours très classique. Et puis dans un coup tu es engagé, ça c’est super ! Mais, il y a une chorégraphe (Dominique) qui arrive et dit... tu vas être courber, tu vas mettre ton pied en dedans et tu marches comme ça pendant quelques minutes. C’est compliqué*”¹⁰. Alice ainda me conta que desde 1994 a Ópera de Paris não remontava este balé a partir da coreografia de Nijinsky, então, como a maioria dos bailarinos na companhia são muito jovens, eles não têm a lembrança desse balé em cena, de sua potência e importância. Mas graças à companhia de Dominique, ela diz, eles estão entendendo melhor a coreografia e aprendendo a gostar.

E por isso, uma das coisas que mais me emocionaram nestes três meses de imersão na Ópera de Paris foi vivenciar a transformação na dança destes bailarinos através de *Le Sacre du Printemps*. Foi um longo e árduo processo de confrontação, aceitação e interiorização da coreografia: “*Le Sacre est très*

⁹ Tradução nossa: “O gesto que não cessa de reiterar o presente, não cessa também de reatualizar o arquivo como também de reescrever a história”.

¹⁰ Tradução nossa: Isso é normal, na verdade. Porque... nos juntamos ao corpo de balé e antes disso passamos por um concurso extremamente clássico. E então de repente você é recrutado, isso é ótimo! Mas, tem um coreógrafo (Dominique) que chega e diz... vocês vão ficar curvados, vão colocar os pés em rotação interna e andaremos assim por alguns minutos. É complicado (Entrevistas com Thais Meirelles Parelli, dezembro de 2021, Paris).

spécifique, je n'arrive pas à comparer avec d'autres chorégraphies et d'autres choses que j'ai fait physiquement, les sensations physiques"¹¹, relata a bailarina Juliette Hilaire. Aos poucos vi os corpos se modificando e aceitando o “corpo de Sagração” – foi lindo assistir o florescimento de cada um dos quarenta bailarinos. A cada dia, eu podia ver a descoberta de novos movimentos e de novas sensações que se refletiam na coreografia de *Sacre*, mas também na maneira de dançar e pensar a dança, pois as conversas nos bastidores tinham mudado e a postura deles durante os ensaios também. Além disso, durante nossas conversas informais na sala de ensaio e entrevistas que realizei com os bailarinos, pude ouvir deles próprios declarações como: meu corpo mudou, minha dança mudou, minha percepção do mundo mudou, minha relação com meus colegas mudou.

Outra situação interessante de observar foi a relação dos bailarinos com estas fontes e “archives vivants”. Sabemos que a Ópera de Paris preserva sua tradição e tem poder absoluto sobre o patrimônio coreográfico da França através de seu corpo de baile e sua biblioteca. Portanto, era um pouco confuso e contraditório para os bailarinos desta instituição entender que, na verdade, eles não estavam dançando a dança de Nijinsky – afinal, eles são os responsáveis por perpetuarem tradições coreográficas e preservarem as danças do passado, transmitindo ao público a ilusão de que, por exemplo, ainda assistimos a versão de *Giselle* do século XIX. Chegarmos nesta reflexão e diálogo durante os ensaios foi importantíssimo para o desenvolvimento do pensamento crítico deles e compreensão da proposta de Dominique Brun.

*C'est depuis cette autre approche de l'archive que s'engage cette récréation in extenso du Sacre : dans l'intention d'une certaine plénitude de l'écriture, tout en souhaitant cependant rendre aux blancs, la part dynamique qui leur revient. Il s'agira de valoriser la potentialité des blancs que produisent les archives, d'articuler la positivité des informations au contrepoint de leur absence. Et surtout de questionner les limites et les choix que l'archive nous imposent mais aussi nous proposent*¹² (BRUN, Dominique. Dossier du Sacre pour l'Opéra de Paris – Note d'intention de Dominique Brun).

Moi, je n'ai jamais travaillé dans ma vie comme ça à l'Opéra avec des archives. C'est un travail énorme et d'une énorme générosité. Je trouve que

¹¹ Tradução nossa: A Sagração é muito específica, eu não consigo compará-la a outras coreografias e outras coisas que fiz fisicamente, as sensações físicas (do corpo).

¹² Tradução nossa: “É desta outra abordagem ao arquivo que começa esta recriação in extenso de *Sagração*: na intenção de uma certa plenitude da escrita, desejando, contudo, devolver aos brancos a parte dinâmica que lhes pertence. Vamos valorizar a potencialidade dos [espaços em] brancos produzidos pelos arquivos, articular a positividade das informações em contraposição à sua ausência. E sobretudo questionar os limites e as escolhas que o arquivo nos impõe mas também nos propõe”.

Dominique donne tout, j'ai l'impression qu'elle ne garde rien pour elle. Dominique est d'une générosité rare [...] Quelquefois dans la danse, quand on transmet des choses, le danseur ne parle pas... et je trouve hyper bien que la parole dans le studio soit possible avec Dominique¹³ (COZETTE, Emilie. bailarina étoile).

Durante estes três meses de trabalho imersivo, consegui várias fontes e referências ímpares e importantes para minha tese de doutorado em andamento. Além do meu diário de observação, no qual escrevi sobre nossa rotina diariamente com reflexões pessoais e rascunhos de depoimentos que ouvia nos bastidores, também tenho materiais exclusivos que Dominique Brun elaborou para este trabalho com a Ópera de Paris, como alguns desenhos de Valentine Hugo e um dossiê repleto de citações de testemunhas oculares de 1913. Aproveitando meu acesso livre dentro da Ópera, realizei pesquisas em sua biblioteca interna – a Biblioteca Museu da Ópera de Paris – onde também recolhi várias informações sobre Nijinsky, suas obras e remontagens para aquela instituição. No mais, realizei doze entrevistas com bailarinos da Ópera de Paris e captações audiovisuais de ensaios e apresentações que pretendo analisar e comentar no decorrer da escrita da tese.

Esse texto, portanto, é um recorte da pesquisa que venho desenvolvendo na qual eu proponho uma reflexão sobre o processo de reconstituição e transmissão coreográfica de Dominique Brun através da análise das obras de Nijinsky revisitadas por ela – *L'après-midi d'un faune*, *Jeux* e *Le Sacre du Printemps*. Nosso objetivo é esclarecer por que as recriações da coreógrafa francesa se diferenciam das anteriores e qual é a sua relevância para o contemporâneo e para os estudos de reconstituição em dança. Qual a importância de revisitarmos estas obras? Por que dançar “Nijinsky” nos dias atuais?

Além de procurar entender como a coreógrafa reinterpreta e reinventa a coreografia de Nijinsky através dos documentos periféricos e dos “archives vivants”, vamos estudar como e por que ela utiliza a notação de *L'après-midi d'un faune* para recriar as outras duas obras: *Le Sacre du Printemps* e *Jeux*. Ou seja, será interessante analisar como ocorre a reconstituição do gesto e do movimento através deste “archive vivant” e compreender como eles se perpetuam no tempo e como se reinventam no presente nos corpos dos bailarinos contemporâneos e clássicos.

¹³ Tradução nossa: Eu nunca trabalhei assim na minha vida na Ópera com arquivos. É um trabalho enorme e de uma grande generosidade. Acho que Dominique dá tudo, tenho a impressão de que ela não guarda nada para si. Dominique é de uma generosidade rara [...] Às vezes na dança, quando transmitimos coisas (coreografia), o bailarino não fala... e acho que a linguagem no estúdio é possível com Dominique (Entrevistas com Thais Meirelles Parelli, dezembro de 2021, Paris).

Portanto, através das minhas entrevistas e meu trabalho como observadora participante durante as transmissões coreográficas de Dominique Brun, realizarei a análise e a investigação dos temas envolvidos trazendo para o Brasil a novidade deste trabalho coreográfico, além de formular críticas e reflexões tendo sempre em vista nosso *corpus* e objetivos, fazendo uso de todos os materiais descritos acima que, como pudemos perceber, são únicos e ímpares o que torna a pesquisa completamente inédita.

Referências

BRUN, D. Le trait et le retrait. **Quant à la danse**, n. 3, , p. 37, février, 2006.

BRUN, D. ; JACOTOT, S. ; VALLEJOS, J. I. **Rapport de recherche Projet DZIGA autour du Sacre du Printemps de Vaslav Nijinsky**. Aide à la recherche et au patrimoine en danse du Centre National de la Danse 2010, Médiathèque du CDN, Pantin, 2012.

DESPRÉS, A. Refaire. Showing re-doing. Logique des corps-temps dans la danse-performance in Gestes en éclats. **Art, danse et performance**. Dijon: Les Presses du réel, p. 367-390, 2016.

GODARD, H. **Le geste et sa perception** in Isabelle GINOT et Marcelle.

MICHEL, **La danse au XXe siècle**. Paris : Larousse, p. 236-241, 2002.

GLON, M.; LAUNAY, I. (dir). **Histoire des gestes**. Paris: Actes sud, 2012.

GUEST, A. H. **Nijinsky's faune restored**. Hampshire: The Noverre Press, 2010.

HECQUET, S.; PROKHORIS, S. **Fabriques de la danse**. Paris: PUF, 2007.

HODSON, M. **Nijinsky's Crime against Grace - Reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps**. Pendragon Press, 1996.

JACOTOT, S. **Sacre #2 de Dominique Brun**. Entre recherche historique et [re] création. Disponível em:
http://www.chercheurs-en-danse.fr/sites/default/files/Lire%20un%20extrait_0.pdf

LAUNAY, I.; PAGES, S. **Mémoires et histoires en danse**. L'Harmattan, 2005.

LOUPPE, L. **A poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NIJINSKY, V. **Cahiers**. Arles: Babel, 2019.

NIJINSKY, R. **Nijinsky**. London: Sphere Books Ltd, 1970.

NIJINSKA, B. **Early memories**. Durnham: Duke University Press, 1992.

ROQUET, C. **Vu du geste** – interpréter le mouvement dansé. Pantin : Centre National de la danse, 2019.

POUILLAUDE, F. **Le désœuvrement chorégraphique** - Étude sur la notion d'œuvre en danse. Paris: Vrin, 2009.

VALLEJOS, J. I. **El cuerpo–archivo y la ilusión de la reconstrucción**: el caso de la Consagración de la Primavera de Dominique Brun. Disponível em:
https://www.academia.edu/25582756/El_Cuerpo_archivo_y_la_Ilusi%C3%B3n_de_la_Reconstrucci%C3%B3n

Thaís Meirelles Parelli (Université de Franche Comté)

E-mail: thaisparelli@gmail.com

Bailarina, pesquisadora e professora de Ballet Clássico e Pilates com dupla diplomação de Mestra pela Unicamp e pela Université de Franche-Comté.

Atualmente cursa seu Doutorado em Dança na Université de Franche-Comté/França, em colaboração com a Ópera de Paris e a coreógrafa Dominique Brun.

1180

Resumos Expandidos

Pesquisa em Dança: uma análise historiográfica da dança cênica contemporânea da cidade do Rio de Janeiro entre 2013 e 2018 a partir da formação técnica afetiva de três intérpretes

Thiago Gomes Barboza de Souza (UFRJ)

Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Memória e História

1. Introdução

A elaboração desta proposta nasce do desejo de contar histórias de dança de maneira oral. Tal qual uma roda de conversas entre dançarinos ainda suados e satisfeitos após um ensaio exaustivo. Lembranças que surgem por conta de um gesto dançado que na espontaneidade do momento, pinça a memória/imagem de uma passagem da sua vida/formação. Essa contação de dança proposta pela pesquisa além de nomear e dar visibilidade a certos dançarinos, ainda ativos no ofício de dançar, dá continuidade ao projeto Dança e Imagem Sonora - experimentos de contação de histórias de dança realizados em 2020. As biografias desses dançarinos são apresentadas como quem dança, ou seja, trazendo aspectos sensíveis, estéticos e éticos de quem dança.

A presente pesquisa visa elaborar três narrativas biográficas sobre dançarinos com experiências em dança de rua no início dos anos 2000 e participações em produções cênicas recentes. Os biografados, assim como eu, tiveram suas primeiras experiências com dança em ambientes caseiros, comunitários e festivos. Logo passaram a integrar grupos e organizações que tinham suas práticas voltadas ao desenvolvimento e pesquisa em dança de rua. Dança de rua é entendida aqui como nomenclatura para uma dança que se desenvolveu entre os anos 80 e 90 no Brasil e que tinha como característica a hibridização de estilos como jazz dance, funk, break além de influências estéticas de videoclipes de artistas pop, e que durante os primeiros anos do século XXI sofreu uma mudança estética e conceitual. Tal período de transformação da dança de rua em que os entrevistados estavam inseridos iniciando suas vidas adultas, foi determinante para suas escolhas artísticas, formação técnica e afetiva. Rafael Guarato em "Os conceitos de "dança de

1182

rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I) tece importante discussão a respeito dos termos dança de rua e danças urbanas e afirma que “Em grosso modo, para entender a dança de rua é preciso conseguir tratar dançarinas(os) periféricos do sul do sul global, como produtores(as) de conhecimento e capazes de inventar suas sociabilidades em dança e modos de fazer com seus corpos” (GUARATO, 2020, p. 119).

A pesquisa quer biografar (trazendo perspectivas sociais, econômicas, raciais e de gênero) esses sujeitos para elencar características e especificidades de se criar em dança de rua no início dos anos 2000 e encontrar vestígios dessas características na trajetória artística dos dançarinos biografados. Além disso, este ambiente e suas especificidades sugere a elaboração do conceito de "formação técnica-afetiva" que surge da observação e convívio com dançarinos em momentos de criação de suas próprias subjetividades no ato de experimentação em dança e ao estar em contato com outros. O arsenal de gestos, sua técnica e a maneira pelo qual o dançarino relaciona esses gestos para transformá-las em material cênico passa por experiências afetivas em torno do convívio em dança que funda possíveis atitudes de estar em cena, ou seja, de encarnar a dança. Por isso, técnica e afetividade são processos inseparáveis e definidores para o sujeito que dança. Há algo misterioso no gesto dançado e as relações humanas que se conectam na criação de uma dança cênica carregam esse mistério e indefectivelmente no objeto cênico está o fruto destas relações estabelecidas no processo de criação. Tal mistério, talvez se estabeleça no momento em que um sujeito decide se colocar em cena, ou seja, decide encarnar a dança num espaço de demonstração e esse momento acontece dentro da formação que é técnica e afetiva.

Nesta tentativa de criar um texto narrativo sobre as especificidades de uma dança e da trajetória inicial de certos dançarinos, são estabelecidas três perguntas norteadoras para conduzir o processo: Porque biografar? Quem biografar? Como biografar?

2. Porque Biografar?

A biografia é uma das mais potentes formas de manifestação de gênero narrativo. Pretende explicitar circunstâncias, contextos, condutas a fim de reconstruir o caminho de vida de determinada pessoa. A palavra biografia tem origem grega e

significa literalmente "escrita da vida" (*bios*, 'vida' e *graphia*, 'escrita'). As biografias têm sido usadas como ferramentas historiográficas e guardam uma vantagem importante: a de enfatizar a contribuição particular, a vivência de seres humanos e a importância dos mesmos enquanto sujeitos no processo histórico. Arnaldo Alvarenga nos lembra que o século XIX marcou a passagem de uma história plural para uma história única, totalizante:

Nesse sentido, a história plural enfatizava a contribuição particular, a experiência dos seres humanos e a importância dos mesmos enquanto sujeitos no processo histórico, tendo depois, abandonado as motivações pessoais em favor de uma história única marcada pela uniformização dos eventos e eliminação das idiosincrasias, num esforço em consolidar, com bases científicas, a história como disciplina. Disso resultou o ocultamento do indivíduo nas narrativas, levando ao aparecimento de relatos sem sujeitos em livros de história (ALVARENGA, 2018, p. 129).

No artigo "Os nomes próprios da dança brasileira", Roberto Pereira (2007) argumenta pensar a partir dos nomes próprios, o modo como a biografia se oferece como campo de pesquisa de história da dança. Neste texto o autor dialoga com o entendimento de nome próprio e a possibilidade de história de vida de alguém proposto por Pierre Bourdieu em "A ilusão biográfica". Em Bourdieu a história de vida é uma noção construída no mundo social "que tende a identificar a normalidade com a identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível, a maneira de uma história bem construída" (BOURDIEU, 2001, p. 187) e que o nome próprio é uma das

instituições de totalização e de unificação do eu". Para Bourdieu, o nome próprio não poderia descrever propriedades nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estagio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da personalidade, como individualidade socialmente construída, a custo de uma formidável abstração (BOURDIEU, 2001, p. 187).

Todavia, para Pereira:

o nome próprio que aqui se coloca como lugar de observação nomeia não apenas uma identidade da personalidade, mas é multiplamente esgarçado em suas potencialidades para nomear também uma possibilidade de dança. É essa possibilidade que parece driblar a noção de instituição proposta por Bourdieu, em todos os níveis: daquele que é de dança e escreve essa história, daquele cuja história é escrita e também daquele que a dança (PEREIRA, 2008, p. 40).

Portanto o nome designa aquilo que faz com que o trabalho de um dançarino seja reconhecido como o trabalho dele, quase como uma instituição. Biografar o sujeito de dança (o dançarino) é dar nome a dança e dança ao nome. Dito isso, é possível afirmar então, que biografar um dançarino é levantar fontes documentais sobre certa dança. Através da biografia podemos estabelecer os processos estéticos, éticos e sensíveis de certo período e/ou território na criação e/ou práticas de determinadas danças.

3. Quem Biografar?

A dança se mantém no corpo, na relação de espaço e tempo em que o corpo está submetido. É no corpo que em cada momento a existência se expressa. O corpo não é um acompanhamento exterior, mas é no corpo em que a existência se realiza. Todos os rastros deixados pelo corpo que dança são vestígios daquela existência. A história da dança pode ser contada pelos olhos dos que a viram, pelas decisões tomadas por suas diretoras, pelas fotos e filmes que a registraram, mas também e sobretudo por aquelas que a dançaram. Uma obra de dança cênica é realizada por muitas mãos, ou melhor, por muitos corpos. Numa peça de dança está posta a articulação de toda a existência daqueles que a fizeram. Processos de vida que se encontram em tal momento do tempo e espaço para produzirem uma dança única em toda sua especificidade. Ao longo dos ensaios, teorias e práticas são postas a prova, desdobradas, manipuladas à exaustão e no fim, o que sobra é o acordo estabelecido entre os corpos/existências. A dança apresentada em cena é o resultado de muitas decisões e concessões. Entretanto, ao fim e ao cabo, a dança acontece no corpo de quem dança.

Além disso, a dança deve ser compreendida como uma ação que ocorre em um contexto político, cultural e econômico. A maneira pela qual um dançarino articula sua dança, ou seja, articula seus desejos estéticos e afetivos através do gesto dançado, estabelece a sua corporeidade e ela está vinculada ao contexto que o circunda: “De mudanças estéticas e técnicas, passando por diferentes posicionamentos políticos e artísticos, mas sempre ligada aos movimentos e desejos daqueles que a elaboram, a dança evidencia as relações espaço-temporais em que é criada” (BRAGA; CERBINO, 2018, p. 217).

Desse modo, uma questão importante se coloca diante do desejo de se

criar arquivos biográficos de/para/em a dança: quem biografar? Hubert Godard nos dá uma pista em seu belíssimo texto *Gesto e Percepção*:

A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro. Desse modo, o gesto e sua captação visual se apóiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda a esperança de reprodução idêntica. [...] Assim, a figura ou a forma de um gesto pouco nos ajuda a compreender sua execução e ainda menos a compreender sua percepção pelo bailarino e pelo espectador. Diante dessa dificuldade, nossa maior tentação é de nos contentarmos em classificar as danças por épocas históricas, por origens geográficas, por categorias sociais, por escolhas musicais, pela estética do figurino, da cenografia, ou ainda pela forma dos diferentes segmentos corporais colocados em ação. Todos esses parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas pouco se aproximam das riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ele dão sentido (GODARD. 2001, p. 11-12).

4. Como Biografar?

Escolher a maneira como se envia uma mensagem é tão importante quanto a mensagem em si", me disse uma vez Heloisa Almeida, mestra de dança e de vida. Ela se referia às maneiras como uma aluna(o) pode apreender um gesto em uma aula ou coreografia: "algumas entendem quando você fala, outras quando você as toca e outras quando você mostra". Helô me contou uma vez que estava dando aulas de balé e que uma bailarina não conseguia ativar seus rotadores externos. Ela já havia mostrado fotos anatômicas da musculatura da cintura pélvica, mas ainda assim, a aluna não compreendia. Somente quando Helô pediu autorização para tocá-la foi que ela passou a entender como ativar a musculatura específica. Quando ouvi esse relato, passei a prestar atenção ao modo como eu apreendia gestos e passei a treinar minha atenção aos sentidos e abrir meu leque de possibilidades.

Durante meus anos de experiência de criação em dança contemporânea pude perceber que tudo o que ocorre fora e dentro do dançarino são seus aliados na construção do que na dança contemporânea chamamos na sala de ensaio de "estado de presença". Esse estado é a elaboração do que o dançarino apreende/percebe fora e dentro de si e transforma em gesto e no encontro com o espectador, (seu corpo, sentidos e subjetividades) constrói-se sentido. "Compreendemos o sentido do gesto dançado enquanto resultado de ficções criadas pelo corpo do performer envolvido no trabalho, e a interação deste corpo com o do

espectador" (BRAGA; CERBINO, 2018, p. 225). É o nosso ofício aguçar os sentidos, perceber o que nos atravessa, construir corporeidades e elaborar pontes de sentido.

Se a elaboração de sentido na dança se dá através do gesto encarnado do dançarino no encontro com os sentidos/cognição dos espectadores, faz-se necessário a elaboração de outras maneiras de contar histórias de dança que não a textual tradicional. São complexos os fenômenos da percepção. Na experiência de assistir dança, aquilo que se vê, escuta, experimenta sensorialmente, altera o estado corporal e contribui, sem que necessariamente se de conta, para a construção relacional com aquilo que acontece e acomete ao expectador. Nessa experiência, o espectador é levado a se engajar, afinal, aquilo que ele tem a sua frente o convida a um espaço dialógico. Durante séculos a dança foi passada de maneira oral e/ou apreendida através da visualidade em ambientes diversos. Cartas e tratados sobre a dança são movimentos recentes na dança e sobretudo advindos das cortes europeias. Além disso, contar sobre a dança de alguém, as maneiras como essa pessoa dança e se relaciona com seus sentidos, demanda outras maneiras de se relacionar com a cognição. Convidar o outro a se engajar através dos sentidos.

Referências

ALVARENGA, A. Biografias, autobiografias, perfis biográficos e histórias de vida: reflexões sobre fontes para uma historiografia da dança *In*: GUARATO, R. (org.). **Historiografia da Dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica *In*: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (orgs.). **Usos e abusos da história oral**, Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001.

BRAGA, P. S.; CERBINO, B. Autoria como dramaturgia no corpo *In*: GUARATO, R. (org.). **Historiografia da Dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018.

DANÇA E IMAGEM SONORA. Caique Melo, Clara Ramos e Thiago de Souza. Direção: Thiago de Souza. 2020. <https://www.youtube.com/channel/UCu-v2V0Z2Jxya9pVVCREQxg>

GODARD, H. Gesto e percepção *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.) **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

PEREIRA, R. Os nomes próprios da dança brasileira *In*: PEREIRA, R. (org.) **História em movimento: biografias e registros em dança**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2007.

Thiago Gomes Barboza de Souza (UFRJ)
Dançarino, colabora com inúmeras Cias de Dança e artistas independentes desde
2005. Graduando em Teoria da Dança pela UFRJ.

Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Doutora em Artes. Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA). Professora do
Departamento de Arte Corporal e do Mestrado em Dança da UFRJ.