

ESCRITOS DA DANÇA 1

Olhares da dança
em Porto Alegre

Organização:
Ailton Tomazzoni
Mônica Dantas
Wagner Ferraz



ESCRITOS DA DANÇA 1:

Editoras:



Organização:
Airton Tomazzoni
Mônica Dantas
Wagner Ferraz

Olhares da dança em Porto Alegre

1ª Edição

Porto Alegre
Editora da Cidade
CANTO - Cultura e Artes
2016

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

Prefeito Municipal: José Fortunati

Secretário Municipal da Cultura: Roque Jacoby

Coordenação do Centro de Dança: Airton Tomazzoni

Equipe Centro Municipal de Dança: Clarice Alves, Grace Fernandes e Paula Finn

Série Escritos da Dança

Coordenador da Série: Airton Tomazzoni

Organização deste volume:

Airton Tomazzoni, Mônica Dantas e Wagner Ferraz

Projeto Editorial:

Wagner Ferraz - Processo C3

Criação e arte da capa:

Anderson Luiz de Souza

Revisão de Texto:

Bayard Brocker e Fernanda Bertoncello Boff

Projeto Gráfico - Layout e diagramação:

Anderson Luiz de Souza e Wagner Ferraz

Coordenação Editorial - Editores

Wagner Ferraz e Diego Esteves

Editores:

Editora da Cidade

CANTO – Cultura e Arte

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

045

Olhares da dança em Porto Alegre / Organização Airton Tomazzoni, Mônica Dantas, Wagner Ferraz. – Porto Alegre : Canto–Cultura e Arte, 2016.

330 p.
(Escritos da dança : 1)
ISBN 978-85-69802-01-3

1. DANÇA - PORTO ALEGRE. 2. DANÇA – HISTÓRIA E SOCIEDADE. I. Tomazzoni, Airton. II. Dantas, Mônica. III. Ferraz, Wagner. IV. Prefeitura de Porto Alegre. Secretaria da Cultura. V. Prefeitura de Porto Alegre. Centro Municipal de Dança.

CDU 793.3
CDD 793

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB 10/1961



SÉRIE ESCRITOS DA DANÇA

Escritos da Dança é um projeto editorial da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/RS através do Centro Municipal de Dança. Visa suprir uma lacuna da área editorial relativa ao segmento da dança. Os textos destacam a produção em dança na citada cidade, nos seus aspectos históricos, sociais, poéticos, políticos ou pedagógicos entre outros, como processos criativos, de pesquisa e de composição, histórico de grupos e cias, procedimentos metodológicos do ensino e formação em dança e apreciação de obras coreográficas.



**PREFEITURA
PORTO
ALEGRE**

Secretaria da Cultura



CENTRO MUNICIPAL DE DANÇA

CANTO - Cultura e Arte

A "CANTO – Cultura e Arte" foi criada em 2010, a partir das experiências e demandas do "NECITRA – Núcleo de Estudos e Experimentações com Circo e Transversalidades", se focando a produção artísticas. Atualmente possui registro editorial possibilitando publicar livros, periódicos e diferentes textos em formato impresso, impresso sob demanda, e-book e também disponibilizar arquivos em formato "pdf" para download gratuito, como produções textuais diversas e pesquisas de seus parceiros, convidados e demais interessados. Os temas publicados variam dentro dos campos das Artes e Educação, destacando as artes da cena (dança, circo, teatro, performance...), artes visuais, fotografia, produção cultural e moda atravessadas por perspectivas poéticas, histórias, filosóficas, políticas, culturais... Os projetos desenvolvidos estão sob a Coordenação Editorial de Wagner Ferraz e Diego Esteves e o projeto editorial desenvolvido pelo Processo C3.



AUTORES

- Airton Tomazzoni (Org.)
- Alessandro Rivellino
- Aline Nogueira Haas
- Andrea Azambuja
- Andréa Moraes Soares (Muna Zaki)
- Angela Tonon
- Brysa Mahaila
- Carmen Anita Hoffmann
- Christiane Garcia Macedo
- Cíntia Duarte
- Cristina Melnik
- Daniele Zill
- Edilene Deleon
- Emanuelle Maia
- Jeferson Cabral
- Fabiane Póvoa
- Gabriela Tarouco Tavares
- Giulia Baptista
- Graziela Silveira
- Izabela Luccheze Gavioli
- João Lima
- Josiane Franken Corrêa
- Lindsay Gianoukas
- Luciana Paludo
- Luísa Beatriz Trevisan Teixeira (Lu Trevisan)
- Marilice Bastos Guimarães
- Mônica Dantas (Org.)
- Paola Vasconcelos
- Priscila Ramos Gagliardi,
- Raquel Purper
- Raquel Vidal
- Silvana Pereira Maciel
- Wagner Ferraz (Org.)



PREFÁCIO

No passo certo

É com muita satisfação que assino a apresentação deste belo projeto de resgate da história da Dança em Porto Alegre, feito através de textos de quem conhece e vivencia esta manifestação cultural tão importante para a vida cultural de um povo. O livro Olhares da dança em Porto Alegre, que abre a série Escritos da Dança, produzido pelo Centro Municipal da Dança da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, cumpre o importante papel de registrar o que vem sendo feito por todos os que integram a cadeia produtiva do segmento, passeia pelo exotismo da dança do ventre, pelo poema-dança, pela afro-dança e pela originalidade da dança gaúcha, e ainda toca no sensível tema do uso da dança na área da saúde. Nomes queridos de quem dançou e fez dançar em Porto Alegre, entre outros, estão presentes neste volume: Tony Petzhold, Cecy Frank, Lya Bastian Mayer, José Luiz Rolla, de saudosa memória. São lembranças, impressões, experiências, inovações, experimentações, referências, e passos encadeados por coreografias nascidas da imaginação e de sonhos e que, a partir de agora, ficam registrados documentalmente neste projeto inédito.

Parabéns aos nossos mestres da dança de Porto Alegre! Acredito que estejamos avançando.

Roque Jacoby
Secretário da Cultura de Porto Alegre



APRESENTAÇÃO

Organizar um livro que apresente textos que representem a produção de dança da cidade de Porto Alegre, vem a ser um modo de registrar, destacar, colocar em fluxo de trocas e dar visibilidade ao trabalho de diversos artistas, professores, pesquisadores e estudantes desta arte nesta cidade.

Um texto não apresenta uma dança em si, mas dá condições de se acessar pela escrita, de um outro modo, a produção dançante. Não deixa de ser um modo de se dançar com a escrita, de variar, de produzir movimento, de improvisar e também de dar forma ao que se tornará leitura. Escritos da Dança surge com o intuito de dançar pela escrita e produzir uma série que contemple parte da história da dança de Porto Alegre.

A proposta se configura por uma série de livros que leva o título de Escritos da Dança, sendo um projeto que visa suprir uma lacuna editorial do segmento da dança com textos livres, poéticos, acadêmicos, críticos,



crônicas, entrevistas... Tendo em vista a publicação de textos que tratem da dança em seus aspectos históricos, sociais, poéticos, políticos ou pedagógicos entre outros, como processos criativos, de pesquisa e de composição, histórico de grupos e cias, procedimentos metodológicos do ensino e formação em dança e apreciação de obras coreográficas. Promovido pela Secretaria Municipal de Cultura através do Centro Municipal de Dança.

O primeiro volume da Série **Escritos da Dança** foi intitulado **Olhares da dança em Porto Alegre** e se constitui de textos que compõe os seguintes blocos: *Dança e História*; *Dança e Diversidade*; *Dança e Formação*; *Dança e Poética*; *Dança e crítica*; *Dança e Saúde e Pesquisa e Experiência em Dança*. São 28 textos que dão possibilidades de dançar com a leitura pelas páginas do presente livro.

Diversas cias de dança, grupos, escolas, projetos, espetáculos, artistas e professores inspiraram os textos, assim como, alguns relataram suas experiências dividindo um pouco do modo como sua produção se deu e se dá. A riqueza de tudo isso está na singularidade dos trabalhos que de alguma forma, expressam, um pouco do que as danças disparadoras desses textos, costumam expressar.

O leitor pode ler o livro na ordem que preferir, podendo começar pelo fim, pelo meio ou pelas primeiras páginas, pode-se escolher pelos temas que estão distribuídos em blocos, conforme apresentado anteriormente, pode-se escolher pelos próprios títulos ou autores. O leitor fica convidado a ler e produzir movimento nos saltos entre os textos desobedecendo a ordem estabelecida no sumário e compondo sua própria organização.

Temos aqui um livro que convida a dançar. Podendo-se dançar com a leitura, com as ideias apresentadas, com imagens de dança que saltam de cada linha dos textos, com os questionamentos que podem surgir, com as surpresas, com as novidades, com lembranças

encontradas.... Assim, pensamos nas possibilidades de olhar para a dança de Porto Alegre, olhares que indicam direções, mas que não se fixam, que estão sempre em movimento buscando outras escritas, outras possibilidades de escrever sobre o dançar.

Boa leitura!!!!

Airton Tomazzoni
Mônica Dança
Wagner Ferraz
(Organizadores)



SUMÁRIO

DANÇA E HISTÓRIA

01 CONTEXTOS DA DANÇA NO RIO GRANDE DO SUL20
Carmen Anita Hoffmann e Josiane Franken Corrêa

**02 CENTRO MUNICIPAL: TRANSFORMAÇÃO E
AFIRMAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS42**
Airton Tomazzoni

03 ENTREVISTA COM IARA DEODORO50
Mônica Fagundes Dantas, Cíntia Duarte e
Giulia Baptista

04 A TRAJETÓRIA DA COREÓGRAFA ANETTE LUBISCO62
Priscila Ramos Gagliardi,
Christiane Garcia Macedo e Aline Nogueira Haas

DANÇA E DIVERSIDADE

05 DANÇA DIVERSA76
Fabiane Póvoa

DANÇA E FORMAÇÃO

- 06 “EU ME FAÇO SIMPLES POR VOCÊ”:
COMPARTILHANDO MEMÓRIAS88
Raquel Purper
- 07 TEORIA E PESQUISA NA PROFISSIONALIZA-
ÇÃO EM DANÇA DO VENTRE94
Brysa Mahaila
- 08 COMO MOSTRAR A ARTE DE UM GRUPO EM
UMA COREOGRAFIA?100
Silvana Pereira Maciel
- 09 A DANÇA NA EMF ANA IRIS DO AMARAL110
Angela Tonon
- 10 PROJETO PÉ NO MUNDO120
Andrea Azambuja

DANÇA E POÉTICA

- 11 UMA DANÇA-POEMA144
Luciana Paludo
- 12 A HISTÓRIA DE UM ENSAIO152
Raquel Vidal Coelho
- 13 É ERRANDO QUE SE APRENDE158
Graziela Silveira

DANÇA E CRÍTICA

- 14 DANCE DANCE: ESCRREVENDO “COM”
PARA PRODUZIR UMA (NÃO) CRÍTICA166
Wagner Ferraz

DANÇA E SAÚDE

15 **MEDICINA DA DANÇA EM PORTO ALEGRE**
Izabela Lucchese Gavioli182

16 **ONCODANCE: UM GRUPO DE DANÇA DE PORTO ALEGRE COMPOSTO POR MULHERES QUE TIVERAM OU TÊM CÂNCER**196
Cristina Melnik

PESQUISA E EXPERIÊNCIA EM DANÇA

17 **REMIX BOOM-BOOM DANCIDADE**208
Alessandro Rivellino

18 **O PRINCÍPIO DE ATUALIDADE ARTAUDIANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: PRIMEIRAS IMAGENS - A SAGRAÇÃO DE DOUGLAS JUNG**224
Gabriela Tarouco Tavares

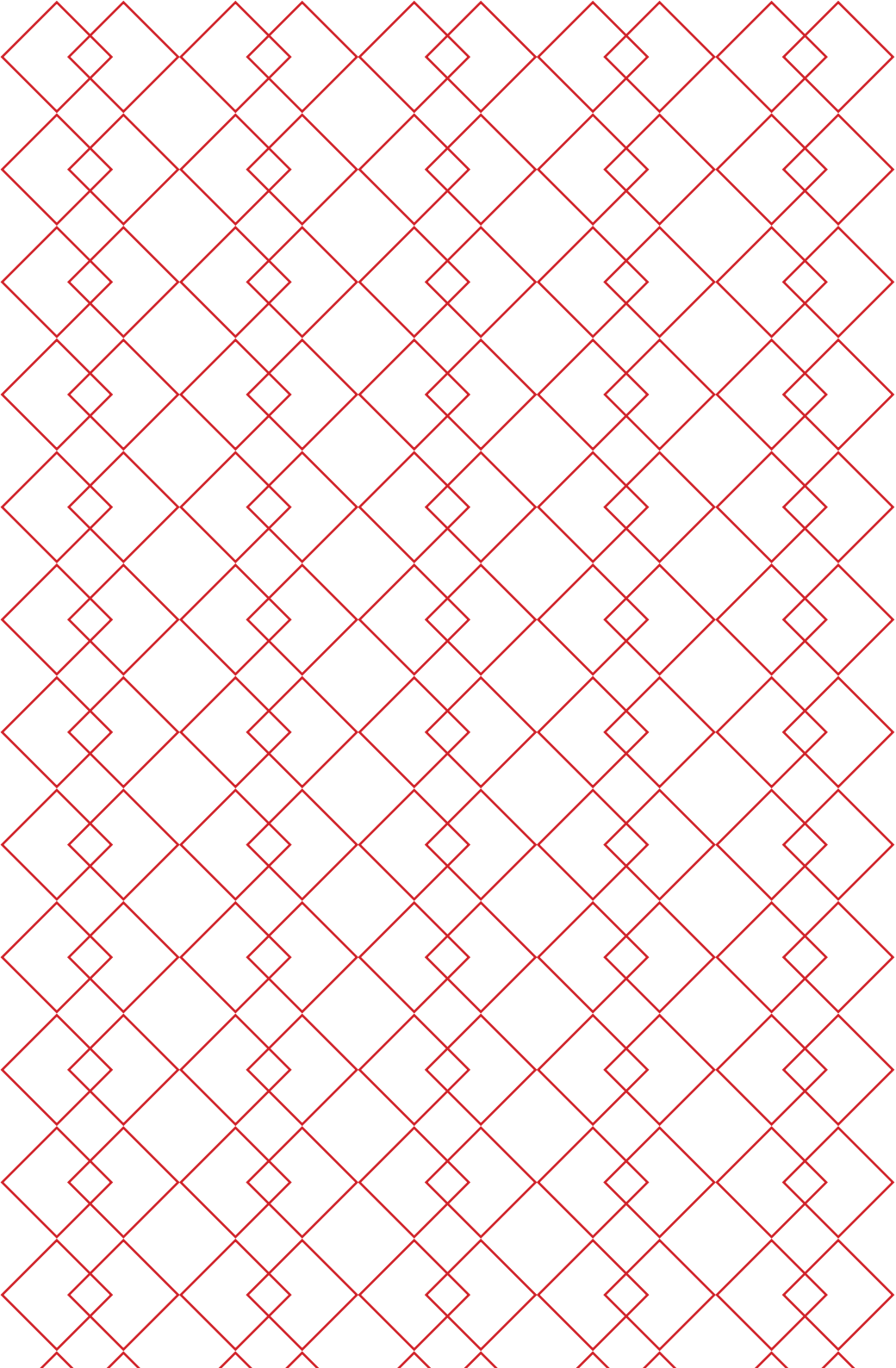
19 **DANÇAR: PENSAR E PROVOCAR E (RE)SIGNIFICAR E (DES)ORGANIZAR E & E...**232
Lu Trevisan

20 **SUPORTANDO A DANÇA: O ESPAÇO DO MOVIMENTO E AS COMPOSIÇÕES PLÁSTICO-COREOGRÁFICAS DE ZOÉ DEGANI**242
Lindsay Gianoukas

21 **A DANÇA**254
Edilene Deleon

22 **EXERCÍCIO DE ESCRITA - DAR VOZ AO CORPO QUE CRIA**258
Paola Vasconcelos

23	UM OLHAR DE “ESTRANGEIRA”: ERA UMA VEZ UMA ANTROPÓLOGA NO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DA CIDADE - PORTO ALEGRE/RS268
	Emanuelle Maia
24	O FLAMENCO, A ARTE, A DEL PUERTO278
	Danielle Zill
25	A AUTONOMIA COMO PRINCÍPIO CRIATIVO: UM OLHAR PARA O PROCESSO DE ENSINO DO GRUPO EXPERIMENTAL DE DANÇA DA CIDADE - PORTO ALEGRE290
	Jeferson Cabral
26	PÓS-COLONIALISMO APLICADO À DANÇA: UMA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA PARA A DANÇA DO VENTRE296
	Andréa Moraes Soares (Muna Zaki)
27	IMPRESSÕES DA DANÇA DE MARTHA GRAHAM EM PORTO ALEGRE – UM RELATO DE EXPERIÊNCIA310
	Marilice Bastos Guimarães
28	A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE CORPOS DITOS E MALDITOS: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA COMPANHIA TERPSÍ TEATRO DE DANÇA318
	João Lima



DANÇA E HISTÓRIA



CONTEXTO DA DANÇA NO RIO GRANDE DO SUL

Carmen Anita Hoffmann¹
Josiane Franken Corrêa²

1 Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

2 Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

Introdução

O presente texto aborda como tema central a história da dança no estado do Rio Grande do Sul, a partir de uma revisão bibliográfica na qual foram estudados autores como Cunha e Franck (2004), Dantas (1999), Moritz (1975), Nora (2013), Portinari (1989) e Tomazzoni (2010), dentre outros.

A investigação busca contextualizar a dança no Rio Grande do Sul a fim de compreender a sua trajetória histórica, analisando acontecimentos sociais e movimentos artísticos que aconteceram em Porto Alegre a partir de 1928.

A dança – e seus diferentes gêneros (folclórica, popular, clássica, moderna, sapateado, jazz, dança pós-moderna, contemporânea, entre outras) – adota formas de expressão e estruturas simbólicas do período e do contexto em que está inserida. Situá-la na época e ambiente social pode estabelecer suas relações com os pensamentos, os modos de agir e a ideologia de um momento da civilização.

Para a organização da escrita, o texto foi dividido em três partes, conforme segue: na primeira, denominada *Os primeiros passos da dança*, são discutidas as evidências da mestiçagem que caracteriza a dança gaúcha, trazendo nessa reflexão o estudo das etapas da história da dança no estado do Rio Grande do Sul, conforme discorrem Cunha e Franck (2004). Na segunda parte do texto, *Dança Moderna*, discutem-se as manifestações da dança em Porto Alegre a partir da influência da bailarina, coreógrafa e professora Cecy Frank, que se dedicou a estudar dança moderna e foi importante figura para a divulgação dessa vertente de dança no estado do Rio Grande do Sul. E, na terceira parte do tex-

to, observa-se a importância da coreógrafa Eva Schul na formação de uma geração de bailarinos gaúchos até os dias atuais, além de apresentar espaços de pesquisa do movimento no estado e de contextualizar mais pontos de mestiçagem na configuração da dança do Rio Grande do Sul. Por fim, são realizadas as considerações finais do texto.

Os primeiros passos da dança

As configurações da dança no Rio Grande do Sul sofreram interferências dos acontecimentos em nível nacional como, por exemplo, a consolidação do regime republicano no Brasil e consequente desenvolvimento das cidades no início do século XX. Nessa época, o país teve modificações relevantes por influência da *Belle Époque europeia*¹, da cultura dos imigrantes e da introdução da eletricidade na vida cotidiana. Ao mesmo tempo, a dança ganha um novo enfoque, reflexo de uma nova mentalidade que iria, de resto, influenciar todas as manifestações estéticas do mundo ocidental. Para Moritz,

[...] a dança deixou de ser uma arte subalterna, um episódio decorativo, um intervalo lúdico, para se tornar expressão da sensibilidade humana, sempre em busca de diferentes meios de expansão, sobretudo quando estes encontravam substâncias nas próprias potencialidades corporais. O movimento, o gesto, a marcha, deixaram de constituir motores de atividade cotidiana para se transformar em elementos essenciais a criações estéticas tão válidas como as já consagradas pela tradição e o gosto predominante (MORITZ, 1975, p. 281).

Sobre a dança no Rio Grande do Sul, o mesmo autor (p. 282) observa que havia “uma certa receptivi-

¹ A expressão francesa *Belle Époque* significa “bela época”, e representa um período de cultura cosmopolita na história da Europa. A época em que essa fase era comum foi marcada por transformações culturais intensas que demonstravam novas formas de pensar e viver. Considerada uma época de ouro, beleza, inovação e paz entre os países; a fase trazia invenções que faziam com que a vida se tornasse mais simples para todos os níveis sociais. [Disponível em: <<http://www.estudopratico.com.br/belle-epoque/>> Acessado em: 15/12/2014].

dade desconfiada de um público primário e puritano", que deixava os provincianos porto-alegrenses à margem das mais avançadas realizações, mesmo das metrópoles mais próximas.

De acordo com Cunha e Franck (2004), são quatro as etapas que constituem a história da dança no Rio Grande do Sul, sendo sua capital, Porto Alegre, o centro desencadeador dos processos. A primeira etapa ocorre entre as décadas de 1920 e 1930, compreendendo o período dos espetáculos coreografados, com predominância em evoluções típicas de ginástica rítmica, mesclados à pantomima e à dança expressionista, cujas montagens eram revestidas pela suntuosidade dos cenários e figurinos com acompanhamento de orquestra. A segunda etapa inicia a partir de 1931, com o surgimento da primeira escola de dança clássica acadêmica ou *ballet*². As escolas da época adotaram os métodos russo, inglês e francês. A terceira etapa, a partir de 1977, registra a chegada e o sucesso da dança-jazz ao Brasil, por meio de filmes norte-americanos como *All that jazz* e *Embalos de Sábado à noite*, exercendo forte influência entre os bailarinos e público de Porto Alegre. É nessa etapa que se manifesta a dança contemporânea no repertório de grupos independentes, grupos esses que se proliferam a partir da década de 1980, influenciados pelos espetáculos dos grupos que visitaram o estado como o *Cisne Negro*³ (SP), o *Grupo Corpo*⁴ (MG) e o *Balé Stagium*⁵(SP).

2 Termo utilizado na França para identificar a dança executada pelos nobres e que depois se configurou como um gênero de dança que se codificou e existe até nossos dias.

3 Criado em 1977 por Hulda Bittencourt que idealizou um grupo para atletas do Curso de Educação Física de São Paulo. Os rapazes procuraram a dança como atividade extra e iniciou uma Cia de sucesso com repertório variado, mas tendo como base a dança clássica. (Disponível em: <<http://vejasp.abril.com.br/materia/hulda-bittencourt-os-trinta-anos-da-companhia-de-danca-cisne-negro/>> Acesso em: 15/12/14).

4 Fundado em 1975, em Belo Horizonte, o Grupo Corpo estreou em 1976 com *Maria Maria*, com música original assinada por Milton Nascimento, roteiro de Fernando Brandt e coreografia do argentino Oscar Araiz. O trabalho ficou 6 anos em cartaz e, além de diversos estados do Brasil, percorreu 14 países (PORTINARI, 1989,p.240).

5 Foi em São Paulo que em 1954 surgiu o *Balé do IV Centenário* por conta das comemorações dos 400 anos da cidade, dirigido pelo húngaro Aurélio Millos (1906-1988) cujo repertório foi *Petrouchka*, *Mandarim Maravilhoso* e obras nacionais como *Urupuru*. A descontinuidade do grupo rendeu desdobramentos através dos seus solistas como a húngara Máríka Gidali e o mineiro Décio Otero que montaram o *Balé Stagium*, em 1971. Trabalhavam a técnica clássica como preparação corporal

A partir daí, consolida-se a busca pela experimentação na dança a partir do que chamamos de dança contemporânea na capital gaúcha. A quarta etapa se caracterizou pela presença da dança-teatro alemã, a “nova dança” que se instala a partir da década de 1990.

Considerando a primeira etapa, as manifestações de dança no Rio Grande do Sul, mais especificamente em Porto Alegre, deram-se a partir da criação do Instituto de Cultura Física – ICF, através de Philomena (Mina) Black e de Leonor (Nenê) Dreher Bercht, em 1928. No Instituto, eram ensinadas várias disciplinas, entre elas a Rítmica Dalcroziana⁶. O sistema de Dalcroze se estabelece na Europa no início do século XX, especialmente na Alemanha, de onde Leonor Dreher Bercht e Philomena Black – duas descendentes de imigrantes alemães — trazem o método para Porto Alegre (DIAS, 2011, f. 45).

Em novembro de 1928, o ICF realiza o seu primeiro evento público, com a apresentação de um espetáculo no festival promovido pelo Theatro São Pedro, denominado *Hora de Arte* (DIAS, 2011, f. 49). Reforçando a ideia de que o Instituto tinha como objetivo “[...] desenvolver a cultura física e, paralelamente, proporcionar a exploração corporal do indivíduo que viria a ser o cidadão de amanhã.” (f. 50), conforme relata a autora, o espetáculo teve grande repercussão na cidade, o que pode ser observado no fragmento que segue:

O Instituto de Cultura Physica [...] realizou ante-ontem, no Theatro São Pedro, uma interessante hora de arte [...] na sua mais bela expressão: a plástica viva e a choreographia. O renascimento dessas artes clássicas, de que a Grécia nos deixou a lição magnífica, é, hoje, universal, e aque-

e as criações coreográficas são integradas à realidade brasileira (PORTINARI, 1989, p.240).

6

Ao mesmo tempo em que se desenvolviam nos Estados Unidos diferentes correntes de dança moderna, na Europa surgia um movimento paralelo, liderado pelo suíço Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), que contribuiu para lançar os fundamentos da dança moderna. Dalcroze, que era professor de teoria e solfejo, percebeu a dificuldade de muitos alunos em coordenar informação e execução, criando um método em que o corpo era o instrumento primordial para a assimilação da música, o movimento em função do seu sentido rítmico. Constatou ainda os princípios tensão-relaxamento e criou uma educação psicomotora baseada na repetição de ritmos e criadora de reflexos (BOURCIER, 2001, p. 291).

le Instituto, procurando, com êxito, dar a cultura física esse alto cunho estético, em que se casam a graça e a energia expressiva, dominadas pelo rythmo, presta-nos o mais relevante serviço (HORA..., C. P., 20/11/1928. In: DIAS, C., f. 50, 2011).

Por sua vez, em depoimento ao Centro de Memória da UFRGS – CEME, Salma Chemale⁷ observa que naquela época

[...] embora tanto a procura quanto o número de participantes fosse grande, não era algo que os pais gostavam que as filhas seguissem enquanto profissão. As moças ingressavam no ICF com o intuito de corrigir pés, coluna e para se desinibirem. Normalmente as famílias das meninas de classe alta não permitiam que suas filhas participassem das apresentações públicas [...] o corpo de estudantes do ICF era composto por 250 alunas divididas entre senhoras e senhoritas (DIAS, 2011, p. 51).

Por volta de 1931, o ICF passa por uma renovação conceitual rompendo com algumas das práticas corporais oferecidas até então, e passa a inserir em seu conteúdo pragmático a dança clássica – o *ballet* –, que chega a Porto Alegre como uma mudança definitiva nos conceitos que estruturavam até então a prática da dança na província.

E, assim, mais uma vez é em Porto Alegre que acontece a segunda etapa (CUNHA e FRANCK, 2004, p. 27) da história da dança no estado, com o surgimento da primeira escola de dança clássica artística que passa a ser chamada *Escola de Bailados Tony Seitz Petzhold*, nome de uma ex-aluna do Instituto de Cultura Física, que passa a assumir sua direção. Essas transformações ocorriam ao mesmo tempo em que iniciavam apresentações

⁷ Foi aluna de Mina Black no ICF, juntamente com Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, em 1930. Em 1943 ingressou no curso de *ballet* da *Escola Oficial de Dança do Teatro São Pedro*, onde se diplomou como Artista de Dança em 1945. Como bailarina da Escola de Lya, participou de diversos espetáculos. Em 1950 funda a sua escola: *Escola de Ballet Salma Chemale*, recebeu diversos títulos de reconhecimento e, a partir de 1986, coreografou e coordenou os espetáculos realizados por sua escola associada a de sua filha Denise Chemale Berger, e suas netas: Suzana, Leila e Marcia, igualmente se dedicaram à dança. (CUNHA e FRANCK, 2004, p. 94-95)

de companhias de ópera francesas e italianas no Brasil com seus respectivos *ballets*, influenciando os meios artísticos porto-alegrenses.

Do Instituto de Cultura Física, saíram para estudos na Alemanha Lya Bastian Meyer e Tony Seitz Petzhold, consideradas pioneiras da dança em Porto Alegre. A influência do *ballet* e da dança moderna expressionista⁸ se fez presente desde o início da implantação da dança artística na capital do estado, que resistiu à crença em uma universalidade da técnica do *ballet* como capaz de embasar todo e qualquer trabalho artístico.

Depois da viagem à Alemanha, em 1931, onde estudou *ballet* com professores russos e conheceu a dança expressionista de Mary Wigman⁹. Ao retornar a Porto Alegre, Lya Bastian Meyer abre sua própria escola, a *Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer*.

A sua dedicação à dança foi tão reconhecida que conquistou e dirigiu, por dezoito anos, a *Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro*¹⁰, única da história do Rio Grande do Sul, legitimada pelo governo do estado, através de Decreto-lei s/n datado de 12 de abril de 1943, mantida pelo Poder Executivo, com verbas de loteria (CUNHA e FRANCK, 2004, p. 23-24).

Seus seguidores multiplicaram a dança no es-

8 Dança moderna expressionista – faz parte de um movimento cultural nascido na Alemanha no início do século XX, que teve sua manifestação em vários campos das artes, entre eles a dança, em oposição ao impressionismo.

9 Wigman dançarina, professora e coreógrafa, aluna de Dalcroze e de Laban, após a Primeira Guerra divulga sua dança pela Alemanha. Seu trabalho foi considerado marco da dança expressionista alemã. O destino trágico do homem e da humanidade impregnados pelos horrores das duas grandes Guerras Mundiais é o tema de suas obras. Acreditava que para formar um bailarino teria que o tornar consciente dos impulsos que estão no seu interior. Wigman rejeitou a utilização da música em suas criações, considerava que o ritmo sonoro não poderia comandar o ritmo mental, coreografava sem música, utilizava-se do ritmo sonoro produzido pelos pés descalços e por vezes do acompanhamento de um pequeno conjunto de percussão. Para expressar a sua visão trágica de uma existência efêmera encontrou nas máscaras de Emil Nold – artista plástico expressionista – o adereço que, ao cobrir o rosto, transferia para o corpo o potencial emotivo da comunicação. Seus principais trabalhos foram: *Hexentanz, Totentanz, Orpheu, Sagração da Primavera, Pastoral, Der Exodus, Sommerdanz, Totenmal, Saul*. (NORA, 2013, p. 58-59).

10 Na Escola Oficial, eram ministrados três anos de dança para 16 alunos: 10 moças e 06 rapazes, que estudavam gratuitamente *ballet*, dança moderna e danças características. Ao final de cada ano, os bailarinos eram submetidos a exames das três modalidades, para que, ao terminar o curso, pudessem integrar o corpo de baile do Theatro São Pedro, especialmente nas montagens de óperas e operetas (CUNHA e FRANCK, 2004, p. 24).

tado e, também, fora dele, entre eles citamos: Denise Chemale Berger, Eneida Dreher, Ilse Simon, Lauro Silva, Lenita Ruschel Pereira, Maria Júlia da Rocha, Jacira Carrion, Morgada Cunha, Nilva Pinto e Emílio Martins, entre tantos outros.

Cunha termina a biografia de Lya salientando que ela atuou como professora de dança da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul durante 33 anos, onde escreveu o livro *Ginástica Rítmica*, em 1944.

O primeiro homem a estudar dança de forma sistemática e permanente foi João Luiz Rolla, quando, em 1939, a presença de um homem num ambiente tão feminino causava espanto. Aluno de Tony Petzhold, ele permaneceu na Escola por 10 anos e, em 1964 montou a sua própria escola. Segundo Pacheco & Xavier, Rolla tinha um especial dom para coreografar e, "[...] na década de 60, suas obras foram marcadas pela inovação e ousadia" (2001, p. 33). Por seus ensinamentos passaram hoje destacados e ativos profissionais da dança como Maria Waleska Van Helden, Carlota Albuquerque, Sayonara Pereira, Isabel Beltrão, Maria Cristina Futuro, as irmãs Gutierrez, Maria Celeste Etges, entre tantos outros.

Da mesma forma, muitos nomes passaram pela formação proporcionada por Tony Petzhold, entre tantos outros temos os de Beatriz Consuelo, Cecy Franck, Eleonora Oliosi, Jane Blauth, Jussara Pinheiro de Miranda, Maria Amélia Barbosa, Neuza Pitta Maia e Taís Virmond. Tony foi professora do Curso de Formação de Professores, do Instituto General Flores da Cunha, e da Escola Superior de Educação Física, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, onde também se graduou em 1940. Criou os grupos de dança, *Conjunto Coreográfico Portoalegrense* (1959), *Companhia de Dança do Rio Grande do Sul*, *Codança* (1968) e, depois, o *Ballet Phoenix* (1981). Recebeu diversos títulos tais como Cidadã Honorária da Cidade de Bagé, Emérita da Dança (RJ), Cidadã destaque de Porto Alegre, Emérita e Destaque nas Artes em Porto Alegre, Reconhecimento de Dança no

Brasil (RJ), entre outros. Isso demonstra o reconhecimento de seu trabalho em nível local, regional e nacional.

Cunha e Franck (2004, p. 17) reafirmam a tendência de que as décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960 foram marcadas pela predominância no ensino do *ballet* no Rio Grande do Sul o que, conseqüentemente, se refletia nos espetáculos das escolas. A multiplicação de escolas de dança, a partir dos estudos com Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold, foi consolidando esta prática na capital e se difundindo para o interior. Preocupados em manter a qualidade das mesmas, houve a necessidade da criação de uma entidade que respondesse a essa demanda. Foi, então, pela iniciativa de um grupo de professores, criada a Associação de Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul¹¹, atual ASGADAN – Associação Gaúcha de Dança.

Dança Moderna

Como é possível perceber, as manifestações de dança em Porto Alegre, por mais que estivessem conectadas com a dança expressionista alemã, aqui se expressavam através do forte movimento da dança clássica ou *ballet*. Em 1974, foi fundado o GED (Grupo Experimental de Dança), com a finalidade de reunir os melhores bailarinos filiados da Associação de Professores de Dança do Rio Grande do Sul e promover espetáculos, além de proporcionar experiência aos mesmos. As coreografias tinham inspiração "moderna", mas a preparação corporal dos bailarinos era o *ballet*.

De acordo com Nora (2013, p. 62), a dança

11 Em 1969, houve a instalação da Associação de Professores de Dança Clássica do Rio Grande do Sul, por ensejar um coletivo para representar a categoria profissional é que "[...] a assembleia estava reunida deliberando sobre a fundação de uma sociedade civil que viesse congrega todos os profissionais da dança clássica, bem como aos demais interessados. (Ata de fundação nº 1 de 13/12/1969. [ver Anexo 2]). Fundada em 13 de dezembro de 1969, por convocação pessoal subscrita por Eva K. Landes, dirigida a cada um dos interessados, a fim de deliberarem sobre a criação de uma sociedade civil, sem fins lucrativos. Constituída a assembleia para deliberar sobre a fundação da Associação e presidida pela Sra Eva K. Landes, em cujo pronunciamento declarou que "[...] Tal associação teria como meta principal a união destes profissionais, a defesa de seus direitos e o levantamento técnico-cultural de todos os seus integrantes".

moderna¹² foi difundida no Rio Grande do Sul com a atuação de Cecy Franck, professora, bailarina e coreógrafa nascida em Venâncio Aires, em 1924, que começou seus estudos de dança com 24 anos de idade na escola de Tony Petzhold. Nessa escola, é que teve sua formação em *ballet* clássico, didática da dança e teoria musical, dançou diversas obras e integrou a *Porto Alegre Ballet (RS)*, companhia criada em 1959, por Petzhold e Elbio Consentino. Cecy foi bailarina e assistente de programas da TV Piratini, entre 1958/1961, e teve como coreógrafa Petzhold. Em 1962, Cecy Franck participou do I Encontro de Dança do Brasil em Curitiba e, lá se aproximou de Nina Verchinina¹³ com a dança moderna e, a partir de então, passou a fazer aulas e cursos com ela.

Em 1969, a *Codança* (Companhia de Dança do Rio Grande do Sul) estreou no Teatro São Pedro, com o trabalho *Transfigurações*, de autoria de Cecy Franck, obra essa marcada pela poética moderna. Nesse mesmo ano, Franck foi estudar com a reconhecida bailarina norte-americana Martha Graham¹⁴, na *Martha Graham*

12 A dança moderna teve duas vertentes ou escolas: a americana e a germânica. François Delsarte foi considerado o precursor da escola americana, nascido em 1811, na França. Uma das grandes expressões dessa nova concepção da dança foi Isadora Duncan (1878-1927). Ela contrariava radicalmente as formas codificadas e preestabelecidas do *ballet*, e se propôs a dançar a própria vida: gestos naturais, andar, correr, saltar, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem. A trajetória da escola alemã continua com Rudolf Von Laban (1879-1958) que, segundo Bourcier (1987), considera que a dança é transcendência da alma, o meio de dizer o indizível. Seus estudos se abrem para uma teoria geral do movimento que é a da *modern dance*, são uma formulação metódica dos princípios utilizados por Humphrey e Graham. Na Alemanha Kurt Jooss, um dos seguidores de Laban, com formação em música, dança e teatro ganha notoriedade, em 1932, com a *mesa verde*, conquistando o primeiro prêmio dos Arquivos de Dança, em Paris. (BOURCIER, 2006, p. 266-300).

13 Reconhecida como uma das principais figuras no desenvolvimento da dança moderna no Brasil, Nina Verchinina (1910-1995) foi uma referência para bailarinos e criadores nas décadas de 1960 e 1970. As propostas que apresentou para a construção de um corpo – formas, sequências e possibilidades de deslocamento no espaço – marcaram fortemente a dança aqui produzida. A singularidade de sua trajetória, desde sua infância nas plantações de chá da China, passando pela adolescência e vida adulta em países da Europa, das Américas e da Oceania, até sua chegada à cidade do Rio de Janeiro, em 1954, assim como as diferentes fases que aqui viveu e vivenciou, são reconhecíveis na técnica de dança que desenvolveu. A partir de um corpo com formação eminentemente clássica – Verchinina estudou balé com Olga Preobrajenska (1871-1962) e Bronislava Nijinska (1891-1972) –, criou e instaurou novos códigos corporais, elaborando e refinando seu próprio vocabulário ao longo de décadas de experimentação e pesquisa. (NORA, 2013, p. 61).

14 Martha Graham rompeu com a escola Denishawn e inicia um novo caminho focado em questões da sociedade, nos grandes e permanentes problemas da humanidade, tem no homem a finalidade da ação coreográfica. O gesto deve ser

School of Contemporary Dance, onde permaneceu até 1971. Depois, foi mais duas vezes – em 1976 e 1982 –, para aperfeiçoar seus estudos. De acordo com Cunha e Franck (2004, p. 39), a exemplo da sua mestra Martha Graham, Cecy Franck vê a dança como um sacerdócio, dentro de uma filosofia que engloba o ser humano como uma unidade em si próprio.

Cecy ministrou aulas em diversos espaços da capital, entre eles: *Escola de Bailados Clássicos*, de Tony Petzhold, *Academia Mudança*, dirigida por Eva Schul, além de escolas no interior, como em Caxias do Sul, na *Escola de Ballet Dora Resende Fabião*. Ela consolidou seu trabalho com a criação do *Grupo Choreo*, fundado em 1982 e que, até 1987, permaneceu como um espaço de experimentações, com aulas, ensaios de coreografias de sua autoria, além de estudos coreográficos dos bailarinos. Entre os seus trabalhos destacam-se *Spor* (1982), *Somos Todos Um* (1984) e *Scórpio* (1985). Atuante até sua morte, em 2000, seu protagonismo foi importante para a dança moderna e contemporânea no Rio Grande do Sul.

No final da década de 1980, Cecy concluiu seu estudo sobre *Dança Moderna: movimentos fundamentais organizados segundo os princípios da técnica de Martha Graham*. O livro foi publicado sob a forma de e-book, livro eletrônico, no dia 29 de maio de 2014, com acesso gratuito, pelo Centro de Memória do Esporte da Escola de Educação Física da UFRGS, com prefácio de Mônica Dantas, aluna de Cecy Franck por dez anos e atualmente professora na UFRGS.

Os rastros deixados por Cecy ensejam que uma das suas sucessoras, Mônica Dantas, divulgue a sua pesquisa também nos tempos de hoje, o que tem acontecido através de encontros e cursos para exercitar

encontrado no corpo do próprio bailarino, sem imitações de fenômenos naturais, de ações cotidianas ou de seres de outro mundo. Cria o seu método iniciando os exercícios sentada no chão, considera, dessa forma, uma maior eficiência no aquecimento, depois trabalha em pé, de preferência sem espelho porque a conscientização muscular deve independe dos olhos, e antes de tudo deve-se reaprender a respirar, pois o fluxo e o refluxo da respiração estão nos movimentos do tronco que se contrai para expirar e se dilata para inspirar. Tensão e extensão, contração e descontração são a origem do movimento expressivo. (BOURCIER, 2006, p. 274-280).

e estudar a técnica de dança moderna de Martha Graham, nos Estados Unidos, e de Cecy Franck, no Rio Grande do Sul. Considera-se que foi um movimento de resistência e que rendeu diversas vertentes de artistas da dança de Porto Alegre a partir dela e de outros movimentos analisados no próximo item.

Dança na contemporaneidade

O elo da pós-modernidade com a dança brasileira se mantém pela coragem dos seus artistas, discurso esse sustentado por muitos profissionais da dança no Brasil e nos seus estados. No Rio Grande do Sul, atua com dança moderna, a coreógrafa, bailarina e professora Eva Schul que, em 1976, criou a *Academia* e o *Grupo Mudança*. Em matéria apresentada nos Anais do I Condança de 2002, Eva coloca que viveu nos anos 60, praticamente o início da dança contemporânea¹⁵ no Brasil. Ressalta que percorreu os primeiros congressos de dança, e que foi aluna da primeira geração de dança moderna no Brasil (HELDEN e FREIRE, 2002, p. 31).

Em um primeiro momento, ao opor-se ao modelo europeu, em uma cultura estranha ao meio, a dança contemporânea sobreviveu pela luta individual de alguns poucos que levantavam a bandeira, de um veículo que, apesar de importado, propiciava ambiente para florescimento de uma linguagem própria, de acordo com a cultura local. Essa cultura, naquele momento, era compreendida como algo que proporciona uma identidade coletiva a um conjunto de ações ou situações capazes de organizar diversidade, em oposição ao

¹⁵ Rengel e Langendonck (2006), colocam que na década de 1960 muitas danças ainda respeitavam uma regra narrativa e se desenrolavam a partir dela. Cunningham e outros coreógrafos que compartilhavam de suas opiniões apresentaram caminhos diferentes. E experimenta novas fórmulas com parceiros como John Cage (1912-1992), figura interessante no mundo da música contemporânea, e o artista plástico Robert Rauschenberg (1952), o profeta da *pop art*. Ressaltam, também, Rengel e Langendonck (2006), que os corpos dos artistas não têm um padrão estabelecido, ela é diversa, é uma dança que se propõe a não impor modelos rígidos para quem a executa. Em Nova Iorque, nos anos 1960, o grupo *Judson Dance Theater*, com coreógrafos irreverentes e idealistas, procurava discutir e entender a dança inserida em tempo de mudanças sociais e políticas, esse grupo era ligado ao estúdio de Cunningham onde mau, feio ou bonito eram termos abolidos. Entre os nomes desse movimento destacam-se Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Simone Forti e William Forsythe (RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p.67).

conceito de hoje, que diversidade é fundamental. Schul (2002, p. 31) observa que a fugacidade do objeto da dança se torna língua falante, pois quando termina de ser executada já está em movimento e, imediatamente, se modifica, favorecendo a singularidade, o que induz ao abandono dos blocos que eram destaque no panorama nacional nos anos 1970¹⁶. É nesse tempo que um mercado de festivais competitivos, tido como único para o crescimento e desenvolvimento dos grupos frequentadores e que formatava critérios de qualidade com valores desconexos. De toda sorte, paralelamente, aconteciam mostras e encontros para promover o debate acerca do novo panorama, como a *Mostra Contemporânea da Bahia*, na Escola de Dança da UFBA.

Eva Schul se preocupava em ensinar dança moderna, trabalhando e construindo “corpos modernos”, sem precisar aporte clássico. O espetáculo *Um Berro Gaúcho – 1977 –*, do *Grupo Mudança*, significou uma inovação, baseado numa pesquisa sobre as tradições gaúchas, que serve de referência para se falar de liberdade e servidão em pleno século XX. A música foi composta especialmente para a coreografia, por Toneco e Carlinhos Hartlieb, nos anos 70.

Eva foi trabalhar em Curitiba, em 1980, onde deu aulas no Teatro Guaíra e, também, no Curso Superior de Dança da Faculdade de Artes do Paraná, sendo uma de suas fundadoras, e retorna em 1993, dando continuidade na formação de dança moderna em Porto Alegre, com a criação da *Ânima Cia de Dança*. As experiências em dança moderna foram bem sucedidas, mas Dantas

16 Um grande movimento e intercâmbio se dá na década de 1970 com bailarinos e coreógrafos franceses e norte-americanos. Entre os artistas participantes dos dois países destacam-se Karole Armitage, Lucinda Childs, David Gordon, Paul Taylor e os franceses Dominique Bagouet e Jean-Guizerix. A propósito Rengel e Langendonck (2006), observam que a coreografia contemporânea francesa busca a conexão com a literatura ou o cinema, em particular os surrealistas e adeptos à estética do absurdo (movimento que trata da angústia da existência, onde tragédia e comédia se chocam, e a solidão e o vazio, são a condição do ser humano, encabeçado pelo teatro que se expandiu para outras linguagens artísticas). Também é comum ser usado diálogos e textos junto com os movimentos. Exemplifica a coreografia *May B* (1981) da coreógrafa e bailarina Maguy Marin (1951), inspirada em peças do dramaturgo Samuel Beckett (1906-1989) (RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p. 65).

(1999) é quem ressalta a existência da tensão entre o estudo da técnica do *ballet* clássico como base para a formação dos bailarinos porto-alegrenses, sendo que continuavam as exigências expressivas para as coreografias de inspiração moderna.

Abre-se aqui um parêntese importante na trajetória da dança contemporânea do Rio Grande do Sul, onde se reconhece que Eva Schul influenciou uma geração toda de bailarinos gaúchos que buscavam romper com a única possibilidade de formação corporal: a dança clássica. Esse reconhecimento se transforma em uma obra concebida e coordenada por Mônica Dantas, *Dar Carne à Memória*, que recebeu o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna/2009 e que tem por objetivo a recriação e a celebração do patrimônio coreográfico da dança contemporânea em Porto Alegre, através da remontagem de obras coreográficas de Eva Schul.

Segundo Nora (2013, p. 64), os ensinamentos e conhecimentos de Eva Schul, ultrapassaram os limites de Porto Alegre, estendendo-se a diversas cidades gaúchas e influenciando o fazer da *Companhia Municipal de Caxias do Sul*, especialmente entre 1998 a 2004. Em Cruz Alta, Eva também levou sua técnica, indo diversas vezes ministrar cursos e palestras, além de apresentar espetáculos com a *Ânima Cia de Dança*, como se constatou, em relatório do Curso de Dança da UNICRUZ, do ano de 2000, por ocasião do V Dança Cruz Alta. Cabe registrar, ainda, que as ex-professoras do referido Curso, Rubiane Zancan, Luciana Paludo e Cibele Sastre tiveram em suas formações a participação de Eva Schul, o que, de certo modo, influenciou nas poéticas lá vivenciadas e produzidas. Eva, conforme Nora (2013, p.63), buscou conhecimento com Hanya Holm e Alwin Nikolais¹⁷, durante

17 A sucessão mais direta de Wigman se desenvolveu nos Estados Unidos com Hanya Holm (1893-1992), Alwin Nikolais (1912-1993) e Carolyn Carlson (1943). Hanya Holm foi para Nova Iorque para dirigir uma escola de Wigman e, por dez anos, conseguiu desenvolver o trabalho, porém percebeu que o expressionismo alemão não se encaixava com os anseios de uma juventude americana vigorosa, e com desejo de glamour e ostentação que se estabeleceu após a crise de 1929. Desse modo, ela mantém os princípios da técnica de Wigman nas aulas, redirecionando as estratégias cênicas às características comportamentais e físicas dos americanos. Alwin Nikolais também foi influenciado por Wigman, mas teve diversas vivências como pianista,

sete anos, sobre o conceito de descentralização, que versava sobre a criação de um centro móvel, através da improvisação e de uma abordagem técnica de fluidez mental, imaginação e resposta.

É, a partir dos anos 1980, quando surgem os cursos de dança nas universidades fora da Bahia, que grupos de estudos, cursos e *workshops* tem oportunizado novas possibilidades de pesquisar a dança com uma produção conectada com o movimento no contexto mundial. Nesse sentido, tentando buscar relações e conexões da dança contemporânea¹⁸, é Schul (2002, p. 32) que apresenta a seguinte ideia:

[...] o panorama didático da dança contemporânea apresenta um aspecto mais próximo que vai desde as escolas de dança moderna até as pós-modernistas, num caminho intermediário com todos os trânsitos possíveis. Ainda muito incompreendida, apesar de mais estudada, este trânsito permanece livre, possibilitando a disseminação das linguagens confusas e miscigenadas, criando trabalhos e técnicas sem uma linguagem específica; é como uma torre de babel onde todas as línguas são faladas simultaneamente sem a menor compreensão entre elas (SCHUL, Eva. In: HELDEN e FREIRE, 2002, p. 32).

A dança contemporânea procura ser atual, ela

na direção de um teatro de marionetes, foi professor na Universidade de Hartford, estudou dança com diversos mestres, mas Hanya foi a mais marcante. Há a presença de uma sucessão de luzes que produzem efeitos visuais que saturam o ambiente cênico e sons produzidos por sintetizador, tudo criado por ele. Nikolais desenvolveu, nos Estados Unidos, toda a sua genialidade de coreógrafo, foi o primeiro coreógrafo a utilizar projeção de slides sobre o corpo dos bailarinos (NORA, 2013, p. 59).

18 Hoje, a dança contemporânea do Brasil se caracteriza de certo modo pela existência do criador-intérprete, designando o artista que cria todo o trabalho, é uma ação colaborativa, mas autoral. Ainda cabe salientar aqui algumas manifestações de dança apresentada por artistas-educadores, que trabalham com diversos segmentos da sociedade no sentido de democratizar a dança através de projetos sociais. Como exemplo Maria Duschenes que implantou a *dança coral* com centenas de pessoas dançando juntas. O projeto *Joaninha* de Márika Gidalí e Decio Otero, que reuniu duas mil crianças de escolas estaduais, que tinham atividades de artes em suas refinias, no sambódromo de São Paulo. Ivaldo Bertazzo criou o projeto *Dança Comunitária*, J. C. Viola, com a ideia de que todos podem aprender dança, de acordo com suas possibilidades propôs o projeto *uma dança possível para todos*, no qual mescla diversos ritmos de dança de salão com os conhecimentos de anatomia (RENGEL e LANGENDONCK, 2006, p. 73-74).

busca e aproveita espaços de reflexão para fazer isso. Está sendo discutida nas universidades e compreendida em termos profissionais. Estão se disseminando novos grupos e artistas da dança, de forma independente, nos quais o processo e a pesquisa são tão importantes quanto a obra que, via de regra, não é rígida e se relaciona com o ambiente e com o público onde se manifesta.

Como exemplo, em Porto Alegre, o *Terra-Cia de Dança do Rio Grande do Sul* (1981-1984) tinha como propósito promover a dança para além das suas fronteiras estaduais e em espaços alternativos como praças, ruas, parques, presídios. Buscava a profissionalização do bailarino e mostrava que a dança é uma linguagem comprometida com o seu tempo. O que era percebido nesse grupo era a personalidade dramática através de novas narrativas.

Dantas (1999, p. 54) ainda atenta que, dentre os grupos que buscaram uma definição de suas influências, está o *Terpsí Teatro de Dança*, fundado em 1987, por Carlota Albuquerque. Esse grupo se aproxima da linguagem da dança-teatro de Pina Bausch¹⁹ e, desde 1989, embasava sua obra coreográfica nessa linha, através das aulas de Eneida Dreher que estudou na Folkwang Hochschule. Ao longo de sua trajetória, acumulou prêmios e reconhecimentos, sendo considerada pela crítica especializada do centro do país como “uma renovadora da dança brasileira”. Foi uma das duas companhias a representar o Brasil no *Carlton Dance Festival* em 1990, ao lado de companhias como *Nikolais and Murras Louis* e *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch. O reconhecido trabalho da *Terpsí Cia de Teatro e Dança*, através de sua diretora e coreógrafa Carlota Albuquerque, foi destaque e obteve reconhecimento no

¹⁹ Destaca-se como expoente da dança-teatro contemporânea a alemã Pina Bausch (1940-2009). Seu trabalho é chamado de *Tanztheater* (dança-teatro) onde busca a intensificação da expressividade e para isso faz um diálogo entre movimento, música e palavra. Ela mostra pessoas comuns andando nas ruas, para tanto os bailarinos ensaiam esses movimentos à exaustão, até parecerem naturais. Porém situações inesperadas são introduzidas, para provocar o público (PORTINARI, 1989, p. 165).

ano de 2010, quando ela foi agraciada na 16ª Edição da Ordem do Mérito Cultural, em cerimônia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro promovida pelo Ministério da Cultura.

Nos diferentes contextos e nos mais variados gêneros, a dança é uma atividade que se manifesta em todo o estado do Rio Grande do Sul. Sobretudo, merecem destaque as companhias de Caxias do Sul, a *Cia Municipal de Dança de Caxias do Sul*, a primeira companhia profissional do estado, além da *Companhia Matheus Brusa* que tem sido reconhecida pela pesquisa e qualidade poética de seus trabalhos.

É preciso também lembrar dos encontros e festivais de dança, que movimentam as academias e grupos de todo o estado como o *Bento em Dança*, o *Santa Rosa em Dança*, o *Santa Maria em Dança*, o *Dança Alegre Alegrete*, além dos festivais regionais, e o festival estadual do *ENART (Encontro de Arte e Tradição)*, que envolve invernadas artísticas dos CTGs – Centro de Tradições Gaúchas –, movimentando milhares de dançarinos que competem entre si.

Cabe salientar, ainda, a formação de grupo vinculado à universidade, a exemplo do *Ballet da UFRGS*²⁰, que tem se apresentado com repertório clássico e contemporâneo.

Em Porto Alegre e em todo o estado, tem-se percebido que os espetáculos são oriundos de diversos ambientes: escolas, academias, grupos de terceira idade, coletivos, encontro das graduações, salão de dança entre outros.

[...] as escolas e academias não dominam mais a produção de dança. Aliás, a dança se multifacetou, pluralizou e se descentralizou em muitos sentidos. Para isso, há de se querer enxergar

20 Representa a Universidade e o Curso de Licenciatura em Dança. Foi criado em 2010, pela professora Lisete Arnizaut de Vargas e, desde então, desenvolve trabalhos coreográficos e investigações sobre a relação da dança com o espaço cênico, jogos dramáticos e performances. Seus trabalhos transitam entre a dança clássica e a contemporânea. (Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/maredearte/marede-arte-2013/apresentacoes-culturais/ballet-da-ufrgs>> Acessado em: 15/12/14).

os quase 70 grupos que atuam hoje em Porto Alegre. Não apenas os vinculados a escolas de balé, como já foi a hegemonia de um passado não muito distante. Somam-se aí, para além de gostos pessoais, grupos folclóricos, de dança de salão, de dança do ventre, de dança de rua, de dança contemporânea, que passaram a estabelecer um outro cenário ao lado de tradicionais grupos e companhias que ainda se preservam e lutam para manter seus trabalhos (TOMAZZONI, 2011. Disponível em: <<http://idanca.et/lang/pt-br/2011/04/20/a-danca-em-porto-alegre-vai/17614>> Acessado em: 11/10/13).

Ao apresentar a cartografia da dança contemporânea do Rio Grande do Sul, Tomazzoni (2010, p. 35-36), considera os seus protagonistas como um coletivo heterogêneo e identifica dois movimentos distintos: o de permanência e o de renovação. O de permanência diz respeito ao das companhias já tradicionais: *Terpsí Teatro de Dança* (1987); *Muovere* (1989); *Cia H* (1993) e *Ânima Cia de Dança* (1993), além de outras mais recentes. Outros que surgiram posteriormente como *Troupe Xipô* (Montenegro); o *Tatá Núcleo de Dança-Teatro* da Universidade Federal de Pelotas, o *Grupo de Estudos e Experimentações em Laban* (Caxias do Sul) e a *Porto Alegre Cia de Dança*. Tomazzoni apresenta o *Coletivo 209* como um grupo singular que nasceu dentro do projeto Usina das Artes, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Praticam a gestão compartilhada, na qual grupos e artistas mantêm a programação da sala 209 da Usina do Gasômetro. Muitos, também, são os grupos independentes que têm garantido a presença da dança nas atividades culturais. Entre esses registram-se, aqui, o *Centro Contemporâneo de Pesquisa e Movimento Berê Fuhro Souto*, de Pelotas; *Geda Cia de dança Contemporânea*, *Meme Santo da Casa* e *Transforma Cia de Dança* – esses três últimos de Porto Alegre - além de grupos que levam o nome de suas academias. Tomazzoni observa, ainda, que apenas três grupos e companhias estão diretamente vinculados a iniciativas públicas

municipais: a de Caxias do Sul, a de São Leopoldo e o Grupo Experimental de Porto Alegre. Em levantamento realizado sobre dança contemporânea no estado, o mesmo autor diz haver identificado

[...] 45 produções nos últimos anos, há um circuito com um bom número de espaços culturais concentrado na capital, e com alternativas de teatros e auditórios minimamente adequados em várias cidades do interior, como Caxias do Sul, Santa Maria, Montenegro e Pelotas [...] e que esses espaços, geralmente públicos contam com pautas reduzidas para a dança, com duas ou três apresentações. Em espaços alternativos, como o da Sala 209, com programação exclusiva de dança, o Teatro Museu do Trabalho ou mesmo o Studio Stravaganza, que eventualmente recebe temporadas de dança. Eles vêm garantindo temporadas mais prolongadas para as produções, mas não oferecem, muitas vezes, as melhores condições de infraestrutura e localização (TOMAZZONI, 2010, p. 38).

A dança clássica ou *ballet*,²¹ tem permanecido e tem sido cultuada em algumas escolas tradicionais da capital como o *Ballet Vera Bublitz*, *Ballet Lenita Ruschel*, *Ballet Studio Cris Fragoso*, *Ballet Studio Redenção*, entre outros, que apresentam os *ballets* de repertório. Da mesma maneira o *Ballet Dicléia Ferreira de Souza*, em Pelotas; a *Escola Dançarte*, de Passo Fundo; *Margô Brusa Escola de Dança* e *Dora Ballet*, em Caxias do Sul e *Ballet*

21 A origem do *ballet* remonta a Catarina de Médicis, membro da família que governava Florença, na Itália, tornou-se rainha da França em 1547, e levou para a corte francesa a dança e os espetáculos italianos. Para o casamento de sua irmã Marguerite de Lorraine com o duque de Joyeuse, em 1581, Catarina contratou um grupo de artistas italianos para ir a Paris e criar o magnífico *Ballet Cômique de La Reine*, considerado a primeira obra de *ballet*. Este tipo de diversão foi imitada em toda a Europa quando a nobreza começou a competir para ver quem patrocinava o espetáculo mais luxuoso. Além de produzir espetáculos, os mestres de dança ensinavam danças sociais à nobreza, como a saltitante *galharda*, a solene *pavana* e a alegre *valsa*. Tornado rei aos cinco anos de idade, Luís XIV, da França, que viveu de 1638 a 1715, incentivou muito o desenvolvimento do *ballet*, ele próprio dançou entusiasmadamente durante 20 anos, nos *ballets* de corte. Aos poucos, os bailarinos foram se transferindo da corte para o teatro. Jean Georges Noverre (1727-1810), aluno de Dupré, foi um dos principais personagens da dança no século XVIII, considerado como renovador, pois lançou as bases do *ballet* como espetáculo teatral (NORA, 2013, p. 40-41).

Miram Goulart, em São Borja, entre muitas outras.

Considerações Finais

Diante das informações acerca da dança no Rio Grande do Sul, percebe-se a existência de lacunas nos registros e escritos que apontam para a necessidade emergente da elaboração de um mapeamento dos grupos, escolas, artistas, coletivos e instituições que protagonizam a dança nos seus diferentes gêneros e nas diferentes regiões do estado.

A presença da dança no ambiente acadêmico é recente e entende-se que é o reflexo da atuação e desenvolvimento do movimento da classe. Sem superdimensionar esse aspecto, é preciso destacar que ele está promovendo a produção de publicações em dança. Fomenta, ainda, redes de colaboração, seja por reunir diversos professores/artistas em seu corpo docente, ou reunir alunos das mais diversas experiências e formações em turmas, permitindo um espaço de trocas e de exercício da diversidade, tão presente na dança do Rio Grande do Sul.

Referências Bibliográficas

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança**: uma evolução cultural. São Paulo: Sprint, 1999.

CUNHA, Morgada; FRANCK, Cecy. **Dança**: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

DIAS, Carolina. **Histórias do Instituto de Cultura Física de Porto Alegre (1928-1937)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento

Humano da Escola de Educação Física. 2011, 134 f. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FRANCK, Cecy. **Dança Moderna:** movimentos fundamentais organizados segundo os princípios da técnica de Martha Graham. CEME, ESEF da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2013.

HELDEN, Maria Waleska Van & FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Anais do I Condança – Qual o futuro da dança.** Porto Alegre: La Salle Gráfica Editora, 2002.

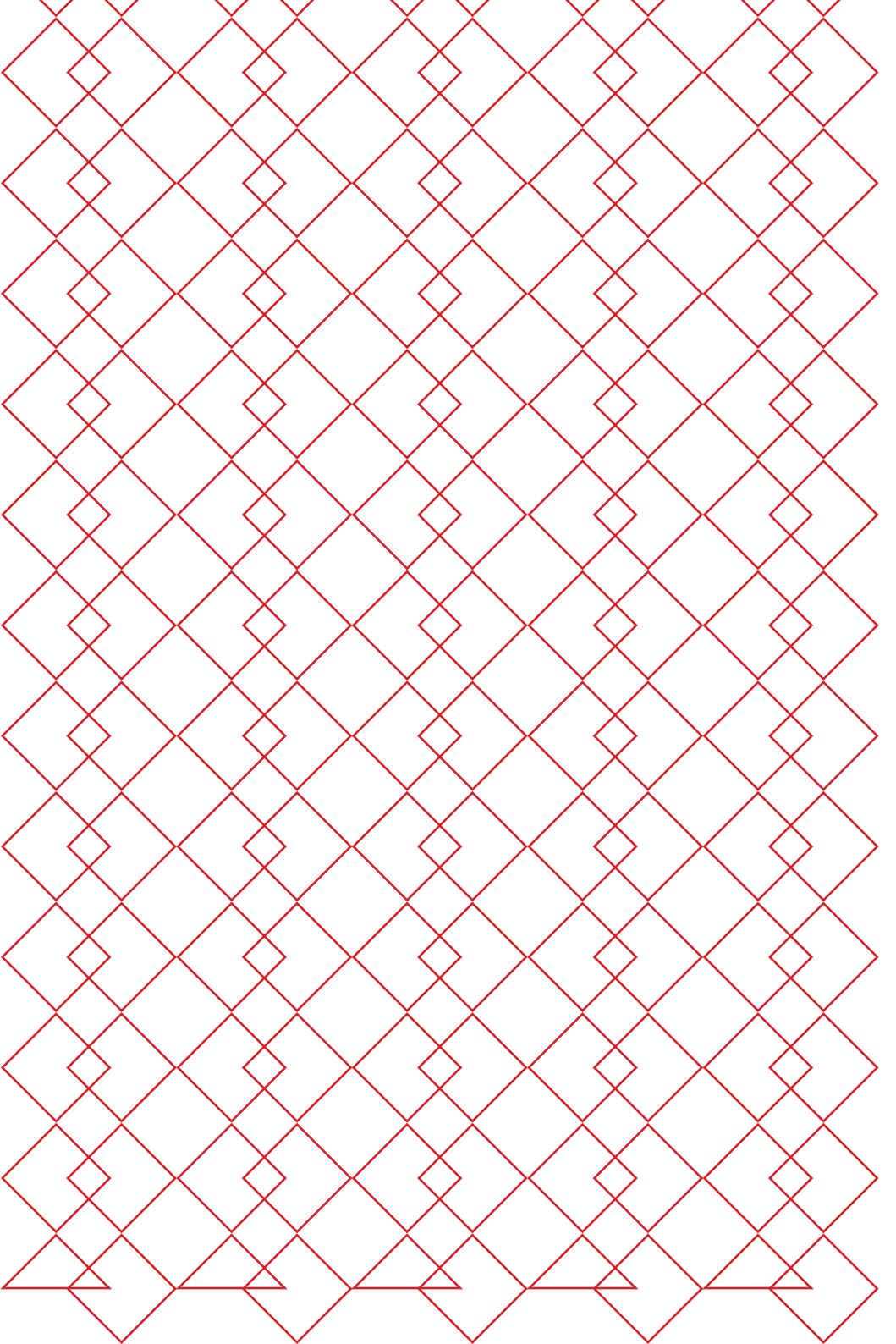
MORITZ, Paulo Antônio. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul.** Departamento de Assuntos Culturais da SEC/RS, Porto Alegre: Gráfica e Editora A Nação SA, 1975.

NORA, Sigrid. **Festas da Memória:** a dança cênica em Caxias do Sul. Caxias do Sul: Lorigraf, 2013.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RENGEL, Lenira & LANGENDONCK, Rosana Van. **Pequena viagem pelo mundo da dança.** São Paulo: Moderna, 2006.

TOMAZZONI, Airton. Trânsitos possíveis: conexões e desconexões da cartografia da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. In: GREINER C., ESPÍRITO SANTO, C. SOBRAL S. (org.) **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança:** Mapas e Contextos. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.



CENTRO MUNICIPAL: TRANSFORMAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS

Airton Tomazzoni¹

¹ Jornalista, coreógrafo e professor. Diretor do Centro Municipal de Dança de Porto Alegre e da Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre. Doutor em Educação pela UFRGS. Lecionou no curso de Dança da UERGS e é professor dos cursos de especialização em dança da PUCRS e UFRGS. É diretor do espetáculo Guia Improvável para Corpos Mutantes e do Projeto Dança Tece o Tempo.

Quando fui convidado para assumir a coordenação do Centro Municipal de Dança, da Secretaria Municipal da Cultura, em 2005, sabia que tinha um percurso lento, longo e desafiador pela frente. Naquele ano, o Centro de Dança era um setor ligado à Coordenação de Artes Cênicas e com recursos inferiores a 10% do orçamento destinados a eventos da área, mais exatamente R\$ 18 mil reais para as atividades de dança ao longo do ano. Frente a esse contexto nada animador, avalei o que poderia me motivar a enfrentar esses desafios e se realmente teria perfil para aceitar o convite.

Para isso, foi decisivo: ser servidor público concursado da Prefeitura desde 1994, estar numa cidade que já havia realizado, já há uma década, várias edições da Conferência Municipal de Cultura e contar com uma bagagem pessoal de artista da dança, produtor e um bom tempo dedicado à articulação civil desde 1997, na Comissão Gaúcha de Dança (ao lado de Eneida Dreher, Rony Leal e Monica Dantas), na Junta Governativa do SATED RS, representando a dança, e na constante participação na busca por uma Asgadan reconhecida e efetiva. A trajetória de servidor público possibilitava-me certa intimidade com procedimentos administrativos e institucionais essenciais para se ganhar tempo e pensar alternativas dentro da máquina pública. Por sua vez as Conferências Municipais de Cultura traziam um panorama para o exercício democrático e participativo da comunidade cultural, apontando prioridades para a área da dança. A isso se somava uma intensa atuação artística (vital para não sucumbir frente a uma estrutura kafkiana tantas vezes), aliada a uma atuação política (não

partidária) que fez estar atento à escuta, discussão e ao debate e reflexão coletiva em sindicatos, associações e coletivos de luta por melhores condições para a área.

Buscando traçar um panorama de ações a partir dessas experiências, esbocei um quadro inicial de objetivos:

- Estabelecer o Centro de Dança como mais do que uma escrivaninha na Coordenação de Artes Cênicas;
- Levantar informações para poder subsidiar escolhas e decisões;
- Reconhecer a diversidade da cena local de dança;
- Potencializar os recursos reduzidos;
- Ocupar espaços estratégicos de atuação política.

Para isso, conseguimos uma sala própria e uma pequena equipe: constituída por uma estagiária (Fernanda Bignetti) e uma assistente administrativa (Maria Aparecida Simões). Numa salinha de 2x2m e uma heróica e determinada equipe, arregaçamos as mangas, sempre contanto com o apoio decisivo do Coordenador de Artes Cênicas na época, Luiz Paulo Vasconcellos.

A primeira constatação era de que o horizonte de dança na capital era muito maior do que o cadastro indicava e os projetos absorviam. Naquele momento, as danças urbanas, a dança de salão, a dança tribal, praticamente estavam esquecidas, apesar de extremamente ativas. E muitos outros segmentos, como a dança flamenca, dança do ventre e *tap dance* ainda não ganhavam a devida atenção na cena local. Para isso, fizemos um primeiro mapeamento da dança, identificando grupos, artistas, escolas e educadores que não faziam parte das ações da CAC. Para isso, literalmente, ligamos o sensor para identificar locais que não conhecíamos, ligávamos para clubes e academias de ginástica para saber se alguém ministrava aula de dança por lá, bem como buscamos, junto às escolas e centros comunitários, descobrir projetos e profissionais que estavam atuando.

Foi a partir daí que algumas iniciativas se desenharam. A primeira foi a realização do *Dia Internacional da Dança*, no Salão de Atos da UFRGS, que reuniu mais de 30 grupos e escolas, com 300 participantes que colocaram em cena a história da dança desde os Orixás à cena contemporânea. No palco, tradicionais escolas de balé como Lenita Ruschel Pereira, Ballet Concerto, Vera Bulbitz, Studio Cris Fragoso; artistas como Eduardo Severino, Tracy Freitas, Alexandre Santos, ao lado de grupos como Afrosul, Transforma, Muovere, Hackers Crew, a transformista Cris Bastos e a reunião inédita de trio Andrea Del Puerto (Flamenco Del Puerto), Marcos Meira (Os gaúchos) e Vanessa Garcia (ex-rainha do Carnaval de Porto Alegre). Uma celebração com mais de 1500 espectadores, transitando entre o erudito e o popular, a tradição e a pós-modernidade. Um evento emblemático do desejo de diálogo com as diferenças e singularidades.

Foi também em 2005 que se deu a criação do projeto *Dança de Domingo* (com aumento dos cachês pagos e espaço qualificado para apresentação), da *Mostra de Dança de Rua* (que colocou muitos grupos pela primeira vez no palco do Teatro Renascença) e se retomou a *Mostra de Dança Verão*. Paralelo a esses movimentos, buscou-se estabelecer perfil e discutir critérios para o júri do Prêmio Açorianos de Dança, começar a estruturar a criação de uma Escola Livre de Dança, potencializar a produção de dança no Fumproarte² (promovendo cursos de elaboração de projetos e conquistando vaga permanente para dança na Comissão de Avaliação) e articulação com a SMED, aproximando ações de dança e educação.

Na primeira gestão, até 2008, conseguiu-se o desenvolvimento e consolidação dessas ações. Em especial a criação e consolidação do Grupo Experimental de Dança da Cidade, projeto de formação continuada, a realização de três edições do Seminário Nacional de

² Desde sua criação, em 1994, até 2005, o percentual de recursos do Fundo destinados à dança teve uma média de 4,7% do total. De 2006 a 2008, esse percentual passou para 11,3%. Disponível em <http://www.pubblicato.com.br/fumproarte15/files/fumproarte15anos.pdf>

Dança e Educação, em parceria com a SMED. Também foi nesse período uma mudança histórica no Prêmio Açorianos de Dança, com a dança flamenca e danças urbanas sendo premiadas em dois anos seguidos com o troféu de melhor espetáculo: *Tablao* (Flamenco Del Puerto) e *My house* (Grupo My House). Até então, desde sua criação em 1993, o Prêmio contemplava hegemonicamente a produção de balé e dança contemporânea.

Os anos seguintes foram decisivos para a autonomia do Centro Municipal de Dança, o qual foi ganhando autonomia administrativa e orçamentária da Coordenação de Artes Cênicas. Com isso, a criação do *Festival Internacional Dança Pontocom*, do projeto *Quartas na Dança*, do projeto de recuperação do prédio Casa dos Leões, na Rua da Praia, para implantação do futuro Centro Coreográfico de Porto Alegre. Também do *Encontros da Dança*, espaço de diálogo onde foi decisiva a articulação que garantiu que a Cia Terpsí Teatro de Dança fosse contemplada na primeira edição do Programa Municipal de Fomento ao Trabalho contínuo em Artes Cênicas. Além disso, a publicação da primeira série dos Postais da dança, homenageando o fotógrafo Claudio Etges, e a co-produção do *Sapateando em Porto Alegre*, dedicado ao *tap dance*.

Para isso, foi determinante o mapeamento da dança na capital. O levantamento realizado em 2010 permitiu identificar 81 grupos e companhias atuando na cidade, 53 centros de formação/escolas e quase 10 mil alunos frequentando regularmente aulas de dança. Esses dados permitiram identificar um panorama amplo e diversificado de atuação do segmento da dança, muitas vezes subvalorizado em relação a outras áreas como teatro, música e artes visuais. Esse contexto permitiu aferir uma demanda igual ou superior às demais áreas, revelando uma distorção orçamentária.

Com isso, foi possível, em 2012, reformular o Prêmio Açorianos, que se tornou independente do Açorianos de Teatro Adulto e Infantil, criando novas categorias como: difusão, novas mídias, direção e destaques para

linguagens como *tap dance*, flamenco, danças étnicas e do ventre. Com a reabertura do Auditório Araújo Viana, foi criada a *Maratona de Dança de Porto Alegre*, na Semana de Aniversário da Cidade, com 4 horas de duração e participação efetiva de quase 3 mil espectadores.

Em 2014, outra conquista histórica foi a criação da Cia Municipal de Dança de Porto Alegre. Desde 1940, pioneiras como Lya Bastian Meyer e Tony Petzhold projetavam caminhos para que a capital gaúcha tivesse um corpo de baile oficial. O projeto começou a se tornar realidade em 1995, quando a primeira Conferência Municipal de Cultura colocou a criação da Companhia entre as suas pautas e que seguiu apresentada nas demais Conferências. O piloto começou no primeiro semestre de 2014, quando a Companhia abriu edital de seleção. Em junho, já começou a funcionar com os 20 bailarinos selecionados tendo estreado seu primeiro espetáculo, *Salão Grená*.

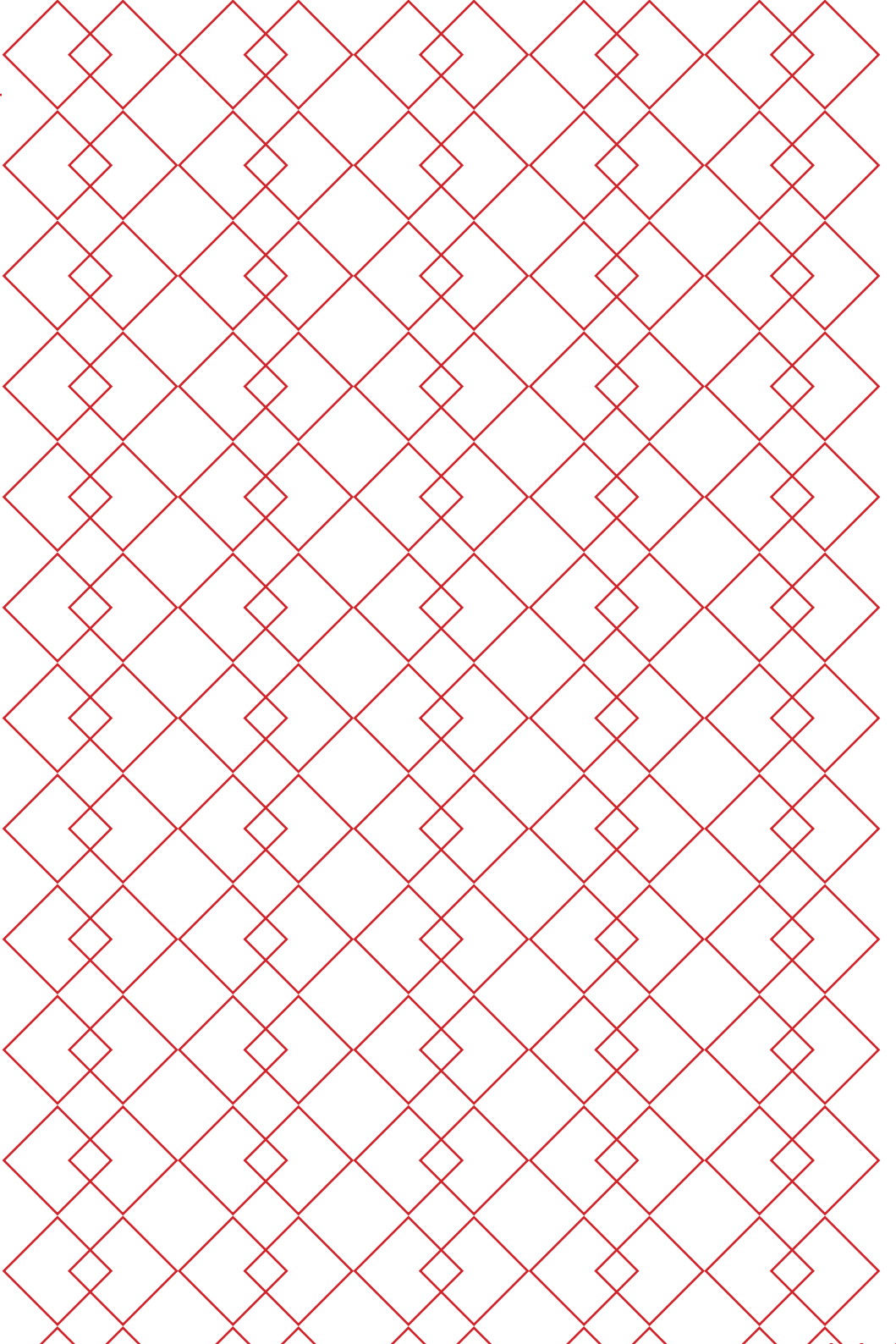
Com o projeto da Companhia de Dança, foram também criadas as Escolas Preparatórias de Dança. Com unidades em seis bairros da cidade, atendendo gratuitamente 500 alunos, crianças e jovens, num programa intensivo e complementar, em parceria entre SMC, SMED e Fundação de Esporte e Cultura do Internacional (FECI).

Outra conquista foi a garantia de um espaço específico para as atividades de dança: a Sala Rony Leal, na Usina do Gasômetro, já intensamente utilizada pelo Grupo Experimental, pela Companhia Municipal, artistas, coletivos e grupos independentes para aulas, ensaios, performances. Também uma nova ação se tornou realidade: a edição da primeira coleção de textos, a série *Escritos da Dança*.

Chegar até aqui foi possível pelo o que antecedeu e permitiu a manutenção da dança na SMC. Os importantes projetos do início da década de 1990, como o *Dançar*, coordenado por Claudia Ferreira, a frente do Centro Municipal de Dança, que estimulou e projetou inúmeros criadores e grupos. A produção, em parceria com Uti Ferraz, do primeiro Dia Internacional da Dança

no Araújo Vianna, em 1999. Do esforço de Cibele Sastre, em 2001, na sua curta passagem pelo Centro de Dança, produzindo um primeiro e inestimável documentário sobre a dança local.

Esse percurso, apresentado aqui sinteticamente, é um primeiro registro dessas ações para efetivação de uma política pública para a dança no município de Porto Alegre. Com ela se começou a constituir novos protagonismos para a cena da dança na cidade, a efetivação institucional da área dentro da SMC, a transversalidade com a Educação, a ampliação orçamentária e a conquista de espaços físicos e simbólicos. Longe ainda do ideal esperado, mas avançando gradualmente, aprendendo, corrigindo, reformulando, insistindo.



ENTREVISTA COM IARA DEODORO

Mônica Fagundes Dantas¹

Cíntia Duarte²

Giulia Baptista³

1 Professora Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (Canadá). Integra Coletivo de Artistas da Sala 209.

2 Acadêmica do Curso de Graduação em Dança da UFRGS, bolsita de Iniciação Científica/UFRGS.

3 Acadêmica do Curso de Graduação em Dança da UFRGS, bolsita de Iniciação Científica/UFRGS.

Iara Deodoro é criadora do Grupo Afro-Sul, a principal referência em dança africana e afro-brasileira no sul do Brasil. Há mais de 40 anos, Iara Deodoro vem desenvolvendo um instigante trabalho como coreógrafa e professora de dança no Afro-Sul, dando visibilidade e qualidade à cultura afro-brasileira. As ações do Grupo Afro-Sul desembocaram também em projetos de alcance social, dentre eles a criação do Instituto Sociocultural Afro-Sul Odomodê, criado em 2000. Em 2004, o Grupo Afro-Sul recebeu o Prêmio Especial Açorianos de Dança, em reconhecimento pelo seu trabalho. Em abril de 2014, ela foi entrevistada por Mônica Dantas, em evento promovido pelo Curso de Graduação em Dança da UFRGS.

M.D. Iara, a senhora poderia nos contar um pouco sobre a sua trajetória na dança?

I.D. Eu tenho uma história bem diferente, porque eu não tenho formação em dança. Eu sou assistente social, mas a dança sempre fez parte da minha vida. Eu estudava no Colégio Santa Inês⁴, o qual oferecia aula de dança para os alunos que quisessem fazer, não era obrigatório. A professora Nilva Pinto⁵ era quem dava as aulas, ela formou um grupo do qual eu fiz parte. Eu vim de uma família muito pobre e, quando eu tinha quatro anos, meu pai faleceu e a minha mãe ficou com três filhas para criar. Ela tinha que trabalhar o dia inteiro e, de manhã, eu ia para o colégio, à tarde, ela me colocava em tudo o que podia fazer: dança, saltos ornamentais

4 Colégio Santa Inês, escola confessional católica fundada em 1946 e mantida pela Congregação das Irmãs Escolares de Nossa Senhora (IENS).

5 Nilva Theresinha Dutra Pinto.

na Sogipa⁶, eu fazia tudo. Eu era bolsista no Santa Inês. E então o amor pela dança começou, aflorando cada vez mais... No colégio, eu fiquei até os meus dezesseis anos dançando. Em um certo momento, o grupo criado pela Professora Nilva acabou. Mas ela sempre nos incentivou a continuar a dançar. Então, para cada uma de nós, ela perguntou o que a gente gostaria de fazer. Eu disse: "Eu queria fazer Afro" e ela disse: "Ih...". Porque vocês imaginam isso, naquela época... Eu formei o Afro-Sul depois que eu saí de lá, então, há uns cinquenta anos.

M.D. O que a Professora Nilva trabalhava com vocês no grupo do Santa Inês?

I.D. Folclore e dança moderna... Na época, chamava-se dança moderna. Na minha saída do Santa Inês, a Professora Nilva disse que não tinha muito como me ajudar. Mas ela me deu um conselho que pautou todo esse meu início, que era: como ler e transformar algo numa coreografia. E ela me acompanhou, para eu entender como eu poderia fazer uma coreografia. Mas de qualquer forma, falava-me de subsídios em termos de movimentação. E quando eu era adolescente, existiam aqueles filmes do Tarzan na Sessão da Tarde⁷ e sempre tinha uma tribo africana que aparecia nos filmes do Tarzan, e eles sempre dançavam. Bom, era minha escola... Era de onde eu tirava esses movimentos. Claro que na época eu achava que realmente eram tribos africanas, obviamente que era uma coisa de *Hollywood*. Mas existia um fundamento naquilo. Então, eu comecei a extrair os movimentos e eu fazia relações com minhas leituras e fazia as minhas coreografias. Em paralelo, existia, no Colégio Anchieta⁸, o coral do Anchieta, e um grupo de dança, no qual a Dona Nilva dava aula e eu também dançava. Em geral, a gente se apresentava juntos. E, lá no Anchieta, eu conheci um menino que

⁶ Sociedade de Ginástica de Porto Alegre.

⁷ Sessão da Tarde é um programa de televisão brasileiro, uma sessão de filmes exibida pela Rede Globo de segunda a sexta-feira no horário da tarde.

⁸ Colégio Anchieta, instituição de ensino privado de Porto Alegre, fundada em 1890.

⁹ Maestro Marco Farias, integrante do grupo Zé do Pandeiro & A Charanga.

tocava no coral, que se tornou um grande amigo meu. Negro, ele também, e nós éramos os extremos, porque eu era a única negra do Santa Inês, e ele o único negro do Anchieta. Então a gente começou a pensar como era difícil, como era difícil a gente entender e transmitir a nossa cultura. Na realidade, a gente estava preocupado em entender, em se conhecer. Porque a gente teve toda uma infância e uma adolescência vivida no meio branco, e a gente não conhecia a nossa cultura. E a gente queria fazer alguma coisa em relação à nossa cultura. Então, ele montou uma banda.

M.D Como era o nome dele?

I.D. Marcos Farias⁹. Hoje Maestro Marcos Farias. Ele montou uma banda, com o nome de Afro-Sul. Quando essa banda foi fazer uma apresentação, era num festival, do Colégio Rosário¹⁰, esses festivais estudantis, ele disse: "A letra da música ficou muito legal", e era uma música um pouco questionadora. Eles queriam fazer alguma coisa que impactasse e me chamaram para fazer uma coreografia. Juntei uns amigos e fizemos uma coreografia. E desde então o grupo continua. Este ano [2014], o grupo faz quarenta anos. Durante todo esse tempo, a gente sempre teve, como temos até hoje, um grupo de estudos, porque a dança étnica tu tens que saber, tu tens que conhecer. De onde vem o que tu estás fazendo? O que significa isso? Para que serve isso? Não é qualquer passo, não é qualquer movimento. Os movimentos têm significados. Na realidade, o grupo superou todas as nossas expectativas, porque a gente tinha um grupo para nós, que seria a nossa referência cultural, mas a gente passou a ser a referência cultural. Porque hoje, sem usar de falsa modéstia, realmente em função desse estudo, a gente é muito procurado. Num determinado momento, tornou-se uma das nossas missões divulgar, valorizar e expandir a cultura Afro e a cultura Afro-Brasileira. É muito difícil, porque a gente quando fala:

¹⁰ Colégio Marista Rosário, instituição de ensino privado de Porto Alegre, fundada em 1904.

"A cultura africana" a gente está falando de setenta e seis países. Então? Tu vais focar num determinado país e assim mesmo é difícil. É como se fosse o Brasil, não é? Vários Brasis, dentro do Brasil. A mesma coisa, então, todo mundo diz: "Ah, cultura Afro, dança Afro"... É, a gente diz dança Afro para simplificar. Mas é um mar, a gente mesmo que está sempre pesquisando, não conhece nada. Porque é uma coisa extremamente rica e variada. Para montar nosso último espetáculo¹¹, eu iniciei essa montagem umas três ou quatro vezes. A ideia era focar no Rio Grande do Sul, eu já estava com a metade do espetáculo escrito e ainda não tinha saído da África. Eu disse: "Não, mas não é lá, é aqui". Porque é muita informação que se tem. Então, vamos continuar usando o termo Afro, que tem muita simbologia. E esse simbólico, ele está na base dessa cultura Afro. Principalmente na parte religiosa. Porque é difícil entender ou trabalhar com a cultura, com a dança Afro, sem entender um pouco da história. Principalmente a história da dança Afro-Brasileira. Porque a outra, [a dança de origem europeia], tem muita coisa que tu imaginas. A [dança] italiana, *Tarantella é Tarantella*, não vai mudar. É aquele passo e não vai mudar. Agora, a dança Afro, quem garante que é? Quem te diz que aquilo realmente é? A gente não tem história, a gente não tem essa referência. Por todo o processo histórico de escravidão, de saída da sua terra, de chegar em outro lugar, de ter que camuflar tudo. E aí as coisas vão como "telefone sem fio". Eu conto para ti, tu contas para o outro, e outro e outro...

M.D. Saindo do Grupo do Santa Inês, uma das fontes para a criação coreográfica era o filme do Tarzan. Depois, como é que vocês foram construindo essas referências e essas fontes ao longo do tempo, desses quarenta anos?

I.D. Depois começa a facilitar, começamos a ter acesso a filmes, a grupos de lá, a ter material. Eu

¹¹ Referência ao espetáculo *O Negro e o Rio Grande do Sul: a religião espiritual entre dois mundos*, com estreia no ano de 2014.

sou péssima para datas, mas o Balé do Senegal veio ao Brasil, a Porto Alegre. Eu quase enlouqueci. Porque era um sonho. Tu imaginas, conseguir chegar perto deles. Havia um outro evento, o Festival Internacional de Folclore de Nova Prata, já extinto. Todo ano um país africano vinha para o festival. Bom, era o meu parque de diversões, porque eu ia para Nova Prata e por duas semanas ninguém me enxergava em Porto Alegre. Lá eu ficava. Aliás, os africanos chegavam aqui no aeroporto, eu já ia com eles. Porque ainda continuávamos com essa defasagem de material, de coisas mais autênticas. Mas como a gente também tem essa possibilidade de trabalhar com o Afro-Brasileiro que é uma coisa mais próxima, é a nossa realidade diária. Então a gente obviamente trabalha bem menos com o Afro-Africano e trabalhamos mais com o Afro-Brasileiro.

M.D. – No início não havia tanta integração com a própria comunidade afrodescendente aqui de Porto Alegre?

I.D. Não, nem entendiam o que a gente estava fazendo. Para explicar esse “desinteresse”, a gente volta sempre para a história: na minha infância e adolescência, era raríssimo um negro dentro de uma faculdade. Então era raro um entendimento da importância cultural. Hoje a gente se alimenta de cultura, tu ias falar isso naquela época, eles iam te chamar de louca. Inclusive a minha mãe, ela era muito criticada, porque eles achavam que eu já tinha idade para ir trabalhar e não para estudar: “Por que não põe ela para te ajudar a trabalhar, fazer alguma coisa?” Então são coisas assim. Claro, passa o tempo, vai evoluindo. Era muito mais fácil a comunidade branca conhecer o nosso trabalho do que a comunidade negra conhecê-lo. A gente só começou realmente a ser visto pela comunidade negra a partir do momento em que a gente montou uma ala e foi para o carnaval: nós tínhamos uma ala chamada Afro-Sul. Havia, digamos, vinte e quatro escolas, a gente saía em dezesseis, dezessete escolas. Não tem ideia do como era bom. Porque tu entravas numa, saía lá, mudavas de roupa,

fazias a volta, já entravas na outra. Cada uma com uma roupa diferente, cada uma com uma coreografia diferente, era uma loucura! Até que a gente cansou, claro, e faz três anos que a gente não sai mais. Então a comunidade negra começou: "Para aí, mas são sempre as mesmas... quem é essa gente?" E aí começaram a entender o que era o Afro-Sul. Porque ouvia falar, mas se a gente fosse fazer um espetáculo, só as famílias dos bailarinos assistiriam. Hoje é diferente, dependendo do local da apresentação, tem gente que volta para casa, porque não tem espaço para todo o público. A partir disso, a gente consegue perceber a aceitação do público. Mas essa aceitação não é só em função do grupo, é em função de que começam a entender, já passado mais tempo, a importância para a cultura. Que nosso trabalho vem realmente mostrar que a gente tem cultura. Porque, se eu saio do Rio Grande do Sul, ninguém diz que eu sou do Rio Grande do Sul. Na Bahia, por exemplo, quando eu vou para lá, agora até já se acostumaram, mas eles me perguntam: "Do Sul? Você?" "Sim", eu digo, "Lá não só tem negro, como tem cultura negra, no Rio Grande do Sul".

M.D. Eu imagino que nos anos 1950, os próprios negros não eram incentivados a se identificarem com a sua cultura, mas sim se identificar com a cultura branca, com a cultura elitista.

I.D. Claro. E até dá vergonha de dizer isso. Preferiam alisar o cabelo, pegar todas essas características brancas para poderem sobreviver e se sentirem bem em uma sociedade. Hoje em dia, a coisa já evoluiu. Eu tenho um neto de três anos que tem o cabelo deste tamanho, um "black" daqueles todo despontado. Um dia eu estava no shopping e um rapaz olhou: "Coitadinho..." e eu disse: "Mas por quê? O que houve?" "Ah, esse cabelo..." Eu digo: "Mas tu não gostas? Ele gosta. Agora, se tu pegares uma revistinha de qualquer marca infantil tu vais encontrar ele ali com esse cabelo que todo mundo gosta, só tu que não gostou. Se tu realmente não gostaste, fecha o olho, olha para outro lado e segue a tua vida". Hoje a gente é

capaz de dizer isso. Tempos atrás, não se abria a boca. Eu não, porque eu sempre fui desaforada. Mas não se abria a boca realmente. Tudo isso faz parte do processo de conhecimento dessa cultura. E, para desenvolver a dança, precisa ter um mínimo de conhecimento dessa cultura. Mesmo que seja triste. Mas já passou, é o que eu digo. Entende? Não dá para ficar chorando pelo leite que derramou: "Ah, foi escravo". Foi. Eu não sou. Entende? Então, se os meus ancestrais foram escravos, agradeço a eles, sim, por eu hoje poder estar aqui, porque se eles não tivessem passado o que passaram... Porque também não foi tudo um mar de rosas. Não foi todo o tempo, todo mundo de cabeça baixa. Houve lutas lá atrás, e através dessas lutas hoje eu posso estar aqui conversando com vocês. Então, são processos que a gente tem que estar sempre reafirmando, mas sem bancar o coitadinho. O coitadinho já passou. Agora é a hora de tocar o barco para frente, cada vez mais se especializar, mostrar. O nosso papel é esse, mostrar a cultura da forma mais bonita possível. Mesmo a parte que foi triste. Bom, aconteceu, não tem como passar a borracha e dizer que isso não aconteceu. Tem que mostrar? Tem. Mas mostrar de forma leve. Não precisa ser tão agressivo. Não precisa mostrar como algo feio. São coisas sobre as quais eu gosto muito de falar, para a gente poder entender melhor o que é essa dança, de onde ela veio.

M.D. Como o Afro-Sul trabalha as danças de origem religiosa, da matriz religiosa afro-brasileira?

I.D. Não tem como escapar disso. Faz parte dessa cultura. Como é que eu posso te dizer? Normal, assim, sabe? Na África, o que a gente chama de religião, para eles não é. Lá, é a rotina diária. Existe uma diferença. A diferença que existe nessa rotina diária deles é que, no Brasil, cada pessoa pertence a um orixá. Na África, cada família pertence a um orixá. Então, se tu casares com um homem cuja família é, vamos dizer, da lemanjá, tu tens que largar o teu orixá, para assumir o do teu marido. Porque não é tido como religião, e sim

como a rotina deles. É a proteção espiritual familiar. Na vinda para cá, isso se desmembrou. Porque era proibido. Então, cada um tinha que cultivar o seu orixá de uma forma mais discreta possível, quase que invisível. Por isso o sincretismo, a associação aos santos católicos. Como a religião é toda pautada nos elementos da natureza, e a cultura africana também é pautada nos elementos da natureza, não tem como a gente escapar. E a gente gosta, eu, principalmente, sou apaixonada. Porque são muitas lendas. E tu começa a ler e ficas encantada. De cada uma dessas lendas tu queres fazer alguma coisa. Por isso a gente utiliza bastante [a matriz religiosa]. Os nossos cantores e compositores também trabalham muito com letras sobre isso. E, no fim, tudo converge e acaba culminando nisso, nessa mescla. Eu não sei se eu teria como montar um espetáculo sem a presença deles. Eu acho que é uma coisa que sempre vai surgir. A minha próxima ideia é trabalhar a mitologia. A mitologia dos orixás, que vem antes dessa história dos orixás, é a história mitológica mesmo. Acho que acontece dentro de qualquer mitologia, ela se confunde e é um desafio. Eu sei que é um desafio muito grande que eu vou enfrentar, porque ela é uma das poucas, ou senão a única [mitologia], que se transformou em religião. Por exemplo, mitologia grega, ninguém chega lá na frente do deus grego e vai rezar. Entendeu? E a nossa se mesclou. Só que existe uma mitologia anterior desses orixás que a gente tem e cultua hoje, no Brasil, em Cuba, nos Estados Unidos. Existe essa história, essa mitologia. E aí para desvincular isso da religião...

M.D. Nessa tua longa trajetória, tu fostes desenvolvendo uma pedagogia para a tua dança?

I.D. Isso é uma coisa bem complicada, até hoje. Eu tenho meninas que hoje estão com vinte e poucos anos, que estão desde os quatro anos no grupo. Então elas dizem assim: "A nossa pedagogia é a pedagogia da bagunça". Porque como eu não eu não tive formação, na minha época não existia uma faculdade de dança... Eu não consigo montar uma coreografia quieta. Sozinha.

Então eu monto normalmente as coreografias em aula. E, nessa montagem, de vez em quando, uma diz uma coisa, outra diz outra. E então eu vou excluindo o que eu não quero, vou aproveitando o que dá para aproveitar, mas existe todo um cronograma que se segue. De início de aula, de alongamento, de exercícios de fortalecimento muscular. A dança afro exige muito do nosso corpo, das pernas. Eu não tenho joelhos, não existem joelhos para mim. Como os pés são plantados, dificilmente tu usas meia ponta, tu usas sempre os pés plantados, e o peso do teu corpo sempre em cima do joelho, a contração que é a nossa base. A dança afro, ela parte desse movimento de contração. Se não tiver esse movimento de contração do tronco, está descaracterizando, e isso machuca a coluna, o joelho. Existem alguns exercícios para fortalecer essa musculatura, para fortalecer a coluna, para ter mais resistência e não se machucar tanto. Eu fui uma vez lá na UERGS¹² e eu disse: “É forte, mas é suave”, e os alunos: “Como assim forte, mas suave?” E é exatamente isso, são movimentos fortes, tem alguns movimentos que são fortes-fortes, fortes-brutos, mas são movimentos. Na maioria das vezes são movimentos fortes, mas que têm que manter uma suavidade, então, para tu controlares isso, tu precisas ter o domínio real do teu corpo. É uma metodologia que é própria. Se alguém for dar uma aula, tem muita dificuldade em dar uma aula para o grupo, para o pessoal do grupo. Em função dessa bagunça, vamos dizer, pedagógica. É muito nosso. Eu tenho dificuldade de dar aula. As pessoas, quando vem ter aula comigo, elas estranham muito. Eu não tenho aquela rigidez de aula. Porque eu acho que dança, e principalmente uma dança que tu estás descobrindo, tu tens que ter o prazer. E esse prazer eu acho que se alcança com essa flexibilidade. Tanto é que, na Dança Afro, não existe nome para os passos. Nós temos os nossos nomes, e a gente se entende, porque a gente os criou, mas se tu fores analisar, dentro de alguma literatura, isso não existe. A Dança Afro usa a mesma nomenclatura

de outras danças, até do clássico. E eu não usei. Tem um passo que é para frente, para trás, viradinho assim... "Cavalinho". Todo mundo sabe que é um cavalinho: "Mas que cavalinho?" Chega algum de vocês lá e eu digo: "Agora cavalinho". "O que é cavalinho?" E criamos um vocabulário próprio, e a metodologia é toda voltada para o nosso funcionamento.

M.D. E como vocês viabilizam os espetáculos do Afro-Sul?

I.D. Esse espetáculo que a gente montou foi porque a gente aprovou um projeto, uma emenda parlamentar. Mas a gente também tem um trabalho social em paralelo a esse trabalho em dança, principalmente com meninas. As mães colocavam no Afro-Sul como se fosse o reformatório, sabe? "Vai para lá, para te educar, que a lara vai dar um jeito". Então a gente sempre teve apoio dos pais, das famílias, dos *paitrocinadores*, para fazer algumas coisas. E agora já está um pouco mais fácil, porque a gente achou um caminho, faz projetos. Antigamente tu dançavas, não cobrava. Hoje, tem que existir nem que seja uma ajuda de custo. São coisas que começam a dar certo.

M.D. – Hoje em dia, a gente consegue ver uma inserção do Afro-Sul nessa paisagem da dança cênica em Porto Alegre, não é?

I.D. – Sim, até porque o grupo é um dos poucos grupos que permanecem. E como a gente vem resistindo... Já houve um tempo em que eu dancei sozinha: os músicos e eu. Para mim, foi muito marcante. O Instituto de Artes da UFRGS trouxe uma exposição do Carybé¹³ e do Pierre Verger¹⁴, e o Afro-Sul foi convidado para fazer a abertura. E só tinha eu para dançar, não tinha mais ninguém no grupo. Então eu dancei sozinha. Quando eu terminei de dançar, o Pierre Verger subiu

13 Carybé – Nome artístico de Hector Júlio Páride Bernabó, pintor, escultor, pesquisador e jornalista argentino naturalizado brasileiro.

14 Pierre Edouard Leopold Verger – Fotógrafo e etnólogo franco-brasileiro. Junto com Carybé, em 1971, percorre o Brasil com a exposição *Os Orixás*.

no palco, pegou minhas mãos e me saudou, como se saúda o meu Orixá que é *Omidô*. Ele não me conhecia, nunca tinha me visto. E disse que aquele dia seria o último dia em que eu dançaria sozinha e que nunca mais eu iria dançar sozinha e que o palco estaria sempre cheio. Nunca mais eu dancei sozinha. Eu já coloquei quarenta bailarinos num palco. E aí eu vou acreditar em quê, não é? Uma pessoa que eu não sabia quem eu era, que eu admirava, lia, devorava os livros dele, e chega e me diz isso. Esse é um dos momentos mais especiais que eu tenho em termos de dança. Ele simplesmente veio me dizer: "Continua. Continua porque vai dar certo". E estamos aí, há quarenta anos.

A TRAJETÓRIA DA COREÓGRAFA ANETTE LUBISCO

Priscila Ramos Gagliardi¹

Christiane Garcia Macedo²

Aline Nogueira Haas³

1 Licenciada em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). Atualmente pós graduanda em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui cursos de formação em dança jazz, dança de rua e ballet clássico.

2 Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Goiás (2007) e Mestrado em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Foi professora da Rede Municipal de Ensino de Goiânia - GO (2008-2013). Atualmente é doutoranda no PPGCMH - UFRGS. É integrante do Grupo de Estudos sobre Esporte, Cultura e História e do Centro de Memória do Esporte (UFRGS). Atuando principalmente nos seguintes temas: dança, educação física, história e memórias.

3 Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1992) e doutora em Medicina y Cirurgia - Universidad de Cádiz (1999). Especialista em Ciências do Esporte, pela PUCRS, em 1997, e, no Método Pilates pela "The Studio Pilates Brasil, 1999, e pela Power Pilates 2006. Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora e Coordenadora do Curso de Especialização no Método Pilates da UFRGS. Líder do Grupo de Pesquisa em Arte, Corpo e Educação". Bailarina com formação em ballet clássico no Ballet Studio Maria Cristina Fragozo (1985). Membro da International Association for Dance Medicine and Science. Membro e Professora Certificada pela Pilates Method Alliance (PMA).

O objetivo deste texto é apresentar a trajetória artística da coreógrafa Anette Lubisco, através de uma pesquisa qualitativa, com aporte metodológico da história oral, utilizando a entrevista semiestruturada como principal fonte para a investigação. As entrevistas foram realizadas com Anette Lubisco e com três bailarinas que dançaram em sua companhia de dança. As escolhidas foram: Andrea Nedeff, Aline Nogueira Haas e Camila Arioli.

Os procedimentos para realização e processamento das entrevistas foram desenvolvidos a partir do *Manual prático para esclarecimento de procedimentos básicos a serem realizados nas entrevistas*, idealizado pela equipe do Projeto Garimpando Memórias do Centro de Memória do Esporte (CEME) da Escola de Educação Física (ESEF) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e as entrevistas realizadas nesse estudo fazem parte do conjunto de fontes desse projeto⁴.

Pertencente à segunda geração de professores e coreógrafos de dança jazz do estado do Rio Grande do Sul (HAAS et al, 2013), a professora, coreógrafa e bailarina Anette Lubisco foi escolhida visando conhecer sua trajetória. Por ser uma das precursoras da dança jazz no estado e por ainda estar atuando nos dias de hoje, acredita-se que essa pesquisa seja de interesse para a comunidade da dança. O registro de sua trajetória e das contribuições que realizou nessa área é fundamental para o entendimento e reconhecimento da história da dança jazz no Rio Grande do Sul.

⁴ Este protocolo foi aprovado pelo Comitê de Ética da UFRGS sob o número 2007710. As entrevistas encontram-se disponíveis no Repositório Digital da UFRGS: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/40504>.

A trajetória artística da coreógrafa Anette Lubisco

Anette Lubisco é graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pós-graduada em dança também pela PUCRS e Mestre em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) na linha dos Estudos Culturais. A sua trajetória pode ser dividida em três vertentes: bailarina/artista, criadora e professora acadêmica. Como a própria Anette cita, sua trajetória segue uma “linha muito atemporal e cheia de viés diferente” (2013, p. 1).

Contrariamente de muitos, que procuram a dança por se sentirem apaixonados por essa arte e para se tornarem grandes bailarinos, inicialmente, para Anette Lubisco, a dança surgiu como um refúgio dos problemas que enfrentava pessoalmente. Porém, a arte não era algo desconhecido na sua vida, pois seu pai era artista, arquiteto e pintor: “Meu pai foi um cara criativo, artista incrível e multifacetado. Era um homem intuitivo e visionário (2014, p. 1). Como seu pai pintava seus quadros em casa e brincava de desenhar caricaturas, utilizava-a como modelo e transformava, desde cedo, o ambiente familiar, como um verdadeiro ateliê.

O início de seu contato com a dança se deu por volta de 1977, com 16 anos, quando começou a fazer aulas com uma professora de dança jazz chamada Marília. Logo após, essa professora alugou um espaço na Escola Tony Petzhold, no andar acima do local onde o Ballet Phoenix⁵ ensaiava e realizava suas aulas. Jussara Miranda, professora do Ballet Phoenix, conheceu Anette nessa época e a convidou para fazer algumas aulas junto com o grupo, como estagiária e, em dois ou três meses, ela começou a fazer parte do seu elenco.

Anette Lubisco relata que, na época, Jussara Miranda trabalhava com uma técnica de dança jazz que ela denominava “Contem Jazz”, cuja sua definição se encontra em um programa de espetáculo do Grupo Phoenix que o pai da Anette desenvolveu. Esse jazz permeava pela dança contemporânea e tinha execução

5

Ballet Phoenix fundado em 1981 por Tony Petzhold.

dinâmica aliada ao conteúdo expressivo.

Mundim (2005) afirma que, na década de 80, chegavam ao Brasil os musicais jazzísticos, tornando-se um modismo no país. Ainda nos anos 80, Carlota Portella⁶ e Roseli Rodrigues⁷, atuais referências do jazz brasileiro, começam a se destacar, tanto em suas carreiras individuais como formando discípulos. Anette Lubisco viveu nesse contexto histórico e teve a oportunidade de fazer aulas com alguns precursores da dança jazz no país.

Em 1985, o Ballet Phoenix dançou no Terceiro Festival de Joinville, com uma coreografia de Jussara Miranda e, nesse mesmo evento, Roseli Rodrigues estava lançando o grupo Raça que foi campeão no ano anterior e estava participando como grupo vencedor. Percebemos que esse evento teve muita importância na carreira de Anette, como podemos observar na fala a seguir: “A Roseli se apaixonou pelo trabalho da Jussara e nós nos apaixonamos pelo trabalho dela. Até depois da apresentação, ela foi ao nosso camarim nos elogiando e acabamos firmando uma amizade” (2013, p.2). No ano de 1986, Anette acredita ter dado seu primeiro grande passo quando dançou a obra *Opus em Cor* de Jussara Miranda.

Jussara Miranda foi morar em Cruz Alta e deixou Anette Lubisco como sua sucessora para dar aulas de dança jazz na escola onde atuava o Ballet Phoenix. Anette traz na sua fala que, naquele tempo, ela era “muito louca, criava coisas muito diferentes: e acredito ainda ser assim nos dias de hoje, porém mais com foco no gestual e no resultado estético” (2013, p. 2). Andrea Nedeff brinca ao dizer que Anette “faz coreografia por metro, que ela é uma coreógrafa compulsiva e que coreografa tudo” (2014, p. 2).

⁶ Carlota Portella é natural do Rio de Janeiro, criou a Cia Vacilou Dançou, em 1981, e em seguida abriu a escola Jazz Carlota Portella considerada uma das melhores e mais tradicionais escolas no Rio de Janeiro.

⁷ Roseli Rodrigues (1955-2010) iniciou seus estudos no Joyce Ballet para adquirir técnica jazzística. Em 1981, fundou a Long Life, e seu primeiro elenco era formado por 16 integrantes vindos da faculdade de Educação Física, bailarinos inexperientes que tinham facilidade de adquirir consciência corporal devido às misturas técnicas com a apropriação ao padrão corporal brasileiro, conhecido como Grupo Raça (BENVEGNUM, 2011).

Já nessa época, muitos bailarinos se interessaram por sua aula de jazz, pois apresentava características diferenciadas das aulas de ballet clássico ou de dança contemporânea que eram ofertadas em outras escolas de dança: “Comecei a colocar toda minha loucura nelas, e muita gente veio fazer aula” (2014, p. 2). Apesar de não se sentir preparada para assumir as aulas repentinamente, Anette diz “o Edison Garcia deu muita força para eu dar aulas, coreografar e dançar. Sempre demonstrei muita segurança” (2014, p. 2).

No seu ingresso como bailarina do Ballet Phoenix, Anette começou a frequentar as aulas de ballet clássico com o mestre Walter Arias⁸ e com a mestra Tony Petzhold⁹, professores de ballet clássico do grupo. Nessa época, os bailarinos dançavam em muitos grupos e, em 1987, muitos bailarinos do Ballet Phoenix foram trabalhar no Grupo Mudança, onde os coreógrafos eram Valério César e Heloísa Peres.

Logo após esse trabalho, o Ballet Phoenix sofreu uma ruptura e, então, em 1988, foi realizada uma audição para que novos bailarinos ingressassem no grupo. A partir de então, o perfil foi se modificando, e o Ballet Clássico já não era predominante na linguagem do grupo. Entre as bailarinas selecionadas estavam Aline Haas, Tatiana Ramos, Tatiana Petzhold, Magali Sander Fett e Alexandra Zucolotto. E, como principais coreógrafos estavam, em um primeiro momento, coreógrafos externos ao grupo, entre estes, Eduardo Laranjeiras, Heloisa Peres e Jussara Miranda. Posteriormente, os coreógrafos passaram a ser Edison Garcia e Anette Lubisco, que também integravam o elenco do grupo. Porém Anette ainda se posicionava muito mais como bailarina, viria a se tornar oficialmente coreógrafa apenas em 1992, assim como podemos perceber na sua fala: “Até 1992, eu me posicionava como bailarina” (2013, p. 3).

Em 1989, Eduardo Laranjeiras coreografou o es-

8 Walter Arias (1939 – 1995), professor uruguaio de Ballet Clássico.

9 Tony Petzhold (1914-2000), Antônia Seitz Petzhold nascida em Porto Alegre. Foi bailarina, professora e mestra em Ballet Clássico.

petáculo *Brava Gente*, tendo como bailarina principal Aline Haas, dançando diversos solos. Posteriormente, foi realizado o projeto *Mulheres da Minha Terra*, proposto por June Machado e Lúcia Brunelli, no qual grande parte dos bailarinos do Ballet Phoenix foram convidados para participar. Em 1990, Jussara Miranda volta a coreografar para o Ballet Phoenix, como coreógrafa convidada, compondo a coreografia denominada *Oitavo Pecado*. Nesse ano, Heloísa Peres coreografa a *Valsa* e, Edison Garcia, *Relações*. Essas três coreografias fizeram parte de um espetáculo de temporada do Ballet Phoenix. Em 1991, Edison Garcia coreografa *Entre Nós* e Anette Lubisco realiza seu primeiro trabalho como coreógrafa no Ballet Phoenix, sendo essa a coreografia denominada *Perdita*. Anette coreografou para o Ballet Phoenix as seguintes coreografias: *Perdita e Elos*, em 1991, e *Cinkuan-dros e UF 70*, em 1993.

Anette Lubisco faz o seguinte depoimento em relação a sua primeira coreografia: “coloquei nela, um pouco da loucura que era a história da minha vida” (2014, p. 2). E esse trabalho foi marcante para duas das bailarinas entrevistadas. Aline Haas participou como bailarina e diz que a obra foi apresentada apenas uma vez “na época a gente dançou uma única vez essa coreografia, porque na época teve uma questão assim de uma certa rejeição por parte de alguns líderes do grupo” (2014, p. 2). Essa apresentação aconteceu num Festival em Corrientes, na Argentina, e a bailarina afirma que foi um sucesso. Já Andrea Nedeff acompanhou esse processo de uma forma diferente, como recém tinha iniciado seus estudos com Anette, ela não participou como bailarina da coreografia. Porém, acompanhou o processo de criação da mesma, como aluna de Anette: “Foi uma das coisas mais incríveis que eu já participei, eu não dancei esse ballet, mas foi o primeiro contato que eu tive bem de perto com o processo dela criando” (2014, p. 3). Outra questão interessante que Andrea destaca é sobre o enredo de *Perdita*: “Eu conhecia muito pouco do ballet, mas ficou absurdamente marcado porque a música era

fantástica, era tudo incrível" (2014, p. 4).

Esse processo foi constituído de forma empírica, Anette ia se descobrindo sozinha e destaca: "Eu já tinha o talento para criação e nem percebia, parecia um fluxo bem natural. Acredito que se chama talento, pois é uma maneira de fazer que é natural, e para os outros difícil. Então eu comecei assim, da maneira errada e certa" (2014, p. 2).

A partir de 1992, em parceria com Edison Garcia, inicia uma nova tendência e propostas coreográficas de dança jazz no Ballet Phoenix e, desde então, Anette Lubisco começa a se envolver mais como coreógrafa do grupo. Essa era uma época em que os bailarinos viviam intensamente a dança, participavam de muitos trabalhos coreográficos e, até por isso, Anette diz "se perder em alguns momentos na sua linha do tempo" (2013, p. 3). De 1984 a 1994, ela afirma que teve muitos momentos de bailarina, permeando por diversos grupos, atuando no Grupo Mudanças, em 1987; no Ballet Popular do Sul, em 1989; no Ballet Phoenix, de 1984 a 1994; e, por fim, no Grupo Mouvere, de 1997 a 1998.

Ela considera sua experiência no Ballet Phoenix como bailarina, professora e coreógrafa da seguinte maneira: "foi uma experiência de vida e não só da dança. Conheci muitas pessoas. Entendi o significado da felicidade. Aprendi a me conhecer. Foi demais, sem palavras" (2014, p. 3). E relata que consegue ver isso agora na sua fase de professora acadêmica, pois ela une a teoria com toda essa bagagem prática que carrega. Sobre a técnica daquela época ela fala: "Me achava uma bailarina média, mas via que tinha uma luz diferente. Fui potencializada por coreógrafos como a Jussara e o Edison que viam este meu diferencial, apesar de tecnicamente ser bem abaixo" (2014, p. 3).

Em 1994, a coreógrafa Anette Lubisco saiu do Ballet Phoenix e viajou para Toronto, no Canadá, para estudar com importantes mestres da dança jazz, porém ela destaca o professor Stélio Calagias e a professora Pat Miner. Foi para aprofundar seu conhecimento na técnica

de dança jazz, mas acabou tendo contato com o Ballet Contemporâneo da Pat Miner, “uma técnica solta e interessante” (2013, p. 4), pela qual “se apaixonou” (2013, p. 4) e que a levou a retornar a esse país por mais duas vezes.

Em 1995, quando voltou ao Brasil, estava com um trabalho diferenciado, pois nessa viagem conseguiu “se descobrir melhor” (2013, p. 4). Nesse retorno, começou a trabalhar com bailarinos independentes, sendo alguns deles, Andreia Druck, Peter Lavratti, Luciana Dariano, Luciane Coccaro, entre outros. Desde então, “comecei a me encontrar mais como coreógrafa, porém me achava ruim. Eu não entendia do meu processo ainda, mas foi um momento muito bom que eu vivi” (2013, p. 4). Ela afirma que aprendeu muito no contato travado com esses grandes artistas. Seu processo coreográfico tinha maior fluidez, muito pela leitura que os bailarinos traziam de seus corpos e pela visão que demonstravam sobre a arte da dança.

De sua última viagem ao Canadá, Anette trouxe um trabalho coreográfico chamado *Um Olho no Escuro*, criado por Jadson Caldeira. Esse coreógrafo era um brasileiro morando no exterior, cuja saudade que sentia, influenciou na obra que concebeu para Anette. Ela conta “que era uma coreografia horrorosa, mas que foi um desafio, por isso quis aprender” (2013, p. 4). Logo que chegou ao Brasil, estava ocorrendo o II Porto Alegre em Cena e ela foi convidada para dançar essa coreografia na abertura do evento. A imprensa logo tratou de divulgar sua participação com a seguinte chamada “Anette Lubisco vai dançar nua e suja” (2013, p. 4). A direção artística do trabalho apresentado em Porto Alegre ficou dividido entre Deborah Finocchiaro e o Leverdógil de Freitas, ambos atores.

Anette relata que apesar de “ter sentido vergonha de dançar algo horrível foi interessante e importante, porque foi um trabalho divisor de águas, pois a bailarina toda estética com movimentos graciosos não arrancou aplausos da plateia ao fim” (2013, p. 4). Foi uma “coreo-

grafia arrojada e estranha" (2013, p. 4) em que Anette realmente dançou pelada e suja, e essa não era a forma habitual na qual ela se apresentava nos palcos de Porto Alegre. Em 1994, criou solos e duos independentes, sendo eles: *Aonde, Somente Certo, Rir de Amor, Bichos e O Homem Cego*.

Em 1995, criou sua própria companhia, denominada Anette Lubisco Cia de Dança. Nesse período, diversas obras coreográficas foram feitas por Anette Lubisco, entre elas estão: *Um Quadrado*, de 1995; *Num Act*, de 1995; *AquaQuatro*, de 1996; *Doll*, de 1996; *Demage*, de 1997; *Sinos Um Dois Mais Quatro*, de 1998; *O Homem que Tomba*, de 1999; *Cenas Poéticas*, de 1999; *Colors*, de 2000; *Espelho D'água*, de 2001; *Folon – o caminho de volta*, de 2002; e *Por causa da Chuva*, de 2006.

Aline Haas fala sobre a coreografia *AquaQuatro*: "é uma coreografia que ganhou vários prêmios, a Anette Lubisco Cia de Dança foi para um festival de novos coreógrafos no Rio de Janeiro e apresentamos o AquaQuatro. Lá ganhamos como melhor grupo de execução" (2014, p. 7). A bailarina vê grande potencial nessa coreografia e destaca: "Foi um momento de reconhecimento do trabalho dela no Brasil, por várias pessoas, por críticos de dança que vieram pra Porto Alegre, em eventos" (2014, p. 14).

Sua carreira como professora e coreógrafa teve um grande impulso nesse período. Em 1998, dançou pela última vez uma obra criada por ela "o último trabalho que eu dancei que era meu, foi um duo *Sinos*, pois eu não gostava de coreografar para mim" (2013, p. 5). Essa obra foi apresentada no Teatro Renascença no "V Porto Alegre em Cena". Nessa apresentação, Fred Traguth, pesquisador de dança e curador de eventos na Europa, estava na plateia junto com seu amigo, que mora no Canadá, Newton Moraes. Após vê-la dançar, convidou-a para ir à Alemanha para participar de um festival no qual ele era curador. Anette foi convidada para dar um curso chamado de *Jazz Dance* e outro de *Jazz Dance Repertoire*, no 12º Internationales Tranzprojekt Bielefeld.

A bailarina Camila Arioli destaca ainda a coreografia *Fóllon*, apresentada no ano de 2002, e diz: "foi um trabalho bárbaro, era um lugar imaginário que a gente dançava muito feliz, o grupo era bem unido e foi um trabalho intenso" (2014, p. 5), ainda acrescenta que a obra coreográfica continha movimentos de braços marcantes.

A evolução da dança jazz em Porto Alegre se deu através do interesse e da busca de informações dos professores nos grandes centros urbanos e no exterior e, ainda, em festivais, que também contribuíram para a divulgação e intercâmbio dessa técnica (HAAS et al, 2013).

Anette Lubisco faz parte dessa geração de professores que buscaram aprimorar o conhecimento em dança fora do país. Assim, quando voltou ao Brasil, iniciou sua especialização em dança na PUCRS. Seu trabalho de conclusão foi sobre "As Formas Corporais de uma Movimentação de Dança" e sua orientadora foi Aline Haas. O contato de Anette Lubisco e Aline Haas foi para além de coreógrafa e bailarina, isso fica explícito quando Aline traz na sua fala: "Desde 1996, eu acompanho a trajetória de Anette como amiga, aluna, participante do grupo de dança e orientadora de trabalho de conclusão" (2014, p. 3). Anette também não deixa de citar Aline: "Uma das pessoas importantes para mim, foi a Aline. É uma fã incondicional do meu processo" (2014, p. 4).

No meio desse percurso, Ângela Garcia, estava idealizando Curso de Tecnólogo em Dança da ULBRA/Canoas. Ângela convidou Anette para integrar o quadro de professores do curso. "Primeiramente não queria ir, por não ter concluído a pós-graduação, porém fui dar aula na ULBRA e consegui concluir minha pós." (2013, p. 5). Então se inicia uma nova etapa, na qual ela consegue aproveitar tudo da sua prática pedagógica. Seu último trabalho coreográfico em forma de espetáculo foi o *Por Causa da Chuva*.

Em análise realizada no Currículo Lattes de Anette Lubisco, podemos perceber que sua busca por diferentes cursos de dança jazz, dança contemporânea e

ballet clássico foi mais intensa a partir de 1982, em diversos espaços e cidades. De 1996 a 2000, foi premiada em diversas coreografias em diferentes festivais no estado do Rio Grande do Sul. Desde que iniciou sua carreira como professora de dança, ministrou aulas e cursos em diversos lugares no estado e atuou como jurada em festivais.

Durante toda a trajetória de Anette Lubisco, ela precisou fazer algumas pausas como coreógrafa, justamente por estar focada na sua carreira como professora acadêmica. Porém, essa prática de coreografar e criar está tão intrínseca na sua vida, que esse tempo existe só para reorganizar suas atividades. Como podemos ver na fala de Aline Haas: "ela não consegue parar como coreógrafa, porque tem isso dentro dela, então acho difícil ela querer parar" (2014, p. 7).

Considerações finais

Através desse estudo constatamos os caminhos pelos quais Anette Lubisco percorreu como bailarina e coreógrafa. Foi possível identificar as pessoas que influenciaram o seu trabalho e como se delineou o seu processo coreográfico. Podemos destacar a mudança nesse percurso com a entrada da coreógrafa no meio acadêmico, quando amadureceu sua forma de relacionar a prática com a dogmática.

Por não ter iniciado seus estudos na dança quando criança, Anette teve uma trajetória diferente de muitos coreógrafos, porém, com a vontade de querer entender melhor esse movimento, ela buscou sempre estar engajada em muitos meios e colocar no corpo várias linguagens da dança. Toda essa performance de vida levou Anette Lubisco a construir a pessoa que ela é hoje, por isso todas as etapas de sua vida foram importantes para constituir-la. Foi um processo no qual ela desenvolveu estratégias de ensino e que ficam evidentes no momento de suas criações.

Anette Lubisco é uma referência e inspiração para muitos de seus alunos, alguns buscam aprofundar-

se no seu estilo para disseminá-lo como discípulos, formando uma nova geração. Camila Arioli é exemplo de seguidora, pois atribuiu muitas características de Anette nas aulas que ela ministra em Bento Gonçalves. Além de disseminadores, a coreógrafa possui bailarinos apaixonados por seu estilo e apreciadores que acompanham seu trabalho há anos e sempre que possível buscam estar presentes nas aulas dela, esse é o caso de Aline Haas.

Referências

ARIOLI, Camila. **Entrevista com Camila Arioli**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2014.

HAAS, Aline; DALMOLIN, Caroline; PORTO, Natália Athayde. **Dança jazz em porto alegre: origens e evolução**. Arquivos em movimento, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 47-61, jan/jun2013.

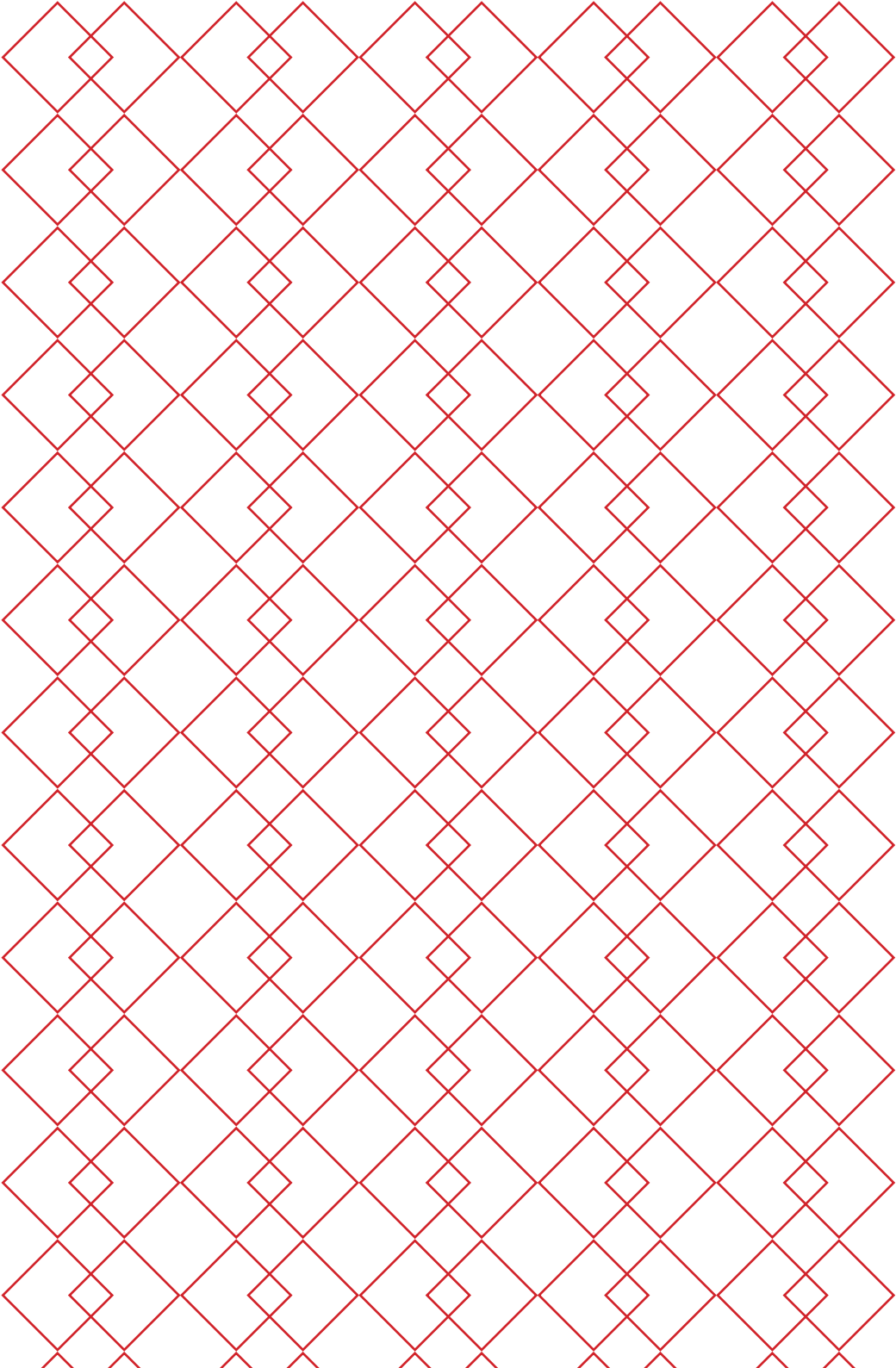
HAAS, Aline. **Entrevista com Aline Haas**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2014.

LUBISCO, Anette. **Entrevista com Anette Lubisco I**: Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2013.

LUBISCO, Anette. **Entrevista com Anette Lubisco II**: Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2014.

MIRANDA, Andrea Nedeff. **Entrevista com Andrea Nedeff Miranda**. Projeto Garimpendo Memórias. Porto Alegre: Centro de Memória do Esporte, Esef/Ufrgs, 2014.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Uma possível história da dança jazz no Brasil**. ANAIS. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes, 2005.



DANÇA E
DIVERSIDADE



DANÇA DIVERSA

Fabiane Póvoa¹

¹ Licenciada em Educação Física Plena pela Universidade Luterana do Brasil - ULBRA, Canoas-RS no ano de 2006, com Especialização em Arte, Corpo e Educação - 1º edição da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2009. Professora de Dança na escola Paraolímpica Gaúcha- RS Paradesporto, desde 2013. Professora de Educação Física e Dança na APAE do Município de Eldorado do Sul, desde 2013.

“A cultura consiste em criar não em repetir”.
(Paulo Freire)

A arte de se expressar seja corporal, cênica, sonora ou visual ultrapassa todas as barreiras, pois permite transformar o nosso ser interior, trazendo à tona toda beleza de cada ser humano.

O conceito da dança diversa surge dos estudos e acompanhamentos de trabalhos realizados pelo meu interesse pela dança inclusiva. Observei esse modo de encarar a dança pelo olhar diferente que percebe a inclusão, pois incluir significa envolver, pôr, estar dentro; incluir a pessoa com deficiência. A proposta da dança diversa tem a pretensão de contemplar a todos, ou seja, não rotula e não diferencia as pessoas.

Algumas pesquisas, como a de Nanni (2008), revelam que aulas de dança com métodos proativos e ações conscientizadoras provocam um maior autoconhecimento, devido aos participantes vivenciarem a dança de forma ativa. Como um dos resultados, os alunos ficam mais propensos a atos conscientes derivados de induções de sua própria problemática corporal na relação com o outro. Ultrapassar as resistências de modo a se apresentar corporalmente em um âmbito disponível e adaptável as suas necessidades e a do outro e estabelecer mudanças da postura corporal pela fluência, amplitude e extensão dos movimentos, tanto em nível individual quanto coletivo são, também, possibilidades desses tipos de métodos mais flexíveis com foco de atenção integral no aluno, na sua personalidade, nas suas necessidades,

nos seus limites, nas suas potencialidades e superações.

Entendemos que, no momento em que se oportuniza a dança sem pré-requisitos para um grupo multifacetado, transformações são possibilitadas, como a mudança de paradigma da pessoa com deficiência perante a sociedade e, inclusive, em relação à própria dança. Observamos essa transição como um evento muito importante no desenvolvimento da pessoa devido a essas ressignificações.

Pensar a dança é pensá-la em múltiplas dimensões... Pensar em dança é pensar, também, na inclusão social, pois essa visão global afirma que incluir não é agrupar em contextos diferentes e diversos públicos, por momentos ou por anos. Pensar a dança nessa perspectiva humana é apostar em um trabalho que visa em sua totalidade, realmente, integrar, unir, adaptar e valorizar o indivíduo como ser único e social, independentemente de suas características cognitivas, físicas, motoras e sociais.

É preciso ter apoio de uma política pública para efetivar condições para que a esfera da inclusão transpasse a ilusão ou as poucas iniciativas, para que se torne uma prática cotidiana capaz de atender a todos sem preconceitos e discriminações, fomentando a cidadania e os desejos pessoais e coletivos no cenário da arte, da dança, independente de estilos ou técnicas.

Pode-se, ainda, inferir essa relação entre a dança e a inclusão social através das concepções que vários autores e pesquisadores da dança comentam em seus estudos, salientando que dança é manifestação de emoções, de sentimentos, de expressão. Destacam, ainda, que a dança pode auxiliar no desenvolvimento global e harmônico de seus praticantes, sendo então uma experiência significativa para a melhora e o desenvolvimento de benefícios sociais, afetivos, físicos e psicológicos.

Soler (2003) destaca que, através da dança, pode-se trabalhar a sociabilidade, promovendo o contato, a amizade, aprimorando o companheirismo e o senso de

solidariedade com o próximo.

Beltrame, Tremea e Ceolin (2003) abordam que utilizar a dança como um dos meios para interação da realidade e do exercício da corporeidade constitui-se em um dos prováveis objetivos que devem estar presentes no cotidiano dos profissionais com os seus alunos, através do movimento, compartilhando momentos alegres e prazerosos e, também, aprendendo a superar suas limitações (cada um a sua maneira), expressando seus potenciais.

Os educadores devem auxiliar os alunos com um repertório de movimentos amplos, oportunizando a experimentação com o seu corpo e com o corpo do outro, abrindo um leque de capacidades realizáveis por todos.

Tolocka (2006) coloca que a dança permite uma nova postura diante das possibilidades artísticas, esportivas e estéticas constituindo-se como uma forma de resistir às limitações impostas e de romper com padrões vigentes.

A dança deve ser experimentada por todos, sem limitações e sem preconceitos, com liberdade de expressão e transformação. Nesse contexto, a dança inclusiva é um meio de inserir socialmente e artisticamente todas as pessoas, gerando modificações aos valores culturais e corporais. Torna-se, também, um meio de manifestações corporais, pois as pessoas aprendem a viver com as diferenças umas das outras.

Para Gaio (2006), dançar sem limites é incluir diferentes no mesmo espaço, distribuir alegria por todos e para todos, aceitar corpos e corpos, vislumbrar o belo nos movimentos e figuras que afloram da diversidade humana.

O cenário da dança, atualmente, está passando por diversas transformações advindas, principalmente, de inquietações de pesquisadores, estudiosos, bailarinos, coreógrafos, alunos de cursos de graduação (Educação Física e Dança), entre outros interessados com seus processos.

Nesse sentido, o trabalho de Dança Diversa tem

como ideia central uma promoção e ampliação dessa área do conhecimento. Através dessa articulação global, essa prática está aliada ao desejo de uma sociedade mais justa e inclusiva.

No início de 2013, comecei a trabalhar com dança e deficientes no RS Paradesporto. Foi uma experiência muito válida, mas no final desse ano percebi que precisava de outros procedimentos para trabalhar com inclusão de uma forma realmente significativa, que atendesse a intenção real da inclusão. Foi uma necessidade urgente.

Passéi a atuar com o Grupo de Dança do RS Paradesporto imersa nesta nova proposta compreendida como um trabalho inclusivo que se preocupa com a Dança Diversa, por atender um público diversificado de pessoas com ou sem deficiência.

A metodologia utilizada nas aulas dessa proposta interativa, inclusiva, é baseada nos estudos de Rudolf Laban e Van Djck, adaptada às pessoas com deficiência. Dessa forma, foi surgindo um modelo contemporâneo de dança inclusiva, que valoriza a participação de todos a partir de aprendizagens com suas diferenças e semelhanças. A comunicação permeia, em todo momento, a construção do diálogo entre os participantes, favorecendo o uso de sistemas de comunicação alternativa e/ou suplementar e da Língua Brasileira de Sinais (Libras).

Essas formas diferenciadas de comunicação fazem parte de nossa criação coreográfica e de nossas apresentações em grupo, seja pelo uso dos sinais, objetos referenciais ou figuras do PCS ou COMPIC (figuras pictográficas e ideográficas). Esse método visa resgatar a qualidade de vida dos participantes, desenvolvendo valores como respeito e cooperação, fundamentais para que haja um bom diálogo e compreensão entre as pessoas.

São realizadas entrevistas individuais e conversas em grupo para a compreensão do ser, da fase que os alunos estão vivendo, para conhecimento dos interesses pessoais de cada um e para delimitar "cores e sonetos" das aulas. O trabalho passa por fases distintas como: entrevistas e formação do grupo; iniciação à dança, teo-

ria e prática; aprendizado de movimentos com e sem a cadeira de rodas, muletas, etc., práticas de solo; composições e atividades rítmicas; elaboração coreográfica e cenográfica; apresentação em espetáculos culturais/musicais; e avaliações, adaptações e monitoramento em reuniões trimestrais.

O objetivo da Dança Diversa é atender o público de crianças e jovens com e sem deficiência e os objetivos específicos abrangem: estimular esse público à prática da dança; promover autonomia corporal através dos movimentos da dança; proporcionar integração e vínculo entre os alunos e com a Associação do RS Paradesporto; incluir os alunos na sociedade através de apresentações em festivais e eventos; e motivar os alunos para participação nas atividades da escola.

As aulas são ministradas duas vezes por semana, no Teresópolis Tênis Clube, com duração de 1h, para duas turmas (uma em cada turno: manhã e tarde) e possui uma estrutura organizada em três partes integradas. A primeira, considerada sessão inicial (aquecimento e alongamento), tem a finalidade de preparar o corpo para os momentos seguintes. A segunda, considerada sessão principal, tem a finalidade do ensino da coreografia e posteriormente ensaio da mesma; consiste na reprodução de movimentos, união de movimentos e por último a execução da coreografia. A última é a sessão final, caracteriza-se por "uma volta à calma", com exercícios e alongamentos relaxantes.

A construção da coreografia para o nosso grupo é um processo com a participação ativa dos alunos, com uma duração aproximada de quatro meses. Esse processo prima por uma especial atenção em toda a elaboração e criação da coreografia, desde o cuidado com a seleção das músicas até o que consideramos essencial: respeitar os limites e individualidades de cada aluno e considerar as opiniões dos participantes.

Após o término desse processo, nossa meta é "aperfeiçoar" a coreografia para que os alunos sintam sua vibração e para que se sintam mais familiarizados

com os movimentos e até mais motivados. Diante desse quadro de movimentos, interações e coreografia, o grupo também participa de festivais e eventos com apresentações artísticas, pois isso, também, é um dos objetivos do nosso trabalho.

As concepções que damos às coreografias são obtidas de leituras e, assim, selecionamos alguns autores que nos auxiliam a desenvolver nossa proposta. Entre os conceitos que nos apoiam destacamos uma ideia proposta por GARCIA e HASS (2006). As autoras defendem que a coreografia “É o resultado corporal da arte de criar dança(s). Uma sucessão de movimentos executados ao som de músicas ou outros elementos rítmicos.” (p.86).

Nessa lógica de visão coreográfica que, também, segue outros apoios teóricos e experienciados, nasceu, em 2014, o trabalho *Desafio*, caracterizado como uma coreografia coletiva composta por um trio misto. *Desafio* veio à tona a partir de três inspirações: prótese da perna do Vinicius, timidez do Felipe e muleta de apoio da Luana e foi criada basicamente em duas etapas. A primeira foi desenvolvida individualmente com cada integrante e, por fim, ocorreu a união dos movimentos para caracterizar o término da coreografia. Esse trabalho, em 2014, foi apresentado em eventos como: 1º Mostra de Dança Sogipa (04-06); Festival de Inverno de Dança de Porto Alegre, no Teatro Renascença (02-08); Abertura no II Colóquio de Pesquisa em Dança na Sogipa (08-10) e Abertura do Evento Dança para Todos na Sogipa. (24-10).

Fazer considerações sobre esse trabalho é um mergulho, pois traz uma vivência ainda não concluída, no sentido da visão que esse trabalho promove e inspira a continuar realizando esse tipo de coreografia. É como se fosse um desafio inspirado no *Desafio* para continuarmos investindo na Dança Diversa, para continuarmos com essa visão justa e potente de dança para todos.

Assim, pensamos que os depoimentos dos próprios bailarinos, integrantes da Coreografia *Desafio*, por si só, trazem considerações a nossa proposta, que pre-

tendemos manter e fomentar como uma possibilidade efetiva de trabalhar com inclusão e dança.

“Foi muito importante tudo isso, porque vou levar para a minha vida toda.” (Vinícius). “Dançar a coreografia *Desafio*, me senti bem. Foi bom, foi legal e me sentia feliz.” (Felipe). “A coreografia *Desafio* me ensinou que não existe limite na dança. A dança me ajudou muito como lidar com a minha timidez. Na hora das apresentações, sempre ficava nervosa, mas ao mesmo tempo feliz.” (Luana)



Foto: Cintia Florit Moura



Foto: Cintia Florit Moura



Foto: Cintia Florit Moura



Foto: Cintia Florit Moura



Foto: Cintia Florit Moura

Referências

BELTRAME, T. S.; TREMEA, V. S.; CEOLIN, C. R. Z. **A Dança e o portador da Síndrome de Down**. Cinergis: Santa Cruz do Sul, v.4, n.1, jan./jun. 2003.

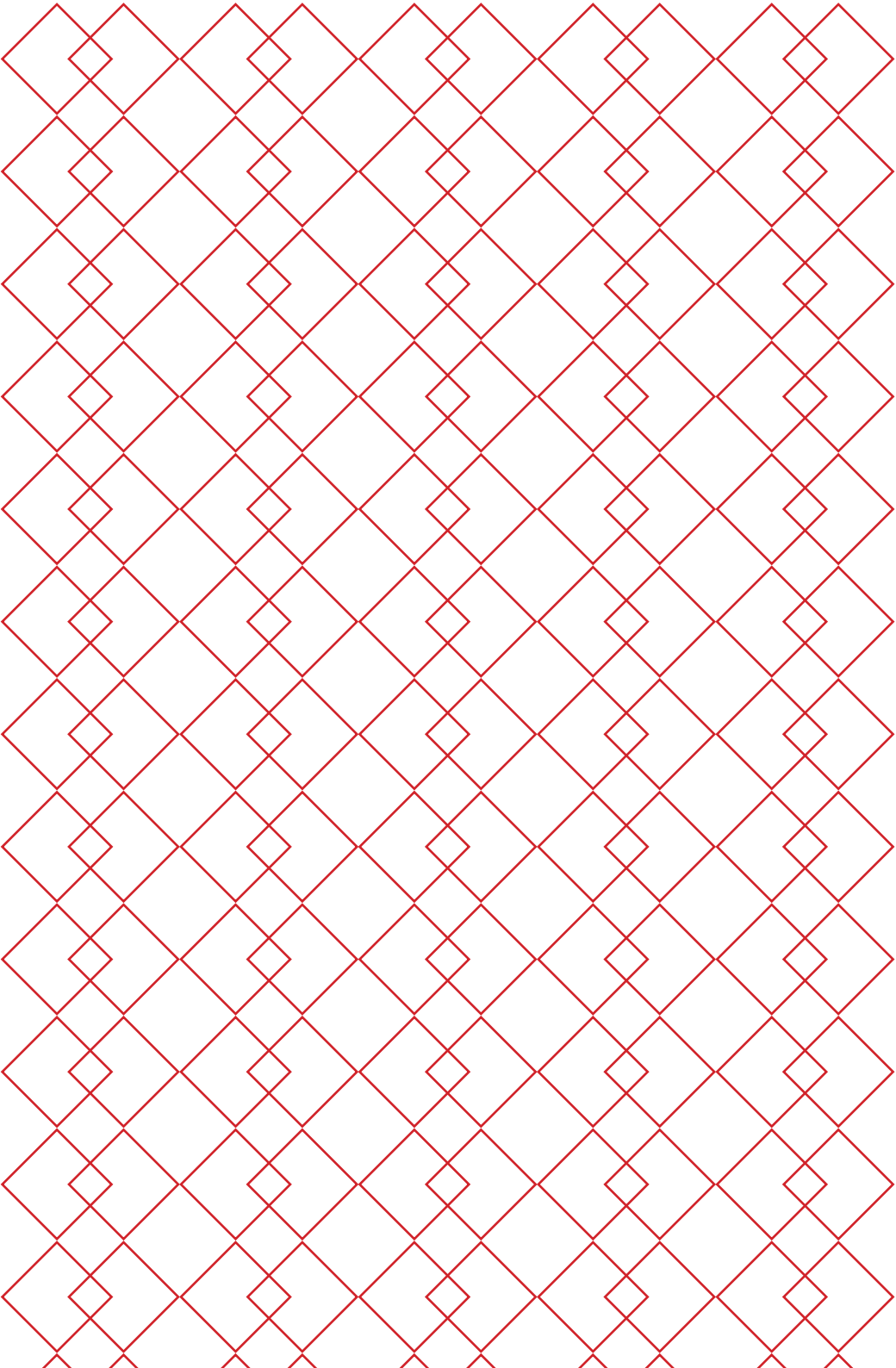
GAIO, R.; Batista, J. C. de **A ginástica em questão: corpo e movimento**. São Paulo: Tecmedd, 2006.

GARCIA, A. HASS, A. **Ritmo e Dança**. 2 ed. Canoas: ULBRA: 2006.

NANNI, D. **Dança: Educação, Princípios, Métodos e Técnicas**. 5 ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2008.

SOLER, R. **Educação física escolar**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

TOLOCKA, R. E. **Educação física e diversidade humana**. In: DE MARCO, A. Educação física: Cultura e sociedade.





DANÇA E FORMAÇÃO

EU ME FAÇO SIMPLES POR VOCÊ: COMPARTILHANDO MEMÓRIAS

Raquel Purper¹

¹ Graduada em jornalismo pela PUC-RS e bacharel em Direção Teatral pela UFRGS – RS. Mestra em Artes Cênicas pela UFRGS-RS. Como atriz, participei das peças "Oração", de Fernando Arrabal (1997) e "Mesa para Seis", de Paulo Berton (2001). Dirigi peças como "Variações sobre a morte de Trotsky", de David Ives (2004), "O Rinoceronte", de Ionesco (2005) e "Seis personagens à procura de autor", de Pirandello (2006). Participei da Escola Livre de Dança de Porto Alegre de 2008 a 2010. Atuei como intérprete-criadora nos espetáculos do Grupo Experimental de Dança: "Eu me faço simples por você" (2008), "Alguma coisa acontece" (2009), "Pulp Dance" (2010) e "Faz de conta que" (2010). Fui professora do curso de Graduação em Dança: Licenciatura da UERGS - de 2011 a 2013. Atualmente, sou doutoranda em Teatro pela UDESC - SC e investigo ações artísticas a partir da relação corpo e política. Em 2013, comecei a integrar o Coletivo de pesquisa e criação Mapas e Hipertextos, sediado em Florianópolis. Produzimos as Ações de Invisibilidade e Dissenso – intersecção entre as linguagens da dança, do teatro e da performance - intituladas "Sobre (im)posições nos Anais Vol.7", "Mundo CA(R)NI", "Aparência e Permanência", "Rainhas Latrino-Americanas" e "Sem Cabimento".

No ano de 2008, fui selecionada para integrar o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, projeto integrante da Escola Livre de Dança. As aulas eram no turno da tarde. Em uma dessas tardes, tínhamos o ateliê coreográfico para montagem de espetáculo, ministrado pelo coreógrafo Airton Tomazzoni. O espetáculo montado, nesse ano, chamou-se *Eu Me Faço Simples Por Você*. Juntamente com o ateliê, os participantes do Grupo faziam aulas de dança contemporânea, dança moderna, abordagem somática, *hip hop*, balé clássico e muitas outras. Experimentei um treinamento em diferentes estilos de dança para, então, atuar da maneira que meu corpo respondesse, podendo tornar-me colaboradora nos processos de criação do Grupo.

Diversidade foi uma das marcas do Grupo Experimental em 2008 e foi também uma das características que mais chamou a minha atenção e impulsionou a escolha pelo Grupo como objeto de estudo da minha pesquisa de mestrado. O Grupo era formado, em 2008, em sua maioria, por atores e por pessoas que não tinham contato com a dança há muito tempo. Escolhi, então, pesquisá-lo pela singularidade que apresentou e por eu estar dentro de um processo que me pareceu excepcionalmente democrático: os artistas que participaram do Grupo Experimental, em 2008, possuíam formação diversificada - uma minoria possuía formação em dança, a maioria, formação em teatro e havia também não-dançarinos.

Eu estava há bastante tempo sem dançar, mas não sem estar envolvida em produções de espetáculos. O que me chamou muito a atenção foi o espaço de produções dado pelo coreógrafo aos dançarinos. Eu sempre me identifiquei com esse tipo de relação e, na maio-

ria das minhas experiências como diretora, tentei fazer isso, embora percebesse que os atores eram, em geral, muito dependentes das minhas concepções e dos meus pensamentos sobre a cena. Nesse processo do Grupo Experimental, percebi que os dançarinos podiam propor e que nem tudo que ia para a cena partia somente da cabeça do coreógrafo. Além disso, o coreógrafo não criava a coreografia no seu corpo para depois repassá-la para nós, dançarinos, como geralmente um coreógrafo tradicional faria.

A minha turma, no ano de 2008, frequentava as aulas sempre no mesmo turno. Devido a esse intenso convívio, criamos um vínculo muito forte. Quando começamos o processo de criação do espetáculo dentro do ateliê coreográfico, já possuíamos uma característica de grupo. Conviver significa perceber, compreender, criar intimidade, ser cúmplice. É possível pensar no desejo de pertencer a um grupo como um indício de disponibilidade para a criação através do convívio. A ideia de uma experimentação criadora faz com que os processos de criação se tornem também uma busca por refazer a si mesmo, através da compreensão da potência existente nas relações que se estabelecem com os outros e até consigo mesmo. Ter o poder de afetar e também se permitir sentir os afetos, intensificar os encontros. A plenitude do percurso está em permitir a autoprodução, que pode referir-se à conexão consigo em busca de um autonascimento e também ao grupo como um todo, que busca constantemente a (re)criação, como é o caso do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre.

(Re)criação e autonascimento. Essas denominações remetem ao conceito de autopoiese, que, simplificada, significa autoprodução. Segundo Mariotti (1999), a palavra surgiu pela primeira vez na literatura internacional em 1974, num artigo publicado por Varela, Maturana e Uribe, para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Nóbrega (2000) revela que autopoiese deriva do grego *auto-poiein*, que significa autofazer-se e diz respeito à orga-

nização dos seres vivos em sua complexidade dinâmica. Essa complexidade refere-se à diversidade química das moléculas orgânicas, tornando possível a existência dos seres vivos, especialmente pelas diversas reações moleculares envolvidas nos processos que a produzem. Esse padrão de auto-organização refere-se à configuração dinâmica das relações entre os componentes. O processo autopoietico é circular, no qual todo e parte entrelaçam-se. A célula e suas membranas realizam um jogo dinâmico, flexível, de troca contínua com o meio, mas sem perder a sua constituição interna, sua identidade. Nesse exemplo específico sobre a relação das células com o meio sem a perda da autonomia, é que visualizo similaridades com as características do Grupo.

A plenitude do percurso está em permitir a autoprodução, que pode referir-se à conexão consigo em busca de um autonascimento e também ao grupo como um todo, que busca constantemente a (re)criação, como é o caso do Grupo Experimental. Ao mesmo tempo em que dançamos juntos, nos comunicando através dos nossos corpos, nos autorrecriando enquanto corpos que se movimentam, conseguimos manter uma autonomia no que se refere à singularidade do corpo de cada um. No Grupo Experimental, especificamente, é oferecido espaço para esse comportamento. Criamos como um conjunto, porém cada corpo autônomo aparece na sua individualidade e é impulsionado a criar em função dela também.

As cenas do *Eu Me Faço Simples...* foram criadas aleatoriamente. Foram colocadas em uma ordem uma semana antes da estreia, pois também tinham que estar relacionadas aos vídeos. Existiram dois momentos que foram chamados de “grupo 1” e “grupo 2”, que foram criados com os mesmos princípios coreográficos, porém eram realizados por pessoas distintas. Isso na estreia, pois, como já mencionei anteriormente, fizemos muitos ajustes para que pudéssemos continuar nos apresentando e algumas pessoas acabaram participando dos dois “grupos”, em algum momento. Essa coreografia foi criada a

partir de um princípio de respiração, observando a movimentação da cabeça, do tronco e dos braços. Cada dançarino teve um momento de pesquisa individual. Após a observação, o coreógrafo sugeriu algumas trajetórias a serem feitas no espaço, com um determinado número de pessoas, colocando cada pessoa em uma posição inicial e indicando a sua trajetória.

Eu Me Faço Simples Por Você estreou em dezembro de 2008, no Teatro Renascença, em Porto Alegre, com 12 dançarinos, 9 cenas e um telão ao fundo do palco que projetava depoimentos dos dançarinos sobre “Como começar?”. Em janeiro de 2009, houve outra apresentação similar à estreia em termos de formato, no mesmo Teatro Renascença. Em março de 2009, desenvolveu-se uma adaptação para ser apresentada no Parque Farroupilha (Redenção) – 10 dançarinos, 2 cenas cortadas, espaço ao ar livre, nenhum tipo de iluminação e sem telão. Em junho de 2009, houve apresentação na cidade de Bagé - outro espaço (um ginásio), 10 dançarinos, 1 cena cortada e um telão instalado ao lado do palco e não ao fundo. Em julho de 2009, volta-se ao Teatro Renascença, com 8 dançarinos, coreografias recriadas e sem a projeção em tela.

Durante o processo de criação, houve muitas adaptações e também alterações no que se refere aos integrantes no Grupo Experimental. Houve muita dedicação daqueles que ficaram para que o espetáculo tivesse continuidade, pudesse trilhar um caminho mesmo estando em processo de constante (re)criação, pois quando surgia uma possibilidade de apresentação, o elenco se motivava para ensaiar e para criar coisas novas, já que sempre havia o problema em relação ao número de dançarinos. A cumplicidade entre os integrantes influenciou na trajetória que o espetáculo trilha. A disponibilidade e vontade dos dançarinos e do coreógrafo foram essenciais para que as apresentações acontecessem e, de fato, isto ocorreu devido a uma boa convivência, entendimento e confiança entre os participantes durante o processo de criação, pois, mesmo com a saída de in-

tegrantes, o Grupo, ao invés de se sentir enfraquecido, parecia que se revitalizava.

Naquele ano de 2008, afetos foram cultivados. Uma conexão talvez indescritível em palavras, mas rica em sensações. Primeiro ano de um grupo de dançarinos que, em sua maioria, não eram dançarinos. Como explicar a intensidade das relações? Talvez por ter se constituído, praticamente, um grupo de atores, que sentiu a tendência da própria cultura do teatro ao trabalho em grupo? Por ser uma novidade para todos e, na atmosfera de insegurança e imprevisibilidade, se uniram para transpor seus medos? Por terem conseguido desenvolver uma trajetória de (re)criação constante de um espetáculo mesmo com a mudança de integrantes? Acredito que todos estes fatores e suas decorrentes reflexões foram responsáveis pela intensidade e comprometimento existentes nesta composição. Essa experiência de grupo deixou marcas na minha memória e no meu coração, principalmente no que se refere ao exemplo de um espaço político de se fazer/pensar dança, no qual a potência dos encontros, a delicadeza, a generosidade, o afeto e a dedicação foram os principais agentes.

Referências

TOMAZZONI, Airton. **Grupo experimental de dança da cidade: exercício de compartilhar**. 2009. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2009/10/22/grupo-experimental-de-danca-da-cidade-exercicio-de-compartilhar/12887>> Acesso em: 20 jul. 2010.

TEORIA E PESQUISA NA PROFISSIONALIZAÇÃO EM DANÇA DO VENTRE

Brysa Mahaila¹

¹ Brysa Mahaila (nome artístico de Cátia Davoglio Ribas) Professora Universitária do curso de Pedagogia do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, é Mestre em Processos e Manifestações Culturais (FEEVALE, 2013), Especialista em Dança e Marketing (PUCRS, 2003 e 1992), Bacharel em Comunicação Social, Relações Públicas (PUCRS, 1986). Diretora do Templo do Oriente Dança do Ventre, onde atua como professora, coreógrafa e bailarina desde 1996. É pesquisadora em Dança do Ventre há 20 anos e coordenadora do Curso de Formação Profissional em Dança do Ventre do Templo do Oriente desde 2004. Entre os principais trabalhos artísticos destaca-se a participação na Novela O Clone, Rede Globo em 2002. Colunista da Revista Shimmie, especializada em Dança do Ventre no ano de 2012. Prêmio Açoriano de Dança como destaque de Dança do Ventre em 2015. Autora da Coleção em 3 volumes, Os pilares da profissionalização em Dança do Ventre, editora Kaleidoscópio de Ideias, São Paulo, 2016.

O crescente mercado da dança oriental egípcia no Brasil e no mundo é um fenômeno observado principalmente nas últimas duas décadas. Entre outros fatores que influenciaram esse ambiente, destacam-se a mídia e o advento das redes sociais, estreitando a comunicação entre o público interessado no assunto e as fontes de informação. Entre os fenômenos mais conhecidos, destaca-se a novela *O Clone*, apresentada pela Rede Globo, em 2002, ocasião em que essa dança apareceu para o grande público no país.

Conhecida popularmente no Brasil como dança do ventre, essa arte milenar originária do Egito ganhou popularidade no mundo a partir da década de 1940 aproximadamente, quando tornou-se um espetáculo cênico adaptado ao gosto ocidental, porém mantendo traços da cultura original oriental, os quais permanecem até hoje.

O número de professoras e bailarinas de dança do ventre cresce a cada ano em todo território nacional. Recentemente uma revista especializada², fez uma série de matérias registrando o mapa da dança do ventre no Brasil e, atualmente, há dança em praticamente todos os estados do país. Embora frutífero, a profissionalização dentro desse segmento ainda é precária. A grande maioria dos cursos disponíveis foca no desenvolvimento prático e técnico e, embora sejam conteúdos necessários, exercer a profissão de professora de dança do ventre deveria ir muito além das aulas práticas e coreografias.

Em 2004, pensando em oferecer conhecimentos teóricos, além dos conteúdos práticos, surgiu um dos primeiros cursos de formação profissional do Brasil, o curso

da Escola Templo do Oriente, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, oferecendo informações nas áreas de história, cultura, folclore, ritmo e musicalidade, além de assuntos complementares para uma formação profissional completa em dança do ventre. Dirigido a pessoas que buscam essa profissionalização, esse curso visa organizar todos os conteúdos necessários com aprofundamento, capacitando a aluna ao exercício da atividade de professora e bailarina oriental.

Ao longo da primeira década de realização, o curso promoveu a pesquisa na área da dança do ventre em diferentes abordagens. Como tarefa de conclusão do curso, as alunas pesquisam e escrevem um artigo científico. São dezenas de trabalhos já produzidos, contribuindo para a formação de profissionais mais preparadas e exigentes, elevando a qualidade da dança do ventre, alvo constante de preconceitos e mitos.

O material didático de apoio às aulas foi extensamente pesquisado, tornando-se assim um importante guia de estudo para todos que buscam conhecimento na arte milenar da dança do ventre. Em 2016, será lançado, em formato de livro, por uma editora nacional numa coleção de três volumes, intitulada *Os pilares da profissionalização em dança do ventre*.

A contribuição teórica para o desenvolvimento profissional em dança ventre, bem como de outros bailarinos, é de extrema relevância, contudo ainda causa estranhamento a alguns. Mesmo com a expansão dos cursos de graduação e especialização em dança, o estilo dança do ventre ainda não é tão presente nas ementas das disciplinas desses cursos nas universidades.

Esse estilo tão exótico de dança, porém, vem chamando a atenção para sua expressiva participação em festivais, shows e outros eventos e, por isso, ganhou maior notoriedade nos últimos anos, sendo reconhecido e incluído em premiações importantes com uma categoria própria.

É bastante comum ouvir comentários surpresos sobre disciplinas teóricas em aulas de dança e, principalmente, em dança do ventre. Ao estudar a história e

a trajetória da dança através dos tempos, fica clara a sua importância como cultura que faz parte da vida do homem desde os mais remotos tempos. A partir das divisões dos períodos da história, percebe-se que, desde a pré-história, a dança era uma atividade presente na vida das pessoas. Conhecer os períodos da história sob o ângulo da trajetória e evolução da dança traz para a aluna uma maturidade e um conhecimento fundamentais para o exercício de sua profissão. Ao entender a dança como algo presente na humanidade, sua importância social, religiosa e cultural, promove segurança e credibilidade a essa atividade, pois a dança é, e sempre será, patrimônio histórico cultural da humanidade.

A importância da dança, sua evolução, personalidades e diferentes características são resgatadas através dos estudos sobre folclore. Se não há povo sem dança, cada dança existente é resultado dos aspectos culturais, geográficos, históricos e até climáticos de um determinado povo.

É uma enorme sombrinha que abriga o termo dança do ventre, *Rak's al Shark*³ como os egípcios a conhecem, pois essa denominação parte de uma dança híbrida, que tem suas raízes populares em danças como a *Baladi*⁴, complementada por outras influências folclóricas e danças tais como o *ballet*.

Além das danças folclóricas, acessórios usados por esses povos, muitos deles que se perderam ao longo da história, ressurgiram, presentes em shows de variedades, tais como a espada, o pandeiro e o próprio véu, tornando a dança do ventre ainda mais rica em diversidades e variações coreográficas.

Na intensa e necessária jornada de estudos, temas importantes como ritmo e musicalidade precisam de aprofundamento. O legado de pensadores e estudiosos abriram portas para o desenvolvimento das técnicas do movimento, sistematizaram gestos e expressões corporais

3 Rak's = dança e shark = oriente; rak's al shark = dança do oriente ou dança oriental.

4 Baladi é uma dança genuína Egípcia.

que influenciaram as novas concepções da dança e da ciência do movimento.

Ritmo e som são estudos indispensáveis para a profissionalização em dança e, muitas vezes, são conteúdos trazidos de forma periférica ou não aprofundados como outras matérias e, provavelmente, por isso, grande parte das bailarinas se aterroriza com esses temas.

O estudo dos ritmos árabes é fundamental para a dança do ventre, conhecer e interpretar a diversidade de sons que dão origem aos ritmos árabes torna-se um estudo contínuo e que exige a união da técnica da dança com a interpretação musical.

A expressividade em dança oriental, dança do ventre, perpassa caminhos histórico-culturais complementados por uma livre interpretação de sentimentos provocados pela música árabe em cada bailarina. A dramaturgia em dança se estende além do movimento teatral, porque são sentimentos e não histórias dançadas. É através do nosso corpo que nos reconhecemos como indivíduo e é no corpo da bailarina que a técnica é desenvolvida para tornar-se expressividade.

Na sua raiz histórica, a transmissão da dança do ventre vem de uma tradição oral, aprendida e ensinada dentro das famílias, principalmente nas confraternizações. Porém, fora do Oriente, tornou-se um estilo ministrado em escolas nos quatro continentes e, embora sem uma única vertente metodológica, existem padronizações de conceitos e passos que são comuns a essa técnica.

Para a técnica da dança do ventre, a bailarina precisa entender seu corpo e ter consciência da divisão das suas partes, pois serão trabalhadas de forma isolada para posteriormente unir membros inferiores e superiores em harmonia.

Normalmente, é na trajetória e evolução técnica de algumas bailarinas que surge o desejo de profissionalização e, nesse caminho, outras disciplinas são necessárias e importantes para uma formação profissional qualificada. Estudar disciplinas tais como anatomia,

fisiologia e cinesiologia aplicadas à dança do ventre são fundamentais para um trabalho seguro com o corpo das alunas. Entender o funcionamento do corpo, cadeias musculares, estrutura óssea e articulações envolvidas nos movimentos da dança do ventre, trarão segurança a essa prática.

Aliar a técnica específica do estilo oriental a outras práticas corporais tais como alongamento, movimentos de flexibilidade e força muscular complementarão e proporcionarão longevidade a profissionais e alunas.

A carreira profissional em dança do ventre não é uma jornada fácil, além de complexa como a própria dança do ventre, no Brasil a profissionalização nesse segmento ainda está em desenvolvimento. O mercado para bailarinas é bastante restrito, tanto em locais para apresentações quanto nos aspectos que envolvem essa profissão: beleza física, juventude, investimento financeiro em trajes, aulas, viagens de aperfeiçoamento, participação em concursos, para citar alguns aspectos a serem considerados. No exterior, principalmente nos países árabes, existe um mercado promissor, mas além desses aspectos já citados, outros também devem ser considerados antes de embarcar nesse sonho. O mercado para professoras de dança do ventre é bastante competitivo e com outras exigências não menos rígidas, ao contrário, uma boa professora deve estar sempre investindo na sua profissão com estudos contínuos e estar atenta a tudo que acontece no segmento, buscando um diferencial, uma marca registrada e um estilo próprio pelo qual se diferencie. Quanto mais preparada técnica e culturalmente estiver, mais oportunidades surgirão.

Com a expansão do mercado da dança do ventre no país, essa dança aos poucos também ganhará as universidades. Assim, também a pesquisa científica na área da dança do ventre irá crescer, bem como publicações especializadas. Tudo isso trará muitas contribuições para que esse segmento seja legitimado como uma arte que faz parte dos estilos da dança reconhecidos e difundidos no nosso país.

COMO MOSTRAR A ARTE DE UM GRUPO EM UMA COREOGRAFIA?

Silvana Pereira Maciel¹

¹ Graduada em Educação Física - Licenciatura – ULBRA - Gravataí, RS. Cursando Especialização em Dança – UFRGS. Atual Diretora e coreógrafa do Grupo Unidos pela Arte – Marista e do Grupo Dança Teatro Movimento Cênico – CESMAR.

Chamo-me Silvana Pereira Maciel, sou educadora social da Oficina de Dança Cênica no CESMAR (Centro Social Marista de Porto Alegre), situado na Estrada Antônio Severino, 1.493, bairro Mário Quintana, Porto Alegre, RS. O centro possui um espaço com mais de 78 mil m² e, em 2014, a unidade completou 15 anos de atividades. No complexo, também estão localizados o Colégio Marista Irmão Jaime Biazus e o Polo de Formação Tecnológica.

A área socioeducativa e de fortalecimento de vínculos do Cesmar atende crianças e jovens por meio de projetos realizados em parceria com escolas e entidades locais, organizações privadas e governamentais. Além do pedagógico, são explorados o lúdico, o imaginário e o recreativo. Com educadores preparados e identificados com o carisma Marista.

O Cesmar desenvolve oficinas culturais, esportivas e de aprendizagem no turno inverso ao escolar, que incentivam vivências em grupo, formação integral, respeito às diferenças por meio de um processo educativo compartilhado entre educadores e educandos. São oferecidas oficinas de arte em sucata, dança gaúcha, *hip-hop*, percussão, música, banda marcial, patinação, capoeira, culinária, educação física, recreação, aprendizagem (letramento e numeramento), jogos olímpicos, escolinha de futebol, informática e cultura digital, trabalho educativo, teatro, e as que eu ministro: dança cênica e *ballet*.

A unidade também recebe o Grupo de Convivência da Melhor Idade, que celebra a vida, partilha a vida em momentos de inclusão social e valorização da pessoa idosa. Além disso, o grupo de jovens do Trabalho Educativo realiza atividades específicas na área de informática e trabalha questões sobre drogas,

sexualidade, relações humanas, vocações, educação moral e cívica e os direitos e deveres descritos no Estatuto da Criança e do Adolescente.

Todos que passam pelo espaço são convidados a reviver a proposta educativa de São Marcelino Champagnat, o que contribuiu para o desenvolvimento de uma sociedade livre, justa, fraterna e participativa. Sendo uma das unidades que constituem o Cesmar, o Centro realiza mais de mil atendimentos diários a toda a comunidade local.

Semestralmente, o Cesmar oferece vagas para a comunidade em cursos de formação básica em informática. Totalmente gratuitas, as aulas são realizadas pela manhã ou tarde. No final, os participantes recebem certificado de conclusão.

A formação humana faz parte de todo o programa de atividades do Centro Social, proporcionando o resgate de histórias de vida e valores pessoais e contribuindo para o espírito protagonista e de liderança. Tudo isso fez com que eu me apaixonasse por essa proposta. Trabalho lá desde 2008 e muito feliz em ver uma grande evolução na vida daquelas famílias que não tinham muitas oportunidades antes.

Faço aqui também meu relato de experiência de uma criação coreográfica, mas, antes, vou falar um pouco sobre o início de meu trabalho na instituição.

Antes de começar a dar aula nesse lugar, comecei um trabalho de pesquisa, que durou seis meses, que me permitiu diversas reflexões, que vou partilhar com vocês. Em minhas observações, procurava entender as expectativas dos educandos, as angústias dos educadores e o que seria produtivo naquele lugar e para aquele público.

Para iniciar, eu precisava fazer um projeto e dar um nome à oficina, então lembrei de uma frase de Rubem Alves (1933- 2014): “Meu tempo tornou-se escasso para debater rótulos, quero a essência, minha alma tem pressa”. Então mantive o foco em saber como despertar o interesse dos educandos pela dança. Percebia a

dificuldade que os educadores tinham em fazê-los praticar qualquer tipo de atividade física.

É, estamos na era da informática, da comunicação à distância, das relações descartáveis... Então por onde deveria começar, como estimular? Com tantas dúvidas, comecei a me debruçar sobre livros e artigos que poderiam me auxiliar.

Pensando em educação, começo lembrando sempre de Paulo Freire (1921-1997), que para mim foi um célebre educador brasileiro, por seu pensamento pedagógico, e que dizia: "Mudar é difícil, mas é possível" (Paulo Freire).

Após a pesquisa e reflexão sobre os mestres da dança moderna alemã e da dança-teatro como Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joss e Pina Bauch. Esses criadores buscavam novas formas de expressividade para a dança, que me inspiraram arriscar algumas práticas e experiências. Então coloquei o nome da oficina de Dança Cênica Educativa, iniciando com crianças e adolescentes com vulnerabilidade social, proporcionando vivências com dança-teatro, auxiliando no processo de desenvolvimento das capacidades físicas, intelectuais e sociais.

Não posso dizer que foi fácil, acho que tudo que é novo passa por uma certa resistência, demorei um pouco a conseguir transmitir o que eu queria, pois em uma turma com trinta educandos em média, sempre tinha um grande grupo que não queria dançar. Então comecei a mostrar sutilmente a importância da dança, até mesmo na vida de quem não queria ser bailarino.

A resistência maior era na maior parte dos meninos e, como alguns queriam ser jogadores de futebol, eu citava o Neymar Jr, jogador da seleção, como exemplo, que tem uma agilidade incrível, noção espaço/temporal e habilidade. Frisava que sempre comemorava dançando! Levando-os a refletir, por que futuros jogadores ainda tinham vergonha de dançar, nos dias de hoje?

Fui mostrando que dançando eles melhorariam

a autoestima, a coordenação motora, percepção corporal e ainda aprenderiam culturas diferentes, entre outros benefícios. Mostrando que todos podem dançar, independente de deficiências, classe social, raça, sexo, idade ou qualquer outra diferença que possamos ter. Seria como se a dança fizesse uma ponte, encurtando essa diferença e integrando com alegria.

Conquistando aos poucos os educandos, fui conseguindo com que todos realizassem as aulas, com atividades recreativas dançantes, exercícios ritmados, alongamentos dinâmicos e improvisos. Para depois começarmos os processos de criação de performances, coreografias, apresentando em diversos lugares.

Em busca de trocar conhecimentos, fizemos parceria com a oficina de Teatro, com a educadora Silvia Maciel, pois, como disse Clarice Lispector (1920-1977): "Quem caminha sozinho pode até chegar mais rápido, mas quem vai acompanhado, com certeza vai mais longe", foi aí que criamos o grupo Movimento Cênico. Foram anos de trabalho para buscar cada vez mais espetáculos que não fossem partiturados, até que em um dos festivais que fomos premiados, o *Art in Vento*, em Osório (2011), os jurados tentavam adivinhar quem era do teatro e quem era da dança, e erravam, então sentimos que estávamos no caminho que queríamos.

Assim fomos buscando a harmonia, com criações coletivas desenvolvendo espírito de liderança, coleguismo, solidariedade e protagonismo infantil. Enfatizando as qualidades individuais que devem se somar a um trabalho de grupo, dando sempre muita importância ao desenvolver da criatividade. Na forma de expressão corporal em que o(a) educando (a) pode criar diferentes movimentos, através de estímulos musicais, como a improvisação dirigida e/ou espontânea, tornando-se um protagonista.

Agora vou detalhar um processo coreográfico um pouco diferente, que acreditamos ter se tornado uma marca registrada do grupo. Fomos convidados a fazer o show de intervalo do evento *IV Escola Aberta em Dança*,

no Theatro São Pedro. Nunca havíamos apresentado ali, era como um sonho muito distante para a maioria de nossos educandos, e ainda deveríamos seguir um tema: superação.

Começou então o processo quebra-cabeça, e agora? Que música usar? Que coreografia fazer? E outras muitas perguntas invadiam nosso pensamento sobre cenário, figurinos, etc.

Foi então que pensamos: vamos criar uma música, com uma letra que falasse sobre superação, afinal a história de vida de cada educando já daria um livro, mas não queríamos nada triste ou dramático, então estava decidido! Vamos mostrar a felicidade que eles tem ao subir no palco, com um ritmo que eles se identifiquem, algo que tivesse tudo a ver com eles, quase um resumo de nossa história.

Aí surgiu um problema, o grupo era eclético, precisávamos acrescentar mais de um ritmo, senão ficaria restrito apenas a um estilo. Precisávamos mostrar o gosto deles em apenas uma música, mas todo grupo tem algo em comum, no caso deles era a energia que nos passavam todos os dias, a sede de mudança, e isso sem dúvida, não poderia faltar.

Criada a letra, com refrão simples, falando do grupo, do figurino, da preguiça na pré-adolescência e claro da superação! Destacamos alguns protagonismos, respeitando as individualidades. Já na sala, quando cantávamos acertando as vozes, buscando a batida perfeita, fui coreografando, marcando em duas colunas entrando em X, usando instrumento orgânico, simbolizando que viemos de lugares diferentes, mas em algum momento nosso caminho se cruzou, trazendo força, coragem e espírito de grupo.

E, na ponta, colocamos um casal fazendo algumas figuras, com levantamentos, simbolizando os altos e baixos da vida. Depois voltamos todos ao mesmo passo quando nos encontramos, mostrando a sincronia na dança, já nos dividindo em subgrupos, que logo fariam passos diferentes, já que na vida muitas vezes escolhemos

caminhos diferentes para chegar ao mesmo lugar.

Como cenário, colocamos apenas o que realmente seria útil, dois caixotes que servem para dançar em cima e também para em um momento determinado mostrar os talentos de percussão, enquanto outros dançam e fazem acrobacias no solo.

O figurino, teria que ser algo simples e com estilo próprio, então customizamos as camisetas do grupo de formas variadas e deixamos que cada um escolhesse a sua. Na parte de baixo, cada um usava o que se sentia melhor, apenas deveria seguir a cor escolhida: preto e amarelo. O calçado usado seria um tênis padronizado, aí fizemos uma campanha de arrecadação de *All Star* preto, que funcionou rapidamente com a solidariedade de todos.

Estávamos acostumados a ganhar figurinos prontos e padronizados, só que esse tinha de ser diferente, para mostrar as particularidades de cada um. Aí surgiram calças rasgadas, shorts saia, meias coloridas, meias rendadas, cadarços não só nos tênis, mas por tudo, foi um sucesso que acabou virando moda por lá.

Nessa coreografia, começamos com 20 bailarinos, e hoje dançam 35 educandos com idades que variam entre 10 anos e 16 anos, e há irmãos junto, o que poderia gerar, vários conflitos, ou não, já que as diretoras também são irmãs! Lidar com as diferenças sempre é um desafio, vamos gerar entre eles um sentimento de cuidado e proteção dos maiores para com os menores. Logo funcionou, surgindo o nome da coreografia *Cada um com sua diferença*.

Para destacar os talentos individuais precisávamos primeiro descobrir o que mais poderia ser acrescentado em nossa apresentação, que fosse além do que aprendemos em sala de aula, que mostrasse o gosto pessoal ou outras habilidades ainda não contempladas. Realizamos, então, uma atividade de descoberta de sons, incentivando o uso de instrumentos orgânicos entre outros.

Nesse dia, descobrimos um talento na flauta,

a menor do grupo tocava e bem, então teria seu momento, a maioria congelaria, dando destaque a um duo que dançaria ao som romântico da flauta da nossa “Mascotinha”, simbolizando dois pontos do grupo: o protagonismo infantil e a fase pela qual os maiores estão passando por descobertas amorosas.

Mais adiante, mostramos um ritmo que está enraizado na cultura de suas famílias, o samba, quando pudemos apresentar o desejo de algumas delas de serem futuras assistidas de escola de samba e ainda contemplar uma mini-bateria ao vivo feita apenas por sons de caixotes e pandeiros.

Se fosse descrever bem detalhadamente, cada passo de dança teria uma história, um sentimento, e as mudanças que sofreram desde a criação, a execução. E em cada lugar que foi apresentado provocou reações diferentes do público, assim como a coreografia passeia por ritmos, as reações em quem cria, dança ou assiste também passou por modificações.

Vou citar alguns exemplos do que percebi de mudança nos educandos: mais interesse por instrumentos musicais, pois após o início dessa coreografia, outra menina (além da que já tocava) se interessou e aprendeu flauta também. Outros educandos se interessaram por pandeiros e percussão, e a maioria ampliou sua percepção rítmica e melhorou o interesse em ensaiar.

É importante ressaltar a importância de cada profissional, percebendo no educando a predisposição para tocar cada instrumento, incentivamos a aprendizagem correta feita por um profissional da área. Em nosso caso, chamamos um professor de música para auxiliar no processo.

Voltando à coreografia, tudo pra mim é muito simbólico, tem uma das partes, que é quase no final, em que as meninas criam como se fosse uma mandala aberta em forma de coluna no chão, fazendo a roda gigante da vida, ora em cima, ora no meio, ora em baixo, mas nunca deixando de dançar a vida.

Convivemos diariamente com o preconceito,

sentimos a necessidade de expressar isso, colocando um colorido, dando a visão de como nós gostaríamos de ver o mundo, como um arco íris, que foram simbolizados nos acessórios cênicos: as sombrinhas sendo usadas com passos alegres e saltitantes, pedindo o fim de toda e qualquer forma de preconceito.

E, a pedido do grupo, colocamos, no final, o grito de guerra, ou de paz, que sempre cantamos quando saímos ou chegamos de uma apresentação, mostrando nossa identidade. Quando eles falaram isso, lembrei de Pina Bausch (1940-2009) pois, para ela, a melhor maneira de conhecer um lugar que nos é estranho é conhecer as pessoas que o vivem. Declara:

É preciso tempo. O mais fácil é estar com alguém que nos possa levar a ver o que está fora dos circuitos turísticos. O mais importante é deixarmos que essas pessoas nos façam descobrir o que para elas é bonito ou difícil de ver. É através delas que chegamos às coisas verdadeiras, às coisas de todos os dias. Por mais bonito que seja, um monumento construído há muito tempo não me diz muito sobre os que hoje passam por ele ou o visitam. (BAUSCH)

Nessa citação, ela se referia às viagens que fazia e como realmente conhecia os lugares por onde passava, e nós estaríamos de certa forma representando um lugar, mostrando de onde viemos, o que sentimos enquanto dançamos e a superação que é entrar no palco e mostrar nossa arte.

Ao longo desses anos, tivemos uma melhora significativa na autoestima, consciência e expressão corporal, o que se reflete nas relações diárias, trazendo conteúdos que afloram a sensibilidade de percepção do mundo, estimulando o protagonismo infantil a ponto de educandos que antes não conseguiam participar de atividades corporais em sala de aula e agora participavam de apresentações em mostras de dança e festivais.

Mas esse processo tão delicado, muitas vezes,

fica entre quatro paredes, por isso resolvi escrever, espero incentivar outros professores de dança a olharem seus alunos de forma diferente, pois cada um tem algo a contribuir. Então escute, perceba, proporcione momentos de trocas e descubra a pedra preciosa que cada um tem dentro de si.

Eu acredito no milagre diário que cada educador faz na vida de seus educandos através da dança e você?

Obrigada.

A DANÇA NA EMEF PROFESSORA ANA ÍRIS DO AMARAL

Angela Natalina Tonon Lourenço¹

¹ Graduada em Educação Física pela ESEF – IPA. É pós-graduada em Dança (PUC-RS). Possui formação em balé clássico. É professora de Educação Física e Dança na rede municipal de Porto Alegre.

Este é o relato de uma experiência de dança, de educação, de participação e de inclusão, mas principalmente, de transformação!

Sou professora da Rede Municipal de Educação de Porto Alegre desde 1996 e amante da dança desde que consigo lembrar. Ingressei nessa rede como professora de Educação Física e, em 1998, direcionei minhas atividades docentes ao estudo da dança clássica e criativa. A base de minha formação como bailarina foi essencialmente no Ballet Clássico, e era essa linguagem que queria introduzir na escola.

Já inspirada pela existência de outro trabalho com dança em uma escola da rede, acreditei que também poderia desenvolver meu trabalho em uma escola regular, introduzindo, assim, um estudo e uma prática fundamentados não só pela minha formação acadêmica, mas também pela minha formação de vida, que, como afirma Nieto (2006), é o que me define como professora.

Assim, iniciei meu projeto com Dança na Escola Municipal de Ensino Fundamental Prof^ª Ana Íris do Amaral. Uma escola bem pequena, localizada no bairro Protásio Alves, zona norte de Porto Alegre, e cercada de mato por todos os lados. Um pequeno paraíso verde.

Já nessa época, a organização do ensino e dos espaços-tempos nessa escola era baseada na proposta político-pedagógica dos ciclos de formação e atendia um universo de, aproximadamente, quinhentos alunos. Todos residentes nas imediações, porém pertencentes a classes sociais bastante distintas. Alguns moradores do bairro Vila Petrópolis, onde predomina a classe média baixa, porém a maioria é proveniente da Chácara da Fumaça e do Beco da Borracha, zonas de alta vulnerabilidade social.

Esse seria meu grande desafio e minha maior motivação: introduzir uma linguagem totalmente nova para uma parcela dessa comunidade. Comunidade essa que se apresentava muito receptiva às diferentes propostas que o grupo docente tentava construir para dar conta de um momento de profundas mudanças. A rede de Porto Alegre era agora ciclada!

Diferentemente do que já havia vivido em outras redes, agora existia um apelo ao trabalho coletivo e interdisciplinar, o que só acelerou o meu processo como educadora. Era nessa proposta que eu acreditava e agora o caminho estava aberto para o que, naquele momento, eu denominava “aprender com o corpo inteiro”.

Meus primeiros trabalhos com dança foram com as turmas regulares nas aulas de educação física. Ao utilizar a linguagem da dança com todos os alunos, percebi que, além dos conhecimentos específicos dessa linguagem corporal, conseguia estabelecer inúmeras relações entre os diferentes conteúdos, além de agregar cada vez mais adeptos nas aulas. Essa experiência nos primeiros anos me incentivou a trabalhar cada vez mais de forma interdisciplinar, agregando diferentes disciplinas nas composições das coreografias e a estabelecer parcerias com o grupo docente.

Em 1998, ainda somente com a regência da disciplina de educação física, fui convidada por uma colega, professora de arte-educação, na mesma escola, para fazermos uma releitura do acervo do Museu de Artes do RS (MARGS). Nas aulas de artes, os alunos faziam o estudo dos movimentos artísticos, das obras e dos artistas do acervo e, nas aulas de educação física, faríamos a “releitura corporal”.

Foi uma experiência inovadora para todos os envolvidos. Realmente aprendemos muito uns com os outros na tentativa de embasar o trabalho corporal que seria depois apresentado pelos alunos. Um grupo de 53 meninos e meninas realizou uma visita guiada pelo MARGS, explicando, por meio da dança, o que haviam apreendido sobre arte naquele ano.

Essa proposta desafiadora representou um divisor de águas na minha trajetória profissional. Foi preciso estabelecer uma íntima relação entre os saberes envolvidos e a criação em dança e, mais importante ainda, dar elementos para que todos os envolvidos se apropriassem desse processo. Essa transformação na minha maneira de ensinar, de criar e até de dançar foi determinante para todo o trabalho que viria a seguir. Conseguimos agregar diferentes professores e conhecimentos, trabalhando de um jeito novo, que não só nos deu mais satisfação, como também obteve enorme repercussão. Nesse mesmo ano, publicamos o trabalho no caderno pedagógico da SMED (Secretaria Municipal de Educação) e na revista *Pátio*.

No ano seguinte, 1999, iniciei o projeto da oficina de dança como atividade extracurricular, com uma carga horária de 10h, divididas em uma manhã e uma tarde. Foi-nos disponibilizada uma sala de aula que dividíamos com a educação física e o teatro e que, com a ajuda de diferentes membros da comunidade, conseguimos equipar com aparelho de som, espelhos, barras e armários para figurinos e cenários.

Tínhamos então um grupo de 52 alunos específicos da dança. Como a carga horária não atendia a demanda de alunos dos três ciclos, trabalhava em meus horários vagos ou de planejamento. Já nesse ano, apresentei o trabalho coreográfico no Ana Íris e nas escolas da região e as criações, bem como os figurinos (material antigo da escola que remodelei) estavam relacionados com a ecologia e a educação ambiental, temas sempre emergentes na escola. Um número bastante expressivo de pais compareceu para prestigiar o trabalho, concretizando a intenção de integrar e aproximar mais a comunidade da escola.

Ao longo do ano 2000, trabalhei com a releitura corporal de diferentes artistas plásticos, como Iberê Camargo, Amilcar de Castro e Siron Franco, fortalecendo a parceria com a disciplina de artes plásticas e intensificando uma maneira inter e/ou transdisciplinar de trabalhar

com os conteúdos da escola. Os alunos participaram de uma instalação com o artista Siron e, após vários estudos e laboratórios gestuais, apresentamo-nos no MARGS e no espaço do Santander Cultural. Mais uma vez, lá estava toda a comunidade para nos apoiar. Também publicamos esse trabalho pela SMED.

A demanda crescia, mas a SMED continuou a disponibilizar as mesmas 10h para o projeto. Somente em 2012, conseguimos 20h para o projeto, e os alunos foram divididos em turmas de, no máximo, 17 bailarinos, com 1h e 30min de aula prática por semana.

Mesmo com essa carga horária reduzida, a oficina sempre contemplou um número expressivo de participantes, em média 70 por ano, agregando alunos, professores e comunidade; e sempre buscando a parceria com diversas e distintas instituições que pudessem atuar e/ou interagir na área artístico-pedagógica.

No ano de 2003, comecei também um grupo adulto de dança, composto por professores, funcionários e mães da comunidade. Para esse grupo, as aulas e ensaios funcionam até hoje nos horários livres, como almoço e fim de tarde, pois toda minha carga horária disponibilizada para a dança é preenchida pelos alunos. Atualmente, temos 114 bailarinos inscritos para 20 horas.

Sempre considerei que o projeto deveria estar em consonância com o coletivo da escola e, levando em conta a amplitude de possibilidades que o trabalho artístico nos dá, procurei explorar ao máximo temas que, além de ampliar os conhecimentos abordados em sala de aula, também aprofundassem os vínculos dos alunos com a escola, promovendo inúmeras transformações no grupo. Os temas para os espetáculos de dança emergiram dessa forma, da sala de aula regular para o palco.

Em 2001, convencida da capacidade de meus alunos e da necessidade de mostrar à comunidade o direito à ocupação de espaços públicos como os teatros, montei um espetáculo com 280 crianças: 60 alunos da dança e o restante alunos das aulas regulares que

também estavam estudando o tema ecologia e desenvolvimento sustentável. Fomos para o teatro do SESC, mobilizando toda a escola e grande parte dos pais na arrecadação de verbas, na confecção dos figurinos e cenário e para os serviços de apoio. Foi uma grande realização que conquistou a confiança de todos e alertou para a importância do trabalho coletivo. Desde então, além dos trabalhos desenvolvidos ao longo do ano, passei a apresentar um espetáculo anual, sempre em teatros e com a presença maciça da comunidade.

Em 2002, apresentamos *A História da MPB*, fazendo um resgate da história da nossa música, seu contexto sociocultural e suas relações com o momento histórico. Foi um trabalho bem abrangente, que exigiu muito empenho e estudo de todos os envolvidos. Nesse ano, o grupo foi composto por 62 alunos, e o teatro do SESC estava novamente lotado. Conteí com a participação dos professores de artes plásticas e língua portuguesa para a contextualização desse tema com os alunos.

No ano de 2003, a dança fez uma homenagem aos 15 anos da escola, contando um pouco da sua trajetória e retratando alguns de seus "personagens". Foi nesse momento que as professoras passaram a fazer parte do grupo de dança. Iniciamos com o objetivo de propiciar a experiência com a arte, mais especificamente com a dança, para um grupo de professoras não-bailarinas. Uma experiência estética totalmente nova para esse grupo, a partir de então, também protagonista nos espetáculos da escola.

2004 foi o ano do espetáculo *Águas*, no teatro Renascença. Dançamos a fluidez e a aridez, alertando para o cuidado com esse precioso bem. 68 bailarinos, professores, funcionários e a comunidade lotando o teatro. Este espetáculo foi remontado em 2007.

2005 e 2006, também no teatro Renascença, trabalhamos com a temática do lixo no espetáculo *Sobra Dança*. Mais uma vez, a educação ambiental guiando nossos passos.

Ainda em 2005, numa parceria com o espaço

Santander Cultural, criei o projeto *Baila Miró*, por ocasião da exposição desse artista na cidade. Os bailarinos tiveram aulas de artes plásticas, de língua e cultura espanhola, e de dança clássica e contemporânea, agregando diferentes professores e dando base para a criação das coreografias apresentadas. Esse projeto também teve a participação dos alunos do curso de pedagogia da arte da UERGS, estabelecendo uma bonita e rica interação entre os graduandos e o grupo de dança. A publicação desse trabalho em grandes jornais da capital foi de muita importância para todos os alunos da escola.

Em 2008 e 2009, recontamos a história da literatura, dialogando com autores como Machado de Assis, Monteiro Lobato, Jorge Amado, Adélia Prado, entre outros. Trabalho que contou também com a parceria dos professores de língua portuguesa, filosofia e artes plásticas.

Em 2010 e 2011, o espetáculo *A estrela verde* encantou o público com suas estrelas e cometas. Num espetáculo muito colorido e emocionante, 70 bailarinos da escola e mais 5 convidadas da escola Cris Fragoso dançaram o que haviam aprendido sobre o tema da astronomia. A parceria com a Secretária do Meio Ambiente foi muito positiva.

Em 2012 e 2013, apresentamos nosso primeiro Ballet de Repertório, na adaptação do ballet *O Quebra Nozes*. *O Sonho de Maria* e o *Quebra Nozes* exigiu muito estudo e trabalho do grupo de dança, bem como dos professores que formaram uma equipe de apoio. Foi uma experiência compensadora.

Em 2014, para comemorarmos os 25 anos do Ana Íris, fizemos uma retrospectiva do trabalho da dança. Relembramos coreografias, antigos membros do grupo, professores que passaram pela escola... Enfim... Revivemos!

Já temos alunos/ex-alunos frequentando a dança por 15 anos; com um estudo aprofundado dos fundamentos da dança clássica e contemporânea e com excelentes resultados. Ressalto nesse processo as parcerias

que fizemos ao longo do tempo com escolas privadas de dança para que nossos maiores talentos pudessem aperfeiçoar e seguir seus estudos. Outro importante parceiro foi o Rotary Clube de Porto Alegre, que durante algum tempo, patrocinou alunos da escola, pagando uniformes, transporte e participações em cursos e festivais de dança.

O grupo Vera Guerra já foi parceiro, e a professora Maria Cristina Fragoso recebe anualmente alunos da nossa escola com bolsas de estudo. Um trabalho coletivo em prol do talento de alunos muito especiais!

Para destacar alguns: Stéphanie Cardoso, atual integrante da Cia Municipal de Dança de Porto Alegre e do Grupo Laços de Dança de Salão, graduada em Dança pela UFRGS e professora em escolas privadas de dança de Porto Alegre; Gabriel Fernandes da Silva foi integrante do Conservatório de Dança do RJ, bailarino do Teatro Municipal de RJ e atual integrante da Cia Déborah Colker; Aline Bernarecki, formada em Ballet pelo Stúdio Cris Fragoso, bailarina clássica e professora nessa escola; Wesley Soares, também bailarino do Stúdio Cris Fragoso como solista e já participante de festivais; Thiago Branco, oficinairo de dança na EMEF Ana Íris do Amaral, integrante do Grupo Laços e coreógrafo de escolas de samba de Porto Alegre.

A trajetória do grupo e os resultados do trabalho mostram que estamos no caminho certo, não só quanto ao aperfeiçoamento do estudo da dança e da arte, mas na amplitude de valores e conceitos que todo esse processo promove, possibilitando ao aluno o fazer e o aprender criativo, o descobrir-se sujeito e autor, o crescer solidário, a liberdade e o prazer da construção coletiva. "Dança é emoção, e a emoção é a essência do homem [...]. É justamente na transcendência da realidade que o homem, através da dança, assume sua plenitude humana na vivência de sua instância lúdica." (NANNI, 2002, p.v).

Oportunizar esse complemento curricular é concretizar uma proposta de educação inclusiva, que valo-

riza a forma de expressão de nossas crianças e garante um trabalho mais integrado entre escola e comunidade. "Essa é uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano – educar corpos que sejam capazes de criar pensando e re-significar o mundo em forma de arte." (MARQUES, 2002, p.24).

Posso dizer, desse tempo que tive o privilégio de "dançar" com essa escola, que esse trabalho tem representado para esse grupo uma excelente forma de estímulo e reconhecimento de seu potencial artístico, cultural e de inserção social.

A educação com e por meio da dança tem demonstrado ser importante estratégia na busca de significados para os conteúdos e os saberes instituídos pela escola e as relações que se estabelecem fora dela. Através da expressividade corporal, de um resgate dessa linguagem, esses alunos têm tido contempladas e reconhecidas capacidades que, quase sempre, estão relegadas a um segundo plano, como as capacidades sensoriais, emocionais e afetivas. A dança tem demonstrado ser uma experiência motivadora e propulsora na busca de novos conhecimentos, de superação de limites, de reconstrução e transformação nas relações de poder que permeiam a escola e o contexto sociocultural do qual fazem parte.

A dança na rede municipal de educação de Porto Alegre já tem um histórico longo e bem fundamentado, com trajetórias repletas de significados para todas as comunidades em que se fez e se faz presente. Temos muitos atores e autores nesta história, nesta dança... Neste grande baile.

Só precisamos de alguém que os tire para dançar!

Referências

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **Fundamentos estéticos**

da educação. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola.** [S.l.]: Cortez, 2003.

NANNI, Dionísia. **Dança-educação:** princípios, métodos e técnicas. 4. ed. Rio de Janeiro: Sprint, 2002.

NIETO, S. **Razones del profesorado para seguir con entusiasmo.** Barcelona: Editorial Octaedro, 2006.

PROJETO PÉ NA DANÇA PÉ NO MUNDO, EM AULA—APRESENTAÇÃO: EM BUSCA DE UMA EXPERIÊNCIA TRANSDISCIPLINAR EM ANOS INICIAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Andréa Portela de Azambuja¹

¹ Licenciada em Educação Física e Técnica Desportiva (IPA), Licenciada em Artes Cênicas (UFRGS) e aluna de graduação em Dança na ESEFID (UFRGS). Especialização em Educação Psicomotora (UFRGS), Especialização em Dança (PUC), Especialização em Arte Corpo e Educação (UFRGS), professora de Educação Física do ensino fundamental no Colégio Anchieta 1983-90, professora de dança no Parque Ararigbóia da SME 1983-2001, professora de Educação Física da E.M.E.F. Deputado Victor Issler e diretora artística do Projeto Pé na Dança Pé no Mundo desde 1990.

Esse trabalho foi apresentado em 2009, como requisito final para a obtenção do certificado de conclusão do curso de Especialização em Dança da Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, tendo como orientadora a Prof. Dra. Mônica Fagundes Dantas.

Apresentado de forma resumida nesta publicação, o estudo propõe-se a discutir a dança através da experiência da aula-apresentação do bumba meu boi como possibilidade de contribuição nas aprendizagens dos anos iniciais do ensino fundamental. Para tanto, realizou-se uma investigação de natureza qualitativa, tendo como instrumento principal para coleta de informações as entrevistas feitas com as duas professoras referência das turmas do 3º ano da Escola Municipal de Ensino Fundamental Deputado Victor ISSLER, após a realização de duas aulas-apresentação do Bumba meu boi. Da análise de dados emergiram as seguintes categorias: aula-apresentação, estratégias e procedimentos, diferença e apropriação do diferente, contextualizando e transversalizando o Bumba meu boi, consequências da aula-apresentação, o que ela permitiu potencializar. Este estudo, sugere que a aula-apresentação no contexto escolar possa ser uma alternativa pedagógica transdisciplinar de potencializar aprendizagens que contribuam para a construção de uma escola onde conhecimento é sinônimo de alegria e prazer.



Foto: Andréa Portela de Azambuja

Breve histórico do projeto pé na dança pé no mundo

Iniciei um trabalho com dança no ano de 1990, nas aulas de Educação Física, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Deputado Victor Issler, localizada no bairro Mário Quintana. Nessa época, a prefeitura de Porto Alegre estava implantando na Rede Municipal Escolar atividades culturais e extra-curriculares, sob forma de oficinas. A diretora da Escola Maria Teresinha Xavier dos Santos, conhecedora das aulas de dança que eu desenvolvia, convidou-me a criar uma oficina de dança, na qual desenvolvi coreografias que eram apresentadas em eventos da escola, tais como festas e datas comemorativas.

A oficina de dança cresceu, passando a ter 10 horas, e aumentaram os convites fora do perímetro escolar (praças, parques, escolas públicas e particulares, hospitais, clubes, capelas, ruas e ginásios). Isso permitiu maior interação de nossos alunos com outros espaços e pessoas, ampliando seu universo social, proporcionando-lhes novos desafios. O repertório coreográfico é ampliado com a dança afro-brasileira. Em 1994, realizamos nosso primeiro espetáculo *Variações*, no Teatro Renascença, e

participamos da Escola Faz Arte², no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS. Foi o ano em que os alunos descobriram o "palco" e iniciaram sua trajetória em espaços culturais oficiais³.

Por meio de eventos anuais promovidos pela Secretaria Municipal de Educação (SMED), tais como Escola Faz Arte, Seminários Nacionais e Internacionais, Encontros, Fóruns Mundiais e Internacionais, Jornadas, Simpósios e muitos outros, a oficina de dança ganhou maior visibilidade e divulgação. Em consequência, ocorreu o aumento de carga horária, possibilitando oferecer novos horários e a inclusão de novos estilos, como o flamenco e o bumba-meu-boi.

Apesar de tantas apresentações, estávamos já há 10 anos trabalhando sem uma sala de dança. Essa falta de espaço era uma reivindicação constante e antiga, quando então recebemos a visita em nossa escola, do Secretário Municipal de Educação José Clóvis Azevedo que, sensibilizado, prometeu uma solução. Em 2000, inicia a construção e acompanhamento e, em 2001, o sonho do espaço se concretiza. Partiu então para qualificar as questões pedagógicas. Na época, desenvolvia quatro estilos de dança: afro-brasileiro, flamenco, contemporâneo e folclore. Com o aumento da carga horária, foi possível oferecer os diferentes estilos de dança nos dois turnos e dividir em turmas de iniciante e intermediário, além de possibilitar a inclusão e criação de novas coreografias, o aperfeiçoamento das antigas e a pesquisa de novos movimentos, ritmos e temáticas. A partir dessas mudanças, nasce, em 2001, o Projeto Pé na Dança Pé no Mundo, com caráter de danças folclóricas de projeção, étnicas e populares, ricas em tradições, histórias e ampla diversidade de conhecimentos.

2 Escola Faz Arte, evento anual iniciado em 1994 até 2006, que viabilizava as produções artísticas das escolas de ensino fundamental, especial e de educação de adultos da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre.

3 Teatro Renascença, Teatro de Câmara, Casa de Cultura Mario Quintana, Auditório Araújo Viana, Auditório Dante Barone, Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, Centro de Eventos PUC, Câmara Municipal de Porto Alegre, Largo Glênio Peres, Gigantinho, Ginásio Tesourinha, Ginásio Ararigboia, Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Galpão Crioulo Parque da Harmonia, Palco da Feira do Livro, Mercado Publico de POA, Usina do Gasômetro, Armazém do Cais do Porto e outros.

No decorrer das inúmeras apresentações realizadas pelo projeto de dança na nossa Escola, senti necessidade de reformular as apresentações, pois os conteúdos existentes nos diferentes estilos de dança propiciavam a contextualização destes junto à obra apresentada, permitindo maior compreensão e interação de todos os envolvidos na apresentação.

Comecei então, em 2004, a apresentar para pequenos grupos de, no máximo, três turmas, em espaços menores, na sala de dança. As apresentações passaram a ter uma exposição teórica, na qual se abordavam conhecimentos referentes ao que eles iriam assistir, através de uma conversa interativa entre apresentador e público. Sendo importante salientar que essa forma de apresentação iniciou com o bumba-meu-boi, mas que também aconteceu com o flamenco, a dança afro-brasileira e o toré.⁴ Esse formato de apresentação ainda segue acontecendo no projeto de dança com ênfase no bumba-meu-boi.

Danças dramáticas brasileiras “Bumba-meu-boi”

A cultura popular é um conjunto heterogêneo de manifestações, e as danças dramáticas traduzem, de forma educativa e informativa, a imensa riqueza cultural do Brasil. Andrade (1982) diz que o Bumba-Meu-Boi, embora não seja nativamente brasileiro, mas ibérico e europeu, e que coincidia com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha e original de todas as nossas danças dramáticas.

No Brasil, o boi é um dos personagens mais comuns das festas tradicionais brasileiras. Originário do Nordeste, proliferou-se em inúmeras regiões, onde é cantado, dançado e festejado de várias maneiras, com diferentes nomes e em diferentes épocas do ano.

No Maranhão, ele é apresentado nas festas Juninas e é representado por um auto de excepcional

⁴ Dançado pela tribo de Pataxós ao som de maracás por homens e mulheres em fileiras separadas. Utilizados em rituais de união, nascimento, passagem, guerra, morte e também em agradecimento a fartura da caça e colheita.

plasticidade e de intensa penetração afetuosa e social. O auto dramático é sobre a morte e a ressurreição do boi. O cenário é uma fazenda onde um homem, "negro Chico", induzido pela mulher grávida Catirina, corta a língua do boi para satisfazer os desejos dela, já que estava em estado interessante. Chico foge e é procurado pelos vaqueiros e índios. Quando encontrado, confessa o crime. O curandeiro é chamado para salvar o boi, faz o animal morto reanimar-se e enfim renascer.

O bumba-meu-boi maranhense é como uma oração refletindo a forte marca religiosa da tradicional festa de São João, com base na crença de que agrada a esse santo organizar uma festa de boi como forma de agradecer a uma graça alcançada; é o "boi de promessa", que alguém bota para cumprir uma obrigação, a qual pode ser paga através dos cantos, danças e demais elementos do ritual. Por isso, o mês de junho é quando os bois se batizam e saem para apresentações nos arraiais entre 13 e 30 de junho, dia de São Marçal, que marca o enceramento das festas.

Metodologia da aula-apresentação: Bumba-meu-boi

A aula-apresentação é um método pensado com o objetivo de transcender o caráter "apresentação", principalmente no aspecto conhecimento, pois os conteúdos existentes nos diferentes estilos de dança propiciam contextualizá-los. Dessa forma, o Projeto "Pé na Dança Pé no Mundo", a partir dessa reflexão, passou a fazer apresentações contextualizadas na escola, que ganharam o nome de "aula-apresentação".

Na medida em que os alunos evoluem nas aprendizagens coreográficas, passam a participar da aula-apresentação. Quando conseguimos alcançar um nível satisfatório na produção do bumba-meu-boi, começo então o processo da divulgação a partir do contato junto ao Serviço de Supervisão e Orientação da escola para que organizem e disponibilizem os horários das turmas. Entro em contato com as professoras referência, esclarecendo dúvidas relativas ao tema e

fornecendo material didático, como textos e gravuras.

A sala de dança é organizada conforme a temática da apresentação, onde produzimos uma ambientação com cenário, adereços, iluminação, efeitos especiais, etc.

Normalmente, duas semanas antes da apresentação, os alunos começam a revisar seus figurinos e deixam o seu “cabide” organizado com a ajuda de pessoas voluntárias do projeto (em especial dona Irene de Ávila).

A aula-apresentação inicia com informações sobre o que é o projeto de dança e a introdução do tema que será apresentado. Mostramos o mapa do Brasil tecendo relações entre estados, cidades, regiões, dando assim uma noção das dimensões espaciais, possibilitando ao aluno que se localize e localize onde acontece no nosso país o bumba-meu-boi. A seguir, quando falo da miscigenação racial entre índios, brancos e negros e suas contribuições no bumba-meu-boi, vários aspectos são abordados, entre eles: os instrumentos, a matraca, pandeirão e o maracá, que são colocados à disposição para que possam ser tocados e experimentados, relacionando-os com a matriz cultural. Também mostro a madeira e artesanatos do buriti, árvore típica do Maranhão na qual gera toda uma economia de artefatos. Apresento bonecos de boi e de burrinhas de diferentes tamanhos, onde se analisa aspectos do personagem, da confecção e seus significados na dança e os estandartes que retratam os santos de promessa, o que nos leva a falar sobre as questões religiosas. Os figurinos dos personagens e o que esses representam no auto do bumba-meu-boi, as gravuras e livros com figuras, ilustram aspectos da cultura maranhense.

Após essa exposição iniciamos a apresentação artística do Bumba-meu-boi. Importante salientar que a dinâmica dessas apresentações são passíveis de adaptações e improvisações conforme o grupo com que se está trabalhando.

Essa nova forma de apresentar produziu mudanças

nos apresentadores e espectadores. Essas mudanças instigaram reflexões relativas às múltiplas possibilidades de contribuições da dança nas aprendizagens do ensino formal. Conhecimentos de Geografia, História, Ciências, Economia, Religião, Antropologia, Música, Teatro, fizeram fronteiras com a dança e, a partir dessa abordagem, considero que os diálogos entre as diferentes áreas do conhecimento foram e são possibilidades a serem exploradas. Desse modo, a transdisciplinaridade, que tem sido um dos temas muito discutidos na educação como abordagem integralizadora diante do saber, traz elementos para reflexão sobre as indagações que esse estudo se propõe.

Transdisciplinaridade

O Projeto “Pé na Dança Pé no Mundo” se reconhece na visão transdisciplinar na medida em que busca a diversidade cultural através do trabalho realizado com o folclore.

Como ciência, o folclore estuda todas as manifestações do saber popular abrangendo quase todas as áreas do conhecimento humano, permitindo uma relação complementar com a educação. A aula-apresentação Bumba Meu Boi é uma tentativa de dialogar com outros saberes e, nesse sentido, as ideias sobre transdisciplinaridade de Blois-Vilela (apud GONÇALVES) reforçam minhas investigações:

O tema transdisciplinaridade, na sua acepção literal significa atravessar as disciplinas. No entanto, “viajar dentro do saber” significa também, ir além das disciplinas científicas, promovendo o reencontro entre os diferentes ramos do conhecimento; a ciência, a filosofia, a arte e a tradição. Nesse enfoque, as disciplinas são vistas como formas de conhecimento distintas, porém comunicantes. A abordagem transdisciplinar não separa o sentido do saber; ela promove a criatividade a partir do diálogo entre as disciplinas e pontos de vista diversos oriundos das mais diferentes formas de se obter conhecimento; respeita a diferença dentro de cada contexto

particular; une objetividade e subjetividade; não fragmenta o conhecimento em disciplinas fechadas em torno de seus pressupostos. Resumidamente, a transdisciplinaridade apresenta-se como condição para o desenvolvimento do processo de conhecimento, já que tem por objetivo desfragmentar, unir e integrar, a partir da realidade tal qual é percebida hoje. O conhecimento transdisciplinar poderá contribuir para um novo entendimento entre os seres humanos, fundamentado num diálogo, ao mesmo tempo tolerante e rigoroso, entre os diferentes campos do conhecimento. (2005, p.2)

A transdisciplinaridade tem tudo em comum com a razão transversal ou lógica da transversalidade, que é um modo de pensar e agir segundo uma racionalidade em trânsito, (transitar/transmigrar) e está ligada ao conceito de transversalidade. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais do MEC, o conceito é peculiar aos temas ético-humanistas e recebem o nome de Temas Transversais. (ASSMANN, 2007).

Agregar novas identidades é uma forma de construir nossa identidade nacional e planetária, só que esses processos acontecem a partir de nossa identidade pessoal e, nesse sentido, Assmann traz contribuições importantes, sobre como se dá a construção da identidade pessoal:

É fundamental entender que não existe identidade pessoal que não tenha sido construída através de relacionamentos com outros/as. A identidade de cada um de nós se constitui através de múltiplos acolhimentos de outros em relação a nós e nossos em relação a eles. O que era diferente, distinto de mim, passou a ser o diferente em mim, e já não é o diferente "fora" de mim ou separável de mim. A diferença da outridade que entrou em mim foi determinante para que surgisse a minha identidade diferente. (2000, p. 258)

A experiência da aula-apresentação "Bumba Meu Boi" permite processos interativos de aprendizagem

entre professora, dançarinos e atores, apresentadores e os espectadores. Para Vygotsky (apud OLIVEIRA, 1993):

O professor tem o papel explícito de interferir na zona de desenvolvimento proximal⁵ dos alunos, provocando avanços que não ocorreriam espontaneamente [...]. Os procedimentos regulares que ocorrem na escola; demonstração, assistência, fornecimento de pistas, instruções – são fundamentais na promoção do bom ensino. Isto é, a criança não tem condições de percorrer, sozinha, o caminho do aprendizado. A intervenção de outras pessoas – que, no caso específico da escola, são o professor e as demais crianças – é fundamental para a promoção do desenvolvimento do indivíduo. (1993, p. 62)

Um dos procedimentos utilizados nessa experiência é a imitação, que Vygotsky, (apud OLIVEIRA, 1993) destaca como um processo de reconstrução individual balizado pelas possibilidades psicológicas da criança que realiza a imitação e constitui, para ela, criação de algo novo a partir do que observa no outro.

A aula-apresentação “Bumba-Meu-Boi” privilegia situações concretas, permitindo acessar a percepção dos espectadores através dos sentidos da visão ao assistir, do tato ao pegar e tocar objetos, da audição musical através das matracas tocadas ao vivo e experimentadas pelos alunos, das músicas cantadas que acompanham o bumba-meu-boi, pelo sentido cinestésico ao se experimentar dançar livremente acompanhando o deslocamento na roda e brincando com o boi, e ao falar participando e interagindo com atores do auto teatral.

A realidade virtual onde se vive certa anulação dos sentidos e uma crucial descorporalização, leva-me a reconhecer cada vez mais a importância do resgate necessário da noção de corporeidade, como referência

5 “É a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes.” Vygotsky (1984, P.97, apud OLIVEIRA, 1999 p. 60).

radical para criar interfaces dos diferentes campos do sentido em relação ao real. As considerações de Merleau-Ponty, (1971, apud GONÇALVES, 2005, p. 456) exemplificam muito bem essas diferenças:

O corpo próprio está no mundo como o coração no organismo ele mantém continuamente em vida o espetáculo visível, forma com ele um sistema. Quando passeio em meu apartamento, os diferentes aspectos sob os quais ele se oferece a mim não poderiam aparecer para mim se não tivesse consciência do meu próprio movimento, e de meu corpo como idêntico através das fases destes movimentos. Posso evidentemente sobrevoar o apartamento em pensamento, imaginá-lo, ou desenhar seu plano num papel, mas mesmo então não saberia apreender a unidade do objeto sem a mediação da experiência corporal.

Análise e interpretação da informação

Relato resumido de alguns fragmentos das informações coletadas nas entrevistas das professoras referência, dos quais construí meus argumentos reforçando a importância da aula-apresentação como alternativa potencializadora de aprendizagens no contexto escolar. .

- AULA-APRESENTAÇÃO, ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS

A professora A, reconhece que a preparação anterior é necessária, pois ela introduz o espectador e o paramenta de informações que irão motivá-los antes, durante e depois a experiência da aula apresentação, tornando-a mais significativa:

Tem que ter sim uma preparação, por que é uma introdução para que eles , fiquem a fim de assistir, não caiam de paraquedas, entrem no clima, direcionados, assim como o durante e o depois também, tanto que eles uma semana depois, continuam no clima...

O espaço menor e adequado para essas

apresentações (a sala de dança) facilitou a escuta dos personagens, propiciou maior concentração dos alunos e professora, possibilitando entender a história do bumba-meu-boi e conhecê-la em maior profundidade. A apresentação exclusiva centrada na turma e num ambiente preparado para recebê-los, foi importante na criação de um clima emocional apropriado a aprendizagens, numa perspectiva de ecologia cognitiva. Segundo Assmann (2000, p. 296) "A sala de aula deve ser um nicho vital para experiências de aprendizagem".

Então quando eu assisto com a escola inteira no pátio é completamente diferente de quando eu assisto lá na sala de dança com um grupo de alunos, eu acho que isSo toca mais, chega mais perto deles, é aquela questão de que ali eles estão mais motivados a ouvir e entender todo o processo, e quando é com o grande grupo, acaba dispersando. (Professora A)

A explicação de todos os personagens do bumba-meu-boi na aula-apresentação enriqueceu os conhecimentos sobre o tema, pois passou a ter significado para os espectadores dentro do contexto cultural da história, expressado, depois, através de desenhos que caracterizavam e identificavam os personagens pelo nome:

A parte dos personagens eu achei muito legal, a parte teórica que a gente tinha da história falava muito da Catirina e do Chico. Quando tu explicas a função de cada personagem na apresentação, isso enriquece ainda mais o trabalho. (Professora B)

- DIFERENÇA E APROPRIAÇÃO DO DIFERENTE

Aqui se discute a importância de trabalhar a diversidade cultural desde os anos iniciais do ensino fundamental, pois desenvolve o respeito e a apreciação ao diferente. EsSa perspectiva também está contida em um dos princípios da carta transdisciplinar, o artigo nº 10, onde "nenhuma cultura tem lugar privilegiado a partir de onde se possam julgar as outras culturas".

(NICOLESCU,1999, p.164).

Outro aspecto que a categoria compreende, é o estudo do folclore no ensino fundamental, sua participação na construção de novas identidades a partir da presença do diferente, proporcionando a transformação da visão de mundo, e contribuindo para a formação de pessoas melhores.

Por isto é importante tu trabalhares essa questão da diversidade desde os anos iniciais. Não é certo nem errado, é ficar aberto as coisas diferentes, (Professora A)

A Professora B reconhece, nessa manifestação folclórica, a presença do diferente que foi apropriado por seus alunos: "eles trouxeram para sua vivência, se apropriaram". Segundo ASSMANN (2000), o ser humano se torna solidário e se transforma enquanto aprende a "incorporar" em si o diferente.

Mesmo sendo, um aspecto do folclore que está distante da gente, eles trouxeram isso para a vivência deles, se apropriaram deste conteúdo, entenderam como é que é, onde é que acontece, de onde que vem, porque é que é.

Segundo Assmann (2000, p.258), a identidade é "constituída através de múltiplos acolhimentos de outros em relação a nós e nossos em relação a eles". Então, agregar identidades através do folclore é ser e se deixar ser acolhido por mundos de sentido que transformam nosso olhar sobre cultura.

Eu acho que o folclore ajuda a criar identidade; o gaúcha, o brasileiro, por isso que a gente trabalha em todos os anos, do início até o final na C-30 e, quando tu consegues ampliar essa identidade mesmo falando de uma turma de crianças muito pequenas, eles ampliam essa visão. A festa de São João a gente comemora de um jeito lá e, aqui, se comemora de outro, embora seja uma cultura brasileira, então a gente consegue ampliar a visão dos alunos.

- CONTEXTUALIZANDO E TRANSVERSALIZANDO O BUMBA-MEU-BOI

Nessa categoria, trataremos do tema contextualização, que é um dos eixos que norteiam o ensino das linguagens artísticas nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e da transversalização, conceito peculiar aos temas ético-humanistas, que levam o nome de temas transversais contidos no mesmo documento.

Em vários momentos da apresentação do bumba-meu-boi procurei contextualizar o tema, trazendo informações referentes à origem, à localização, aspectos da economia, produção de artesanato, flora local, formação étnica, alimentação, crenças, costumes, instrumentos musicais, personagens, figurinos no que se refere à produção e representação, etc. No relato da Professora A, ela comenta essa experiência:

A questão de situar eles de onde vem essa experiência, de onde vem esta dança, de localizar onde estamos no mapa do Brasil e tentar ver onde é o Maranhão, mostrando essas diferenças, então é uma ampliação de conhecimentos da geografia, e também uma questão de mostrar que o mundo é muito diferente.

O processo de contextualizar o bumba-meu-boi leva a transversalizar com outras disciplinas, o que me faz pensar que o conhecimento não se organiza de forma hierárquica, mas lateralmente, atravessando as disciplinas.

Ao comungar com a reflexão da Professora B, penso que temos possibilidades de criarmos novas combinações acadêmicas na escola e talvez uma rede de pesquisa colaborativa, o que acredito caracterizaria um enfoque transdisciplinar.

Se a gente consegue fazer essa conexão entre o que tu fizeste aqui e levar para sala de aula, tratar e interligar estas duas coisas, a prática

formal na sala de aula com a vivência concreta, que é o que tu fazes aqui, se os dois professores se dispõem, acho que as crianças têm só a ganhar.

Dentre os objetivos do ensino fundamental contidos nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), identifico alguns que comungam com algumas possibilidades que essa experiência oferece, como: utilizar as diferentes linguagens verbais, gráfica, plástica e corporal como meio para produzir e expressar suas ideias. Porque é possível? Talvez porque todas elas possuam códigos de significado, podendo expressar qualquer tema de forma diferente. Penso que isto é transdisciplinar, baseado no artigo nº 3 da Carta da Transdisciplinaridade, quando diz que a transdisciplinaridade não busca o domínio de várias disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa.

São diversas expressões para eles perceberem que a gente pode pegar um assunto e mostrar através da dança, da escrita, do teatro, desenho e outras formas. (Professora A)

E dessa vez eles se encantaram mesmo foi com a Catirina, eles amaram, acharam a parte mais divertida da estória ela dizendo aquela fala puxada, nordestina. (Professora B).

Nos (PCN)⁶, temas transversais - A Pluralidade Cultural (2000 , p.77), diz que, "devem ser abordados os regionalismos, especialmente no tocante aos acentos da língua oral. Nesse sentido, será importante trabalhar a percepção relativa do sotaque", então se assim é, Catirina está falando a linguagem dos PCN.



Foto: Andréa Portela de Azambuja

- CONSEQUÊNCIAS DA AULA-APRESENTAÇÃO; O QUE ELA PERMITIU POTENCIALIZAR

Essa categoria contribui com reflexões pertinentes em relação à pedagógica e como as professoras perceberam esses processos de aprendizagens na experiência da aula-apresentação.

A aula-apresentação desenvolve estratégias que induzem a vivenciar uma experiência sensório-motora-cognitiva-afetiva. O personagem do boi tem muitas responsabilidades nesta missão.

Então no momento que eles estavam ali e começaram a participar, isso mexeu muito mais com eles, porque a adrenalina foi a mil. A impressão que dava era de que eles sentiram como se tivesse mesmo um boi atrás deles, eles não estavam correndo por nada, eles estavam, não sei bem qual é a palavra que diria, mas meio fantasia, meio realidade. (Professora A)

Segundo Vygotsky (1984 apud OLIVEIRA p.67,1993) "a promoção de atividades que favoreçam o envolvimento da criança em brincadeiras, principalmente aquelas que promovem a criação de situações imaginárias" deveriam ser muito exploradas tanto na escola e, particularmente, na pré-escola, para atuar no processo de desenvolvimento das crianças.

Claro que tudo isso a gente entende que ela também está adquirindo conhecimento, que ela está escrevendo, mas o que ela quer é brincar e, no final da brincadeira com o boi, entrar para dentro da história do boi e fazer parte da sua história. (Professora B)

Sendo assim, através das estratégias utilizadas na aula-apresentação, os alunos e professora puderam vivenciar uma experiência sensório-motora, cognitiva e afetiva. Essa experiência foi muito importante, porque o corpo é a forma mais orgânica e radical de criar interfaces dos diferentes campos de sentido em relação ao real. (MERLEA-PONTY, 1971 apud GONÇALVES, 2005).

Eu acho que esse trabalho enriquece muito a sala de aula, porque é diferente eu pegar lá o texto do bumba-meu-boi e ler para eles, trabalhar no quadro, depois a gente ir para internet dar uma pesquisada, é diferente de tu ver tudo isso, de vir numa aula e assistir de uma forma que encanta. Para a criança isso é muito importante "a vivência das coisas". (Professora B)

[...] Essa coisa de interagir também que o espetáculo tem, que as crianças não vão só ficar passivas olhando aquele espetáculo, porque daqui a pouco elas vão entrar para o espetáculo dançando, brincando e elas vão poder se colocar, se divertir. (Professora A)

Confesso que esse relato foi muito significativo por saber que essa vivência proporcionou alcançar o que seria para mim um dos objetivos mais importantes de qualquer experiência de aprendizagem: sentir-se feliz. Concordo com Assmann (2000, p.286), quando diz que "a escola deve criar e recriar as condições para que docentes e aprendentes se sintam em estado de apaixonamento por aquilo que irá proporcionar-lhes vida, ou seja, unidade - em sua própria vida e no convívio com os demais".

Isso, trás à tona sentimentos de muita valentia porque eles queriam enfrentar o boi, estavam se sentindo super-heróis. Chegou todo mundo feliz da vida, depois os comentários eram assim o boi, o boi, o boi (risos). Eu acho que a escola é bacana por causa desse tipo de vivência de estar na escola, de aprender, de se divertir e de ser feliz. Isso que mantém as crianças na escola. (Professora B)

A partir das estratégias adotadas na apresentação, foi possível transversalizar com outras disciplinas, desencadeando capacitações na área da escrita, das artes visuais, informática e dança, produzindo, dessa forma, conhecimentos diversos.

Essa questão dos conhecimentos geográficos, a questão da inclusão digital redigindo o texto. Eles trabalharam a escrita, que foi importante para eles que estão em fase de alfabetização. Cada um coloca no desenho tudo o que chamou mais atenção e teve uns que colocaram todos os personagens, fazendo questão de botar o nome. Tudo errado - "caboco". É muito difícil (risos) "cabloco", que eles não sabiam escrever. (Professora B)

O reconhecimento e apreensão de passos de dança ao que parece, foram significativos em especial para as alunas que fazem parte do projeto de dança.

Tu ouves comentários, falas, "ah, olha aqui como é que é o passo", porque algumas gurias estão na dança. Então tu estás na fila se preparando para ir paro o refeitório, elas estão lá mostrando alguns passos. A experiência está viva ainda. (Professora A)

Quando perguntei o quanto essa experiência ainda estava reverberando, a Professora B apresentou outras possibilidades de explorações futuras, o que prova que a aula-apresentação bumba-meu-boi poderá realizar outras transversalidades como a música (instrumentos e canto), e a língua portuguesa (poesia e

palavras regionais).

Nós trabalhamos poesia e eu acho que a música do bumba-meu-boi é muito típica. Eu gostaria de trabalhar com a letra e canto de uma música com eles.

Essa professora na medida em que vai se apropriando desse conhecimento, também recria novas estratégias.

Durante a apresentação eu ouvia umas palavras diferentes como "GUARNICÉ", então pensei: eu vou ter que procurar isso no dicionário. Não é da nossa cultura, mas eu penso em trabalhar com essas palavras e, de repente, estudar a história da matraca, quem inventou, de onde veio, como é que é, ir além.

Satisfação, orgulho nas suas produções, também foi outro aspecto interessante, pois através das iniciativas dos alunos, percebe-se que a vivência da aula-apresentação foi significativa, ao ponto de eles também desejarem ser reconhecidos em suas produções relativas ao tema. Creio que conseguimos, como uma "equipe docente", oferecer uma didática geradora de auto-estima.

Eles disseram, "vamos escrever a história do boi." Eu dei uma orientada e eles montaram o cartaz. - Mas como é que a gente vai botar o texto no cartaz? - Ah, vamos para informática. Eles foram dando a idéia. - E a questão da foto. Eles queriam ir mostrando as coisas bonitas que estavam fazendo para ti, e eu dou corda, eu deixo produzir mesmo, eles gostam de mostrar o que eles estão fazendo e, o que estão aprendendo. (Professora B)

Perguntei à professora B o que ela achava de fazer aulas-apresentação com outras temáticas, visto que já havia realizado aula-apresentação com a dança flamenca, o Toré e com danças afro-brasileiras em outros anos.

É diferente estudar as coisas vendo livros, pesquisando, diferente de vivenciar a situação, e falta tanto na escola. Isso que tu nos trazes, enriquece um monte, olha quanta coisa deu para fazer de uma apresentação e quanta coisa a gente ainda vai buscar a partir disso!

Considerações finais

A aula-apresentação colabora na formação cultural dos professores, desencadeia a criação de outras experiências de aprendizagens com seus alunos, rompe com o formalismo do ensino das aulas expositivas e virtuais, transcende aos padrões tradicionais de apresentação de dança e propõe outras formas de relacionamento entre público e artista. Portanto, penso que essa experiência pode ser vista como uma proposta metodológica em arte-educação.

Para conhecimento, apreciação e divulgação do que é desenvolvido dentro do Projeto Pé na Dança Pé no Mundo, as apresentações na área coberta da escola para a comunidade escolar, cumprem seu propósito. Agora, reconhecendo a riqueza que está contida na aula-apresentação, eu acredito que essa metodologia valorizadora da obra e de todos os envolvidos na produção e apreciação dela, surge como uma alternativa potencializadora de aprendizagens transdisciplinares, que, a partir deste enfoque, colaboram na construção de uma escola que privilegia o prazer e a alegria na diversidade do conhecer.

Sob essa perspectiva, considero que o bumba-meu-boi é também um forte aliado nessa construção, especialmente por sua característica lúdica e instigadora do imaginário infantil, acrescentando à metodologia da aula-apresentação os ingredientes necessários a levar nossos alunos dos anos iniciais a uma "experiência total", capaz de reverberar e instigar neles e nos professores outras experiências criativas de aprendizagens.

Educar é acreditar na perfectibilidade humana, na capacidade inata de aprender e no desejo de saber que anima os seres humanos; (...) acreditar

que os seres humanos nos podemos melhorar uns aos outros através do conhecimento. (SAVATER apud ASSMANN, 2000, p. 297)

Referências

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia Editora Ltda., 1982. 1º e 3º tomo.

ASSMANN, Hugo. **Reencantar a educação**: rumo à sociedade aprendente. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

ASSMANN, Hugo; SUNG, Jung Mo. **Competência e sensibilidade solidária**: educar para a esperança. 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

DANTAS, Mônica. A Pesquisa em Dança Não Deve Afastar o Pesquisador da Experiência da Dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em Dança. **Revista da Fundarte**, Montenegro: Fundarte, 2007. v. 13-14, p. 13.

FREITAS, Lima de; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Baradab. **Carta da transdisciplinaridade**. Convento da Arrábida, 1994 Disponível em: <<http://www.unipazrj.org.br/transdisciplinaridade.com.br>>.

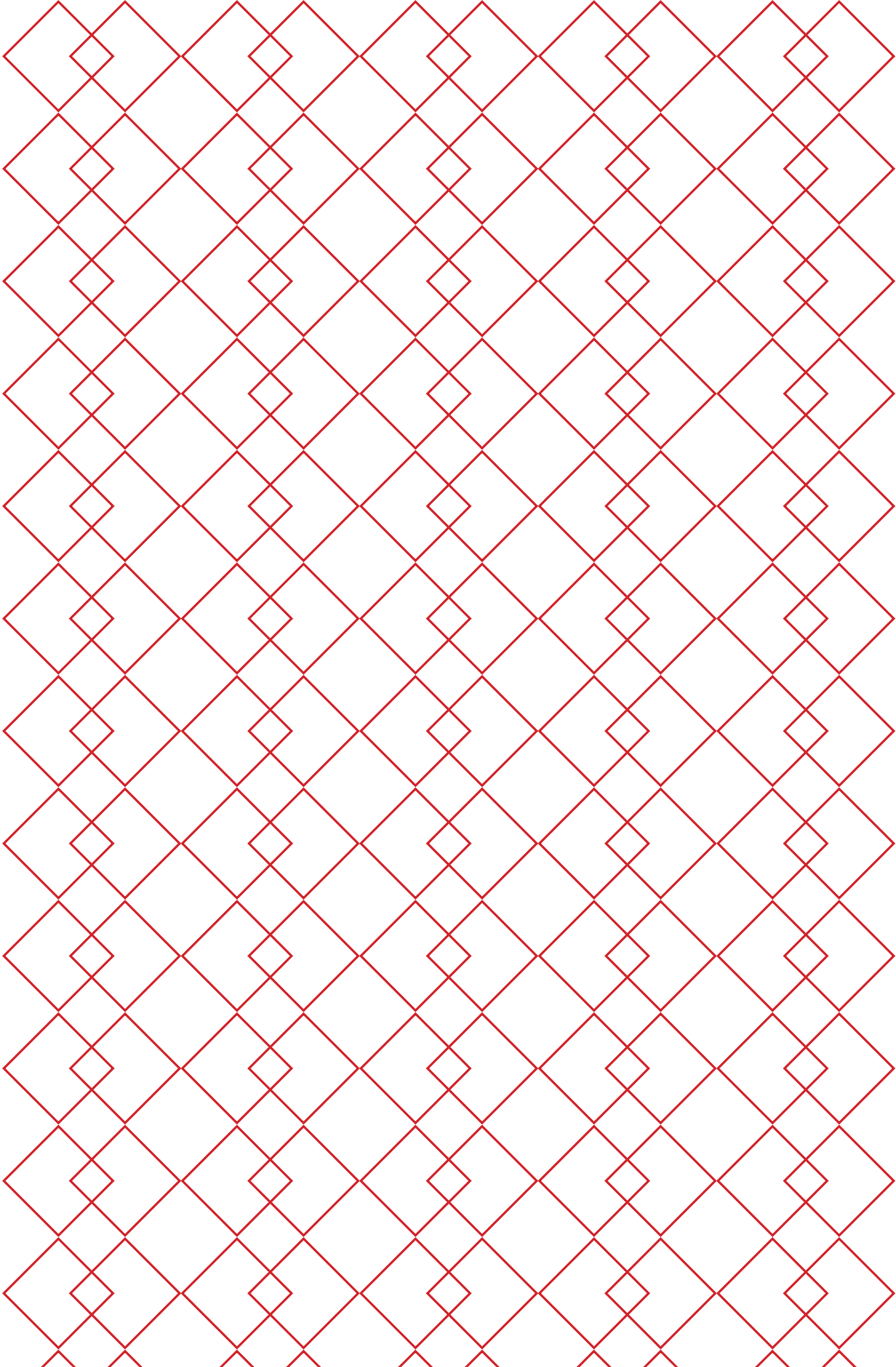
GONÇALVES, C. J. S. **Corporeidade uma complexa trama transdisciplinar**. In: S. Lehen Bauer; V. Steyer, (org) Educação Fundamental no Século XXI. Canoas: ULBRA, 2005, v. 1.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: pluralidade cultural, orientação sexual. 2.ed. Brasília: 2000.

NICOLESCU, Basarab. **O manifesto da transdisciplinaridade**. Traduzido por Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Triom, 1999.

NICOLESCU, Basarab; PINEAU, Gaston et al. **Educação e transdisciplinaridade**. São Paulo: USP, 2000.

OLIVEIRA, Marta Kohl Vygotsky. **Aprendizado e desenvolvimento um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1993



DANÇA E
POÉTICA



UMA DANÇA-POEMA

Luciana Paludo¹

¹ Bailarina, bacharel e licenciada em Dança (PUC-PR/ Fundação Teatro Guaíra). Além de produzir e de coreografar seus trabalhos solos e apresentá-los em diversas cidades do Brasil, realiza investigações coreográficas em colaboração com outros artistas; faz parte do Coletivo de Dança da Sala 209, na Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Já desenvolveu trabalho como professora e coreógrafa no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, na Companhia Municipal de Dança de Caxias do Sul e na Companhia Municipal de Dança de Porto Alegre (como professora). É especialista em Linguagem e Comunicação (UNICRUZ), mestre em Artes Visuais (UFRGS), doutora em Educação (UFRGS). Em sua tese pesquisou sobre o status da coreografia nos cursos de Graduação em Dança do RS. Foi professora do Curso de Dança da UNICRUZ (2000-2008), do Curso de Dança da ULBRA (2009-2011). Atualmente é professora do Curso de Dança da UFRGS.

Se as palavras ajudam a gente dançar?
Ora, vejam...
Palavras são puro movimento!
Palavras são bichos vivos que percorrem as veias, as
artérias.

O que mais pode ajudar a dançar?
Saber do corpo!

Saber do corpo?

Sim, se sei do corpo, posso me dirigir.
Então, me vejo também na imaginação...
Me vejo flinando, flutuando... Imagino a dança!
Me viro de lá para cá, atravesso ruas em longas
diagonais.
Vejo a cidade num sobrevoo.

Mas, pasme! Sei bem o peso do corpo.
Sei que, para trazê-lo ao espaço,
Do jeito que imaginei
É preciso...

É preciso inventar:
Um motivo
Um modo de se fazer corpo
De se tornar dança
Um jeito de se deixar sensível e, depois disso tudo,
Derreter.

Derreter?
Sim, derreter.
Ter a sensação de derreter, de se derramar.

É como se expandir no espaço.
Aí a gente derrete e, logo em seguida, evapora!
Vira éter.
Chega à pele das pessoas
E dá arrepio.

Depois que a gente vira éter, desse processo todo,
a matéria se organiza de novo,
Não se preocupe!
É só uma questão de tempo - e do quanto você
expandiu e se espalhou.
E é quase o mesmo tempo que se leva para aglomerar
tudo de novo e,
De novo ser.
Mas, vou contar um segredo:
Sempre que aglomera, forma um pouquinho diferente –
o corpo.

Então, quer dizer que de-forma?
De certa forma.
Sim.

Mas, e aí, o que fazemos com um corpo assim?

Espalha de novo! Outra vez. E imagina.
Imaginou?

Continuação do poema-dança

A imagem abaixo faz parte do poema-dança; é uma foto de Antonio Carlos Cardoso². E ele captou um desses momentos em que virei éter. Mas, como eu disse, passado o derramamento e a evaporação, a gente

² Bailarino e coreógrafo gaúcho. Foi diretor do Balé da Cidade de São Paulo, do Balé Castro Alves. Há tempo dedica-se à fotografia de dança.



Luciana Paludo, evaporando, em *Um corpo bem de perto*.

Foto Antonio Carlos Cardoso

Ensaio ou breve comentário a respeito das palavras

Minha relação com as palavras tem um envolvimento epitelial com o ato de dançar. Sempre escrevi poemas e com o meu trânsito pela vida acadêmica, passei a escrever textos em formatos aceitos no espaço acadêmico, dentro das normas da ABNT. Confesso que o que me deixou mais feliz em delinear palavras para o *Escritos da Dança* foi o fator de os textos não precisarem ter o formato acadêmico.

Em fevereiro de 2015, defendi minha tese de doutorado no programa de Pós-Graduação em Educação. Na Introdução, escrevi sobre *O ato cinético das palavras*, um conceito inspirado em uma fala do André Lepecki, em sua conferência no *I Encontro Internacional de Dança e Filosofia*, no Rio de Janeiro³, no qual pode estar presente.

Diria que, conceitualmente, comecei a prestar

³ Organizado por Roberto Pereira (*in memoriam*) e realizado no SESC Copacabana em setembro de 2005, numa parceria entre a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, o SESC e a UniverCidade / Programa de Graduação em Dança.

atenção mais efetiva nessa questão, a partir daquela fala do Lepecki. Mas, as palavras sempre foram aliadas dos meus estudos em dança – e dos estados que crio para dançar. Um fato importante nesse sentido foi o início dos estudos em Ideocinese, quando cursei a graduação em dança, em Curitiba. Elaine de Markondes⁴, minha professora de cinesiologia e também de técnica do ballet clássico, me iniciou nesse universo da *palavra sugestão*; da palavra-movimento. Ou, ainda, da palavra que deflagra uma ação no corpo, mesmo que estejamos aparentemente imóveis.

Pois, a Ideocinese é isso, a imaginação de *linhas de movimento*, compostas por arranjos de palavras que, pensadas e incorporadas na sugestão de suas ações, modificam padrões de movimento e organizações de nosso corpo. A Ideocinese foi criada por Lulu Edith Sweigard (1895-1974) e é um modo de induzir o corpo a *pensar em imagens* que, de maneira metafórica, promovem uma recoordenação neuromuscular, ou seja, do movimento, em nosso corpo. Então, você deita e começa a imaginar que suas costas são o *leito de um rio*, para que sua coluna vertebral alongue para baixo. Ou, ainda, a imaginar que uma tartaruga pequena caminha na planta dos seus pés, do hálux ao calcanhar, para que ocorra uma diminuição da pronação dos pés. Pura metáfora. Transposição do pensamento em movimento. Pela sugestão das palavras, pelas imagens que essas palavras deflagram na tua consciência de corpo - naquela parte que, por ora, está sendo 'iluminada' pela ação. Assim, as palavras e o pensamento de suas ações se transformam em atos cinéticos. Retornam para o corpo em possíveis benefícios, no momento da dança, ou mesmo, no momento de estar vivo.

E a dança, em sua natureza, opera pelas sugestões das palavras: um professor transita na sala

4 Bailarina e professora de dança, foi professora de cinesiologia e técnica de ballet clássico no Curso de Graduação em Dança da PUC-PR/Fundação Teatro Guaíra, o qual teve sua chancela abarcada pela FAP – Faculdade de Artes do Paraná, e hoje tem a chancela da UNESPAR. Elaine também é médica, instrutora de Pilates e especialista em Ideocinese. Veja um artigo dela sobre abordagens de educação somática, nas referências.

de aula dizendo para as pessoas imaginarem que suas cabeças estão flutuando – quem nunca ouviu palavras assim? Quando sou professora, digo aos meus alunos muitas palavras que têm relação com a cintura escapular. Há algum tempo as escápulas me movem... O primeiro trabalho que fiz tendo as escápulas como protagonistas foi *Você tem duas escápulas* (2006). Era como se meu corpo quisesse contar para as outras pessoas - que iriam ver o trabalho - que elas tinham duas escápulas! Era quase um trabalho utilitário. Depois, na construção da coreografia *Um corpo bem de perto*, as escápulas guiavam a cena inicial e deflagravam toda a organização espacial que seria desenvolvida.

Na sequência do tempo, compus junto com Pedro Rosa Paiva *Composição para Guitarra e escápulas* – e as ditas escápulas viajaram para muitas cidades para poder contar a muitas pessoas que elas também possuíam duas escápulas. Em 2011 veio *Tu escapularás*, ação que fiz no Saguão do Teatro Renascença, no *Dança Pontocom*⁵ daquele ano.

A cada vez que eu dançava alguma dessas danças, meu corpo derramava, virava éter, chegava até as pessoas e, depois, se aglomerava novamente - de certa forma, meio de-formado. Então isso migrou para as minhas palavras, no momento em que ensino dança ou coisas sobre o corpo para as pessoas.

É tudo muito simples. Tão simples como ser sincero. Então, além de escrever assim, fora do formato acadêmico, com sinceridade, eu digo novamente que estou muito feliz em escrever um texto que não tenha um padrão pré-definido. Sinto-me derramando aqui, derretendo em palavras; virando éter e chegando às pessoas. Daqui a pouco, voltarei a remontar. E, na certa, desmontarei tantas vezes que nem sei! Tantas vezes quantas forem as vezes que essas palavras forem lidas. Então, sentirei uma energia sutil chegando na pele –

⁵ Festival realizado pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através do Centro Municipal de Dança. A primeira edição foi em 2010 e já está na sua quinta edição.

emanada, essa energia, pelas pessoas que puderem ler essas palavras.

E o convite é para derreter, para se esparramar e evaporar um pouco. Não precisa ser muito. Não precisa ser para ninguém ver. O convite é para que a dança se faça, também, no [e a partir do] ato das palavras. Por fim, concluo que este texto é um convite... Na próxima inspiração, imagine que sua cintura escapular vá expandir tanto que você poderá tocar aquela pessoa da qual você sente saudade. Ou, ainda, que sua cervical vai relaxar tanto, que irá descomprimir suas vértebras... E o seu pescoço levará você a subir, bem alto... E você ficará leve; poderá sustentar um equilíbrio, ficar na meia-ponta por muito tempo, sem cair! Poderá também liberar um pouco do peso do corpo – aquele peso que depositamos, sem querer e em demasia, em cima da cabeça de nosso fêmur e, conseqüentemente, nos tornozelos. Simples assim: primeiro derreta, depois expanda; evapore; éter-nize-se.

Referências:

LEPECKI, André. Stumbling Dance: post-coloniality and the question of movement / Dança do tropeço: pós-colonialismo e a questão do movimento. In: **Encontro Internacional de Dança e Filosofia**, 1, 2005, Rio de Janeiro. **Conferência**. Rio de Janeiro: 16 set. 2005.

MARKONDES, Elaine de. **Dança e educação somática: uma parceria para o movimento inteligente**. Disponível em [file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Meus%20documentos/Downloads/dancaeducacaosomatica%20\(1\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Meus%20documentos/Downloads/dancaeducacaosomatica%20(1).pdf). Acessado em 27 jul. 2015.

PALUDO, Luciana. Caderno de Notas. In: **Encontro Internacional de Dança e Filosofia**, 1, 2005, Rio de Janeiro. SESC Copacabana: Rio de Janeiro, 2005.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de**

Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil. 2015. 241 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

A HISTÓRIA DE UM ENSAIO

Raquel Vidal Coelho¹

¹ Formou-se em Direito em 2012/1, cursou Ciências Sociais na UFRGS durante dois anos e atualmente cursa graduação em Dança pela mesma universidade. Participou do Grupo Experimental de Dança em 2013; Foi aluna de dança aérea do Circo Híbrido e artista convidada do Cabaret Valentin de 2013; estudou um semestre na Escola e Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro; é bailarina do Coletivo Moebius desde 2014; é professora de Dança Contemporânea e está atualmente em processo de formação para tornar-se instrutora de Axis Syllabus e do Método Pilates Clássico.

01.06.2015

Ainda há serração, mesmo passado das oito e meia da manhã. Ainda paira no ar essa umidade fria e branca, definitivamente é inverno. Cheguei antes dos colegas, o que não acontece sempre, mas também não é raro. Acontece. Passo o café e tomo café da manhã antes que a função toda se inicie. É um tanto difícil manter o corpo aquecido, os pés secos e o estômago vazio dentro dessa cidade gelada, e com cachecol e touca, tudo ainda é frio e pontiagudo.

Aos poucos todos vão aparecendo, um por um, tocando a campainha, cumprimentando uns aos outros, acomodando-se nos sofás e cadeiras, colocando pés para cima e abraçando joelhos. Sentar-se formalmente não é um hábito de bailarinos. Todos parecem, involuntariamente, ter a necessidade de alcançar os pés, alongar as costas, se aninhar no canto do sofá como um gato. Coisas precisam ser decididas ainda, faladas, enumeradas, perguntadas, anotadas. E parece que elas nunca acabam! E eu acho que não acabam mesmo. Sempre existe um detalhe que não ficou bem claro, uma nova ideia, alguém inseguro com a sua posição, alguém aflito pelo final de semana, uma pequena ressaca moral circulando. Olhos inquietos, ligeiros e dispersos, ou olhos muito quietos e profundos, num azul marítimo. Alguém que não se encaixa muito bem na proposta, que não sabe como dizer algo, que pergunta demais, que pergunta de menos, que se encaixa demais na proposta e não transcende.

Sinceramente, tenho a impressão de que coisas demais sempre precisam ser ditas, e ditas antes de realmente significarem alguma coisa. Antes da necessidade de uma coisa se tornar palavra. Dizer

depois de investigar o que vai ser dito, deixar as palavras nascerem? Dizer antes de investigar o que vai ser dito, e semear a realidade? Mas... Se eu já disser, logo de cara, terá sido apenas uma expectativa, uma loucura, um plano, uma delimitação, uma limitação, um aborto de tudo o que não foi dito? Se eu disser depois talvez se prolongue para sempre, talvez eu fique ingenuamente a mercê dos acontecimentos, me perca do meu início e ande em círculos até o fim.

Em algum momento, pode ser cedo ou pode ser tarde, vai ficar tudo bem e o dito pelo não dito e vamos todos entrar na enorme sala, o chão de madeira, vazia. Logo ao lado da porta, blusas e calças sendo trocadas, despidas e vestidas, com uma coragem absurda de puxar a camiseta e tocar no próprio corpo com as pontas dos dedos geladas. A dificuldade já começou aí, se não começou nos problemas ofertados na ante sala. Roupa é só vestir e respirar bem fundo.

A sala, ainda vazia, vai sendo preenchida pouco a pouco pela nossa respiração quente, nossos olhares, nossas maçãs do rosto avermelhadas, amizades, inimizades, seguranças e hesitação. Nossa presença de corpo e mente, aos poucos e com palavras tornando-se rarefeitas, vamos nos movendo, nos surpreendendo, todos os dias, com as possibilidades físicas até então desconhecidas. Nos preparando profundamente e, mais ainda, para olhar para dentro, para olhar para fora, para entender o que acontece enquanto estamos vivos e outras coisas que não só ler, digitar, comprar, esperar, sentar, dormir e comer se colocam ao nosso alcance. Abrimos a janela para receber o sol, abrimos portas para outro corpo, o mesmo corpo se reconstruindo, se apresentando, se permitindo, e assim descemos os degraus do social, de como somos vistos, considerados e aprisionados. Não sei ao certo quantos degraus. Mais de um, porém nem todos. Testamos sempre e pela primeira vez as linhas entre a realidade física, fria, dura, da madeira, do sangue, dos tecidos, da água e dos volumes flexíveis e inflexíveis. As interpretações, os desejos, o presente, o

futuro, o medo, a impaciência, o desapego, a liberdade e os labirintos.

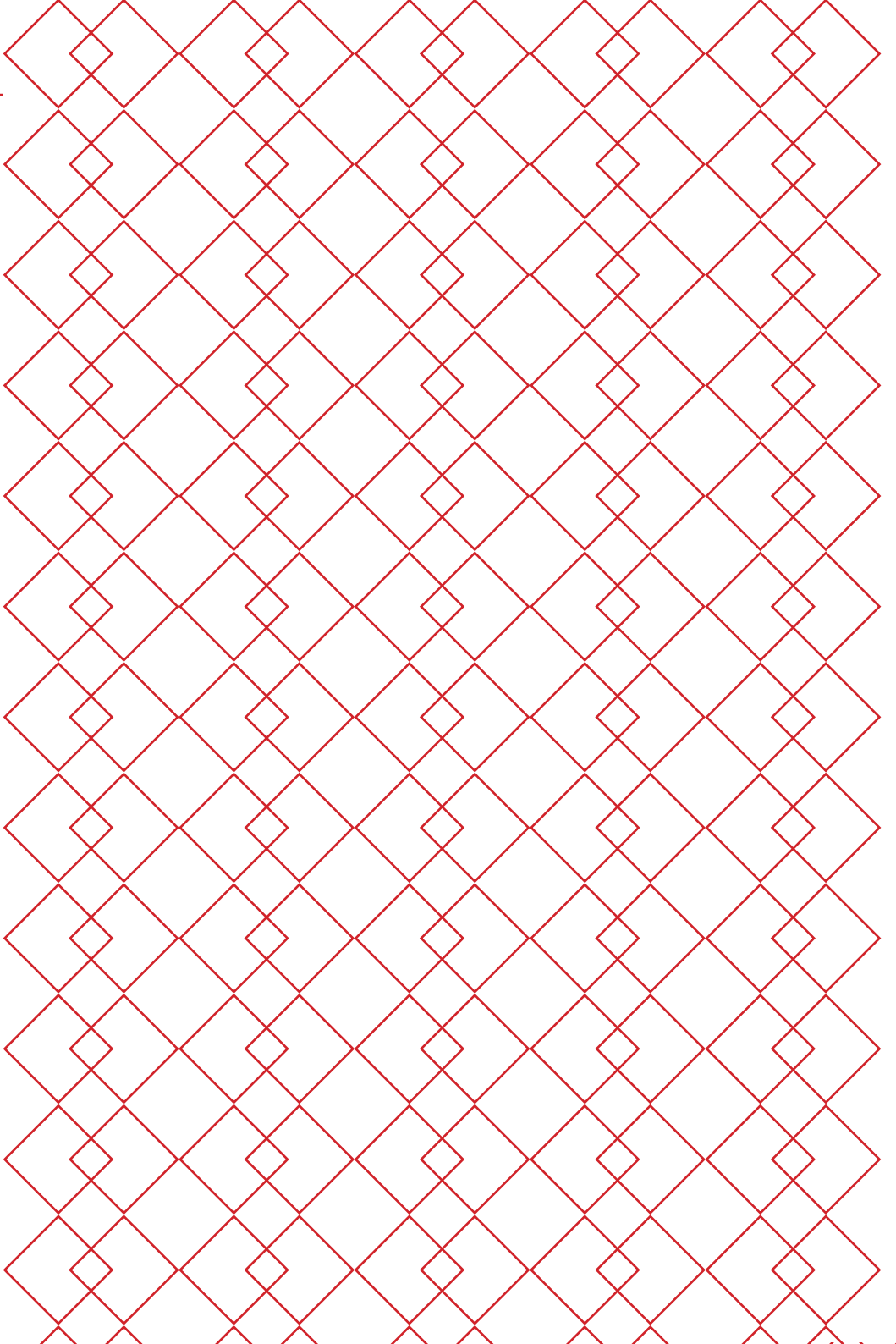
Nos propomos a atravessar portas como se elas não existissem e inventamos uma ingenuidade como quem inventou essas portas. Brincamos com o tempo, com cada centímetro do instante, entrando com a nossa atenção em cada instante, dentro do instante, dentro do instante, enquanto a grande geringonça do tempo, logo acima de nossas cabeças, sem freios, mecânica e cheia de engrenagens, vai docilizando até que muito, muito aos poucos torna-se um grande, bonito, calmo e generoso relógio, que segura o próximo segundo com a hesitação e inevitabilidade de uma lágrima. Cada segundo torna-se um profundo segundo para mergulharmos. Gradativamente, com um pesado trabalho de aparência suave e ingênua, confundimos o tempo, através da nossa própria suavidade e doçura, através da nossa generosidade impositiva, por alguma antiga magia que desconhecemos completamente. Seguramos a fúria do tempo dividida em pedacinhos, em cada uma de nós e a vibração de cada segundo vai ficando abafada e distante. O presente fica enorme, como uma bolha que parece frágil, mas se mantém, inquieta.

Com os olhos de ressaca de segunda-feira, espiamos sobre o ombro esquerdo o que fica para trás, uma última vez antes que tudo mude, um desafio, um convite, antes de mergulharmos de cabeça neste instante. Cerramos os olhos e respiramos fundo, nos lançamos para dentro até que o último fio de cabelo esteja imerso. Estamos suspensos no instante em azul acinzentado por todos os lados e as coisas ficam suspensas a nossa volta. A cama, as cortinas, a janela, a inspiração, os amigos, o vinho, o peixe, as pedras, os medos, a mesa, lâmpadas, os desejos, as lembranças e algumas xícaras. Os vemos passar e todos estão suspensos e se movendo de modo que podemos olhá-los fundo e sermos vistos por eles em contornos, volumes e cores. Nossos corpos resistem e continuam resistindo ao máximo para nos permitir estar ali

e respiramos com calma, pois sabemos que um pequeno desespero pode pôr tudo, que é tão quieto e delicado, a perder. Trocamos esse olhar seguro entre nós: "Vamos até o fim".

Agora já é tarde, e vai ficando tarde e cada vez mais tarde, todos sabemos e aceitamos, e o instante gradativamente vai se desfazendo, como areia. Pedaço por pedaço do relógio, os parafusos saltam, o tempo vai acordando e retomando aos poucos sua fúria, sua confusão, sua coerência amarga e barulhenta. Mantemos a calma até o último momento, seguramos o ritmo, a mudança quase imperceptível, caminhamos até podermos abandonar a tarefa e devolver o tempo. Não podemos segurá-lo para sempre, claro, seguramos para abrir e olhar o que há dentro do instante, dentro do instante, e depois fechamos como se nunca houvesse acontecido. Não há provas, somos todos só cúmplices. Tudo o que pudemos fazer, fizemos. O esforço enorme para compartilhar esse instante, que agora passou. Fechou, acabou. O corpo é novamente vestido, agasalhado, protegido, guardado, e os pés atravessam a sala, recuperando a pressa, sob o olhar feio do tempo que não carrega ressentimentos pois não se recorda. Algumas palavras e abraços quentes, e para cada um o resto do dia aguarda atrás da porta.

De pé, já na calçada, prestes a atravessar a rua entre os carros e com o vento frio no rosto, as pessoas e suas palavras. Eu lembro rápido que existe muito mais dentro de cada instante. Sorrio por este absurdo pensamento.



É ERRANDO QUE SE APRENDE

Graziela Silveira¹

¹ Jornalista graduada pela Unisinos em 2002, formada em ballet clássico pela Fundação Cultural de Canoas em 1999 e integrante, desde 2003, da Cia de Dança Flamenca Tablado Andaluz. Em 2006, começou também a atuar como professora na Escola de Dança Tablado Andaluz em Porto Alegre. Graduada pelo curso Superior de Dança da Ulbra em 2007, esteve na Espanha onde participou do II Ciclo de Formação Completa de Baile Flamenco em agosto de 2010. Atuou como bailarina no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre de julho de 2007 a janeiro de 2009. É bailarina da Geda Cia de Dança contemporânea desde 2006. Foi indicada ao Prêmio Açorianos de Melhor Bailarina de 2011 pelo espetáculo Cem metros de valsa e um grama. Desde 2010, dá aulas de dança flamenca na Escola La Tablada em Canoas. Em março de 2015 começou a dar aulas de dança flamenca no Estúdio de Danças Juliana Lorenzoni em Novo Hamburgo. Em 2014, foi indicada ao Prêmio Açorianos de Destaque em Flamenco por sua atuação como bailarina, professora e incentivadora do flamenco. É membro do Colegiado de Dança de Canoas e suplente no Colegiado Estadual de Dança do RS. [Crônica publicada no blog <http://www.grazielasilveira.blogspot.com.br> em 19 de janeiro de 2013].

Depois de mais um curso visando meu aprimoramento no vasto mundo do flamenco, cheguei a algumas conclusões que gostaria de compartilhar. A maioria delas é baseada numa frase da bailaora espanhola Eliezer La Truco, que disse: "o flamenco não é perfeito assim como as pessoas são imperfeitas".

Fazer aulas é algo enriquecedor. É muito bom expandir os horizontes, sejam eles físicos ou intelectuais. No caso da dança, é bom ver outros corpos se mexendo, conhecer novas possibilidades de movimento e novas soluções para os mesmos problemas, aprender novos caminhos. É interessante ver como o outro corpo se movimenta pelo espaço e, como diria Pina Bausch, o que o faz se mover. Aprender novos gestos, novos conceitos, novas possibilidades. Ampliar a percepção do outro, do espaço ao nosso redor, aguçar os sentidos, ouvir a música, prestar atenção no que está acontecendo naquele momento e em nada mais, poder errar.

Quando estamos no palco ou no ensaio da companhia ou numa situação em que somos os "profissionais", o erro vira um "ser" temido, que é quase sempre rechaçado com veemência. É bom poder errar, pois o erro faz parte do processo de aprendizado. Permitir-se errar nos liberta da autocrítica limitante e opressiva. Que reconfortante é ouvir alguém dizendo para não ficar contando os tempos musicais enquanto se dança, ou dizer que o que importa é tentar e não simplesmente acertar. O acerto vem da tentativa e a tentativa pressupõe o erro. Mais importante do que isso, às vezes, fazer o "passo certo" não é o melhor. No caso da arte, ceder lugar para a emoção, para os sentimentos, ou deixar-se conduzir por eles, nos leva a locais que são muito mais profundos, comunicativos e expressivos do que a técnica

perfeita. Óbvio que esse tipo de proposta só surge depois que o professor já deu duas horas de aula de pura técnica, mas é bom nos libertar da pressão do “fazer a coisa direito”. Como é bom quando podemos nos movimentar sem ficar pensando “o que os outros vão achar”. Que se danem os outros! As pessoas são um grande mar de decepções.

É importante também sair da nossa zona de conforto, colocar-se à prova, testar-se, superar limites e criar novos objetivos. São comportamentos tão comuns na primeira infância, quando estamos descobrindo o mundo, e que vamos tristemente perdendo ao longo da vida. Os erros que vamos cometendo pelo caminho acabam nos impedindo de seguir em frente ou de tentar novamente. Como é bom ouvir que o erro faz parte do processo e que não devemos dar tanta importância a ele. Errar nos permite aprender, conhecer e, a partir disso, crescer. Não tem um ditado que diz que é errando que se aprende? Se esse é o caminho natural para o conhecimento, porque tornamos o equívoco algo tão temível, castrador, limitador?

Outro professor espanhol que estive em Porto Alegre em 2012, David Paniágua, disse que o importante para o artista que vai subir ao palco é “desfrutar” daquilo que está fazendo naquele momento. Quando nos preocupamos menos com o erro, ele tem menos possibilidade de acontecer. Além disso, se errarmos, por já termos passado por situação semelhante durante os ensaios e as práticas que antecedem à cena, já saberemos solucionar o problema e seguir dançando a música, seguir comunicando, cativando, instigando, arrancando “olés” da plateia. Comprovei isso na prática. Permitir-se errar é a melhor forma de prevenir que o erro aconteça e de estar “inteiro”, mental e corporalmente disponível na cena. Aliás, só erra aquele que se arrisca a ir além daquilo que já conhece ou sabe. Quem vive sempre fazendo as mesmas coisas, testando as mesmas coisas, dançando as mesmas coisas, sempre do mesmo jeito, não erra, porém não acrescenta nada de novo a sua vida, nem aos ou-

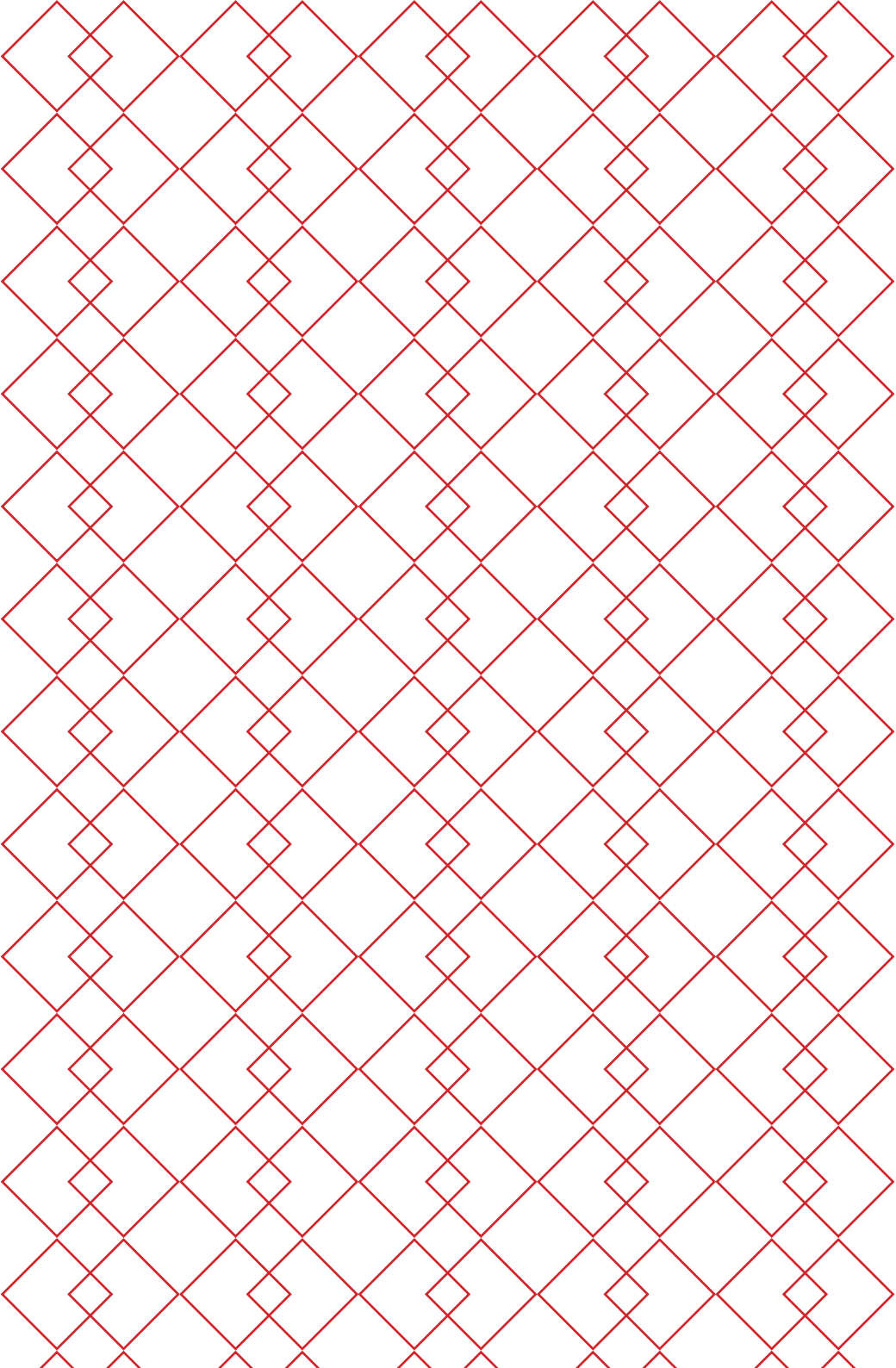
tros. Viver sempre na nossa zona de conforto é contentar-se com uma vida de mediocridade e com um resultado cênico significativamente pobre. É claro que o local de testar novas coisas é a sala de aula, o ensaio, mas muitas vezes nos “travamos” tanto nessas horas que não ficamos disponíveis para o novo e acabamos levando para a cena aquilo que já conhecemos. Aprender a ficar disponível para o novo é algo fundamental para o artista.

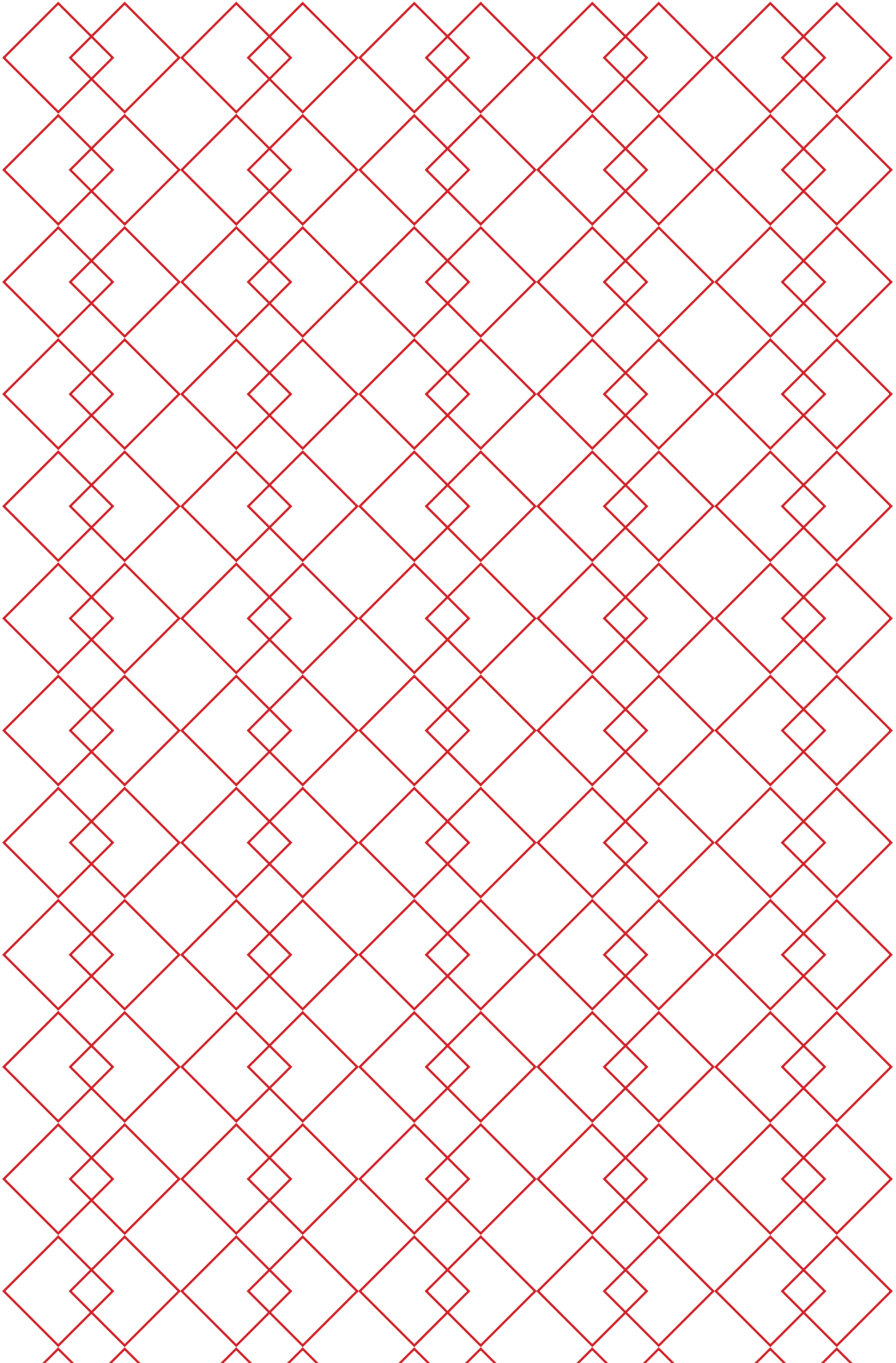
O conhecimento é algo que ninguém pode tirar de nós. Bem, só se esse alguém for o mal de Alzheimer ou outra doença degenerativa tão grave quanto essa. Se tivermos saúde mental e, no caso da dança, corporal, até o fim das nossas vidas, nada nos tirará aquilo que conquistamos com suor, tentativas e erros. O que retemos, o que apreendemos do convívio com os outros depende de nós e não dos outros, depende da nossa vontade de aprender, da nossa predisposição para o erro e para o consequente acerto. E esse conhecimento que construímos independe de que nossos maestros ou as pessoas que nos fizeram conhecer algo além do que sabíamos lembrar que nos fizeram esse bem. Eu me tornei uma pessoa, bailarina, bailaora, melhor depois da experiência, se os outros lembram de mim ou não é problema deles. Eu cresci enquanto profissional e isso me basta por hora.

Até porque as pessoas não são tão boas quanto pensamos que elas são. Sempre vai ter aquele que é lembrado porque tem mais dinheiro, porque “puxa mais o saco”, porque chora e se emociona com tudo que o professor fala, porque dança muito bem para o pouco tempo de estudo, porque é uma possibilidade de novos contatos de trabalho, porque, na visão do professor, é melhor do que você. Enfim, cada um lembra daquilo que julga importante para si mesmo. Cada um de nós possui seus próprios filtros para toda a informação que nos chega e cada um cataloga e guarda aquilo que acha relevante. É triste, mas nem sempre pessoas que nós julgamos importantes e relevantes em nosso crescimento profissional irão lembrar que fizeram parte dessa nossa

caminhada. Nós ainda não podemos controlar a mente das pessoas e dizer o que elas devem lembrar ou o que elas não devem lembrar, falar, pensar, dizer... Aliás, graças a Deus que ninguém inventou algo capaz de fazer isso.

Enfim, errar é humano e aprender com o erro é sabedoria, conhecimento que, por sua vez, nos liberta e engrandece enquanto profissionais e seres humanos!





DANÇA E
CRÍTICA

A decorative border on the right side of the page, consisting of a repeating pattern of interlocking squares and diamonds, rendered in a light red color.

DANCE DANCE: ESCREVENDO "COM", PARA PRODUZIR UMA (NÃO) CRÍTICA

Wagner Ferraz¹

¹ Dançante, professor, pesquisador, performer e gestor cultural. Doutorando no PPG em Educação e Ciências (UFRGS), Mestre em Educação, Pós-Graduado em Educação Especial, Pós-Graduado em Gestão Cultural e Graduado em Dança, Acadêmico da Licenciatura em Dança (UFRGS) e Acadêmico da Licenciatura em Pedagogia (UNINTER). Coordenador dos Estudos do Corpo, Editor da Revista Informe C3 e Coordenador Editorial da CANTO - Cultura e Arte. Já organizou e escreveu alguns livros que podem ser encontrados em <http://canto.art.br/canto-editorial/>. Atua como professor em cursos de Pós-Graduação lato sensu na área da Educação na UFRGS e CAPACITAR e professor do Curso de Graduação Tecnológica em Dança da Universidade de Caxias do Sul. Contato: ferrazwagner@gmail.com. Site: www.processoc3.com.

Um texto egocêntrico

Este texto pode ser entendido como uma proposta egoísta, um texto escrito por um autor que olha para o seu próprio trabalho para dar destaque a produção em dança da cidade de Porto Alegre (RS), o que faz com que tenha que citar a si mesmo várias vezes, mostrando com quais produções já pensou. E, com isso, revira seus escritos para tentar contribuir com a visibilidade e modos de pensar a dança. Um texto que se dá nos fluxos do pensar “com”, pesquisar “com”, escrever “com”, dançar “com”²...

Os Intercessores de uma escrita/dança

Pensar “com” algo, e aqui será tratado especificamente em pensar “com” um espetáculo e/ou uma coreografia, vem a ser operar “com” a noção de intercessores. Essa noção/conceito é tomada de Gilles Deleuze, que em seu livro “Conversações” (1992, p. 155-172), destina um breve capítulo para esse tema.

Deleuze pensa os intercessores no campo científico, artístico ou filosófico. Para o autor, estes podem ser um conceito, uma obra de arte, um dispositivo técnico, porém é necessário entender que se precisa fabricar os intercessores. “Os intercessores são quaisquer encontros³

2 O pensar “com”, já foi tratado por este autor em: FERRAZ, Wagner. **Corpo a Dançar: Entre educação e criação de corpos**. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRGS. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/106500>. E em produções posteriores que serão citadas no decorrer deste texto.

3 “(...) a noção de encontro é muito importante para Deleuze, pois é o novo e o diferente (por fim, um acontecimento) que se experimenta num encontro que dá o que pensar. Então, as noções de experimentar e encontrar estão intimamente ligadas ao pensamento: ter uma experiência significa vivenciar uma situação a partir de um encontro com algo e esse algo libera acontecimentos que dão o que pensar”. LA SALVIA, 2010, p. 10. Na aula de Deleuze sobre Spinoza, de 24/01/1978, ele diz: “O que pode acontecer se meu corpo é feito desse modo, uma certa relação de movimento e de repouso que subsume uma infinidade de partes? Podem acontecer duas coisas: eu como alguma coisa que eu adoro, ou então, outro exemplo, eu como

que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural (...). Sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento" (VASCONCELLOS, 2005, p. 1223). Com a produção de intercessores, são buscadas condições para colocar o pensamento a pensar⁴, para criar, para produzir movimento.

Produzir intercessores é criar possibilidades de movimentos em devir: pensando "com", criando "com", pesquisando "com"... No encontro com aquilo que pode disparar outras imagens de pensamento, se produz os intercessores e é "com" eles que se pensa/cria. Então, os intercessores não podem nos ser dados, ou não podem ser aquilo que está em algo que fazemos/participamos sem produzir diferença, mas precisam nos colocar em movimento. Por exemplo, os livros, materiais de aula, estrutura de um espaço de estudo, professores, nem sempre se tornam nossos intercessores, pois nem sempre se dá um encontro que nos coloca a pensar o impensado (...). (FERRAZ, 2014, p. 23).

É importante destacar que Deleuze não fala de um intercessor, mas fala de intercessores, no plural. Então, assistir a um espetáculo, pensar "com" este, pode vir a ser pensar "com" intercessores, pois um espetáculo ou

alguma coisa e caio envenenado. Literalmente, em um caso eu fiz um bom encontro, e no outro, fiz um mau encontro. (...) Quando eu faço um mau encontro, isso quer dizer que o corpo que se mistura com o meu destrói minha relação constitutiva, ou fende a destruir uma de minhas relações subordinadas. (...) Quando eu como alguma coisa que me convém, se dá o inverso".

4 Colocar o pensamento a pensar, para Deleuze, vem a ser criação. O ato de pensar é criação, e é nessa perspectiva que Deleuze apresenta o pensar como algo que se dá no pensamento. "O pensamento que pensa as imagens e os signos é perturbação, ruptura, experimentação, processo de criação, singularidade, diferença, fluxo nômade, viagem.". (CORAZZA, 2012, p. 04). "O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo, traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar". (DELEUZE, 1987, p. 96).

uma coreografia são repletos de elementos: multiplicidade de movimentos, de fluxos, possibilidades de direções, de níveis, de dinâmicas de movimento, a luz, o figurino, a(s) música(s)/sons, elementos cênicos e tantos outros elementos que podem ser constituidores de um trabalho coreográfico. Esses podem vir a ser intercessores de uma escrita, o que não quer dizer que, ao assistir a uma obra coreográfica se vê intercessores e estes nos colocam a pensar e a escrever. Ao assistir um trabalho coreográfico, algo pode se dar ou não, pode nos afetar ou não (DELEUZE, 2002) e, quando algo se dá, algo que não se sabe dizer, pode ter se dado um encontro com intercessores, pode-se ter produzido intercessores nesse encontro. Podem se produzir intercessores capazes de mobilizar uma escrita. Por isso Deleuze diz que:

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artista ou cientista; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também, coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE, 1992, p. 160).

Escrever “com”

O primeiro texto escrito, que escrevi tratando de um espetáculo, foi publicado em 2009, “com” a obra *Estados Corpóreos*⁵, da bailarina, coreógrafa e pesquisadora Luciane Moreau Cocco. Esse texto, naquele momento, foi classificado como crítica, mas hoje é possível ver que se tratava do primeiro ensaio para pensar “com” um espetáculo, e foi a partir dele que outros foram escritos.

5 Publicado em: http://processoc3.com/artigos/criticas/criticas_estados_corporeos.htm. Data de publicação: 15/01/2009.

Posteriormente, alguns ensaios foram escritos ao acompanhar o trabalho da Terpsí Teatro de Dança⁶ entre os anos de 2006 e 2011, nos quais o presente autor participou de oficinas de formação, atuou como bailarino e trabalhou na elaboração e gestão dos projetos culturais dessa companhia. Alguns desses textos, tratando mais especificamente da instalação Coreográfica *Ditos e Malditos* e do espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, foram publicados na Revista INFORME C3⁷, onde se pensava “com” o processo de criação das duas obras citadas.

No ano de 2009, foram publicados *Terpsí: Esperto e Desperto*⁸, *Terpsí – Despir os vícios*⁹ e *O corpo que acredita, continua e também silencia*¹⁰. Os três textos foram desenvolvidos e, posteriormente, se tornaram o livro *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura – O processo de criação da Terpsí Teatro de Dança*¹¹ (2011). Foi pensando “com” o espetáculo e escrevendo breves textos que se chegou à produção do livro.

Pensar e escrever “com” os espetáculos foi se dando em doses homeopáticas, sem regras, sem formatos específicos, mas no ritmo de como se davam os encontros com o que se assistia, se escrevia, com o que se era afetado... E não se buscava enquadrar os trabalhos através da escrita. Então, em 2011, o espetáculo *JokerPsique*, de Alessandro Rivellino, foi disparador de uma escrita com mais força.

6 Companhia gaúcha de Dança Contemporânea criada em 1987, dirigida desde então por Carlota Albuquerque.

7 INFORME C3 é um periódico técnico-científico - ISSN: 2177-6954 – como publicação sobre “Cultura”, Educação e Artes de modo geral. Qualis B4 nas Artes e C na Educação. A revista está no 7º ano de atividades e é um projeto do Processo C3 sob a coordenação de Wagner Ferraz. Pode ser acessado no domínio temporário: <http://informec3.weebly.com/>. Em breve poderá ser acessada em: <http://informec3.com>.

8 *Terpsí: Esperto e Desperto*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 05. Julho /2009 – p. 79. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/informec3_edicao05.

9 *Terpsí – despir os vícios*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 06. Agosto/2009 – p. 86-89. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/processoc3_edicao06_reformulada_a4.

10 *Porto Alegre em Cena: Terpsí – O corpo que acredita, continua e também silencia*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 07. Set-Out/2009 – p. 40-41. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/processoc3_edicao07_a4.

11 Acesse o livro: <http://canto.art.br/ditosemalditos/>

Difícil escrever sobre a citada proposta artística, pois acredito que tentativas de significação ou compreensão são dispensadas. Serei clichê, mas faço questão de dizer que a “obra” de Alessandro fala por si só. Não precisa de interpretações, pois acredito que muitas coisas não estão no dizível, mas no sensível. Por isso, esclareço que não se trata de uma crítica o que aqui escrevo, pois não sou crítico e não tenho a intenção de ser, mas quero expressar e dividir com outras pessoas minhas impressões e sensações durante a experimentação que disparou algo em mim, me colocando nesse exercício de escrita. Digo experimentação por ter me sentido experimentando intensos e diferenciados momentos ao assistir a essa proposta.¹²

Com esse texto, se configurou de forma mais clara a proposta de escrever “com” e, a partir disso, se buscou trabalhar dessa forma. Mas isso não significa que se chegou a uma receita estabilizadora e, sim, que foi possível produzir uma linha para se traçar, costurar, emendar, amarrar, enlaçar o pensamento, as palavras, os movimentos e tudo o que se vê nas cenas dançantes assistidas e assim, produzir textos.

Após a publicação do texto citado anteriormente, surgiu o convite de Airton Tomazzoni, diretor do Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre, para escrever sobre um trabalho em processo¹³ do respectivo grupo. Assim, após assisti-lo, foi escrito o texto *Devir dança numa proposta contemporânea*, como um modo de lançar questões que poderiam ser repensadas meses depois, quando foi apresentado o trabalho coreográfico “finalizado”, que se deu a partir do trabalho em processo. Trabalho esse que recebeu o título de *Cuidado Frágil* e, com esse, cria-se o texto *Cuidado Frágil – Grupo Expe-*

12 FERRAZ (2011). Pap 0001 – JokerPsique. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/jokerpsique-alessandro-rivellino2>. Publicado inicialmente em: 02/09/2011. Inicialmente publicado em um blog que já está extinto.

13 Trabalho apresentado na sala Cecy Frank da Casa de Cultura Mario Quintana – Porto Alegre/RS. Texto disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/grupo-experimental-experimento>

rimental de Dança da Cidade, nenhuma novidade no título, mas, ao escrever o texto, se destacaram questões sobre o ato de coreografar e sobre experiência que, nesse texto, foi chamado de (des)coreografar.

Frágil – talvez sejam as condições de possibilidades encontradas como modo de tornar potente o dançar no espetáculo do Grupo Experimental de Dança da Cidade. Potência, como uma carga, intensões, um devir... Os corpos se tornavam dança, digo isso, não apenas em relação aos corpos anatômicos, mas também aos corpos-coreográficos, aos corpos-cenas, aos corpos-intensões que se constituíam nos encontros de todos os corpos em cena. (FERRAZ 2012).

Além de escrever “com” os trabalhos coreográficos criados por artistas de Porto Alegre, alguns trabalhos que passaram por essa cidade também foram disparadores da escrita. Esses são citados neste ensaio, pois podem fazer parte da formação de dança de cada artista/estudante/pesquisador. Trabalhos locais e de outras cidades/estados podem, e devem, fazer parte da formação artística, pois ao assistir a um espetáculo, pode se aprender algo com este.

*Crépuscule des Océans*¹⁴ espetáculo dirigido e coreografado pelo canadense Daniel Léveillé, esteve no 16º POA em Cena (2009), junto com a *Dimenti*¹⁵ da Bahia. Em 2010, na 17ª edição do mesmo Festival, foi possível assistir *Lonesome Cowboy*¹⁶ da Cia Philippe Saire da Suíça. E, em 2012, na 19ª edição do evento, tivemos a São Paulo Cia de Dança. Fora da programação do POA em Cena, mas no Festival Palco Giratório do SESC (2015), esteve a

14 *Porto Alegre em Cena: Crépuscule des Océans - O que fala o corpo nu?*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 07. Set-Out/2009. P. 42-43. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/processoc3_edicao07_a4

15 *Porto Alegre em Cena: Dimenti - O corpo que hipnotiza*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 07. Set-Out/2009. P. 44-45. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/processoc3_edicao07_a4

16 *Masculinidade em cena ou "tem que ser muito macho*. Texto publicado em: INFORME C3 – Edição 10. Ago-Set/2010. P. 74-75. Disponível em: http://issuu.com/informec3/docs/processoc3_edicao10. Antes de ser publicado na citada revista este texto foi publicado no Blog do Poa em Cena com o título "Precisa ser muito macho". Disponível em: <http://poamcena.blogspot.com.br/2010/09/wagner-ferraz-lonesome-cowboy.html>.

Cia Gira Dança, sob a direção de Anderson Leão, com o espetáculo de dança contemporânea *Proibido Elefantes*¹⁷, levando para cena pessoas com e sem deficiência. “Com” todos esses espetáculos, se pensou e se produziram textos, se exercitou a escrita assistindo aos trabalhos de artistas “(des)conhecidos”.

Retornando para o circuito de Porto Alegre, nas produções de 2015, tivemos recentemente a edição especial de “Abobrinhas Recheadas - O Jogo”, produzido pela Macarenando Dance Concept direção e coreografia de Diego Mac, com uma (não) literalidade de códigos,

(...) que penso com Deleuze, é potencialmente assumida, fazendo com o que poderia ser representativo se torne irônico, debochado, divertido, inteligente, ousado, singular e diferente. Produzindo, assim, fissuras em possíveis imagens representativas e produzindo novas imagens que seduzem, que encantam, que fazem cêegas, que movimentam quem assiste, deixando com o desejo de “bis”. (FERRAZ, 2015a).

E esse “bis” se estende para o Coletivo Moebius com o espetáculo *Ìgbà*, sob a direção de Douglas Jung. Um espetáculo que propõe a contemplação e movimenta os fluxos de um corpo que assiste pensando em escrever a ponto de mobilizar essa escrita, mas uma escrita que se dá com medo:

De certa forma penso que eu não deveria escrever nada, fico com medo de acabar com a potência do trabalho com minha escrita. Mas, por outro lado, resolvo escrever por me sentir atravessado por uma complexidade sutil do fazer simples. Quero dizer que o fazer dançante desse espetáculo está investido de uma complexidade simples, algo paradoxal, que, ao mesmo tempo em que é complexo, repleto de esforço, pesquisa, estudo, experimentação de um longo tempo de trabalho, se dá também de forma simples, sutil e suave...

17 Gira Dança: *Proibido elefantes/Permitindo Corpo*. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/palco-giratorio-proibido-elefantes>.

Com isso consigo pensar a potência da simplicidade, não do senso comum em que se pensa, tantas vezes, o simples como “menos”, mas sim, trato aqui o simples como o modo de fazer algo desapegado de exageros, de excessos, de Ctrl + C e Ctrl + V que tantas vezes são JOGADOS em cena como modo de dar conta de um processo coreográfico. Mas sim, repito, trata-se da potência da simplicidade. Em ìgbà: *exercício de contemplação* somos pegos já pelo título, pois assistir a esse espetáculo vem a ser uma experimentação, um convite a exercitar a contemplação. Dar tempo aos instantes, parar, observar, viver o que se dá... (FERRAZ, 2015b).

Pensar “com” essas obras coreográficas vem a ser um modo de exercitar a escrita, um modo de pensar/fazer a dança e modos de olhar para as danças. E isso foi realizado ao aceitar o grande desafio para escrever “com” toda a programação de espetáculos do V Festival Nacional DançaPontoCom. Ao aceitar o convite de Airton Tomazzoni, coordenador do festival, não se sabia quais espetáculos estariam na programação, mas teria que se escrever “com” todos. Devido a esse desafio, criou-se o site *Dance Dance*¹⁸ como espaço de publicação e disponibilização dos textos. Muitos textos escritos antes da criação do site foram remanejados para esse espaço, centralizando os textos e facilitando o acesso.

Dentre os espetáculos do festival, tivemos as seguintes obras locais: *Sagração*, de Douglas Jung, que “vem mostrar a potência da criação, a produção de outra dança que se dá a partir da reverberação do que já se fez”, pois foram muitas as versões/(re)montagens e/ou traduções de *A Sagração da Primavera*, mas a “*Sagração* de Douglas Jung dá um soco no nariz ao mesmo tempo em que faz cócegas nos pés. Como se manter em pé nessas condições?” (FERRAZ, 2015c). Fica mais difícil ainda de se manter em pé ao assistir *Cidade da Goma*¹⁹

18 Hospedado provisoriamente em www.dancedancebr.weebly.com, e log estará disponível em www.dancedancebr.com.

19 *Embragado por movimento*. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/dancapontocom-04072015>.

(Versão Feira no Bueiro), do Coletivo Joker, com Alessandro Rivellino, Iandra Cattani e Samira Abdalah.

O que dizer do trabalho assistido? Não se trata de dizer se foi bom ou ruim, bonito ou feio, melhor ou pior que outros, mas sim, de dizer que o espetáculo convida a pensar a estranheza. Nossa que bacana!!! Só que isso é uma estratégia enganosa, pois ao fazer esse convite nos embriagam e nos jogam na lama, nos fazem tremer só ao assistir, nos fazem colar na parede, nos fazem rir, nos colocam a pensar a velha pergunta clássica, ultrapassada e clichê: Isso é dança? Mas é disso mesmo que trata, de experimentação com movimentos dançantes e não com códigos dançantes, aí a discussão poderia ir longe, mas vai ficar para outro momento.

(...)

Cidade da Goma esfregou minha cara no chão de cimento e eu nem percebi! E aí alguns podem me perguntar: Mas tu achas isso interessante? Não é disso que se trata. Trata-se de sentir, não se trata de gostar ou não, mas se trata de um corpo que é afetado com sensações das mais diversas e não por sensações esperadas que vão ao encontro do que eu quero. O que quero eu já sei, e um espetáculo que não me leva onde quero, produz movimentos na minha vida. Isso é tudo! (FERRAZ, 2015d)

Nesse mesmo evento, também foi possível assistir *Salão Grená* da Cia Municipal de Dança de Porto Alegre²⁰, *Feito Criança* da Cia Rústica, *Ocupações Vídeo_coreográficas* de Roberta de Savian, e a multiplicidade de trabalhos apresentados na Mostra Contemporaneidades²¹. Além dos trabalhos *Sobre Expectativas e Promessas* do Grupo Cena 11 (SC) e *Motosensível* da Cia Híbrida (RJ)²².

20 Idem 17.

21 Esses últimos três citados estão disponíveis em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/dancapontocom-05072015>

22 Ambos estão disponíveis em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/dancapontocom-02-e-03072015>.

Até aqui²³, se buscou traçar um rápido panorama sobre a escrita “com” espetáculos de dança, na cidade de Porto Alegre, desde 2009, com autoria deste que escreve o presente texto. Deixando disponíveis os links para acesso, para quem possa se interessar. Para com isso pensar a produção em dança na citada cidade e o que se produz de escrita “com” essa produção.

Dance dance

Escrever “com” obras coreográficas, e aqui se destaca propostas artísticas de Porto Alegre/RS, vem atender a falta de *feedbacks* que não se tem pela falta de críticos de dança. Porém, com essa proposta, se pretende pensar/pesquisar/escrever/criar “com” e não fazer críticas. A crítica é um gênero de escrita de outra ordem, a escrita aqui destacada vem a ser uma escrita de uma perspectiva criacionista, um modo de pensar com a filosofia da diferença de Gilles Deleuze. E, com isso, criar textos que possam se tornar intercessores para outros artistas ou demais interessados e não produzir textos que indicam que um trabalho atende modelos de como se deve fazer ou não.

O site Dance Dance é um espaço para a produção textual criada ao pensar “com” os espetáculos e essa produção fica disponível para pesquisa, visibilidade dos espetáculos/coreografias, divulgação da dança, produção de conhecimento em dança, que pode ser de ordem poética também. Por isso, a ideia de uma (não) crítica, pois pode ser entendido por muitos como uma crítica criacionista e²⁴ uma escrita que dança com as imagens dos espetáculos e um texto que se dá “com” dança e uma não crítica e uma crítica não crítica... Então, dance!

23 Até a data em que este texto foi escrito, julho de 2015, foram escritos os citados textos.

24 O aditivo “e” utilizado repetitivas vezes entre as palavras faz referência ao conceito de multiplicidade desenvolvido por Gilles Deleuze. A noção de multiplicidade é tratada em outro texto, intitulado “Pesquisar e pensar ‘com’: entre criação artística e criação acadêmica”, que se encontra no livro Experimentações Performativas que está indicado nas referências.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Spinoza** - Cours Vincennes 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>. Acesso: 20/07/2015.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbert. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os Signos**. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FERRAZ, Wagner. **Cuidado Frágil – Grupo Experimental de Dança da Cidade**. 2012. Publicado em 09/12/2012, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/fragil-grupo-experimental-de-danca-de-poa>. Acesso: 20/07/2015.

FERRAZ, Wagner. **Dance a letra: Um presente que desperta o desejo de dançar**. Publicado em 03/05/2015a, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/abobrinhas-recheadas-dance-a-letra>. Acesso: 20/07/2015.

FERRAZ, Wagner. **Ìgbà: uma complexidade sutil do fazer simples**. Publicado em 24/06/2015b, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/igba-uma-complexidade-sutil-do-fazer-simples>. Acesso: 20/07/2015.

FERRAZ, Wagner. **Homenagem e criação**. Publicado em 02/07/2015c, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/dancaponto-com-01072015>. Acesso: 20/07/2015.

FERRAZ, Wagner. **Embragado por movimento**. Publi-

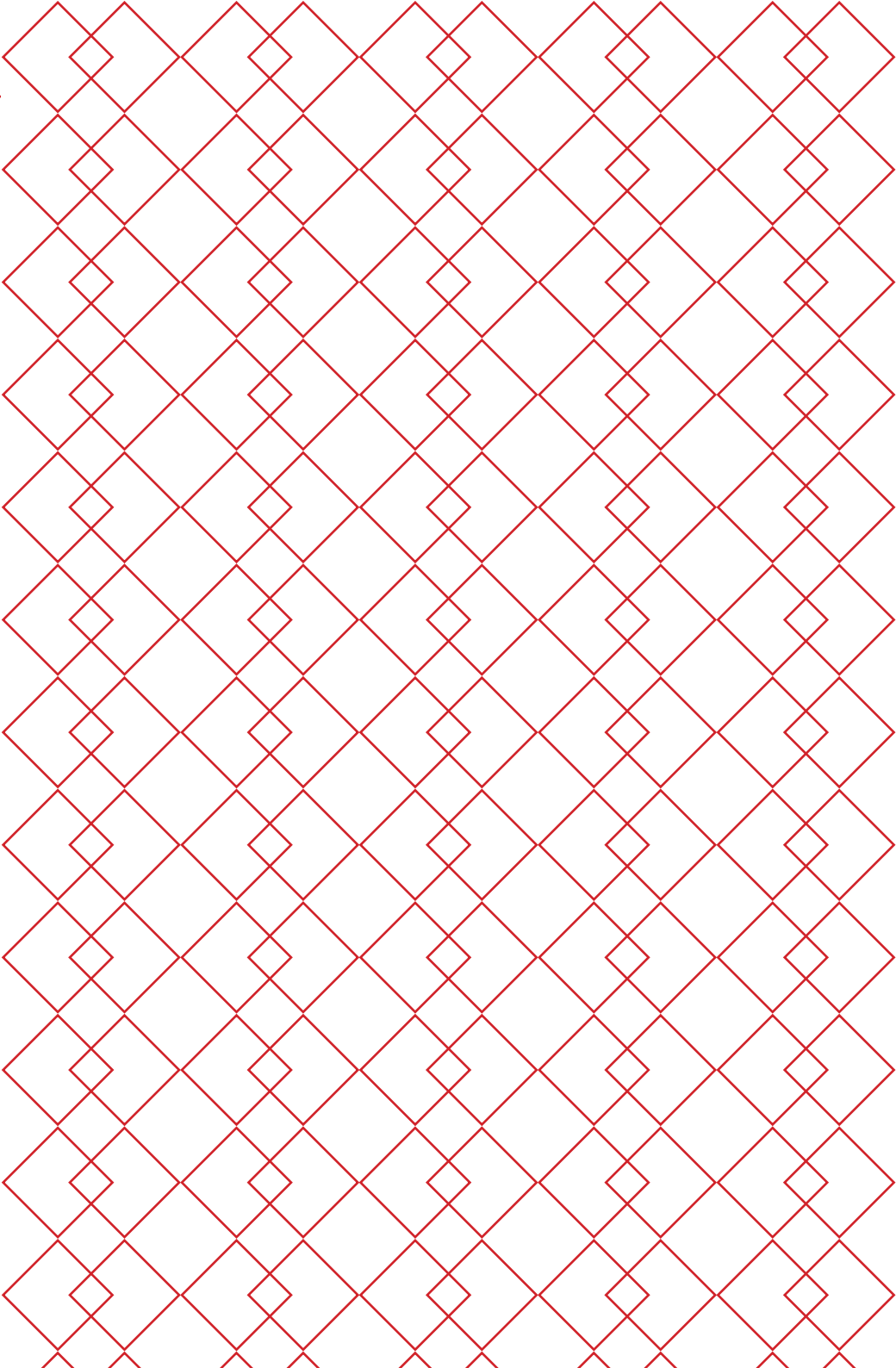
cado em 05/07/2015d, Porto Alegre/RS. Disponível em: <http://dancedancebr.weebly.com/textos/dancaponto-com-04072015>. Acesso: 20/07/2015.

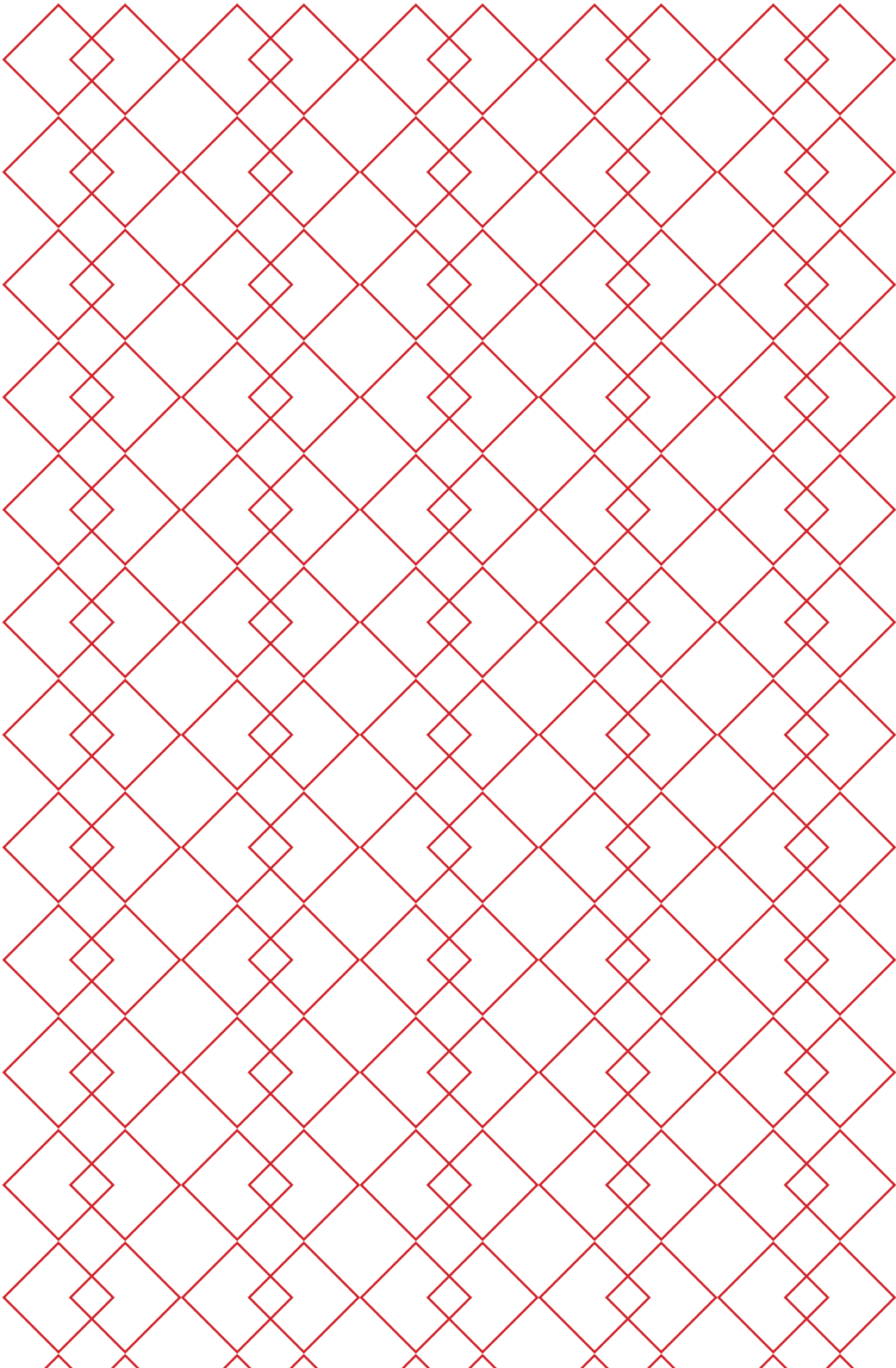
FERRAZ, W. **Pesquisar e pensar “com”:** Entre criação artística e criação acadêmica. In.: FERRAZ, W. Experimentações Performáticas (Org). Porto Alegre: INDEPIn, 2014. (Coleção Estudos do Corpo, v. 2).

LA SALVIA, André Luis. Por uma pedagogia do conceito. Revista SABERES, Natal – RN, v. 2, m.5, ago. 2010. Disponível em: http://www.cchla.ufrn.br/saber/Numero5/Artigos%20em%20Filosofia-Educacao/Andre%20Luis%20La%20Salvia_POR%20UMA%20PEDAGOGIA%20DO%20CONCEITO_7-17.pdf. Acesso: 20/07/2015.

CORAZZA, Sandra Mara. **Currículo da infância e infância do currículo: uma questão de imagem.** In: X Colóquio Luso-Brasileiro sobre Questões Curriculares & VI Colóquio Luso-Brasileiro de Currículo: desafios contemporâneos no campo do currículo. Subtema: Currículo e educação infantil. Belo Horizonte: 4 a 6 setembro 2012. (Texto dig.). Porto Alegre: 2012. 17 p.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia.** Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/873/87313713007.pdf>. Acesso: 06/03/2014.





DANÇA E SAÚDE



MEDICINA DA DANÇA EM PORTO ALEGRE

Izabela Lucchese Gavioli¹

¹ DRT/RS 4236/1991 é Médica especialista em Reumatologia e Medicina do Exercício/Ciências do Esporte. Professora Assistente do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS; docente nos Cursos de Pós-graduação em Dança da PUC-RS e UFRGS. Mestre e doutoranda em Artes Cênicas/PPGAC UFRGS. Membro da *International Association for Dance Medicine and Science* (IADAMS). Diretora, coreógrafa e bailarina no Grupo LAÇOS – Dança de Salão Contemporânea - Porto Alegre-RS. Link currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6831410348220062>

Este artigo tem por objetivo fazer um breve histórico das intersecções das ciências médicas com a arte da dança em Porto Alegre, no final do século XX e neste início de século XXI. Mais do que um relato pormenorizado, destina-se a capturar um momento sutil de convergências.

Ainda que tenha procurado, de forma justa, mencionar nomes relevantes da área, não me abstenho da falha de, inadvertidamente, ter omitido outros importantes. Evidentemente, este histórico passa por vivências próprias, fontes que fui capaz de alcançar e outras que me alcançaram. Espero, antes de tudo, que a leitura seja inspiradora.

Definindo o presente e as particularidades

Segundo a IADMS (*International Association for Dance Medicine and Science*), a Medicina da Dança está definida como:

"a aplicação dos preceitos da medicina especificamente ao corpo **e à vida** do bailarino. Como disciplina, investiga as causas das lesões decorrentes da dança; promove seu tratamento, prevenção, reabilitação e acompanhamento no retorno à dança; explora as habilidades e técnicas para a realização do movimento. Algumas áreas de interesse são: a biomecânica, a fisiologia, a neuromotricidade, a nutrição, os aspectos psicológicos, as terapias corporais e a educação somática". (HAGINS, 1997) **(grifo meu)**.

No Sul do Brasil, particularmente em Porto Alegre, entendo o crescimento da Medicina da Dança como uma convergência de pensamento científico, mas também como um fenômeno mercadológico vinculado à

expansão do campo profissional da dança. Na primeira metade do século XX, tínhamos um panorama social que não vislumbrava a dança como profissão, e jovens bailarinas e bailarinos eram estimulados por suas famílias a desenvolverem uma formação acadêmica muito diversa ao campo da arte. Mais recentemente, praticantes de dança começaram a procurar formações acadêmicas em que pudessem inserir suas vivências prévias e, ao mesmo tempo, pudessem proporcionar conhecimentos e pesquisas proveitosas para a dança. Assim aconteceu com diversas alunas dos cursos de Educação Física e Fisioterapia, especialmente, mas também com alunos de outros cursos da área da saúde e humanidades (enfermagem, fonoaudiologia, medicina, nutrição, odontologia, psicologia, psicopedagogia, terapia ocupacional, entre outros). A dança entrava, então, no meio acadêmico, pelos corpos e ideias desses jovens bailarinos. E iniciava-se um pensar em Medicina da Dança.

Breve histórico de uma ciência artística emergente

A subespecialidade Medicina da Dança, embora ainda não com esse nome, começa a tomar corpo em meados dos anos 1960, com a profissionalização de companhias de dança da Europa Oriental. Nelas, designava-se um médico exclusivo para o elenco, de modo que esse profissional de saúde podia introduzir-se no código dancístico, compreender suas peculiaridades e dar ao corpo de bailarinos atenção diferenciada. Mesmo com esse entendimento inicial, os médicos que eram designados para a função não tinham, ainda, formação específica, e aprendiam empiricamente a lidar com um público de artistas do movimento.

São dessa época as primeiras publicações em Medicina da Dança, ainda que, romanticamente, a primeira descrição acadêmica conhecida de uma lesão consequente da prática de dança seja muito anterior. Em 1902, o cirurgião ortopédico inglês Robert Jones descreveu uma fratura sofrida no próprio pé, os sinais e sintomas apresentados e a evolução radiológica. O relato

foi publicado no periódico científico *Annals of Surgery* e, desde então, a fratura do quinto raio metatarsiano é descrita como "fratura de Jones" (JONES, 1902). No artigo original, longe do rigoroso formato científico atual, Jones inicia o texto relatando que, alguns meses antes, esmagara a face lateral do pé enquanto dançava, no momento em que seu calcanhar estava fora do chão. A descrição lembra um entorse em inversão, ou uma supinação do tornozelo, lesão relativamente frequente em bailarinos. Entretanto, nenhuma menção foi feita ao contexto em que Jones dançava, nem ao estilo da dança, muito menos correlacionava o evento com outros ocorridos em praticantes de dança. Inadvertidamente, Jones antecedeu em décadas o interesse em pesquisar e publicar em Medicina da Dança.

Pode-se dizer que, até a década de 1980, não havia um claro entrelaçamento entre a medicina e a dança. O médico espanhol Juan Bosco Calvo Mínguez afirma que, até aproximadamente 1985, "dança e medicina se haviam ignorado mutuamente". Mínguez, que tinha uma irmã bailarina, acostumou-se na época da faculdade de medicina a orientar as colegas de sua irmã quando lesionavam-se nas aulas e ensaios. Inseriu-se no meio dancístico e apropriou-se dos elementos assistenciais desse público, percebendo a grande lacuna que havia entre as áreas. No ano de 1985, convocou a reunião que daria origem à ASEMEDA (*Asociación Española de Medicina de La Danza*).

Em 1989, é fundada a PAMA – *Performing Arts Medicine Association* (<http://www.artsmed.org/>), em Chicago (Illinois, EUA), com o objetivo de oferecer recursos à melhor performance do artista cênico. Em 1990, um grupo de cientistas e educadores em dança, bailarinos e médicos cria a IADMS – *International Association for Dance Medicine & Science*, (<http://www.iadms.org/>), que hoje conta com mais de 900 membros espalhados em 35 países, e está sediada em Eugene (Oregon, EUA). Vários dos associados dessas instituições são ou foram praticantes de dança, em âmbito amador, pré-profissional

ou profissional, e dedicaram-se a oferecer os conhecimentos das ciências da saúde em benefício do bailarino. Configurava-se um caminho possível.

Quem escreve

A publicação, em agosto de 1985, do editorial *Bionic Ballerinas*, no conceituado periódico médico *The Lancet*, lança luzes à Medicina da Dança. Em duas páginas, menciona dezenas de estudos realizados entre 1980 e 1985 tendo como objeto praticantes de dança. Mais especificamente, nesses estudos, as primeiras populações estudadas foram bailarinas clássicas profissionais. Nomeiam-se alguns pesquisadores emergentes na década de 1980: J. L. Cohen (1980, 1982), investigando parâmetros cardiorrespiratórios dos bailarinos; L. H. Calabrese (1983), focado nos aspectos nutricionais dos bailarinos; e P. M. Clarkson (1986, 1989), enfatizando a antropometria comparativa. Na década de 1990, destacam-se as pesquisas neurológicas do grupo francês de E. Golomer (1999), focadas na percepção visual, equilíbrio e lateralidade do bailarino, que se prolongam e frutificam pelos anos 2000. Surge, em 1995, uma das primeiras referências brasileiras de destaque científico na área da Medicina da Dança: o grupo paulista de R. S. Ramos com o clássico estudo de treinamento aeróbio em bailarinas. De lá para cá, a curva de publicações é francamente ascendente.

Na atualidade, destacam-se os grupos da Universidade de Tessália (Grécia) do professor Yannis Koutedakis, e do inglês Matthew Wyon, da Universidade de Wolverhampton (Inglaterra), investigando sobre fisiologia da dança; e Ruth e John Solomon (2001, 2006, 2012), com significativa produtividade em aspectos neuropsicológicos da dança.

No presente momento, o repositório digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – LUME - exibe 1592 referências à busca do termo *medicina da dança*. Destaca-se a produtividade científica do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano

dessa universidade (iniciada em 1992), com publicações em periódicos de elevado fator de impacto, como o *Journal of Dance Medicine and Science* (GONTIJO, 2015); do curso de Licenciatura em Dança (datado de 2009), através dos trabalhos de conclusão da graduação; e do curso de pós-graduação em dança (*lato sensu*) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com os trabalhos de conclusão de curso de nove turmas até o momento.

Um caminho “de dois Senhores”

Passo a descrever minha trajetória na Medicina da Dança. Os anos de formação universitária transcorreram na presença incondicional da prática de dança. A escolha da especialidade médica se definiu pela que, eu acreditava, mais me ajudaria a compreender o corpo do bailarino: a reumatologia, por ser a especialidade clínica do aparelho locomotor. Por “especialidade clínica” entende-se, neste contexto, não cirúrgica. Esse era um enfoque que me parecia muito importante, já que grande parte dos bailarinos lesionados buscam atendimento junto a traumato-ortopedistas, que são, por formação, essencialmente cirurgiões. Não conheço um bailarino que procure um médico desejando ser operado; deseja, sim, uma explicação, uma orientação, um prognóstico, uma estratégia do que fazer para dançar mais e melhor com o seu próprio corpo.

A residência em reumatologia (1996-1997) me ofereceu mais do que um entendimento clínico sobre o aparelho locomotor, pois é uma especialidade multissistêmica (na qual as doenças acometem vários órgãos, e não apenas as articulações). Proporciona uma ampla visão do indivíduo, articulando os pensamentos diagnósticos a partir da Medicina Interna (a “clínica geral do adulto”), obrigatória nos primeiros anos de formação.

Nessa época de muitas incertezas sobre a viabilidade de uma carreira em medicina e dança, procurei precedentes. Encontrei os nomes referenciais da médica Lina Lapertosa, sempre exercendo a ginecologia e obst-

trícia durante sua trajetória na Companhia de Dança do Palácio das Artes (Belo Horizonte – MG), na qual é bailarina desde 1980. Encontrei também o nome de Elaine de Markondes, médica, fisioterapeuta e ex-bailarina. Anos depois, ao discutir sobre as possibilidades desse campo profissional com um amigo filósofo, esse argumentava que “é impossível servir a dois senhores”. E eu contra-argumentava, sempre lembrando de Lina e Elaine, solidamente profissionais dedicadas a seus “dois senhores”.

Procurei, ainda na medicina, algo que me aproximasse da dança, e cursei, em 1999, a especialização *lato sensu* em Medicina do Exercício e Ciências do Esporte. Fui introduzida a alguns importantes conhecimentos da área da educação física, mas permanecia a sensação de lacuna.

Percebi, então, a necessidade de uma validação acadêmica no campo artístico. Apesar das décadas vivenciadas na dança, minhas certificações acadêmicas não passavam de uma graduação em medicina, duas residências e uma especialização médicas. Nesse momento, em 2011, com quatro graduações em dança em pleno funcionamento no Estado, vislumbrava um espaço de inserção para a Medicina da Dança. Procurei o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFRGS e fui acolhida no programa de mestrado (2012-2013), dissertando na linha de Processos de Criação sob orientação da Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas.

Em Missão de Curta Duração para Estudantes do PPGAC, pude visitar a pesquisadora Sylvie Fortin, no *Département de Danse, Faculté des Arts, Université du Québec à Montréal (UQÀM)*. Fortin é um nome mundialmente referencial em Educação Somática, com centenas de publicações e comunicações na matéria (FORTIN, 2008). Pude acompanhar suas sessões de Feldenkrais e atividades relacionadas à dança para mulheres com fibromialgia.

Mais tarde, já como docente da UFRGS, as colegas Aline Haas, Cláudia Daronch (Dança) e Flávia Martinez (Fisioterapia) integram-me ao grupo de estudos

Bases Neurofisiológicas do Movimento Humano, dedicado à pesquisa neurológica em dança, em todas as suas instâncias. Desse convívio, entre setembro de 2014 e julho de 2015, nasce o pré-projeto *Neurociência e Processos de Criação em Dança*, acolhido no concurso para doutorado no PPGAC. Inicia-se agora essa nova jornada.

Tenho feito, ainda, um produtivo exercício de escrita em Medicina da Dança na revista eletrônica *Dança em Pauta* (<http://www.dancaempauta.com.br/>), criada pela jornalista curitibana Keyla Barros em 2010. Praticante de dança de salão e entusiasta do potencial de comunicação e expressividade da dança, Keyla lança a revista com a proposta de informação qualificada e acessível em dança. Convida-me a escrever na coluna *Dança e Saúde*, em 2010, contando, desde então, com 21 artigos, versando sobre hidratação, nutrição, biomecânica (postura axial e podálica), escolha de calçados adequados para a dança de salão (para mulheres e homens), aspectos neurológicos da musicalidade, câibras e dores musculares, entre outros tópicos de interesse do praticante de dança de salão. Procuro aproximar o público desse estilo, seja profissional ou não, do autocuidado e de uma abordagem corporal atenta e profilática.

Docência

Em 2001, iniciava-se, na PUCRS, a primeira turma de especialização *lato sensu* em Dança, sob a coordenação da Profa. Dra. Aline Nogueira Haas. A convite, ministrei palestra intitulada *Dança e Saúde*, baseada na bibliografia *The Dancer as Athlete* (SHELL, 1986). A obra é considerada um esteio em Medicina da Dança, trazendo capítulos assinados por autores que, posteriormente, deram corpo à produção científica na área, e tornaram-na cada vez mais específica. O tópico se transformou em disciplina regular, e esta persiste por nove edições do curso, a caminho da décima.

O curso de pós-graduação da PUCRS não foi a primeira iniciativa acadêmica institucional em dança no Rio Grande do Sul, sendo precedido pela graduação da

UNICRUZ, em 1998 (PALUDO, 2015). Entretanto, considero -o pioneiro no oferecimento de oportunidades à Medicina da Dança, na pessoa de sua coordenadora, durante sete edições do curso, Profa. Dra. Aline Nogueira Haas, doutora em *Medicina y Cirugía* pela *Universidad de Cádiz-Espanha* (HAAS, 1999). Quando egressa de seu doutorado, compartilhou comigo importante bibliografia que, naquela época pré-popularização da internet, era ainda de difícil acesso: *Dancing Longer, Dancing Stronger* (WATKINS, 1990), *Diet for Dancers* (CHMELAR, 1990), *Psychology of Dance* (TAYLOR, 1995), *The Dancer's Book of Health* (VINCENT, 1988), *The Dancer's Foot Book* (SPILKEN, 1990), *Dynamic Alignment Through Imagery* (FRANKLIN, 1996), entre tantas outras. A Profa. Aline Haas é hoje coordenadora do curso de Graduação em Dança da UFRGS e líder do grupo de pesquisa em Arte, Corpo e Educação (GRACE), importantes instâncias de inserção da Medicina da Dança através da linha de Estudos do Corpo.

Em junho de 2014, entro em exercício como docente do curso de Dança (licenciatura) da UFRGS, concursada na área de Estudos do Corpo. O curso havia passado por recente reestruturação curricular, a primeira desde seu advento, em 2009. A reestruturação teve a voz dos alunos através das discussões do I Seminário Gaúcho de Dança (junho/2012), quando recebi o convite dos discentes organizadores para uma breve comunicação informativa sobre Medicina da Dança. A reestruturação curricular seguiu sendo estudada entre os docentes e, sob coordenação da Profa. Mônica Dantas, o novo currículo foi implantado em 2013. Nele, a área de Estudos do Corpo mostrava-se fortalecida em suas especificidades para a dança, reivindicando profissionais com trânsito em ambas as áreas, e permitindo um espaço para a Medicina da Dança.

O recente curso de pós-graduação *lato sensu* em Dança da UFRGS também abriu as portas para a Medicina da Dança. A convite da Profa. Dra. Flávia Pilla do Valle, coordenadora, integro o corpo docente do curso, no subnúcleo Estudos do Corpo, ministrando a disciplina

Ciências Médicas na Dança. Entre seus objetivos, a disciplina elenca:

- refletir sobre as contribuições das ciências médicas para o entendimento da atividade laboral em dança;
- proporcionar elementos para o questionamento do *modus operandi* estabelecido em dança;
- planejar procedimentos de prevenção e reabilitação no âmbito artístico da dança.

Na graduação, cabem-me as disciplinas obrigatórias Estudos do Corpo (EC) I e II. ECI, segundo sua súmula, “aborda a articulação entre os conhecimentos anatômicos e a percepção corporal, tornando-a aporte para a dança”. Pela primeira vez, em 2015/1, ECI esteve relacionada com a disciplina de Anatomia, tradicionalmente ministrada pelos professores do ICBS (Instituto de Ciências Básicas da Saúde). Nesse semestre, através de colaboração com o Prof. Dr. Marco Stefani, compartilhamos não apenas carga horária, mas um raciocínio e sistematização de aprendizagem totalmente dirigidos à prática da dança.

Em ECII estão contemplados os conteúdos de fisiologia geral e do exercício, aplicados à dança. Em ambas as disciplinas, utilizei dois princípios de ensino que considero mais amigáveis e produtivos:

PBL (*Problem-Based Learning*): o método, criado na década de 1960, no Canadá, foi primeiramente proposto para o ensino médico. Percebia-se que os longos anos de estudo de ciências básicas sem aplicação clínica (prática), resultavam em aprendizagem inconsistente, e faltavam os conhecimentos necessários quando chegava o momento de utilizá-los. A técnica PBL propõe justamente o oposto: um problema guia o aprendizado, organiza e motiva a estratégia do grupo. O problema é um veículo para o desenvolvimento da habilidade de resolver situações e estimula o processo cognitivo; o conhecimento é obtido de forma autodirigida (SDL – *Self-directed learning*). A técnica PBL baseia-se, justamente, na centralidade do aluno, na elaboração das questões

pertinentes, na investigação construtiva, na autonomia e no realismo. (BARROWS, 1996).

Ministrei ainda a disciplina eletiva Estudos em Dança, Corporeidade e Saúde II, em que abordamos a prática de dança em populações especiais portadoras de doenças crônicas, como hipertensão arterial sistêmica, diabetes, doenças reumáticas, neoplasias, etc. O tópico é fundamental na medida em que aporta uma vivência muito provavelmente necessária no campo de atuação do graduado em dança. Nele, também utilizamos PBL, fomentamos a análise de artigos científicos, e cada aluno elaborou planos de aula de dança específicas do módulo em questão. A Medicina da Dança é, ainda, puro desbravar.

Eis o que passou por meus olhos até o momento. Tenho a pretensão confessa de instigar outras trajetórias. Penso que o caminho se abriu rapidamente. Ainda é longo, mas há muitos pares com interesses convergentes. As redes se farão.

Penso, finalmente, no meu amigo filósofo, e nos "dois senhores". Não encontro outra maneira de servi-los, senão tornando-os um só.

**Cada homem deve inventar o seu caminho.
(Jean Paul Sartre, 1905 - 1980)**

Referências

(As referências listadas abaixo não se propõem a constituir uma lista exaustiva e cronologicamente fiel da produção dos autores citados. Antes, destinam-se a ilustrar alguns dos documentos acadêmicos que considero mais representativos e relevantes para a Medicina da Dança, e que motivaram inúmeros outros estudos que fazem, agora, ramificar esta ciência. Pretendem ser um estímulo à leitura para os que desejam introduzir-se na área.)

BARROWS, H. S. **Problem-based learning in medicine and**

beyond: A brief overview. New Directions for Teaching and Learning, 1996 (68): 3-12, 1996.

BIONIC BALLERINAS. In: The Lancet, 8 (453): 481-482. Aug 1985.

CALABRESE, L. H. et al. **Menstrual abnormalities, nutritional patterns and body composition in female classical ballet dancers.** Phys Sports Med, 11, 86-98, 1983.

CALABRESE, L. H; KIRKENDALL, D. T. **Nutritional and medical considerations in dancers.** Clin Sports Med, 2 (3): 539-548. Nov 1983.

_____. **Physiological aspects of dance.** Clin Sports Med, 2 (3): 535-537. Nov 1983.

CHMELAR, R. D. & FITT, S. S. **Diet for Dancers.** Pennington, Princeton Book Company, 1990.164 p.

CLARKSON, P. M.; FREEDSON, P. S.; SKRINAR, M.; KELLER, B.; CARNEY, D. **Anthropometric measures of adolescent and professional ballet dancers.** J Sports Med Phys Fitness, 29 (2): 157-162. Jun 1989.

CLARKSON, P. M.; JAMES, R.; WATKINS, A.; FOLEY, P. **The effect of the augmented feedback on foot pronation during barre exercise in dance.** Res Quart Exerc Sport., 57 (1): 33-40. 1986.

COHEN, J. L.; SEGAL, K. R. et al. **Cardiorespiratory responses to ballet exercise and VO₂ max of elite ballet dancers.** Med Sci Sports Exerc, 14, 212-217. 1982.

COHEN, J. L.; GUPTA, P. K. et al. **The heart of a dancer: non invasive cardiac evaluation of professional ballet dancers.** Am J Cardiol, 45; 959-965. 1980.

FORTIN, S. **Danse et Santé; du corps intime au corps social.** Montréal, Presses de l'Université de Québec, 2008. 312 p.

GOLOMER, E.; CRÉMIER, J.; DUPUI, P.; ISABLEU, B.; OHL-MANN, T. **Visual contribution to self-induced body sway frequencies and visual perception of male professional dancers.** *Neurosci Lett*, 267 (3): 189-192. Jun 1999.

GONTIJO, K. N. S.; CANDOTTI, C. T.; FEIJÓ, G. S.; LOSS, J. F. **Kinematic evaluation of the classical ballet step “plié”.** *J Dance Med Sci*; 19 (2): 70. 2015.

GREGO, L. G. ET al. **Lesões na dança: estudo transversal híbrido em academias da cidade de Bauru – SP.** *Rev Bras Med Esporte*, 5 (2): 47-54. Mar – Abr 1999.

HAAS, A. N. **Estudio morfométrico comparativo entre niñas practicantes de danza de una ciudad española y niñas practicantes de danza de una ciudad brasileña.** Tese de Doutorado em Medicina y Cirugía – Universidade de Cádiz. 1999. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/24957>> (acesso em 25/07/2015)

HAGINS, M. **Dance Medicine Resource Guide.** J. Michael Ryan Publishing Inc., Nov 1997. 89 p. Disponível em <<http://www.med.nyu.edu>> (acesso em 21/07/2015)

HAMILTON, L. H.; SOLOMON, R.; SOLOMON, J. **A proposal for standardized psychological screening of dancers.** *J Dance Med Sci*; 10 (1-2): 40. Jan – Apr 2006.

KOUTEDAKIS, Y. **Analysis of dance performance.** *J Dance Med Sci*; 13 (4): 99. Oct 2009.

_____. **Biomechanics in Dance.** *J Dance Med Sci*; 12 (3): 73-74. 2008.

KOUTEDAKIS, Y.; JAMURTAS, A. **The Dancer as a performing athlete.** *Sports Med*; 34(10): 651-661. 2004.

JONES, R. **Fracture of the base of the fifth metatarsal bone**

by indirect violence. Ann Surg, 35 (6): 697-700. Jun 1902.
MÍNGUEZ, J. B. C. **La medicina entra em la arte de la danza.** El medico, vol 53. Oct. 1988.

_____. **La medicina de la danza.** JANO, 35 (838); 93-98. Nov 1988.

PALUDO, L. **O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil.** Tese de doutorado PPG em Educação – Faculdade de Educação – UFRGS. 2015. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/115948>> (acesso em 24/7/2015).

RAMOS, R. S.; LOPES, E. S.; LEONEL, L.; ROCHA, R.; MATSUSHIGUE, K. A.; GOBATTO, C. A. **Treinamento aeróbio em bailarinas: influência sobre a realização de coreografias de 4 e 8 minutos de duração.** Rev Paul Educ Fís; 9 (1): 26-36. Jun 1995.

SHELL, C. G. **The Dancer as Athlete: 1984 Olympic Scientific Congress Proceedings.** Illinois, Human Kinetics, 1986. 237 p.

SOLOMON, R.; SOLOMON, J. **Dance and neurocognition.** J Dance Med Sci; 16 (2): 87. 2012.

SOLOMON, R. et al. **A personality profile of professional and conservatory student dancers.** Medical Problems of Performing Artists, 16(3): 85-89. Sept 2001.

SPIIKEN, T. L. **The Dancer's Foot Book.** London, Dance Books, 1990. 144 p.

TAYLOR, C. T. & TAYLOR, J. **Psychology of dance.** Illinois, Human Kinetics, 1995. 155 p.

VINCENT, L. M. **The Dancer's Book of Health.** Pennington, Princeton Book Company, 1988.151 p.

WATKINS, A. & CLARKSON, P. M. **Dancing Longer, Dancing**

ONCODANCE:
UM GRUPO DE DANÇA
DE PORTO ALEGRE
COMPOSTO POR
MULHERES QUE
TIVERAM OU TÊM
CÂNCER

Cris Melnik¹

¹ Mestre em Medicina: Ciências Médicas/UFRGS, Psicóloga e Licenciada em Dança. Atua na interface dança e saúde e é fundadora da oficina voluntária OncoDance.

Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar o grupo OncoDance, composto por mulheres que tiveram ou têm qualquer tipo de câncer, e pela professora. O grupo é oriundo da oficina gratuita e sistemática OncoDance, criada em outubro de 2014 e mantida atualmente. Ilustrando aspectos importantes que a dança é capaz de proporcionar para essas mulheres, são apresentados depoimentos das participantes da oficina. Sabendo de tantos benefícios, é importante que novos espaços sejam criados na interface da dança com a saúde em nosso município.

OncoDance: breve histórico

OncoDance é um grupo de dança de Porto Alegre composto por mulheres que tiveram ou que têm qualquer tipo de câncer e pela professora. O grupo de dança foi formado a partir da oficina gratuita e sistemática OncoDance, que começou dia seis de outubro de 2014 e continua atualmente, com frequência semanal. Como é um trabalho voluntário, funciona em espaços cedidos no município, havendo começado no Teatro Hebraica e desenvolvendo-se atualmente em uma sala da Faculdade Sogipa.

O nome OncoDance surgiu da união do termo Oncologia, que é relacionado ao câncer, com o convite para a dança: Dance! Ao mesmo tempo em que pode ser entendido na língua portuguesa, pode ser utilizado em inglês, visto a união do termo Oncology com Dance, o que amplia a compreensão universal.

Antes da criação da oficina, foram realizadas pesquisas vinculadas a Universidades e Instituições de Saúde, o que trouxe resultados científicos positivos que

foram apresentados em congressos e, posteriormente, inspiraram a criação da OncoDance.

Durante 2014, o ano de criação da oficina, a técnica e a cultura da Dança do Ventre foram a base para o trabalho da OncoDance, que criou uma coreografia baseada nos passos codificados da respectiva arte. O trabalho teve a honra de receber o Prêmio Açorianos de Dança 2014, na Categoria Destaque de Dança do Ventre.

Em 2015, o grupo optou por expandir os estudos para outros códigos de movimento, e deu início à criação de sua segunda coreografia, que estreou no Teatro Hebraica, seu local de origem, no mês de junho do presente ano: Ladies Kizomba.

A oficina OncoDance, que deu origem ao grupo, continua em atuação. É uma atividade que está aberta a novas participantes, tendo como critério para participação ser mulher e já ter recebido o diagnóstico de qualquer tipo de câncer. Este diagnóstico pode ser recente, e a participante pode estar em tratamento enquanto participa da oficina, desde que autorizada por seu médico responsável. Porém, o grupo inclui participantes que já terminaram o tratamento da doença.

Participar da oficina não implica em fazer parte do grupo de apresentações, que é opcional. O foco da OncoDance não é a estética da arte, é a qualidade de vida e os benefícios da dança para a melhora do bem-viver, ameaçado pelas perdas oriundas da doença e seus respectivos tratamentos. Assim, o processo é o mais importante, e não o resultado, embora perceba-se um prazer muito grande em cada nova aprendizagem e, muitas vezes, um significado para o existir.

A empatia e a alteridade são inerentes ao grupo, já que todas as participantes passaram ou passam por diagnósticos similares e situações deles decorrentes, embora cada caso tenha suas próprias singularidades.

Em um encontro do grupo, as participantes destacaram cinco aspectos que consideram mais relevantes:

- 1) Importância do grupo como rede: conforme as alunas, uma participante fortalece a outra. Conviver com o grupo cria uma rede de amizade e companheirismo, em que as vitórias das companheiras tornam-se inspiração.
- 2) Diferentes tipos de câncer e etapas do tratamento: embora as participantes estejam em diferentes estágios da doença e períodos do tratamento, há uma compreensão e um sistema de apoio muito forte. Nenhum grupo de dança específico para esse público havia sido encontrado no município até a presente formação da OncoDance. Essa é uma iniciativa pioneira na cidade, envolvendo a interface da saúde com a arte, na opção de dança. Temos conhecimento de alguns trabalhos realizados na área artística que incluem pessoas que foram diagnosticadas com câncer, bem como sabemos de apresentações de dança e atividades artísticas em clínicas relacionadas à Oncologia. Porém, não é do nosso conhecimento nenhum outro trabalho exclusivo de dança específico para essa clientela. A interface da dança com a saúde é um espaço de grande potencial a ser explorado, pois são comprovados diferentes benefícios que a prática da dança pode trazer na área da saúde. Mais pesquisas e maiores divulgações são necessárias, com a finalidade de ampliar os espaços de prática de dança em clínicas, hospitais e outras instituições de saúde.
- 3) Movimentos adaptados às necessidades e potencialidades individuais: O câncer e seu tratamento pode trazer limitações, e a dança permite novas formas de lidar com o corpo. Por exemplo, alguém que fez mastectomia e não pode levantar os braços pode tornar os movimentos mais delicados e tra-

balhar suas potencialidades dançando, sem a pressão por um resultado de movimento. O câncer e seu tratamento pode trazer limitações, e a dança permite novas formas de lidar com o corpo. Por exemplo, alguém que fez mastectomia e não pode levantar os braços pode tornar os movimentos mais delicados e trabalhar suas potencialidades dançando, sem a pressão por um resultado de movimento. O câncer e seu tratamento trazem limitações, e a dança permite novas formas de lidar com o corpo. Podemos pensar no exemplo de uma mulher que fez mastectomia e por hora não pode levantar os braços. Ela pode tornar seus movimentos mais delicados e amplos, pode trabalhar suas potencialidades através da dança, sem a obrigatoriedade ou a pressão por determinado resultado.

- 4) Superação da dor: participantes mencionam que a vontade de participar das aulas fez superar a dor advinda dos tratamentos para o câncer. Algumas declararam que estavam em casa, deitadas, com dores, e levantaram da cama em razão da vontade de ir à aula de dança, e acrescentaram que o foco nas novas aprendizagens de movimento faz superar a dor oriunda da doença e seus respectivos tratamentos.
- 5) Apresentações: os preparativos para as apresentações envolvem uma atenção das participantes consigo mesmas, o que inclui situações tais como o cuidado com a maquiagem e o figurino. O aplauso do público e o reconhecimento do trabalho é fortalecedor às participantes. Ao mesmo tempo, mostrar a produção do grupo é, na perspectiva das alunas, sentir-se capaz de produzir e despertar a coragem naquela que assiste e tem

receio de buscar alternativas complementares ao tratamento da doença e prevenção da recidiva.

Depoimentos das participantes

Os depoimentos utilizados no presente artigo foram obtidos em um momento de avaliação da oficina quando, em uma conversa de roda, as participantes foram convidadas a expor, de forma coletiva, suas percepções em relação à OncoDance.

Uma das participantes ressaltou a importância da percepção em relação ao próprio corpo, que é proporcionada durante as práticas de dança: “Depois que eu tive câncer, eu não me via muito como mulher, e quando eu vim pra cá, eu comecei a prestar atenção em mim, a minha autoestima melhorou. Quanto tu dança, tu presta atenção no teu corpo”. Além das novas aprendizagens corporais, temos a associação com a melhora da autoestima, o que é essencial para o bem-viver dessas mulheres, como podemos perceber no seguinte relato: “A gente não pensa muito na gente e a OncoDance faz a gente pensar um pouco em nós”.

As práticas de dança estimulam as mulheres à superação das limitações e incentiva a valorização da vida, a vontade de viver. Uma das afinandas afirmou que, com a OncoDance, “dá vontade de continuar”, e complementou: “É o que me faz sair de casa. É o grupo, é a companhia de vocês, é a alegria”. Essa alegria do grupo é um diferencial, quando comparado a outros espaços que atuam com pacientes oncológicos. Sabemos que “o ambiente da quimioterapia é frio, pesado”, e percebido como uma parte triste e muito difícil da vida. Como contraponto, a positividade do grupo é destacada pelas alunas, visto que algumas do grupo estão, no momento, em tratamento quimioterápico: “A OncoDance já faz parte da minha parte feliz da vida”.

O foco na dança, e não na doença, embora ela esteja sempre perpassando os movimentos individuais e coletivos, é objetivo da oficina. Por vezes, a dor e o so-

frimento são compartilhados, bem como vivências individuais e coletivas. Porém, o contato corporal, a troca em forma de movimento, é muito mais importante para o grupo, o que podemos visualizar na seguinte fala: “A gente não precisa falar, a gente já sabe o que a outra está passando”. Em alguns momentos, sem palavras, os corpos se abraçam, se acolhem. Ao perceber o movimento encolhido do outro, não é preciso verbalizar para apoiar. O movimento corporal dançado integra a colega, levanta, estimula, fortalece. Conforme as mesmas, “é muito bom estar entre gente como a gente”, “a gente se conhece pelos olhos”, “parece que nós formamos uma fortaleza, uma dando força para a outra”. As integrantes da oficina percebem nas colegas uma identificação, além de pontos de apoio, e ressaltam o diferencial de participar de grupo cujas integrantes se identificam.

A dor é outro aspecto muito relevante quando se trata de câncer. Com frequência, é citada pelas alunas. A dança é percebida por elas como atividade importante no enfrentamento das dores, tal como relata uma das alunas: “Vir aqui faz a gente se esquecer um pouco da dor. Teve momentos em que eu não conseguia me tocar durante a quimioterapia, por causa da dor, mas o prazer da dança fez superar a dor da química”.

O foco nas novas aprendizagens, nas potencialidades de movimento individuais e coletivos, bem como os exercícios coreográficos que envolvem memorização e desenvolvimento cognitivo são percebidos como aspectos positivos proporcionados na oficina, considerando ainda as frequentes queixas de perda de memória oriunda dos fármacos utilizados no tratamento oncológico: “A dança estimula os neurônios, faz a cuca trabalhar”. Uma participante lamenta a não existência do grupo enquanto ela estava em tratamento. Referindo-se a outras, que participam das aulas enquanto seguem a terapia oncológica, ela disse: “Se eu tivesse a OncoDança durante o tratamento, com certeza seria outra história, eu não teria ficado em casa deitada”. Eis um lindo depoimento, que ilustra claramente o quanto a dança

pode contribuir para a área da saúde e quão saudável pode ser este espaço de interface.

Embora o foco da OncoDance seja o processo e não um resultado estético final, as apresentações coreográficas possibilitam o crescimento pessoal e valorizam as participantes do grupo, na medida em que não são tratadas enquanto pacientes e sim como bailarinas bem ativas, pertencentes a um grupo de dança que produz sua própria arte. A plateia, seja ela composta por amigos e parentes ou por desconhecidos, transmite um sentimento positivo. Uma participante contou que seu neto disse, após uma das apresentações: “Vó, a tua luva brilhava. A mais bonita era a tua apresentação”. Outra complementou: “Tinha alguém perto de mim que disse: ‘Ah como elas são lindas’. Acharam nós lindas”. Comentários assim destacam as potencialidades das alunas, valorizam o grupo e incentivam a continuação das participantes no mundo da dança. Nas palavras das alunas, “A receptividade do público em relação a gente estar dançando é muito importante”.

Os investimentos pessoais que acontecem durante a produção que antecede à presença em palco e estão relacionados à produção estética e corporal, como a produção do figurino e a maquiagem, ultrapassam a fronteira do espetáculo e atinge o cotidiano dessas mulheres, como podemos perceber no seguinte relato: “Os preparativos para as apresentações se estendem às aulas. A gente vai pegando o gosto por se arrumar”.

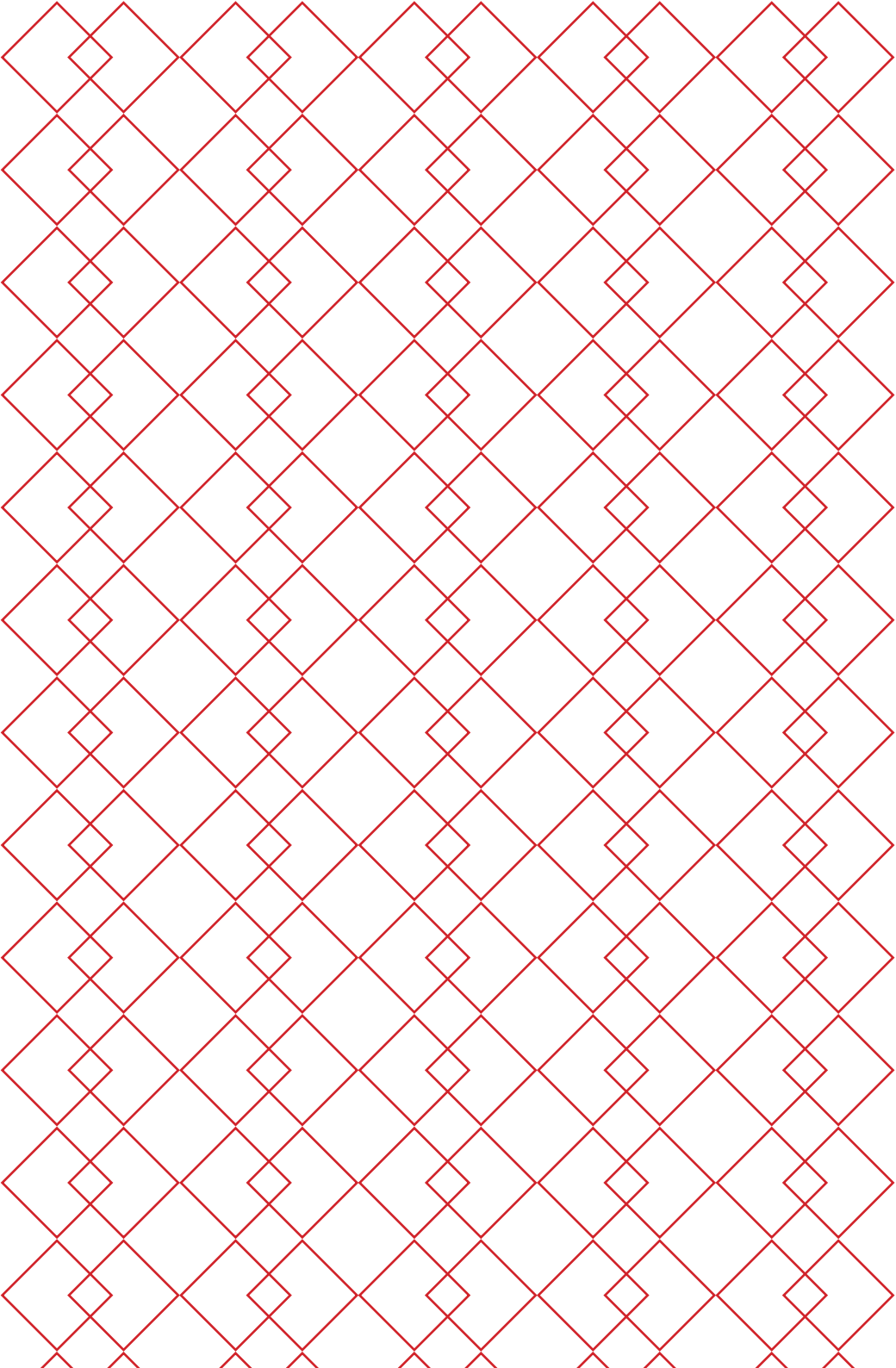
Participar da OncoDance implica em assumir que tem ou teve o diagnóstico de câncer, situação que é desafiadora para muitas pessoas diagnosticadas, algumas das quais nem sequer conseguem citar o termo câncer, referindo-se à neoplasia como “aquele signo”, “aquela coisa ruim”. Fazer parte do grupo é, portanto, um estímulo para que outras mulheres também enfrentem de maneira mais positiva a vida, apesar da doença e de suas respectivas perdas. Ao mesmo tempo em que o grupo assume o diagnóstico, não o tem como foco, mas prioriza a dança como elemento de ligação: “Tem

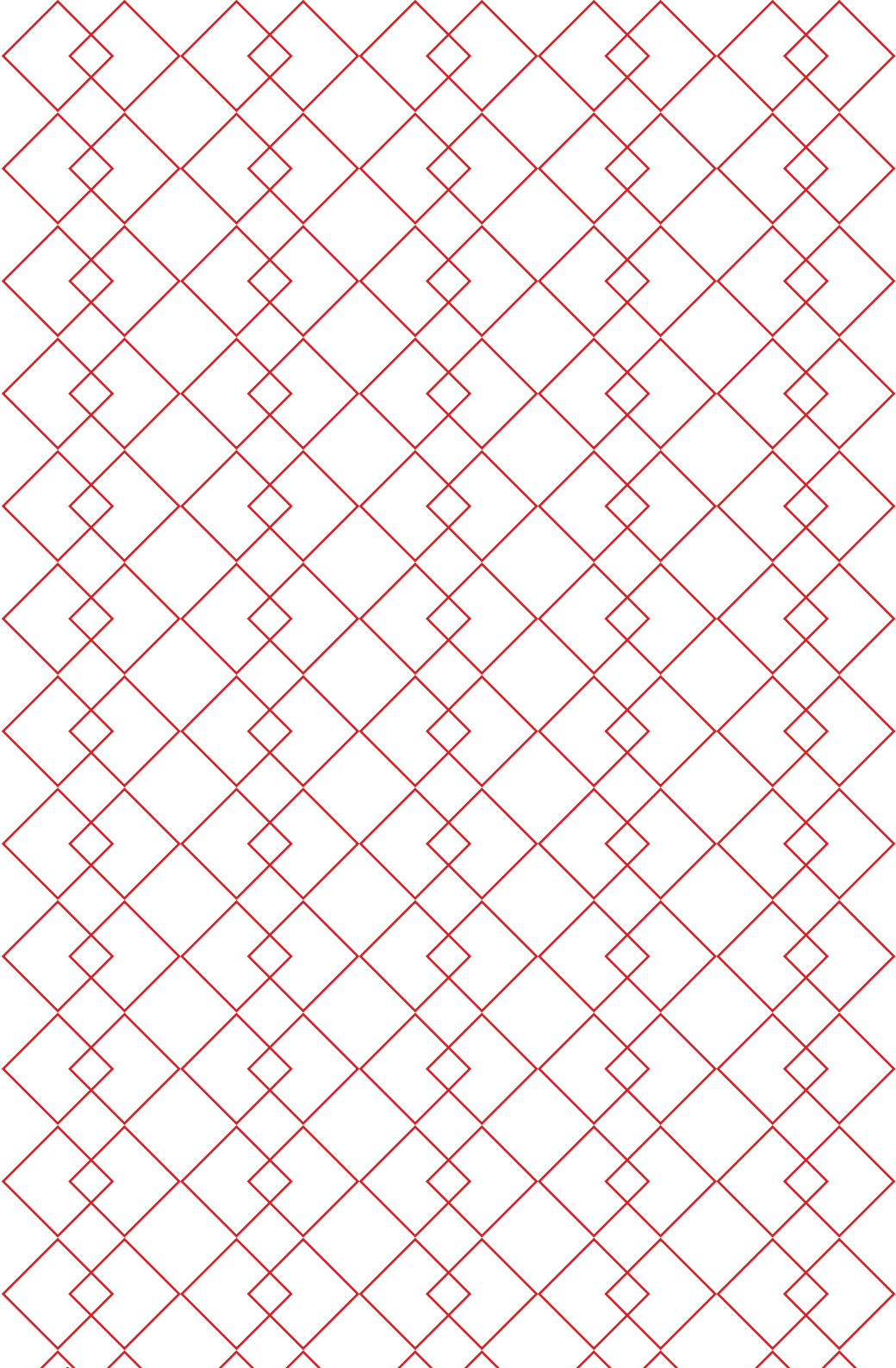
gente que se esconde, fica de vítima. A gente não, a gente põe a cara a tapa, e isso é bom, porque a gente não fica pensando só na doença". Uma aluna relatou o processo de vitimização, não apenas oriundo de pessoas que foram diagnosticadas, mas advindo de amigos, familiares, conhecidos: "Quando as pessoas ficam sabendo do diagnóstico, ou fogem de ti, ou se mostram penalizadas, sem saber o que te dizer. Tem umas que escondem os olhos de ti, para que tu não vejas que elas choram. No palco não, no palco eu não senti pena por parte das pessoas, eu senti admiração pela maneira com a qual lidamos com a doença. No palco, tu percebe o aplauso pelo olhar das pessoas".

Perspectivas

A OncoDance, embora tenha iniciado há pouco tempo, tem tido excelente receptividade da sociedade, o que fortalece a manutenção e crescimento do grupo. Ampliar a divulgação e ofertar outras opções de horário e local são objetivos a serem alcançados, bem como a busca por apoiadores, já que o grupo se mantém com os próprios recursos. Com a finalidade de demonstrar a relevância da cultura da dança para mulheres que tiveram ou têm câncer, e com a perspectiva de institucionalizar atividades envolvendo essa arte na área da saúde, é essencial que maiores investimentos em publicações e divulgações sejam realizados nessa interface.

OncoDance é uma nova proposta artística que vem sendo tratada com muita seriedade. Celebrar a vida e, ao mesmo tempo, afirmar a importância da dança em nossa cidade é um movimento estético, poético, construtivo e saudável. Existe uma variedade de possibilidades a serem exploradas neste contexto e um longo horizonte a ser trabalhado.





PESQUISA E
EXPERIÊNCIA
EM DANÇA



REMIX BOOM—BOOM DANCIDADE

Alessandro Rivellino¹

¹ Professor, coreógrafo e bailarino, vencedor do Prémio Açorianos de Melhor Bailarino em 2011, tendo atuado no Grupo Experimental de Dança da Cidade nas montagens Faz de Conta Que e Pulp Dances.

(Porto Alegre, meados de quarenta/sessenta mil anos
de humanidade, a saber, 2015, N'Container)

Primeiro que as palavras deixem de fazer texto

A exclusão da palavra *erro* do vocabulário da dança parece levar a um local específico de relação e materialidade, abandonando os perigos inertes *busca fim* e nos aproximando da intensidade dos meios pelos quais. Muitas atividades-passividades-corpo aparecem como meios pelos quais o *butoh* floresce em minha prática, propondo a troca do *danço* por *sou dançado*, a proposição da relação não-dependente e ou buscadora de forma, assim como da idéia de que existe o *butohspecific* de cada um que por sua vez está em permanente devir.

A radicalidade e profundidade dos termos incorporados levam a cabo uma reorganização do sistema-corpo envolvido nas práticas que proporcionam essas mudanças. (*with out organ izing?*) - Onde *Artaud* colecionava seus pedaços? –

A princípio não seria possível *dançar* numa aula com exercícios preparatórios se essa serve para treinar o corpo para a hora da dança. Se o treinamento do corpo for preparar-se para outro momento que não o *espaçotempoagora*, certamente quando o momento de chegar o corpo não estará muito bem preparado para usufruir ou lidar com ele. O lance é dançar o tempo todo.

Ou, de repente, isso-exercício prepara o/a criatura para não precisar pensar no corpo e deslocar seu pensamento para pensar no corpo por cima da sua não-necessidade de fazê-lo. Mas na história que persigo (que

me persegue), digo que o treino é não-saber, esquecer a forma e se concentrar no processo de busca, acessar o desejo por trás do desejo por trás do desejo e ser dançado por algo que vai além daquilo que acontece no *environment* específico do momento presente, mas que se relaciona com ele e, principalmente, não, pois por paradoxo performático lhe considera como imanente.

A hibridização da dança com a vida propõe uma relação abundante em reflexão, uma vez que o corpo se engaje num estado de presença despreocupado com seu fim, mas interessado no processo, acaba tornando mais intensa sua habilidade de dançar mais, por mais tempo, com mais possibilidades e cores de estados específicos e ao mesmo tempo trabalha-desde-isso na mudança do *environment* que não aproxima a arte da vida.

O *butoh* é pesquisa (estou soltando o *tripalium*) de uma vida. Uma vida engajada nesse tipo de entrega, em que a realização de um texto ou obra que aja num sentido-definição aparece como um contra-senso. Dessa forma, buscar o fim não faz tanto sentido quanto permanecer e prolongar o meio pelo qual a coisa se dá.

A saber, as escápidas são propulsoras da escrita e estão interligadas a um controle primário de ação; nesse sentido, fluir uma escrita *butoh* (*corpo de bueiro*, fluir numa escrita *corpo de bueiro...*) é *gerundiar*, embarcando nisso que acontece agora. Com a tensão na tua mandíbula, específica para tu-mesmo esse-momento. Escrever é treinar *butoh* (*corpo de bueiro*), e treinar *butoh* é afastar-se dele. Então aqui se fará a partir de agora também uma busca e é isso disso que se trata, de uma escrita *debueitroh*. A saber, coloco o teclado no *touch screen*, busco a integração dos olhos com a pele, da pele com o seu entorno. Um pouco antes, cai bem traçar um paralelo entre a possibilidade de editar e ou apagar um texto e a impossibilidade de fazer isso com o corpo que dança. Para trabalharmos os impressos corporais nos remetemos a uma relação de outra ordem, outro tempo. As sinapses dão muita informação de ida e

volta ao nosso sistema de controle consciente e a maior parte do processo é inconsciente, por assim dizer. O corpo tatum o espaço e o sangue do espaço encharca o corpo. Quando *hijkata* buscou a memória de sua infância para ser dançado, não foi através da lembrança, mas através de um acesso às coisas que lhe foram inconscientes na época e que, agora, habitam uma mesma zona que produz dança, não sabendo exatamente o que lhe move, mas observando e buscando isso tudo que atravessa o corpo e que a percepção usual não é capaz de alcançar. (Nada para o inconsciente, ok?). Somos demasiado lentos em nossa faculdade de formular palavras para definir as coisas em comparação com a velocidade do caminho que percorre o som destas palavras, ou seja, o corpo foi afetado antes pelo som do que pelo significado.

Aquilo-que-não-sei me pega primeiro, já me pegou. Estar neste lugar anterior a essa etiqueta da realidade me parece uma chave importante para essa pesquisa.

Mas *bueno*, ainda não estou/estamos nem mesmo perto de uma *escrita-butoh*. Nomeie algo e o terá matado, e, com isso, sua possibilidade de mudança; a realidade do universo é constante mudança e impermanência, olhar por muito tempo para uma cadeira faz com que essa deixe de sê-la, para, em seguida, retornar a sê-la com outra qualidade. Assim, em resumo, não há a busca de uma possibilidade surreal da realidade mas sim um retorno ao que é cru na realidade depois de termos desfocado para focar de novo o ato em questão, seja ele paragem ou movimento, movimento interno ou externo, seja semente ou flor, útero ou terra, morte ou moer-te, ou fim, ou céu, ou mar, com clareza de recôncavos ou obscuridade de luminescências inertes, ou flertes de anjos sob a luz do luar num meio-dia em *Tóquio* no quintal de *Garibaldi-Porto Alegre-RS*, e trocando o ou por e.

A buscar o joelho do mundo, a reconhecer o mundo no corpo, o corpo no joelho do mundo no próprio mundo do joelho. Florescer ao encontrar a certeza da

incerteza e saber intuir sentir pensar que o corpo não se resume àquilo que já foi descoberto, e assim se colocar a buscar, acabar com o mundo que a palavra descobrir traz, instaurar aquele que a palavra criação traz, aceitando a premissa difícil de aceitar, que é buscar mais para com isso aumentar aquilo que não se sabe. Em outras palavras é aumentar a percepção da parte do iceberg que está acima da superfície sabendo que com isso cresce exponencialmente a parte que está abaixo. As forças sim dando nossas formas passageiras, estas sim nos respirando, a vida nos respira, não o contrário. Assim como o olho está mais para pele, os poros estão mais para olhos se abrindo.

Uma espécie específica de amnésia e uma espécie específica de ausência de expectativa trarão um estado em que o momento presente, a linha fina limite entre passado e futuro conjugará o corpo em processo de gerúndio.

O instante anterior foi aniquilado, o seguinte nasce como uma experiência com o desconhecido.

A escrita se dá no gerúndio da caneta.

*Estóicos - Tudo é Corpo - Não é uma metáfora/Não há -
Anímico - O Objeto Aguarda Seu Destino - Não Aguarda
- Está em pátina - Há Encontro - Entre*

Segundo que o corpo seja environmentado

As coisas do inconsciente se tornaram mais incandescentes, interessantes para o processo... Um mapa antigo, das vias fluviais, o projeto pros bueiros da cidade, estava enquadrado dentro da livraria que

resolvi entrar por não ter motivo nenhum pra entrar nela. Esse mapa me disparou muita coisa e, quando saí, vi uma escada de madeira no lixo. (Recortar algumas coisas-imagens do livro de anatomia e colar? Pra quê?) Eu sabia que a escada era importante. Resolvi realizar a ação com o espelho do Élcio: eu caminhava no centro, de cabeça baixa, olhando pro céu pelo redondo, via *também* as pessoas de ponta cabeça, olhos sesgos, etc. A escada eu coloquei bem na esquina *crática*, ela então pra mim foi uma ponte, uma travessia, aquilo trocou meu estado, mas só percebi durante, nada premeditado. Foi muito interessante perceber as pessoas esperando por uma cena, que re-ali-zar-se-ia em formato ascendente qualquer, mas a ação era contínua, sem clímax, só caminhar lento, projetando *espelhagens*.

Adorei *attempt to* fechar o corpo. A ilusão de fechar o corpo. Perceber estímulos, mas concentrar-se na geração do motor interno. Uma fera ronronante quieta. O suor pingava do meu nariz, o instante pré-queda me interessava, o instante pré-queda. Qual é a diferença do suor pra lágrima? Sem apoteose, a duração e a constância... Qual é a diferença do suor pra lágrima? Quem está trabalhando demais? A escrita pura do atravessamento. A corte o corte a tesoura em míssil. Fora ao eixo rotatório do coração nervoso. ÍMÃN refletido no espelho do outro.

Partir de uma reeducação do olhar. Mas os olhos podem estar nos poros, veja bem. Sabemos que as rochas estão em movimento, como um chiclete. Pátina do tempo. Nós não podemos ver isso de forma usual. Mas podemos sentir. É a mesma história sobre a diferença entre a relação Newton-maçã e Paxton-maçã.

O espaço-tempo para habitar de forma única a linha-fina que existe entre o futuro e o passado. O que o específico do lugar traz ao corpo é algo para além daquilo que a linguagem-letra pode. A junção do corpo ao *environment* torna profundas as possibilidades **Sinestésicas**. E se pensamos, só por diversão, que pessoa

= lugar, abrimos ainda mais a riqueza possível na criação de mundos que acontece nos encontros.

Ossos, Musculatura Fina, Órgãos, Vísceras, Musculatura, FásCIAS, Pele. Energia. E daí para fora, camadas geológicas de percepção do espaço. Confundindo dentro e fora de maneira harmônica, podemos inserir na prática estados específicos não generalizantes com a atualização do/no presente e, com isso, enriquecer as cores da paleta de possibilidades da nossa dança acontecer, daquilo tudo que ela pode, os pontos inconscientes que toca e por onde é tocada, e sua noção de tempo.

Olhar-sentir de maneira única o que pode o/ um corpo, incluindo **S**inestesia e estados gerados pelo encontro da pessoa com o lugar, e da pessoa com a pessoa=lugar, encontramos a relação com o espaço concreto, dando possibilidade ao habitar presente do tempo vivido, um tempo não cronológico, um tempo de dança, a experiência real, concreta e certa do *bodytime*.

Soltar a ditadura consciente e inconsciente da forma pré-estabelecida de estar corpo. Por onde só a afasia saiba, e os ossos do crânio permitam o conhecimento que interessa. Bem no limite, antes durante e depois dele. Palavra e cotidiano, corpo-social-bláblá e a construção-nóia de estar. Como viver sabendo que isso não serve mais?

A liberdade de movimento ou paragem, a escuta, o vazio, a presença, a entrega, plenos. A sensação da vertigem no abismo, uma sensação eterna de vertigem no abismo. Qualquer intervalo de tempo pode converter-se em um profundo reconhecimento do lugar que se é corpo. Aprofundar o entendimento das células, uma **S**inestesia em relação.

Ainda não sei o motivo, mas abandonando o estado que abarca julgamento escrevo o que acho que deve finalizar essa pequena versão sobre o tempo do corpo:

tripas e cultura.

ps: onde lê-se 'é' leia-se 'devir'

*Terceiro que as formas apareçam para dar passagem
às forças*

Forma A: Sitespecificando

Ao entrar me indicam o segundo.

Sem eguida, sigo, digo, em seguida, escuto uma colega
do futuro próximo conversando acerca de ser no
segundo, subsolo.

Aí sim.

Sem mais, devido ao ouvido atento, sigo à grama
sintética, labirinto de palavras, bola de futebol, uma
exposição na antessala de acesso ao lugar do curso.
A primeira palavra que vejo no meio da imensidão é um
nome próprio.

Rivelino.

Vá lá.

Percebo a responsabilidade de contato com a conexão
que o mundo apresenta em suas lacunas, e esse papel
venho cá para desdobrar, uma reeducação do olhar
se apresenta já como mais um dos processos que
começam antes de começar de fato.

Parece-me conveniente o seguinte:

A verificar que o desejo move. A verificar que o desejo
que move o desejo move com mais força;

.

O espaço são os corpos no espaço. O espaço são as
práticas do espaço.

O segurança é uma parede que anda.
Leitura da materialidade também é pintura da
materialidade.

Pessoa = Lugar

Um *cabeção* da pintura vê um quadro e sabe bem,
bem sabe, que elementos estão por ali, pigmentação,
agressividade de traços, cores misturadas com que
cores.

Nós estamos numas de perceber a realidade cotidiana
podendo fazer algo parecido, meio que re-mapeando
a sociedade do espetáculo e aproveitando pra colocar
umas linhas de subjetividade em cima.

Material labirinto = não há chegar. Encontros são
performativos.

A performatividade cotidiana que já está lá, o
extraordinário está na percepção, não em adereços ou
implantes.

A performance *sitespecific* que se relaciona dando-se a
ver por conta daquilo que já está ali.

[A pergunta seria: Quem são os usuários dessa
performance?]

GettingLost – The Sensation – Afectar-se

Isso e as coisas que os sentidos não alcançam

A rua tem coisas escritas.

Reescritas e rebuscadas.

A poesia muda o sentido do caminho.

Forma-aldeia por repelir o estranho

Forma-cidade por cultivar o estranho

A potência e o risco de cada uma das formas me traz-
pensar no corpo como *container* de si mesmo ou como
um ímã incondicional.

O espaço a ser compl tad .

--

Forma B: Derivando

Deriva versus reter em casa/fábrica

(Criar desfuncionalidade – pirataria dos 'comandos')
Mapeamento desnorteante versus utilitarismo do trajeto
Outros motivos versus motivos pragmáticos

A rua é o quintal da minha casa.

A saber que, antes de mais nada, o lugar performa.
Pra mim.
?

- Continuar sonhando e acordar para a realidade -

--

Forma C: Flanèriando

Ativar uma espécie de errância genuína, uma paulada
no meio das penas descendo em *slowmotion*, ao
contrário.

Sem a linha A de partida ou a B de chegada.
[Flanar ativando ímã, corporeidade porosa,
atravessamentos.]

Antes ou além do desejo reconhecido
Antes ou além do engancha-se em objetivos.
Ter *insights* e soltar *insights*.

não anotar, não anotar, não anotar.

Ativou-me uma sinestesia para mover, ativo
borderlinedentrofora.

Sensação pendendo pra o lado do estar de fora do
mundo. Assaltos de olho no olho gerando encontros
fugazes que rompem o simulacro da separatividade
estranho estranho.

Como se por um segundo pudéssemos dizer: *Te descobri.*

E cagar para a necessidade do blefe social. Reconhecendo aquelas coisas que captam minha atenção normalmente, e por diferença de estado, reconhecendo outra camada de coisas.

Desapego à construção elucubrada de significado, à construção de significado; sem categoria, sem nome, árvore se torna massa marrom disforme pra depois se tornar uma experiência que entro em contato.

Mas daí claro, "se bobear o carro pega".

Claro que os assaltos de cotidianidade me devolvem ao corpo seu comportamento socialmente possível, suas tensões vinculadas à necessidade do "blefe social". O controle a nível intramuscular.

Que condições se fazem necessárias para ativar estados extracotidianos e sustentar sua permanência?

Que condições para compartilhar esse estado ou experiência com o outro? Que condições para ativar a experiência ou estado no outro?

Todo lugar é uma paisagem móvel.

Não se tratava mais de questionar a normalidade, mas de fazê-lo com discrição e elegância, habitando as lacunas ainda não regulamentadas do comportamento social, da escolha de movimento e paragem e do tempo envolvido nas ações, as intenções, etc.

[Nossa pilha acelerada encontra no engarramento seu oposto complementar, no entanto, a nossa capacidade de habitar os lugares como bolhas depende da nossa possibilidade de desapego ao estado anterior em que nos encontrávamos, sendo ele bom ou ruim, de alguma forma, normalmente identificamo-nos com ele, e assim não nos deixamos afetar de todo pelo novo *atravessante*, *bueno*, está pra gente criar passagens e pontes entre estados e usufruir de cada um isoladamente ou de um com o resquício do outro mas isso somente porque nos interessa.

Penso em chamar essa possibilidade de criar poderes e a vinculo com o clareamento da nossa relação com o

que seria um corpo-camaleão].
A lógica da medicina chinesa, que vê o corpo como fluxos, uma agulha num ponto reorganiza os fluxos de todo o corpo.

Cidade-corpo. Acupuntura na cidade.

Há chaves que nos dão acesso aos lugares e aos lugares-pessoa. Roupa específica, boné, uma palavra específica, gestualidade, etc.

Mas além disso, quais chaves que abrem a porta das outras camadas geológicas de nossos *estadoscorpomente?*

Seria bom somente dizer corpo.

Ok.

Corpo.

--

Forma D: Etnografando

Descobrir novos interesses passa por soltar a ideia acerca do que é exatamente aquilo que me interessa.

– Coletar informações estando parado num mesmo local. –

O mundo não é um aquário, mas uma atmosfera na qual estou inserido, há uma negociação da presença para permanecer num mesmo local por muito tempo.

Teste – Elasticidade - Tempo

Estrutura vigente – Container – Verticalização
Hierárquica

Caos possível – Ímã – Horizontalidade e Proliferação Sem
Medidas – Força de Vida

Um dentro do outro e o outro dentro do um.

O entre como possibilidade resultante e em eterna
mutação.

Sigo criando cada vez mais interesse nas linhas de fuga
que necessitam da coisa que as sustentam.

Presentificar a descrição, nesse momento, não colocar

as cores da memória ou a projeção que quer entender.
A descrição já vem embalada por minha perspectiva,
não há que *poner* ainda *más, si no, intensificar* *qué mi*
percepcion del mundo me muestra.

Sem a necessidade de subjetivação excessiva ou
produzida.

'Cavar' as ações que *quase não dá*, mas dá.

A pergunta volta: O que nesse ambiente ou nessa
ambiência ativa a mesma operação que *experienciei*
em pesquisa e agora quero dar a ver? Não é o que
representa a minha experiência, mas o que ativa uma
mesma operação.

A relação que engendra o acontecimento é
transportada, não a reprodução do acontecimento em
si.

-

Penso nas caixas construídas para dar visibilidade a
alguma coisa, a sala de aula, o teatro, o cinema, a sala
de exposições, o museu, a rua,
cada uma é um *container*.

Quarto que se desfaça a noção de autoria e se permita
agenciamento

As letras que cá estão, que em conjunto formam
palavras e as palavras que interligadas formam frases
ou formas-expressão-escrita (traços pretos que são
sanguinizáveis através da capacidade de ler) foram
feitas de agenciamentos oriundos dos lugares criados
a partir dos encontros com Gustavo Ciríaco, Fernanda

Eugénio, Tadashi Endo, Autarco Arfini, José Ok, landra Cattani e Augusto Nemitz.

Quinto: Fuck Art e Let's Dance



Foto: André Olmos



Foto: André Olmos



Foto: André Olmos



O PRINCÍPIO DE ATUALIDADE ARTAUDIANO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA: PRIMEIRAS IMAGENS – A SAGRAÇÃO DE DOUGLAS JUNG

Gabriela Tarouco Tavares¹

¹ Gabriela Tarouco Tavares é mestrando em artes cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, é artista cênica e professora de teatro. É licenciada em teatro pelo Departamento de Arte Dramática, da UFRGS. Participou como performer nas experiências artísticas: "Arqueologias Urbanas", direção Matteo Bonfitto; "Um TCC dança? O corpo político da cena: os tupiafrobresileiros tomam o teatro e fazem o carnaval", de própria autoria. Como bailarina participou da montagem "Sagração", direção Douglas Jung; e do experimento "Cybermacumba". Como atriz participou dos espetáculos: "Venha ver o Pôr do sol", inspirado no conto homônimo de Lygia Fagundes Telles, direção de Morgana Baldissera; e no espetáculo "Insustentável", do grupo Teatro da Clausura, direção Lucca Simas. E dirigiu o espetáculo "Nau Catrineta", peça inspirada no conto homônimo de Rubem Fonseca. Também é bailarina formada pelo Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, coordenado por Airton Tomazzoni.

Igor Stravinsky² (1882 – 1971) e Antonin Artaud³ (1896 - 1948) são contemporâneos, desconheço sobre a possibilidade de terem se encontrado e permitido influências em suas obras. Contudo, no presente texto provocarei um diálogo entre os dois artistas através da versão para a *Sagração da Primavera*, realizada por Douglas Jung⁴ e seus performers. A história desenhada pela música teve camadas significativas compostas por Vaslav Nijinsky⁵, que a coreografou e nos deu o contexto da obra: um ritual sacrificial de uma virgem para que a aldeia tenha uma colheita próspera. Esse contexto é evocado na montagem de Jung, e ganha camadas significativas ao dialogar com o contexto brasileiro da carnavalização, onde o mito é evocado ao buscar efeitos semióticos que aproximem o ritual do contexto humano das relações contemporâneas. Através dessas elucidacões, o princípio de atualidade artaudiano se faz presente.

O princípio de atualidade presente na obra de Antonin Artaud é compreendido como a possibilidade que uma obra tem de atravessar o espaço-tempo e comunicar-se com seu público de forma direta e permitindo afetos. Artaud dizia que se uma época se desinteressa do teatro é porque ele não a representa mais, ou seja,

2 Igor Stravinsky foi um pianista e compositor russo, suas composições revolucionaram a música de seu tempo e suas composições inspiraram mudanças na cena artística. Como em *Sagração da Primavera* sua montagem por Vaslav Nijinsky revolucionou a dança do século XX.

3 Antonin Artaud foi um artista francês que lançou ideias incendiárias para a cena artística de seu tempo e que servem de referencia até hoje. O conceito mais conhecido é o *Teatro da Crueldade*, que se baseia em pensar um teatro que exprima através do gesto as mais profundas sensações humanas em rituais que conecte o homem aos seus instintos.

4 Douglas Jung graduado na School Experimental Academy of Dance (SEAD/ Salzburg/ Austria), professor no Grupo Experimental de Dança, coreógrafo e diretor no coletivo Moebius.

5 Vaslav Nijinsky foi um bailarino e coreógrafo russo. Coreografou a *Sagração da primavera* e criou o contexto do espetáculo, que simboliza o ritual de sacrifício de uma virgem para que se tenha uma boa colheita.

para que se tenha um público entusiasta é necessário que a obra de arte seja tão entusiasmante quanto se pretende. A reflexão sobre a arte teatral pode servir para as demais manifestações cênicas, pois toda a ação que se direciona a alguém necessita que seu interlocutor se faça agente em conjunto com o *performer*. O acontecimento estético deve provocar algo em seu público, se não o faz mover-se, não tem sentido como obra de arte. Diz Antonin Artaud que se “[...] a massa de hoje já não compreende Édipo-Rei, [...] a culpa é de Édipo-Rei e não da massa” (p.71, 1993). Devemos ser sensíveis ao nosso tempo e inteligentes operadores de obras clássicas, para que as tornemos universais, com montagens tão potentes quanto seu histórico. O maior respeito que podemos velar pelos grandes ídolos e suas obras é saber ser fiel aos resíduos de desejos que possuem os entremeios de suas composições.

O princípio de atualidade nos faz refletir sobre nossa relação com o público, pois para que consigamos nos comunicar, precisamos falar diretamente a ele. E para que uma montagem de *Édipo-Rei* se comunique com o sujeito da contemporaneidade é preciso que operações no contexto de sua montagem sejam feitas pelos artistas que se propõe a realizar a peça. Para que os movimentos agenciados na idade antiga sejam tão intensos ao homem dos tempos das redes sociais. O mesmo ocorre em relação a *Sagração da Primavera*, para que o ritual se estabeleça é necessário que espelhe relações presentes em nosso cotidiano, ao qual, o sacrifício de uma virgem, em benefício de todos os moradores de sua aldeia, faça sentido. O público se torna testemunha da dança da morte e, de alguma forma, o que fora dançado será capaz de corroer todos os agentes no ato do acontecimento cênico.

Inventa liturgias [Bread and Puppet⁶] em que a atualidade é captada e metamorfoseada pela mais arcaica das memórias, por essa faculdade

⁶ O Bread and Puppet é uma companhia de teatro americana surgida no início dos anos de 1960.

que a humanidade tem de dar sentido ao incompreensível forjando mitos. (ROUBINE, p. 167, 2003).

A montagem apresentada durante o festival Dança PontoCom, no ano de 2015, na cidade de Porto Alegre, mostra-nos uma versão jovial e provocativa para a composição, de 1913, de Igor Stravinsky. Na montagem, vemos por cenário confete do mesmo tipo utilizado no Carnaval e *performers* trajados como que para um bloco de rua desse evento festivo – vestindo fantasias, como a de: Chapeuzinho Vermelho, Branca de Neve, Ariel, homem das cavernas, bombeiro, etc. Presenciamos ao contextualizar o ritual de sacrifício, atribuição à obra eternizada por Vaslav Nijinsky, ao ambiente carnavalesado uma primeira imagem do princípio de atualidade. A segunda imagem ocorre no momento em que as fantasias são despidas/arrancadas, tendo no ato final do espetáculo corpos decompostos da camada significativa que os cobria. Dessa forma, lutam para sobreviver apesar do ambiente sufocante evocado pela atmosfera da dança. Uma terceira imagem é o *romper da quarta parede* presente em todo o espetáculo, pois os *performers* buscam, através do olhar, o jogo com o público, mas o ápice se dá no momento em que uma bailarina foge de cena pela plateia – após ter sua roupa quase despida - levando um rastro de possibilidade de respingar a ação de despir para o público, fazendo pairar a ideia de que, a qualquer momento, o próximo a ter sua roupa arrancada pode ser ele. A partir dessas três imagens podemos pensar sobre o princípio de atualidade artaudiano na dança contemporânea: carnaval, violência da nudez e o romper a barreira *performer-público*.

O conceito de Carnavalesação pode ser entendido a partir da ampliação do significado do carnaval como cultura. Pois, como coloca o professor Luís Eustáquio Soares a partir dos escritos de Mikhail Bakhtin, o carnaval é uma “manifestação cultural – e política – debocha de toda e qualquer hierarquia, demonstrando, via riso, informalidade, trapaça e valorização do cotidiano, o quanto os lugares de poder, quais quer que sejam, são

ridículos e farsescos" (2011, s/n). O contexto da carnavalização é usado pela cena brasileira há muitas décadas, tendo por representante emblemático as Chanchadas⁷ e a cena do Teatro Oficina – Uzyna Uzona⁸. Além de movimentos culturais como o *Tropicalismo*⁹. O princípio de atualidade se faz presente em sua manifestação mais característica: usar dramaturgias que conversem com os elementos culturais do lócus da representação. Ao fazer uma cena que evoca a imagem do carnaval, transcoloca-se esses significados para dentro do palco, fazendo emergir símbolos que irão criar imagens significantes para quem assiste. O fantasiar-se denota por uma máscara que transformará nossa identidade visual, e isso pode transformar a forma como agimos e nos permitimos manifestar nosso *self*, criando uma característica social ao vestir-se de outro. Criamos uma camada sobre a nossa identidade e permitimos que essa realize suas vontades, pois nosso "eu" se mantém secreto – dando um alibi as manifestações dos desejos. Essa camada dentro do contexto da *Sagração* nos faz pensar sobre todas as camadas que vestimos e representamos em nosso cotidiano e o uso que fazemos dessas representações, levando-nos a segunda imagem.

A nudez dos *performers* nos remete ao sacrifício, pois todos colocam seus corpos em suplício em prol da cena. O despir-se de suas fantasias podem nos levar a desconstrução das camadas que usamos para permitir agir em sociedade, sobrando ao fim do processo o "eu" na mais absoluta solidão. Todos colocam todos em sacrifício, as roupas são arrancadas sem o consentimento e de forma abrupta. A atualidade desse processo é representativa da forma como agimos, Jean - Paul Sartre, em

7 Chanchadas é um gênero de espetáculo em que predomina um humor ingênuo, burlesco, de caráter popular. Foi muito emblemático nos anos 1930 – 1950, tendo nomes importantes como referências desse gênero: Oscarito, Dercy Gonçalves, Grande Otelo, etc.

8 Teatro Oficina – Uzyna Uzona é uma companhia teatral de São Paulo. O grupo apresenta em suas montagens, e em sua ideologia, um culto ao ritual. Ao buscar a ritualização do teatro, traz à cena elementos que estão na origem do teatro, como o uso do coro, rituais sagrados, figuras míticas, etc.

9 Tropicalismo foi um movimento nas artes que misturou alguns elementos da brasilidade, em sintonia com as manifestações estéticas e culturais da mesma época: 1967-1968.

Entre quatro paredes, nos diz "o inferno são os outros". Entrar em relação é um risco, estamos propensos a sermos atingidos das mais diferentes formas por nossos pares, podendo gerar doenças que afetaram a forma como nos direcionaremos uns aos outros. Armamo-nos de adereços com o objetivo de evitar graves lesões; porém, se nos desarmarmos de nossas fantasias, o que sobra? O que resta quando ficamos nus frente uns aos outros? Para qual morte estamos nos preparando? Essas são algumas questões que pairam sobre a cena da *Sagração*, de 2015.

O romper a barreira entre quem propõe a ação cênica e quem recebe a ação e, de alguma forma, a transforma e a codifica em seu corpo (*performer* e o público) pode ocorrer de distintas formas. A escolhida pela montagem de Douglas é paradoxal, pois, ao contrário do que Artaud coloca em mudar o espaço da apresentação, ele mantém o espaço do teatro elisabetano. Porém, ocorre uma ação contínua entre o palco e a plateia, pois "[é] estabelecida uma comunicação direta entre espectador e o espetáculo [...], pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela" (ARTAUD, 2006, p. 110). Acredito que podemos pôr "o espectador no meio da ação" sem que haja uma colocação física, uma vez que, percebo que fazer com que o público seja um agente atuante no acontecimento estético independe de um espaço diferenciado; mas, depende de sermos capazes de fazer uma cena tão potente que chegue ao espectador independente do lugar que ele ocupa na sala cênica. O momento em que o bailarino mostra ao público que ele o está vendo, e que o considera parte da cena, pode fazer com que o espectador reaja e sinta-se atuante também. Por isso, quando a bailarina corre em disparada para fora da cena, em estado de terror pela possibilidade de ser a próxima escolhida, o público se sente parte daquela comunidade e propenso a ser um escolhido ao sacrifício.

O princípio de atualidade proposto por Artaud se faz presente nas discussões sobre arte na contempo-

raneidade e aparece em diferentes espetáculos e de distintos gêneros artísticos. A montagem *Sagração* se fez atuante como proposta cênica que conversa com o público e o faz mover-se durante os menos de quarenta minutos da peça. Mitificar através da busca de signos que conversem com o contexto nacional, as formas de manifestação do *self*, o contexto social e político da sociedade e criar formas de fazer do público um agente é criar uma cena que procura o diálogo e, dessa forma, age em prol do público. A cena contemporânea porto-alegrense está repleta de espetáculos audaciosos e que visam fazer história dentro da cena gaúcha, a dança de Dugla Jung não fica de fora dessa reflexão. As imagens evocadas, neste artigo, estão na gênese das reflexões sobre esse conceito aplicado à dança e às demais manifestações artísticas, mas visualizam recheio de possibilidades de problematização para pensar arte na atualidade.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e o seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Como criar para si um corpo sem órgão**. In ___ *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1996.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GARDIN, Carlos. **O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação**. São Paulo: Annablume, 1995.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROUBINE, Jean – Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2003.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

SOARES, Luís Eustáquio. **A carnavalização da cultura popular.** *Observatório da Imprensa.* Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed672_a_carnavalizacao_da_cultura_popular>. Acesso em: 15/12/2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

DANÇAR: Pensar e provocar e (re)significar e (des)organizar E & e...

Lu Trevisan¹

¹ (Lu Trevisan) Luísa Beatriz Trevisan Teixeira: artista independente, performer, fotógrafa, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Ciências do Movimento Humano da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Bacharel em Educação Física (UFRGS), Acadêmica de Artes Visuais (IERGS), Pesquisadora dos Estudos do Corpo (UFRGS), possui capítulos de livros publicados nas temáticas: Performance, Artes, Educação, Corpo e Fotografia. Participa dos Grupos de Pesquisa na UFRGS: Grupo de Estudos em Arte, Corpo e Educação (GRACE), Grupo de Estudos sobre Esporte, Cultura e História (GRECCO) e Centro de Memória do Esporte e da Dança (CEME).

AR
DANÇ :

Pens **ar** e provoc **ar** e

(re)**signific** **ar** e

(des)organiz **ar**

E & e...

O acontecimento é imaterial,
incorporal, invisível: pura reserva.

(Deleuze e Guattari, 1992, p. 2012)

DANÇAR:

pensar e provocar e (re)significar e (des)organizar

E & e...

Tradicionalmente, alguns espaços acadêmicos não contemplam manifestações artísticas de forma usual, o que potencializa o estranhamento quando, de forma não usual e desavisada, são palco de artes contemporâneas. Esses espaços se desacomodam, se (des)organizam e, quem sabe, se (re)ssinificam.

O próprio processo de criação na dança e na performance se dá como intervenção. Não se trata de uma intervenção que parte de uma observação para uma posterior modificação dos sujeitos e situações, não parte do pressuposto de que algo deva ser modificado e melhorado. Trata de movimentos, de relações e permite visualizar pontos de tensão.

Um dançar num espaço "aberto", imprevisível, onde os dançarinos e performers estão sujeitos ao acaso, ao acontecimento. Plateia e dançarinos se misturavam, experienciavam os movimentos, o espaço, não se ficando imune a ele. O inusitado e o inédito dentro daquele território, não propondo regras, e uma ordem, mas desenhando mapas dinâmicos e de intensidades: Desor-

ganismos.

A dança/performance *Desorganismos*² foi pensada a partir do trabalho de Bruno Barreto³, exposto na Casa de Cultura Mario Quintana, no Museu de Arte Contemporânea do Estado (MAC-RS). O trabalho de dança e performance foi em parceria com o autor, bailarinos e performers e alunos dos cursos de Dança e de Educação Física da UFRGS. Fez parte da agenda proposta pelo Projeto de Extensão Sexta a Parte (um projeto envolvendo os cursos mencionados e o curso de Fisioterapia da mesma Instituição).

Pensar?

Sob a curadoria dos docentes Carla Vendramin⁴ e Geraldo Damico⁵, foi proposto um encontro artístico-político-educacional.

artístico-político-educacional.

As obras de Bruno Barreto, como máscaras e fotografias impressas em suporte têxtil, foram usadas como figurinos e objetos cênicos numa **composição** com o espaço e os corpos dos participantes.

2 Apresentada em 24 de abril de 2015, nos jardins do campus Olímpico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança/UFRGS).

3 Bruno Barreto é fotógrafo, videasta, professor de fotografia no Curso de Realização Audiovisual na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e professor de Elementos Audiovisuais no Curso de Produção Cênica da Faculdade Monteiro Lobato (FATO).

4 Docente do curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

5 Docente do curso de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Provocar?

Este movimento cênico reverberou em diversos níveis no Campus. Estando presente nos mais variados discursos (de revolucionários a moralistas). Mas do que se tratava afinal? Seria uma dança/performance de caráter erótico, libertador ou libertino? (risos)

(Des)organizações?

Penso tratar-se de algo que escapa do corpo (anatômico, biológico, nu). Visita às “**bordas bordadas**” da forma...

...talvez se tratasse do Informe, de (Des)organismos. Mas

toda e qualquer possível “leitura” se dá a partir de

percepções, afecções...

Os tecidos (suportes da fotografia de Bruno) que serviram de "figurino" geravam(?) movimentos traçados pelos performers nus(?) de forma a perderem sua forma... Ao contemplar esse movimento, me surpreendi reinventando formas e borrando corpos, supostamente nus...

Pensar a performance como possibilidades de criar um CSO, como uma possibilidade de produzir presença, de criar novas imagens, fissuras nas representações e nas regras...subversões...simulacros.

A dança (Des)organismos foi aqui citada como uma experiência vivida nesse espaço acadêmico e, a partir daí, pode-se pensar outras práticas, manifestações artísticas, em manifestações dançantes e performáticas. As intervenções se dão não somente quando "intervimos" com a proposta de alguma prática de movimento.

A dança/performance/intervenção como algo que se dá em ato, que se dá num processo de criação coletiva com os indivíduos de uma dada "comunidade", num espaço e tempo específicos. Os espaços, equipamentos e práticas assumem significados diversos decorrentes de criações autorais a partir de demandas específicas daquele grupo e/ou indivíduos (naquele momento), pois um corpo que se constitui em determinadas práticas apresenta marcas que evidenciam os aprendizados desse corpo ao longo de sua trajetória de vida.

UM PROCESSO DE RESIGNIFICAÇÃO

DO ESPAÇO ACADÊMICO

PELOS DADOS QUALITATIVOS E INTENSIVOS QUE SE

MOSTRAM A

PARTIR DE NARRATIVAS DE VIDA,

NARRATIVAS DANÇANTES.

Propondo e apostando na experimentação, algo para ser experimentado, experienciado e assumido como atitude: Atitude de compromisso na implicação da realidade, aproximando assim dos movimentos de vida, pensando as intervenções artísticas na Extensão Universitária como possibilidades no "entre" das práticas de movimento para além do adestramento de um corpo

transformação da

REALIDADE.

A performance pode se dar na composição do ambiente com corpo do performer e diferentes performers, em diferentes performances e o corpo do espectador, como um corpo estendido.

IM-PER-MA-NEN-TE e PRO-VI-

SÓ-RIO: pode ser assim considerado este relato-simulacro de experimentações performáticas que seguem

(em constante **devir**).

Suspendendo **traços** **a-**
significantes, “marcas livres in-
voluntárias riscando a tela...”,

gens **des-**
pojadas de significação ver-
bal e escrita, **imagens** **-nuas'**
imagens inexprimíveis, que trazem
pensamentos-voadores e permitem a falta de sentido,
pois estão associadas a forças que evocam simulacros e
propõem brechas no pensar.

Os

corpos

se dão

a partir do acontecimento

...

ultrapass ^{ar} , transpass ^{ar}

provocando

~~e produzindo~~

i n f o r m e

...

Em atualizações
transitivas.

um novo ^{si} é exigido.

SUPORTANDO A DANÇA: O ESPAÇO DO MOVIMENTO E AS COMPOSIÇÕES PLÁSTICO- COREOGRÁFICAS DE ZOÉ DEGANI

Lindsay Gianouka¹

¹ Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Atriz e Bailarina sob o número de registro profissional 9350, atua ainda como Jornalista-Redatora sob o número de registro profissional 12496. Bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS-2005). Ministrou aulas de dança contemporânea e sapateado americano. Participou de diversos espetáculos como bailarina de dança contemporânea, sapateadora e atriz. Como atriz, atua ainda em cinema, televisão e publicidade. Estagiou junto ao Instituto Estadual do Livro na produção e edição da revista cultural Arquipélago. Trabalha atualmente como atriz, bailarina e coreógrafa na área de Artes e com redação e produção na área de Comunicação Social. Sócia colaboradora da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) desde 2011. Como pesquisadora, investiga as artes cênicas à luz das filosofias da diferença, teorias teatrais e semiologia, observando especialmente os processos criativos e manifestações artísticas contemporâneas. Área de atuação: Artes, com ênfase em teatro, dança e literatura.

O presente artigo² tem como protagonista traços da obra de uma artista plástica e cenógrafa gaúcha, cuja trajetória sempre convergiu/destinou-se à dança, à encenação. A aparente contradição de pertencimento que se situa num campo externo à área da dança, as operações de Zoé Degani, revela-se como ponto nevrálgico de um trabalho que se compõe de movimento, que pluraliza e amplifica o espaço em que ele ocorre, que redimensiona os corpos dos bailarinos e que marcou irrefutavelmente a linguagem e as expressões da dança gaúcha entre a década de 1990 e o momento presente. Essa sobreposição de linguagens, ou inerência, como melhor se notará adiante, diz respeito, em uma primeira instância, à própria natureza da obra de Degani que, mesmo no terreno solitário da criação artística, quando operava essencialmente no campo das artes plásticas, criava e expunha desenhos, pinturas, esculturas, performances e instalações de caráter acoplador. Quero dizer com isso que seu trabalho sempre atraiu os corpos, sejam eles do público ou os corpos performáticos.

Sua instalação mais provocadora em termos de alcance da contaminação, implicada pelo encontro com a obra, foi a *Sala de Sal* (1997). Vale dizer que esse título foi atribuído à obra pelo público e adquiriu força sobrepondo-se ao título original *Eternizando a Memória*³ Tratava-se da reinauguração do Mercado Público de Porto Alegre e a artista foi convidada para habitar uma das salas do mercado com seu trabalho. Em entrevista com Zoé Degani, a artista conta que sua

2 Este artigo apresenta um recorte da pesquisa que resultou na dissertação de mestrado intitulada "O Oceano cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural", detalhes para acesso nas referências.

3 Participou também deste trabalho a artista plástica Bia Boleman, convidada pela artista.

motivação foi homenagear o mercado compondo uma instalação a partir do elemento que constituía o principal produto de comércio na época de sua fundação: o sal. Somado a este, bacias – objeto recorrente em diversas composições de Degani, tanto nas artes plásticas como nas artes cênicas – suspensas por correntes galvanizadas confinam pedras negras de carvão em uma sala que tinha o chão coberto por duas toneladas de sal grosso (procedimento que se repetirá quatro anos mais tarde na encenação de *O Banho*). Nos vidros, uma película translúcida permitia a passagem de luz, mas absorvia a poluição visual da cidade. Nessa operação sobre o espaço, essencialmente plástica, o público apropriou-se da instalação que não era cênica, mas que ganhou esse teor quando foi invadida pela população. De forma espontânea, as pessoas elaboraram um ritual para visitar a obra, em que tiravam os calçados para adentrar ao espaço, formando uma ação performática, em que os corpos do público, inseridos à obra, originaram um corpo maior, dotado de conotação teatral, quase coreográfica. Vale dizer que nada disso estava previsto, a artista confessa a surpresa de perceber o modo pelo qual a população se relacionou com a obra que se tratava, a princípio, de uma instalação, mas que adquiriu o caráter de evento. Filas se formavam com pessoas de diversas idades e classes sociais para visitar a *Sala de Sal*, ônibus chegavam lotados vindos do interior só para conhecer o espaço transformado pela artista, até um abaixo-assinado foi organizado pela população solicitando que a obra fosse permanente (o que promoveu a prorrogação da exposição por mais duas semanas).

Com isso, quero dizer que a relação da artista com o espaço, com a sala, já se fazia presente antes de ser o espaço cênico, o *locus* de suas criações. Dessa forma, a intimidade com o espaço da cena não é de onde sai o material de seu trabalho, mas aonde chega sua prática plasticamente cênica. Nesse sentido, a obra da artista, ao ser compreendida como adentrando o universo cênico pela especificidade com que já

operava, singulariza a matéria-prima criativa, vai de uma perspectiva plural e pluriforme (inserida na cidade e relativa à humanidade) para a apreensão do íntimo de um indivíduo que pode referir-se a uma determinada sociedade ou estrato.

Antes de entrar no terreno da cenografia, para onde a trajetória da artista se destina, ainda no campo das criações plásticas, a instalação *Não existe culpa na semente da maçã....* (1998)⁴ serviu de apoio ao movimento quando a bailarina e coreógrafa Daggi Dornelles, no encontro com a obra, solicitou à artista que lhe permitisse intervir com uma performance coreográfica e, assim, os doze suportes metálicos que traziam, cada um, uma maçã vermelha revelando o estado de putrefação da fruta, tiveram seu protagonismo relativizado e serviram à composição do movimento empreendido pelo corpo vestido de branco ante à parede branca que exibia os doze suportes dispostos em fila.

Tal exemplo vem só reiterar a inerência entre a linguagem da dança e a obra de Zoé Degani. Sua investigação sobre a água como bem finito no planeta que resultou na instalação intitulada *O Banho*, exibida no final da década de 1990, em galerias na cidade de São Paulo e Porto Alegre, desdobra-se na amplificação da própria obra, na necessidade de movimento ao espaço branco e límpido, sem uma única gota de água, no acoplamento entre as peças plásticas e os corpos cênicos, quando a obra se ergue como encenação coreográfica, no ano de 2001, ao lado da Cia. Terpsí.

Aliada à Carlota Albuquerque, diretora da referida companhia, Zoé Degani cenografou *A Família do Bebê* (1999), encenação infantil que trazia as composições de Villa Lobos desdobradas nos corpos dos bailarinos e para a qual, assinando cenário e figurinos, a artista compôs objetos completamente erguidos de sucata e lixo. Desta vez, a obra essencialmente preocupada com o meio ambiente que a artista

4 MAC (Museu de Artes do Rio Grande do Sul) e Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.

empreendia nas performances, exposições e instalações nas décadas de 1980 e 1990, toma corpo como esculturas dançantes: são bonecas de bambonas de água, aranhas gigantes de garrafa pet, lápis, cotonetes, jogo de contas e outros elementos que habitavam o palco atravessando a coreografia. Além desses espetáculos, *E La Nave no Va* foi outra obra que resultou da parceria Degani-Albuquerque, aqui o cenário compunha-se em um dos vagões do aeromóvel, posteriormente adaptado para palco italiano na releitura da obra de Federico Fellini, descrita a partir do movimento coreográfico da dança contemporânea somado à relação plástico-imagético-sensível impressa pela assinatura de Degani. A aliança entre Degani e a Cia. Terpsí durou cinco anos e redirecionou irremediavelmente a trajetória e pesquisa do grupo. O caráter plástico da obra da artista, peças cênicas que se acoplam aos corpos, seus cenários que não ornamentam, mas atravessam as encenações, constituem uma incursão na prática da dança gaúcha que, ao mesmo tempo que a redireciona à própria essência, a faz enxergar novas possibilidades a partir do encontro entre linguagens. A obra singular, pelo caráter que opera, pela força da assinatura, e plural, pela forma com que se relaciona, destinando-se à composição, instrumentalizando a cena, as coreografias, exigindo o atletismo físico do bailarino e o atletismo decifratório do espectador, ao adentrar o terreno da dança encontra ali seu pertencimento potencializado.

As relações entre movimento e forma, muito presentes no trabalho de Zoé Degani, desenvolveram-se a partir de sua experiência como atleta⁵, em investigações sobre a qualidade de movimento, o risco, a velocidade, juntamente com suas experiências plásticas de forma, cor, textura, peso, leveza, etc. O destaque

5 Entre 1976 e meados de 1982 a artista executava seus trabalhos plásticos em segundo plano. Sua prática no atletismo, sendo esta sua principal ocupação à época, lhe rendeu diversas medalhas como velocista. Ministrou ainda aulas de educação física em escolas regulares e na APAE (Associação dos Pais e Amigos dos Excepcionais) para turmas de pessoas portadoras de necessidades especiais, o que lhe permitiu observar os corpos desafiando seus limites e as relações apontadas: peso, velocidade, qualidade de movimento, etc.

atribuído a essas relações merece um olhar atento sobre o desdobramento de sua operação. Alheios à palavra, a sintonia entre movimento, variação de velocidades e formas (geométricas ou não) parece conter “uma ‘pré-existência’ cênica que é a matéria-prima da cena” (KANTOR, 2008, p. 139).

Na dança, portanto, terreno especialmente próprio do movimento, as formas de Zoé não se continham em ornamentar a cena, dançavam junto, interferiam na coreografia, sugeriam novos movimentos, incitavam os corpos a lidarem com as propostas cenográficas. Então, um paradoxo pertencente à natureza de seus cenários toma corpo: a cenografia pode ser lida, mas é, ao mesmo tempo, ininteligível, já que responde ao mundo das composições sensíveis; as formas têm ação que se completam unicamente pela interação; o movimento, por sua vez, dispensa qualquer leitura, ele é deslocamento, não requerendo qualquer raciocínio lógico sobre sua operação, senão a participação e consequência desta. Inversamente ao que afirma Lehmann quando diz que “a cenografia, nome de um teatro de visualidade complexa, se põe ante o olhar observador como um texto, como um poema cênico no qual o corpo humano é uma metáfora, no qual seu fluxo de movimento é, num sentido não apenas metafórico, escrita e não ‘dança’” (2007, p.155), a cenografia observada é dança, ou melhor, é também dança, não necessariamente metaforiza os corpos, mas os reintegra à uma condição vivível pelo encontro, o corpo humano não faz as vezes de um objeto exterior, ao contrário, é corpo e é humano pelo contraste estabelecido entre sua fisicalidade incontestável, não alegórica, e a materialidade engenhosa das peças com que se relaciona.

Assim foi em *O Banho* (Zoé Degani dedicou-se durante um ano à transformação do espaço para a encenação: o galpão abandonado de 1000m² do cais do porto de Porto Alegre, coberto de sujeira, óleo e entulho cede lugar ao teatro em branco e prata, limpo e delineado com impecável precisão, onde a artista

atribuiu-lhe passagens, portas e texturas que abrigariam o espetáculo) em que a onda era um elemento cênico-coreográfico, bem como as carcaças de peixes gigantes, os suportes aéreos, as bacias ou os extintores antigos de navios. O elenco do espetáculo era multiplicado pelos corpos dançantes das coisas da cena. Quanto aos corpos dos bailarinos, necessariamente deformados pela ação dos objetos, eram co-coreografados por Carlota Albuquerque. Entretanto, não somente o movimento, mas também a falta dele invade a zona cognoscível de referências, antepõe um novo olhar sobre determinadas coisas. Por exemplo, uma cachoeira, geralmente concebida a partir do movimento constante das águas, no espetáculo estará estática, petrificada. Essa mesma onda que era surfada em cilindro, noutro momento cruza o palco suspensa, o corpo do objeto “se presta” ao sentido pela forma, mas é também a presentificação dos dutos secos de uma civilização sem água, um signo que além da referência, da remissão ao sentido, é violência, não designa, ultrapassa a leitura, requer decifração.

Então, ao compor espaços a partir de corpos que são corpo-bacia, corpo-onda, corpo-cachoeira, corpo-coisa, etc. esta composição co-autoral, quando diz respeito às relações entre movimento e forma, reverbera numa dilatação dos corpos humanos, subtraindo-lhes uma condição óbvia, evidencia re-ações inevitáveis. Uma metástase não pelas vias sanguíneas, mas pela precipitação que beira a morte, a queda, uma contaminação estética que exige uma reação evitando que caiam, escorreguem, etc. e assim, inaugura novas formas poéticas da dança. Não se trata de uma dança de objetos, como um teatro de animações, mas de uma cenografia que invade o terreno coreográfico. Os corpos dos bailarinos contrastados, acoplados, pressionados pelos corpos cênicos exibem-se limitados às suas formas e habilidades, mas numa condição redimensionada pela interação poética. Esses corpos cênicos exigem-lhes no presente, no movimento que lhes salva, sem nenhuma gratuidade, ao contrário, movendo-se de forma precisa,

escoando pelo movimento para uma intensidade sobre a matéria extensa. O corpo, assim, não é uma metáfora como propõe Lehmann, tanto quanto não seja uma metáfora de si mesmo. A coreógrafa comenta, a respeito dessa qualidade da obra da artista: "...porque quando ela pensa no objeto, ela pensa que esse objeto vai ter um movimento em cima dele. Ela não me traz uma estrutura rígida, dura, do tipo 'ah, ninguém vai mexer aqui'. Não, ela sempre pensou, em todos os nossos trabalhos, olhando, que vai ter que mexer... Ela sempre me trouxe um objeto que dava essa possibilidade, que tinha esse potencial de movimento..."

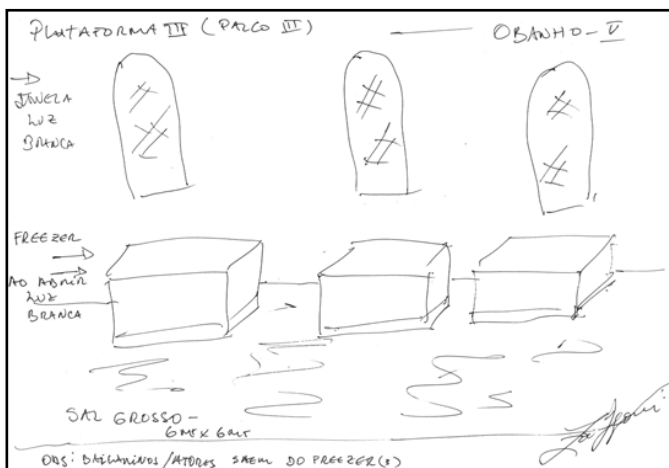
Ainda sobre o mesmo trabalho, que tratava essencialmente sobre o fim da água no planeta, o espaço branco e límpido composto pela cenógrafa, na linguagem formada com os demais autores da cena, traía a expectativa que previsse água para a encenação de *O Banho*. O espaço coberto de sal, sem uma única gota de água em cena, fazia emergir o líquido como pertencente à memória remota da civilização. A água era uma imagem (projetada em vídeo), era o som do gotejar (sonoplastia). Acompanhada ainda da instalação de mesmo nome e do vídeo intitulado *Que música você cantaria no seu último banho?*, a encenação se expandindo para além da casa formal da dança, incorporando outras linguagens em favor do movimento, reforçava a ideia de que a água pudesse ser somente uma lembrança, ambientada num espaço branco, luminoso e árido. Ao fim, as portas do cais do porto escancaradas para o lago Guaíba aliviavam a sensação iminente da seca devastadora. A união de dança e artes plásticas nessa obra tinha a pretensão de inaugurar novos paradigmas na cena teatral como apontado na descrição da mesma:

O Banho vai além de um espetáculo de dança, propõe a união de dança, teatro, artes plásticas e vídeo. É um projeto idealizado a partir da pesquisa e investigação da artista plástica Zoé Degani sobre a água como bem finito [...] É um

projeto de séria investigação do movimento, unindo dança e artes plásticas, em busca de uma nova forma de se mostrar a cena teatral.⁶

A intensidade dos elementos cênicos entregues ao espaço, carregando cores e formas, integrando o grande corpo coreográfico, reitera a força da matéria própria da dança bem como fortalece as instâncias plásticas e visuais da cena. Essa acentuação do elemento complementar com que joga aponta que a cenografia proposta atua como um disparador que se efetua e é efetuada pelo movimento. Através de operações da forma (portanto perceptíveis) alcança no encontro com as demais autorias da cena uma extensão sensível, ao promover forças (visuais, corpóreas, físicas, etc.) irreversíveis sobre a coreografia, os passos e o movimento, convergem para uma extenuação da representação. Corpos e coisas, composição coreográfica e composição visual, ao chocarem-se, sobreporem-se, atingem a máxima sentença cênica, expressam-se.

Essa co-criação aparece nos esboços da artista que indica nos desenhos do cenário algumas ações para os bailarinos:



Assim, tanto se pode dizer que Zoé Degani coreografa, como não seria errado afirmar, talvez, que Carlota Albuquerque também desenhou. A primeira compondo dança com desenhos, linhas, esculturas, chão, paredes...: "a linha é um traço" (KANTOR, 2008); enquanto a segunda desenhando com o movimento, ambas retro-alimentando suas criações, inevitavelmente invadindo a esfera alheia. "

Segundo José Gil, o bailarino cria um espaço que não depende do espaço objetivo, mas de um desdobramento de forças que se propagam, entretanto, ao falar de uma profundidade topológica do bailarino diz que "misturando-se com o espaço objetivo, é suscetível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único" (GIL, 2004, p. 53). E não seria uma dilatação também os corpos-coisas que contracenam rodando, descendo, rasgando, sustentando, encobrimdo, pairando, correndo?

Além da intrínseca relação com a linguagem desempenhada pela Cia Terpiï, Zoé Degani vem trabalhando ao longo das últimas décadas com distintos grupos e bailarinos de Porto Alegre, sua linguagem inconfundível, ao mesmo tempo que se marca em cada obra, serve de suporte à dança, reconduzindo-a à própria materialidade, estando sempre a seu serviço, potencializando a cena, pluralizando as possibilidades coreográficas. Exemplo disso é a composição dos figurinos para o extinto Grupo Phoenix, no trabalho *A Fuga*, em que os corpos eram vestidos com chaves. Além da notória simbologia, as chaves interessam pelo que a artista extrai de possibilidade de sensação a partir deste objeto (que aparece também em outras obras da artista), subvertendo o clichê simbólico a que está arraigado. Os bailarinos de *A Fuga*, na sua angustiante movimentação cênica, vestiam as chaves que pesavam sobre os movimentos esguios e articulados, contendo a leveza da dança, camuflando a saída na ambiguidade que prendia os corpos ao mesmo tempo em que lhes munia. Degani cenografou ainda a composição

Lixo, Lixo Severino (2002), da Cia de dança Eduardo Severino; *Vestido como Parece - A brasilidade em Nelson Rodrigues* (2012), dirigido e coreografado por Eva Schul; *Percurso Infinito* (2011), experimento cênico de dança contemporânea que subiu ao palco em mais de uma montagem para tratar do mesmo percurso e que tinha à frente a bailarina e coreógrafa Thais Petzhold; ambientou a primeira encenação do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, dirigida por Airton Tomazzoni, na montagem *Folias Fellinianas* (2008); cenografou para a Cia. Muovere, a obra de Ítalo Calvino (2004), com direção e coreografias de Jussara Miranda entre outras incursões, experimentos, performances e práticas de dança que contaram com as composições plásticas da artista e que, pela natureza deste artigo, não serão detalhadas.

Por fim, vale dizer que o contágio entre linguagens começa a se definir pela indefinição dos limites específicos de cada prática. A busca estética e a pesquisa cênica do Grupo Gaia, por exemplo, estão irreversivelmente atravessadas pelo trabalho da artista, inclusive no percurso do próprio grupo já que, dos cinco espetáculos da companhia, Zoé Degani cenografou três deles, sendo que, nos outros dois, não havia cenário. Diego Mac, diretor artístico do grupo, comenta em entrevista:

“...se tu vais pegando, vais tentando juntar, fazendo as ligações subjetivas das obras, isso vai aparecendo... a Zoé está ali dentro, a gente pode pensá-la como um elemento que está junto nessa construção da identidade do grupo Gaia. Isso é muito importante também. O que o grupo é hoje tem muito essa presença da Zoé, porque ela estava lá em 2004, estava lá em 2007, estava lá em 2011, ela vem amarrando [...] a poética do grupo Gaia dialoga com a poética da Zoé. Assim como acontece no Terpsí. No Terpsí isso aparece ainda muito mais...”

Muito se teria ainda a acrescentar em termos de

análises, relações entre a obra plástico-cenográfica de Zoé Degani e a trajetória da dança gaúcha. Espera-se com este breve relato sobre a interação entre sua obra e algumas linguagens e práticas desenvolvidas em Porto Alegre, fornecer ao leitor uma breve noção que poderá ser verificada nos palcos, em montagens vindouras, ou na revisão de suas cenografias para a dança ao longo dos últimos anos. Degani coreografa o espaço, compõe peças plástico-coreográficas, sua obra é suporte para os traços de movimento que se compõem nos corpos dos bailarinos.

Referências

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Proust e os Signos**. Ed. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2003.

GIANUCA, Lindsay. **O Oceano Cênico de Zoé Degani: por uma cenografia plural**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Prof. Dra. Sílvia Balestrieri. Porto Alegre: PPGAC, IA, UFRGS, 2013. (Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/77888>)

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo, Iluminuras, 2004.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A DANÇA

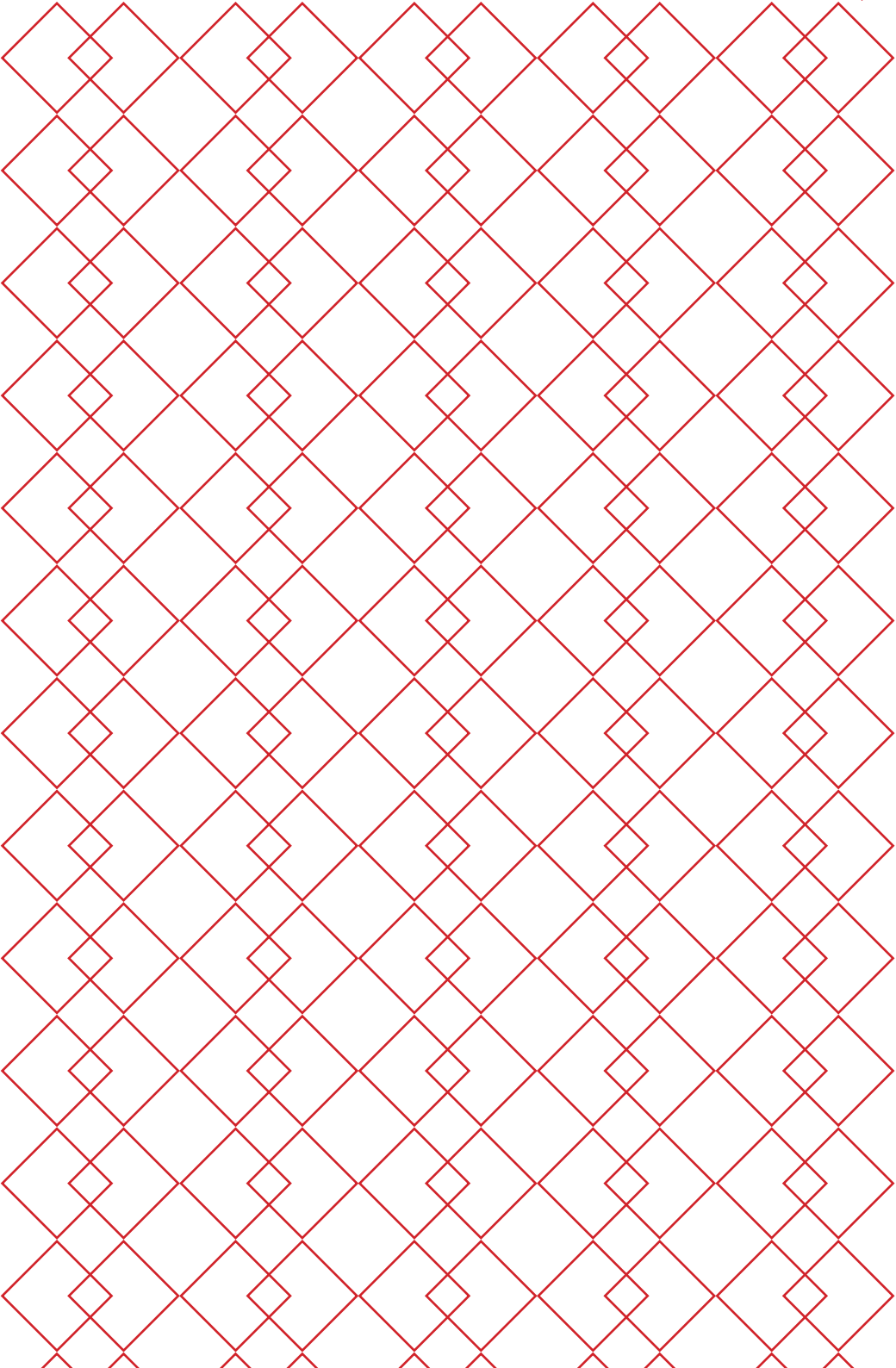
Edilene Deleon¹

¹ Capoeirista Arte educadora. Leciona Dança-Teatro, capoeira e teatro. É bailarina na escola Áfricanamente Escola de Capoeira Angola.

Para se ter um sentido ao falar de dança, precisa-se de um dizer ritmado, porque, quando danço, tenho fases que me inspiro, que brigo comigo, que crio paredes, sou abrigo, que destruo barreiras, abro o olhar, sinto a pele, viro mar. E, para além disso, dançar nesse espaço que é a cidade de Porto Alegre traz perspectivas diversas, a dança se localiza aqui com diferentes climas, nesse lugar de onde a vejo, vai desde o calor da capoeira, que me recebeu e montou esse corpo, até o outono da dança de salão, de uma gafeira que me trouxe floreios num buteco desses. No inverno do teatro, esfriei os pensamentos repetitivos e conscientizei movimentos e palavras. Em todos os climas em que se experimenta a dança, pode sentir-se um contexto de complemento quando aprende-se a estranhar-se. Porém, por vezes, não sinto pelo o que experienciei dançando e dando aulas a valorização real desses processos de aprendizado. Dos trabalhos que realizei, poucos foram bem pagos e reconhecidos. Considero-me no início, permito-me dançar porque me encontro assim e reconstruo realidades subjugadas e subjetivas. Aprendi com diversos mestres professores, que traziam suas realidades dançadas e a força desses com quem encontrei me fizeram entender sentir o que é ser dançarino, que não é o mesmo que apenas estar dançando. Citar nomes? Pode sim, são essas pessoas as quais aqui se encontram: Iara Deodoro, Mestre Churrasco, Guto Africanamente, Clélio Cardoso, Tania Farias, Paulina Nólibus, Edinho Dorneles, Clóvis Rocha, Ney Ortiz, Verinha Russo, e os que não são daqui: Junia Bertolino, Mestre Renê Bitencurt, Mestre Joao, Rui Moreira, Augusto Omolú. Entre tantos, são esses alguns nomes importantes em uma

trajetória. O folego que perdi nesses abraços me fizeram nua, me vi bixo arisco, corri, arranhei metas que tocam minha alma.

Olhar a dança traz de volta mundos. Esses universos ao mesmo tempo que são individuais se multiplicam no encontro, para tanto é necessário o olhar, tocar ares que ventam em nosso rosto. Parece simples, mas nem sempre se consegue ver o tamanho dessa descoberta que não acaba e circula a nossa volta, é necessário levá-la, mas para tal é necessário estar dentro como a vida. Soprá-la só é possível se ela realmente existir e reexistir, arquétipos vários que criam seus meios de comunicação!



EXERCÍCIO DE ESCRITA — DAR VOZ AO CORPO QUE CRIA

Paola Vasconcelos¹

¹ Mestra em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, licenciada em Dança pela mesma universidade. Bailarina, coreógrafa e professora de dança, com ênfase no tango. Diretora e bailarina do espetáculo Corpobolados. Recebeu dois Prêmio Açorianos de Dança em 2015 o de coreografia e bailarina do ano. Integrante do NECITRA.

Passo ao papel uma tentativa de dar voz ao meu corpo e o seu testemunho sobre o ato de criar, tentar na escrita esboçar os afetos que nele residem e, ao mesmo tempo, as potências e as tensões que por ali circulam/emergem. Sinto-me autorizada a fazer um jogo com as palavras do tempo do hoje² que se debruça em compartilhar pensamentos, e que, ao mesmo tempo, é permeado pelo texto quente que surge dos momentos de pós- ensaios³. Nesses manuscritos, os quais contêm palavras e frases que por ora parecem ser sem sentido, demonstram um ato desesperado de tentar capturar minimamente uma parte do que tem sido o processo de criação artístico de um corpo em movimento. Todavia, esse caos organizado tem sido a fonte das reflexões sobre as principais questões que permeiam o fazer artístico. Sendo assim, pretendo dançar ao longo deste relato, em específico por esses lugares, a fim de que um auxilie o outro, e que, neste papel, possa conter uma tentativa de desvelar esse testemunho que vem de um corpo criador. Corpo esse em que os acontecimentos e as experiências transpassam, entretanto, é justamente na tentativa de escrever o que acontece no corpo dançante que temos a possibilidade de alteração do presente, ao tentarmos tornar vivo algo que está morto. No sentido de que, por mais que tentemos descrever o que se passou naquele

2 Que não é mais hoje, tempo que passou já no momento em que escrevi essa palavra. Entretanto trago essa ideia de algo mais fresco, que tem sido pensado recentemente. "O que é atual é sempre um presente. Mas justamente o presente muda ou passa." (Deleuze, apud Bergson, 2007, p. 99)

3 Utilizei outra formatação para distinguir os fragmentos do meu diário, o qual contém os registros do processo de criação *Um Tango em Clave*, no qual experimentei dançar com a clave (objeto de malabarismo), a partir de uma perspectiva de diálogo, inspirada no dançar tango. Esse processo artístico compôs a minha pesquisa de mestrado *Vestígios de um tango, a clave me convida a dançar: estudos de materialidades em movimento*, finalizada em março de 2015, no Programa de Pós Graduação em Artes cênicas da UFRGS.

momento, nas palavras, capturamos apenas o que foi o acontecimento, porém jamais teremos a experiência de termos vivido.

Dessa forma, para adentrarmos nesse universo, preciso me apresentar um pouco, trazer quem é esse corpo que tenta falar, os agenciamentos que regem e determinam escolhas poéticas. Acredito que sempre me vi artista, acho que desde pequena já sabia que era uma, no sentido que me dispunha a mergulhar na minha zona escura (DELEUZE, 2007). E, por mais que nunca possamos enxergar sua totalidade, as pequenas partes que nos estão disponíveis carregam os silêncios instigadores. Ou seja, aquilo que me move já estava se mexendo como pensamento e esse já se movimentava no espaço virtual (GIL, 2004). O pensar está em constante fluxo de movimento e, em algum momento, se encontra com um corpo que se move, preparado para acolhê-lo e, dali, seguirem juntos em uma trajetória. Citando José Gil (2004, p. 3) "Digamos que a impregnação do pensamento pelos movimentos do corpo se opera num espaço virtual em que se actualizam ao mesmo tempo os movimentos corporais e os movimentos de pensamento." Trago o meu diário para tentar expor como transcorre na minha prática esse acontecimento trazido por Gil:

A presença do meu pensar durante a cena. O que quero dizer com isso é que estou em um momento em que o trabalho artístico e teórico começam a se embaralhar. E, durante toda a minha cena, tive insights referentes àquela prática e àquele processo, ao mesmo tempo em que meu corpo se movimentava, me vinham na cabeça as palavras citadas nos meus textos.

Nesse momento de criação, podia sentir que o que me fazia dançar extrapolou os impulsos apenas sensoriais motores, que naquele momento as minhas referências teóricas estavam guiando e instigando o ato de me movimentar. Sendo assim, posso apontar que esse corpo dançante também se alimenta das palavras que por ele passam. Assim como traz Dantas (2011), quando a mesma descreve que os corpos dançantes se afirmam

afirmando os poderes do corpo, ou seja, é o corpo que reúne e unifica as experiências, sejam elas de dança ou de vida. Todavia, o corpo que cria dança é o mesmo que dorme, come, lê, pensa que enfrenta a rotina diária de atividades e experiências.

Hiato

O que me moveu, sempre, foi estar atenta aos desejos e ir fundo, tentando fazer com que eles fossem encontrados. Quando me permito viajar dentro desse espaço escuro, sempre consigo voltar com pequenas certezas que me possibilitam trabalhar intuitivamente em alguma criação. Normalmente, os porquês não são visíveis e podem se esclarecer ao longo do processo, ou não. Todavia, as certezas são latentes e me guiam a algum lugar desconhecido.

O que quero dizer é que sei por que escolhi os objetos, porque eles estão rondando a minha prática artística, talvez não tenha outra identificação mais emocional ou de importância nesse momento com eles. Tenho duas certezas nesse momento, a primeira é que nesse trabalho pretendo estabelecer relações com os mais diversos objetos, os que, de alguma forma, me convidam a dançar. E, a segunda, é que não pretendo manipulá-los em momento algum, quero estar aberta ao diálogo com eles.

Essa opção de trabalho surge dessa ressonância em mim das palavras escritas ao explicarem o que seria desejar por Neves (2012, p. 69): "Desejar é criar mundos, modos de estar, ser, experimentar os verbos da vida (...) em conexão direta com os mais diferenciados elementos de seu entorno e suas infinitas possibilidades de montagem." E, acima de tudo, porque esse é um ato que acontece em conjunto, que permite construir novos territórios ou até mesmo modificações dos já existentes, novos enunciados que emergem desse coletivo. "É no encontro, neste meio de proliferação, que os corpos expressam sua potência de afetar e ser afetados" (NEVES, 2012, p. 70). Quando falamos desse ato de encontro, é no sentido de uma energia que se liga a outra energia capaz de

gerar uma forma de ação transversal, com força para ultrapassar a hierarquização de sujeitos e objetos. Sendo assim, acredito que, por mais que esse desejo seja paudado por forças maiores do que as relações entre corpos físicos, existe a possibilidade de vivenciar um fenômeno semelhante, um encontro de energias desejanas, a partir de um ato físico, o de dançar tango.

Quando dançamos com o outro, em um momento preciso, podemos vivenciar algo que não pertence a nenhum dos dois sujeitos, mas algo que é o resultado desse encontro, por um tempo determinado. No caso do tango, esse momento é delimitado pela duração da música, ou pela duração da própria experiência em si. Possibilitando existir com e em alguém, durante o dançar posso abrir mão da minha individualidade para compartilhar e construir algo em comum, que não seja nem meu e nem do outro, mas sim o resultado de um encontro de duas pessoas que, quiçá, se tornará um terceiro elemento. Esse modo de existir foi citado por Merleau-Ponty (2011), quando retratava esse fenômeno ao abordar os aspectos sobre o diálogo verbal entre duas pessoas, colocando que essa experiência favorece a existência de um ser a dois. O autor coloca que, no momento do diálogo, constitui-se um terreno comum entre ambos os indivíduos, fazendo com que os meus pensamentos e daquele que comigo dialoga formem um único tecido. Para tanto, na minha perspectiva, esse fenômeno acontece a partir do encontro entre dois sujeitos, entretanto para se atingir esse estado é necessário pensar nas energias que carregam os desejos pulsantes daqueles corpos. A final, o terceiro elemento que se constitui a partir da relação não pertencerá a nenhum dos corpos, e sim irá perdurar durante aquela relação, sendo constituído em parte pelos dois. Entretanto, esse estado de ser a dois ao dançar não pertence apenas ao tango, mas também pode ser visto na prática de Contato Improvisação, como coloca Gil (2009, p. 112) “graças a uma comunicação de inconscientes de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro”. Dentro da ideia de ser a dois, esse

conteúdo inconsciente será transmitido pelo contato, entretanto existe uma consciência no processo de transmissão. Ou seja, sei que de alguma forma transmito algo ao meu parceiro, informações que fomentam esse diálogo e seus dados também chegam a minha escuta, embora nenhum de nós saiba exatamente que conteúdo é esse que transita e que constitui este outro elemento.

Sinto-o próximo de mim a ponto de pensar em alguns momentos como se ele fosse uma extensão do meu próprio corpo.

Volta à SUPERFÍCIE

Acredito que todas as minhas pesquisas acadêmicas tenham surgido dessas pulsões que habitam meu corpo, e talvez seja por isso, que todas elas estejam conectadas com a minha prática artística. E, nesses mergulhos, as fendas escuras que compõem todos os meus pensamentos marginalizados e sórdidos; e à minha volta a superfície para respirar, que tenho feito do meu corpo o meu próprio laboratório como sugere o verbete da experimentação (LAZZAROTTO, 2012). Justamente nesse ir e vir que tenho me debruçado ao pensar a criação, seja ela resultante em movimento dançando ou em movimento escrito. Disposta a escutar o que está a minha volta e, especialmente, àquilo que me afeta, seja desejo, pessoa, objeto, o que me desperta são as relações. Gislei Lazzarotto convida "Opte por seguir pelas passagens de novos sentidos e faça do absurdo a matéria do pensamento. Crie palavras para acolher os afetos que produzem neste percurso" (2012, p.101). Estou disposta a tentar.

Faço muitos movimentos de chão, porque sinto que a clave me demanda esses gestos. Pensei que talvez seja o lugar onde ela se sente confortável, onde seu movimento pode ter um fluxo mais contínuo, ou também pode ser o lugar onde o malabarista nunca quer que ela fique, e por isso esse desejo dela de ir para um lugar "proibido".

Estou disposta a tentar transformar as sensações e o ato criativo em palavras, escrever no instante do acontecimento. Embora isso não seja possível, eu posso

apenas te dizer o desejo (CIXOUS, 1991). Embora jamais possa te fazer sentir, as palavras te remetem há instantes e momentos que passaram, percepções de um corpo em movimento. E que, se você pudesse ver, provavelmente eu poderia sentir a sua respiração acompanhar a minha, os seus olhos invadindo a minha pele, os seus desejos em relação a esse corpo exposto que dança.

A resistência de ficar parado perante o olhar do outro (espectador), às vezes a sensação de ser obrigado a se mexer perpassa a minha mente.

Quem assiste se torna testemunha do diálogo, são voyeres dessa relação e não terão o papel de interferência.

Contudo, a escrita mantém seu mistério, algo que não pode ser totalmente decifrado, um espaço aberto a ser completado pelo leitor. Seu formato possibilita compreender as escolhas de quem a faz, dá pistas das texturas que estão intrínsecas ao autor. Todavia, jamais revela por completo a ideia que passou pelo corpo de quem escreve, sem o leitor seu ato não se concretiza, bem como a experiência do corpo de quem lê determinará a trajetória que as palavras irão seguir. Citando Andrea Zanella sobre o ato de escrever: "Há, portanto, algo que se apresenta como possibilidade de palavras outras, várias, de múltiplos sentidos a seguirem caminhos inesperados" (2012, p. 90). Por mais que, o que é escrito possa retratar as escolhas e os posicionamentos éticos de quem escreve, aquilo que é lido por você escorre pelas bordas de qualquer controle que se possa ter. Sua leitura pode fazer surgir outras palavras; outro texto; uma realidade diferente da que tento recriar através dos fonemas que eu escolhi para comporem esse diálogo. Ou seja, mesmo essa conversa que estamos tendo está aberta ao

jogo que você irá compor comigo. Afinal "... todo dito se apresenta como abertura a infindáveis contraditos..." (ZANELLA, 2012 p.90). A partir dessa abertura, que não me leva nem ao lugar certo ou errado, espero ter construído um pequeno diálogo com o corpo que lê.



Apresento o corpo que falou.

Foto: Yamini Benites.

Assim, encerro este exercício poético de escrita, o qual eu tentei dar voz ao corpo que está impregnado de vários processos durante a construção de uma pesquisa de criação prática e teórica. Acredito que o primeiro ponto foi assumir o caos inerente durante essa escrita, compartilho das palavras de Tedesco, Sade e Caliman (2013) ao falar sobre a entrevista na pesquisa cartográfica de que "... a realidade a ser investigada é composta de processos e não só de objetos (coisas e estados de coisas) delimitados por contornos precisos e atemporais." (TEDESCO; SADE; CALIMAN, 2013, p. 300). Para tanto, ao longo do texto, pulei de tempo em tempo, de lugares distintos e situações diferentes para que

pudesse conter cada fragmento que compõem, nesse momento, uma presença latente nos poros da minha pele. Estava mais preocupada em dar voz a todas essas vozes do que ajustar seu conteúdo em uma ordem cronológica. Nesse fragmento de relato, tentei expor os relatos de referências que me tocaram durante o processo criativo, ao mesmo tempo em que fazia o retorno às palavras decorrentes do ato de dançar. Sendo assim, finalizo essa proposta que se engaja no desafio de tentar se posicionar politicamente sobre o ato de escrever em uma pesquisa acadêmica e artística, onde se possa trazer à tona a complexidade do testemunho de um corpo que pesquisa e cria.

Referências

CIXOUS, Hélène. **“Coming to Writing”**: and Other Essays. Cambridge, Massachussetts, London: Harvard University Press, 1991.

DANTAS, Mônica. Corpos em trânsito/corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em *Marché aux puces*. In: **Humus 4**, organizado por Sigrid Nora. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FONSECA, Tania Mara Galli e outros (orgs.). Desejar; Escrever; Experimentar. In: **Pesquisar na diferença. Um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GIL, José. **O Movimento Total: O Corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. Abrir o corpo. In: **Corpo, Arte e Clínica**, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Viera. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 25, n. 2, p.299-322, maio 2013.

UM OLHAR DE
"ESTRANGEIRA": ERA
UMA VEZ UMA
ANTROPÓLOGA
NO GRUPO
EXPERIMENTAL DE
DANÇA DA CIDADE –
PORTO ALEGRE/RS

Emanuelle Maia¹

¹ É natural de São Luís do Maranhão e residente em Porto Alegre/RS desde 2011. Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Desenvolve pesquisas com interfaces entre dança e antropologia desde 2010, com ênfase em Antropologia do Corpo e Antropologia Política. Sua pesquisa mais recente engloba dança no contexto de políticas públicas para a cultura na cidade de Porto Alegre/RS.

É preciso dizer, antes de tudo, que o que move essa escrita é um profundo afeto aos universos possíveis da dança. Lanço mão desse pequeno ensaio etnográfico para pensar a experiência como “bailarina” no Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre a partir do olhar de quem é (ainda) estudante de antropologia. E por isso, não é à toa que me refiro entre as aspas (“bailarina”), além de ser uma forma de acentuar o caráter efêmero de tal experiência, também diz muito sobre o modo acolhedor como o Grupo me recebeu: relevando a ausência de experiência anterior como bailarina. Assim como eu, diversos outros colegas que foram selecionados também nunca haviam feito aula de dança, éramos vários “estrangeiros” dentre os bailarinos. Mesmo porque essa sensação de “exílio” poderia ser incorporada como parte do jogo de estranhamento dentre os diversos exercícios. E, paulatinamente, a convivência diária ia transformando-nos num grupo em que, apesar dos desafios (e limites) pessoais, o empenho era coletivo.

Quanto ao Grupo Experimental de Dança da Cidade, trata-se de um projeto da Prefeitura Municipal de Porto Alegre – RS, desenvolvido a partir de 2007, através de iniciativa do Centro Municipal de Dança. Tal projeto foi pensado a partir da “necessidade de ampliar o acesso à formação em dança pautada não pelo restritivo critério de aptidões físicas e técnicas” (DOS SANTOS, 2012:3), mas como uma possibilidade aberta e integrada de trocas entre diversos tipos e técnicas de dança, valorizando a arte como experiência e investindo na pluralização dos corpos (tanto no âmbito docente como discente). Desse modo, o projeto não tem objetivo de criar uma companhia fixa e oficial que represente a cidade, mas criar turmas de formação em dança, lidando com

diversas cartilhas (e abordagens técnicas) e disponível ao público de maneira gratuita. Estas turmas são, portanto, anuais, com seleções abertas no início de cada ano desde 2007, e eventualmente pode ocorrer de alunos/as de turmas anteriores passarem mais de um ano no projeto, mas não é regra isso acontecer.

Assim sendo, ressalto aqui modos de fazer dança que dizem respeito ao grupo em seu contexto sociocultural específico, bem como ao recorte de tempo ao qual me dediquei ao grupo. O Grupo Experimental de Dança da Cidade, caracterizado como um grupo de formação em dança, engloba abordagens muito distintas. Para tal, conta com um quadro de professores/as de formações e inclinações técnicas bastante diversas, respondendo assim a diferentes concepções desses criadores e, portanto, não compõem necessariamente um bloco homogêneo que possa ser descrito de maneira linear. Além disso, deixo claro que não pretendo localizar precisamente de quais escolas ou influências da história da dança são originadas as técnicas utilizadas nas aulas.

A seguir, apresento dois blocos, os quais compõem este pequeno ensaio, a saber: a) como a dança pode conferir corporeidade ao trabalho antropológico, chamando a atenção, por exemplo, para aspectos sensoriais na pesquisa; b) como os modos de fazer da dança no Grupo foram percebidos a partir de um lugar de estranhamento das técnicas e métodos de dança utilizados em sala de aula.

Um olhar dançante como forma de sensibilizar a antropologia

“Examinar como indivíduos envolvidos em estudo da dança significa interpretar o que eles veem.” (KAEPPLER, 2004) Segundo nos aponta Roberto Cardoso de Oliveira (1998), o olhar é fundamental para o trabalho do antropólogo, destacando que esse olhar deva ser “devidamente sensibilizado pela teoria disponível”, que seja um “olhar etnográfico”, que também é pelo qual são construídas as primeiras impressões no trabalho de

campo, e, portanto, é preciso estar atento às minúcias. Entretanto, ao me propor um “olhar dançante”, insisto em um contínuo entre dançar e olhar. Ademais, levo em consideração um pressuposto epistemológico não-dicotômico, sobretudo, porque muitas vezes não pude discernir quando era bailarina quando era antropóloga. De modo que, assim ia me aproximando e distanciando (nos sentidos físicos, afetivos e intelectuais) do meu papel de pesquisadora.

E esse é um dos sentidos que gostaria de destacar: “mantenham-se de olhos abertos”, dizia uma das professoras. Seu intuito era de fazer com que mantivéssemos atentos à percepção do espaço, do Outro, de investigar “conscientemente” o que cada um estava desenvolvendo no momento dos exercícios propostos. Desse modo, fechar os olhos significava centralizar-se em si mesmo e se isolar dos demais experimentadores e isso fazia parte do não desejado naquele momento. É importante apontar isso para dizer o quanto o envolvimento corporal era intenso, o olhar estava ali também para estimular o sentir da/na dança. Assim não se bastava uma noção de “corpo-máquina”, isto é, o corpo como capaz de repetir formas e movimentos por imitação em um determinado tempo. Embora esse aspecto também fizesse parte das aulas, como qualquer outra aula de dança, a atenção aos sentidos era relevante no Grupo Experimental.

Por outro lado, levando em consideração o fato de não ter experiência anterior com dança, não saberia dizer o quanto esse aspecto era peculiar do Grupo Experimental. O caso é que minha presença acabava por ser menos questionadora e mais sensitiva: era literalmente movida pela vontade de estar ali. O olhar dançante me levava a perceber, por exemplo, a crescente presença do corpo: assim que se chegava à sala de aula e se iniciavam os primeiros processos de “inspirar e expirar” e alongar, não apenas podia sentir o palpitar do sangue por todo o corpo, como também podia perceber o quanto os demais experimentadores se concentravam e

se encontravam corporalmente naquele espaço. E era assim, partindo de um processo íntimo de respiração, que aos poucos se construíam os laços com quem estava por perto.

Essas corporeidades não são dadas de modo homogêneo, muito menos estáveis, pois, por sua vez, estão inseridas no contexto sócio-histórico-cultural de cada dança (como já referido, o Grupo Experimental dispunha de diversos tipos de dança) e das trajetórias de seus sujeitos. No decorrer das aulas, [se] enxergar [no] outro era importante para perceber essa diversidade dos movimentos e a idiosincrasia de cada corpo ao desenvolver a forma pretendida. Participar como “bailarina” acrescentava à experiência de pesquisa (que bem podia ser resumida à simples observação das corporalidades envolvidas) algo de vívido, no qual os desempenhos não eram simplesmente contemplados. Pelo contrário, nesta condição eram todos encarados como desafios e minha condição de “estrangeira” não amenizava em nada ao ter que realizar as tarefas.

Danças e técnicas: dialogando sobre modos de fazer

Historicamente, as pesquisas que envolveram danças desenvolvidas em contextos interculturais, como no caso de muitos etnocoreógrafos e antropólogos europeus e norte-americanos na década de 1990², caracterizavam-se, dentre outras coisas, pela tentativa de conceituar ou demarcar o que era “dança” e “não-dança” em culturas distintas das suas. Muito disso impulsionado pelo pano de fundo do clássico debate entre “dança ocidental” e “não-ocidental”. O que, em uma perspectiva pós-colonialista, poderia apontar esse debate como reflexo do pensamento ocidental encarnado de modo hegemônico, que invisibiliza suas relações corpo-mundo, tomando o corpo do Outro como “objeto”. Além disso, esse debate colocava em evidência o questionamento

2 Ver mais em Kaepler (2000) e também para uma abordagem pós-colonial sobre este debate ver Citro (2011).

da dança como linguagem universal. Em especial, no que se tratava de balé e dança moderna em termos de técnicas pretensamente universais para pensar ou compreender outros tipos de dança. De certa forma, o Grupo Experimental de Dança também é uma forma de resistência a essa concepção universalista, sobretudo por levar em consideração a trajetória pessoal dos bailarinos mesmo que esses não tenham necessariamente passado pelo balé ou qualquer outra dança considerada “base”. Por isso, o grupo contava (a turma que integrei, pelo menos) com malabaristas, bailarinas de dança tribal, *bboys*, entre outras.

Segundo Adrienne Kaepler (2000), a noção de dança é construída através de “formas culturais que resultam de uso criativo de corpos humanos no tempo e no espaço”³. Para esse uso criativo, entretanto, geralmente existe uma “gramática” que possibilite ou instrumentalize a dança como sistema estruturado de movimentos (também tomando de empréstimo uma concepção de Kaepler) de modo a articular materiais corporais e sensíveis do(a)s bailarino(a)s em função do que se quer trabalhar. O que poderíamos chamar também de técnica, que conforme Dantas (1999), “é uma maneira de realizar os movimentos e de organizá-los segundo as intenções formativas de quem dança”.

Considerando então a heterogeneidade do grupo como campo etnográfico, há um pressuposto que pretendo destacar como uma espécie de “fio condutor” entre as muitas técnicas, o impressionante imbricamento entre o conhecimento anatômico/fisiológico acerca do corpo e a construção estética dos movimentos, sequências e coreografias. É bastante comum professor(a)s recorrerem a esses conhecimentos para direcionar os movimentos. Quero dizer, torna-se necessário estar familiarizado com nomes tais como “articulação coxofemoral”, “cintura escapular”, “ísquios”, “crista ilíaca”, dentre outros, que dizem respeito a nomenclaturas científicas

ou, pelo menos, não populares de algumas partes do corpo, para acompanhar os exercícios propostos. O que, de certa forma, se reflete também na busca pela "organicidade" dos movimentos, isto é, tentar tornar o corpo mais "consciente" de suas potencialidades do ponto de vista não apenas plástico ou estético, mas "incorporar" / "assimilar" os movimentos de modo a torná-los mais "naturais". Sendo assim, há um esforço constante de preparação física no que diz respeito a técnicas de respiração, alongamentos e tonificação muscular que é anterior (ou poderia dizer, simultâneo) ao que pode se tornar movimento estetizado.

Esse "fio condutor" aparece de diversos modos nas aulas, nas de Consciência Corporal e de Educação Somática⁴, por exemplo, que seguem abordagens que propõem exercícios mais auto reflexivos ou de investigação individual que poderiam se resumir, grosso modo, como conhecer o corpo. A saber, Consciência Corporal, como o próprio nome sugere, convida-nos a investigar os movimentos desde onde eles nascem no corpo até como se expandem no espaço. Assim, questões como "De que maneira podemos desenhar uma espiral em/ com nossos corpos? De que parte do corpo vamos partir? E como isto se desenrola?"; enquanto a Educação Somática nos oferece uma busca intimista, em que o corpo é explorado, mapeado em suas nuances, sentindo em pequenos locais de que modo eles fazem parte de uma cadeia geradora de outros movimentos, como por exemplo, tocar as cavidades axilares para conhecer a articulação dos ombros e braços. De alguma forma, conhecer o corpo (proposto nestes termos) se apresenta também como alternativa de cuidado de si, de que se saibam os limites corporais de cada pessoa para, por

4 Não cabe aqui problematizar esses conceitos, por isso escolhi não recorrer a conceitos teóricos pré-estabelecidos, mas busquei localizá-los a partir dos elementos trazidos do campo. Para uma contextualização histórica sobre práticas somáticas e dança, ver Eddy (2009)

exemplo, não se machucar ou não gerar esforços desnecessários para criar/desenvolver certos tipos de movimentos.

Em outras aulas, com ritmos mais intensos, ter familiaridade ao que chamei de “fio condutor” é uma ferramenta importante para alcançar o que se quer mover, quero dizer, pode ser uma maneira de encontrar um ordenamento das estruturas motoras de cada corpo. Nesse caso, mais especificamente, refiro-me à forma⁵, ao desenho que o movimento busca no tempo e no espaço, mas mais ainda sobre a possibilidade de transformação do corpo. Ademais, os movimentos criativos podem nascer de jogos, do uso de palavras/frases literárias, de encontros em contato-improvisação, do uso sequencial e repetitivo de movimentos, investigação do peso, tudo isso mesclado às técnicas de ioga, de artes marciais e também a alguns recursos sistematizados pelo balé.

De modo cotidiano, há relações de interações em que o(a)s aluno(a)s criam laços afetivos entre si, contribuindo para uma estrutura de apoio aos que tem mais dificuldades para desenvolver certos exercícios ou sequências de movimentos que, muitas vezes, envolvem uma memória corporal específica nem sempre consolidada para todo(a)s. Neste sentido, as assimilações técnicas acontecem em níveis variados, sendo normalmente mais acessíveis àqueles que já tinham algum contato anterior com a linguagem proposta. Por exemplo, em aulas que recorrem a alguns recursos do balé, o(a)s aluno(a)s que já tinham um contato anterior conseguem desempenhar com mais aptidão – em especial, no caso do balé, há uma constante menção a termos em francês em função do que tradicionalmente ficou convencionado como sua cartilha e que pode, portanto, ser a priori um obstáculo para quem não está familiarizado. Apesar de que o bom desempenho não é o que essencialmente se busca no Grupo Experimental, como o próprio nome sugere: o que vale é experimentar!

5

Para uma discussão mais ampla sobre forma ver Dantas (1999).

Considerações Finais

Em um lugar de encontro de diversas perspectivas em termos de técnicas corporais e danças, o Grupo Experimental representa um âmbito particular no contexto da dança na cidade de Porto Alegre. Assim, em um processo de formação em dança, mesmo que encerrado em uma sala de aula, são conjugadas de modo dialógico diversas corporalidades em movimento bem como olhares acerca de fazeres que esse ensaio etnográfico buscou enfatizar.

Além disso, levo em consideração os desafios lançados aos estudos de caráter etnográficos que envolvem movimentos corporais e danças em relação às ferramentas consagradas dos modos de fazer antropologia: o olhar e a escrita, fundidas aqui segundo uma perspectiva de olhar dançante. Entretanto, passando ao largo de dar conta de teorizações próprias do campo da dança, resalto a experiência pessoalmente enriquecedora da interface entre dança e antropologia, na qual a busca de estabelecer um contínuo no contexto de um campo em que os obstáculos não são apenas de ordem intelectual, mas também físicos.

Referências

CITRO, Silvia. Reflexiones Postcoloniales sobre los cuerpos etnográficos. Diálogos com Leenhardt, Merleau-Ponty y Teresa Benítez. In: **REALIS – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais**, v. 1, n. 2, 2011. pp. 52 - 74

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

DOS SANTOS, Airton Tomazzoni. O Grupo Experimental de Dança da Cidade: perspectivas artístico-pedagógicas para a formação de dança em Porto Alegre. In.: **Cena**, n. 12, p. 1-8, 2012.

EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic

education and its relationship to dance. In: **Journal of Dance & Somatic Practices**. Vol. 1. N. 1. 2009. pp. 5- 27

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo. Olhar, Ouvir, Escrever. In.: **O trabalho do antropólogo**. Brasília/ São Paulo: Paralelo Quinze/ Editora UNESP, 1998. pp. 17-35

KAEPLER, Adrienne L. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. In.: **Dance Research Journal** Vol. 32 nº 1. 2000. pp. 116 – 125. WACQUANT, Loic. Body and Soul. Notebooks of Apprentice Boxer. Oxford University Press, 2004.

O FLAMENCO, A ARTE, A DEL PUERTO

Daniele Zilli¹

¹ Iniciou seus estudos em Dança e Arte Flamenca com a bailarina e coreógrafa Andrea Del Puerto em 1999. Integra desde 2001 como bailarina, coreógrafa e produtora cultural da Cia de Flamenco Del Puerto. Atua desde 2004, também como professora de Dança, Música e Arte Flamenca, ministrando aulas regulares e particulares, cursos intensivos e workshops na Escola de Flamenco Del Puerto. O coletivo Del Puerto é, atualmente, uma das mais premiadas companhias de dança do RS. É musicista e além de piano, também toca flauta doce e variados instrumentos de percussão. Fisioterapeuta de formação, atualmente dedica-se exclusivamente ao flamenco e é mestranda em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS.

Estou envolvida com a arte flamenca há 16 anos e faço parte do coletivo Del Puerto desde sua criação. Nesse período, estive inserida, inicialmente, como aluna, depois como professora, concomitantemente como bailarina e coreógrafa e, mais tarde, passei a fazer parte de todas as fases dos processos artísticos da Del Puerto: construção coreográfica e cênica, pesquisa de temas musicais, ensaios, produção artística e executiva, contratação de técnicos e equipamentos, enfim, tudo o que envolve o fazer artístico.

A Companhia foi fundada pela bailarina e coreógrafa Andréa del Puerto em 2001. Desde então, realizou sete montagens, *A Nuestro Ayre*, *De Lãs Entrañas del Alma*, *Flamenco del Puerto*, *Cantares*, *Tablao*, *Las Cuatro Esquinas*, *Consonantes*, e agora prepara sua oitava obra, *Flamenco Imaginário*, sendo seu primeiro espetáculo voltado especialmente para o universo infantil. Além de suas montagens, o grupo também manteve, por cinco anos, a execução do projeto *Encuentros*, realizado em sua própria sede (que se converteu oficialmente em um ponto de cultura), o *Cultura na Escola*, que leva a *oficina experimental* flamenca para os mais diferentes públicos, e o *Noches Flamenca*, que segue sendo realizado e descentraliza a arte flamenca, levando-a a pontos de cultura alternativos da cidade de Porto Alegre. Em 2009, em homenagem póstuma, passa a se chamar *Companhia de Flamenco Del Puerto*.

A Escola, fundada em março de 1999 (quando então se chamava Escola de Flamenco Andrea Del Puerto), já inicia sua trajetória como um centro de referência em ensino e difusão da arte flamenca no Brasil, oferecendo aos seus alunos variadas formas de

contato com essa cultura. Após o falecimento de Andréa em 2007, passou a contar com um corpo de professores especializados em arte flamenca, formado por Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Kersting, Juliana Prestes, Tatiana Flores e pelo músico Giovani Capeletti.

Nasci em Erechim, em abril de 1978, e tive a sorte de ter a arte presente em minha vida desde muito cedo. Minha formação iniciou como musicista, em 1983, incentivada por minha família, com apenas 5 anos. Concluí, em 1994, os estudos em piano clássico, teoria musical, solfejo, harmonia e história da música e dediquei-me ao ensino de música para crianças dos 15 aos 17 anos.

Sou graduada em Fisioterapia, tenho especializações em Reeducação Postural (RPG) e Acupuntura Chinesa. A dança é um processo mais recente na minha vida artística, sendo um marco a vinda para Porto Alegre, com apenas 18 anos. Desde 1999, venho investindo continuamente nessa formação e atuando como professora, bailarina, coreógrafa e mais recentemente como administradora do centro de formação e produtora do coletivo *Del Puerto*.

Porém, sempre foi de meu interesse organizar com mais clareza as ideias acerca do entendimento da arte flamenca como expressão artística, como poética, como método, também de como surgiu, como evolui, como ganhou espaço no mundo das artes cênicas e como se manifesta atualmente.

Manifestação social, a dança é, ainda, fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de uma cultura, está inserida em uma rede de relações sociais complexas, interligadas por diversos âmbitos da vida. (SIQUEIRA, 2006, p.4)

Conforme eu me envolvia, mais meus questionamentos seguiam amplificando-se, quando, em 2012, movida pela vontade de aprimorar o caminho de pesquisa e investigação, tive meu primeiro contato como

aluna especial do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS. No ano seguinte em que transcorreu a disciplina, 2013, fui selecionada para a Mostra Contemporaneidades do Festival Dançapontocom e tive a oportunidade de concretizar o projeto *Madalena Alba*, que surgiu como resultado de investigação corporal, somado ao semestre de pesquisa acadêmica, junto ao Programa. Questões como, por exemplo, acerca de quando e como esse patrimônio familiar - que foi o flamenco em sua mais remota origem - se torna material espetacular, sua evolução artística e sua intersecção com outras artes, foram alguns dos gatilhos para aquela pesquisa.

A investigação corporal referente à performance *Madalena Alba* base deu através de experimentos e vivências corporais, com apoio da direção de cena realizada pela atriz e bailarina Juliana Kersting. Ainda questões referentes às dimensões simbólicas do ser humano, como morte, amor, doença, cura, alegria, desespero, afeto, desamparo, serviram de inspiração para a montagem. A performance também apresentou diversos signos do universo flamenco (mas não exclusivamente eles), ora referentes, ora antagonistas entre si. Existiu um caráter que pôde categorizar a performance como flamenco, porém houve momentos de grande distanciamento dele. E foi justamente essa antítese (real e coreográfica) que eu quis desenvolver e apresentar nessa performance. Houve também momentos de improviso (diretamente inspirados no *modus operandi* do flamenco-dança). A performance coreográfica esteve dividida em três partes, porém ininterruptas: memória, realidade e silêncio (*no hay banda*).

Em 2014, esses questionamentos iniciais ampliaram-se e, ainda motivada a agregar conhecimentos, movimentar a interdisciplinaridade e a investigação sobre a poética na arte flamenca, cursei mais uma das disciplinas do PPGAC como aluna especial. Recentemente, em julho 2015, fui aprovada como mestrandia no Programa de Pós-graduação em

Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da UFRGS, onde pretendo formalizar essa frente de pesquisa e estudos acadêmicos, com objeto de investigação voltado para o flamenco e para a história da Del Puerto.

Sempre fiz muitas conexões entre todos esses itens que marcam minha vida e povoam meus pensamentos e ações: música, movimento, dança, cura, pesquisa, tudo pautado na curiosidade e na interdisciplinaridade que está em mim. Acredito que esse cruzamento de *formações (música, dança, terapias manuais e do movimento)* me mobiliza e me conduz naturalmente a interseccionar essas áreas.

Além disso, o flamenco é cada vez mais uma expressão artística desterritorializada, estando em escolas cênicas e palcos do mundo inteiro, como espetáculo ou mesmo como método de aprendizado ou treinamento expressivo para diversas linguagens artísticas.

A busca da transdisciplinaridade é fundamental em um estudo que lida com um objeto de pesquisa – o corpo na contemporaneidade – passível de ser analisado como elemento biológico, cultural, econômico, religioso, filosófico, entre outros. (SIQUEIRA, 2006, p.9)

Sobre a Del Puerto

O flamenco passou a fazer parte da minha vida em 1999. Assim que entrei em contato com essa arte, mergulhei de cabeça, busquei por formação e informação constantemente. Ainda mantenho carinhosamente, como acervo, minhas primeiras fitas cassete, gravadas pelo músico Fernando de Marília, violonista que, no ano de 1999, formava parceria artística com a bailarina e professora Andrea Del Puerto, quando juntos fundaram a Escola de Flamenco Andrea Del Puerto.

Fernando de Marília, que leva esse nome artístico exatamente no formato como os artistas flamencos costumam se intitular, dando referência a suas mães ou cidades natais, foi provavelmente o primeiro músico

a se dedicar integralmente ao flamenco no estado. Autodidata, Fernando foi o diretor musical e arranjador do Andrea Del Puerto y Grupo de 1999 a 2004.

Andrea Del Puerto, nome artístico de Andreia Paula Ferlin, foi uma das mais destacadas bailarinas flamencas do Brasil. Era reconhecida por sua excelência técnica e grande expressividade. Em 2004, foi acometida por um raro câncer e, apesar do efeito devastador da doença e do próprio tratamento, manteve-se ministrando aulas, dançando em espetáculos e dando cursos até julho de 2007. Sua última aula aconteceu 6 dias antes de seu falecimento.

Apresento um breve histórico elucidativo: iniciei o contato com o flamenco em 1999 e logo em 2000 fui convidada a dar aulas na Escola de Flamenco Andrea Del Puerto. De 2001 a 2006, a forma de trabalho na Del Puerto foi evoluindo. A escola, com sua metodologia de ensino muito diferenciada, estava crescendo e tomando distância da ação profissional da companhia de dança, deixando cada vez mais clara a separação entre as duas coisas. No final de 2006, início de 2007, começamos a montar, sob direção da Andrea, que já se encontrava adoentada, o que mais adiante se tornaria o espetáculo *Tablao*. Em julho de 2007, quando ela faleceu, estávamos com coreografias inacabadas, uma companhia profissional órfã de sua maior referência e uma escola com cerca de 80 alunos que nos aguardavam decidir o que ia acontecer. A escola manteve as portas abertas e *Tablao* estreou em janeiro de 2008, fez temporadas e circulações, e, nesse mesmo ano, foi premiado com o Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo e de Melhor Bailarina, além das indicações para melhor Trilha Sonora Original e Iluminação, nos dando um aval de que possivelmente estávamos no caminho certo.

Em 2012, interrompi as atividades como fisioterapeuta (exercidas ininterruptamente desde 2001) e passei a dedicar tempo integral à arte. Ano também em que estreou o espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, com o qual a Companhia de Flamenco Del Puerto recebeu históricos

8 Prêmios Açorianos de Dança 2012: Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina, Melhor Bailarino, Melhor Trilha, Melhor Figurino, Melhor Coreografia, Melhor Produção, Troféu Destaque em Flamenco, além das indicações de Melhor direção, Melhor Cenário e Melhor Iluminação. Prova crucial do reconhecimento de nosso trabalho, veio com a concessão do Prêmio Funarte Klauss Vianna 2013 de circulação de espetáculos, que levou a Del Puerto para as capitais Manaus, Palmas, Belém e Vitória, com oficinas e apresentação do *Las Cuatro Esquinas*.

O espetáculo *Consonantes*, que estreou em 2014, recebeu todas as indicações ao Prêmio Açorianos de Dança e abarcou os prêmios de Melhor Bailarina e Melhor Bailarino, exaltando ainda mais o caráter de pesquisa de movimento e de coletividade desse grupo.

Cruzamentos e reflexões sobre arte flamenca

Considero importante mencionar que a complexidade da arte flamenca envolve uma integração muito definida entre música, dança e também teatralidade. A dança está absolutamente integrada à música, existindo uma série de códigos de comunicação entre músico, bailarino e cantor. O sapateado e as palmas, percussão com as mãos e as batidas no corpo também fazem parte desse contexto rítmico.

Quando organizados em uma *coreografia/montagem* podem representar força, alegria, tristeza, disputa e em sua interpretação carregam uma dramaturgia própria, por vezes individual. (ALVAREZ , 2007)

Os *palos* ou ritmos, executados pela guitarra flamenca, possuem métricas e acentos rítmicos, que, de acordo com a velocidade e o caráter em que forem utilizados nas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade do clima que a performance quer transmitir. O mesmo se aplica ao baile em sua interpretação, na realização de movimentos circulares e/ou retos, amplos e/ou pequenos realizados com o tronco, braços, pernas, pés, mãos e cabeça, que possuem

seqüências de passos próprios a esses *palos*.

O espectador que observa um gesto dançado não percebe um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato. Admitindo que o próprio espectador seja um bailarino e que ele possa descrever, nomear e reproduzir esse gesto com exatidão, ainda assim persistirá algo de ilegível, de indecifrável, um elemento aquém do signo que faz com que esse gesto, seja qual for seu rigor formal, será sempre diferente em cada bailarino que o executará. (ROQUET, 2011, p.5)

Encontro apoio também nos discursos de Marcel Mauss, que a partir da década de 1960, propõe a instauração de conceitos acerca das técnicas corporais dentro dos processos de utilização da corporeidade. Mauss indica a importância de passar a considerar que, além do plano material, a cultura sustenta e organiza os indivíduos, não somente no campo social propriamente dito, mas também no plano material, ou seja, os corpos dos indivíduos que formam essa dita sociedade. As técnicas do corpo, a gestualidade e a comunicação não-verbal podem definir uma sociedade e servem muitas vezes de fronteira entre elas (maneiras de se deslocar, comer, lutar, dançar, cantar, vestir, etc). Mauss, que foi sociólogo, teve uma das mais importantes visões de vanguarda da sua época: a análise da cultura perante o ponto de vista da "antropologia corporal", ou seja, sugerindo aprofundar o estudo do corpo como instrumento social – "além de" e "como" extensão dos objetos.

O aprendizado pelo corpo reflete diretamente na expressão tanto artística quanto cotidiana, conceitos já bastante discutidos na antropologia de teatro proposta por Stanislavski² e mais recentemente por Barba³ (entre

2 Mais conhecido por Constantin Stanislavski, foi ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Muito de seus métodos foram deixados de lado e outros aprofundados. Esses seus estudos geraram o conhecido "Sistema" Stanislavski.

3 Nascido 29 de outubro de 1936, Eugênio Barba é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e

outros).

Hugo Volli, na década de 80, também afixa essa ideia, afirmando que nos treinamentos artísticos existe uma elaborada codificação do cotidiano em forma de arte, que resultará não só em movimentos performáticos, como também em eficácia e precisão desses movimentos.

Ricardo Molina traz uma interessante definição sobre o flamenco, afirmando que é por sua origem e por sua história, andaluz, mas é também espanhol por haver transbordado a estimativa prevista aos limites da Andaluzia, por haver conquistado centros extra-andaluzes, por ter se convertido, com o tempo, em referência do cancionero espanhol pelo mundo. É universal, embora seja espanhol e andaluz na origem, em virtude de sua inspiração profundamente humana e pela força com que expressa problemas essenciais do homem, sentimentos e preocupações, desejos e experiências comuns a todos os homens.

Considerações finais: as significações apropriativas

O flamenco faz parte do meu dia a dia, hoje exclusivamente. Em 2012, coloquei em *stand by* a carreira de fisioterapeuta, a qual exerci apaixonadamente durante 12 anos ininterruptos e levava em paralelo com a arte. Atualmente, administro o centro de formação, dou aulas regulares, danço, coreografo, produzo e pesquiso. Na prática, considero-me uma agitadora cultural, uma batalhadora incansável pela valorização da dança e do flamenco, como manifestação artística universal e indiscutível. Muito se aponta e se questiona sobre um possível caráter caricato que a arte flamenca pode carregar, ou mesmo um estigma de arte "importada", mas não acredito em fronteiras, em rótulos, em produtos artísticos "acabados" e em críticas pré-concebidas. Acredito em trabalho de pesquisa para montagem e circulação de espetáculos pelo país inteiro, alicerçando a importância da dança em cenário nacional,

garantindo sua inclusão e participação no sistema de editais públicos, privados e políticas culturais. Acredito no multiacesso às artes cênicas, destacando a importância da pluralidade da dança. Acredito na continuidade da pesquisa do movimento flamenco, iniciada por Andrea Del Puerto e que teve prosseguimento, mesmo após seu falecimento em 2007, através dos artistas que dirigem coletivamente a Del Puerto. Acredito e sou creditada pela dinâmica de trabalho que esse grupo quer e que luta tanto para manter: construção de repertórios, realização de temporadas regulares e manutenção adequada dos artistas e técnicos que formam a equipe.

A cidade de Porto Alegre é considerada, atualmente, um dos polos mais importantes da arte flamenca no país, tanto em termos de ensino como de produção artística, sendo inclusive referenciada por grandes nomes nacionais e internacionais, como um dos celeiros exportadores de artistas flamencos para o mundo. As premiações também servem de incentivo, mas é o trabalho diário de todos os envolvidos – músicos, bailarino(a)s, professores e técnicos - que tornam a arte flamenca ainda mais concreta como opção artística.

(Re)Construímos, com ajuda de muita gente importante, um lugar de estudo e apreciação do flamenco, como poucos que eu encontrei por onde passei e, hoje, sinto-me absolutamente privilegiada em poder contar com um espaço tão incrível e com uma equipe tão capacitada quanto criativa, em todos os sentidos.

Por isso que, quando me perguntam (e passados oito anos da sua partida, ainda perguntam!), “Ah, tu é uma das gurias da Andrea?”, eu afirmo que sim, pois ela iniciou esse movimento. Isso me enche de saudades e de orgulho. Pretendo ir em frente, agora também como mestranda, desbravando o caminho acadêmico, educando novos interessados em profissionalizar-se, formando e mobilizando plateias de norte a sul, e principalmente alimentando a curiosidade, a inspiração e a vontade de dançar que está sempre viva dentro de

mim.

Referências

ALVAREZ, A. M. **Cantes flamencos recojidos y anotados**. Sevilla : Extramuros Edición, 2007.

HUGO, Vítor. **O corcunda de Notredame** – Adaptação Marie-Françoise Perat. São Paulo: Larrousse do Brasil.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo : Summus, 1978.

LOUPPE, L. **Razões de uma poética**. In **Poéticas da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974.

MOLINA, Ricardo. **Cante flamenco**. Madrid: Taurus, 1989.

NUÑEZ, F. **Guia comentado de musica y baile preflamencos**. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

ROQUET, C. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo**. *O Percevejo online*, 3, 5, 2011.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SCHECHNER, R. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publication, 1987.

SIQUEIRA, Denise. **Corpo, comunicação e cultura - a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

VERGILLOS, Juan. **Las Rutas Del Flamenco em Andalucia**. Sevilla: Fundacion José Manuel Lara, 2006.

VOLLI, Ugo. **Un Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale.**
Anatomie de l'acteur. Bouffonneries: ISTA, 1985.



A AUTONOMIA COMO
PRINCÍPIO CRIATIVO:
UM OLHAR PARA O
PROCESSO DE ENSINO
DO GRUPO
EXPERIMENTAL DE
DANÇA DA CIDADE DE
PORTO ALEGRE

Jeferson Cabral¹

¹ Ator, bailarino e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no qual desenvolve um estudo sobre a potencialidade pedagógica da dança-teatro.

Este escrito desenvolve a análise de um exercício coreográfico, inspirado na poética de Pina Bausch, realizado por mim quando aluno no Grupo Experimental de Dança (GED) de Porto Alegre no ano de 2014. Meu intento com essa reflexão é mostrar a maneira com que os professores do grupo incentivam a criação de experimentos coreográficos a partir das demandas pessoais, estéticas, éticas e artísticas de cada aluno. Criando, assim, um espaço em que a autonomia é o mote das concepções.

O momento que relatarei trará a Mostra de Trabalhos de agosto de 2014 como objetivo do material experienciado pelos alunos. Falarei apenas da autonomia que construí para coreografia *O que me move?*, pois o grupo é formado por mais pessoas, e cada uma a experiência a partir de sua visão.

Estávamos, em junho de 2014, quando um de nossos professores falou-nos sobre a possibilidade de apresentarmos/criarmos danças para uma mostra a realizar-se na Sala Álvaro Moreyra no mês seguinte. Logo, a turma, como sempre engajada em experimentar-se, aceitou a proposição e utilizou o mês de julho para ensaios. Houve alunos que fizeram solos, duos, assim como coreografias envolvendo toda a turma. Era um grande desafio, mas o enfrentamos.

Cabe salientar que a autonomia posta em questão aqui se refere à noção de fazer com as próprias mãos (ou corpo), sem restrições à experimentação de novas formas de conceber dança. Como também, a autonomia de criarmos agenda de ensaios para divisão da sala, a ordem das apresentações e a criação de fato das coreografias, performances, cenas, pois o GED também incentiva a multiplicidade de linguagens.

Além disso, sinto necessidade de descrever como acontece a imersão em dança no grupo, porém, na ótica de aluno. Tínhamos aulas de segunda a sexta-feira, com diversas vertentes da dança: dança contemporânea, moderna, contato improvisação, além de educação somática e performance. Todas as aulas seguiam a metodologia de cada professor, que nos mostrava o despertar de nossos corpos para dançar. No processo cotidiano de aulas, a autonomia para criação não era totalmente explorada, porque nos aventurávamos em aulas mais técnicas. Contudo, a aula de contato improvisação já nos ajustava a um olhar para nos movermos conforme nosso corpo necessitava. Entrementes, quando a ideia da mostra tornou-se real, a autonomia (no sentido do façam como puder e sintam seu corpo na dança), tomou conta de nossos dias.

Paralelamente ao período da mostra, em julho de 2014, eu estava em processo de escrita do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Teatro na UFRGS. De imediato, pensei que não havia situação mais propícia para unir um trabalho teórico a experimentações cênicas. Não existe forma mais especial de devolver à arte o que a ela pertence do que por meio de prática artística e não somente teoria. Para mim, o trabalho intelectual acadêmico no campo das artes está diretamente ligado ao fazer, ao experimentar, à criação. Destarte, iniciei com inspiração no estudo de Andrée Martin (2011) - que se lançou em uma pesquisa prática de descoberta do corpo por meio de um estudo teórico anterior. Em seu estudo, a pesquisadora tomou o abecedário como mote de criação coreográfico, assim cada letra trazia uma ação a ser explorada como experimentação. Com isso, me ative em um excerto do texto de Martin que materializou o desejo de expandir o conhecimento produzido em palavras e teoria em material artístico.

O dito e o dançado dialogam, se procuram e se observam mutuamente. Abertura dos corpos às palavras e respostas destas aos corpos. Performatizar a teoria e refletir através e com o corpo. (MARTIN, 2011, p.5).

O tema de minha pesquisa era dança-teatro. E seu objetivo fora constatar a existência de um processo de identização, elemento que caracteriza a identidade como criação contínua no indivíduo, na construção cênica de Pina Bausch. Consequentemente, experimentei o tema dentro da mostra do GED. Porém, os momentos que antecederam o meu despertar a dança-teatro foram bastante angustiantes, não falo do despertar no campo teórico, mas sim ao sentir na pele o conteúdo que trabalhei ao longo do TCC.

Diversas foram minhas questões. Algumas iam contra o experimentar, pois pensava não estar apto a tratar, a utilizar o legado de Bausch como inspiração artística. Sim, por medo. Medo de não conseguir algo significativo, ou por não ter as qualidades ideais de um bailarino, mas se a própria Pina Bausch acreditava em uma dança para todos, transformei esse desassossego em força para estimular a criação de um solo.

O desassossego dialoga com uma constatação concebida por Martin em seu estudo: "O bailarino não terá, então, outra escolha, a não ser dançar o que ele é para o bem e para o mal. Dançar seu próprio corpo, sua história, antes de encarnar qualquer outra coisa" (2011, p.14). Logo, a escolha foi realmente procurar dançar o que eu sou. Tal elemento está conectado ao trabalho de Bausch e ao propósito desse estudo.

Então, perguntei-me como sistematizar as descobertas no campo da identização, no processo cênico do *Wuppertal*, em motes de criação sobre minha identização. Se Bausch, a partir de determinado momento, decidiu falar das experiências que constituíam a identização de seus artistas, também decidi falar. Utilizei a fase das perguntas, em que Bausch criava o cerne de seus espetáculos, para compreender o que me move nesta existência.

Sei que sou movido por demasiados instintos, emoções, ações, por outras pessoas, pelas relações. Com isso, o amor foi escolhido como tema da criação do solo. Fiz-me questões como: o que é amar alguém?

Já amaste? Como é essa busca? Foste correspondido? E assim, por muitos dias essas provocações ficaram sem respostas. O silêncio de meu corpo causava uma impotência em relação a expor sentimentos tão íntimos. Senti que contaria minha percepção de relação, o mais frágil e mais doce de minhas paixões. Assim, joguei-me na criação efetiva - porque acredito que o embrião de uma ideia, as dificuldades e o vazio que antecedem a criação fazem parte do processo cênico - da coreografia, da cena, ou como quisermos nomenclaturar o acontecimento artístico.

O processo coreográfico surgiu de improvisações sobre dois métodos distintos. O primeiro foi traçado pelo fluxo no dançar, em que um movimento dava a fluência ao nascer de outro. No segundo, dei atenção ao movimento realizado propositalmente, carregado de significados cotidianos que respondessem às questões iniciais.

A atmosfera cotidiana deu o viés dramaturgico do solo, caracterizando como uma criação híbrida em que existe a fala, a dança, movimento abstrato e realista, assim, foi criado um diálogo com os preceitos da dança-teatro. Na coreografia falo de um ser humano em busca, no tempo presente ou no reviver da experiência de amor, encontrando-as ou perdendo-as, mas vivendo-as.

A criação é de cunho biográfico. Todavia, assim como Bausch buscava no sujeito emoções que fossem individuais, mas que comunicassem e expressassem o mundo de maneira universal, segui este ponto. A busca, inspirada em minhas experiências afetivas podem ser vistas como a de todos nós.

O solo titulado *O que me move?* expressa a busca por estar conectado a outro alguém no meio de uma sociedade que vive centrada na superficialidade. Desse modo, o ator-bailarino inicia a dança ou cena teatral, com um rádio fora de sintonia em um ambiente lotado de pessoas a escutar a música que os move. O próximo momento caracteriza um período em que o

intérprete se sente conectado com alguém e experiência esse momento na ação. A cena chega ao fim quando o jovem se vê só novamente e pronuncia uma frase da obra *Romeu e Julieta*: "Mil vezes boa noite. Tenho medo que por ser noite, tudo isso tenha sido um sonho". (SHAKESPEARE, 1988, p.32).

Tornar em palavras um processo que, antes de tudo, é uma vontade e depois carne e por último objeto espetacular é uma tarefa difícil, pois estou tornando experiências em conhecimento, formalizando-as em certo sentido. Porém este relato pode levar outras pessoas a dançarem suas identizações.

Em suma, busquei, nas palavras escritas aqui, evidenciar a forma como o GED e seus professores sentem a dança. A dança ganha quando existem professores abertos ao erro, ao experimento, à compreensão de que qualquer corpo pode dançar e criar dança de maneira espetacular, encenada. O mérito do processo de aprendizagem que meus colegas e eu vivemos nos trouxe, certamente, uma autonomia para vermos nosso corpo na arte e o utilizarmos a partir de nossas vontades e procedimentos, sem a necessidade de direção contínua e sim orientação. O processo criativo dentro do GED me transformou em um ser que se vê como bailarino e que é capaz de pensar a dança a partir do seu corpo. Entretanto, não desmereço coreógrafos de repertório ou de outras vertentes da criação, mas reverencio a oportunidade de termos sido criadores de algo que é genuinamente nosso em todas as etapas: da criação e ensaios à apresentação.

Referências

MARTIN, Andrée. **Utopias e outros lugares do corpo**. Revista Cena, Porto Alegre, n.9, p.1-21,2011.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Chile: Lord Cochrane, 1988.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **O teatro de Pina Bausch**. Lisboa: Lito Tejo,1994.

PÓS-COLONIALISMO APLICADO À DANÇA: UMA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA PARA A DANÇA DO VENTRE

Andréa Moraes Soares, (Muna Zaki)¹

¹ Graduada em Comunicação Social (1995), Especialista em Dança (PUCRS-2002) e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS- 2014) Bailarina e coreógrafa, diretora do Grupo Harem de Porto Alegre. deadasofi@gmail.com

O que possibilitamos a uma dança quando a classificamos como popular ou folclórica? O quanto delimitamos sua inserção e sua forma a partir dessa classificação? Esse estudo propõe a análise das danças a partir da perspectiva pós-colonialista dos estudos em *World dance* da Universidade da Califórnia (UCLA), que sugere que todas as danças são potentes artisticamente. (FOSTER, 2009) Dessa forma, não só as danças norte-americanas e europeias podem ser consideradas arte, pois todas as danças, com seus ritmos, suas cores e movimentos podem trazer a público novos conceitos artísticos justamente pelo uso de traços de sua cultura recriados e livres dos padrões estéticos convencionais.

Proponho um olhar não hegemônico para a dança do ventre a partir de minha experiência na composição da coreografia *Raqs El Jaci/Dança de Jaci*. A coreografia foi resultado de meu estudo de mestrado em Artes Cênicas, concluído em 2014, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Por tratar-se de um trabalho de uma artista sobre sua própria obra, situo esse como um estudo em prática coreográfica. Para abordar essa experiência, foram utilizados dados autoetnográficos tais como anotações referentes à composição da coreografia.

O clássico como consolidação das formas estruturais básicas de uma dança:

O balé clássico atravessou a barreira do tempo e continua a encantar plateias cada vez maiores. A dança contemporânea, o flamenco, o *bharata nathya*, são clássicos por terem mantido suas *formas estruturais básicas estáveis*, e assim também o é a dança do ventre. Acredito que o clássico sempre irá existir, mesmo com a

imposição da modernidade, e é preciso que o clássico exista para que se possa corrompê-lo, subvertê-lo, é preciso dominá-lo, conhecê-lo para transgredi-lo, borrá-lo, só assim será possível inovar o que está consolidado, ou como diz Homi Bhaba,(2010), inscrito "na lápide fixa da tradição."

Nestor Garcia Canclini (2011) faz distinções entre a cultura homogênea e a cultura heterogênea como fontes mais ou menos puras:

Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras[...]. Uma forma de descrever esse trânsito do discreto ao híbrido, e a novas formas discretas, é a fórmula "ciclos de hibridação" proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja "pura" ou plenamente homogênea. (CANCLINI, 2011, p.XIX).

Pensando a ideia de clássico como *formas estruturais básicas estáveis* e a ideia de cultura discreta de Canclini, pode-se pensar que o clássico teria sido originado de fontes mais ou menos homogêneas que, combinadas, geraram uma forma heterogênea que ao longo do tempo estabilizou-se e é reconhecida como um estilo estável, devido às suas formas estruturais comuns entre as praticantes. Assim foi a dança do ventre que, combinando dança moderna, composições coreográficas *hollywoodianas*, estilos *ghawazee*, *awalín* e *balady*, desenvolveu sua estrutura básica a partir da concepção de movimentos, de músicas e figurinos semelhantes entre as praticantes, estruturas essas que se mantêm pouco alteradas ao longo do tempo. (SOARES, 2014)

Entendendo todas as danças como híbridas, originadas de culturas discretas (mais homogêneas) ou mais heterogêneas, fica claro que é impossível manter um estilo de dança imutável ao longo do tempo. A partir das adaptações que a dança, assim como as culturas,

sofre por imposição da modernidade, suas matrizes e formas renovam-se, recriam-se e assim mantêm-se atuais para que sua execução seja possível.

O pós-colonialismo como um novo olhar para a dança:

Ao me deparar com a perspectiva pós-colonialista para a dança, senti que havia encontrado meu lugar de pertencimento real: o abismo, a fronteira, o local *entre-lugar*, sem um pertencimento único, mas capaz de olhar e ser parte de múltiplos mundos.

Homi Bhabha explica que as perspectivas pós-coloniais surgem do

testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das "minorias" dentro das divisões geopolíticas de leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma "normalidade" hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das "racionalizações" da modernidade. (BHABHA, 2010, p.239).

Por meio das teorias pós-coloniais, pode-se compreender as culturas fora das oposições binárias de comparações entre o Ocidente e "os outros", pois "é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história - subjugação, dominação, diáspora, deslocamento - que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento." (BHABHA, 2010). É através desses que emerge, segundo Homi Bhabha, a "estratégia da cultura de sobrevivência" que é transnacional e tradutória, efeitos relacionados à desterritorialização.

Susan Foster, em seu livro *Worlding Dance*, questiona o uso das definições que utilizamos para classificar as danças, em geral as danças não ocidentais, que possam estigmatizá-las ou depreciá-las de alguma forma. Ela propõe o uso do termo *world dance* ao invés de *ethnic*

dance, a exemplo da música, que faz uso da mesma terminologia para músicas de origem não ocidental. Foster propõe que essas classificações têm “eufemisticamente trabalhado para encobrir o legado colonial de hierarquizações raciais e classicistas das artes”² Para Foster, o termo “Dança do Mundo” sugere um campo neutro comparativo no qual todas as danças são produtos de igual importância, maravilhosamente diversificadas, equivalentemente poderosas culturalmente³ (FOSTER, 2009, p. 2).

Des-hierarquizando e recriando

Atuo como bailarina e coreógrafa desse estilo desde 1997 e sempre me interessei por suas possibilidades de movimento. O corpo da dança do ventre pode ser um corpo virtuoso, com flexibilidade e força capaz de produzir ondulações amplas, grandes flexões de coluna, posterior, anterior, laterais, vibrações de quadril a partir de contrações musculares, entre tantas outras possibilidades. Movimentos esses que não podem ser considerados provenientes de uma dança popular, como muitas vezes ela é identificada nos festivais, uma vez que exige da bailarina um corpo especialmente treinado para executá-la.

Com base nessas considerações, minha pesquisa de mestrado centrou-se na experimentação contemporânea para composição coreográfica cuja a matriz de movimento utilizada foi dança do ventre e a poética de composição a da coreógrafa de dança contemporânea Eva Schul.

Eva Schul é uma figura importante para o sul do Brasil. Foi aluna de Hanya Holm e Alwin Nikolais em Nova York por 10 anos e participou de aulas com Merce Cunningham e cursos na Judson Church. Em 1974, Eva Schul inaugura em Porto Alegre o espaço Mudança, que

2 “...has worked euphemistically to gloss over the colonial legacy of racialized and class-based hierarchizations of the arts.”

3 “...world dance” intimates a neutral comparative field wherein all dances are products of various of equally important, wonderfully diverse, equivalently powerful cultures.”(FOSTER, 2009 p.2)

se tornou uma referência em dança contemporânea. Para Eva Schul “qualquer um pode dançar desde que saiba usar seu repertório de movimentos e transformar o cotidiano em dança”, pois segundo Dantas (2013), “sua técnica busca desenvolver um corpo natural, orgânico, expressivo, livre de tensões desnecessárias e apto à criação de um diálogo direto com o público”.

Do encontro com a poética de Eva Schul, destaco dois aspectos que deram rumo à busca em minhas experimentações nos ensaios: a tendência por uso de movimentos com fluxo livre e o desenvolvimento da coreografia a partir de uma ideia.

Eva Schul ensinou-me sua poética, treinou-me em sua técnica e dividiu comigo sua sabedoria. Dedi-quei-me a sorver seus ensinamentos exógenos à minha matriz de movimento que necessitava contaminar-se mais profundamente, até que a mistura se desse no corpo: o repositório cultural do homem. Caso contrário só o que haveria seria uma justaposição de ideias, nada além de uma hibridação restrita, ou até uma hibridação tolerada, superficial, uma vez que...

[...] todas essas misturas são ilusórias na medida em que o corpo do bailarino não for tocado. Como se sabe, não basta articular um gesto emprestado da dança indiana ou da dança barroca, ou combinar uma corporeidade neoclássica com as desestabilizações à *la Limón* (como por exemplo, no trabalho de Forsythe), para que um discurso coreográfico se torne mestiço. Sabemos que este último não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia de corpo, um trabalho sobre o tônus corporal, etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mudanças e de misturas. (LOUPPE, 2000, p.28)

Para compor uma coreografia híbrida de dança do ventre e a poética contemporânea, participei assiduamente de aulas de técnica e improvisação de Eva

Schul compreendendo que, para se alcançar a hibridação em uma dança, é preciso que o corpo do bailarino seja tocado. (LOUPPE, 2000)

A matriz de movimento seria um conjunto de técnicas de movimentos provenientes de um estilo de dança. Cercar-se de uma poética contemporânea com matriz de movimento de dança do ventre proporcionou buscar, pela experimentação, novas possibilidades de movimento para a dança do ventre, desencadeadas em exercícios de improvisação propostos inicialmente por Eva Schul, durante suas aulas de improvisação corporal e em experimentações livres na sala de ensaio.

Por meio desse processo, foi possível perceber que, se de um lado a dança do ventre é potente para um processo de composição contemporânea (com base na experimentação cênica), também a poética de Eva Schul é uma poética de abertura ampla que recebe com maior liberdade outras habilidades de movimento, para além da técnica contemporânea. Ainda que a coreógrafa afirme que seus bailarinos precisam conhecer sua técnica para tornar-se hábil em sua poética para a composição, a movimentação não se restringe à sua técnica, uma vez que a coreógrafa indica caminhos de linguagem, sem que seja necessário que ela indique aos seus bailarinos qual movimento deve ser utilizado para que o bailarino encontre esse caminho.

Participando das aulas de Eva Schul por quase dois anos, no momento de minha defesa (março de 2014), ainda eu estava longe de ser considerada uma hábil bailarina de dança contemporânea, reafirmando assim meu pertencimento à dança do ventre. A dança do ventre é um estilo intercultural que se utilizou de matrizes de danças praticadas no Egito e sofreu forte influência dos musicais de Hollywood e da dança moderna americana. Ganhou força através da difusão do cinema egípcio por meio da fama de artistas como Taheya Karioka e Samya Gamal nas décadas de 1940 e 1950 (SHAY, SELLERS-YOUNG, 2003).

Por essa afirmação, pode-se perceber que a

dança do ventre já é uma dança de cunho fortemente híbrido. Considerando suas possibilidades de movimento, des-hierarquizando sua classificação como dança popular, dança étnica ou clássica, considerá-la uma matriz possibilitou a recriação de suas possibilidades de movimento e composição, gerando um produto novo, não estabilizado nem classificável.

O exemplo do estilo tribal de dança do ventre

Em um vídeo internacional amplamente vendido no Brasil no ano 2000⁴, um grupo chamou atenção por seu estilo que misturava dança do ventre, com um *break* lento e sinuoso, era o grupo Fat Chance Belly Dance. Com figurinos inspirados em tribos beduínas egípcias, tatuagens pelo corpo, rosto e mãos, simulando os enfeites das mulheres do deserto egípcio, elas criaram o estilo inicial de uma nova corrente de dança do ventre. O American Tribal Style (ATS), desenvolvido por Carolena Nericcio-Bohman em San Francisco (EUA), em 1987.

Carolena desenvolveu um sistema de apresentações improvisadas com suas alunas, consistindo em sequências ensaiadas em aula, ordenadas ao vivo segundo sinais imperceptíveis para o público. O nome do grupo é uma provocação americana com base nas perguntas bobas que o público fazia às bailarinas acreditando "que a linda, feminina dança do ventre é meramente um entretenimento exótico para o seu prazer pessoal". Em outras palavras, sua resposta irônica era "Larga chance de você ter um show privado"⁵

Assim, o grupo Fat Chance é até hoje bem aceito em festivais e eventos de dança do ventre representando o ATS e a cultura americana, e não a dança do ventre. Fato esse que faz com que toda a inovação realizada em dança do ventre chame-se, inclusive no Brasil, de tribal. O ATS já é uma corrente de movimento com

4 O vídeo do evento 4th Annual Awards of Belly Dance em Los Angeles.

5 based on the silly question dancers often get from onlookers who think that beautiful, feminine belly dance is merely an exotic entertainment for their personal pleasure. In other words, the answer is, "Fat chance you can have a private show."

Fonte: <http://fcbd.com/about/> Acesso em 10/02/2014

formas básicas que se estabilizou como um clássico ainda mais limitante, ao meu ver, do que a dança do ventre devido a sua rotina de jogos de improvisação fixa.

Se por um lado o grupo Fat Chance Belly Dance possui uma feminilidade mais sóbria, Rachel Brice, ex aluna de Carolena Nericcio, é o grande ícone feminino do tribal *fusion* no mundo. O tribal *fusion* possui elementos do tribal ATS misturados a outros estilos e comporta, como é o caso de Rachel Brice, apresentações solo. Rachel Brice ficou famosa por sua participação no grupo Belly dance Superstars liderado pelo músico Miles Copeland (ex The Police). O grupo, que até 2008 já havia percorrido três continentes, com cerca de setecentas apresentações⁶, tem como perfil apresentar vários estilos de dança, egípcia, libanesa, turca, havaiana, indiana, além de dança do ventre.



Figura 1 - Rachel Brice

Brice inovou no figurino unindo o já tradicional uso de *piercings*, tatuagens, calças e flores ao estilo Ca-

⁶ Saiba mais em : <http://www.bellydancesuperstars.com/content/about.html#..Uv5QefldWSo>

*bare*⁷ que mistura sua feminilidade rebelde ao estilo *vin-tage*. Sua interpretação sombria e, às vezes, debochada, colocando a língua como uma cobra para seus espectadores, afasta-se de vez do estilo alegre e comunicativo das bailarinas tradicionais de dança do ventre. Rachel Brice atribui seu estilo as suas diversas influências técnicas como o flamenco, *yoga*, *khathak*, *odissi* e dança do ventre. Se por um lado Rachel Brice propaga o mesmo pertencimento norte-americano a sua dança, ela aproxima-se mais de um feminino “atuante”⁸ e até mesmo da dança do ventre, dizendo-se praticante do estilo.

Brice não parece ser um objeto sensual e passivo como na dança do ventre clássica, mas também não nega sua feminilidade apresentando sua beleza exótica. Brice utiliza sua flexibilidade para tornar as ondulações da dança do ventre tão amplas que torna seu corpo quase uma aberração em cena, com a onda abdominal típica do *Yoga*, técnica de movimento que utiliza para dar suporte à sua dança. Seu corpo magro e esguio não se aproxima do corpo “ideal da dança do ventre”, com curvas mais definidas. As músicas que utiliza podem ser acordes de baixo, barulhos “digitais”, ou músicas nada tradicionais. Na sua apresentação com o grupo *Belly Dance Superstars*, ao terminar sua dança, de repente ela vira de costas para a plateia e sai caminhando despojadamente.⁹

Rachel Brice encontrou uma nova significação feminina que se adéqua a sua corporeidade, tanto em termos estéticos quanto nos vestígios técnicos que carrega em seu corpo. Assistindo Rachel Brice, percebo que não preciso abandonar a feminilidade da dança do ventre para dançar de acordo com minhas convicções políticas, no entanto, ficou claro que é necessário adequar

7 O Estilo *American Cabaret* (1960-1970) foi um estilo de dança do ventre desenvolvido para ser apresentado em restaurantes Gregos e árabes nos Estados Unidos. Composto por variações do *Oriental Routine* que o deixavam mais dinâmico e atraente para o público americano. Os movimentos estavam ligados à técnica turca que explora mais os movimentos no chão e os figurinos baseavam-se no “old-style” egípcio dos anos 1920.

8 A palavra “atuante” propõe contrapor-se à passividade da dança do ventre orientalista.

9 Assista em : <https://www.youtube.com/watch?v=XqJsaqykL0>

a estratégia a minha corporeidade, assim como Rachel Brice o fez.

Sínteses provisórias

Concordo com Eva Schul com sua sugestão de que a dança do ventre, para tornar-se contemporânea, deve agregar um conceito. Preenchendo a dança de um princípio filosófico, ela pode agregar reflexão, pensamento. Como tornar o corpo feminino mais do que objeto sensual? Se o caminho para a hibridação estava na antropofagia da técnica pelo corpo da bailarina, como ressignificar o feminino da dança do ventre para transpor na obra *Raqs el Jaci*? Sou mulher, feminina e acredito que meu corpo serve mais à dança do ventre como estereótipo de "corpo ideal" do que ao balé clássico ou até mesmo à dança contemporânea. Negar esse fato encobrendo o corpo como o grupo Fat Chance Bellydance não resolveria a questão de ressignificar o feminino.

A dança necessita uma análise não hierarquizada, sem oposições binárias entre arte/não arte, melhor ou pior. As diferenças nos favorecem na medida que possibilitam a renovação da dança na contemporaneidade. Não obstante Nestor Garcia Canclini (2011) afirmar que as vanguardas artísticas já tenham rompido todas as barreiras, os artistas contemporâneos buscam corrompê-las por meio da inovação.

Assim, para que o conhecimento e a crítica da dança europeia e [americana] avancem e se tornem científicos, sua primeira tarefa é tornarem-se menos etnocêntricos em sua perspectiva. (BLACKING, 2013, p.84)

A exemplo de artistas de dança contemporânea que exploram sua origem oriental para compor obras memoráveis como *Puz/zle* da companhia Eastman do coreógrafo marroquino Sidi Larbi Cherkaoui, ou *Sacred Monsters* do coreógrafo de origem indiana Akram Khan, matrizes técnicas que antes só eram executadas em festivais folclóricos e festas populares, podem ser potentes

para composições de grandes espetáculos de dança.

Assim rompe-se a barreira hegemônica hierarquizada de classificações: a barreira do tempo – antigo, autêntico, legítimo, clássico –, a barreira entre culturas, entre credos e raças.

Eva Schul, uma coreógrafa à frente de seu tempo percebe que o pensamento pós-colonial, não hierarquizado para as danças, favorece a composição na medida em que torna as possibilidades infinitas, recebendo diferentes matrizes para somar a sua poética.

Raqs el Jaci é uma proposição, uma possibilidade contemporânea para a dança do ventre, que despe seus véus de um Oriente subjugado e de uma dança presa às amarras firmes da tradição. A dança do ventre para além do clássico, para além do imutável: híbrida e em constante processo de hibridação.

Referências

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. (1928) In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

BLACKING, John. **Antropologia da dança I**. Belém do Pará. UFPA, 2013.

CHERKAOUI, Sidi Larbi. **Espectáculo Puz/ze**. Teatro Alfa, São Paulo: SP 2013.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed - São Paulo: Ed. da USP, 2011.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva**

Schul. *Cena*, Porto Alegre, v. 2, p. 1-24, 2012.

DANTAS, Mônica. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. In: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança: Eva Schul..** São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

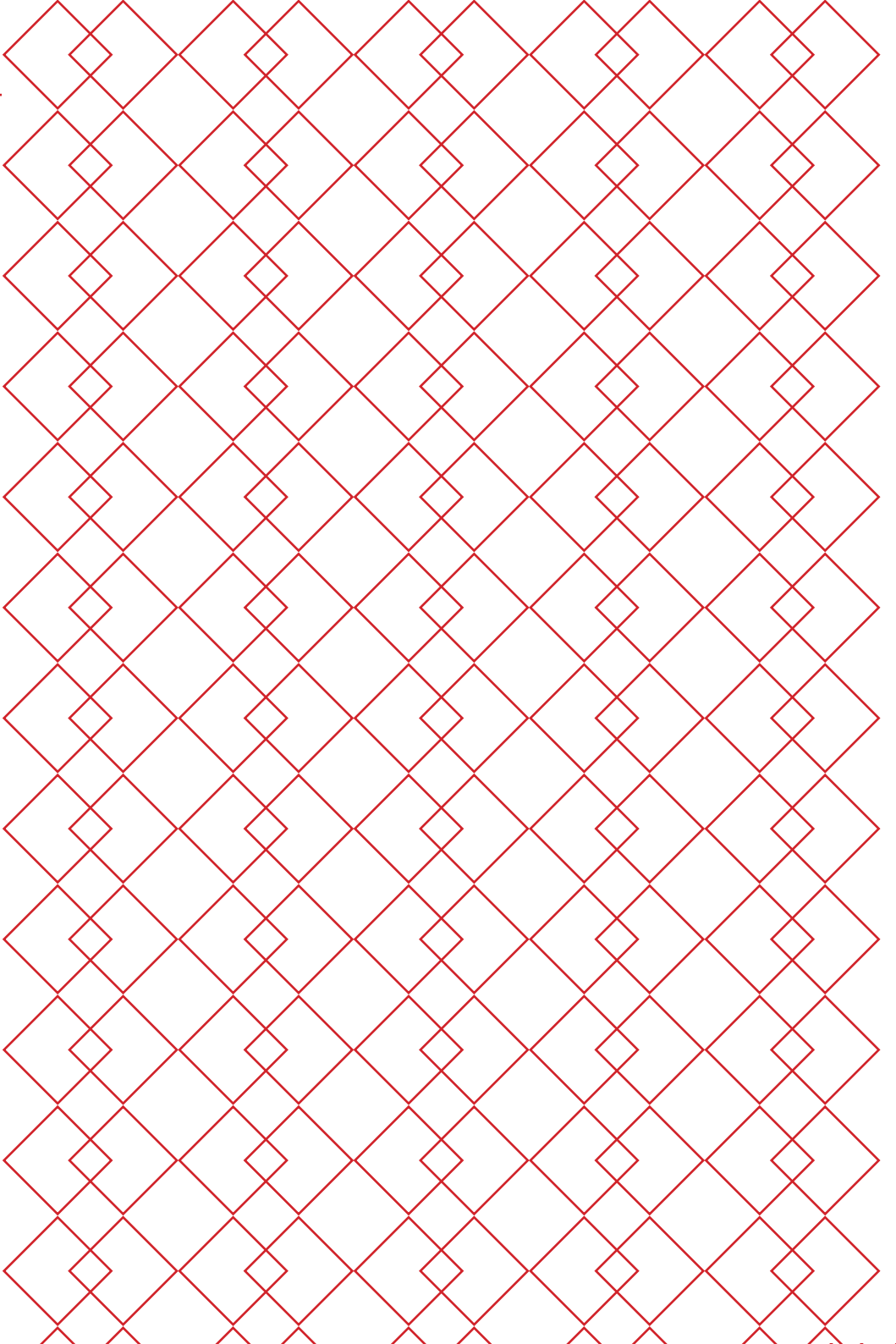
DANTAS, Mônica. **A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da dança: escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança.** Revista da Fundarte, Montenegro, v.7, n.13/14, p.13-17, jan./dez. 2007.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Autoetnografia para a Pesquisa em Prática Artística.** *Cena*. n.7, p.77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>> Acesso em: 11 de junho de 2012.

FOSTER, Susan. **Worlding dance: studies in international performance.**Basingstoke; New York: Palgrave MacMillan, 2009.

KHAN, Akram; GUILLEM, Sylvie. **Sacred Monsters recorded at Sadler's Wells.** Direção: Deborah May. Londres, Inglaterra: Axiom Films, 2009. 1 DVD (63 min).

LOUPPE, Laurence. **Poéticas da dança contemporânea.** Portugal: Orfeu Negro. 2012



IMPRESSÕES DA DANÇA DE MARTHA GRAHAM EM PORTO ALEGRE – UM RELATO DE EXPERIÊNCIA

Marilice Bastos Guimarães¹

¹ Graduada pela Escola Superior de Educação Física – Licenciatura ESEFID-UFRRGS e atua como bailarina, professora e coreógrafa no Espaço Cultural DCDA, local que administra desde 2012, em Porto Alegre, RS - Brasil. Sua formação artística e nos esportes dá-se desde os quatro anos de idade de forma bastante eclética: ballet clássico, jazz, dança flamenco, dança moderna de Martha Graham, dança contemporânea, yoga, e artes marciais, como, Kung Fu, judô, caratê, capoeira, e taekwondo na qual é faixa preta 1º Dan Recomendada. Em suas experiências Profissionais tem destaque os seguintes projetos e trabalhos: espetáculo "Filtro Solar" POA-RS (2003), espetáculo "Fragmentos Personários" POA-RS (2005), VIII Festival Internacional de Teatro Callejero-Colômbia (2006), espetáculo "Intrínseco: Conflitos e Cumplicidades" POA- RS (2007), espetáculo "Carmina Burana" POA-RS (2008 e 2009), oficina de dança moderna de Martha Graham no VIII Festival de Teatro Callejero Colômbia (2006), oficina e jurada de festivais de dança no RS, oficina da Descentralização da Cultura (Prefeitura de Porto Alegre), espetáculo "CASA, CASA, CASA" (2011), autora dos Projetos: "Integração Afro-Sul em Dança" e "Integração Afro-Sul Mirim em Dança II, prêmio Interações Estéticas – Residência Artística em Pontos de Cultura 2009 e 2010, projeto "Residência Artística de Integração entre a Dança Contemporânea e a Música Brasileira" – Minc (Ministério da Cultura – Governo Federal) Espanha – Alicante/ Elche (2011), diretora do Espaço Cultural DCDA - (POA/2012) – Av. Profásio Alves, 3150, Porto Alegre - RS - Brasil, espetáculo "PSICODÉLIC" POA - RS (2013-2014), espetáculo "NO AR – SENSACIONES" POA-RS (2014 - 2015).

Iniciei meu caminho na dança desde muito cedo. Aos quatro anos de idade, fazia balé clássico em uma escolinha de educação infantil, da qual tenho lindas lembranças. Minha primeira apresentação, no dia das mães, lembro estar ansiosa, pois não sabia como seria mostrar ao público e a minha mãe o que havia aprendido. Como resultado: o que senti naquela experiência é a mesma sensação que sinto hoje ao entrar em cena. Desde aquele momento, parece que decidi qual seria minha profissão, bailarina. Minha família sempre incentivou, e assim, segui na dança.

Entre idas e vindas transitei por diversas outras práticas corporais, tais como: yoga, artes marciais orientais, capoeira, natação, ginástica artística, circo novo (dança aérea) e ginástica rítmica desportiva, patinação artística, que me deram a noção da diversidade e da importância do hibridismo corporal para a formação e performance nas artes contemporâneas, sobretudo na dança.

Na dança, experimentei diversos estilos: jazz, flamenco, balé clássico, dança moderna de Martha Graham e dança contemporânea. Atualmente, tenho carreira como solista e desenvolvo um trabalho de pesquisa corporal em dança contemporânea que mescla essas experiências vividas e servem de base para a possibilidade de novas descobertas no processo de formação de bailarinos/criadores e elaboração dramaturgica.

Por curiosidade, por volta dos meus nove anos de idade, passei em frente de uma escola de dança que anunciava ter aulas de dança moderna e comentei com minha avó que eu queria muito fazer as aulas, logo ela me olhou e disse: "não, essa dança não é coisa boa, você não pode fazer". Eu, na minha inocência, não en-

tendi o porquê, mas desde aquele dia comecei a questionar empiricamente sobre dança, cultura e movimento corporal.

Aos dezesseis anos, conheci, por coincidência, Nair Moura. Próximo da minha casa, em Porto Alegre/RS, um estúdio de dança moderna estava sendo construído e por indicação de uma colega do jazz, fui até lá.

O estúdio ainda não estava pronto, mas Nair já estava ministrando aulas de iniciação na dança de Martha Graham. Para situar, Martha Graham, que foi bailarina e coreógrafa, nasceu em Pisttsburg, Pensylvania, EUA, em 11 de maio de 1894.

A dança de Martha Graham, que teve origem nos Estados Unidos, alastrou-se por diversos países, tornando-se uma das bases da dança moderna. Nair Moura foi aluna de Cecy Frank, que foi coreógrafa, bailarina e professora de inusitado reconhecimento, introdutora da dança de Martha Graham em Porto Alegre/RS, Brasil. Nair Moura integrou o grupo de Cecy Frank, *Choreo – Grupo de Dança Contemporânea*, e interpretou várias de suas coreografias, especializando-se nesse estilo de dança e sendo a responsável, na época em que aprendi, pelo ensino da técnica aqui em Porto Alegre.

Cecy Franck começou seus estudos em dança com balé clássico em 1949, posteriormente familiarizou-se com a técnica de Martha Graham adotando essa forma de trabalho, especializando-se através de cursos e viagens seguidas à *Martha Graham School of Contemporary Dance*, nos Estados Unidos.

Eu, além da curiosidade em fazer aulas de dança moderna, nunca havia escutado falar em Martha Graham, para mim, era algo inusitado e desconhecido. Matriculei-me nas aulas. Havia poucas pessoas praticando, lembro que a aula começava no solo, de pés descalços, com exercícios que eu considerava difíceis de executar. Em um mês de aula, eu estava pronta para desistir, pois não conseguia perceber a dança naqueles movimentos e pensei que meu corpo nunca conseguiria executá-los. Faltava alongamento, força, coordena-

ção motora, ritmo, enfim, faltava tudo, pois, eu via a Nair Moura demonstrar com leveza e beleza os movimentos, enquanto eu passava o tempo da aula a brigar com a ação da gravidade para conseguir me manter sentada no solo. Desisti...

Segui praticando esportes, e tentei esquecer aquela técnica, a qual eu pensei que não era para meu corpo. No entanto, fiquei refletindo sobre como aquela professora conseguia executar com perfeição aqueles movimentos que chamava de dança e como aquelas poucas pessoas, minhas colegas, embora também com dificuldades, continuavam a praticar sem desistir. Não agüentei e, pouco tempo depois, voltei para as aulas, decidida a seguir até aprender a tal dança moderna.

Novamente fui muito bem recebida por Nair Moura que, aos poucos, começou a conversar bastante comigo sobre sua trajetória na dança e também a exigir muito de mim nas aulas, eu sentia que ela gostava de me ensinar e aquilo fazia eu me esforçar ao máximo para aprender. Recordo que Nair Moura viajou até a *Martha Graham School of Contemporary Dance*, em Nova York, e, muito feliz, me mostrou as fotos. Nair Moura seguidamente visitava dona Cecy, como chamava carinhosamente Cecy Frank, que recém, na época, havia ido morar em Bento Gonçalves. Eu não conheci dona Cecy, pois quando me senti bastante envolvida com a dança de Martha Graham e tive mais idade e maturidade para dar reconhecimento e valor, ela faleceu, em 2000.

Anos depois, ainda praticando as aulas com a Nair, ingressei na faculdade de Educação Física da UFRGS. Meu TCC teve o seguinte título: *A dança de Martha Graham em Porto Alegre: o ensino e a aprendizagem desta técnica nos dias de hoje*. A escolha do tema se deu por eu haver percebido uma mudança ao longo dos anos na metodologia de ensino da professora Nair Moura e, com isso, mudanças na aprendizagem dos alunos, inclusive na minha maneira de perceber e executar a dança de Martha Graham, bem como mudanças na minha vida diária, o que me inspirou a pesquisar. Foi

uma pesquisa qualitativa, que usou como forma metodológica entrevista semiestruturada com alunos de nível iniciante e intermediário.

A conclusão foi que Nair Moura passou a aplicar no ensino da dança de Martha Graham uma abordagem somática, que proporcionava aos praticantes de todos os níveis melhor execução e compreensão da dança, maior consciência corporal, melhora da autoestima, diminuição das lesões devido à prática, melhor entendimento dos princípios da técnica, os quais se tornaram uma filosofia de vida aplicada no cotidiano dos praticantes. Os princípios da Dança de Martha Graham ensinados nas aulas por Nair Moura eram:

- a respiração;
- a intensidade do ato;
- a totalidade;
- a relação com o chão;
- a criação poética.

Quanto à estrutura da aula, ela era dividida em quatro etapas:

- exercícios no solo: Nível baixo e médio (sequências coreografadas de exercícios, específicas da técnica, que em cada aula se repetem numa ordem cronológica – do mais simples para o mais complexo - com algumas variações quando solicitadas pelo professor). Estudando, percebi que esses exercícios preparam o corpo lentamente, pois, aos poucos, exigem mais coordenação motora fina, ritmo e memorização, também envolvem mais articulações, exigem mais força, destreza, agilidade, alongamento e flexibilidade. Nair Moura dizia que o primeiro exercício da técnica de solo, os *Bounces*, devia proporcionar um excelente aquecimento corporal, quando bem executado pelo praticante;

- exercícios no nível alto sem deslocamentos;
- treinamento para caídas;
- exercícios para saltos e de deslocamentos e sequências coreográficas.

A abordagem somática que me foi apresentada

por Nair Moura, partia da percepção da pelve e da coluna vertebral, enquanto realizavam-se os movimentos básicos e primordiais da técnica de Martha Graham: de flexão (*contraction*), extensão da coluna vertebral (*release*), e rotação lateral das vértebras (*spiral*). Para Martha Graham, a pelve é o centro motor do corpo humano, é dela que partem todos os impulsos tanto de movimento corporal, quanto das emoções. Por curiosidade, Martha Graham é autora de um livro publicado em 1973, *Memórias de Sangue*, uma autobiografia riquíssima e recomendada.

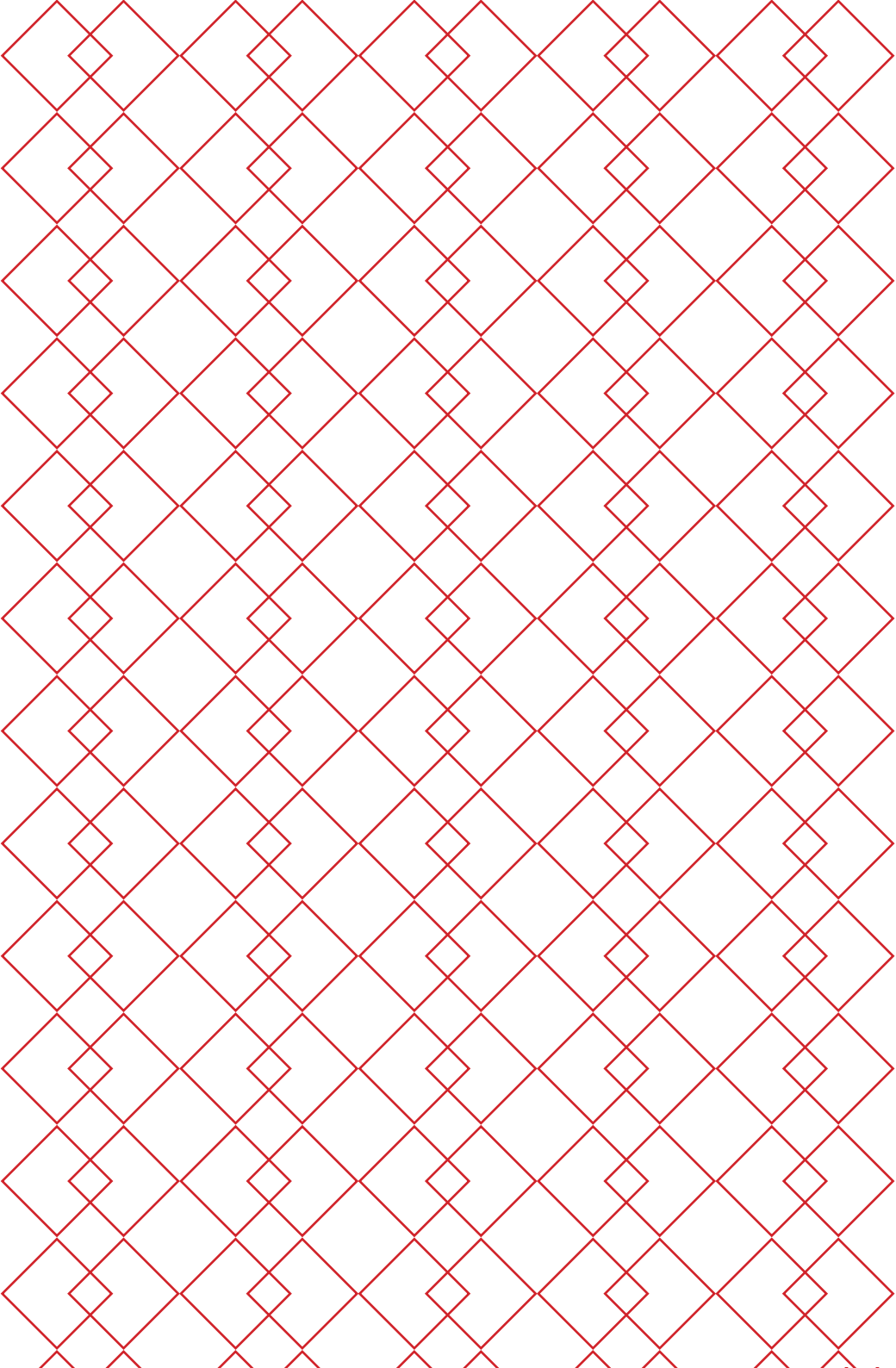
Martha Graham estabelece um vocabulário próprio para a dança, onde os movimentos de *contraction*, *release* e *spiral*, se traduzem, muitas vezes, em impulsos bruscos e convulsivos, em torções de tronco e em contrações percussivas, nas quais espasmos e esforços são visíveis. Hoje, quando danço, sinto a poética intensa que a técnica de Martha Graham me propiciou, pois aprendi que o ser humano é completo em suas emoções e sentimentos e que tanto o lindo quanto o feio devem ser expressos quando há inspiração e vontade.

Importantíssimo eu haver aprendido e vivenciado em meu corpo essa história, para poder compreender alguns dos caminhos que a dança teatral traçou no tempo/espço, e como novas perspectivas de ensino e aprendizagens vem a contribuir para fornecer liberdade de expressão, pensamentos e mesmo escolhas. Aprendi que não se precisa ser um bailarino profissional para dançar, ou ter que começar quando criança, ou ter um padrão estereotipado de corpo. A dança é para todos, e para diversos fins: qualidade de vida, saúde, lazer, profissão, estudo, pesquisa, enfim, entendi que cada corpo é único e multifacetado.

Hoje, talvez eu compreenda porque minha avó não queria que eu praticasse dança moderna, a questão do preconceito em nossa cultura ainda é bastante forte, imagino há um tempo, na década 1980. Logo, ela decidiu me matricular nas aulas de balé clássico, que também é uma técnica excelente, quando bem estu-

dada e orientada, eu pratico diariamente e afirmo que aqui em Porto Alegre temos ótimos professores, porém, é uma técnica culturalmente tradicional para as meninas e é importante nos apercebemos de que é apenas uma, das infinitas escolhas e possibilidades.

Em 2006, Nair Moura parou de ministrar aulas no seu estúdio. E, como não encontrei outros professores que trabalhassem com a técnica aqui em Porto Alegre, decidi seguir sozinha meus estudos: pesquisando, praticando as aulas e, hoje, ministrando aulas, agregando conhecimentos a essa riquíssima história dos meus grandes e marcantes mestres da dança de Porto Alegre.



A CONSTRUÇÃO POÉTICA DE CORPOS DITOS E MALDITOS: UM ESTUDO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA COMPANHIA TERPSÍ TEATRO DE DANÇA

João Lima¹

¹ Ator e bailarino/performer desde 1995 com importantes trabalhos realizados no país nas áreas de Teatro e Dança. Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. Também Especialista em Arte, Corpo e Educação pela UFRGS. Licenciado em Teatro pela UERGS e em Educação Física pelo IPA. Além disso, possui formação em Reeducação do movimento pelo Método de Ivaldo Bertazzo,. Atualmente desenvolve uma pesquisa chamada "dispositivos performáticos para cena contemporânea".



Foto: Claudio Etges

Resumo: Este texto propõe uma reflexão sobre o corpo no trabalho do Grupo Terpsí Teatro de Dança de Porto Alegre. Destaca-se que o *corpo próprio* inspira coreografias em teatro-dança relacionadas com o acontecimento cotidiano. Desta forma, cria-se outro sentido para o endereçamento entre o artista e espectador num

fenômeno em que o corpo deixa de representar e passa a apresentar, sendo o centro irradiador da cena.

A pesquisa que desenvolvi abordou a questão do corpo próprio na dança-teatro, seus princípios efetivos influenciados pela teatralidade e como reconhecê-los no processo de criação na obra coreográfica contemporânea. Considerando o pensamento de Merleau Ponty, na dança contemporânea, convida-se o bailarino a uma percepção mais sensível do "corpo próprio", desfazendo-se do "corpo objeto", ou seja, uma oposição aos métodos objetivistas empregados ao conhecimento do humano.

Segundo Ponty, a tradição cartesiana habituou-nos a desprender-nos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma, definindo o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente em si mesmo, sem distância. Essas definições correlativas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem dobras, transparência de um sujeito que é apenas aquilo que pensa ser (PONTY, P.268).

A definição do objeto(...) é a de que ele existe *partes extra partes* e que, por conseguinte, só admite entre suas partes ou entre si mesmo e os outros objetos relações exteriores e mecânicas, seja no sentido estrito de um movimento recebido e transmitido, seja no sentido amplo de uma relação variável. (PONTY, 2006, P. 111)

Corpo próprio seria a unidade estruturada não desdobrável sobre o olhar, Ponty discorre sobre corpo próprio com as seguintes palavras:

Corpo próprio (...) não está no limite de uma exploração indefinida, ele se recusa à exploração e sempre se apresenta a mim sob o mesmo ângulo. Sua permanência não é uma permanência no mundo, mas uma permanência

ao meu lado. Dizer que ele está sempre perto de mim, sempre aqui para mim, é dizer que ele nunca está verdadeiramente diante de mim, que não posso desdobrá-lo sob meu olhar. (PONTY, 2006, P. 133-134)

Nossa percepção do mundo e das coisas parte deste corpo próprio, contudo não é possível vê-lo, entretanto sabemos que ele existe como se fosse uma casca, uma máscara cuja expressão é inventada a cada momento por nossa subjetividade.

Objeto só é objeto se pode distanciar-se e, no limite, desaparecer de meu campo visual. Sua presença é de tal tipo que ela não ocorre sem uma ausência possível. Ora, a permanência do corpo próprio é de um gênero inteiramente diverso. (PONTY, 2006, P. 133)

Escolhi o grupo Terpsí Teatro de Dança como objeto de observação para uma análise mais aprofundada da questão do corpo próprio. O grupo Terpsí foi fundado em 1987, sua trajetória tem sido dedicada, em essência, à pesquisa de uma linguagem única, que resgata as experiências humanas e rompe a barreira que separa os intérpretes da obra, pois no conceito do grupo eles são a obra.

O Terpsí foi uma das companhias a representar o Brasil no Carlton Dance Festival 90, ao lado de companhias como Nikolais and Murrails Louis e Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Foi ainda um dos primeiros grupos no Brasil a assumir como linguagem cênica a dança teatral. Em sua trajetória de 21 anos, a companhia acumulou prêmios e reconhecimento, sendo considerada uma renovadora da dança brasileira.

A peculiaridade desse grupo está no seu investimento sobre o "corpo próprio" do bailarino. Percebi que não se buscava apenas um mover de estruturas ósseas e musculares, mas um mover claro de intenções e ideias que aparecem na cena, possibilitando ao corpo manifestar-se como elemento que não mais

representa, mas apresenta. Um corpo que constitui o centro irradiador na cena.

Considerando criações coreográficas, o grupo Terpsí interroga como o corpo é utilizado no tempo e no espaço. Essa experiência conduz a uma saída do cotidiano em que o corpo torna-se o elemento central de estudo e de experimentação. A busca dessa experimentação tem como objetivo libertar-se do corpo enclausurado para tornar-se um corpo declarado através de uma dança impressa de teatralidade, na qual diferentes intenções de movimento são testadas, exploradas e a, partir disso, escolhas são realizadas.

Surge então uma teatralidade relacionada com o acontecimento cotidiano, mas que não deixa de ser a interrupção desse cotidiano, ou seja, cria-se outro sentido para o endereçamento entre o artista e espectador.

Na obra *Ditos e Malditos: Desejos e clausuras*, por exemplo, percebemos como o bailarino do Terpsí vai assumindo o corpo próprio. Em um determinado momento da criação do espetáculo, após um processo de experimentação, ele faz escolhas dos movimentos corporais de sua coreografia, a música mais adequada e os recursos em termos de texto ou artes visuais que utilizará. Dessa forma, assumindo uma autonomia, ele contribui com sua subjetividade para a construção da cena. Surge então o corpo próprio, criador na busca da construção do eu artístico no qual se constrói e desconstrói. Ao construir, o bailarino cria a sua obra – corpo. Feita a construção, que é sempre inacabada para o artista, começa o processo de desconstrução para acolher no seu interno, no seu emocional, uma outra conexão. Lehmann (2002) menciona que esses corpos são autossuficientes não mais submissos à narrativa e passam a ser portadores de sentido pela plasticidade e não mais unicamente pela dramaticidade. No momento em que o bailarino dança com dois serrotes, percebe-se, pela plasticidade da cena, uma interrupção do cotidiano em que o objeto assume uma função diferente da habitual, estabelecendo assim novo signo, como se

fosse uma extensão do corpo.

Assim, poderíamos concluir que, quando o bailarino invocar esse diferente corpo que é corpo próprio, se estabelecem os múltiplos diálogos da cena com a dança e o teatro atingindo um estado de metamorfosear capaz de transitar por diversas linguagens durante o processo da composição da obra coreográfica. Nesse processo de abandonar o corpo objeto para apresentar um corpo próprio, é importante romper com a cristalização de códigos gestuais buscando o gesto que está em contato direto com a vida, permitindo o deslocamento do representar para apresentar o corpo como a própria obra. Essa situação ficou evidenciada na forma como os bailarinos deslocavam-se pelo espaço onde existia uma cama na coreografia, na qual todos dançavam de acordo com estímulos vocais vindos de um microfone em que eram lidas respostas ao público com relação à pergunta: Qual é o seu desejo? (Quando chegava ao teatro, o público recebia essa pergunta para depositar em uma urna) A partir dos estímulos vocais, os bailarinos criavam partituras de movimentação dos seus corpos no espaço.

Esses corpos de dança-teatro expõem e transformam os vocabulários de movimento apreendidos pela repetição na dança e no cotidiano, revertendo o poder social sobre o corpo. A dicotomia entre uma sociedade linguística controladora e um corpo pré-linguístico controlado é desestruturada. Ao incluir e reverter o método de seu dominador, o corpo torna-se responsável por sua própria expressão no simbólico. Os meios da dominação – a linguagem – tornam-se instrumentos transformadores e criativos explorados por um corpo inteligente, agente ativo e consciente de sua própria história. Ciane Fernandes (2007, P.134)

A criação coreográfica *Ditos e Malditos: Desejos de Clausura* nos remete ao universo das inquietações com a natureza humana e o vazio que permite a invenção da arte. Proporciona uma

apropriação do movimento pelo intérprete, como um colaborador e co-autor de células coreográficas (ou partituras de movimentos), uma particularidade recorrente nesse espetáculo que revela a poética do corpo próprio.

Poderíamos trazer como exemplo sobre a lógica que transita por diferentes dinâmicas um trecho do trabalho em *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, quando a bailarina Angela Spiazzi, por várias vezes durante o espetáculo, dirige-se até a frente do palco tendo como fundo duas placas de alumínio repetindo o gesto de abrir as portas, no qual incorpora uma dinâmica e um sentido diferente para cada momento que realiza a mesma ação. Essa imagem faz lembrar uma analogia aos desejos. Com o ato de abrir as portas de alumínio, poderíamos considerar o abrir as portas de seus desejos, não sabendo o que viria a encontrar.

Compreender um pouco mais esses processos de criação é encontrar pistas, conexões para perceber onde ou de que forma essa dança e esse corpo passam a adquirir uma relação de jogo e de descobertas ao introduzir o objeto não como acessório, mas como acionador da ação, o qual sempre estará a serviço do trabalho corporal, brincando em cena.

A investigação dos movimentos nesse trabalho, e em outros já mencionados na trajetória dessa companhia, permitiu um tratamento característico de estruturação, relacionando e mediando o corpo com o objeto, muitas vezes negando uma visão mecanicista do corpo. Com interesse na investigação desse "como" são gerados e organizados os movimentos a partir da experiência de exploração das possibilidades de manipulação do objeto.

O corpo do bailarino instaurado sobre a cena da *Terpsí Teatro de Dança* no trabalho *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura* evidencia uma disponibilidade intensa, um corpo que responde aos impulsos vitais, permitindo que não se isole do fluxo dos acontecimentos ao redor de si, envolvendo-se no e pelo percurso da

criação da cena. Não há corpos pré-definidos e uma técnica única: esses corpos são gerados a partir da vivência, fazendo parte do processo criativo.

Em seu caminho artístico, a companhia *Terpsí Teatro de Dança* investe em um bailarino construtor da escrita que dança, apostando na potência criativa dos corpos. Ali se afirma uma dança-teatro que expressa a forma ou o procedimento pessoal de todos os sujeitos dançantes. Assim, a coreógrafa Carlota Albuquerque declara constantemente haver nas suas obras, em particular no espetáculo *Ditos e Malditos: Desejos da Clausura*, a busca e o encontro com essa escrita pessoal e artística em seus processos da criação.

Referências

FERNANDES, Ciane, **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2007.

LEHMANN, Hans – This. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac NAIF, 2007.

MERLEAU – PONTY, Maurice – **Fenomenologia da Percepção**. Martins Fontes, 13ª edição. São Paulo, 2006

2016
CANTO - Cultura e Arte
www.canto.art.br

Editoras:



Projeto Editorial:



Projeto:



**PREFEITURA
PORTO
ALEGRE**

Secretaria da Cultura



CENTRO MUNICIPAL DE DANÇA

ESCRITOS DA DANÇA 1

Olhares da Dança em Porto Alegre

Organização: Airton Tomazzoni, Mônica Dantas e
Wagner Ferraz

Projeto: Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre e
Centro Municipal de Dança

Editoras: Editora da Cidade e CANTO - Cultura e Arte

Edição: 1 (2016)

ISBN: 978-85-69802-01-3

Formato: A5 (14 x 21 cm); Acabamento Brochura com
orelhas; Miolo em preto e branco; Papel Couche 90g;
Capa Colorida; N° de páginas 328.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-69802-01-3

