



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

ARNALDO JOSÉ DE SIQUEIRA JUNIOR

*FESTIVAL DE DANÇA NO RECIFE: enredos e cumplicidades*

CAMPINAS

2017

ARNALDO JOSÉ DE SIQUEIRA JUNIOR

FESTIVAL DE DANÇA NO RECIFE: enredos e cumplicidades

*DANCE FESTIVAL IN RECIFE: plots and complicities*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Artes da Cena na área de concentração: Teatro, Dança e Performance

*e*

*Thesis presented to the Faculty/Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor, Scene Arts in the area of concentration: Theater, Dance and Performance*

ORIENTADOR: CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO  
ALUNO ARNALDO JOSÉ DE SIQUEIRA JUNIOR, E  
ORIENTADO PELA PROFa. DRa. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

CAMPINAS

2017

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si75f Siqueira Junior, Arnaldo José de, 1959-  
Festival de dança no Recife : enredos e cumplicidades / Arnaldo José de  
Siqueira Junior. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cássia Navas Alves de Castro.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança - História. 2. Festivais de dança. 3. Dança cênica. 4. Balé (Dança).  
5. Dança contemporânea - Recife (PE). I. Castro, Cássia Navas Alves  
de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Dance festival in Recife : plots and complicities

**Palavras-chave em inglês:**

Dance history

Dance festivals

Scenic dance

Ballet dancing

Contemporary dance - Recife (PE)

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Doutor em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Cássia Navas Alves de Castro [Orientador]

Graziela Estela Fonseca Rodrigues

Larissa Sato Turtelli

Marina Souza Lobo Guzzo

Sandra Simone Moraes de Araújo

**Data de defesa:** 27-01-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

# **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO**

ARNALDO JOSÉ DE SIQUEIRA JUNIOR

ORIENTADORA: PROFA. DRA. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

## **MEMBROS:**

1. PROFA. DRA. CASSIA NAVAS ALVES DE CASTRO
2. PROFA. DRA. GRAZIELA ESTELA FONSECA RODRIGUES
3. PROFA. DRA. LARISSA SATO TURTELLI
4. PROFA. DRA. MARINA SOUZA LOBO GUZZO
5. PROFA. DRA. SANDRA SIMONE MORAES DE ARAÚJO

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 27.01.2017

## AGRADECIMENTOS

“Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós.  
Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós”  
(Antoine de Saint-Exupéry)

Uma tese ou qualquer outro trabalho pode ser uma extensão da vida do autor. Assim sendo, juntamente à produção de algo de valor, a pessoa cria também algo de valor em si. Pessoa e obra se tornam consistentes com o resultado. Por essa razão, sou sincero e profundamente grato a todas as pessoas que me ajudaram a produzir algo de valor nessa jornada.

Em especial à pesquisadora e professora Dra. Cássia Navas Alves de Castro por acreditar em mim, partilhar sua experiência, pelas competentes orientações, paciência, total simpatia pela causa, convivência, e tudo mais.

À professora Joanna Lessa, pelas contribuições e presencial participação na elaboração do projeto de pesquisa.

À pesquisadora Lilian Vilela pela atenciosa apreciação inicial do objeto da pesquisa.

A kyara Muniz, por sua contribuição também na fase inicial do projeto.

Aos colegas de Unicamp, de seminários e Grupo de Pesquisa, seja por indicações de leitura, estímulos, sugestões, conversas, ideias, seja por comentários inspiradores e outras ajudas mais: Gisela Dória, Cristina Santaella, Henrique Rochelle, Paula Caruso, Alessandra Montagner e Laura Pronsato.

Às professoras Ana Terra e Isaíra de Oliveira, membros da Banca de Qualificação, pela peculiar e rica oportunidade de aprendizado decorrente de suas avaliações do trabalho em andamento.

À professora Sandra Simone Moraes de Araújo, por suas valiosas ponderações em momento crucial pós-qualificação.

A Jocimar Borges, “doutor” na ONG Pé no Chão pelo apoio estimulante.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - PPGADC: Matteo Bonfitto (ex) e Mariana Baruco M. Andraus (atual).

A Neusa Lazarini Trindade, Letícia Cardoso Silva Machado e Rodolfo Marini Teixeira, pelo tratamento sempre cordial e atencioso nas diversas etapas burocráticas do percurso.

A Ângela Pessoa pela inusitada dinâmica no processo de revisão do texto com ricas sugestões e pronto atendimento.

A Mônica Bammann cuja excepcional competência de produtora proporcionou a realização de ações dentro dos prazos exigidos.

A professora Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues pelo revitalizante aprendizado na disciplina Pesquisa em Arte e apoio constante.

Às pesquisadoras e professoras doutoras integrantes da Banca Examinadora: Cassia Navas Alves de Castro, Graziela Estela Fonseca Rodrigues, Larissa Sato Turtelli, Marina Souza Lobo Guzzo e Sandra Simone Moraes de Araújo pelas valiosas apreciações, ricas observações e profundo respeito com o trabalho.

À “Turma da Mônica” (Moreira e Barroso) pelas primeiras leituras, preciosas opiniões e sugestões, revisão, normalização, apoio mútuo e acompanhamento generoso.

Gracias!

## RESUMO

A partir da inter-relação de fatos e circunstâncias ocorridas no período de sessenta e seis anos no Recife (1950-2016), o presente trabalho aborda o percurso da dança cênica e seus principais contextos históricos sob a perspectiva da mobilidade da informação artística presencial. Além disso, destaca conjunturas regionais e nacional de festivais de dança no Brasil, no início do século XXI, pontuadas pela revolução digital e fomento à cultura. Apresenta, também, duas edições (2015-2016) do Festival Cena CumpliCidades – em um inusitado experimento prático de ação transfronteira – que o insere em um cenário de novas territorialidades independentes, conformadas a partir de recentes lógicas de atuação com tecnologias sociais e digitais.

Palavras-chave: dança, festivais, história, Recife, ação cultural, Cena CumpliCidades.

## **ABSTRACT**

Based on the interrelation of facts and circumstances occurred in the city of Recife over a period of sixty five years (1950-2016), this work approaches the course of dance as well as its main historical contexts regarding circulation presential of the artistic information. In addition, it highlights the regionals and national contexts of dance festivals in Brazil at the beginning of the 21st century, and also two editions (2015/2016) of the Festival Cena CumpliCidades — in an unprecedented practical experiment of cross-border action that places it in a scenario of new independent territorialities in accordance with recent logics of action regarding social and digital technologies.

Key word: dance, festivals, dance history, Recife, cultural action, Cena CumpliCidades Festival.

## RESUMEN

A partir de la interrelación de los hechos y circunstancias durante el período de sesenta y cinco años en Recife, el presente estudio hace un recorrido de la danza y sus principales contextos históricos desde la perspectiva de la movilidad de la información artística presencial. Además, pone de relieve los contextos regionales y nacional de festivales de danza a principios del siglo XXI, Además, pone de relieve el contexto regional y nacional de festivales de danza a principios del siglo XXI. El estudio presenta todavía dos ediciones (2015-2016) del Festival Cena CumpliCidades - un experimento práctico de acción transfronteriza – identificado con las nuevas territorialidades y enlazada con las nuevas lógicas de las tecnologías digitales y sociales.

Palabras clave: danza, festivales, historia, Recife, acción cultural, Festival Cena CumpliCidades

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1: Dirigível sobrevoando o bairro de Santo Antônio no Recife
- Figura 2: Verso da capa do programa do VI Ciclo de Dança do Recife, 1988
- Figura 3: Pedro Salustiano-*Samba no Canavial*
- Figura 4: Quasar - *Só Tinha de Ser com Você*
- Figura 5: 7º Encuentro Red Sudamericana
- Figura 6: Perturbador reflexo no espelho
- Figura 7: Batalha de B. Boys no Parque
- Figura 8: Aulão de danças africanas no Pátio de São Pedro
- Figura 9: *Bleu Remix*
- Figura 10: Aulão Parque Dona Lindu
- Figura 11: *Árvores*
- Figura 12: B. Girl em batalha
- Figura 13: Ações da Secretaria do Meio Ambiente na UFPE-CAC
- Figura 14: Cartaz Cena Movimento, edição 2008
- Figura 15: Flyer da apresentação de Sônia Mota em Teresina-PI
- Figura 16: Boubá Landrille e b. boys em aulas e ensaios na sala do Teatro do Parque (Recife-PE)
- Figura 17: Ensaio no Studio de Danças (Recife-PE)
- Figura 18: Flyer do programa apresentado em João Pessoa-PB
- Figura 19: Olinda recebe projeto Cena Cumplicidades
- Figura 20: Espetáculos de dança ao ar livre
- Figura 21: Cumplicidades tem início no domingo
- Figura 22: Festival Cena Cumplicidades toma as ruas de Olinda
- Figura 23: Site festival, 2013
- Figura 24: Aula de dança em Praça de Olinda-PE
- Figura 25: Projeção out door de vídeodança
- Figura 26: Apresentações no Alto da Sé de Olinda-PE
- Figura 27: Apresentação na Praça Laura Nigro (Olinda-PE)

Figura 28: Atividades e atrações da edição de 2014

Figura 29: Instruções para Colapso, Praça do Diário, Recife-PE

Figura 30: *Ce n'est pas commode*, Alto da Sé de Olinda

Figura 31: Programação Negra

Figura 32: Curso Objetos em Dança - aproximação à interação com as artes do movimento, Buenos Aires, Argentina

Figura 33: Curso Filokinesis – indagações corporais das concepções do corpo

Figura 34: Divulgação de ações do festival/2015 no Mural de Crítica de Artes – UNA, Buenos Aires

Figura 35: *ApersonA* – Ioannis Mandafounis

Figura 36: *Burning e Immersion*, Carolyn Carlson

Figura 37: *N(own)ow*

Figura 38: *Accidens – ce qui arrive*, Groupe Entorse-França

Figura 39: *Fua*

Figura 40: Hall do Teatro Hermilo

Figura 41: *História/Container*

Figura 42: Flyers da programação Cena CumpliCidades nas Olimpíadas 2016

## LISTA DE QUADROS

### QUADRO 1:

Artistas/cia, trabalhos, origem, local de apresentação, número de apresentações  
.....231

### QUADRO 2:

Artistas/cia, trabalhos, origem, local de apresentação, número de apresentações  
.....235

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
-----------------	----

### CAPÍTULO I

<b>1 TÓPICOS SOBRE O CONTEXTO DA DANÇA EM RECIFE (1950 a 1990): escolas, grupos, companhias.....</b>	<b>28</b>
1.1 EMPREENDIMENTO E HEGEMONIA NA DANÇA DO RECIFE: o contexto dos estabelecimentos de ensino não formal.....	28
1.2 CORPO DE BAILE DO TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO.....	38
1.3 CORPO DE BAILE DO TEATRO DE SANTA ISABEL.....	43
1.4 GRUPO DE BALÉ DO RECIFE.....	61
1.5 DANÇA E TRADIÇÃO: relações atemporais.....	77
1.6 BALÉ ARMORIAL.....	92
1.7 ZDENEK HAMPL E A ASSOCIAÇÃO DE DANÇA DO RECIFE.....	100
1.8 PROFISSIONALIZAÇÃO: as companhias.....	110

### CAPÍTULO II

<b>2 FESTIVAIS REGIONAIS: notas sobre iniciativas históricas em Recife e região</b> .....	<b>118</b>
--	------------

### **CAPÍTULO III**

<b>3 FESTIVAIS DA VIRADA DO MILÊNIO.....</b>	<b>143</b>
3.1 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE.....	143
3.2 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE: revolução digital.....	145
3.3 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE: cenário político-cultural do país.....	151
3.4 FESTIVAIS: breves relatos.....	161
3.5 FESTIVAL DE DANÇA DO RECIFE.....	170

### **CAPÍTULO IV**

<b>4 DO MOVIMENTO ÀS CUMPLICIDADES.....</b>	<b>208</b>
4.1 CIRCUITO CENA MOVIMENTO.....	208
4.2 CENA CUMPLICIDADES.....	226

<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>262</b>
----------------------------------	------------

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>272</b>
--	------------

<b>ANEXOS.....</b>	<b>284</b>
--------------------	------------

## INTRODUÇÃO

“Toda a beleza da observação é que tudo que for sem sentido começa a desaparecer por conta própria e tudo o que tiver sentido começa a crescer.”  
(Osho, 1980)

Sabidamente a jornada de transporte aéreo de passageiros em voos transoceânicos envolve diretamente a cidade de Recife. No período entre 1930 e 1938, Recife era parada obrigatória dos voos que saíam da Europa com destino ao Rio de Janeiro, então capital federal, ou mesmo, outros países nas Américas. Em seu voo inaugural na rota da Alemanha para a América do Sul, o dirigível Graf Zeppelin chegou ao Recife, em 22 de maio de 1930, vindo da cidade espanhola de Sevilha. Fez escala na cidade, onde foi recepcionado pelo chefe de gabinete do governador de Pernambuco, o sociólogo Gilberto Freyre, encarregado de dar as boas-vindas aos visitantes desse primeiro voo para o Brasil, que – após alguns dias – seguiria até o Rio de Janeiro, seu destino final. Só na era dos dirigíveis – cujo empreendimento foi interrompido pelo trágico acidente com uma das aeronaves e pelas circunstâncias que levaram à II Guerra Mundial –, até 1937, foram feitas 65 viagens ao Brasil, quase sempre com passageiros ilustres.



FIGURA: 1  
Dirigível sobrevoando o bairro de Santo Antônio, no Recife.  
Foto: Acervo do Museu da Cidade do Recife

Como legado, durante muitos anos, até que as aeronaves seguintes tivessem autonomia para fazer o percurso diretamente a outras cidades do país e continente, o Recife permaneceu como uma das primeiras cidades das Américas com conexão direta (*non-stop*) com a Europa, recebendo milhares de voos intercontinentais. Tal circunstância oportunizou um trânsito significativo de artistas (vários deles de notoriedade mundial) com impacto na vida cultural e artística da cidade – uma vez que muitos, dentre esses artistas que iriam fazer apresentações e, até mesmo, turnês pelo Sudeste do Brasil e América do Sul, prevendo a escala compulsória (de dias), incluíam, em suas agendas, apresentações na capital pernambucana. Esses, por exemplo, foram os casos do Ballet de Berlim e do San Francisco Ballet, que se apresentaram, respectivamente, em julho e agosto de 1958, como noticiado pela Revista do Nordeste (1958).

Desse modo, um rico manancial de informações artísticas, provenientes de vários países, pôde ser ofertado à cidade ao longo de anos, somando-se a contribuições anteriores, como a da companhia de Ana Pavlova (1881-1931), que iniciou no Recife (Teatro de Santa Isabel) sua turnê pelo Brasil, em 1918. No programa, estava a famosíssima coreografia da *Morte do Cisne*, cujo impacto na cidade foi registrado na imprensa pelo Diário de Pernambuco (1918).

É desse cenário de constante trânsito de pessoas e frequente contato do Recife com artistas de outros lugares que emerge a hipótese geral desta pesquisa, fundamentada na circulação presencial da informação artística como elemento vital para as artes da cidade, seja por meio de festivais, seja mediante ações culturais, como cursos, mostras, residências, pesquisas, seminários, etc.

Assim, a pesquisa aborda dados contextuais e empreendimentos reconhecidamente históricos da dança, desenvolvidos no Recife, ao longo de quase sete décadas, nos quais, praticamente em todos, é observada a presença e interação com profissionais forasteiros ou com aqueles que, embora nativos, tiveram relevantes experiências fora do contexto da

cidade/região, sendo, pois, agentes de inserção de informações além-fronteiras.

O primeiro capítulo, *Tópicos sobre o Contexto da dança em Recife (1950 a 1990): escolas, grupos, companhias*, apresenta ações culturais configuradas em corpos de baile, grupos e suas montagens em contraponto a propostas diferenciadas de iniciativas associativas e de profissionalização. Também traz incursões pelas relações entre dança e tradições culturais. No Recife, essa vertente recebeu forte influência tanto do Movimento Armorial (1970) quanto do Mangue (1990), inspirando diversas expressões artísticas. A partir de então, vários bailarinos e coreógrafos passaram a procurar no manancial das tradições artístico-culturais (entre elas, a do balé, da dança popular, etc.) complementos, ou mesmo, substitutos para seus trabalhos. Esse procedimento, de uma maneira ou de outra, repercutiu no cenário da dança do Recife.

Por fim, esse primeiro capítulo trata, ainda, do papel ambíguo desempenhado pelos estabelecimentos de ensino não formal, as escolas de dança. Durante muito tempo, tanto no Recife como em diversas cidades brasileiras, a única opção de se iniciar ou praticar dança era ser aluno de uma escola de balé ou jazz, participar dos festivais de fim de ano e integrar o grupo do próprio estabelecimento. Na década de 1980, no Recife e entorno, o circuito de apresentações anuais desses agrupamentos incluía o já extinto Ciclo de Dança do Recife e alguns eventos esporádicos que tinham lugar na cidade, além do Festival de Inverno de Campina Grande, que absorvia a maioria da produção da região. Houve exceções, mas a regra era essa. No fim dessa década, bailarinos e coreógrafos distanciaram-se das escolas, formaram as companhias e adentraram no incipiente mercado regional, atraindo a atenção do público. Passaram, assim, a escrever, eles mesmos, as páginas da história da dança do Recife. Todos esses episódios foram decorrentes da circulação presencial da informação de dança protagonizada por profissionais em passagem pela cidade, ou radicados nela, ou ainda, nativos que migraram para retornar depois com atualizações. Com o intuito de contemplar organizadamente todas essas informações, o capítulo foi recortado em oito subitens: 1.1 Empreendimento e Hegemonia na Dança do Recife: o contexto

dos estabelecimentos de ensino não formal; 1.2 Corpo de Baile do Teatro de Amadores de Pernambuco; 1.3 Corpo de Baile do Teatro de Santa Isabel; 1.4 Grupo de Balé do Recife; 1.5 Dança e Tradição: relações atemporais; 1.6 Balé Armorial; 1.7 Zdenek Hampl e a Associação de Dança do Recife; 1.8 Profissionalização: as companhias.

Em seguida, o segundo capítulo, *Festivais Regionais: notas sobre iniciativas históricas em Recife e região*, aborda as condições de mobilidade da dança na época, trazendo um painel de importantes festivais no Nordeste, entre eles o Ciclo de Dança do Recife, o Festival Nacional de Artes-Fenart-PB e os históricos Festival de Inverno de Campina Grande e Festival de São Cristóvão, ambos inspirados – para dizer o mínimo – nos festivais estudantis de Paschoal Carlos Magno, cujo primeiro exemplar, o Festival Nacional de Teatros de Estudantes, surgiu em Recife, em 1958 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL,2012).<sup>1</sup>

Esses eventos funcionaram como verdadeiros congressos artísticos, praticamente indispensáveis para os artistas da região, pois minimizavam a carência de informações e proporcionavam a interação desejada por todos. Nas suas edições, era possível assistir, apresentar e discutir trabalhos, além de manter contato com profissionais diversos e ter acesso à produção artística de outras regiões. Ademais, os integrantes dos grupos e companhias eram acolhidos com hospedagem e alimentação durante todo o período de suas edições. Desse modo, tais eventos desempenharam um papel formador de extrema importância que contribuiu significativamente para os processos de difusão e configuração da cultura da dança na região, notadamente nas décadas de 1980 e 1990.

Partindo do pressuposto de que os festivais são potencialmente bons canais para o fluxo de informações e considerando a quantidade e importância deles no Recife e na região Nordeste, definiu-se como campo de

---

1 A Funarte informa a realização do evento no ano de 1957:

“Em 1957, Paschoal organiza e dirige o I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife (PE), com 800 participantes. Promove o primeiro ‘Julgamento de Personagens’, Hamlet e Otelo, encarnados por Sérgio Cardoso e Paulo Autran.”

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaixador-da-cultura/> também acessado em 21/12/2016.

pesquisa a conjuntura dos festivais de dança e a abordagem de um deles, o Cena CumpliCidades, como experimento e resposta ao contexto situacional do século XXI, ou seja, como proposição proveniente de leitura relevante da realidade circundante (o cenário) para o desenvolvimento de interações, respondendo, portanto, às condições pragmáticas vigentes no que tange aos demais contextos (cultural, biográfico individual e conhecimento de mundo).

Inicialmente a pesquisa havia considerado o Festival de Dança do Recife como seu principal objeto. No entanto, após a derrocada do evento, em razão de mudanças na gestão política da cidade, a sua condição referencial ficou comprometida frente à pesquisa, uma vez que não era interesse dela trabalhar com a ambivalência que se apresentou ao festival a partir de 2013. Pois, do alto contraste de um passado com dez anos de avanço geral em organização, produção, projeção nacional e internacional, duração, público, apoio da gestão pública, qualidade da curadoria e programação, entre outros, passava-se a um presente no qual esses itens citados haviam despencado de uma edição para outra (2012-2013). E, mais grave, poderiam continuar em queda, nos anos subsequentes (como, de fato, aconteceu de 2014 a 2016), levando o evento a perder a boa reputação e cair em descrédito.

Alterações foram implementadas para reposicionar o Festival de Recife na pesquisa e acolher o Festival Cena CumpliCidades como evento referencial atualizado da cidade. Tais ajustes oportunizaram uma ampliação à pesquisa, não apenas com a circunscrição de um novo objeto de estudo mas, desde então, de um campo de investigação ampliado, no qual os festivais e seus contextos pudessem ser contemplados a partir da perspectiva do Recife/região.

A esse campo de pesquisa, aplica-se ainda outra hipótese referente às transformações que comumente acompanham as viradas de milênio. Como mencionado, o papel dos festivais do Nordeste já tinha sido importante no contexto dos anos de 1980/90 de poucos títulos bibliográficos e nenhuma democratização no acesso à informação/comunicação digital. Mas, foi a partir da segunda metade dos anos de 1990 que mudanças mais intensas passaram a operar na dinâmica cultural do país e também do mundo, exercendo forte

influência para um cenário de florescimento efetivo da dança no Brasil, em particular, dos festivais.

Esses vetores, abordados no terceiro capítulo, denominado *Festivais da Virada do Milênio*, contribuíram para que a produção regional brasileira ganhasse mais consistência organizacional e artística e, como consequência, maior espaço dentro e fora do país. Um deles foi a internet, como advento tele comunicacional da revolução digital; o outro, a descentralização proveniente de festivais regionais profissionais comprometidos com o desenvolvimento artístico de seus respectivos contextos. E o terceiro adveio da relação entre os dois, ou seja, da operacionalização associada, simbiótica e sinérgica de uns com os outros, isto é, dos festivais por meio dos recursos disponíveis, à luz da exponencial complexidade do campo da comunicação em dimensão planetária como em Santaella (2010).

Contribuindo para essa nova configuração do panorama da dança no país, estavam também o fomento à cultura e a atuação de diversos festivais nacionais – como mecanismos de circulação e descentralização. Dentre eles, alguns se destacaram mais, por estabelecerem novas dinâmicas de relações sócio-econômico-culturais a partir das mencionadas condições do novo milênio de acesso a novas tecnologias, à democratização dos meios de comunicação e a sistemas de incentivo à cultura. Nesse sentido, o Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança estabeleceu-se como um dos mecanismos que propiciou mais espaços de difusão da produção, quebra da regionalização e incremento da criação no campo artístico da dança. Na abordagem de todo esse panorama, o terceiro capítulo é subdividido nas seguintes partes: 3.1 Aspectos de um Novo Horizonte; 3.2 Aspectos de um Novo Horizonte: revolução digital; 3.3 Aspectos de um Novo Horizonte: cenário econômico-cultural do país; 3.4 Festivais: breves relatos; 3.5 Festival de Dança do Recife.

Por fim, o quarto capítulo, *Do Movimento às Cumplicidades*, apresenta os subitens: 4.2 - Circuito Cena Movimento e 4.3 - Cena Cumplicidades e aponta a distinção dos festivais pertencentes ao campo desta pesquisa como sendo comprometidos com valores diferenciados dos festivais competitivos (ou não) dedicados ao contingente e à produção das escolas. De

uma maneira geral, a pesquisa mostra, em perspectiva histórica, essa diferenciação. Além do mais, esse capítulo apresenta a exposição de motivos que ensejou a experiência do Cena Movimento, um incomum circuito inter-regional envolvendo cinco cidades do Nordeste.

Em 2015, dois anos após a desfiguração do Festival de Dança de Recife em relação ao seu perfil anterior, havia simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Em decorrência disso, a pesquisa viu na sua substituição pelo Cena CumpliCidades a oportunidade de não apenas preconizar a ideia necessária de um circuito envolvendo cidades do Nordeste mas, especialmente, de experienciá-la como uma aba prática da pesquisa, comprovando a sua viabilidade.

A expectativa de um cenário de culturas regionais integradas como resultantes da globalização nunca se confirmou. Longe disso, persiste um isolamento nas cidades brasileiras de pequeno e médio porte como traço fundamental nos seus processos de produção cultural, em geral levados a cabo por ações equilibradas entre o desejo de realizar o necessário e o fato de fazer apenas o possível, como assevera Carreira (2001).

Portanto, em duas edições do Cena CumpliCidades, 2015 e 2016, empreendeu-se uma iniciativa que investiu na ampliação das possibilidades de fruição em dança, criando pontes entre Recife e a produção de outras cidades do Brasil e exterior em uma inusitada ação colaborativa e descentralizada que se insere no cenário ibero-americano de novas territorialidades, decorrente também das mesmas circunstâncias que irromperam no século XXI.

A abordagem metodológica adotada durante todas as fases da pesquisa teórica foi de natureza qualitativa, ausentando a utilização de dados estatísticos. Ela constituiu-se em um estudo histórico-documental – de viés historiográfico de contexto –, seguido de análise descritiva e explicativa. Foram realizadas pesquisas bibliográficas, observacionais e no ambiente virtual como também em revistas e jornais de todo o período focado, além de artigos, teses e dissertações publicadas ou não.

O aprofundamento a respeito dos espetáculos e festivais se deu, especialmente, na análise de seus programas, nos quais constam *releases* dos espetáculos escolhidos, programação de cursos oferecidos e de textos

curatoriais, ou não, que puderam dar pistas sobre o perfil dos eventos e o cenário da produção emergente da região e/ou cidade. Também foram utilizados nesse exame críticas, crônicas e reportagens de jornais, blogs e sítios, além de materiais de divulgação e comunicação, tais como cartazes, folders, imagens em geral, detalhes de identidades visuais e outros documentos da mesma época (declarações, certificados, atas de reunião, etc).

Alguns desses dados foram provenientes do acervo do próprio pesquisador ou do Arquivo Público do Estado de Pernambuco; outros foram encontrados em acervos pessoais de artistas ou de seus familiares, e os demais, oriundos de revisão bibliográfica.

Outras informações foram obtidas por meio de entrevistas realizadas em pesquisas anteriores do pesquisador e de outros, acessadas em sítios digitais ou constantes em anexos de teses e dissertações, todas dentro do período compreendido pela pesquisa, 1950-2016.

Na pesquisa de campo e observacional, foram aplicados questionários em um seminário-laboratório para aferição de informações sobre festivais do Nordeste. Tal seminário ocorreu no Festival Cena CumpliCidades/2015 com programadores de Fortaleza, Natal, Salvador e Belo Horizonte e participação de técnicos franceses. Igualmente, foram realizadas duas edições-experimento do Festival (a de 2015 e 2016) para comprovação da viabilidade de um evento transfronteira.

Complementarmente, utilizou-se de procedimentos da etnografia e etnometodologia, no que diz respeito ao levantamento de dados, uma vez que as pesquisas desse tipo objetivam primordialmente a descrição das características de fenômenos ou de grupos, a exemplo das descritivas, como salienta Gil (1987). Essa abordagem de pesquisa tem como sua meta estudar condições, situações ou relações entre elementos diversos, na tentativa de estabelecer ou de afirmar a existência de padrões, dinâmicas, processos, etc. Concentra-se no presente e faz seu próprio levantamento de novas informações por meio de questionários ou outras formas de coleta de dados, como descreve Frederic Litto (1981).

Ademais, Gil assevera que algumas pesquisas pretendem ir mais além, formando, assim, combinações com outras abordagens. A pesquisa descritiva objetiva, além do estudo de características de um objeto, promover a

compreensão dele, de sua época e produção. Foi com esse aspecto que o presente estudo se identificou, além da abordagem sincrônica (o exame do fenômeno aqui e agora, sem se preocupar com a sua gênese ou seu desenvolvimento, visando não incorrer em relações causais). Na pesquisa descritiva, o pesquisador quer entender como o fenômeno funciona e por que tem o efeito que tem. Ele trabalha com documentos e busca entender o funcionamento do seu campo de pesquisa, seus méritos e deméritos, e finalmente, como tem a configuração que tem e qual é seu possível lugar no mundo.

Para um campo de pesquisa multirreferencial e diversificado, foi utilizado um quadro referencial teórico de abordagem atual e histórica que permitiu a compreensão do fenômeno a partir de múltiplas perspectivas. Nele, destacam-se autores, como Lúcia Santaella, Edgar Morin, José Carlos Durand, Mario Pasi, Cássia Navas, Paul Bourcier, Maribel Portinari e Maria da Glória Gohn, entre outros não menos importantes, mas não tão recorrentes.

O estudo se relaciona intimamente com a necessidade de se investigar o contexto histórico-cultural de desenvolvimento da dança, em particular no Recife, à luz da circulação da informação artística presencial que acontece, especialmente, por meio dos festivais, considerando também a conjuntura do início do século XXI. A escolha dos festivais, como objeto de estudo se relaciona com várias questões, no entanto três delas podem ser destacadas:

1. A potencialização de novas dinâmicas relacionais nas ações culturais do século XXI a partir das novas tecnologias, quebrando a lógica de polos privilegiados de circulação/criação em dança;
2. A importância dos festivais para seus respectivos contextos, na medida em que a internacionalização e o potencial de ações que estimulam a troca e a interatividade fazem eclodir novas percepções, linguagens e pensamentos que contribuem para o amadurecimento local, além do incremento em ações que possibilitam o encontro de artistas e propostas de origens e contextos distintos, fomentando o agenciamento de múltiplas informações.

3. A questão fundamental que subjaz a esta pesquisa: ela foi desenvolvida por um pesquisador que também é curador/programador, produtor cultural, artista da dança e coordenador geral de um festival internacional que ainda traz como aporte a sua própria vivência profissional num processo recíproco de teoria e prática, de execução e reflexão, de arte e academia.

Nesse sentido, o contexto biográfico individual do pesquisador apresenta pontos de contato com uma parte do campo de pesquisa, portanto sua explicitação contribui significativamente para a verticalização de compreensões sobre ambos (campo de pesquisa e contexto biográfico) assim como para o entendimento da modesta dimensão prática do trabalho.

Entre outros estudos da área, inicialmente fiz aulas de danças (moderna, espontânea, alongamento, jazz, entre outras) e tai chi chuan na Fundação Joaquim Nabuco, local que me permitiu observar os membros da Associação de Dança do Recife, principalmente Zdenek Hampl, trabalhando (ou não) com os bailarinos, em atividades, como aulas, ensaios, substituições, etc., além de assistir às suas produções nos teatros. Ao integrar o grupo de teatro amador Bandepe, fui dirigido por Lúcio Lombardi, ator que havia trabalhado no elenco de *Os Medalhões*, ao lado de Ana Regina/Ariano Suassuna.

Como estudante de dança, acompanhei ainda as edições do Ciclo de Dança do Recife e, mais tarde, como aluno de balé no Studio de Danças (antes Cursos de Danças Flavia Barros), participei, durante anos, do Festival de Inverno de Campina Grande. A esse evento, retornei inúmeras vezes, em anos subsequentes, na condição de bailarino da Companhia dos Homens – o que me permitiu também dançar, em várias ocasiões, em outros tantos festivais, como o de São Cristóvão-SE e Fenart-PB, no qual fui premiado como ‘melhor bailarino’, nos anos de 1992 e 1993. Na Companhia dos Homens, pude desfrutar do privilégio de conviver proximamente com o seu coreógrafo, Airton Tenório – também ex-bailarino do Balé Armorial –, e viver todo o processo de profissionalização da dança no Recife.

Atuando como professor substituto (de dança) do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, encenei coreograficamente a peça *A Mais Forte*, de Strindberg, que foi contemplada com os prêmios de Melhor Coreografia para Teatro e Melhor Espetáculo na IV Mostra Estadual de Teatro e Dança (1996), em João Pessoa-PB. O conhecimento sobre o contexto local permitiriam ainda as incursões na cidade como produtor cultural no Cena CumpliCidades 2015 e 2016.

Em 2004, coreografei e dirigi o espetáculo solo *Samba no Canavial* com Pedro Salustiano, filho do Mestre Salu<sup>2</sup>. O trabalho partiu da hipótese de se criar um trabalho solo coreograficamente elaborado, com foco na potencialidade artística do seu intérprete, partindo tão somente de manifestações culturais essencialmente coletivas como cavalo-marinho, caboclinhos, tambor de crioula, são gonçalo, entre outras. Foi, também, uma pesquisa artística interessada na fricção entre o espaço cênico italiano, por exemplo, e o terreiro. Desse modo, o trabalho pôde ser visto (sem alterações e com funcionalidade) tanto no palco italiano do Teatro de Santa Isabel como nos terreiros e canaviais do engenho Cumbe, em Nazaré da Mata, região da Zona da Mata Norte de PE, por exemplo. Em 2006, o trabalho percorreu parte do país pelo projeto Palco Giratório, tendo feito sua última apresentação em São Paulo, na Plataforma Internacional Estado da Dança, em 2012.

---

<sup>2</sup> Manoel Salustiano Soares, conhecido como Mestre Salustiano ou Mestre Salu nasceu em Aliança, Zona da Mata Norte de Pernambuco, no dia 12 de novembro de 1945. Mistura de músico, produtor, artesão e professor, seu pai, João Salustiano, era um tocador de rabeca e foi quem o ensinou a fazer e a usar o instrumento. Mestre Salu foi um dos maiores dançadores de cavalo-marinho da região, interpretando diversas figuras (personagens): arlequim, dama, galante, cantador de toada e Mateus (durante nove anos), recebendo, por isso, o título de mestre. É considerado um dos grandes nomes do maracatu em Pernambuco, uma das maiores autoridades em cultura popular no Estado e o precursor ou “patrono espiritual” do Movimento Mangue.

Fundou a Casa da Rabeca do Brasil, situada na Cidade Tabajara, em Olinda, espaço para apresentações de danças, encontros de maracatus rurais e cavalo-marinho, além de shows de música regional. Anteriormente, as apresentações eram organizadas por ele no Ilumiara Zumbi, arena idealizada por Ariano Suassuna, durante sua gestão como secretário de cultura.

Mestre Salu foi agraciado com o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, em 1965, e já percorreu com a sua arte a maioria dos estados brasileiros e países como a Bolívia, Cuba, França e Estados Unidos. Recebeu, em 1990, o título de “reconhecido saber” concedido pelo Conselho Estadual de Cultura de Pernambuco e o de comendador da Ordem do Mérito Cultural, em 2001, pelo então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso. Indicado pela Prefeitura de Olinda, foi escolhido pelo Governo do Estado, através da Lei nº 12.196, de 2 de maio de 2002, como Patrimônio Vivo de Pernambuco.

Mestre Salustiano faleceu aos 62 anos, na cidade do Recife, no dia 31 de agosto de 2008.

Com essa experiência, fui chamado para coreografar o espetáculo anual da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém-PE a partir de 2006. Em uma cena na qual costumeiramente eram usadas estéticas e artistas da *belly dance*, iniciei uma sequência de coreografias anuais com corpos e estéticas negras que se estende até o ano de 2017.

Em todas essas experiências, trabalhei na interface de matrizes culturais diversas.

Embora tenha sido bailarino e atuado na criação coreográfica – ainda que raramente –, foi na gestão cultural que me senti mais confortável no exercício profissional fora da Universidade Federal de Pernambuco, e do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística. Nela, passei por experiências diversas, tais como a de curador (2003, 2004) do Festival de Dança do Recife e seu Coordenador Geral (2006 a 2012), responsável pela internacionalização do evento; também fiz curadoria para o projeto Dança Contemporânea (2005 a 2010), vinculado aos teatros Hermilo Borba Filho e Teatro Apolo (2005 a 2012); esses teatros e um cinema pertencem ao Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo, no qual fui co-diretor responsável pelas atividades pedagógicas (2006 a 2014); por fim, trabalhei como pesquisador informal do programa Rumos Dança do Itaú Cultural (2006-2010). Escrevi alguns capítulos de livros, vários artigos e publiquei os seguintes livros resultantes de pesquisas, que constam da bibliografia desta tese: *Flavia Barros*; *Ana Regina*; *Tânia Trindade e o Ensino Oficial da Dança em Recife*; *Zdenek Hampl: Perfis de Um Artista Inovador*.

Fazer e pensar sobre arte, atualmente mais do que nunca, requer a explicitação de componentes que envolvem o contexto de sua dinâmica cultural. Nesse sentido, este trabalho se mantém em perspectiva com pesquisas anteriores, sendo descendência e aprofundamento de um percurso investigativo anterior ao seu início que se explicita também nas aproximações entre reflexão teórica e prática integradas ao contexto biográfico. Fazer tais aproximações (e até interações) exigem a conquista de conhecimento teórico da arte e a reflexão sobre as ações que envolvem a complexificação dos

processos culturais dos agentes afetados pelo quadro da sociedade no início deste século.

Por fim, deseja-se esclarecer que não foi objetivada a total neutralidade nem a separação sujeito e campo de pesquisa de forma inequívoca. E, tanto para a relação teoria e prática quanto para a ideia de neutralidade, adotou-se na pesquisa a postura indicada para a abordagem das obras contemporâneas: a da perspectiva dialógica nos termos de Paulo Freire (2016). Nela, a pesquisa realiza-se por meio de interpretações de mão dupla, num ir e vir que não permite as esquivas dos valores que estão por trás dessas perspectivas ou interpretações. Na medida em que foi consultada uma bibliografia que, por sua vez traduz concepções, teorias e ideologias explícitas, imiscuídas e coladas ao seu momento histórico, seria ingenuidade ignorar essa condição. Desse modo, assume-se, a exemplo de muitos outros trabalhos, a condição crítica implícita à análise descritiva e explicativa.

## CAPÍTULO I

### 1 TÓPICOS SOBRE O CONTEXTO DA DANÇA EM RECIFE (1950 a 1990): ESCOLAS, GRUPOS, COMPANHIAS

#### 1.1 EMPREENDIMENTO E HEGEMONIA NA DANÇA DO RECIFE: O CONTEXTO DOS ESTABELECIMENTOS DE ENSINO NÃO FORMAL

“Já descobrimos o Brasil e não todo o Brasil. Ainda há muito Brasil para descobrir. Não há de ser num relance, num vago e distraído olhar, que vamos sentir todo o Brasil. Este país é uma descoberta contínua e deslumbrante”.

Nélson Rodrigues<sup>3</sup>.

Apesar de algumas exceções (que serão devidamente pontuadas pela pesquisa), no período entre 1950 e o final de 1980, a formação e a produção artísticas, bem como boa parte da dinâmica cultural relacionada à dança em Recife eram configuradas, principalmente, pela atuação das academias ou escolas de dança. Não distante do modo como se configurava a dança em outras regiões brasileiras, nessa época, a única maneira de “fazer dança” era ser aluno de uma academia de balé ou jazz<sup>4</sup>.

Mais interessadas nas atividades de comercialização do ensino de dança, tais iniciativas deixavam para um plano secundário os investimentos no campo da criação. Seus espetáculos com escassas exceções tinham mais a função mercadológica e pedagógica de colocar os alunos em cena, como fechamento do ano letivo e menos o livre exercício investigativo da criação coreográfica. Com o êxito das apresentações, não raro, havia a expectativa de aumento do efetivo de alunos para o empreendimento.

Embora, tal contexto apresentasse limitações para aqueles cujas aspirações envolviam a profissionalização, ou, ao menos, “fazer dança” para além da circunscrição das academias, para outros, no entanto, esses

---

<sup>3</sup> Em entrevista concedida em 26 de novembro de 1980, a J. J. Ribeiro, do jornal O Opiniático, órgão de destacada relevância na imprensa marrom e sensacionalista de Minas Gerais (REVISTA BULA, 2016).

<sup>4</sup> A utilização aqui da nomenclatura “academia” para os cursos e escolas particulares de dança de ensino não formal tem o propósito de evidenciar a contradição, vigente e corriqueira na época, no uso do termo academia.

empreendimentos se afiguraram como a oportunidade de estar na iminência de uma condição profissional como artista e, para tal, se manter em atividade na cadeia produtiva do setor: dando e fazendo aulas, coreografando, sendo coreografado, ensaiando e, eventualmente, dançando. Neste último caso, muitas vezes cabia aos aspirantes à profissionalização como artista da dança participar dos festivais de final de ano junto com os demais alunos e, no caso de êxito pessoal, talvez integrar o grupo da própria escola para as raras oportunidades de apresentação<sup>5</sup>.

Nos grupos, os rapazes (sempre em menor número) eram frequentemente beneficiados por bolsas de estudos, ao contrário das moças, que, não raro, pagavam suas mensalidades. Por outro lado, os jovens professores e ativos como bailarinos, eventualmente, estavam presentes nos espetáculos de fim de ano, com participação nos festivais de dança da sua e de outras cidades.

Com esse quadro de atuação, era perfeitamente possível às donas das academias manterem os professores e alunos destacados na cidade, ligados a elas, servindo como referencial de qualidade técnica tanto para estimular a iniciação de novos alunos como para motivar os alunos de níveis iniciais a permanecerem em atividade. Dessa maneira, a doação de algumas bolsas de estudo, a manutenção dos chamados “grupos de academias” e as constantes promessas de ampliação desses horizontes (a exemplo de constituir um grupo profissional, convocar coreógrafos e pagar honorários regulares) se constituíam em procedimentos e recursos de marketing, que visavam manter em alta a motivação e a projeção dos negócios em dança.

Os integrantes desses grupos não possuíam na própria academia um treinamento diferenciado, pois faziam aulas junto com os demais alunos. Os ensaios, assim como seus horários, aconteciam de acordo com a disponibilidade da academia para tal. A intensidade e periodicidade desses ensaios eram determinadas pela proximidade do dia da apresentação. As

---

<sup>5</sup> Embora com menos intensidade que outrora, ainda hoje os espetáculos de fim de ano letivo, provenientes, sobretudo, do ensino não formal de dança, ou seja, aqueles praticados pelas escolas particulares de dança ou academias, são denominados de “festivais”. Esclarece-se que o campo de pesquisa aqui abordado não é constituído por tal acepção do termo “festival”, tampouco pelo universo das (anteriormente) chamadas “academias”, como será oportunamente demonstrado por ocasião da abordagem do recorte do trabalho.

montagens também aconteciam em horários extras e, muitas vezes, decorriam da vinda de algum profissional renomado que eventualmente vinha ministrar algum curso na cidade ou na própria escola, resultando em pagamento extra para os alunos. Assim, incluía-se na negociação a criação coreográfica, nem sempre inédita, que corriqueiramente passava a fazer parte do repertório da escola.

Inicialmente sozinhos no contexto de Recife, tais grupos, a partir da segunda metade dos anos de 1980, passaram a conviver e disputar espaços com grupos semiprofissionais e companhias em programações de eventos e em editais da cidade de Recife (os chamados Auxílios Montagem, foi um deles). Desarticulados durante boa parte do ano, esses grupos passavam a existir, de fato, quando surgiam oportunidades de disputar recursos públicos e/ou colocações em programação de eventos locais/regionais de dança. Tal existência, porém, era curiosa, uma vez que esses grupos somente eram ativados nessas ocasiões e em outras similares, ou seja, existiam, quando lhes era conveniente. Portanto, suas existências como “grupo de dança” estavam vinculadas a circunstâncias de favorecimento próprio. Isso demonstra claramente como tais escolas (estabelecimentos particulares de ensino não formal) reagiram à concorrência de grupos com diretrizes mais artísticas. Era a conveniência versus a convicção. Em consequência disso, qualquer inventário sobre tais grupos terá dificuldades em obter informações quanto às suas composições, duração, estrutura etc.

No campo da educação, a estrutura de ensino na qual se inserem as chamadas academias de dança, cursos livres ou mesmo escolas particulares, é denominada de Ensino (ou aprendizagem) Não Formal. O termo é suscetível de provocar interpretações diferentes de acordo com as diferenças culturais, tradições nacionais ou contextos político-educativos de cada país ou região.

De uma maneira geral, pode-se dizer que Educação Não-Formal tornou-se a noção sumária para aquilo, que, no passado, se designava educação fora da escola. É frequente querer identificar ou compreender a educação não-formal a partir da (ou em comparação com) educação formal ou informal. Os esclarecimentos a esse respeito da educadora Márcia Strazzacappa, da Faculdade de Educação da Unicamp, seguem essa linha, centrando-se nas características de cada um dos segmentos:

A educação no Brasil é classificada como formal, não formal e informal. A educação formal, presente nas escolas de educação básica, é obrigatória, regulamentada pelo Ministério da Educação (MEC) e supervisionada pelo Estado. A educação não formal é aquela, que ocorre em ONGs, clubes, estúdios, igrejas, escolas de educação complementar. Embora não sejam fiscalizadas pelo MEC, seguem alguns princípios da educação formal, como seriação, avaliação e certificação. No campo da educação informal, está a educação do cidadão no cotidiano, na rua, em casa, nas manifestações populares. Como exemplo de educação informal, temos as danças de rua, as religiosas, as das festas populares. As escolas livres de dança, conhecidas como academias, caracterizam-se como educação não formal, pois ensinam dança, segundo uma seriação, processos avaliativos para progressão e certificação final por meio do DRT, após prova no sindicato específico (STRAZZACPPA, 2009, p.1).

Um dos pilares da educação não formal no Brasil, a professora Maria da Glória Gohn (2008), também da Unicamp, responsável pela inserção da disciplina Educação Não Formal na pós-graduação e na graduação em cursos da área de Educação dessa Universidade, afirma que, até os anos de 1980, entre os educadores e no que diz respeito às políticas públicas, a educação não formal tinha pouca importância no Brasil. Até então, quem dominava as atenções era a educação formal desenvolvida nas escolas (aparelhos escolares institucionalizados). Segundo ela, esse quadro se alterou a partir da década de 1990, quando a educação não formal passou a ganhar mais destaque graças às mudanças na economia, na sociedade e no mundo do trabalho.

O cenário econômico-cultural e os novos parâmetros que redimensionaram o mercado cultural com aspectos de um contexto propulsor da dança, e, em particular, dos festivais, serão abordados mais adiante. No entanto, uma curiosidade pode ser considerada nesse momento.

Tendo a educação formal como referência dialética, pode-se dizer que a educação não formal surge como uma opção complementar à educação formal, de certo modo em um movimento de desdobramento de uma à outra. Por outro lado, na dança, ao contrário, a educação não formal foi o parâmetro (único e inicial) de oposição complementar. Algo como o avesso “oficial” por assim dizer. Antes da educação formal na dança, o que havia era só informalidade. Mal comparando, parece que o ‘frescor’ que a Educação em geral vislumbrou com a configuração da educação não formal, a dança

encontrou com a criação das graduações e pós-graduações (ou seja, com a formalização do ensino), a educação formal.

Com a consolidação da educação não formal na formação humana, a escola formal deixou de ser um espaço hegemônico de educação e desenvolvimento. Na dança, ao contrário, com a educação formal, a educação não formal dos estabelecimentos particulares deixa de ser hegemônica, porém tal processo se daria em um tempo certamente estendido demais para aqueles que buscavam outras verticalidades de conhecimento e profissionalização.

Embora vários aspectos evidenciem procedimentos de autossustentabilidade, desenvolvidos pelas escolas não formais de dança, que permitem a essa estrutura manter em alta a prática entre amadores e artistas em busca de consolidação – além de constituir e prover uma respectiva cadeia produtiva. Aos que desejavam a formação e prática da dança em uma perspectiva diferente e aspiravam a outras condições na estrutura dela, o caminho era o do aeroporto. E muitos o seguiram. Assim, tal e qual ocorreu em várias cidades/regiões brasileiras, a história da dança em Recife até o início dos anos 2.000 foi bastante pontuada por uma emigração de bailarinos, que almejavam realizar estudos fora da cidade ou integrar elencos de companhias nacionais e internacionais. Era a consolidação da migração para os centros culturais do país como condição *sine qua non* para a atuação mais profissional em dança.

Uma possibilidade de atenuação desse quadro estava na expectativa de interação e possíveis desdobramentos positivos entre o setor não formal composto pelos estabelecimentos particulares de ensino e pela Universidade, que ganhou força a partir do substancial aumento de cursos superiores de dança no início do milênio. Para que se tenha uma ideia do recente incremento no setor, vale destacar que, após o surgimento do primeiro curso, o da UFBA, em 1956, foram necessárias aproximadamente duas décadas para a criação de outros. Em 1984, em Curitiba, surgiu o da PUC do Paraná/Fundação do Teatro Guaíra. Em 1985, foi o da Unicamp e o da Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ.

Em contrapartida a esse lapso de tempo, nos anos 2.000, a progressão passou a ser diferente em razão do crescimento exponencial pelo

qual a Educação Superior no Brasil passou nesta primeira década e meia do século XXI (BRASIL, 2016).

Em 2006, havia quinze cursos de graduação e mais de trinta de pós-graduação, entre especializações, mestrado e doutorado (STRAZZACAPPA, 2006, p.18). Mais recentemente, o artigo da pesquisadora da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, Eliana Rodrigues, *O Aluno Protagonista e as Novas Atuações do Artista da Dança*, apontou que, entre os anos de 2002 e 2012, o número das graduações em Dança no país pulou de dez para mais de trinta (SILVA, 2014) <sup>6</sup>.

Certamente, foram depositadas mais expectativas nesses números do que, de fato, eles puderam realizar. De mais a mais, as perspectivas contidas em tais dados dependiam também de interesse mútuo das escolas e dos corpos docentes dos recém-criados cursos. Por outro lado, levou um tempo para que os resultados dos implementos na formação e especialização acadêmica comesçassem a se evidenciar por meio do aumento considerável do número de pesquisas acadêmicas e do número de publicações específicas em dança. No entanto, quando isso ocorreu, houve significativo surgimento e reorganização de grupos de pesquisa e mapeamentos em ação conjunta da iniciativa privada e pública, etc.

Mudanças também puderam ser apontadas no campo de atuação profissional. Em 2002, a Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), instrumento normatizador dos títulos e conteúdos das ocupações do mercado de trabalho brasileiro (tomando a dança tradicional e popular como exceção), declarou “artista da dança” o profissional, que atua nas funções de assistente de coreografia, bailarino criador, bailarino intérprete, dançarino, coreógrafo,

---

<sup>6</sup> As instituições federais e estaduais, que oferecem cursos de bacharelado e/ou licenciatura em dança atualmente, são a Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Pará, Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal de Alagoas, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Universidade Federal de Pelotas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Ceará, Instituto Federal de Brasília, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Universidade Federal de Uberlândia, Universidade Federal de Viçosa, Universidade de Campinas, Universidade Estadual do Amazonas, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul e Faculdade de Artes do Paraná. Dentre as instituições particulares de ensino, estão a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi e Universidade de Sorocaba em São Paulo, Universidade Estácio de Sá, Faculdade Angel Vianna e Universidade no Rio de Janeiro, Universidade de Cruz Alta e Universidade Luterana do Brasil - essas duas últimas no Rio Grande do Sul.

dramaturgo de dança, ensaiador de dança e professor de dança. Entende-se que tais oficiantes:

Concebem e concretizam projeto cênico em dança, realizando montagens de obras coreográficas; executam apresentações públicas de dança e, para tanto, preparam o corpo, pesquisam movimentos, gestos, dança e ensaiam coreografias. Podem ensinar dança (BRASIL, 2014).

Em 2006, no seu livro *Entre a Arte e a Docência*, Márcia Strazzacappa assim definia as possibilidades de atuação profissional, oportunizadas pela formação nos cursos superiores de dança.

Quem vai para a faculdade de dança quer – além de dançar, é claro – discutir, analisar, pesquisar, criticar, historiar, documentar a dança. Quer ampliar seus *horizontes*, conhecer novas tecnologias, estabelecer pontes com outras áreas de conhecimento, questionar o papel da dança na sociedade, produzir, criar, escrever e lecionar dança. As faculdades de dança formam mais que o bailarino. Formam o pesquisador, o professor, o criador. (STRAZZACAPPA, 2006, p.13).

Embora correta no raciocínio e profusa na tentativa de circunscrever um conjunto amplo de possibilidades de atuação profissional, a pesquisadora não poderia prever que, em menos de uma década, esse espectro seria ainda mais dilatado pela dinâmica cultural da dança, como nos aponta Eliana Rodrigues em artigo já citado.

É notório que a função de artista da dança hoje se multiplica em muitas outras atuações, além de dançar, ensinar e coreografar. Podemos apontar outras atividades em pleno crescimento como aquelas da gestão cultural e curadoria, para promover e dirigir eventos culturais e reivindicar políticas públicas para a dança e outras que desenvolvem o pensamento em dança como as da pesquisa e da crítica (SILVA, 2014).

A essas ‘novas funções’ pode-se acrescentar as de coordenação e programação pedagógica em festivais, centros culturais e projetos diversos, além de ações de mediação junto ao público e formação de plateia. A variedade na atuação profissional não para de aumentar, tendo os festivais de dança contribuído significativamente para isso, embora ainda não seja este o momento de se discorrer sobre o tema.

Por outro lado, a relação entre o ambiente da dança nas universidades e fora dela ainda carece de interação. Tomando um caso local (no Recife) como exemplo, observa-se que, após a implantação do Curso de Dança da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, em 2008, a despeito da demanda reprimida existente até a criação deste curso e de várias tentativas de produtores culturais, pouco ou quase nada foi empreendido junto à UFPE a partir de então. Isso sinaliza para um vácuo de ações e interações de reconhecido valor na interseção entre a Universidade e a sociedade. Embora o exemplo tenha sido localizado, essa questão não é local nem exclusiva de qualquer período. E encontrar um ponto de convergência nos interesses de ambos é uma questão crucial assinalada por outros pesquisadores. Em 2002, Márcia Strazzacappa já apontava que os campos de atuação da academia e das “academias”, longe de serem conflitantes, eram necessários e complementares: “As faculdades precisam das academias e escolas livres de dança tanto quanto as academias precisam das faculdades de dança. Essa simbiose é mais que salutar, é necessária e fundamental.” (STRAZZACAPPA, 2006, p.13)

Dessa maneira, evidencia-se que a educação não formal proveniente das escolas de dança é vista como complementar – e não contraditória ou alternativa – ao sistema de educação formal, devendo, pois, ser desenvolvida em articulação permanente tanto com a educação formal quanto com a educação informal, como ressalta Cortella:

[...] a educação não-formal desponta como uma das fontes de elaboração do futuro. Afinal, como sempre lembramos, a educação formal (especialmente em sua versão escolar) é necessária, mas não suficiente; o contrário vale também. A empreitada para a edificação de vida coletiva abundante é de tal dimensão que exige, claro, que redobremos os esforços nessa direção (CORTELLA, 2007, p.47).

No entanto, a dinâmica cultural da dança, que, em menos de uma década expandiu seus campos de trabalho, e o fez em muitos casos, com a participação da formação superior de seus profissionais, se ainda não encontrou ponto de convergência e maior interação com o setor do ensino não formal – principalmente os formados pelas escolas particulares, provavelmente é por desinteresse unilateral. É evidente que os papéis da universidade e das escolas particulares são distintos, embora pareça que a prática de ambas as

coloca como antagônicas. Inegavelmente, isso contribui para a perpetuação dos empreendimentos de ensino não formal com pouca ou nenhuma regulamentação e ausência de critérios oficiais na contratação de seus professores. E colabora para o desinteresse e relação dos egressos das faculdades de dança (e até de pedagogos e pesquisadores das universidades) com o mercado e *modus operandi* de tais cursos particulares.

Por outro lado, a atuação histórica dessas “escolas” apresenta também certa ambivalência.

De um lado, como foi mostrado, os estabelecimentos não formais de ensino deixavam a desejar, posto que, salvo honrosas exceções, careciam de posicionamento poético, pedagógico e político elevados, uma vez que eram motivados por interesses comerciais e trabalhavam (como muitos ainda o fazem) sem qualquer tipo de controle oficial e qualificação de seus “profissionais”. Ademais, como ressalta Cássia Navas, ainda tomavam:

Um espaço que deveria ter sido ocupado pelo poder público, de quem ainda se está a esperar um planejamento de políticas ou de protopolíticas culturais, e mais que isto, de um ‘poder de polícia’ no sentido da fiscalização, incentivo e acompanhamento de atividades empresariais ligadas à formação em arte e cultura da dança (NAVAS, 2005, p.6).

Por outro lado, essas escolas tiveram um papel iniciador e até formador em muitos e muitos casos relevantes – posto que mal ou bem eram as únicas opções de acesso à dança. Desse ponto de vista, pode-se afirmar que, em épocas de total inexistência ou alcance de políticas culturais, foram essas escolas que estimularam práticas de danças e desenvolveram sensibilidades artísticas. Mas não só isso, também contribuíram ao menos com dois fatores importantes na consolidação de quaisquer segmentos artísticos: a autossustentabilidade e a prática em larga escala por parte de amadores e semiamadores – além de favorecer a atividade de artistas em busca de reconhecimento e da profissionalização possível.

A paisagem cultural só se enriquece e se diversifica consistentemente no longo prazo, fruto de processos de aprendizagem e transmissão que alargam o repertório de gosto, a sensibilidade ao fazer artístico e o bolsão de amadorismo em que navega a maioria das pessoas que se sentem participantes desse pequeno universo. São esses processos, que, em grande parte, dilatam socialmente as práticas

amadoras, entendidas como viveiro, em que germinam e se consolidam as trajetórias que levam ao profissionalismo em artes e outras expressões culturais (DURAND, 2013, p.27).

Foi, e, dependendo do contexto, ainda é nesse viés que grupos e escolas de dança (e depois, também ONGs e associações com projetos sócio-artístico-culturais) atuaram com mais propriedade, oportunizando a iniciação de artistas (até de professores) e promovendo conexão de fluxo contínuo com gerações e gerações de jovens interessados na prática de dança.

Nesse sentido, historicamente no papel da difusão e ensino das danças da diáspora africana em Recife (também chamadas de Danças Negras ou Afro Brasileiras), não se pode deixar de fazer referência ao trabalho de Zumbi Bahia com o Balé de Arte Negra de Pernambuco, com grande atuação nos anos de 1980, e ao Bacnaré, seu contemporâneo e rival, cuja atuação se estende até hoje – embora com menos projeção que outrora.

Na educação não-formal de crianças e jovens por meio da dança e música, ressalta-se, entre outros, o papel do Daruê Malungo (1988), de Meia Noite-Gilson Santana e família (GEHRES, 1994); do Grupo de Apoio Mútuo Pé no Chão; e do Majê Molê (de Gilson Gomes), entre outras.

Criado em 1997, o Majê Molê possui influência artística e pedagógica de Zumbi Bahia, mestre, diretor e coreógrafo do Balé da Arte Negra de Pernambuco (1985-1992), que motivou Gilson Gomes à criação de um trabalho próprio. A proposta do Balé Majê Molê é a de trabalhar junto a crianças e adolescentes dos 8 aos 19 anos do sexo feminino do bairro periférico de Peixinhos, onde havia um antigo matadouro. O grupo é reconhecido por valorizar a beleza estética da mulher negra, pelo trabalho de cidadania e pelo impacto visual que promove com figurinos da estética africana. Suas coreografias são acompanhadas pelo ritmo ao vivo dos tambores, e, nas apresentações, as músicas são cantadas em iorubá e em português, sempre fazendo menção à natureza, às lutas, aos orixás, rituais de louvor, trabalho e festas (GRUPO AFRO MAJÊ MOLÊ, 2016; SANTOS, COSTA, LIANA, 2016).

Por sua vez, o Pé no Chão, criado em 1994, desenvolve até hoje atividades educativas com crianças e adolescentes, que fazem das ruas o principal espaço de luta pela sobrevivência na cidade do Recife. Seus educadores, voluntários e demais profissionais envolvidos, ensinam meninos e meninas a valorizarem o que sabem e o que gostam de fazer. Sua filosofia de ensino tem um nome: educação de rua. Tem uma meta: romper o estereótipo

de que toda criança de rua pobre não tem perspectiva de realização. Para seu mentor, Jocimar Borges: “se uma criança de rua roubar a sua carteira, toda vez que você encontrar uma outra criança agirá sempre na defensiva. Se a mesma criança de rua apresentar um espetáculo de dança, você terá um bom motivo para ter uma imagem positiva dos meninos e meninas de rua.” (GRUPO PÉ NO CHÃO, 2016).

Nos seus 20 anos de atuação, celebrados no Festival Cena CumpliCidades/2014, o Pé no Chão vem encontrando nas diversas expressões artísticas o caminho e a força para a mobilização da garotada, fortalecendo, em cada um, a construção de sua identidade, bem como a de uma identidade coletiva, na qual estão presentes autonomia e luta pela transformação social (GRUPO PÉ NO CHÃO, 2016).<sup>7</sup>

Antes de tudo isso, porém, e a exemplo da realidade de outros contextos do país, os empreendimentos não formais de ensino tiveram como contraponto iniciativas isoladas que apontaram para outras possibilidades de atuação e estruturação da dança, caracterizadas pelo fluxo da informação artística no Recife. Nesse sentido, a pesquisa identificou alguns casos históricos dessas iniciativas na formação de corpos de baile e grupos, entre os quais se encontram o Corpo de Baile do Teatro de Amadores de Pernambuco, o Corpo de Baile do Teatro de Santa Isabel, o Grupo de Balé do Recife-GBR e o Balé Armorial.

## **1.2 CORPO DE BAILE DO TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO**

As primeiras iniciativas no sentido da formação de um corpo de baile em Recife por meio da gestão pública datam do início dos anos de 1950, como assegura esta notícia publicada no Jornal Diário da Noite:

Segundo fomos informados, estaria em cogitações a criação de um corpo de baile no Santa Isabel a ser mantido pela Prefeitura do

---

<sup>7</sup> Fonte Programa Festival Cena CumpliCidades-2014. Nesta edição, o grupo apresentou workshops e um repertório de danças tradicionais com elementos de danças contemporâneas, decorrente do intercâmbio mantido com três países: Burkina Fasso, Angola e Moçambique. Os bailarinos e percussionistas eram jovens que participavam das atividades educativas, desenvolvidas pelo grupo nos últimos cinco anos e que tiveram a oportunidade de trabalhar com coreógrafos desses países. Tais iniciativas têm levado o grupo a viagens intercontinentais e turnês na Itália e França, além de participações em festivais, como o Europalia 2013

Recife, a fim de despertar na mocidade pernambucana o gosto pela arte do 'ballet'. Para dirigi-lo, teria sido convidada a coreógrafa Tatiana Leskova, que esteve recentemente, nesta cidade, com o Corpo de Baile do Municipal do Rio de Janeiro (JORNAL DIÁRIO DA NOITE, 1950).

A recente passagem por Recife do Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro aguçava o desejo da cidade em possuir sua própria representação em termos de dança. Somou-se a isso a visita ao Recife do prefeito do Rio de Janeiro, Mendes de Moraes, para a celebração do centenário do Teatro Santa Isabel. Integrava a comitiva do prefeito o diretor do Departamento de Difusão Cultural, Maciel Pinheiro. Com ele, ficou acertado que a Prefeitura do Rio, na época Distrito Federal, assumiria a responsabilidade da vinda e permanência no Recife de um professor de balé, enquanto que a prefeitura local seria responsável pela estada do respectivo profissional. Esse fato repercutiu assim no mesmo jornal, o Diário da Noite:

Uma das iniciativas de maior relevância da atual direção do Teatro de Santa Isabel e que maiores benefícios poderia trazer ao desenvolvimento artístico de nossa terra é a criação, em futuro bem próximo, do 'Corpo de Baile do Santa Isabel'. [...] Os entendimentos já estão em fase definitiva e, talvez em breve, possa ser anunciada a abertura do Curso de dança para formação do futuro Corpo de Baile do Santa Isabel. Mal começaram os rumores da vantajosa iniciativa, várias jovens da nossa sociedade procuraram inscrever-se. Só serão aceitas algumas de absoluta idoneidade moral e capazes de observar a disciplina exigida (DIÁRIO DA NOITE, 1950, grifo do pesquisador)

Pode-se claramente perceber nessa citação a abordagem diferenciada que o jornalista faz entre os termos curso e corpo de baile. O primeiro voltado para o ensino e formação artística; o segundo com atividades ligadas à produção e apresentação de espetáculos. Essa matéria, no entanto, tornou-se uma exceção, pois, no Recife da época (anos 1950) e durante quase duas décadas, esses conceitos se confundiram, de maneira que os cursos implementados como ensino oficial de dança na cidade frequentemente eram denominados de "corpo de baile".<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A pesquisa trata o chamado ensino oficial como aquele proveniente da esfera pública, cuja oferta advém das obrigações do poder público com a cultura e a arte.

Em consonância com a legitimação dada pelo uso generalizado da expressão não só na imprensa como em programas, cartazes e na sociedade em geral, a pesquisa adota a nomenclatura de corpo de baile também no contexto referente à formação oficial em dança mediante os cursos realizados no Teatro Santa Isabel.

O Corpo de Baile do Teatro de Amadores de Pernambuco foi uma iniciativa do cronista, diretor e crítico de arte, Valdemar de Oliveira, que também criou o grupo de teatro (o TAP), cujo percurso e dimensão são assim avaliados pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado:

O Teatro de Amadores de Pernambuco, fundado na década de 1940 pelo médico, professor e crítico de arte Valdemar de Oliveira (1900 - 1977), representava o papel de um TBC menor, valendo-se fartamente de um repertório estrangeiro, importando do Sul encenadores europeus (lá estiveram Ziembinski e Bollini). [...] O TAP assegurou, com admirável pertinácia, até os dias de hoje, a continuidade da vida teatral pernambucana, mantendo sempre alto o nível de interpretação e chegando, até mesmo, a construir e a reconstruir, após um incêndio, a sua própria sala de espetáculos num exemplo único de junção entre desinteresse amador e as responsabilidades econômicas do profissionalismo (PRADO, 1988, p.78).

O projeto do Corpo de Baile do TAP teve início em junho de 1951 e contou com a orientação técnica do bailarino português Raul António. Para postular uma das trinta vagas, inicialmente previstas, poderiam inscrever-se candidatos de ambos os sexos, com idade mínima de quinze anos e máxima de trinta e cinco. Sediado no Teatro de Santa Isabel, o Corpo de Baile do TAP surgiu, na verdade, como um curso de duração mínima de cinco meses, sujeito à prorrogação mediante interesse e consideração das variáveis que sempre envolvem um projeto como esse.

Para os selecionados, as três aulas semanais seriam ministradas à turma dos rapazes e à das moças separadamente, exigindo destas, atestado de idoneidade moral e autorização, por escrito, dos pais ou responsável. Inicialmente, foram escolhidos trinta e cinco candidatos que se submeteram, um mês depois, a uma prova pública para seleção definitiva do Corpo de Baile do TAP. Era previsto que os não aprovados seriam afastados e nada pagariam em relação ao mês vencido, assim como os elementos pertencentes ao elenco do TAP teriam matrículas e mensalidades gratuitas.

A partir daí, os integrantes do Corpo de Baile do TAP se submeteram às mesmas normas que orientavam as atividades do grupo de teatro, além de respeitar tópicos, como o da distribuição das partes coreográficas, cujo critério seria, sempre, o artístico. As normas previam que,

---

depois de iniciado o processo, a admissão de novos elementos só se daria nos casos em que havia “marcante inclinação individual para a dança clássica”. Por fim, também foi divulgado que não seria permitida a presença de estranhos às aulas nem de “acompanhantes do sexo masculino”. Aliás, a turma de rapazes, que teve suas inscrições abertas por bastante tempo, certamente não foi formada, pois o único nome masculino atrelado à dança que figura nos registros do Corpo de Baile do TAP é o do professor Raul Antônio. Quanto às moças, elas formaram duas turmas cujas aulas se realizavam às segundas, quartas e sextas, das 17 às 18 horas e das 18 às 19 horas, na sala conhecida como camarim 18, no Teatro de Santa Isabel.

Visando incrementar o aprendizado dos seus alunos, o TAP promoveu, em 15 de agosto de 1951, no Teatro do Parque, uma sessão de exibição de filmes inteiramente dedicada ao balé. Para tanto, contou com o apoio da empresa Luiz Severiano Ribeiro, e, principalmente, com filmes cedidos pelas embaixadas da França, da Inglaterra e do Instituto Nacional de Cinema, além de algumas películas provenientes de agências locais, associações culturais, institutos e clubes de cinema. Pode-se ter uma ideia da dimensão pedagógica da iniciativa em um trecho da matéria que o jornalista Otávio Cavalcanti publicou no dia 21 de agosto de 1951, na Folha da Manhã: “[...] Ao público, em geral, o espetáculo agradou e divertiu, mas aos olhos e à inteligência das jovens futuras bailarinas pernambucanas, os filmes serviram, sobretudo, como lições práticas e educativas, sendo, pois, imprescindíveis outras exhibições [...]” (CAVALCANTI, 1951)

No programa da sessão, foram exibidos, em 16<sup>mm</sup>, *Passo de Ballet*, com a companhia inglesa Sadler’s Wells; *Ballet Santum*, com o Ballet da Ópera de Paris, e, em decorrência de problemas técnicos, apenas uma pequena parte de *La Bayadere*. Em 35<sup>mm</sup>, projetaram: *Coreografia*, com Maria Edite Cornelius e música de Villa-Lobos; *A Dança Inacabada*, filme da Metro Goldwyn-Mayer que contém trechos de balés, entre os quais *O Lago dos Cisnes*; e por último, *Festival para Cordas*, com Cyd Charisse. O teatro esteve superlotado, tendo a direção do TAP destinado a renda da sessão à Sociedade de Combate à Lepra.

Em novembro desse ano, começou a ser noticiado na imprensa que, no mês seguinte, o Corpo de Baile do TAP faria uma apresentação pública. No

início de dezembro, o Jornal Diário da Noite chamou a atenção para o pioneirismo do projeto ainda em andamento, procurando atenuar qualquer expectativa maior sobre a ação: “[...] O espetáculo não se constituirá, propriamente, na apresentação de um corpo de baile. Será, antes, uma tentativa nesse sentido, iniciada pelo Teatro de Amadores, que assim abre novos horizontes aos que apreciam esse gênero de arte. [...]” E reiterou quatro dias depois: “[...] Trata-se de uma exibição escolar que tem o caráter de uma tentativa para estabelecimento, em nossa cidade, de um conjunto coreográfico estável” (DIÁRIO DA NOITE, 1951)

No período de 18 a 21 de dezembro de 1951, no palco do Teatro de Santa Isabel, o Corpo de Baile do TAP fez sua estreia com um programa constituído de três partes: a primeira, *Chopiniana*, baseada nas *Sílfides* de Michel Fokine (1880-1942) e já conhecida pelo Recife da época.

A segunda parte foi, na verdade, um *divertissement*, formado por coreografias, como *Czardas*, de Monti, apresentadas em grupo; *Bolero*, de Ravel, pelo próprio Raul António e Janice Cantinho Lobo; *Clair de Lune*, de Debussy, por Maria Luiza São Marcos; *Choro*, de Zequinha de Abreu, por Janice Lobo e Suely Rosas de Azevedo; e *Cartas de Amor*, de Victor Young, por Diná de Sá.

Na terceira parte, denominada *Uma Noite em Viena*, foram apresentadas valsas de Strauss dançadas pelas dezoito alunas do Corpo de Baile do TAP: Geninha da Rosa Borges, Herci Lapa de Oliveira, Ariete e Auzenir Machado, Julieta e Nenita Gonçalves Campos, Laís de Melo Rego, Iracema Rabelo, Conceição Medeiros, Hilza de Almeida, Janice Cantinho Lobo, Diná de Sá, Maria Luíza São Marcos, Edissa Bancovski, Margarida Rodrigues, Solange Belo Nobre de Lacerda, Suely Rosas de Azevedo e Hebe Gonçalves de Lima.

Também fez parte do programa um enredo dirigido pelo diretor Valdemar de Oliveira e apresentado pelos artistas Geninha Sá da Rosa Borges, Raul António, Diná de Sá e Walter de Oliveira. Os cenários ficaram a cargo de Mário Nunes e da produção do TAP.

Antes do início do espetáculo, Valdemar de Oliveira fez considerações, enfatizando o caráter escolar da exibição e depois algumas ponderações que foram publicadas no jornal Folha da Manhã: “[...] O

espetáculo apresentou as falhas naturais a um corpo de baile na sua fase inicial, todavia não deixou por isso de impressionar a todos que ali estavam com isenção” (OLIVEIRA,1951).

A verdade é que, em seis meses, não é possível avançar muito quando se trata de formação em balé. E isso é algo que pode ser facilmente compreendido tanto pelos leigos quanto pelos iniciados.

A imprensa da época teve opiniões divididas: uns exaltaram, outros não. Os que não enalteceram fundamentaram seus pontos de vista na abordagem analítica do espetáculo. Entretanto, aqueles, que basearam suas considerações no pioneirismo do TAP e no valor da experiência, publicaram elogios destacando a iniciativa.

O fato é que, entre questionamentos e reconhecimentos, a iniciativa passaria por transformações para sua continuidade.

### **1.3 CORPO DE BAILE DO TEATRO DE SANTA ISABEL**

A experiência embrionária do TAP abriu veredas para outra elaboração, a do Corpo de Baile do Teatro de Santa Isabel, com o mesmo Raul Antônio à frente. Passou por um período de gestação em 1952, com a integração de novos elementos ao conjunto. No ano seguinte, apresentou implementos que impressionaram a cidade e a administração pública, como a formação do Ballet da Juventude para a temporada de 1953. Além disso, acalentou a ideia de montar, no final desse ano, *O Pássaro Azul*, com a participação de cento e cinquenta crianças. Era outro rumo.

Dessa maneira, na terça-feira, 21 de julho, “proporcionando um espetáculo no Teatro Oficial,” deu-se a pré-estreia da “Temporada Oficial de Bailados de 1953,” que ocorreu no período de 22 a 26 do mesmo mês. O programa divulgado pela imprensa foi:

*Coppelia*, de Delibes, com o corpo de baile;

*Valsa Infantil*, de Franz Lehar, pelo Ballet da Juventude, solista: Solange Carmem;

*Together*, de B. G. Silva, pelo corpo de baile, solista: Carmelita B. Costa;  
*Intermezzo*, de Mascagni, pelo corpo de baile, solistas: Ana Luíza B. Costa e Mara Albuquerque Melo;  
*Fantasia Infantil*, de Victor Young, pelo Ballet da Juventude;  
*Valsa Infantil*, de Fuck, solista: Catarina Júlia (de três anos de idade);  
 Bailado Oriental, de Victor Young, pelo corpo de baile;  
*Spellbound*, de Max David, solista: Lúcia Mancovetzky;  
*Fantasia*, de George Gershwin, solistas Raul António e Sandra Lins;  
*Bailado Colegial*, de Sydney Gream e Espanha, de Wald Tevfeld, ambos pelo corpo de baile.

Houve ainda inúmeros pedidos para que Raul António incluísse, no programa, a coreografia *A Dança do Fogo*, de Miguel de Falla, que, na última temporada, teve como solista Suely Azevedo, mas, naquele momento, era dançada por Lúcia Mancovetzky, considerada a bailarina revelação do ano.

Além das bailarinas já citadas como solistas, o elenco era composto por: Ruth Rozenbaum, Tânia Trindade, Fraci C. de Paula, Faiza Wazember, Luci Guimarães, Ossana e Tereza Abrahamian. Os cenários ficaram sob a responsabilidade do pintor Carlos Amorim; a iluminação coube a Aníbal Mota e a sonoplastia, a Erivaldo Mota. Tudo sob a direção do professor Raul António.

A temporada foi patrocinada pela Prefeitura do Recife mediante a Diretoria de Documentação e Cultura, tendo sido a renda líquida destinada ao Hospital de Santo Amaro.

Coroando tudo isso, veio a oficialização do conjunto que, segundo a imprensa, foi resultado das exigências da terceira cidade do país (na época) e do empenho do diretor do Teatro de Santa Isabel, Alfredo de Oliveira: “O Corpo de Baile do Teatro de Santa Isabel, depois de quase três anos de atividade ininterrupta, vai ser oficializado. Sua sobrevivência deve-se especificamente à dedicação do seu orientador, o conhecido coreógrafo lusitano prof Raul António [...]” (FOLHA DA MANHÃ, 1953).

Esse período de ensino da dança, por meio do Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel, duraria menos de um ano, pois sofreria solução de continuidade com a súbita saída de Raul António. Isso pode ser constatado na edição do dia 21 de maio da Folha da Manhã:

O Corpo de Baile do Santa Isabel estava agonizante. Seu diretor e ensaiador, o bailarino português Raul António, viajou para o Rio de Janeiro inesperadamente há alguns meses, abandonando o elenco que vinha se exibindo todos os anos, com relativo êxito e amplas possibilidades de sucesso num futuro não muito distante. (FOLHA DA MANHÃ, 1954)

E continua: “As jovens alunas ficaram assim durante longos meses, sem a assistência do seu professor”. Nos meses de intervalo em que não houve atividades no teatro, algumas alunas não suspenderam o balé, passando assim a estudar com outras professoras da cidade, como Norma Franco, hoje Norma Bittencourt, e Ana Regina Moreira, que nesse período ministrava aulas no Clube Internacional do Recife. Mais tarde, ela protagonizaria alguns momentos importantes da dança em Recife, como a montagem de *Os Medalhões* e uma destacada participação no I Encontro de Escolas de Dança do Brasil, em 1962.

Entretanto, o empenho de mais um “homem de teatro” contribuiu para existência de uma estrutura de dança em Recife. Ele foi Alfredo de Oliveira, irmão de Valdemar de Oliveira. Assim, no dia 14 de dezembro de 1954, o Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel retomou suas atividades sob a responsabilidade da professora Bila D’Ávila, sobrinha do comediante Walter D’Ávila.<sup>9</sup>

Bilinha, como também era conhecida, teve seu potencial reconhecido pela Associação dos Críticos Teatrais do Rio de Janeiro em 1949, quando recebeu o prêmio de Bailarina Revelação, e um currículo com atuações

---

<sup>9</sup> Bila D’Ávila Manganeli Coimbra nasceu em Porto Alegre-RS, em 1934. Quando morava no Rio de Janeiro, começou a atuar aos quatro anos de idade em produções promovidas pela Associação dos Críticos Teatrais, participando de espetáculos infantis, interpretados por filhos de artistas. Através do estoniano Yuko Lindberg (1906-1948), na época primeiro bailarino do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi levada à mestra Maria Olenewa (1896-1965) que a recusa alegando que sua idade é insuficiente para ela ingressar na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Assim, o próprio Yuko Lindberg, confiante no talento da precoce Bilinha, passa a ensinar-lhe as primeiras lições de dança. Algum tempo depois, a Escola do Theatro Municipal abre uma exceção na idade mínima exigida, e Bilinha, aos cinco anos, ingressa na instituição participando, sempre que era necessária a atuação de crianças, de montagens operísticas como *Aída*.

Aos treze anos, ela já formada pela Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ingressa no Ballet da Juventude dirigido pelo russo Igor Schewezoff (1904-1982), possivelmente fazendo sua estreia na temporada realizada no Teatro Fênix em 1947. Desde então, participou de vários espetáculos da companhia. Entre os professores responsáveis pela sua formação, estiveram nomes que figuraram no cenário da dança nacional, a maioria estrangeiros que desenvolveram seu trabalho no país, como a francesa de origem russa, Tatiana Leskova (1922-), e os já citados Yuko Lindberg e Igor Schewezoff.

em segmentos, tais como TV, Teatro de Revista e shows de casas noturnas. Em 1948, iniciou-se no gênero revista com *Beijos, Abraços e Amor*, apresentação de Chianca de Garcia no Teatro João Caetano. Desde então, passou a conviver não só com o preconceito e as críticas à sua conduta mas também com a exaltação de alguns dos seus atributos: “[...] e a graça alada de Bilinha, em *Luna Park*, por exemplo, arrancar-lhes-á aplausos” (MAGNO, 1948). Na sequência, apareceu em *O Mundo de Cuecas* e *Leilão de Garotas*, sendo depois contratada para o elenco de Dercy Gonçalves, com quem começou fazendo *Confete na Boca*. Com Dercy, atuou em várias produções e chegou a fazer uma turnê pela Venezuela, em 1949. Em seguida, vieram *Catuca por Baixo*, *Ó de Penacho* e *Pau-de-Arara*, esta última em 1952. Com a Companhia Folclórica Brasileira, percorreu, entre outras cidades portuguesas, Lisboa, Porto e Aveiro, apresentando revistas como *Acho-te uma Graça*, *Balança mas não Cai* e *Canta Brasil*, provocando a seguinte reação da imprensa lusitana: “[...] Bilinha, um verdadeiro feixe de nervos, acrobática bailarina, famosa na ‘macumba’ de Canta Brasil”. (JORNAL LUSITANO, 1952).

Esse comentário fez justiça à técnica vigorosa de Bilinha, que impressionava pela precisão e dinâmica das suas piruetas, a ponto de lhe render o título de rainha dos *deboulés*. Por ser uma pessoa extrovertida e esfuziante, suas coreografias, em geral, eram leves, alegres e saltitantes.

Depois de trabalhar com Zilco Ribeiro para o Teatro Folies (1953), ela desembarca em Recife, em dezembro de 1954, para assumir a escola de dança do Santa Isabel: “Bilinha, atualmente no Recife, acaba de fundar um ‘Curso de Bailados’ nessa cidade” (FOLHA DA MANHÃ, 1954).

Com a chegada de Bilinha, foi amplamente divulgado que o Curso compreenderia três tipos de turmas e, para utilizar as expressões daquele momento, esses eram: “Ballet Infantil”, “Ballet Juvenil” e “Ballet Masculino”. Numa alusão clara ao empréstimo que a dança fazia das categorizações da Educação Física, percebe-se que a configuração do curso não se diferenciava significativamente do modelo anterior. Aliás, todas as mudanças de professores, ao longo de duas décadas e meia de história dos “corpos de baile” do Santa Isabel, nunca representaram, valorativamente, grandes alterações na estrutura, currículo e metodologia de ensino.

E, no que diz respeito às turmas de rapazes, não há registros de que tanto a iniciativa de Raul quanto a de Bila, no início, tenham obtido êxito. Assim como também não há da parte das moças que estudaram entre 1953 e 1955, lembrança de convivência com algum colega do sexo masculino. A exceção coube a uma matéria intitulada *Bilinha e Seu Ballet*, publicada na Folha da Manhã de 18 de agosto de 1957. Nela, além do reiterado discurso referente à futura organização de um corpo de baile, constava que a professora vinha ensinando a rapazes:

[...] Bila D'Ávila conseguiu integrar no elenco seis rapazes. Todos os dias submetem-se ao aprendizado para que, em breve, possamos ter um 'grupo de baile' capaz de se projetar dignamente. [...] No elenco dos jovens, estudam Maurício, Alcides (Muniz), Bartolomeu, Edvaldo, Carlos e Roberto. (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 1957)

Outro fator que, do ponto de vista atual, chama a atenção em relação àqueles tempos –, e não somente pela diferença, mas também pela semelhança –, é o caráter de obséquio dado às ações político-culturais. Algo que pode ser comprovado na já citada matéria que noticiou o Curso de Bailados de Bilinha: “[...] as aulas serão realizadas por gentileza do Prefeito José Maciel, num dos salões de ensaio do Teatro Santa Isabel” (FOLHA DA MANHÃ, 1954).

Por outro lado, como pôde ser verificado na mesma matéria, foi a partir desse período que paulatinamente a imprensa passou a se referir ao trabalho pedagógico em dança do Teatro de Santa Isabel como curso, e no caso de Bila, de bailados.

Além disso, esse foi também um momento em que se evidenciou a conscientização em relação às condições necessárias para se formar um corpo de baile. Isso fica evidente na entrevista dada pelo principal fomentador do balé na cidade, o diretor do Departamento de Documentação e Cultura, Alfredo de Oliveira, em razão da divulgação da primeira temporada das alunas da professora Bilinha.

A verdade é que essa próxima apresentação será uma miniatura das grandes realizações de arte do bailado no país. Todavia, sem receio de errar, posso afirmar que a nossa cidade, com a formação e a exibição do Curso de Bailados, sob o patrocínio da nossa prefeitura, dá um real exemplo de vitalidade somente realizado pelas prefeituras

do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apresentaremos uma elite de vocações. A maturidade artística destas vocações será, estou certo, consolidada através de um aprendizado mais intensivo de dois ou três anos, a fim de que o nosso Teatro Municipal possa contar, em seu futuro próximo, com o seu corpo de baile (OLIVEIRA,1955).

As pretensões de Alfredo de Oliveira estavam em consonância com as da própria Bila D'Ávila que, nessa mesma oportunidade, ao ser indagada se havia possibilidade de transformar o curso em um verdadeiro corpo de baile, declarou: “Creio sinceramente que, decorrido mais um ano ou um ano e meio de aulas sem interrupções, teremos, conforme é o desejo de Alfredo de Oliveira, um verdadeiro corpo de baile, como acontece no Rio e em São Paulo. Tudo indica que atingiremos nosso objetivo”. (FOLHA DA MANHÃ, 1955).

Nesse momento em que foi anunciada a primeira apresentação pública das suas alunas, fazia dez meses que Bila D'Ávila estava ministrando aulas em Recife, para um contingente superior a cem estudantes. No entanto, nem todos participaram da temporada, como atesta esta outra declaração: “selecionei sessenta alunas do curso infantil e grande parte do juvenil. A verdade é que um corpo de baile não se improvisa. São necessários dois ou três anos de um aprendizado intensivo”, reiterou Bilinha, para, em seguida, expressar precaução: “[...] Será uma pequena demonstração do que se fez e do que é possível realizar [...]”. (FOLHA DA MANHÃ, 1955).

Assim, acompanhados por uma orquestra de trinta e dois músicos, sob a regência do maestro Néelson Ferreira, o Curso de Bailados do Santa Isabel, sob a direção de Bila D'Ávila, fez sua estreia no sábado 26 de novembro de 1955, para cumprir, por absoluta falta de pauta no Teatro, temporada de apenas quatro apresentações.

O programa constava de dezesseis partes, sendo nove delas dançadas por solistas, quatro por grupos, duas por quartetos e uma em duo. Uma das surpresas presentes na programação foi a participação de Bilinha nos solos *O Espetáculo Continua* e *A Escrava*, além de dançar ao lado de suas alunas em *Alegria das Ruas* e *Festa de Índios*, ambas as músicas de Valdemar de Almeida cuja participação foi uma surpresa, abrindo e fechando o programa constituído das seguintes composições:

*Alegria das Ruas*, de Valdemar de Almeida;  
*Minueto*, de Paderewski, dançado por grupos;  
*A Valsa*, de Leo Delibes, solo apresentado por Solange Carmem;  
*Pagode Chinês*, de Tchaikovsky, quarteto;  
*Pizzicati*, de Leo Delibes, por Lúcia Maria;  
*Pas de Quatre*, de Rossini, quarteto;  
*Polquinha*, de Antônio Mestre, por Solange Carmem;  
*Chopiniana*, de Chopin, por grupo;

## II

*Música e Dança*, de Chopin, por Lúcia e Ruth Rozenbaum;  
*O Espetáculo Continua*, de Gallop, solo dançado por Bilinha;  
*Sonata*, de Beethoven, por Amália Rosa;  
*Estudo Revolucionário*, de Chopin, por Sandra Maria;  
*Clair de Lune*, de Debussy, por Jaqueline Marie;  
*Escrava*, de Rachmaninoff, por Bila D'Ávila;  
*Rêve D'Amour*, de Franz Liszt, por Nadine;  
*Festa de Índios*, de Valdemar de Almeida, por grupo.

Segundo a Folha da Manhã, de 1 de dezembro de 1955, das coreografias apresentadas pelas alunas, as que mais impressionaram foram: *Pas de Quatre*, *Polquinha*, *Música e Dança*, e o *Pagode Chinês*, que se destacou por combinar beleza e ingenuidade.

Em uma longa matéria, o jornalista José Maria Marques, que dividia com Alfredo de Oliveira a coluna *Casa de Espetáculos – Oliveira e Marques*, saudou esse primeiro passo conclamando a imprensa especializada à mobilização:

É, sem dúvida, digno de registro por parte daqueles que militam na crônica teatral do Recife a apresentação do Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel, a fim de que seja propagada com intensidade que já existe por aqui alguma coisa organizada na difícil arte do bailado. [...] (MARQUES, 1955).

A convocação deu resultado, pois, em extensa matéria intitulada “O Último Dia do Ballet”, o trabalho de Bila D'Ávila e Alfredo de Oliveira foi assim

comentado: [...] O espetáculo no seu todo agradou. E agradou imensamente. Satisfez a todas as exigências. Seria o caso daqueles que ainda não compreenderam o alcance da iniciativa de fundar, em um futuro próximo, um verdadeiro Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel [...]” (Folha da Manhã, 1955)

No mesmo dia e jornal, outra grande matéria assinada por Otávio Cavalcanti também seria publicada: “[...] Maior foi meu deslumbramento quando vi e senti que o Teatro de Santa Isabel já possuía o seu corpo de baile, que é uma das expressões eloquentes da cultura dos povos civilizados. [...]” (CAVALCANTI, 1955).

Essas considerações estavam em consonância com a expectativa que Bilinha tinha, ao declarar, dois dias antes da estreia, que “a primeira etapa para a futura conclusão do Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel já está praticamente vencida. [...]” (D’AVILA, 1955)

Bilha teve, no Recife, uma estada de reconhecimento profissional dentro e fora do Santa Isabel. No período em que permaneceu na cidade, participou de uma das edições do espetáculo da Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, no qual atuou na cena da Corte de Herodes.

No entanto, no que diz respeito às etapas seguintes dos seus objetivos, ou seja, a realização das suas metas em relação ao Corpo de Baile do Teatro Santa Isabel, ela ficou devendo. Assim como o poder público ficou devendo uma resposta à indagação feita pela Folha da Manhã, de 24 de outubro de 1956, que pedia explicações pelo fato de o contrato da diretora não ter sido renovado naquele ano. “[...] Terminado o ano passado o contrato de sua diretora, a bailarina Bila D’Ávila, até hoje a Prefeitura Municipal do Recife não o renovou. Por quê? Perguntamos. [...]” (FOLHA DA MANHÃ, 1956)

Depois de uma viagem ao Rio de Janeiro, Bilinha havia retornado ao Recife contando com a renovação do seu contrato. O que não ocorreu. Ainda, segundo o jornal, nesse período, as alunas, em um esforço comunitário, deram aulas umas às outras. Esse procedimento, aliás, já tinha precedentes na época de Raul Antônio: “[...] À sua saída (o corpo de baile), esteve quase inativo, sobrevivendo em função do trabalho de um grupo de alunas que não permitiu que sucumbisse”. (FOLHA DA MANHÃ, 1957)

Contudo, a volta de Bilinha ao Curso se impôs de qualquer modo. Tanto que as aulas, até então gratuitas, foram retomadas por ela à base de

pagamento de mensalidades. Mas, entre os alunos, o clima era de descontentamento, e na imprensa, já há algum tempo, de protesto: “[...] Aqui na terceira cidade do Brasil, o governo ajuda. Sim, ajuda os clubes de futebol, dando-lhes, de bom grado, verbas astronômicas, terrenos e facilidades diversas. Às instituições culturais e artísticas, dão, às vezes, migalhas [...]” (FOLHA DA MANHÃ, 1956)

Embora todos esses indícios sustentem a hipótese de que Bilinha possa ter deixado o projeto de ensino do Teatro Santa Isabel por razões contratuais, qualquer explicação referente a essa motivação não foi fornecida por ela e menos ainda pelo poder público.

O fato é que, em 1957, em caráter definitivo, Bila D’Ávila voltou para o Rio de Janeiro, como outros que vieram e foram embora, também sem nenhuma justificativa pública plausível. Aliás, o que nesses casos era veiculado como versão oficial estava ligado a ausências passageiras por motivo de viagens. No caso de Bilinha, também foi assim:

Viajou ao Rio, sábado 7 de setembro, a bailarina Bila D’Ávila, diretora do Curso de Bailados Clássicos do Teatro Santa Isabel, onde se demorará cerca de sessenta dias, a fim de solucionar assuntos ligados aos seus interesses e que não podem ser protelados no momento. Ao seu embarque no cais das Docas, compareceram numerosas alunas do curso, amigos e admiradores. (FOLHA DA MANHÃ, 1957).

O que se seguiu no curso foi um controverso processo de substituição de Bila D’Ávila no Teatro Santa Isabel, desencadeado pela aspiração da jovem Tânia Trindade em ocupar o lugar da antiga professora. Nesse propósito, teve o respaldo dos jornalistas Aristófanés Trindade e Wilton de Souza, respectivamente pai e futuro marido da jovem:

[...] Na sua ausência, (de Bilinha) responderá pelas aulas a aluna assistente Tânia Trindade que, aliás, sempre a substitui nos seus impedimentos ocasionais. [...] Tânia Trindade está dirigindo o Curso de Bailados no Teatro Santa Isabel, na ausência temporária de Bila D’Ávila. As aulas prosseguirão sem sofrer solução de continuidade, seja nas turmas infantil ou juvenil, da qual ela faz parte. (FOLHA DA MANHÃ, 1957).

Mesmo enfrentando resistências internas, além de sua própria insegurança, por assumir inesperadamente uma substituição de tamanha

responsabilidade, a jovem bailarina se mostrou muito satisfeita com a oportunidade: “Confesso que fui apanhada de surpresa ao ter sido a aluna escolhida para responder pelas aulas, enquanto durar o impedimento de Bilinha. Estou realmente radiante com esta feliz oportunidade” (FOLHA DA MANHÃ,1957).

A celeuma que acompanhou esse processo de substituição provocou instabilidade nas alunas que foram estudar com outras professoras da cidade. Na tentativa de superar os efeitos da evasão, foram abertas novas inscrições. A entrada de novas alunas, no entanto, contextualizou outro desafio para Tânia: o de fazer a temporada de 1958, precisando somar a sua própria inexperiência à das alunas. Para tanto, contou com o apoio incondicional do então namorado, o artista plástico Wilton de Souza, e de seu pai que, na estreia da filha, à frente de vinte alunas, nos dias 7 a 10 de agosto de 1958, pontuou os seguintes assuntos no texto do programa escrito por ele:

Há no elenco – se é que possamos dar esse tratamento às integrantes do Curso de Bailados – alunas com poucos meses de aprendizado constante e obstinado, que fizeram do estudo de coreografia clássica uma mística. Tânia Marques da Trindade assumiu a direção do Curso de Bailados por um acidente. Por indicação da professora e bailarina Bila D’Ávila, dada sua condição de primeira aluna (TRINDADE, 1958, PROGRAMA DO CURSO DE BAILADOS, 1958).

Salvo as menções feitas por Aristófanés Trindade, a pesquisa não encontrou nenhuma outra referência a essa indicação. Ainda no texto do programa, encontra-se o argumento bairrista para justificar o nome de Tânia à frente do grupo:

Tudo o que Tânia Trindade sabe de ballet aprendeu aqui mesmo, no Recife, com Betsy Gatis; com Raul Antonio, realizando trabalho de conjunto; com Bila D’Ávila aprendeu a ministrar a disciplina, estudando coreografia. Não é um cartaz ou produto de importação. É, sob esse aspecto ou sob esse prisma, que o Curso de Bailados do Teatro de Santa Isabel se apresenta ao público (PROGRAMA DO CURSO DE BAILADOS,1958)

O referido programa também trazia uma fotografia e uma homenagem a Bilinha. Quanto à programação, dividida em quatorze coreografias, apresentadas em duas partes, constavam autores, como

Beethoven, Chopin, Khatchaturian, Robert Maxwell, Strauss (na abertura com *Accelerationen*) e José Siqueira finalizando com *Frevo*. Essas duas últimas contaram com a participação de Tânia Trindade. Cinco das coreografias eram com grupos, dois de crianças e três de adolescentes, outras duas eram duos, e solos foram seis. Além de coreografar todas as músicas, Tânia participou em cinco delas: além das já citadas, solou a *Valsa*, de Khatchaturian e dançou os dois duos com a amiga Amanda Pedrosa.

Amanda, inclusive, foi com quem Tânia dividiu a criação das coreografias para outra apresentação das vinte e seis alunas do Santa Isabel, em janeiro de 1960, ao lado das alunas do Clube Português, onde ela também passou a ensinar. Sobre a apresentação desse trabalho, Valdemar de Oliveira fez algumas considerações no Jornal do Commercio de 14 de janeiro de 1960:

[...] embora modesta, constitui, sem dúvida, uma contribuição à vida artística pernambucana no campo do ballet. Estamos diante de um grupo de alunas – e dessa premissa se tem de partir, de modo a que não estejamos a exigir extasiantes momentos de arte. A preocupação de fazer o melhor, de atingir um plano superior, de obter homogeneidade de movimentos de conjunto, é evidente, embora nem sempre o alvo seja alcançado. (JORNAL DO COMMERCIO, 1960).

Em outro momento, aborda a opção musical:

Com pequenas porções de páginas sinfônicas, foi construída a primeira parte do programa, subordinada, escrupulosamente, ao título de 'Experimento de aprendizado de coreografia clássica'. Somente me parece que nenhuma unidade estilística se pode obter, se, num mesmo número, se joga com o mesmo figurino e a mesma coreografia na utilização de páginas de 'espírito' tão dessemelhante como o que informa obras de Beethoven, de Schubert, de Tchaikovsky e de Dvorak, isto é, de clássicos, românticos e contemporâneos. (JORNAL DO COMMERCIO, 1960).

E continua: "A segunda parte se compôs de *divertissements* – alguns bem logrados, quase todos, porém, denunciando pouco feliz tradução coreográfica das sugestões musicais. Nesse particular, muitas oportunidades se perdem na desejada concordância entre o musical e o coreográfico" (JORNAL DO COMMERCIO, 1960).

Conclui contextualizando o trabalho e apontando procedimentos:

[...] saí do Teatro convicto de que não se deve desestimular quem tão dedicadamente trabalha sua arte. É inegável que algum progresso já

se nota nesse espetáculo, em relação aos anteriores. Mas, o caminho a percorrer ainda é muito longo, e Tânia deve prover-se de melhores recursos para enfrentar a jornada. Os fundamentos de sua própria 'escola' devem ser revisados para que se apure a sua técnica e, em consequência, a de suas alunas. [...] No mais, é reconhecer seu esforço imenso, seu trabalho corajoso, obstinado e consciente, sua indiscutível capacidade de trabalho, cuja aplicação reclama, entretanto, melhoria de conhecimentos técnicos e interpretativos (JORNAL DO COMMERCIO,1960).

A despeito dos reconhecidos esforços empreendidos, as dificuldades no campo da criação (pouco feliz tradução coreográfica das sugestões musicais), o descompromisso com a criação artística (nenhuma unidade estilística se pode obter com o mesmo figurino e a mesma coreografia na utilização de obras de Beethoven, de Schubert, de Tchaikovsky e de Dvorak), a carência de conhecimentos técnicos e de revisão dos fundamentos de ensino, enfim, tudo isso foram evidências que sinalizaram para as precárias condições na condução desse projeto no teatro municipal do Recife.

Dessa maneira, o empreendimento de efetivação de um grupo de dança para o Teatro de Santa Isabel, símbolo das artes cênicas da cidade, foi frustrado. Desse modo, as aspirações do Recife na constituição (ao menos de uma célula) de um corpo de baile que, com Bila D'Ávila passara a um curso de formação com atuação artística – algo bem mais apropriado à cidade –, foram paulatinamente minguando e resultaram na efetivação de (mais) uma escola de dança ou academia, como comumente se chamava na época. Como lembram as palavras de Waldemar de Oliveira: “Estamos diante de um grupo de alunas – e dessa premissa se tem de partir, de modo a que não estejamos a exigir extasiantes momentos de arte” (JORNAL DO COMMERCIO,1960).

Longe de seguir orientações para investir em qualificação e conhecimentos, como as sugeridas por Waldemar, com o passar dos anos, Tânia Trindade, sua diretora, manifestaria as características com as quais fundamentou sua atuação profissional à frente das aulas no Teatro de Santa Isabel. E um texto no programa de 1972, contendo sua assinatura, evidencia isso:

[...] Formamos, para que atingíssemos uma situação de equilíbrio, de conscientização, uma só família. Todas nós, indistintamente, professoras ou alunas, buscamos transmitir, divulgar as danças clássicas num plano de relevo, de superioridade [...] Todas nós nos irmanamos e nos compreendemos para que chegássemos a entender

a música erudita como uma mensagem muito pura, de quase santidade [...].(PROGRAMA DO BALLET DA PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, Teatro Santa Isabel, nov.1972)

O fato de Tânia haver reimpresso na íntegra esse texto nos programas de 1973 e 1975, e a parte supracitada, nos programas de 1982 e 1990, e ainda publicado no Diário de Pernambuco de 24 de setembro de 1977, demonstra que tais ideias a acompanharam por um tempo significativo e, seguramente, conformaram a mentalidade e os valores com os quais a professora balizou suas relações pedagógicas e profissionais.

Contudo, a condição de escola foi finalmente assumida em 1971, quando houve uma posição oficial em relação à denominação daquilo que já havia sido chamado, entre outros nomes de: Corpo de Baile, Curso de Bailados, Curso de Ballet Clássico e até Curso de Danças Clássicas e Folclóricas. De maneira que no programa das apresentações de 6 e 7 de novembro de 1971, no Santa Isabel, foi declarado que:

Parte o então Ballet Clássico do Teatro Santa Isabel – como era até então conhecido – para uma dimensão nova [...] Daí porque, atendendo a essa necessidade, o secretário Edmir Régis – titular da Educação e Cultura da Municipalidade – decidiu transformá-lo, concedendo-lhe condições privilegiadas e oficiais na Escola de Ballet da Prefeitura Municipal do Recife. [...] Hoje, a ESCOLA DE BALLET DA PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, oficializada, mercê dessa nova dimensão, constitui-se uma grande realidade no cenário artístico cultural de todo o Estado (PROGRAMA DO BALLET DA PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE,1971)

Por fim, a relação do ensino de dança com o Teatro de Santa Isabel teria seu capítulo final na gestão de Ariano Suassuna como Secretário de Educação e Cultura da Prefeitura do Recife, quando ele teria baixado uma portaria no dia 19 de julho de 1976 e publicado no dia 23 no Diário Oficial da União, recomendando a transferência da professora Tânia Trindade para o Centro Interescolar de Beberibe (bairro da periferia), uma vez que o Governo estava empenhado em dinamizar as atividades dos Centros Sociais Urbanos. Essa mudança gerou um conflito que foi parar na Junta do Trabalho e culminou no afastamento da professora, sendo assim justificado pelo Secretário Ariano:

A professora Tânia Trindade e a professora Ivonete José de Melo foram contratadas pela Prefeitura Municipal do Recife para dar aulas

de dança, e essas aulas eram ministradas no Teatro Santa Isabel, como poderiam sê-lo em qualquer outro prédio ou órgão integrante da Secretaria de Educação e Cultura do Recife. Entre esses órgãos, existem o Centro Interescolar de Beberibe e o de Tejipló. Ainda no tempo em que a Secretaria era dirigida por meu antecessor, Alfredo de Oliveira, este transferiu a professora Ivonete José de Melo para o Centro de Tejipló, o que fez, aliás, por sugestão da professora Tânia Trindade. A professora Ivonete José de Melo acatou a decisão de seu superior hierárquico e ainda hoje ministra aulas de balé em Tejipló, com grande frequência e proveito para as moças, meninas e adolescentes daquele bairro pobre que, sem isso, não teriam nunca tal oportunidade (SUASSUNA, 1977, p. A-15).

Ariano segue dizendo que, com a oferta de aulas em Tejipló, surge uma “situação anômala” para a Secretaria, na medida em que dos dois Centros Interescolares que a ela cabia atuar, só a um foi oportunizada aula de dança.

[...] Então, para corrigir essa anomalia – e seguindo, aliás, o caminho que ela (Tânia) indicara para sua colega, professora Ivonete Melo – transferi as aulas de dança que a professora Tânia Trindade ministrava no Teatro Santa Isabel para o Centro de Beberibe (SUASSUNA, 1977, p. A-15).

E conclui dizendo:

[...] A professora Tânia Trindade, ao contrário de Ivonete José de Melo, recusou-se a ir para Beberibe: alegou que sua transferência era uma demissão indireta e moveu ação contra a Prefeitura por causa disso. A professora Tânia Trindade apelou para o Tribunal Superior que negou sua apelação e confirmou a sentença da Junta, mandando que ela assumisse seu trabalho. [...] (SUASSUNA, p. A-15)<sup>10</sup>

Ademais do evidente desvio de propósito pelo qual passou essa última versão do projeto e todo o imbróglio que a caracterizou, a efemeridade dessa iniciativa (como também de sua congênere apresentada anteriormente) é decorrente do descompromisso que o poder público tem com a área da cultura e da dança e sua conseqüente ausência (ou fragilidade) de políticas públicas.

Por outro lado, tais ações trazem uma característica, que, por vezes, pontuou diversos empreendimentos da dança em Recife: o protagonismo de pessoas do teatro. Esse traço marcaria ainda várias outras iniciativas, como a

<sup>10</sup> Em razão de um acordo realizado no Tribunal Regional do Trabalho da 6ª Região, citado no processo RO-126/77, Tânia Trindade teve sua data de admissão retificada de 01.05.1971 para 06.09.1957 – ocasião em que passou a ministrar aulas em substituição a Bila D’Ávila. Aposentou-se no serviço público em 1985 sem nunca mais ter voltado ao Teatro de Santa Isabel para ministrar aulas.

gravação em disco de uma aula de balé, e a criação do Curso Oficial do Serviço Nacional de Teatro - SNT e da Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco - ACTP.

A passagem do coreógrafo e professor tcheco Vaslav Veltchek (1897-1968)<sup>11</sup>, pelo Recife, em fevereiro de 1959, gerou uma contribuição especial para a cidade e a pedagogia da dança. Ele havia sido convidado para ministrar um curso intensivo de um mês no Teatro de Santa Isabel, por iniciativa e produção de Alfredo de Oliveira, que, para tanto, mobilizou as principais professoras de dança da cidade.<sup>12</sup>

O êxito coletivo não passou despercebido, tendo também seu destaque na imprensa local: “O festival de ballet organizado por Alfredo de Oliveira, em homenagem ao professor Vaslav Veltchek, realizou-se com um brilho que correspondeu a uma surpresa. Já existem efetivamente bailarinas-em-flor no Recife” (DIÁRIO DA NOITE, 1959). Foram várias as contribuições diretas e indiretas advindas da produção que oportunizou a passagem de Veltchek pelo Recife, porém, a título de exemplo, somente duas serão citadas. Uma aconteceu no encerramento do seu curso, quando o eminente coreógrafo e professor proferiu palestra e promoveu a primeira aula de balé pública na cidade do Recife com as alunas fazendo exercícios técnicos de balé, executados na barra e ao centro.

A outra, quando Veltchek gravou, na Mocambo (famosa gravadora recifense da época), o disco *Aula de Ballet*, com músicas de Tchaikovsky,

---

<sup>11</sup> Vaslav Veltchek se iniciou na Ópera de Praga, sua cidade natal, e contou na sua formação com a participação de mestres, como o russo Nicolas Legat (1869-1937), da Escola Imperial de Ballet; Rudolf von Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973). Veltchek foi primeiro bailarino na Iugoslávia; depois dançou em Paris, e, em 1926, dirigiu, em Milão, o Teatro de Pantomima Futurista com o ícone do futurismo, o poeta Marinetti. Na América do Sul, trabalhou no Uruguai e na Venezuela, mas foi no Brasil onde se naturalizou e casou com a bailarina paulista Marília Franco, em 1942. Aqui, dirigiu e coreografou a primeira temporada oficial do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1939. No Brasil, Veltchek também seria responsável pela fundação da Escola Experimental de Bailados de São Paulo e do Conjunto Coreográfico Brasileiro.

<sup>12</sup> Na apresentação das coreografias de Veltchek, as alunas do seu curso, acompanhadas pelo piano de Miriam Ciarlini, interpretaram três prelúdios de Francisco Mignone: *Brincando*, *Cerimonioso* e *Tortura*.

Na segunda e terceira parte do programa, as alunas da professora Flavia Barros apresentaram duas coreografias: *Estudo Clássico* e *Baile das Debutantes*; e as alunas de Ana Regina dançaram as quatro seguintes: *Concerto*, *Tchaikoviskeana*, *Pas de Quatre* e *Suíte Nº 1* (subdividida em *Valsa*, *Dança*, *Romance*, *Polca* e *Galope*).

executadas ao piano pelo maestro Néelson Ferreira. Na capa do LP, em um fragrante colhido em uma de suas aulas no Recife, aparecia Veltchek e as alunas Iara Ione Tabosa de Almeida, Nadja Naira Machado, Eliane Isis Vieira e Gerluce Amorim.

Acompanhava o disco um libreto sistematizado metodologicamente com explicações sobre os exercícios e ilustrações feitas pelo artista plástico Wilton de Souza. Embora apresentando limitações circunstanciais, o projeto inegavelmente tinha seu valor, era promissor e certamente inédito no país. Veltchek se referindo a tais aspectos, escreveu a seguinte nota no final da publicação (de 1959): “Esta aula está longe de ser completa. Aliás, é pela primeira vez que se está experimentando semelhante lançamento. Apesar de não ser completa para os exigentes, servirá sempre bem e será suficiente para o uso para o qual é destinada. Prometemos que, na próxima vez, faremos melhor”.

Naquele momento, não havia dúvidas de que a dança do Recife já vivia um momento auspicioso, como antes havia sinalizado o seguinte fragmento de matéria jornalística:

[...] O fato é que o *Ballet* está tomando muito impulso no Recife, e os diversos cursos existentes são bem frequentados, destacando-se os dirigidos pelas professoras Norma Franco, Ana Regina, Betsy Gatis, Tânia Trindade, Flavia Barros e Hilda de Arruda. Eles se constituíram, sempre, fatores preponderantes do progresso que se assinala hoje, nesta capital. [...] (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1958).

:

Ficou claro que tal progresso, num grau de articulação nunca antes experimentado, recebeu os incrementos do conjunto de ações multidisciplinares que envolveram a passagem de Veltchek pelo Recife. E as evidências positivas logo passaram a ser percebidas, como atesta a seguinte matéria de capa do tabloide Diário da Noite, de 28 de outubro de 1959, cuja manchete foi a seguinte: *O Ballet cresce no Recife*.

*O Ballet cresce surpreendentemente no Recife. Centenas de moças, orientadas por dezenas de professoras, estudam a arte que consagrou Pavlova. Clubes sociais mantêm cursos especializados. Educandários intensificam o gosto pelo ballet. Estabelecimentos e professoras, como Ana Regina e Flavia Barros, apresentam anualmente festivais no palco do Teatro de Santa Isabel. [...] O público tem acompanhado esse progresso e dá sua receptividade ao*

movimento. Isto atrai famosas exibições para o Recife: recentemente, Vaslav Veltchek, que aqui manteve curso intensivo de *ballet*, é bom exemplo (DIÁRIO DA NOITE, 1959).

Alguns anos mais tarde, outra experiência, também de iniciativa de pessoas ligadas ao teatro, exporia, mais uma vez, o descaso do poder público com os projetos culturais.

Em 1962, o SNT, que hoje corresponde à Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, resolveu pôr em prática um plano de criação de Cursos Oficiais de Ballet em várias capitais do país. Quem estava designada para o Curso do Rio de Janeiro era Daleni Rocha Paes, filha do teatrólogo Daniel Rocha, mas, em razão da transferência do seu marido, o chefe de vendas da Remington, Estevão Prieto Paes, para o Recife, Daleni assumiu o curso na capital pernambucana, por indicação de José Maria Marques, presidente da Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco-ACTP.<sup>13</sup>

As aulas regulares se iniciaram no dia 6 de agosto de 1962, às segundas e quintas feiras, das 14 às 16 horas. Cinco meses depois, em janeiro de 1963, novamente acompanhando seu marido, Daleni se transferiu para o sul do país. Assim, o novo delegado do SNT em Pernambuco, Alfredo de Oliveira, tomou a iniciativa de designar sua filha, Solange Lapa de Oliveira, para assumir as aulas do Curso em 4 de março de 1963.

No entanto, no domingo 18 de agosto desse mesmo ano, todos foram surpreendidos pelo Jornal Diário de Pernambuco (1963) que exibia a seguinte manchete em letras garrafais: “SUSPENSO ATÉ SEGUNDA ORDEM O CURSO OFICIAL DE BALLET”. A matéria mostrava como, já naquela época, a política cultural do governo federal trabalhava de costas para grande parte do país. Além disso, a matéria trazia os motivos da suspensão: “Por quê? É a pergunta que naturalmente todos farão. E a resposta será uma só: O SNT não cumpriu, em Pernambuco, como de resto em todo o Brasil, exceção apenas para São Paulo e Rio, a missão que lhe é destinada”.

---

<sup>13</sup> A formação de Daleni incluía aulas de balé com Madeleine Rosay (1924-1996) aos oito anos, em um curso que havia na União Nacional dos Estudantes-UNE. Após dois anos, parou, tendo retomado tempos depois na Escola do Teatro Municipal do Rio, onde permaneceu por cinco anos. Ainda estudou três anos com Eros Volúcia, e, através do Ministério da Educação e Cultura-MEC, teve a oportunidade de excursionar pela Bahia e Minas Gerais, por três vezes.

Havia oito meses que o SNT não enviara nenhum recurso para a ACTP, cuja participação no Curso não incluía seu custeio, de modo que a decisão de parar com as aulas foi uma medida radical, de última instância, visando pressionar o órgão governamental, como fica claro nesse outro momento da referida reportagem: “A suspensão das aulas é, também, uma forma de protesto. Não é possível que prevaleça, por tempo indeterminado, a falta de apoio oficial às iniciativas promovidas pelo poder público”(DIÁRIO DE PERNAMBUCO,1963).

A Associação de Cronistas Teatrais de Pernambuco-ACTP apoiou a suspensão do Curso por parte da delegacia regional do SNT. Além do mais, o secretário da ACTP, o jornalista Adeth Leite, na conclusão de uma de suas matérias jornalísticas, denunciou o lado tendencioso que perpassava o tema: “Isso comprova que o SNT é um órgão inoperante e que, se existe, é apenas para servir a uns poucos com prejuízo material e moral para o resto do país”(LEITE,1963).

O fato é que as circunstâncias de foro pessoal, que haviam permeado a inauguração do Curso não existiam mais. Algo, inclusive, apontado pelo mesmo Adeth Leite, em matéria publicada no Diário de Pernambuco, de 14 de setembro de 1963:

[...] A verdade é que tudo no SNT tem sido feito até agora, em forma de arranjo. E assim aconteceu com o Curso Oficial de Ballet, mandado instalar em Pernambuco pelo SNT, ao que parece apenas para atender a momentânea transferência da bailarina Daleni Rocha Paes do Rio para Recife. E o resultado disso é que aí estão cinquenta alunas matriculadas em pleno exercício, há dois meses, sem aulas necessárias [...].

Como se pode imaginar, o Curso suspenso “até segunda ordem”, nunca mais reabriu. No entanto, para além do juízo de fato (ou mesmo de valor), é possível entrever em tais ocorrências o empoderamento da circulação presencial da informação artística.

Importa ainda dizer que, em contraponto aos percalços da gestão pública da cultura e às iniciativas do “pessoal do teatro”, algumas diretoras de academias/estúdios/cursos/escolas particulares também empreenderam mediante ações de cunho artístico que se transformaram em experiências paradigmáticas. O “Grupo de Balé do Recife-GBR” (1972-1979) e o “Balé

Armorial do Nordeste” (1976-1977), ambos dirigidos por Flavia Barros<sup>14</sup> – também sócio proprietária de escola particular –, são dois dos mais reconhecidos exemplos históricos, que, embora pontuais, podem ser considerados experiências significativas no âmbito da criação coreográfica e formação de grupo.

#### 1.4 GRUPO DE BALÉ DO RECIFE

A ideia da criação de um grupo como o “Grupo de Balé do Recife-GBR”, vinculado a uma escola de dança, era aparentemente redundante, pois o Curso de Danças Clássicas Flavia Barros (SIQUEIRA, 2004), dentro das condições que a época oferecia, já reunia alunos em grupo para dançar eventualmente, tanto na cidade como fora dela. A propósito, cabe lembrar que esse padrão de grupos de dança ligados a cursos, clubes sociais e/ou esportivos, escolas formais, e mais tarde, às academias, foi a forma de existência que a dança cênica encontrou para se organizar e se multiplicar em Recife, ao longo de praticamente todo o século XX<sup>15</sup>.

E, se por um lado, como já foi dito, esse modelo estava mais relacionado às atividades de comercialização do ensino da dança e menos às de investimentos no campo da criação e atuação artísticas, por outro, a ele se deveu o processo de formação em dança cênica no Recife. Isso porque, na ausência de escola de dança que formasse bailarinos para companhias profissionais, oficiais ou independentes, foi mediante esses empreendimentos de ensino (quase sempre particulares) e de seus grupos que se deu a formação e produção artística em dança na cidade. Logo, esse pode ser considerado como um processo de formação, principalmente por causa do aspecto continuidade subjacente a ele, pois dele resultaria, a seguir, a multiplicação de bailarinos, coreógrafos, professores e a constituição de companhias e plateias cada vez mais interessadas em dança. Enfim, todo um

---

<sup>14</sup> Informa-se que a grafia do nome Flavia, de procedência portuguesa, não leva acento agudo.

<sup>15</sup> Além da própria Flavia Barros, que manteve grupos vinculados ao seu Curso de Danças, foram encontrados registros de aulas e apresentações de grupos decorrentes delas, no Clube Atlântico (1940), em Olinda; nos clubes Náutico, Português e Internacional (notadamente nas décadas de 1940 e 1950), em Recife; e no Colégio Vera Cruz (1940), entre outros exemplos possíveis. (SIQUEIRA, 2004b; SIQUEIRA, 2005).

enriquecimento e desenvolvimento da paisagem cultural da dança como será visto posteriormente.

Portanto, em 1972, o Curso de Danças de Flavia Barros já possuía um grupo de dança com relativa projeção no meio local e até fora dele. Um bom exemplo disso são as suas participações no Troféu Nijinsky; nos Encontros das Escolas de Dança do Brasil, em Curitiba e Brasília; em apresentações em João Pessoa-PB, Maceió-AL e Penedo-AL; em espetáculos do Teatro de Amadores de Pernambuco-TAP, na Paixão de Cristo de Nova Jerusalém-PE; e em programas de TV no Canal 2 (em Recife-PE). No âmbito dos festivais, registra-se a participação no I Festival de Ballet do Recife, em 1969, com duas coreografias de Flavia Barros: *Episódios* e *Coreografia* bem como no Festival de Inverno de Campina Grande-PB e no Festival de São Cristóvão-SE, que tiveram um papel fundamental na consolidação da dança em alguns estados do Nordeste. Em uma época na qual a produção de dança cênica da região tinha caráter endêmico, ficando circunscrita aos limites de algumas capitais, tais festivais foram os principais responsáveis pela circulação de espetáculos e da informação de dança. Isso em um momento no qual a própria informação e o acesso a ela eram precários.

Todo esse contexto regional estimulou Flavia, sua sócia Ruth Rozenbaum e vários de seus alunos a pensarem em estruturar um grupo de dança que, embora sediado na escola, almejasse níveis de atuação técnica e estética para além dos padrões dos agrupamentos sazonais comumente encontrados nos estabelecimentos de ensino não formal – inclusive no próprio Curso de Danças Flavia Barros em experiências antecessoras ao GBR. Para os alunos mais destacados do Curso e principais candidatos a integrarem o novo grupo, essa foi a oportunidade de “fazer algo maior do que ser somente aluno de um curso de dança” (SIQUEIRA, 2004a), declara Flavia, tentando reproduzir o clima de entusiasmo daquele momento.<sup>16</sup>

O primeiro passo foi a organização de um repertório que gerasse oportunidades de apresentações e viagens, viabilizando a participação em

---

<sup>16</sup> Nascida em 31 de maio de 1934, em Niterói, Flavia Barros iniciou seus estudos com Yvone Mara Forte e diplomou-se pela Escola de Dança do Teatro Municipal da Prefeitura do Distrito Federal, então Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 1957. Nas férias do ano seguinte, ela veio para o Recife e fundou com Ruth Rozenbaum o Curso de Danças Clássicas, iniciando, assim, um percurso como professora que se estende até os dias de hoje. (SIQUEIRA, 2004a)

eventos de dança. Como o grupo e seu repertório se constituiriam em uma produção da dança local, levada a outras cidades por bailarinos de Recife que, por sua vez, foram preparados e coreografados, por uma artista radicada na cidade, optou-se, então, pelo nome Grupo de Balé do Recife.

A temporada de estreia ocorreu nos dias 18,19 e 20 de agosto de 1972, no Nosso Teatro, em Recife, atual Teatro Waldemar de Oliveira.<sup>17</sup> Flavia é enfática ao caracterizar o GBR como um grupo não profissional, que a organização inicial do grupo não previa pagamento para seus integrantes, ao contrário, a ela cabia as despesas com as montagens dos espetáculos. Os apoios, segundo ela, eram destinados quase sempre à divulgação, e a contrapartida acontecia mediante a veiculação de marcas e propagandas nos programas das apresentações. As despesas de viagens normalmente eram da responsabilidade de quem os convidava, “mas, cachês, nunca recebemos” (SIQUEIRA, 2004a, p. 59), esclarece ela, cuja intenção era a de mostrar um trabalho que, do ponto de vista da estrutura, e conseqüentemente da qualidade, fosse o mais perto possível do profissional. No entanto, houve ocasião em que a própria Flavia declarou – embora sem especificar quantidade nem duração –, a existência de um apoio financeiro da parte do governo do Estado.

É no limiar entre escola e grupo, em uma experiência híbrida de uma profissionalização possível na época que o GBR irá procurar se diferenciar do grupo do Curso de Danças Clássicas Flavia Barros e dos demais grupos da cidade, cujas atividades - inclusive as de criação e circulação de coreografias – eram essencialmente pedagógicas e estavam prioritariamente atreladas ao ensino da dança. Os componentes do GBR precisavam manter a técnica e o repertório por meio de aulas e ensaios diários assim como aprender as novas criações e participar de todos os espetáculos que o grupo realizasse. O horário respeitava alguns compromissos importantes da agenda dos jovens bailarinos. “As moças faziam faculdade, os rapazes, alguns trabalhavam... era melhor no

---

<sup>17</sup> No elenco, estavam: Eliana Cavalcanti, Alcides Muniz, M<sup>a</sup> do Carmo Guimarães, Alna Prado, M<sup>a</sup> Cristina da Fonte, Ana Regina Lins, Suzana Brasileiro de Araújo, Branca Viriato de Medeiros, Helena D’Assumpção, Ana Margarida Maranhão, Izabel Silva Teles, M<sup>a</sup> do Rosário Oliveira, Bettina Duque, Sylvia Barreto, Fred Salim e Fernando Ribeiro. Nos anos seguintes, também dançaram no Grupo: Telma Barros Cavalcanti, Virgínia Amorim, Ângela Botelho de Andrade e Solange Carmem Bezerra. Mariana Muniz e Ceme Jambay foram convidados em algumas viagens, e ainda, Michele Pereira, Luciana Samico, Carol Lemos e Dóris David de Souza participaram das apresentações para escolas públicas. Idem, p. 58.

fim da tarde que o horário era mais livre”, justifica Flavia (SIQUEIRA, 2004a, p. 59).

Claramente estimulado pela estrutura organizacional de grupos nacionais, o GBR irá adaptar ao ambiente da dança do Recife uma experiência de organização de grupo até então pioneira na cidade. Um trabalho com mais seriedade, aqui entendido como um maior nível de comprometimento de seus integrantes, com mais investimento de tempo, de criatividade e de melhoramento técnico. E mais, uma estrutura que possibilitasse maior disponibilidade para ensaios, conhecimento de algumas obras consagradas do repertório mundial e, ainda, a experiência de dançar com bailarinos profissionais de fora, a exemplo de Alcides Muniz e Mariana Muniz, entre outros.

A respeito de Alcides Elias Alves, Muniz, a primeira coisa a se dizer é que, embora Mariana e ele tenham o mesmo sobrenome, não eram irmãos. Alcides nasceu no interior de Pernambuco, na cidade de Água Preta. Iniciou-se no balé por meio de Bila D’Ávila, no curso oficial do Teatro de Santa Isabel, em Recife, tendo, em seguida, estudado no “Curso de Dona Flavia”, também em Recife, onde se destacou atuando em *Rondó Capriccioso*, *Alma Brasileira*, *Bachianas* e *Comediantes*, entre outros. Em 1965, inaugurou um procedimento, que ainda hoje é emblemático na região. Foi ele, certamente, o primeiro bailarino pernambucano a ir para o exterior, em busca de melhores oportunidades na área. Na Europa, Alcides inicialmente dançou por três anos, na companhia Verde Gaio de Portugal (atual Gulbenkian), para depois trabalhar em companhias de Viena, Ruão, Tirol, e Nantes. Acumulou experiência dançando ao lado de Galina Samtsova, Margot Fonteyn, Jelko Yurecha, Paula Hinton e Juan Juliano. Participou de temporadas na África, nos Estados Unidos, Japão, Alasca, Tailândia e Canadá. Além de Flavia Barros, estudou com Nora Kiss, René Bom e Rosella Hightower. Por ocasião da formação do GBR, Alcides retornou ao Recife, para figurar como primeiro bailarino, dançando em parceria com Eliana Cavalcanti, também considerada a primeira bailarina do grupo (SIQUEIRA, 2004a).

Mariana Muniz nasceu em Caruaru-PE, em 1957. Filha de artista plástico, desde criança esteve em contato com a arte. Aos oito anos de idade, iniciou seus estudos de balé no Curso de Danças Clássicas Flavia Barros, em

Recife, sendo logo depois descoberta e levada para a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde concluiu sua formação em 1974. Lá estudou não apenas o balé clássico mas também a dança espanhola, ritmoplastia, jazz, história da dança, história da arte, didática, coreografia, neoclássico com influência de George Balanchine (1907-1996) e dança moderna. Em 1976, participou do grupo Teatro do Movimento, sob a direção de Angel e Klauss Vianna (1923/1992), o que, segundo ela, mudou seu modo de ver o mundo. Dando continuidade ao seu aprendizado, foi para Nova York, em 1978, visando aprofundar seus estudos em dança moderna na escola de Martha Graham (1894/1991), de Merce Cunningham (1919/2009) e Jennifer Muller. Em contato direto com o contexto renovador da dança brasileira na década dos anos de 1970, Mariana aceitou o convite de Graciela Figueroa para integrar o Grupo Coringa, em 1976, no qual artistas e profissionais com as mais diversas formações apresentavam novas propostas cênicas. Foi aí que teve o primeiro contato com as artes chinesas, técnica que aprofundaria posteriormente com a mestre Liu Pai Ling e com a profa. Maria Lucia Lee. Em 1983, trabalhou novamente com Klauss Vianna, então diretor do Grupo Experimental do Balé da Cidade de São Paulo, que buscava formas de expressão mais modernas e inovadoras para a cena paulistana. Nesse início da década de 1980, Mariana, já com sólida formação em dança, partiu para estudos teatrais com Stephane Dosse, em 1984. Logo depois, em 1985, viajou para a França a fim de estudar na Sorbonne com Annick Maucouvert e estagiar na Cia de Maguy Marin, uma das grandes estrelas da dança contemporânea francesa. Com tal formação eclética e consistente carreira profissional, Mariana trabalharia ainda com nomes, como Roberto Lage, Eduardo Tolentino, Jorge Takla, Antônio Abujamra e Ulysses Cruz.<sup>18</sup>

Além dos já citados Alcides e Mariana Muniz, também vieram de fora ministrar cursos intensivos, professores, como William Dollar, Clyde Morgan, Rolf Gelewsky, Renée Gumiel, Gerry Marezky, e Beryl Jackson, da Royal Academy of Dancing, de Londres. Cada um a sua maneira contribuiu para a dança local. Por exemplo, a francesa considerada uma das precursoras da dança moderna no Brasil, onde se radicou desde 1957, Renée Gumiel (Saint-

---

<sup>18</sup> Fonte: <http://www.agendadedanca.com.br/mariana-muniz-comemora-40-anos-de-carreira-com-exposicao-fotografica>, acessado em 21/03/2017.

Claude, 20.10.1913 – São Paulo, 10.09.2006) propunha uma abordagem com ênfase na integração entre personalidade e movimento expressivo por meio do corpo cênico sensível (NAVAS; DIAS, 1992). O americano afrodescendente, Clyde Morgan (2014), cujo currículo inclui graduação na Universidade Estadual de Cleveland e no Bennington College, estreia com José Limon, e estudos com Merce Cunningham, *New Dance Group*, Robert Joffrey, Paul Sanasardo, e o Balé Russo de Monte Carlo Studios; depois de completar anos de serviço nos palcos de Nova York, ele começou a segunda fase de sua carreira no Brasil, onde ocupou o cargo de coreógrafo e diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia. Com o GBR, chegou a montar um espetáculo, resultante do curso, composto de cinco coreografias, entre as quais se destacou *Suíte Afro-Americana*.

Houve ainda as visitas ilustres que eventualmente o Curso de Flavia Barros recebia, das quais se pode registrar as de Nina Verchinina, Richard Cragun, Márcia Haydée, Tatiana Leskova, Eleonora Oliosi, Eric Vane e Armando Nesi.

Quanto àquela que se tornaria coreógrafa e professora de renome nacional e internacional, a bailarina de origem (filiação) e formação russas, naturalizada brasileira, Tatiana Hélène Leskova – ou Tatiana Yourievna Medem Leskov –, nascida em Paris, em 1922. Flavia a conhecia do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja direção Leskova assumiu pouco tempo depois de chegar ao Brasil, em 1944, fugida da 2ª Guerra Mundial. Tatiana que havia ingressado aos 16 anos, no Original Ballet Russe do Coronel de Basil, em Londres, já na primeira temporada com a companhia, em Londres, passou a conviver com nomes históricos do balé e das artes em geral, como Michel Fokine, Bronislava Nijinska, Miró, Pablo Picasso e até Rachmaninov. Nos Estados Unidos, fez a estreia sob a regência de Stravinsky, de Balustrade, de Balanchine, de quem foi amiga pelo resto da vida (BRAGA, 2005; PEREIRA, 2001).

Alguns nomes da lista de ilustres visitantes que vieram ao Recife a convite de Flavia Barros explicam-se pela relação que ela teve e manteve com o Balé Municipal do Rio de Janeiro. São os casos de Eleonora Oliosi, a primeira bailarina do Teatro, tendo recebido o Prêmio Nijinsky de 1961 e de Armando Nesi, que, além de ter sido primeiro bailarino do Teatro, foi

igualmente primeiro bailarino da Fundação Brasileira de Ballet e da Universidade Autônoma do México, onde atuou também como maître de ballet. Recebeu, em 1959, o Troféu Nijinski de Melhor Bailarino, e foi crítico de dança do jornal O Globo, tendo falecido em 17 de outubro de 2008.

Outros desses convidados, porém, evidenciam as relações profissionais que ela cultivava. Dentre eles, figura William Dollar, que estudou com George Balanchine, Michel Fokine, Pierre Vladimirov e Mikhail Mordkin (dos Ballets Russes), e foi o principal bailarino do American Ballet, Ballet Caravan, e outras companhias que antecederam o estabelecimento do New York City Ballet em 1948. Dollar trabalhou com companhias de balé no Japão, Monte Carlo e Brasil – dentre elas, estava o grupo de Flavia –, e fundou uma companhia de balé nacional no Irã (WILLIAM, 2016).

Completa essa lista de nomes estelares Márcia Haydée e Richard Cragun. Márcia Haydée Salaverry Pereira da Silva (Niterói, 18.04.1937) teve formação no Brasil, com Yuco Lindberg e Vaslav Veltchek. Aos dezesseis anos, foi se aperfeiçoar na Royal Ballet School de Londres, na Inglaterra. Em 1957, Haydée iniciou sua carreira profissional no Ballet do Marquês de Cuevas. Quatro anos depois, conheceu o coreógrafo John Cranko, diretor do Ballet de Stuttgart, de onde se tornou a primeira solista. Cranko investiu em Haydée, que se tornou uma estrela internacional, dançando em obras, como Romeu e Julieta, Eugène Oneguïn e A megera Domada. Em 1976, três anos após a morte de Cranko, Márcia assumiu a direção do Ballet de Stuttgart, passando a ser disputada por outros coreógrafos, tais como Maurice Béjart, Glen Tetley, Jiri Kylian, William Forsythe e John Neumeier. Ela era, então, aclamada como a "Maria Callas da dança"<sup>19</sup>. Dentre seus mais importantes partners, estavam Rudolf Nureyev, Jorge Donn, Mikhail Baryshnikov, Anthony Dowell e o americano Richard Cragun (HAYDÉE, 1994).

Cragun (5.10.1944 – 06.08.2012) nasceu em Sacramento, Califórnia. Estudou artes visuais no Banff School of Fine Arts, Canadá e balé

---

<sup>19</sup> Em 1993, Márcia Haydée assumiu também a direção da Companhia Nacional de Dança do Chile. Em 1996, ela resolveu dedicar-se à vida pessoal e passou a viver em uma casa de campo, a quarenta quilômetros de Stuttgart. Contudo, em outubro de 1999, aos sessenta e dois anos, ela voltou a apresentar-se na Europa, dançando a peça *Tristão e Isolda*, com o bailarino brasileiro Ismael Ivo, na Alemanha. A descoberta de afinidades levou a dupla a dançar juntos de novo em outubro de 2000, com um novo trabalho chamado *Aura*, estreado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro ( JORNAL DO BRASIL, 2000, p.8).

no the Royal Ballet School, em Londres, com Vera Volkova em Copenhague, Dinamarca. Como Márcia, o desenvolvimento na dança de Richard Cragun, está associado a John Cranko e ao Ballet de Stuttgart. Ali, Cragun ingressou em 1962, compondo uma trinca mundialmente famosa com John Cranko e Márcia Haydée, com quem se manteria casado por dezesseis anos.

Flavia também se articulou com antigos mestres, como a russa Nina Verchinina (1910-1995)<sup>20</sup>, que, embora nascida em Moscou, estudou balé em Paris, com Olga Preobrajenska, antiga estrela do Teatro Maryinsky. Em uma dessas aulas, ela foi convidada por Bronislava Nijinska para compor a companhia de dança de Isa Rubinstein. Em 1928, estreou como bailarina dessa companhia, experimentando novos movimentos de tronco, braços e procurando linhas mais retas que lhe dessem maior liberdade de expressão (CERBINO, 2001).

Em 1947, por meio de Nina Verchinina, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro conheceria a dança moderna, embora esse primeiro contato tenha sido desastroso:

O Rio de Janeiro, que se orgulhava de sua modernidade e vanguarda artística, demonstrou o quanto faltava amadurecer em termos de conhecimentos de dança. As técnicas de preparação corporal por ela propostas, como o aquecimento no chão para as aulas de dança moderna, foram recebidas com desconfiança e preconceito por parte do corpo de baile do Teatro (CERBINO, 2001, p.32).

Para Verchinina, valores ultrapassados e a desatualização de artistas e público dificultavam a coexistência de uma pluralidade de repertório.

O Municipal vivia em ritmo de O Lago dos Cisnes. Toda e qualquer bailarina só queria usar tutu e a coroa de Odette, como se não existisse outra coisa. E não era isso que eu pretendia fazer. Eu vinha para criar e não, para remontar obras tradicionais. Tive que começar do zero, tentando mudar a mentalidade das pessoas, ensinando outro tipo de passos e movimentos. Foi uma batalha em todos os sentidos (PORTINARI, 1985, p.199).

Esse choque não só mostra como muitos dos decantados ‘avanços’ no Brasil são pueris mas também demonstra o quase tradicional descompasso, que o país vivia em relação ao que se passava no mundo. É com base em

---

<sup>20</sup> O ano é indefinido; algumas fontes dizem que foi em 1903; outras, em 1910 ou 1912. Entre elas, estão FARO & SAMPAIO (1989) e CERBINO (2001).

conjunturas deficientes como essa em que se baseiam os argumentos em prol de iniciativas ou projetos de internacionalização e da circulação da mobilidade da informação, premissas desta pesquisa (PAVLOVA, 2010).

Problemas administrativos e a necessidade de entrar na justiça pelo não recebimento dos seus honorários tornaram inviável o trabalho de Verchinina no Teatro. Em março de 1948, ela voltou para a Europa.

Numa segunda oportunidade, em 1950, ela retornaria ao Rio de Janeiro, mas não para o Municipal e sim para montar o espetáculo *Fantasia e Fantasias* no hotel Copacabana Palace. Naquele momento, declarou que: “A dança moderna já era aceita, sem que ninguém ficasse dizendo, como em 1946, que entortava, aleijava, quebrava. Pude fazer um bom trabalho [...]”(CERBINO, 2001, p.44).

Essa declaração evidencia uma reconciliação que foi selada, quando, em 1955, ela inaugurou sua academia, inicialmente no bairro do Flamengo, permanecendo, assim, definitivamente, no país. Nesse mesmo ano, como coreógrafa convidada do Teatro Municipal, Dona Nina apresentaria *Matizes* e ainda uma remontagem dançada por ela mesma de *Rhapsody in Blue*. Além dessas obras de Verchinina, Flavia Barros também dançaria *Redenção e Narciso*. Esse trabalho teve repercussão lacônica na imprensa: “[...] Narciso, coreografia de Nina Verchinina, cuja execução por Johnny Franklin (como Narciso), Flavia Barros, Ruth Lima (1939-) e Cecília Wainstok (ninfas) foi bem sugestiva” (FRANÇA, 1955).

Por outro lado, o crítico do Jornal do Brasil, Mário Nunes, em 1956, viu assim a participação de Flavia em outra criação de Verchinina: “*Noturno*, com música de G. Fauré, coreografia de Nina Verchinina, foi executada por Flavia Barros, que me pareceu talento espontâneo, leve, descuidados seus passos, numa visão de mocidade contente, dançou descalça, amplos e livres seus movimentos” (NUNES, 1956).

Por fim, tem-se o entusiasmo bairrista do jornal O Fluminense, de Niterói: “A jovem bailarina niteroiense Flavia Barros consagrou-se ontem na exibição da grande Nina Verchinina” (O FLUMINENSE, 1956).

Na avaliação de Flavia, todo o êxito advinha de um trabalho duro nas aulas regulares com Dona Nina. Segundo ela:

Ela [Nina] tinha uma dinâmica tremenda, até exagerava... muitas vezes, as pessoas ficavam 'roxas' de cansaço durante as aulas dela. Então, precisava parar, abanar, tomar água. Ela, inclusive, não admitia que as pessoas se cansassem. A gente contemporizava, dizia que não estava aguentando, parava..., ela ficava chateada... daí a gente ia enrolando, um pouquinho. Com ela, eu fiz aulas de clássico e moderno. (SIQUEIRA, 2004a, p.27)

Foi, inclusive, em uma dessas aulas que Flavia conheceu aquela com quem teria desdobramentos de danças e afetos: a recifense Ruth Rozenbaum. Posteriormente, as duas trabalhariam juntas, por vinte anos consecutivos, no Recife e selariam uma amizade, que se estende até hoje.

Elencar tais relações e experiências com profissionais de alta projeção e reconhecimento na história da dança evidencia a credibilidade desfrutada por Flavia Barros e o seu potencial para empreender, bem como o manancial artístico e pedagógico que permeou o surgimento do GBR.

De uma maneira geral, ações como essas oportunizaram aos alunos e integrantes do GBR – que almejavam efetivamente se tornarem bailarinos em uma escala profissional –, a perceber que a experiência do Grupo era também uma amostra das exigências e possibilidades que uma opção desse tipo significaria. E contribuiu, ainda, para a noção de que, caso eles já tivessem feito suas escolhas, o GBR poderia ser um caminho inicial, como, de fato, foi para alguns deles, a exemplo de Michele Pereira e Mariana Muniz. Michele Pereira investiu em uma carreira fora do país e, até recentemente, atuava profissionalmente, na França. Mariana Muniz que viera do Rio de Janeiro, em 1973, a convite do próprio GBR, retornaria a São Paulo, onde passou a desenvolver seu próprio trabalho à frente de uma companhia que leva o seu nome (SIQUEIRA, 2004a).

Seguramente o aparecimento do GBR se constituiu em um diferencial no cenário da dança local. No entanto, esse diferencial parece ter estado presente, também, no repertório do Grupo, que, por sua vez, foi decorrente não só de certo amadurecimento das atividades do Curso de Danças Clássicas Flavia Barros, mas também, e, principalmente, das relações que sua diretora mantinha com uma parcela da nata artística de Recife e do país, como já largamente explanado, estabelecendo uma dinâmica na circulação da informação artística. A título de exemplo, seguem-se alguns casos (SIQUEIRA, 2004a, p. 62-67).

Coreografias, como *Comunicação e Incomunicabilidade* (1970), *Rhythmetron* (1970), *Duas Formas* (1973), *Concepção Moderna Sobre um Tema de Platão* (1973) – posteriormente chamada de *Mito da Caverna*, e *Ritmo Forma e Movimento* (1974), para muitos estão entre as mais marcantes do GBR. São trabalhos representativos de uma fase pioneira de investimentos artísticos na criação em dança no Recife.

Apesar de o repertório do Grupo afirmar as estruturas técnica e estética do balé clássico, algumas obras se diferenciaram por engendrarem algo de investigação em novas expressões coreográficas. As novidades, às vezes, perpassaram o processo, outras, o produto final. Assim foram, por exemplo, nos casos de *Mito da Caverna*, em que a criação da luz acompanhou os ensaios, resultando numa cena com projeção de sombras; e de *Comunicação e Incomunicabilidade*<sup>21</sup>, no qual o Grupo dançava sem acompanhamento musical, no silêncio. Houve, também, aqueles implementos que se fizeram presentes já na idealização da obra, na sua fundamentação teórica, na temática, enfim, comprovando, assim, que Flavia, a partir das sugestões da sua equipe, estava receptiva às ideias que transitavam pelo mundo. Desse modo, surgiu *Comunicação e Incomunicabilidade*, idealizado por Bernardo Dimenstein e inspirado nas ideias de Herbert Marshall McLuhan, autor de *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*.<sup>22</sup>

*Comunicação e Incomunicabilidade* foi estruturada em partes, cujos títulos e subtítulos são esclarecedores:

*Crédito para Comunicadanse* era uma cena-introdução desenvolvida por Bernardo Dimenstein, que articulou interferências sonoras de Cantos Gregorianos, Dissevelt e Stockhausen, e ainda, efeitos visuais com projeção de

<sup>21</sup> Ficha técnica de *Comunicação e Incomunicabilidade*: Idealização de Bernardo Dimenstein, colaboração de Otto Prado (na direção), coreografia de Flavia Barros, música de Joan Sebastian Bach (concerto Brandenburg nº 3, 2º movimento, em sol maior), arranjo e execução de Walter Carlos, figurinos de Bernardo Dimenstein, concepção de luz de Ricardo de Azevedo e sonoplastia de Hugo Martins. Fonte: Opus Cit. p. 63.

<sup>22</sup> Nesse livro, McLuhan chamava a atenção para os modelos de comportamento vigentes nas sociedades em geral e apregoava que uma característica daquele momento era a “repugnância contra todas as formas impostas”. Ele era chamado de “humanista da era da comunicação” ou “filósofo da era da eletrônica”; as suas ideias sobre as tecnologias como extensões do corpo e da inteligência do homem resultaram polêmicas, mas se constituíram como um dos pensamentos de referência nos anos 60, época, como se sabe, de revisão de conceitos e paradigmas. Seu livro de maior projeção foi *Mutações em Educação*. Desacreditado nas décadas seguintes, nos últimos dez anos, vem sendo relido e reinterpretado, assumindo um lugar devido em estudos que abordam a relação corpo e máquina (ciborgues), dança e novas tecnologias.

formas e imagens que ficaram sob a responsabilidade de Josael de Oliveira. A *Incapacidade de se Comunicar* era, efetivamente, a primeira parte do espetáculo, seguida de *O Diálogo do Absurdo*, e, por fim, a última parte, subdividida em duas: *Cena Sem Som* e *O Homem Moderno Não Se Comunica Embora Tente*. Um argumento permeava o discurso do programa: o de que, em decorrência do desenvolvimento tecnológico, e até mesmo, apesar dele, o Homem se isolava, tolhia-se e via minimizadas as suas possibilidades de interação social.

*Rhythmetron* também trazia a mesma equipe de colaboradores: Hugo Martins e Bernardo Dimenstein nos figurinos e na cenografia. Em cena, novamente questionamentos da ordem do dia, de caráter cultural e comportamental, tais como solidão, relacionamento interpessoal, conflito, rejeição e instinto gregário. Tudo isso envolvido em uma dimensão musical de cerca de trinta e sete instrumentos de percussão, que, divididos em três movimentos, estreitamente vinculados ao movimento coreográfico, ofertavam uma visão moderna dos ritmos brasileiros. A música era de Marlos Nobre de Almeida, composta especialmente para que o coreógrafo americano Arthur Mitchell (1934), fundador do Dance Theatre of Harlem, montasse, em 1968, a primeira versão de *Rhythmetron* para a Companhia Brasileira de Balé, que, depois, cedeu o direito de utilização da partitura musical a Flavia Barros (JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 1968).

Com música de Semprun e Cristoudoulides e figurinos de Bernardo Dimenstein, em 1973, outro trabalho abordou os condicionamentos que geram visões limitadas e parciais do conhecimento e da realidade: *Concepção Moderna Sobre um Tema de Platão (Mito da Caverna)*. Dividindo-o em três partes: *Os Seres em Introversão*, *Dança do Ser Automatizado* e *Descoberta e Participação*, Flavia, sob a perspectiva da alegoria da caverna, insistiu em assuntos como introversão, comportamento padrão e comunicação, já tratados anteriormente.

O texto de Platão, por sua vez, também tem três momentos definidos. No primeiro, a descrição da imagem da caverna é a metáfora platônica da realidade sensível, do mundo em que vivemos. Nesse mundo, Platão situa os prisioneiros, acorrentados e imóveis desde a infância, só podendo ver o que se encontra diante deles no fundo da caverna: as sombras.

O conjunto desses prisioneiros é formado pelo homem comum, prisioneiro de hábitos, costumes, e preconceitos que adquiriu desde pequeno e que se constituem em condicionamentos que o fazem ver as coisas de um determinado modo, parcial, incompleto, limitado, distorcido, como “sombras”.

Em um segundo momento, Platão analisa o processo de libertação de um desses prisioneiros, processo esse caracterizado pelo pensador como difícil e, até mesmo, doloroso e sofrido. Isso porque a força do hábito faz o prisioneiro se sentir confortável na situação em que se encontra desde sempre e que lhe é mais familiar.

É só na medida em que consegue adaptar seu olhar à nova realidade que o prisioneiro passa a vê-la e entendê-la melhor, preferindo-a, então, à situação anterior. Ele, entretanto, não se contentando em atingir a luz (metáfora do saber), volta à caverna para mostrar a seus antigos companheiros a existência de uma realidade superior, bem como motivá-los a percorrer o caminho até ela – missão pedagógica dos mais esclarecidos, empreendida pelos bailarinos do GBR aos seus futuros alunos. Pois, em um período, no qual a dança cênica ainda empreendia seus primeiros passos, criações como essas do GBR se debruçaram sobre escritores, apresentaram contornos e características de um pensamento, de certa pesquisa artística, e de um adensamento intelectual, contribuindo, assim, para o início de uma nova feição da dança no Recife.

Ao tomar corpo, essa experiência do GBR, singular para uma época, tornou-se exemplar para a dança de uma parte do Nordeste. Também se tornaria paradigmática para uma geração de bailarinos, futuros professores, coreógrafos e diretores de grupos da região. Se aqui não cabe abordar a extensão e os desdobramentos, ao menos é pertinente apontar as primeiras reverberações por meio das ações de Maria Elizabeth de Oliveira no Curso de Balé do Teatro Santa Roza, em João Pessoa; de Roosevelt Pimenta no Balé da Cidade do Natal<sup>23</sup> e de Eliana Cavalcanti<sup>24</sup>, contribuindo para a consolidação do ensino de balé em Maceió.

O êxito decorrente das opções profissionais depende de inúmeras variáveis, no entanto Flavia atribuiu aos poucos recursos financeiros do

---

<sup>23</sup> Conferir SENA (2011).

<sup>24</sup> Mais informações em CAVALCANTI (1999) e CAVALCANTI (2008).

empreendimento uma certa responsabilidade nesse processo seletivo: “Muita gente queria ser bailarino, mas no fim acabou não dando, porque a gente não tinha verba”(SIQUEIRA, 2004a).

Mesmo assim, os bailarinos do GBR ganhavam sapatilhas e, para as apresentações, não tinham, como anteriormente, que arcar com os custos de figurinos, algo comum na estrutura de cursos e academias de dança daquele período, e dos subsequentes.

Outro aspecto da trajetória do GBR, considerado pioneiro para o meio da dança local, foi o da circulação dos espetáculos. No mesmo ano de sua criação, o GBR dançou no Teatro Castro Alves, em Salvador, nos dias 26, 27 e 28 de outubro de 1972, por meio do programa de intercâmbio das secretarias dos estados de Pernambuco e Bahia. Ainda como parte do programa, a Secretaria de Educação e Cultura da Bahia havia realizado em julho uma exposição de arte moderna denominada *Hoje* (SIQUEIRA, 2004a).

O ano de 1973 fazia parte de uma época, na qual periodicamente um estado da federação oferecia à capital federal uma bandeira do país, acompanhada de programação cultural comemorativa da troca desse símbolo nacional. Em maio desse ano, o GBR integrou o conjunto de atrações que tomaram parte da cerimônia oficial chamada *Bandeira Sempre ao Alto*. Além dessa participação, o GBR apresentou-se na Sala Martins Pena, onde dançou *Rhythmetron*.

Além do já referido apoio obtido junto ao governo de Pernambuco, o GBR passou a integrar o Programa Ação Cultural, PAC (sic), do Ministério da Educação e Cultura-MEC, em 1974. O Programa, articulado com as Secretarias de Educação e Cultura dos diversos estados participantes, consistia na circulação de trabalhos artísticos de música, dança, teatro e literatura.

Assim, deu-se início a uma série de viagens, começando no Teatro Carlos Gomes em Vitória – ES, nos dias 19 e 20 de julho. Em Campos, no Rio de Janeiro, as apresentações aconteceram no Ginásio Olavo Cardoso do Automóvel Clube Fluminense, nos dias 21 e 22 de julho. Fortaleza foi a primeira cidade do Nordeste no roteiro do Grupo. Ali, nos dias 24 e 25, do mesmo mês, o GBR dançou no Teatro Universitário. A turnê continuou no Teatro Alberto Maranhão, de Natal, em 27 e 28, e, no dia 30, teve sequência

em João Pessoa, no Teatro Santa Roza. Seu encerramento se deu em grande estilo, no dia 3 de agosto, no Teatro de Santa Isabel.

Para além de programas como o mencionado PAC, da década de 1970, o lastro financeiro que viabilizou o GBR foi proveniente do governo do Estado de Pernambuco e contou com o apoio do então secretário de educação e cultura, o coronel Manoel da Costa Cavalcanti<sup>25</sup>. Em outras palavras, foi um posicionamento da gestão pública (não se sabe se por iniciativa própria ou se em resposta a cobranças) frente ao empreendimento artístico cultural representado pelo projeto GBR. Contudo, foi daí que surgiu a iniciativa de um outro programa, provavelmente até então sem precedentes na cidade: o Programa de Integração Cultural. Este consistia em subvenção monetária para o grupo e previa contrapartidas na forma de “aulas-espetáculos”, ou seja, demonstrações sintéticas de aulas de balé, seguidas de palestras e apresentações de coreografias, ou extrato delas, para a rede escolar do Estado.

Embora se saiba que várias das experiências do totalitarismo tiveram financiamento direto de governos, como os casos do GBR e do Balé Armorial, em decorrência da ausência de registros oficiais e/ou acesso a eles, não se têm informações detalhadas, além dos depoimentos dos entrevistados, das condições nas quais se deram os repasses desses recursos.

No entanto, tais aportes financeiros, foram decisivos para a configuração e manutenção do Grupo e perpassou pelos cinco anos de sua existência, sendo sua suspensão, no ano de 1977, determinante para a extinção do GBR (ou vice-versa).

É possível que o projeto GBR tenha se estendido no tempo mais do que se poderia imaginar no início, ou mais do que se pensou que suportaria sua organização estrutural de grupo e de relações interpessoais, com e entre os bailarinos. Isso tudo levou o grupo a um final repleto de fatores variados: havia tensão decorrente de reivindicações profissionais diversas (entre elas, figurava pagamento aos artistas); questões de relações pessoais entre bailarinos, e deles com a direção; a recente extinção do Balé Armorial; e,

---

<sup>25</sup> Para os jovens leitores, vale lembrar que, sendo este o período correspondente ao da ditadura militar no Brasil, havia uma profusão de militares exercendo cargos de primeiro e segundo escalões na gestão pública.

também, a saída de alguns bailarinos por uma ou algumas das razões enumeradas. A direção sentiu muito esse momento, particularmente conflituoso para ela:

Além do mais, no GBR tinha gente que estava exigindo ganhar e viver às expensas dele, mas nós não tínhamos condições de manter, assumir, então saiu muita gente. Foi difícil, pois o grupo estava muito tenso, qualquer coisa explodia e logo passava a um clima difícil de segurar (SIQUEIRA, 2004a).

Evidentemente, havia na cidade uma pulsão por condições de estruturas da dança diferentes daquelas protagonizadas pelas donas de escolas, cujos princípios de relações, para quaisquer empreendimentos envolvendo dança, eram iguais, na lógica das atividades empresariais de ensino de dança. O fim do GBR, porém, já denotava que o próprio modelo das escolas, independente do êxito de projetos paralelos (como o GBR), tinha seus dias de hegemonia contados. Esse paradigma já não dava mais conta dos anseios de muitos dos bailarinos daquela época, muitos deles futuros professores da geração seguinte e para a qual iriam repassar suas inquietações, multiplicando, assim, desejos de transformação. O GBR, certamente, ajudou a germinar tais anseios, marcando o empreendedorismo na dança na década de 1970, deixando um legado de artistas e coreógrafa (Flavia), que permitiriam a continuidade de experiências, como a de interface de tradições: do balé e da cultura popular. Algo que traduzia o “espírito da época”, nas palavras da professora e pesquisadora da Unicamp, Graziela Rodrigues, atuante nessa seara e criadora do método Bailarino Pesquisador Intérprete-BPI.

Data de mais de 60 anos que, no Recife, se ouve falar de uma arte com foros de brasileira, originada a partir dessa interseção. Na música, nas artes plásticas, no teatro e na dança, algumas experiências foram realizadas com resultados, às vezes, controversos e polêmicos. Em uma perspectiva mais ampla, a História da Dança apresenta, nos mais variados períodos e abordagens, experiências similares.

## 1.5 DANÇA E TRADIÇÃO: RELAÇÕES ATEMPORAIS

A dança como expressão artística teatral, isto é, como produto cênico resultante de processo de montagem (encenação), desde os seus primórdios até hoje, estabeleceu diálogos com a tradição cultural. No segundo capítulo, intitulado *O Regionalismo como meio para atingir uma Linguagem Universal*, do livro *Dança em Processo - a linguagem do indizível*, a baiana Lia Robatto, cuja contribuição pedagógica à formação e criação em dança na Bahia, acredita “[...] piamente, que a condição essencial para atingirmos uma forma de expressão artística abrangente e que tenha ressonância universal é ter como ponto de partida a nossa própria realidade - o único meio de ser autêntico” (ROBATTO 1994, p.67). Em seguida, Lia Robatto, que, no depoimento da professora Eliana Rodrigues: “nos ensinou sempre o profundo respeito ao individualismo artístico, trazendo para cada um de seus alunos a feliz possibilidade de descobrir sua própria linguagem” (ROBATTO, 1994, p.17), chama a atenção para um ponto crucial da questão, que é a identificação dessa “nossa realidade” e seu tratamento artístico. A produção em dança cênica ao longo da sua história, muitas vezes completamente desinteressada pela questão local x universal, viu, no manancial cultural, material de inspiração para seus produtos, apresentando um espectro variado de enfoques que foram das criações inspiradas em suas pequenas realidades às grandes fantasias subjetivas.

No repertório mundial do balé, a única reminiscência histórica do *ballet d'action* (balé de ação) que ainda gera remontagens e adaptações é *La fille mal gardée* (1789). Jean Dauberval, seu autor, foi discípulo de Noverre e realizou uma obra que apresenta uma trama bem definida e uma lógica teatral bastante consistente. O trabalho insere-se, com um notável sentido do seu tempo, no filão da comédia de costumes - famosa e apreciada graças à ópera bufa e baseada não só em quiproquós mas também em ideais de justiça. É uma comédia dançada, cujo mérito é levar à cena camponeses que são camponeses, nobres que são nobres, mães ambiciosas e moças sentimentais. Vencem os justos, os sinceros, não os poderosos. As caracterizações, as interpretações, as coreografias e o desfecho provocaram uma identificação rara na época. Os personagens, além de engraçados e espertos, eram humanos,

identificando-se com a realidade. Foi um caso de criação antenada com a perspectiva do seu tempo.

Sem dúvida, Dauberval soube farejar o que havia no ar. Não era exatamente uma novidade colocar camponeses em cena. (...) A inovação de Dauberval consistiu na forma de abordar o tema. Seus personagens primavam por autenticidade rústica e exuberância, agradando plenamente um público já imbuído do ideal de liberdade, igualdade, fraternidade. A coreografia valorizava danças, trajés, tarefas, costumes camponeses, sem tentar imprimir-lhes um postoiço maneirismo aristocrático (PORTINARI, 1989, p.75).

Para tanto, foi importante a mulher de Dauberval, Mademoiselle Théodore, ter observado as verdadeiras danças camponesas nos arredores de Bordeaux, cidade onde a obra estreou em 1789.

O romantismo é considerado por autores, como o italiano Mario Pasi, a passagem da dança cênica para sua maioria estética e, *Giselle*, a obra emblemática dessa estética. Segundo Pasi:

O fato de *Giselle* ter continuado no repertório e pertencer à prática de todas as gerações que se seguiram aos anos 40 do século passado [séc. XIX] é a prova da sua qualidade. A *prima ballerina* começa, realmente, o seu vôo com esta obra-prima em que texto, música e coreografia se fundem num maravilhoso todo único. Mais que a *Sylphide*, *Giselle* representa a revolução no campo da dança: pedra de toque de todas as executantes, ultrapassa os limites do maneirismo romântico para tocar as raias do absoluto (PASI, 1991, p.63).

Dois aspectos quase opostos tipificam o balé romântico no que diz respeito aos seus temas: por um lado, os temas fantásticos, lendários, lunares, de ressonâncias medievais; por outro, os temas folclóricos. E *Giselle*, com seus dois atos distintos, é um exemplo perfeito disso. Apresenta dois mundos, um justaposto ao outro. O uso e o abuso dos temas fantásticos, irrealis, lendários deram origem ao chamado balé branco. Foi a época, em que, no balé, surgiram os seres alados, as *willis*, as sílfides, as fadas, os gênios do bem e do mal, as florestas, os cemitérios, as nereidas, as ondinas, os seres aquáticos, os castelos encantados... foi todo um clima de baladas e contos germânicos.

Se, por exemplo, analisa-se o assunto de *La Sylphide* e de *Giselle*, ver-se-á toda a contextura da ação exprimir um dualismo marcado. No primeiro ato, está o mundo da realidade imediata que reflete a "cultura operática

romântica com amor, traição e loucura — e, é naturalmente, abundantemente pantomímico” (PASI, 1991, p. 62). Essa dimensão é justaposta ao mundo ideal do segundo ato, o das realidades essenciais, da vaidade das aparências e da verdade do sonho. Em tudo, a ficção transcendente sobrepuja a vida real, e a derrota do sonho aniquilado pelas paixões terrenas determina fatalmente o desfecho trágico. Esse embate entre o plano real e o ideal teve conotação paradoxal na síntese de Mario Pasi: “O romantismo, com sua carga revolucionária, produziu um efeito duplo: por um lado, trouxe o Homem para a realidade; por outro — como a realidade nada tinha de romântico—, orientou-o para a evasão” (PASI, 1991, p.55). Nas palavras de Caetano Veloso, “é uma regra maldita e geral, ou feia ou bonita, ninguém acredita na vida real” (música Vida Real). Consequência dessa tensão, a já incontida paixão humana uniu-se aos mistérios e ao talento da natureza (na qual talvez o bosque prevaleceu sobre o campo), recuperando irracionalmente seus seres notívagos “chamados elfos, gnomos, ondinas... almas e contra almas, presenças semelhantes às do mito e da cultura elisabetana, mas sem voz, sem as características distintivas que antes permitiam reconhecer Puck, Ariel e Caliban no *Sonho de Uma Noite de Verão* ou na *Tempestade* de William Shakespeare” (PASI, 1991, p. 58).

Com o declínio dos temas lunares, o balé continuou valendo-se dos recursos da tradição cultural. No ano de 1842, August Bournonville apresentou *Nápoles*, que, nas palavras de Mario Pasi, foi “uma obra-prima que ainda se mantém no repertório e na qual se reúnem danças de caráter mediterrânico à pura técnica acadêmica”. Mas foi com *La Péri*, (1843), obra de Jean Coralli e libreto de Théophile Gautier, que o sobrenatural passou a ganhar tons mais exóticos. Era a aventura de Ahmed, que, cansado do seu harém, fuma ópio e na entorpecência se vê no jardim das Péris, idílicas criaturas de um paraíso oriental. Uma rainha dá a Ahmed um talismã que a fará aparecer sempre que ele o beijar; em seguida, encarna, no corpo de Leila, uma escrava que morreu em fuga. Por ela Ahmed se apaixona, uma vez que a considera igual ao seu ideal da Péri. Preso pelo sultão, que procura o paradeiro da escrava, Ahmed é salvo por Péri-Leila e levado por ela para o paraíso.

Comparado à *Giselle*, *La Péri* é um balé sensual e temperado “pelas técnicas à espanhola e à oriental” (PASI, 1991, p. 64). No segundo ato, continha uma sugestiva dança da abelha (*pas de l'abeille*), idealizada por

Gautier a partir de uma sensual dança egípcia. Era o aporte da cultura oriental ao romantismo fantástico. Assim, os temas lunares, brancos, foram perdendo terreno para o exótico, o típico, o romanesco e o aventureiro. Em cena, predominavam cores quentes e estampadas, ciganas e vivandeiras, lugares pitorescos e paradisíacos, sensualidade e exotismo. Foi a interlocução com outras culturas que ocasionou um sucedâneo mais sanguíneo para o extremo romantismo dos momentos iniciais do Balé Romântico.

O paradigma firmado por Marius Petipa no academicismo russo praticamente legislava que o recurso das danças típicas (de caráter) e do nacionalismo era essencial. Para tanto, foi necessário estar ligado às expectativas do público-alvo para melhor correspondê-las:

[...] o gosto do público petersburguês, formado quase exclusivamente pela nobreza da corte, modificava-se: como na França, as pessoas queriam que o balé fosse organizado em torno das estrelas femininas; desviava-se do balé romântico; todos queriam obras mais fáceis e também mais luxuosas, com uma execução mais brilhante. Mais bem inscrito na cultura russa que seus antecessores, Petipa corresponderia a esses desejos (BOURCIER, 1987, p.216).

O próprio Petipa tinha uma biografia, que interseccionava várias culturas. Nascido em Marselha, França, percorreu a Espanha sevilhana, tendo, no entanto, desenvolvido seu trabalho na Rússia, onde foi bailarino, coreógrafo e diretor dos Balés Imperiais- Teatro Marinsky, São Petersburgo – entre 1847 e 1901. Em decorrência de suas viagens à Espanha, criou balés em estilo “espanhol”: *Carmem e seu Toureiro*, *A Pérola de Sevilha*, *Partida para uma Tourada*, entre outros. Em 1899, porém, criou aquele que mais enalteceria a cultura espanhola, *D. Quixote*. As aventuras do cavaleiro da triste figura e do seu fiel escudeiro servem de moldura à história sentimental de dois jovens, o barbeiro Basílio e a jovem Kitri, para os quais foi feito um *pas de deux*, que, ainda hoje, é largamente executado nas galas de dança. O resultado foi um balé de conjunto com ciganos, moinhos de vento, seres fantásticos e frequentadores de taberna:

É o cavaleiro que dá título ao espetáculo, mas o verdadeiro protagonista é Basílio. A jovem é mais uma figurinha meiga e astuta como tantas houve sempre na comédia de costumes e na ópera cômica. Abundam as danças de caráter que preludiam a moda dos grandes *divertissements*, e, em resumo, o estro e a fantasia do

coreógrafo, tomando por base uma técnica rigorosa e atenta ao gosto das plateias—como mostra o célebre *pas de deux*—, inventaram uma forma de êxito destinada a satisfazer as preferências do público (PASI, 1991, p. 68).

De Arthur Sain-Léon, o balé *Coppélia* (1870), criado a partir do Conto de E.T.A. Hoffman, *Der Sandmann*, foi o último sucesso do balé francês do séc. XIX (depois se seguiram muitas remontagens, inclusive a reformulação de Petipa em 1884). Embora o caráter fragmentário dos seus momentos de ação e a gratuidade do seu *divertissement* sejam hoje vistos com reservas pela crítica, é considerada uma obra-prima graças à resolução coreográfica das partes solísticas e ao colorido popular nacional das numerosas danças, que pontuam o espetáculo: mazurca, czardas, giga e bolero, entre outras.

*Coppélia* e *D. Quixote* são balés, que se baseiam em importantes fontes literárias (Hoffman e Cervantes), ambas com representatividade nas suas respectivas culturas nacionais, embora, nos balés, sejam tratadas com ligeireza, e, portanto, reduzidas mais a pretexto que a substância. Adotando ingredientes, como o típico e o exótico de outras culturas, visam sempre às metas de corresponder aos anseios do seu público e objetivam os mesmos resultados: obras fáceis, digestivas, superficiais até, embora bem elaboradas tecnicamente e com alto grau de execução para a época. Assim, Petipa montou seu repertório e fez história.

Por outro lado, em 1877, em *La Bayadère*, estava presente a “sensualidade que a bailadeira, símbolo de um oriente fascinante, sabia dar aos ocidentais (o que fazia parte da cultura dos russos, de ressaibos asiáticos)” (PASI, 1991, p.71). Seguiram-se *A Bela Adormecida do Bosque* de 1890, *O Quebra Nozes* de 1892 e *O Lago dos Cisnes* de 1895, tornando-se todas obras emblemáticas do estilo coreográfico de Petipa, de cujo legado as gerações subsequentes são tributárias. Como atestam as palavras de Pasi: “A semente lançada por Petipa e Tchaikovsky produziu ótimos frutos, fazendo nascer uma grande constelação de artistas e de criadores. [...] Essas pessoas saíram do romantismo e do nacionalismo para construir um edifício moderno e internacional” (PASI, 1991, p. 79).

No desenvolvimento do balé e na exploração artística que se seguiu, encontram-se Vaslav Nijinsky e os Balés Russos de Serguei Diaghilev. Com

eles, dá-se uma revolução estética, cuja consequência é o rompimento do modelo da dança acadêmica do século XIX. A obra de Nijinsky, aqui tomada como referência, desenvolve-se ao longo de dez anos e apoia-se, principalmente, em três criações: *A Sesta de um Fauno* (1912), *Jogos* (1913) e *A Sagração da Primavera* (1913). Delas, destaca-se para essa abordagem *A Sagração da Primavera* não só porque marcou “a passagem para uma escaldante modernidade ao evocar no teatro, pela primeira vez os medonhos fantasmas do primordial” (PASI, 1991, p. 97), mas porque se valeu da cultura ancestral russa para gerar música e coreografias inusitadas, além de ter sido revisitada por ícones da criação coreográfica do século XX.

Quase todo o repertório dos Balés Russos apresenta uma base calcada no mito, na fábula e no folclore.<sup>26</sup> A ideia de Stravinsky para *A Sagração* não é uma exceção (como é *Jogos*); nela, empreende-se uma volta às origens pagãs da Rússia Antiga:

O mito era, no fundo, um dado da civilização, por cruéis que fossem as suas histórias; naquele caso, porém, ia-se mais atrás, aos sentimentos elementares, ao ritual pagão, aos limites do irracional. Era a tribo a emergir no pano de fundo da história com as suas exigências de sacrifícios: o despertar poderoso da natureza, como o da primavera russa, correspondia ao despertar dos sentidos. Tudo isso era expresso sem falsos resguardos— quer na música de Stravinsky, quer na coreografia de Vaslav Nijinsky, hoje considerada a obra-prima do artista russo. (PASI, 1991, p.97).

No entanto, embora *A Sagração* tematizasse um tempo imemorial, ela não foi um resgate, nem uma viagem no tempo. Nela, via-se um diálogo com a tradição cultural, numa relação quântica com o tempo, na qual, passado, presente e até futuro eram percorridos. Era a pré-história, que emergia para questionar e espantar o conformismo do público que frequentava os teatros. “Era o melhor do passado e do presente, a tradição já então vista com um toque de modernidade”(PASI, 1991, p. 87).

Embora Nijinsky e os Balés Russos promovessem uma reviravolta nos cânones acadêmicos e colocassem a dança como ponto de encontro de todas as artes, partindo das artes visuais e da música, mantinham, no entanto,

---

<sup>26</sup> A exemplo de *Sherazade*, *Carnaval*, *Pássaro de Fogo*, *Petrushka*, *Daphinis e Cloé*, *Salomé*, *Danças Polovtsianas*, *O Canto do Rouxinol*, *O Galo de Ouro*, *Contos Russos*, *El Sombrero de Tres Picos*, *Pulcinella*, *O Inocente Bobyl*, entre outros.

uma relação denotativa com os conteúdos culturais, que inspiravam as obras, levando à cena a dramaturgia constante nos enredos com seus personagens devidamente caracterizados. As danças *Polovtsianas*, *Scherazade* e *A Sagração da Primavera* são exemplos que ilustram esse raciocínio: neles se podem observar personagens contextualmente caracterizados, com comportamentos e gestos específicos de sua tipologia e inseridos no contexto da tradição cultural correspondente.

No entanto, no que diz respeito à construção coreográfica, n' *A Sagração*, Nijinsky recusa o suporte da cultura tradicional russa e mergulha numa exploração própria, criando uma partitura, na qual fervilhavam torções, posturas *en dedans*, rastejamento pesado e movimentos convulsivos. Tudo muito distante da elegância apreendida no código acadêmico, ao qual os bailarinos não estavam habituados. Durante a montagem, Nijinski:

[...] pede ao bailarino que saia de si mesmo, impõe-lhe posturas difíceis. Sua linguagem coreográfica, que se apoia mais em croquis do que em palavras, atinge o intraduzível e assusta os intérpretes. 'Eu tinha dificuldade de aprender meu papel imitando mecanicamente as posturas que ele me mostrava', relata a bailarina Tamara Karsavina. 'Devia manter o pescoço torcido para um lado e as mãos dobradas em si mesmas, como uma aleijada de nascimento (LECA, 1996, p.21).

Apesar de não ser coreógrafo nem artista, Diaghilev, que tinha uma sólida formação em arte (fundou em 1898 a revista *Mir Isskústva* – o mundo da arte), interferia sobremaneira nos projetos artísticos dos Balés Russos. Desse modo, há de se compreender que a orientação estética da companhia e a tendência de se explorar o filão das culturas tradicionais se devem, em grande parte, a Diaghilev. No entanto, apesar de ele ser um adepto convicto da arte russa, era também um homem de concepções artísticas arejadas e antenado com seu tempo, e ainda, um mecenas disposto a tudo para alcançar suas metas. Isso pode ser confirmado na autodescrição feita numa das poucas cartas que escreveu:

Em primeiro lugar, sou um charlatão – a bem dizer, bastante brilhante; depois, um grande encantador; terceiro, ninguém me assusta; quarto estou cheio de lógica e sem muitos escrúpulos; enfim parece-me que não tenho nenhum real talento...Mesmo assim, creio ter descoberto a minha vocação, a de mecenas, para a qual tenho tudo, exceto o dinheiro. Mas hei de tê-lo (PASI, 1991, p.87)

Sem dúvida, a sua personalidade era mais complexa. “Bom nacionalista nas ideias, cosmopolita por vocação” (PASI, 1991, p.87), Diaghilev com os Balés Russos partiu da base russa para levar a dança teatral a uma completa internacionalização.

*A Sagração da Primavera* foi revisitada ainda no século XX por Mary Wigman, Glen Tetley, Marta Graham, Maurice Béjart e Pina Bausch.

Béjart, tendo sobrevivido às agruras da Segunda Guerra Mundial, sendo contemporâneo de Camus, Sartre, Louis Ducreux e André Roussin, e antenado com as ideias que sacudiram as artes do espetáculo na França,<sup>27</sup> rejeitou definitivamente o modelo ligado à tradição cultural russa d'*A Sagração da Primavera*. “Béjart rompe com o esquema folclórico imaginado pelo compositor Igor Stravinsky: a celebração da primavera numa Rússia lendária com o sacrifício de uma virgem para as divindades da renovação” (PASI, 1991, p.315).

Na obra de Béjart, não há morte; ele desprezou os significados pagãos e sacrificiais para celebrar a comunhão entre os homens. Foi um hino vital à fertilidade e à união dos sexos, e a cena final é bastante emblemática disso, com o casal de Eleitos levantados pelos demais bailarinos numa apoteose ao amor que salva e exalta a vida.

Pina Bausch, por outro lado, abre mão de qualquer conteúdo celebratório quer aos homens, quer à natureza. Na sua *Sagração da Primavera*, encontra-se o determinismo da sina, o peso e a dificuldade de cumprir um papel socialmente imposto. Com Pina Bausch, *A Sagração* assume uma crueza dramática sem perspectivas de otimismo para a Eleita frente à violência da sociedade patriarcal à qual ela pertence.

Diferentemente da montagem feita por Martha Graham, dez anos depois da de Pina, em que apresentou uma Eleita resignada e destinada ao sacrifício propiciatório—quase como um Cristo na cruz, Pina, ao contrário,

---

<sup>27</sup> “A finalidade do teatro é recolocada em questão por Camus, Sartre, Audiberti e Clavel. A ‘*Cortina Cinza*’ dos autores–diretores–atores Louis Ducreux e André Roussin combate as facilidades do teatro de boulevard. Impõem-se novos modelos de expressão cênica. Madeleine Renaud e Jean–Louis Barrault, que abandonam a Comédie–Française, montam um *Hamlet* que indica a via da revolução. Jovet apresenta um autor escandaloso, Jean Genet, com *As Criadas*. Anos surpreendentemente ricos. No final da década [de 1940 ], aparecem Ionesco com *A Cantora Careca* e Adamov, com *A Grande e Pequena Manobra*. O teatro elabora, então, os mitos, os conceitos e também os procedimentos que inspirarão toda uma geração de homens que lidam com o espetáculo”. In BOURCIER, Paul, op.cit, p..309.

mostrou uma Eleita distante de aceitar o destino heroico assumido por alguém que aceita o sacrifício em benefício da comunidade. Ela é uma rebelde que rejeita o sentido de uma morte que não lhe faz sentido. Ela é o símbolo de uma luta moral, sem esperança nem paz. É a imagem impiedosa de um ser feminino no desespero de uma reviravolta impossível, frente à submissão de uma imposição desumana. O palco d'*A Sagração* de Pina Bausch é uma arena de terra preta onde se trava um confronto de vida e morte, onde o ritual da primavera não apresenta nenhuma possibilidade de leitura positiva.

Todos esses trabalhos evidenciam os esforços de estetas, revolucionários, desbravadores, precursores de novos tempos que, dialogando em diversos níveis com o mítico, o fabulesco e a tradição cultural popular, criaram obras de referência para a cultura da dança cênica mundial. Todavia, grande parte dessa produção foi legitimada universalmente, menos pelo conteúdo relacional com a cultura tradicional e mais pela capacidade expressiva e qualidade intrínseca de suas criações. Elas se pautaram no discurso artístico e não, no ideológico, contemplando aquilo que nas palavras de Luigi Pareyson é o “critério do êxito”:

Na arte, a lei geral é a regra individual **da obra a ser feita**. [...] Isto quer dizer que a obra é lei daquela mesma atividade de que é produto; que ela governa e rege aquelas mesmas operações das quais resultará; em suma, a única lei da arte é o critério do êxito. Em todas as outras atividades, uma operação é bem sucedida enquanto é conforme à lei universal: uma ação é boa pela sua conformidade à lei do dever, e uma proposição é verdadeira pela sua conformidade à lei do pensamento. Em arte, por outro lado, a obra **triumfa porque triunfa**: triunfa porque resulta, tal como ela própria queria ser, porque foi feita do único modo como se deixava fazer, porque realiza aquela especial adequação de si consigo, que caracteriza o puro êxito: contingente na sua existência, mas necessária na sua legalidade; desejada, na sua realidade, pelo autor, mas, na sua interna coerência, por si mesma (PAREYSON, 1989, p. 139).

Historicamente a dança cênica brasileira também manteve seu diálogo com a cultura tradicional do país. Isso ocorreu, basicamente, por três motivos permeados por questões sociais. O primeiro pelo fato de a pujança e inesgotável diversidade do folclore brasileiro permitir explorações em larga escala. O segundo é que o parâmetro europeu, delineado há pouco em linhas gerais, foi e ainda é, um referencial forte. O terceiro pelo fato de muitos dos nomes da dança cênica brasileira serem de artistas que protagonizaram o referido paradigma da Europa, a saber: Maria Olenewa, Vaslav Veltchek Nina

Verchinina, Tatiana Leskova, Iurek Chabelevski, Maria Makarova, Eugênia Feodorova, Halina Biernacka, Maryla Gremo e Ianka Rudzka, entre outros.

A russa Maria Olenewa (1896-1965), fundadora de uma escola de balé da qual sairia um corpo de baile para constituir o balé no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1927, foi a primeira bailarina da companhia de Ana Pavlova. O tcheco Vaslav Veltchek (1897-1968), retido no Brasil por motivo da deflagração da segunda grande guerra (também razão da permanência de muitos outros), aceitou dirigir a escola e o balé do Teatro Municipal de São Paulo. Veltchek, integrou a Ópera Cômica de Paris, além de ter lecionado no Teatro do Châtelet (1933-38), onde os Balés Russos de Diaghilev fizeram sua estreia em 19 de maio de 1909. Nina Verchinina foi marcante na introdução da corrente da dança moderna no país, como já foi largamente abordado nesse trabalho. Nascida em Moscou, foi criada em Xangai e estudou dança com dois pilares russos de então, Olga Preobajenska e Bronislava, irmã de Nijinsky. Na Europa, estudaria com Rudolf Laban, com quem absorveu os ensinamentos então revolucionários daquele expoente do modernismo. A francesa de origem russa Tatiana Leskova foi a responsável pela afirmação definitiva do Balé Municipal do Rio de Janeiro, desempenhando ali as mais variadas funções a partir de 1946: primeira-bailarina, professora, coreógrafa e diretora. Em Paris, foi aluna de Lubov Egorova e Olga Preobajenska, tendo incorporado o Original Ballet Russo, do coronel De Basil. O polonês de Varsóvia, Iurek Chabelevski, quando se radicou no Brasil foi para Curitiba, onde ajudou a formar o Balé Guaíra. Foi aluno de Nijinska e dançou os balés russos de De Basil. Às russas Maria Makarova e Eugênia Feodorova, que vieram a convite de Dalal Achcar e às polonesas Halina Biernacka, Maryla Gremo e Ianka Rudzka (esta última com significativa passagem pela Universidade Federal da Bahia), somam-se os nomes de Juco Lindberg, Juliana Lenakieva, Igor Chevezov, Aurélio Milloss..., sendo a lista muito grande.

O país que os acolhia foi, por meio de sua paisagem, sua história, seu imaginário, sua cultura, enfim, assunto de boa parte da produção cênica desses ilustres imigrantes. Dessa produção não se pode furtar de mencionar *O Uirapuru*, coreografia de Vaslav Veltchek, com música de Villa-Lobos, baseado em lenda indígena; e *Batuque*, música de Nepomuceno, *Congada*, música de Francisco Mignone, *Senzala e Muiraquitãs*, músicas de José Siqueira, que

foram coreografadas pelo estoniano Yuco Lindberg<sup>28</sup>. Maria Oleneva também levou à cena diversas composições com temas e músicas brasileiras: *Maracatu do Chico Rei* (Francisco Mignone), *Os Escravos* (Dinorah de Carvalho) e *Dança dos Negros* (Frutuoso Viana), entre outras. Em 1946, o tcheco Vânia Psota fez para Oleneva um “balé brasileiro” (FARO, 1988, p.19), com música de Francisco Mignone e cenário e figurinos de Cândido Portinari.

Outras experiências que devem ser ressaltadas foram a formação do Ballet do IV Centenário em 1953, em São Paulo, e a montagem de *O Descobrimento do Brasil*. Este último estreou em dezembro de 1961, com música de Villa-Lobos. Um espetáculo de grandes dimensões em quatro atos. Coube a Tatiana Leskova coreografar o primeiro e o terceiro, e a Eugenia Feodorova, o segundo e o quarto. Os cenários foram de Gianni Ratto, os figurinos de Bela Pais Leme, e Circe Amado fez o libreto:

O primeiro ato transcorre em Portugal: as naveas vão partir. Uma jovem se despede tristemente do noivo que embarca como degredado. O segundo mostra a viagem com a tripulação insatisfeita por tanto tempo no mar. Uma tempestade desaba, e todos temem a morte. Passado o perigo, os homens descansam, enquanto o degredado sonha com a noiva distante. De repente, avista-se a terra, e a alegria reina a bordo. No terceiro ato, os europeus se extasiam com a luxuriante floresta tropical, tão diferente de seus plácidos campos. Pássaros multicoloridos, animais desconhecidos aumentam a surpresa. Personagens de lendas indígenas surgem: Jacy, a lua e Guaracy, o sol. O quarto ato festeja o encontro entre os índios e os portugueses que abandonam a desconfiança mútua e se confraternizam amigavelmente. Celebra-se a primeira missa. Entre as índias, o degredado encontra uma que lhe recorda a noiva e que talvez venha a ser o seu novo amor (PORTINARI, 2001, p.37).

Em 1953, começa uma aventura, no mínimo extraordinária, no contexto da dança teatral paulista e brasileira. Para tanto, é trazido da Itália o coreógrafo húngaro Aurélio Milloss, que já havia trabalhado para o Grand Ballet du Marquis de Cuevas e para os Ballets des Champs Elysées. Segundo dados do Centro Cultural de São Paulo, antes da definição de Aurélio Milloss, haviam declinado do convite ninguém menos que Jerome Robbins e Maurice Béjart. Provenientes da Europa, também vieram alguns bailarinos, cenógrafos e figurinistas, além de tecidos usados na alta costura como sedas e veludos. Sessenta bailarinos, meninas de catorze a dezoito anos e rapazes um pouco

<sup>28</sup> A título de informação, quando bailarina do Balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Flavia Barros dançaria *Uirapuru*, *Congada e Senzala*, entre outros.

mais velhos passaram dois anos de suas vidas, entre 1953 e 1954, preparando-se sob uma rígida disciplina, que exigia tempo integral: os bailarinos chegavam de manhã, faziam as refeições no próprio local de trabalho, nas quais usavam guardanapos de papel com o timbre do Ballet e saíam à noite. O empreendimento envolveu, ainda, nomes como o de Lasar Segall, Di Cavalcanti, Darcy Penteadó, Noêmia Mourão, Irene Ruchti, Roberto Burle Max e Tomás Santa Rosa, entre outros. Foram montadas dezesseis coreografias, cujas apresentações se davam invariavelmente com a participação da Orquestra Sinfônica de São Paulo. A razão de tudo isso foram os festejos dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo.

Foi dispendida uma soma astronômica, sendo motivo de orgulho para uns e sensação de desperdício para outros. Porém, como bem disse Ana Mae Barbosa, em 1998, por ocasião das comemorações dos 25 anos da experiência: “Mas, será que estaríamos ouvindo falar do Ballet IV Centenário hoje se tivesse havido mesquinharía nas verbas? Alta qualidade em cultura custa muito dinheiro” (FANTASIA, 1998, p.76). No entanto, os altos custos alimentaram os argumentos daqueles que não viam razão para investimentos consistentes nas artes e cultura: por que continuar gastando com um grupo que foi criado para comemorar um evento que estava encerrado? Assim, no final de 1955, com os salários em atraso, os bailarinos foram impedidos de entrar no Teatro Municipal de São Paulo, e tudo acabou melancolicamente.

O fato é que foi uma experiência inusitada no panorama da dança brasileira, que consolidou uma geração de profissionais, como Ismael Guiser, Ruth Rachou, Neyde Rossi, Ady Ador e Victor Aukstin, entre outros. Desse modo, o Ballet IV Centenário firmou um marco no profissionalismo da dança no Brasil, notadamente em São Paulo, onde esse profissionalismo iria tomar forma definitiva com a criação do Corpo de Baile Municipal em 1968 e com o Ballet Stagium em 1971.

Com ampla propagação por meio de festivais regionais em Recife-PE, Campina Grande-PB e entorno, o Stagium, por sua vez, foi referência estética e, sobretudo, profissional, para a geração de bailarinos que se organizou em companhias no Recife a partir da criação da Companhia dos Homens em 1988, como será mostrado mais adiante.

É bem conhecida a visão romantizada que muitos de nossos ilustres imigrantes europeus, que tanto contribuíram para os desdobramentos da dança cênica no Brasil, tinham deste país. Mesmo quando já viviam aqui, era-lhes difícil, apesar dos seus esforços, compreender culturalmente este país, algo que, diga-se de passagem, não é fácil nem para os seus nativos (SANTIAGO, 2001). Assim sendo, as criações que tematizavam o Brasil eram, via de regra, mediadas pelas impressões que aqueles artistas tinham deste país. A título de exemplo, percebe-se como o depoimento de Eugenia Feodorova sobre sua própria chegada ao Brasil informa sua preconcepção, sua desinformação e também sua frustração por haver desembarcado num dia nublado, em uma cidade que chamavam de maravilhosa:

Eu tinha em mente um lugar paradisíaco, de acordo com o que os europeus costumam imaginar. E Laura [Proença], tão romântica, acentuava ainda mais o sonho tropical. Por isso, ao desembarcar, fiquei desapontada. Tudo parecia muito sombrio e triste, como se a natureza refletisse a dor do povo pela trágica morte de Vargas. Eu nada sabia sobre a situação política do Brasil, não falava uma só palavra de português e não entendia o que estava acontecendo. (PORTINARI, 2001, p. 11-12).

A despeito de sua conhecida erudição, sete anos depois estava coreografando *O Descobrimento do Brasil*, que também a ajudou a descobrir um pouco mais sobre o seu atual país. “Eu conhecia a missa ortodoxa, mas não, a católica. Um amigo, Padre Linhares, cearense, que adorava tocar samba e chorinho no violão, me mandou assistir à missa celebrada por frades [...] Fui, vi, aprendi os gestos [...]” (PORTINARI, 2001, p. 38). Segundo a própria coreógrafa, a música de Villa Lobos também contribuiria para a sua inspiração artística:

A monumental música de Villa Lobos me envolvia e emocionava. Ele transmitiu em profundidade o que um europeu sente diante da pujança da natureza tropical banhada em sol ardente. As árvores frondosas de galhos entrelaçados, as plantas de folhas carnudas, agressivas, muitas flores enormes, vermelhas, como se fossem nutridas com sangue. Eu imaginei como essa natureza majestosa e desafiadora agarrou os portugueses subjugando-os (PORTINARI, 2001, p. 38).

Feodorova, no entanto, tinha como atenuante o fato de que, ao revisitado tema do descobrimento do Brasil, cabiam, também, olhares europeus.

Em situação parecida, porém ainda mais complicada, esteve Aurélio Milloss com *O Uirapuru* do Balé IV Centenário. Uma das bailarinas da época, declarou que o balé era um tremendo absurdo coreográfico. Embora tivesse gostado de dançá-lo pelo prazer da interpretação, ela, em seu depoimento, denotava insatisfação com o tratamento da “coisa brasileira” desse balé. Disse ela: “Era a visão dele, do índio, que era um negócio de dedos abertos assim, é muito gozada a visão dele. (...) Eu acho que as coisas eram metidas a ser brasileiras, eram assim brasileiras na visão do Milloss, que era um italiano [radicado] que não tinha nada a ver.” (FANTASIA, 1998, p.73).

O contrato de Aurélio Milloss rezava que teria ele de criar cinco obras com temática e músicas brasileiras. Sobre essa cláusula, disse ele: “Meu conhecimento é pequeno, mas este é um país novo, original, rico de motivos e eu estou vivamente interessado em criar alguns balés brasileiros, com o auxílio de compositores e pintores nacionais” (FANTASIA, 1998, p.12). Dessa maneira, nasceram *Uirapuru* (tema indígena com música de Heitor Villa Lobos), *O Guarda-Chuva* (ambientação urbana e popular com música de Francisco Mignone), *Cangaceira* (inspiração nordestina com música de Mozart Camargo Guarnieri), *Fantasia Brasileira* (apoteose de inspiração folclórica com música de João de Souza Lima) e *Lenda do Amor Impossível* (“ambiente sonoro” de Aurélio Milloss sobre a lenda de Iara).

Apesar de os temas brasileiros desses trabalhos mesclarem a bagagem cultural de Aurélio Milloss e suas influências expressionistas com os figurinos que transformaram ídolos marajoaras em figuras picassianas, o resultado alcançado denotava uma visão estereotipada da cultura brasileira. A aceitação e o bom gosto de obras, como *Fantasia Brasileira* e *O Guarda-chuva*, foram indiscutíveis, tanto que o nome da espetacular exposição idealizada por Gláucia Amaral, em 1998, para celebrar a empreitada dos anos 50, denominou-se *Fantasia Brasileira: O Balé do IV Centenário*. No entanto, o efeito alcançado nas duas obras revelou-se estilizado. Gestos e trejeitos de Carmem Miranda evidenciavam-se em alguns personagens de *Fantasia Brasileira*.

A *Cangaceira* foi um dos trabalhos rejeitados pelo público e duramente castigado pela imprensa. Saiu do repertório após a primeira temporada. Essa rejeição seria um capítulo à parte e mostra que o público, principalmente a elite, viam no diálogo cultural dessas obras um simples localismo e seu resultado, um produto menor e distanciado de seus valores. Na opinião de Ana Mae: “As elites frequentadoras das artes engoliam os discursos nacionalistas dos jornais, alguns inclusive publicados em louvação do próprio Ballet IV Centenário, mas não os assimilavam e continuavam se sentindo europeias, como era europeu o comando destas duas artes em São Paulo: a dança e as artes plásticas” (FANTASIA, 1998, p.65).

A opinião dos bailarinos denunciava essas características, refletindo, às vezes, mais, outras, menos, a rejeição aos balés baseados na cultura popular ou urbana brasileira. “Era um balé chato”, disse uma bailarina que dançou *O Guarda-chuva* e continuou: “As críticas não eram boas, não pela interpretação, mas pela cenografia. O que era? [somente] um bondinho passando, o pessoal dançando frevo, tinha bêbado, enfim, ele [o cenógrafo] pintou uma cena de rua no Rio de Janeiro, o povo dançando samba, sei lá!” (FANTASIA, 1998, p.75).

As críticas também se baseavam nos resultados coreográficos e cênicos, expressando o desentendimento entre o desejo de incorporar a cultura internacional e o nacionalismo vigente, que havia ditado a temática brasileira para a primeira temporada da companhia. Nesse sentido, além do exemplo já dado, de *Fantasia Brasileira*, houve o da *Cangaceira*, que incluía na trajetória da personagem central, “o defloramento” e a “tentação com o homem santo”. A cenografia foi considerada, *a posteriori*, plasticamente muito boa, com exceção da estereotípiia do chapéu de cangaceiro. Apesar de não existirem descrições ou detalhes da coreografia, nos dados apreciados, evidenciou-se o desacerto da obra. Sobre ela, pronunciou-se o jornalista Eurico Nogueira do Correio da Manhã. Para ele o insucesso foi “(...) porque a obra, coreograficamente, não conseguiu impor-se, ou ser aceita pelo público, dadas as suas características amorfas ou inorgânicas. (19/12/54)” (FANTASIA, 1998, p.37). Dentre os balés mencionados, *Fantasia Brasileira* (1998) foi o que teve melhor aceitação, embora os bailarinos, sem especificar, o tenham classificado de “feijão com arroz”.

De um modo geral, em todos esses trabalhos, o povo brasileiro entrava em cena com suas festas, suas lendas, seus símbolos e mitos, mas não com a sua movimentação e a conseqüente textualidade de seus corpos em movimento, apesar de terem sido levados índios e passistas de frevo para ilustrar os ensaios.

O modelo do Balé IV Centenário é assumidamente inspirado nos Balés Russos de Diaghilev. Foram, porém, experiências de resultados bem diferenciados, que, ao lado d'*O Descobrimento do Brasil* e de tantas aqui descritas, formam um espectro, que permeará tanto as ocasionais incursões de Ana Regina pela cultura pernambucana quanto a bandeira e o brasão do Balé Armorial do Nordeste de Flavia Barros e Ariano Suassuna.

## 1.6 BALÉ ARMORIAL

Como já foi dito anteriormente, Flavia Barros, oriunda do Balé Municipal do Rio de Janeiro, foi contemporânea, nos idos dos anos 50 e 60, de Ana Regina, tendo ambas participado das duas edições do Encontro de Escolas de Dança do Brasil. Esses eventos, realizados em 1962/63, congregaram todas as principais expressões da dança do país (várias já citadas neste capítulo) e algumas do mundo. A programação, além de apresentações, incluía aulas, seminários de dança e mostra de filmes de arte. Outro episódio que coloca Flavia Barros e Ana Regina, além de outras expressões recifenses da época, em contato com a técnica e estética até há pouco descritas, foi o também abordado curso ministrado por Vaslav Veltchek em Recife, quando, na ocasião, lançou um disco de aulas de balé e uma publicação que o acompanhava.

Desse modo, fica evidente que a linhagem artística das professoras de balé do Recife conectava-se com a da grande tradição do balé ocidental, que desaguou no Brasil, nas primeiras décadas do século XX e, por extensão, com os desdobramentos nacionais decorrentes desse aporte.

Por conseguinte, pode-se deduzir que as experiências coreográficas dos artistas, que interfaciavam o balé e a cultura regional, eram impregnadas de características, como visão romântica, estereotípias, ilustração dos temas

mediante símbolos e emblemas, estruturação didática dos espetáculos e, por fim, a utilização compartimentalizada de diferentes danças.

Assim sendo, certamente as experiências coreográficas do Recife, inclusive a do Balé Armorial do Nordeste, cuja coreógrafa foi Flavia Barros, se inserem nesses parâmetros. No programa do Balé Armorial do Nordeste, Ariano Suassuna já alertava: “[Eu] sabia dos riscos que correríamos com o Balé Armorial: por um lado, ficar apenas repetindo, em segunda mão, o balé europeu convencional; por outro, cair naquilo a que se chama de ‘estilização do folclore’” (1976).

Embora com proposta estética diferente, uma vez que se pautava nos princípios do Movimento Armorial e contava com a participação dos brincantes do Maracatu Boi de Afogados, o projeto, que ficou conhecido nacionalmente como Balé Armorial do Nordeste, herdou muito da estrutura do GBR e, igualmente, de suas tensões. Teve vida curta e seus ex-participantes apontam questões já conhecidas do caso GBR, tais como clareza na administração, falta de transparência na gestão dos recursos públicos<sup>29</sup> e tensão nas relações entre a direção e os bailarinos. Na opinião de Ariano Suassuna:

“O problema foi o seguinte: o naipe feminino foi recrutado com o grupo de Flavia, mas como naquela época existia grande preconceito em relação a homem dançar, nós fomos procurar gente de Educação Física da Universidade [certamente da Universidade Federal de PE-UFPE] para compor o naipe masculino. Esse pessoal andou brigando muito com Flavia (LOPES NETO, 2001,p.100).

Apesar de muito conhecido pelo nome de Balé Armorial, que podia denominar tanto um grupo de dança quanto uma obra, inicialmente o projeto do então Secretário de Educação do Recife, Ariano Suassuna, se propunha à montagem de um espetáculo com a pretensão de aproveitar a organização e estrutura do GBR junto à reconhecida competência de Flavia Barros para a sua realização. Nas palavras dele, tudo ocorreu:

---

<sup>29</sup>“Quando à frente da Secretaria de Educação da Cidade do Recife em 1975, Ariano Suassuna [...] Contava com a significativa ajuda e apoio do Ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, que se comprometeu com o movimento armorial do nordeste, autorizando e efetivando a liberação de uma verba “superior a um milhão de cruzeiros”, para a execução do plano cultural da Secretaria do Estado de Cultura da Prefeitura do Recife.” LOPES, Antonio, **Balé Armorial do Nordeste**, in SIQUEIRA, Arnaldo, *Flavia Barros*, Recife, Ed. do Autor, 2004, p.71.

Na década de 1970, quando o Movimento Armorial já havia sido oficializado, eu chamei Flavia Barros para uma experiência mais efetiva [aqui Ariano faz referência implícita aos Medalhões]. Para esse Balé eu escrevi a história com música do Quinteto Armorial, que havia lançado seu primeiro disco: *Romance ao Galope Nordestino*. (...) Então, nessa experiência eu peguei exatamente as músicas que estão lá e escrevi uma história que estreou no [teatro] Santa Isabel (LOPES, NETO, 2001, p.100).

De acordo com o pesquisador Antonio Lopes (SIQUEIRA, 2004a), o texto criado por Ariano Suassuna, *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, para a estreia do Balé Armorial do Nordeste, argumentava que os mitos religiosos e as aspirações da tradição ibero-medieval, negra e indígena estavam a serviço da construção de uma linguagem cênica visualmente forte e atraente, que se fundia em união de contrastes com as tradições populares e eruditas, conduzindo a uma renovação das fontes e expressão coreográficas e artísticas. Segundo Lopes:

O que Flavia Barros começara a vislumbrar era a importância da arte e a do universo popular nordestino como fonte inesgotável à qual poderia ligar suas potencialidades criadoras, pondo-se em consonância com as aspirações e necessidades de criar uma obra/espetáculo rica de ritmos e de um sabor brasileiro marcante (LOPES, 2014 p.80).

Assim é criado um trabalho no qual o personagem principal, La Condessa (Carol Lemos), apresenta um grupo de dança tradicional na praça pública de sua cidadezinha, no sertão do Cariri paraibano. Inicialmente os bailarinos em cena portavam esvoaçantes trajes clássicos, porém, na parte final do espetáculo, os rapazes trocavam seus figurinos pelos de caboclinhos (personagens de inspiração indígena do ciclo carnavalesco) e as moças, pelos de pastoras (figura do ciclo natalino, de origem portuguesa).

Ainda de acordo com Lopes, percebe-se textualmente no argumento de *Iniciação aos Mistérios do Boi de Afogados*, do Balé Armorial do Nordeste, a utilização de aspectos do teatro épico, além de recursos coreográficos, musicais pantomímicos, enfim, de elementos, que, segundo ele, poderiam favorecer interferências na continuidade da ação.

Sobre esse modelo estrutural, declaradamente de inspiração medieval, o pesquisador elenca as polarizações presentes na obra:

Ariano Suassuna, obedecendo a um certo modelo medieval de utilização da narrativa épica, entrecruza as oposições entre espetáculos de dança clássica e dança popular, o religioso e o profano, o sério e o cômico, assim como ocorre nos autos Vicentinos quinhentistas, nos autos sacramentais do século de ouro espanhol, presente nos folguedos nordestinos, associados ainda a inúmeras representações folclóricas (LOPES, 2004 p.81).

Para o viés da presente pesquisa, tal conjuntura de oposições parecia plasmada no contexto da dança daqueles bailarinos, cada vez mais tensionados por aspirações de reconhecimento e consolidação profissional, tentando se reelaborar para além da mentalidade e dos valores circunscritos nos estabelecimentos de ensino não formal de dança. Simbolicamente a estrutura da obra representava uma realidade de oposições cada vez mais inconciliáveis. Um dos seus esgarçamentos se deu com o projeto do Balé Armorial do Nordeste. Em decorrência disso, o espetáculo *Iniciação aos Mistérios do Boi de Afogados* teve um percurso curto. Estreou em Recife, no Teatro de Santa Isabel, em 18 de junho de 1976, sendo reverenciado e ovacionado tanto por gente do povo quanto por intelectuais e crítica. No mês seguinte, integrou a programação do Festival de Inverno de Campina Grande-PB, tendo, em seguida, participado do Festival de São Cristóvão-SE. Por fim, encerrou sua temporada após uma apresentação no Parque Desportivo da Faculdade Gama Filho, no Rio de Janeiro, às 18h30, em 23 de outubro do mesmo ano. Nessa ocasião, foi realizada uma filmagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas, na sequência, o Museu pegou fogo, e esse único registro foi perdido no incêndio.

O Balé Armorial do Nordeste afigurou-se como a primeira grande expressão em dança do Movimento Armorial<sup>30</sup>, que, por sua vez, preconiza a busca das “raízes populares da cultura brasileira para chegar a uma arte erudita” (REVISTA BRAVO, 1998, p.60). O termo “armorial”, um substantivo adjetivado por Ariano Suassuna, designa o conjunto de bandeiras, insígnias e brasões de um povo. Para Ariano, a paixão do brasileiro por esses signos denota um imaginário, que está presente tanto nas marcas a ferro da pecuária quanto nas cores e insígnias dos clubes esportivos.

---

<sup>30</sup> A montagem de *Os Medalhões*, de Ana Regina, em 1959 (abordada mais adiante), é anterior à criação do Movimento Armorial. Nota do pesquisador.

A unidade brasileira tem no imaginário do povo uma de suas mais poderosas raízes; e a nossa heráldica popular está presente nele, desde os ferros de marcar bois e os autos de guerreiros do sertão até as bandeiras das cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastoris da Zona da Mata; desde os estandartes de maracatus e caboclinhos até as escolas de samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife, de São Paulo, do Rio ou de qualquer outra grande cidade do Brasil. (REVISTA BRAVO, 1999, p.24).

Vinte anos após o encerramento do Balé Armorial, Ariano Suassuna lamentou a fugacidade da experiência:

Enfim, por causa de coisas secundárias, o Balé Armorial, que teve êxito tão grande de público, fechou as portas e também foi quando Flavia desgostou-se e mudou-se para o Rio. E eu fiquei esse tempo todo sem fazer novas experiências. Mas, apesar disso, esse grupo, o Balé Armorial deu dois resultados que se ligaram ao problema da dança, na nova visão (LOPES NETO, 2001, p. 100).

E apontou um dos legados do Balé Armorial:

O primeiro resultado foi a história Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi Afogados. Nós a fizemos com música do Quinteto Armorial que estava no palco, tocando ao vivo. Existia um cidadão chamado Antonio Nóbrega, interessado em dança e com uma formação de violino acadêmico. Com a convivência e o trabalho com o Quinteto Armorial, ele começou a se interessar pelas raízes populares de nossa cultura, não só na música como na dança também. Desse espetáculo inicial. Isto falando ainda da história Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi Afogados, da qual fazia parte o grupo do Capitão Antônio Pereira que era exatamente o Boi Misterioso de Afogados [bairro de Recife], por isso que o espetáculo tinha esse título. Depois que o Quinteto Armorial encerrou as atividades, Antonio Nóbrega começou por conta própria a estudar o universo da dança popular e hoje é bailarino, ator, violinista, músico, etc. nacionalmente conhecido e respeitado, mas, enfim, teve esse primeiro resultado [...].(LOPES NETO, 2001, p. 100).

E, também, outro:

O surgimento do Balé Popular do Recife. Quando o Balé Armorial fechou as portas, para compensar a frustração, eu fundei o Balé Popular do Recife, que ainda hoje está por aí, mas a proposta do Balé Popular não é tão ambiciosa e ampla quanto era a do Balé Armorial. O Balé Popular estuda a dança popular e a representa, mas a representa na linha popular. De qualquer maneira, tem uma grande vantagem em relação aos outros grupos, que é a de se manter por tanto tempo. Nós que somos do ramo, a gente sabe que é muito difícil um grupo nessas condições, no Recife, manter-se por muito tempo. (LOPES NETO, 2001, p. 100).

A lista de experiências em busca de uma expressão armorial na dança envolveu nomes como o do norte-americano, radicado na Bahia, Clyde Morgan. A propósito, foi Morgan quem sugeriu a Ariano a expressão da dança no Movimento Armorial. Contudo, não era fácil conseguir criadores que traduzissem tais ideias para a dança. Sobre essa dificuldade, assim se pronunciou Ariano Suassuna:

Quanto à dança, em 1959, tentei, juntamente com Ana Regina — uma das professoras de balé do Recife naquele ano — realizar uma dança erudita nordestina, baseada em raízes populares. Escrevi uma história intitulada “Os Medalhões” para uma música de Guerra Peixe, e o espetáculo foi encenado no Teatro Santa Isabel, pelas alunas da referida professora, nos dias 6,7 e 8 de novembro daquele ano com Eliane Isis Vieira, Elvira Amorim e Sílvia Suassuna nos papéis principais. Mas, para que se atingisse o que realmente era necessário, faltava muita coisa a ele, de modo que a Dança Armorial, por enquanto, é apenas uma aspiração nossa, sonhada nas mesmas linhas-mestras acima apontadas para o Teatro e o Cinema, à espera de coreógrafos e dançarinos com preocupações semelhantes às nossas e com suficiente espírito criador (SUASSUNA, 1977, p.49).

De acordo com Helena Katz nem Antonio Carlos Nóbrega<sup>31</sup> parece ter levado a missão a cabo:

Eu acho que, devido à importância do trabalho dele e devido ao que se percebe que ele poderia fazer, ele dedica-se muito pouco à dança. As pesquisas, as misturas que ele realiza como músico deixam antever que ele seria muito importante também para a dança brasileira. O trabalho que ele fez em O Marco do meio Dia, ainda em estado bruto, continha muitos elementos que antecipavam um desenvolvimento que não aconteceu. Nóbrega seria a pessoa indicada para dar a forma contemporânea para uma possível dança armorial, o que se tornaria uma contribuição espetacular para a cultura brasileira. Como está hoje, não dá para se dizer nem mesmo como é a dança de Nóbrega, porque não há “a dança de Nóbrega”. A dança está nos seus espetáculos como complemento. (KATZ, 2002, p.17).

---

<sup>31</sup> Antonio Nóbrega nasceu em Recife-PE, em 1952. Sua iniciação artística se deu através do violino. Entre 1968 e 1970, já participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Em 1971, foi convidado por Ariano Suassuna para integrar o Quinteto Armorial, grupo precursor na criação de uma música de câmara brasileira de raízes populares. Do seu envolvimento com o universo da cultura popular brasileira, a partir de 1976, começou a desenvolver um estilo próprio de criação em artes cênicas e música. A lista dos seus espetáculos é longa, dentre eles estão *A Bandeira do Divino*, *O Reino do Meio-Dia*, *Figural*...Em 2004, realizou a série Danças Brasileiras, apresentada no Canal Futura. Em 2007, criou um espetáculo inteiramente dedicado à dança: Passo. Nessa mesma trilha, vieram *Naturalmente – Teoria e jogo de uma dança brasileira*, *Húmus* e *Pai*, ambos interpretados pela Cia Antonio Nóbrega de Dança, fundada em 2012.

Fonte: <http://antonionobrega.com.br/site/biografia/>

Contudo, o Balé Armorial do Nordeste não foi o projeto inaugural, nem seria o último no que tange à materialização em dança das ideias do Movimento Armorial de Ariano Suassuna. Com o mesmo propósito, o Grupo Grial de Dança<sup>32</sup> foi criado, em 1997, pela coreógrafa Maria Paula Costa Rego<sup>33</sup>, igualmente quando o escritor exercia cargo na administração pública como Secretário de Cultura do Estado/PE. Tem como objetivo promover uma linguagem de dança contemporânea, baseada no universo da cultura popular brasileira, unindo a essa linguagem o teatro e a música. Juntos o escritor e a coreógrafa idealizaram o primeiro espetáculo do grupo *A Demanda do Graal Dançado*, de 1997. Foi a primeira ação em dança do dramaturgo, depois da retomada do movimento Armorial, desde então denominado de Romançal. Na ocasião, Suassuna já havia criado um grupo de música (Romançal) e a trupe Romançal de Teatro. Nenhum foi longo como o Grial, embora, em 2014, com a dispensa de todos seus bailarinos, o grupo vem atuando como uma lenda de desenvolvimento de projetos de sua proprietária, Maria Paula<sup>34</sup>. O Grial se insere no contexto de um período (a partir de 1988), no qual a dança de Recife, configurando mais de uma opção de existência (além dos cursos livres e academias), organizou-se em grupos e companhias, como será mostrado mais adiante.

Com a morte de seu mentor e fonte de inspiração<sup>35</sup>, certamente o Grial passa a ser o último exemplar dessa filiação que já vem se estendendo por mais de cinquenta anos. Não seria exagero dizer que é um feito memorável

---

<sup>32</sup>GRUPO GRIAL desenvolve um trabalho de pesquisa e de criação em torno de uma linguagem gestual e coreográfica inspirada nas tradições culturais do Nordeste do Brasil. Até 2012, quando essas informações foram inventariadas, haviam sido 12 criações coreográficas ao longo de 15 anos de atuação. Participou de importantes projetos, como o Palco Giratório, e foi ganhador de prêmios de fomento (como Klauss Vianna de Dança; Interações Estéticas; Dança nas Cidades) e editais (tais como, Caixa Cultural, BNB de Cultura, e Correios Cultural), além de ter participado de diversos festivais nacionais e internacionais (Brasil Encena Berlim e etc.). Fonte: <https://grupogrial.wordpress.com/> acessado em 06.01. 2012.

<sup>33</sup>Bailarina e Coreógrafa, graduada em Ed. Artística/Teatro-UFPE, com espec. em Coreografia e Licenc. em Dança pela Sorbonne/Paris VIII (FR). Sua formação contou com experiências em Improvisação, com Enila de Rezende (PE) e Maria Fux (Argentina); Danças Populares com o Balé Popular de Recife-PE; e na França, onde morou por 11 anos, em Clássico Moderno com Laura Proença. Como coreógrafa, atuou no Balé Apsaras (PE), criado por ela na década de 1980; na cia de dança vertical *Les Passagers* (FRA); no Grupo Grial de Dança-PE; e no Grupo Arraial-PE, criado para as aulas espetáculos junto a Ariano Suassuna, durante seu mandato no Governo do Estado, no período de 2007 a 2014; também atuou em infantis *Na Mancha Ninguém me Pega* (2003) e *O Quebra Nozes no Reino do Meio Dia* (2005), da ONG Encena Arte e Cidadania (PE), premiada pelo Criança Esperança.

<sup>34</sup> Os mais recentes trabalhos foram Terra, solo premiado pela APCA, Melhor Espetáculo de Dança, em 2013, e ABÔ, um duo, em 2014, resultante do edital da Funarte destinado aos artistas negros e produções decorrentes dessa ideia.

<sup>35</sup> Ariano faleceu em 23 de julho de 2014, aos 87 anos.

ideias como as armoriais serem inspiradoras de danças por tanto tempo. Para que se tenha uma ideia dessa linhagem de experiências, a pesquisa estendeu sua ação até os registros da primeira criação, denominada *Os Medalhões*, de 1959.

Esse trabalho igualmente teve a participação de Ariano Suassuna no roteiro que, segundo ele, “[...] aludia à busca, que há muito tempo empreendemos, de uma dança brasileira erudita, baseada na cultura popular” (REVISTA BRAVO, 1999, p. 20).

Escrito para uma música de Guerra Peixe, o roteiro de Ariano era ambientado em uma feira:

Numa barraca de feira, Tereza, a dona, recebe de seu namorado, Manoel do Óleo, um frasco de perfume barato. Uma jovem sonhadora, Das Dores, revela seu amor por um homem cujo retrato conduz num medalhão. Outra moça, Mariana, também tem seu medalhão e seu namorado, e quando, com rivalidade bem feminina, vão comparar suas posses, descobrem que o homem é o mesmo. As duas brigam, Tereza vai pacificar as duas, mas infelizmente também tem seu medalhão com o retrato de Manuel do Óleo e descobre que ele é o figurão das outras duas. A briga agora é das três. A polícia entra em cena, e quando vai fugindo, prende o grande conquistador, causa do incidente. E a feira continua. (SIQUEIRA, 2005, p. 55)

A coreografia ficou a cargo de Ana Regina Moreira, e o contato da coreógrafa com o dramaturgo se deu por meio de duas sobrinhas suas que faziam aulas com ela. Assim, Ariano dedicou o roteiro a elas que respectivamente interpretaram os seguintes personagens: Manuel do Óleo e o policial. “Para minhas sobrinhas, Silvia e Vera, aventure-me em águas alheias, inventando uma história para ser dançada” (SIQUEIRA, 2005, p. 56).

O trabalho cenográfico ficou sob a responsabilidade de Hélio Moreira, arquiteto e professor de cenografia na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Ele ambientou o espaço, tomando como base a feira livre de Caruaru-PE. Para tanto, utilizou inúmeros materiais que serviram de elementos cênicos para o espetáculo: potes, jarras e bonecos do Mestre Vitalino.

O êxito da temporada na década de cinquenta pode ser percebido por meio do tratamento que a imprensa concedeu às apresentações, a exemplo desta nota publicada no Jornal do Commercio, de 8 de novembro de 1959: “Termina hoje o Festival de Ballet pelas alunas do curso ministrado no

Clube Internacional pela professora Ana Regina. Apresentado no Teatro de Santa Isabel, a promoção foi mesmo um sucesso artístico e social [...]”

Ou desta outra matéria do Diário da Noite, de 09 de novembro de 1959:

O Ballet Ana Regina do Clube Internacional do Recife encerrou ontem, no Santa Isabel, a sua temporada anual, apresentando uma programação, onde predominou o bom gosto artístico, necessário a um espetáculo de *ballet*. Destacamos na apresentação o número da abertura da segunda parte do programa, com música de Bach, *Vinde Doce Morte*, numa coreografia bastante expressiva de Ana Regina, Os cenários e figurinos de Heliana criaram a atmosfera desejada; isso sem contar com os efeitos de luz de Walter de Oliveira. Outro número, que merece especial registro, foi o da *Sinfonia em Azul*, de Schubert, onde Nadja, Eliane Isis, Elvira e Ana Lúcia demonstraram ser, mais uma vez, as mais categorizadas alunas de *ballet* do Recife. O programa foi encerrado com um número imaginado por Ariano Suassuna, onde o cenário de Hélio Moreira, os figurinos de Heliana e a coreografia de Ana Regina não fugiram às características do estilo predominante das peças do escritor. (...) A verdade é que essa nova apresentação do Ballet Ana Regina demonstrou, mais uma vez, o aproveitamento de suas alunas e o desenvolvimento da dança em nosso meio (DIÁRIO DA NOITE, 1959, p. 12).

Embora menos contundente que seus sucessores (e não era mesmo para ser diferente, haja vista o contexto da dança nos anos de 1950, nas suas significações sociais, históricas, culturais e artísticas), *Os Medalhões* traz consigo a marca histórica de ser a primeira experiência armorial na dança. Esse espetáculo e especialmente sua coreógrafa, Ana Regina Moreira, deram significativa contribuição ao processo histórico da dança em Recife.

Por outras vias e em momentos posteriores, como será visto a seguir, a cidade teria oportunidade de amadurecer (e até refletir sobre si mesmo), ao receber contribuições fundamentais para a dança em seu próprio âmbito cultural, ainda que, curiosamente, advindas do leste europeu.

### 1.7 ZDENEK HAMPL E ASSOCIAÇÃO DE DANÇA DO RECIFE

A tcheca Vera Kumpera, cujo sobrenome de solteira era Horaková, havia começado dança em Plzen (quarta maior cidade da atual República Tcheca), se formado em Educação Física e vindo para o Brasil. Em 1959, período no qual Recife estreava *Os Medalhões*, Vera já casada, com filha e escola montada em São Paulo, decide ir para Nova York, em busca de

formação na técnica de Martha Graham: “Isso aconteceu na virada do ano de 1958/1959. Durante 6 anos, eu viajei para Nova York. Meio ano, eu cuidava da escola em São Paulo; depois, eu a deixava com a assistente e ficava meio ano em Nova York. Também cheguei a levar minha filha comigo pra lá.” (SIQUEIRA, 2009, p.25). Com desdobramentos posteriores na dança recifense, tal empreendimento ecoaria na história da dança paulista, como afirma Cássia Navas, em seu livro *Dança Moderna*:

Se estabeleceriam [em São Paulo] professoras que se dedicaram ao método Martha Graham, como Ruth Rachou ou a tcheca Vera Kumpera, que também foi professora da coreógrafa Clarisse Abujamra. Vera Kumpera [...] especializou-se, nos anos 1960, em dar aulas segundo o método Graham. Ruth Rachou, que foi sua aluna, tendo antes sido bailarina do Ballet IV Centenário, também estudou com Graham e participou como intérprete e coreógrafa de importantes momentos da cena da cidade (NAVAS & DIAS, 1992, p. 24).

Foi trabalhando, primeiramente, em São Paulo por quinze anos e, em seguida, no Rio de Janeiro, em torno de vinte e cinco anos que Vera passou a ser referência, principalmente em São Paulo, na técnica de Graham, chegando em 2005 a ser reconhecida por isso, quando recebeu o *Prêmio Antares Dança*.

Como evidenciou Cássia Navas (NAVAS, 1992), Vera Kumpera faz parte do seleto grupo de imigrantes que introduziram os preceitos e as técnicas da dança moderna no Brasil, ao lado de ícones como Chinita Ullman – SP, 1932 (Escola de Mary Wigman, na Alemanha), Maria Duschenes – SP, 1940 (Escola de Kurt Joss, Sigurd Leeder e Laban, na Inglaterra), Nina Verchinina – RJ, 1946 (Balé Moderno), Yanka Rudzka – BA, 1950 (Método Dalcroze, Ruth Sorel e Georg Groke, na Suíça – Dança Expressionista), Renée Gumiel – SP, 1957 (Escola de Kurt Joss-Leeder, na Inglaterra e Kreutzberg, na Alemanha) e Rolf Gelewsky – BA, 1960 (Escola de Mary Wigman, Gret Paluca e Marianne Vogelsang – Dança Expressionista).<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Vera Kumpera faleceu aos 79 anos, em 03 de agosto de 2007, pouco mais de três meses após ter concedido entrevista ao pesquisador.

Os caminhos de Zdenek Hampl e Vera Raiser, filha de Vera Kumpera, se cruzaram em São Paulo, em uma das apresentações da Lanterna Mágica de Praga. Por vezes, a companhia havia viajado pela Europa e pelos Estados Unidos, mas, em 1969, em uma turnê de seis meses pela América do Sul nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Porto Alegre, de Buenos Aires e de Mar del Plata, era a primeira vez que o público brasileiro e o argentino tinham a oportunidade de conferir o trabalho do grupo.

Nascido na cidade de Brno, República Tcheca (na época, Tchecoslováquia), em 24 de maio de 1946, Zdenek iniciou seus estudos de dança na sua cidade natal, na Janackova Akademie Muzických Umeni, por volta dos 16 anos de idade. Devido à carência de elementos masculinos, ele logo foi chamado para integrar o grupo da escola — especialmente quando se tratava de apresentações de dança folclórica tcheca, como o Janacek — sob o comando da professora Marina Ujehlová, especialista nesse tipo de dança.

Em seguida, já formado pela Universidade de Praga, ingressou na Companhia Lanterna Mágica de Praga, na qual chegou a ser solista. Do repertório da Companhia, participou de várias montagens, entre as quais o *Balé Praha*. Os trabalhos da Lanterna Mágica mesclavam imagens projetadas com atuações presenciais e eram conhecidos pela sua espetacularidade e pelo apuro técnico. Grande parte desse crédito coube ao diretor de teatro e cinema Alfred Radok e também ao seu irmão Emil Radok.

Por ocasião da apresentação da Lanterna Mágica em São Paulo, em 1970, deu-se o encontro de Vera Kumpera e Zdenek:

Eu o conheci quando fui ao espetáculo. Depois, fui falar com eles, parabenizá-los. Eu era ovelha negra desde que havia deixado a República Tcheca a pé, quando entrou o comunismo. Depois, houve a Primavera de Praga. Então, nessa época, a Lanterna Mágica esteve aqui. Eu adorei o espetáculo e fui vê-los nos bastidores. Apresentei-me e disse: 'Tenho uma escola e estou convidando vocês, quem quiser, a fazerem a aula e convidando também para verem o trabalho americano que muitos de vocês não tiveram oportunidade de ver (NAVAS & DIAS, 1992, p. 28).

Embora o convite tivesse partido de uma dissidente política e se destinasse a conhecer a técnica de aula de uma americana — no caso, a de Martha Graham —, havia um deslumbre e grande interesse em entrar em

contato com novas informações de dança, e, assim, o receio e a vigilância foram superados por vários bailarinos, entre os quais Zdenek, que declarou:

Eu enfrentava problemas políticos na Tchecoslováquia e já há algum tempo pensava em abandonar meu país. Foi quando a Lanterna Mágica viajou para uma longa excursão pela América do Sul e aproveitei a oportunidade. Aqui me senti fascinado pelo espírito livre do brasileiro no que se refere às manifestações artísticas (JORNAL O GLOBO, 1977, p. 39).

Vera Kumpera também recorda a atmosfera que permeou esses contatos com a trupe:

Não era muito bom dizer isso, não naquele momento, mas eles eram todos contra o regime. Havia dois deles que tomavam conta dos demais. Cuidavam para não fugir, não escapar nem ir a lugares que não deviam para não se infectarem com liberdade. Mas aí eles acorreram ao convite para a aula e vieram em número maior que o esperado. Veio todo mundo. Minha sala era na Avenida Paulista e só tinha 82m<sup>2</sup>, junto com uma salinha, uma entrada onde as mães podiam ficar sentadas. Então, não era uma imensidão de sala. Daí, quase não couberam todos. Nas aulas seguintes, tive que dividir os interessados em duas turmas. Até hoje eu mantenho contato com Jana Tomanová, que era uma das bailarinas; as outras, perdi de vista. Creio que o Zdenek perdeu de vista também outras colegas (SIQUEIRA, 2009, p.221).

Tão logo conheceu Vera Raiser, a jovem filha de Vera Kumpera, Zdenek começou a namorá-la, e ela, por sua vez, o acompanhou à Argentina, onde a turnê teve sequência por quase três meses.

Seguramente a opção de Zdenek pelo Brasil foi feita durante essa viagem, no entanto a decisão de ficar no continente parece ter sido bem anterior, como ele mesmo relata em carta ao amigo Luiz Mendonça :

Ha! ha! ha! Aí foi anunciada a turnê da Lanterna Mágica pela América do Sul. Nessa altura, já me era claro que não poderia voltar a 1968 — tanques russos pelas ruas, enfim, garantia de um retrocesso político de 10 a 15 anos no mínimo, e eu com todo aquele impulso que a faculdade me deu?! Então, depois de cumprir todas as minhas obrigações com a Lanterna Mágica [...], na volta, dei tchau aos meus companheiros, desci do avião e não voltei mais (MENDONÇA, 2006, p.10).

Na sequência, toda a sorte de diferenças sociais, históricas, políticas, culturais e artísticas, se manifestou, cada uma a seu tempo, quando o

jovem bailarino passou a avaliar as possibilidades que se lhe apresentavam em seu novo país:

Quando cheguei ao Brasil, nada ou muito pouco sabia sobre a situação da dança no País. Não dava para começar a funcionar imediatamente. Aqui, nada acontecia do jeito que eu conhecia. A minha formação era basicamente clássica, apesar de que não somente ela. Eu podia procurar alguma companhia que utilizasse o clássico como meio de fabricar as suas apresentações. E precisava entrar numa delas com urgência. Claro, não fiquei no Brasil para fazer turismo. Mas, quando percebi de que maneira essas companhias funcionavam, foi uma ducha fria, gelada! O susto já não aconteceria hoje em dia, mas, naquela época [1970], foi desanimador. Pensei que, se topasse aquilo, seria como descer degraus. Seria um desrespeito com os meus professores — vários — que, certamente, tiveram o orgulho de me ‘fazer’ um dos melhores bailarinos tchecos naquela época. Não me abalei. Também, 24 anos, em plena forma, a energia vital saindo até pelas orelhas, você não tem nem a chance de ficar abatido (HAMPL, 2008, p. 16).

No mesmo ano de 1970, em São Paulo — quando já trabalhava com sua mulher, Vera Raiser, que tinha assumido a direção da escola de sua mãe, Vera Kumpera —, ele montou seu primeiro trabalho no Brasil, *OlimPiadas*.

Então, em vez de dar aulas de dança de algum estilo, comecei a fazer as sessões de estudos de dança, que resultaram num espetáculo — *OlimPiadas*, estreando no lindo MAM, em São Paulo. Sem precisar determinar o estilo e sem ter que responder por que estamos abertamente debochando dos atletas, que não medem esforços para trazer medalhas para a pátria (MENDONÇA, 2006, p.10).

Tais opções iniciais tornar-se-iam desde já emblemáticas em seu trabalho, como pode ser percebido na descrição que o próprio Zdenek fez em seu livro *Constante Movimento*:

Um espetáculo que colocou os esportistas no seu lugar certo. Como seres humanos, que às vezes tropeçam. Tinha o arqueiro cujo arco se quebra, a mulher que perde a parte superior do uniforme nos 100 metros rasos femininos e outras coisas desse tipo. A plateia se divertiu, a censura achou uma espécie de chanchada. Sucesso. [...] A censura, os milicos estavam felizes porque aquele divertido tcheco que fugiu do comunismo achou abrigo num país com um regime tão confiável e generoso quanto o Brasil. Perigoso? Como poderia, se ele nem sabe falar nossa língua? É só um artista [...] (HAMPL, 2008, p.18).

Zdenek se revelou um criador em sintonia com as inquietações artísticas de centros culturais de referência e respondeu a elas com uma

produção considerada inovadora para a época, a exemplo de trabalhos, como o já citado *OlimPiadas* (1970) e *A Toda Prova* (Recife, 1984) — uma bem-humorada sátira dos super-heróis americanos. Neles, poder-se-ia ver ressonâncias da *pop art*, a exemplo do distanciamento e da manipulação indiferente da realidade via comicidade, da iconoclastia com os bens da sociedade burguesa e, ainda, da imersão da arte na contingência do real (CANONGIA, 2005, p. 49).<sup>37</sup>

Partindo de sua vivência em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Recife, esse artista múltiplo, de rica formação e potencial criador, incorporou conhecimentos de áreas conexas na sua produção artística, desenvolvendo uma poética com estilo próprio — nas quais se destacaram abordagens temáticas originais e processos de criação inusitados (ao menos para a época).

Assim, surpreendeu com procedimentos de criação coreográfica, diferenciados da mimese convencional, na qual a obra é plasmada no corpo do coreógrafo. Zdenek trabalhou com improvisações a partir de comandos e atmosferas de criação, até então nada usuais. Para além disso, colocou tais procedimentos a serviço de expressões variadas, como dança, teatro, música, cinema, telenovelas, clipes musicais e artes visuais. Nelas, exerceu as mais diferentes funções: dançou, coreografou, atuou, dirigiu, compôs trilhas, treinou artistas, foi assistente, pintou, esculpiu, performou...

No Recife, o trabalho que marcaria sua presença na cidade foi *O Capataz de Salema* (1982). O convite partiu de Izolda Pedrosa, porém o projeto envolvia um trabalho roteirizado de uma história que geraria uma montagem de narrativa linear. Um conteúdo assim, dado *a priori*, não se coadunava com o(s) processo(s) de criação de Zdenek, que se sentia mais confortável criando sobre temáticas a serem desenvolvidas do que roteiros prontos, como ele mesmo esclarece:

Nunca começo com o que seria óbvio: vou fazer um espetáculo, mas sempre pelo algo de concreto que desperta o meu desejo de ser transformado em dança. Pode ser uma música ou algum acontecimento que se transforma em motivo ou alguma sensação que

---

<sup>37</sup> “A *pop art* original não era crítica; acompanhava de perto a perda da concepção humanista das novas sociedades, em que as pessoas são tratadas como coisas, como gêneros de consumo; sociedades, portanto, mórbidas e perversas. O sentido *pop* está justamente nessa distância, na manipulação neutra da realidade e na mera apropriação das imagens emblemáticas do mundo burguês... Havia ali um certo humor negro.

se apura pelo impacto. Normalmente, quando menos espero. Tudo fica mais fácil quando me entusiasmo por alguma música (SIQUEIRA, 2009, p. 80).

Assim, outro componente do projeto *O Capataz de Salema* seria decisivo para que Zdenek aceitasse fazer a coreografia: a música de Zoca (Antônio) Madureira, respeitado músico e compositor, integrante do Quinteto Armorial. Ela o impressionou de maneira tal que, segundo Mônica Brant (atualmente Sá Rêgo) – bailarina e assistente do coreógrafo –, se fosse o caso de não haver recursos, ele teria feito sem pagamento.

A decisão de fazer foi totalmente devido à música de Zoca. A ideia não foi do Zdenek — ele já foi convidado com um roteiro pronto, entregue por Izolda — e contava uma história, a gente leu o roteiro e não deu aquela reação ‘Ah! Que legal!’, aquele estalo! Mas na hora que a gente ouviu a música... aí não tinha mais como dar para trás. Se dissesse: ‘Não tem dinheiro nenhum’, quem conhece o Zdenek sabe, ele teria feito. A música é lindíssima [...] (SIQUEIRA, 2009, p. 80).

O tcheco também não era afeito a pesquisas antecipadas, preferindo deixar a “ignição” do seu trabalho para as fases presenciais com os intérpretes e demais criadores. Em seu livro *Constante Movimento*, Zdenek, ao relatar o episódio de um jogador de futebol que, visando insultar a torcida adversária, dirigiu-lhe um gesto agressivo (uma banana), reflete: “Se ele houvesse premeditado, jamais teria conseguido o mesmo resultado. Era a hora certa, o lugar certo, a intensidade e a emoção certas” (SIQUEIRA, 2009, p.80).

Dentro do conjunto de procedimentos do que se poderia chamar a *metodologia de Zdenek*, eram para os ensaios que se canalizavam a juventude, a vitalidade e a criatividade que, ao lado de outros aspectos, caracterizavam o trabalho dele. Os ensaios para Zdenek eram etapas comunitárias e férteis que geravam condições favoráveis aos elementos essenciais dos seus trabalhos, tais como “a força do gesto, a grandeza de um momento, o imensurável poder da emoção; premissas para a dança de Zdenek” (SIQUEIRA, 2009, p. 81).

Os ensaios d’*O Capataz de Salema* foram realizados na academia de Mônica Japiassú, professora e coreógrafa paulista, radicada no Recife desde a década de 1970. Foi nesse período de convivência e criação que

Zdenek e Mônica se conheceram. Junto com os bailarinos envolvidos na montagem, descobriram afinidades e, ainda, que também poderiam trabalhar organizados com vistas a uma produção artística em dança e não unicamente mediante o empreendimento das academias.

Em pouco tempo, esse interesse comum desaguardaria em outra contribuição tão visionária quanto significativa para o Recife: a criação da Associação de Dança do Recife - ADR, em 1983 — uma iniciativa inédita na cidade, que tinha nas ações cooperativadas os meios de viabilizar espetáculos. Tais ações consistiam no trabalho de bailarinos, coreógrafos e diretores teatrais (além de técnicos como figurinistas, cenógrafos, etc.), remunerado a partir dos percentuais das bilheterias das temporadas que se seguiam às produções artísticas. Nessa época, tais temporadas ocorriam de quinta-feira a domingo e tinham, geralmente, a duração de dois meses, de maneira que, se houvesse uma boa resposta de público, seria possível cobrir as despesas de pessoal. Quanto às despesas materiais (divulgação e material de figurino e/ou cenografia), elas eram supridas por meio de doações e/ou apoios de empresas, como gráficas, etc. Ou ainda, porque, quase sempre, havia alguém do elenco (nesses casos relativamente numerosos em comparação aos dias de hoje) que conseguia algo com algum conhecido seu.

Outra ação da Associação foi a parceria com o Instituto de Assuntos Culturais-IAC, da Fundação Joaquim Nabuco-FUNDAJ<sup>38</sup>, a partir de 1987, na qual a instituição reformaria duas de suas salas, equipando-as com espelho, barras e equipamento de som, e as destinaria às atividades de dança e práticas corporais. Em contrapartida, a Associação contribuiria com os professores associados que receberiam como pró-labore um percentual significativo do montante pago pelos alunos, uma vez que a Fundação, além da cobertura de despesas simples de infraestrutura (como limpeza, água, copos plásticos, etc.), não visava a lucro monetário. Aliás, proporcionava divulgação dos cursos e ainda destinava pessoal administrativo para gerir os cursos. Essa

---

<sup>38</sup> No edifício do Centro Cultural Mauro Mota, situado à Rua Henrique Dias, nº 609, no bairro do Derby, em Recife-PE.

parceria, em uma iniciativa rara na época, batizou uma das salas com o nome de Miss Gatis (SIQUEIRA, 2004).<sup>39</sup>

Em 1987, no lançamento do projeto pedagógico, constavam os seguintes cursos e seus respectivos professores: Dança Moderna com Bernot Sanches, Balé com Luiz Roberto, Dança Espontânea com Dorinha Melo, Jazz com Black Escobar, Alongamento com Silvana Pimentel, Antiginástica com Diita Fontoura, Tai Chi Chuan com Patrícia Barden Kushida e Antônio Celso Tavares.

Em alguns momentos, os ensaios dos espetáculos, que se constituíam como a prioridade da Associação, ocorriam nas salas da Fundação, mas, como a Associação teve pouca duração, as aulas, por sua vez, tiveram continuidade para além da existência dela, permanecendo sob a administração da Fundação Joaquim Nabuco, durante vários anos.

Se, por um lado, os fatos históricos demonstrassem ter sido propício o momento de se viabilizar a proposta de implantação da Associação – considerando-se, também, a necessidade premente –, por outro, parecia que tal proposta ainda estava à frente de seu tempo, como se houvesse etapas a serem cumpridas, e, dentre estas, a necessidade de vencer forças endógenas, ou seja, a resistência característica daquele membro que sempre empreendeu sozinho e repentinamente é solicitado a fazê-lo coletivamente. Um obstáculo difícil de ser superado tanto na dança da época como também na de momentos posteriores. Sobre isso, eis o revelador depoimento de Mônica Brant:

A gente convidou todo mundo. A resposta não foi positiva. Porque acho que as pessoas não prezavam a dança e sim, sua própria academia. Então, era meio assim: 'Não vou lá encher a empada de Mônica Japiassú; não vou lá encher não sei o quê de Lúcia Kelner'. Tinha uma coisa de rixa que nos chocou muito. Porque a proposta da Associação era 'para todos' e não para um ou outro, isoladamente, e, menos ainda, para Mônica ou Zdenek, que eram os coreógrafos mais envolvidos. Era uma convocação para todos criarem uma

---

<sup>39</sup> Miss Gatis foi provavelmente a responsável pelas primeiras atividades ligadas ao ensino da dança no Recife, a partir da segunda década do século XX. Filha do engenheiro inglês, George Gatis, que veio de Londres para trabalhar na fiscalização técnica de uma companhia de armazenagem de alimentos, Gladis Adel Gatis, que havia estudado balé em Londres, tinha aproximadamente vinte anos, quando chegou ao Recife e passou a dar aulas de dança na sua residência. Miss Gatis, como passou a ser chamada Gladis Adel, se manteve ativa até os sessenta anos, dando aulas de balé e sapateado também no Colégio Vera Cruz e na Escola Experimental. Entre as diversas montagens coreográficas realizadas com suas alunas, pode-se citar *O Mercado Persa*, *A Vendedora de Fósforos*, *Sílfides*, *Giselle*, *Pássaro de Fogo*, *O Quebra-Nozes*, *Ali Baba e os Quarenta Ladrões*, *O Bolero de Ravel* e *A Dança do Fogo*. Faleceu em 1957.

programação, desenvolverem, negociarem com o Estado e com o Município uma verba, fazer um calendário e dividir ou até fazer uma programação conjunta, unir forças (SIQUEIRA, 2009, p. 81-82)

Na continuação do depoimento de Mônica Brant (bailarina que se tornaria bem sucedida produtora no Rio de Janeiro), torna-se mais evidente, salvo raras exceções, que as históricas diretrizes, que contemplam criações artísticas e ações proativas de formação criteriosa, não se coadunam com a mentalidade, não raro mercantilista e desprovida de valores artísticos/pedagógicos das academias.

E as pessoas não estavam interessadas em dança, estavam interessadas no lucro de sua academia, que nada tinha a ver com dança. Se estivessem preocupadas em formar pessoas para serem bailarinas, por que elas não foram se associar e criar uma estrutura de formação? Poderiam ter proposto algo se não quisessem fazer espetáculos em conjunto — chegamos a pensar em pegar um tema e chamar uns cinco diretores. Até pensamos: 'Vamos chamá-los, dar a cada um o tempo de criação e depois vamos levantar uma verba...'. Mas não havia a menor possibilidade, a menor! Olhavam para nós como se fôssemos um bicho maluco. Não houve nenhuma aceitação por parte de coreógrafos e professores da época, mas houve, sim, de vários bailarinos (SIQUEIRA, 2009, p. 81-82).

Das iniciativas desenvolvidas por meio da Associação de Dança do Recife, destacaram-se *Piazzolada* (posteriormente chamada de *Fuga y Misterio*, 1983) e *A Toda Prova*, de 1984, ambos de Zdenek; e *O Anjo Azul*, de 1983, de Mônica Japiassú (cuja temporada teve duração de três meses). A propósito, pouco antes, Mônica Japiassú, uma das honrosas exceções, posto que também dona de academia, já havia contribuído para esse amplo processo histórico com *Verde que te Quero Verde*, de Garcia Lorca e *Senhora dos Afogados* de Nelson Rodrigues, ambos fruto da sua fase de parcerias com os diretores teatrais José Francisco e Rubem Rocha (final dos anos de 1970, começo de 1980).

Em que pese essas experiências terem sido pontuais e efêmeras – uma vez que se estenderam no tempo até quando a avalanche de impedimentos que por motivos variados sempre sufoca projetos semelhantes, soterraram seus idealismos –, elas se tornaram referenciais e inspiradoras para gerações posteriores, como expressão da “diferença” nos discursos sobre organização em dança no Recife, gerando, assim, efeitos de continuidade.

Desse modo, os efêmeros corpos de baile, “Os Medalhões”, “GBR”, “Balé Armorial” e a Associação de Dança do Recife podem ser considerados estados transitórios, cujo papel de incubadoras manteve perenes pulsões de uma organização para a dança diferente dos modelos vigentes no contexto das escolas particulares.

### **1.8 PROFISSIONALIZAÇÃO: AS COMPANHIAS**

Dois foram os fatores que possibilitaram mudanças no contexto hegemônico dessas escolas. O primeiro faz referência ao retorno sistemático daqueles que partiram em busca de realização profissional. As eventuais viagens para rever a família e passar férias oportunizaram esses artistas a repassar informações a seus pares e inocular desejos de transformações nos que permaneciam na cidade. Dessa forma, contribuíram para que, paulatinamente, fosse questionada a hegemonia do modelo comercial oferecido pelas escolas, despertando o anseio de se trabalhar com dança a sob outras perspectivas.

Por outro lado, as poucas, mas estimulantes, informações que chegavam sobre os grupos de dança nacionais e estrangeiros completaram o conjunto de motivações e inquietações necessárias para dar vazão à demanda reprimida. Por conseguinte, artistas da dança, cansados das limitadas perspectivas profissionais junto às escolas, distanciaram-se delas, passando a constituir novas organizações. Gradativamente e com uma constância não observada em nenhum outro momento, a prática da dança no Recife foi se modificando.

O perfil anterior, marcado unicamente pela ação dos estabelecimentos de ensino não formal, começou a alterar-se no fim dos anos de 1980, mediante o surgimento das companhias locais, notadamente da Cia dos Homens, Cia de Dança Cais do Corpo e do Balé Brincantes (todas surgidas em 1988).

A expressão ‘balé’, existente no nome do Balé Brincantes, assinalava não somente uma influência remanescente do Balé Popular do Recife como corroborava o quanto a tradição do balé influenciou, em vários sentidos, grupos de dança, inclusive aqueles cuja estética se distanciava da do balé. Tal

fato não foi diferente com o Balé Brincantes, embora ao longo do seu percurso, o grupo tenha adotado organização e procedimentos de trabalho mais próximos dos modelos das companhias recifenses, suas contemporâneas, do que propriamente do Balé Popular do Recife (SIQUEIRA, 2007, p. 205-209; GALDINO, 2006).

A relação tradição e contemporaneidade é um tópico constantemente presente nas artes recifenses e na dança em particular, desde o fim dos anos de 1950, gerando controvérsias<sup>40</sup> e movimentos culturais, como o Armorial<sup>41</sup> e Mangubeat, sendo parte integrante da produção de várias épocas e da poética de muitos artistas e grupos. A produção artística decorrente desse catalisador se tornou mais frequente e verticalizada a partir do fim da década de 1980, resultante também do mesmo contexto que gerou as companhias.

Assim, no que concerne a essa interação cultural, ressalta-se que parte da produção em dança cênica no Recife, no começo dos anos de 1990, se deu na interseção da dança popular com outros segmentos artísticos, na busca de expressões mais contemporâneas. Esse viés de hibridização, antropofagia, transculturação, mestiçagem, crioulização, etc. sempre foi um atrativo para a cidade e se tornou uma das características que marcam a produção artística (coreográfica ou não) no Recife, estando, pois, presente em diversos recortes temporais, estéticos e temáticos (SIQUEIRA, 2002).

Nesse sentido, talvez um dos primeiros passos da geração das companhias de dança tenha sido dado por volta de 1987, em consequência de uma grande dissidência no elenco do Balé Popular do Recife. Na ocasião, os dançarinos populares Alexandre Macedo, Célia Meira, Amélia Conrado (atualmente professora da UFBA), Ricardo Biriba, Raimundo Branco, Amélia Veloso e Marcelo Baia, entre outros, montaram um espetáculo denominado

---

<sup>40</sup> “Muitas vaias para Romero Andrade Lima e Ariano Suassuna. O Incidente aconteceu na metade de *A Pedra do Reino*, espetáculo que abriu o festival de teatro”. Matéria jornalística de João Luiz Vieira, na capa do Caderno C do Jornal do Commercio de 22 de novembro, 1997.

“Projeto cultural de Ariano volta à berlinda”, matéria de Clarissa Lima, Caderno C do Jornal do Commercio de 26 de novembro de 1997.

“Que os manifestantes não pisem nunca mais em meus espetáculos”. Romero de A. Lima, sobrinho de Ariano que trabalhou como cenógrafo e figurinista em espetáculos tais como *Vida é Sonho*, de Gabriel Vilela, e *Figural*, de Antonio Nóbrega, em entrevista ao Caderno C, do Jornal do Commercio de 09 de dezembro de 1997.

<sup>41</sup> Sobre o Movimento Armorial ver SANTOS (2009).

*Quarto Mundo*, que demonstrava o interesse dos artistas da dança popular em implementar experiências de conotações contemporâneas. Usaram pintura corporal e figurinos dos artistas plásticos Jobson Figueiredo e Virgínia Colares. A trilha sonora foi de Hermeto Pascoal, Zoca Madureira e Egberto Gismonti. Na época, o trabalho teve boa repercussão no Ciclo de Dança do Recife e no Festival de São Cristóvão, eventos que serão abordados mais adiante. Conjuntamente, o elenco não deu continuidade à experiência, mas separadamente essa foi a semente de vários grupos de dança popular afeitos à experimentação cênica, tais como Corpus Populi, Apsaras, Trapiá, Compassos Cia de Dança e Balé Brincantes.

A partir do trocadilho “Brincar de levar a sério, levando a sério a brincadeira”, surge, em 1988, o Balé Brincantes. Fruto das mencionadas dissidências do Balé Popular do Recife, o Brincantes professa o objetivo de “divulgar a cultura pernambucana em trabalhos autênticos ou recriados por meio de pesquisas, estudos e laboratórios, na dança, música, na arte em geral”.<sup>42</sup> Seu primeiro trabalho foi *Magia, Dança e Tradição* (1990), composto de danças populares estilizadas, que recriavam manifestações nordestinas. Eram treze coreografias, incluindo frevo, maracatu, xaxado, caboclinhos, coco de roda e dança afro-brasileiras. No mesmo ano, foi criado, a partir de danças ciganas, o espetáculo *Gitanos*. No ano seguinte, foi a vez de *Uakiti*, trabalho, que abordou uma lenda dos índios Tukanos. Em 1992, surge aquele que, incontestavelmente, foi o melhor do Brincantes: *Procissão dos Farrapos*.

Criado por Alexandre Macedo, um ex-integrante do Balé Popular do Recife que, como muitos dos seus colegas, passou a fazer aulas de balé e técnicas contemporâneas, *Procissão dos Farrapos* inseriu-se no viés dos trabalhos pertencentes ao estilo contemporâneo de inspiração popular. Boêmio e notívago, Alexandre Macedo tomou como tema os contornos, nada pitorescos, da vida dos excluídos das grandes cidades, para construir uma obra patética, poética e em sintonia com as formas e os tons da madrugada. Assim, com maquiagem expressionista, esfarrapados e desfigurados, treze bailarinos interpretavam o cotidiano dos mendigos, pedintes e meninos de rua que habitavam as esquinas e disputavam com os ratos os espaços debaixo das

---

<sup>42</sup> Projeto do Grupo para o evento Tim de Cultura

marquises do centro da cidade. A trilha sonora envolvia nomes de estilos díspares, como Philip Glass e Antônio Carlos Nóbrega; as coreografias, idem: o coreógrafo se permitiu tanto fazer composições livres de um código estabelecido, partindo apenas da investigação gestual, quanto lançar mão do vocabulário de algumas danças populares. O elo das coreografias era o personagem do próprio Macedo, um mendigo viciado em cola de sapateiro. As “viagens”, que ele realizava sob o efeito da droga, traziam-lhe visões de diversas manifestações populares, tais como maculelê, capoeira, caboclinhos, bumba-meu-boi, frevo e maracatu.

O espetáculo, como não podia deixar de ser, estreou em via pública e teve o sucesso reconhecido. Em 1992, arrebatou quatro dos seis prêmios do SATED-PE: melhor produção em dança, melhor espetáculo de dança, melhor coreógrafo e bailarino revelação (Denílson Neves). Em 1993, no III Festival Nacional de Teatro e Dança de João Pessoa-PB/FENART, dos oito prêmios conquistou quatro: melhor espetáculo (júri popular), melhor figurino, melhor pesquisa e melhor espetáculo de dança.

A projeção adquirida com a *Procissão dos Farrapos* permitiu ao Brincantes se apresentar em Portugal, como atesta a seguinte matéria da época:

[...] Emocionante. É a tradução mais literal do espetáculo, que fez sua segunda apresentação no Porto (a primeira foi em Lisboa). Lindo, lindo, lindo.[...] A um só tempo em que participa da crítica social da cidade em que está sediada, o Recife, a companhia transforma cada passo, cada gesto, cada intenção em pura arte. E as esmolas, drogas, jeito de dormir, solidariedade entre eles, a luta numa vida de sofrimento, as perspectivas limitadoras, o olhar patético, em sintonia com a noite que amedronta, toca o coração. Só fica imune quem já não possui um ou se possui este “já não bate, nem apanha” (MOURA, 1994).

Sem pieguices, nem clichês, foi com esse trabalho do Balé Brincantes que a dança recifense produziu, na época, sua mais contundente e artística crítica social.<sup>43</sup>

Certamente um dos principais catalisadores dessas mudanças foi Airton Tenório, que já havia dançado no Balé Armorial e deixado a cidade para

<sup>43</sup> Nos anos seguintes, o grupo lançou projetos, como Estação do Frevo (1993) e Estação São João (1994), além de montar os trabalhos *Caminhar entre os Deuses* (1995) e *Lambada e Show*, explorando outra característica sua, o entretenimento.

trabalhar na Europa, durante seis anos. Em 1988, Airton voltou a Recife e fundou, em julho, a Companhia dos Homens, cujo percurso reuniu números, ainda hoje, surpreendentes para o padrão local: vinte e seis coreografias criadas em quinze anos, com a atuação de mais de quarenta bailarinos. A Companhia dos Homens estreou seus trabalhos em 24 de julho de 1988, no XIII Festival de Inverno de Campina Grande-PB e logo se tornou um exemplo a ser seguido na região, obtendo reconhecimento unânime na cidade, como comprova o texto de apresentação da matéria de capa do tradicional Suplemento Cultural da Companhia Editora de PE.

Companhia dos Homens. Algo de novo e muito bom que desponta entre os melhores grupos de dança do Nordeste. Sem qualquer modéstia: eles são ótimos e, em um simples ensaio, impressionam. São sete corpos rijos, lapidados à grega, exalando beleza e sensualidade. Competentes, eles parecem arrancar da alma cada movimento – sempre harmoniosos e sincronizados. Ainda na flor da juventude, o grupo, em cada espetáculo, apresenta qualidade e técnica; para assisti-los, é imprescindível sensibilidade e bom gosto (SUPLEMENTO CULTURAL, 1991).

Dois meses depois de sua estreia, em setembro de 1988, dançou na abertura do IV Ciclo de Dança do Recife. Ainda em 1988, participou dos festivais de São Cristóvão-SE e de Dança de Natal-RN, além de ter feito apresentações em vários teatros do Recife e de outras cidades. No ano seguinte, em 1989, foi atração na abertura do III Encontros Nordestinos do Ensino da Dança - ENED em Teresina-PI. Já em 1992, no II Festival Nacional de Dança e Teatro – FENART, em João Pessoa, a Cia foi agraciada com o prêmio de melhor bailarino (Arnaldo Siqueira). Nos anos subsequentes, continuou apresentando um nível de espetáculos muito acima da média regional, sem perder de vista o propósito de participação na dinâmica do circuito cultural do Nordeste. Um dos reconhecimentos de sua trajetória ocorreu em dezembro de 1996, quando recebeu da FUNARTE o prêmio Estímulo aos Grupos de Teatro e Dança da Região Nordeste. Em 1997, seu idealizador, coreógrafo e diretor, Airton Tenório, aceitou o convite de Débora Colker para trabalhar com ela no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 2014. Assumiu a Companhia dos Homens uma “prata da casa”, a bailarina Cláudia São Bento, que atualmente dirige e coreografa o grupo.

Dois meses depois da estreia da Companhia do Homens, em setembro de 1988, surgiu a Companhia de dança Cais do Corpo, criada, a partir das aulas de dança contemporânea, ministradas por Maria Eduarda Gusmão, em seu estúdio, denominado Espaço Cultural Cais do Corpo, no centro histórico da cidade, nas proximidades do cais do porto (daí o nome da companhia). Sua primeira exibição foi realizada no próprio estúdio, três meses após sua constituição.

Nessa ocasião, a bailarina/professora estruturou, coreograficamente, alguns dos materiais de aulas criados por suas alunas. A companhia explorou uma linha de trabalho contemporânea, tendo, no aspecto estético, investido em coreografias inovadoras associando a dança a outras expressões, como teatro, mímica, artes plásticas. A sua estreia em um teatro aconteceu em novembro de 1989, no Teatro de Santa Isabel, em Recife-PE, com o espetáculo *Heptágono*, composto por sete coreografias: *Vivaldi*, *Dinâmica*, *Contraponto*, *Pendor*, *Dorminhoco*, *Duoelo*, *O Elástico*.<sup>44</sup> Duas delas, *O Elástico* e *Duoelo*, foram transformadas em vídeos, dirigidos pelos cineastas Lírio Ferreira e Paulo Caldas. É inquestionável a projeção que essas coreografias tiveram em relação às demais. Elas ganharam vida própria, independente do espetáculo, como pode ser verificado nas palavras da jornalista e ex-bailarina Adriana Dória Matos:

Intensidade Cênica – Sem dúvida, as duas coreografias mais difundidas do Heptágono são as que possuem maior intensidade cênica e carga emocional. Em *O Elástico*, Maria Eduarda e Márcia Tinoco mantêm-se unidas por um elástico preso às suas cinturas, que simboliza o elo invisível que mantém as relações. Com fundo musical de *O Trovador*, ópera de Verdi, elas ora são atraídas, ora se repulsam, mas não se liberam do elo que as une. A linguagem é extremamente teatral e expressionista. O pas-de-deux de Maria Eduarda e Robson Duarte em *Duoelo* diz respeito às relações amorosas verdadeiras, sem sublimações. Apesar de ter um sentido mais interior e sexual, a coreografia reforça a mesma oposição de emoções (amor x ódio, suavidade x agressividade, proximidade x distância, etc.) de *O Elástico* e, talvez por isso, elas sejam marcantes no conjunto do espetáculo (MATOS, 1994).

O surgimento desses conjuntos, bem como seus percursos exitosos na década de 1990, provocou não só um impacto na estética mas também uma

---

<sup>44</sup> Mais informações sobre as obras e o percurso da Cia Cais do Corpo e Cia dos Homens, ver SIQUEIRA (2002).

explosão na estrutura da dança de palco do Recife, cuja atuação, até fim dos anos oitenta, estava circunscrita às possibilidades do mercado de ensino das escolas e cursos livres. Ao se evidenciar a intensidade e o potencial artístico com os quais essas companhias irromperam no cenário da dança da região e, em particular, na cena recifense, deve-se observar que havia uma estrutura organizacional comum a todas elas, vinculada ao fato de se assumirem como companhia de dança. E tal condição, com todas as características que, na ocasião, significava ser uma companhia, fez a diferença.

Largamente utilizada nos anos 90, a expressão “companhia” junto ao nome das formações possuía propósitos distintos e era o indício subliminar de uma nova estrutura de organização da dança que os grupos almejavam implementar. A face mais visível de tal estrutura se plasmava no cotidiano, no processo de trabalho: nas companhias, os bailarinos faziam aulas regulares juntos e ensaiavam sistematicamente, tanto para a criação das obras como para o aprimoramento na execução delas e sua manutenção em repertório. Ao contrário das práticas das escolas particulares (e até de alguns de seus grupos), no tocante à estrutura de trabalho com os bailarinos, o cotidiano estabelecido pelas companhias trazia atitudes típicas de quem havia passado a trabalhar com projetos artísticos. Aqueles artistas tinham por meta criar e dançar o máximo possível, expondo seus trabalhos à apreciação do público. Assim, trabalharam pela circulação deles, investiram na interação público/obra e apostaram na formação de plateia para a dança. Esses foram os primeiros passos no estabelecimento de outro viés de mercado, cujos produtos eram as obras coreográficas e não, as aulas de dança. Além disso, os esforços foram canalizados para o estabelecimento de uma regularidade na produção artística e seu consumo, baseadas em uma relação consensual, os fundamentos de um mercado, como destaca Teixeira Coelho:

Mais propriamente, fala-se na existência de um mercado de arte quando existem, de um lado, compradores certos e quantitativamente expressivos e, de outro, valores estéticos razoavelmente estabelecidos. Assim, basta se constatar a existência de operações regulares de compra e venda para que se fale na existência de um mercado em sentido genérico, em sentido estrito um mercado só se caracteriza plenamente pela regularidade das operações e por um consenso estável quanto aos valores envolvidos (COELHO, 1999, p. 251).

No estabelecimento de tais relações, as companhias de dança do Recife, na sua fase inicial de profissionalização, apresentavam a seguinte estrutura:

- organização gregária, que aglutinava artistas com os mesmos interesses e valores;
- rotina de treinamento baseada no convívio regular, com programa de aulas (muitas vezes diárias), inspirado nas necessidades e metas do grupo;
- esquema de ensaios que possibilitava a interação entre seus participantes;
- processos de criação que oportunizavam a troca constante entre criadores e intérpretes;
- produto artístico como finalidade e meta a ser atingida;
- uma organização interessada na formação artística de um público apreciador, não de uma “clientela” para aulas.

Entretanto, a essa nova conjuntura se impunha o desafio da autossustentabilidade envolvendo público quantitativamente expressivo e interessado nos valores estéticos praticados, além de regularidade nas operações de consumo.

Ressalta-se que o enfrentamento desse desafio passava pela conjuntura dos festivais regionais. Para que se tenha uma ideia da presença desses eventos na conformação de uma estrutura de circulação naquele período, observem-se as primeiras apresentações da Companhia dos Homens. Ela estreou em 24 de julho de 1988, no XIII Festival de Inverno de Campina Grande-PB. Dois meses depois, em setembro, dançou na abertura do IV Ciclo de Dança do Recife. Ainda em 1988, participou dos festivais de São Cristóvão-SE e de Dança de Natal-RN e, no ano seguinte, em 1989, foi atração na abertura do III Encontros Nordestinos do Ensino da Dança - ENED em Teresina-PI, além de ter feito apresentações em vários teatros do Recife e de fora.

Esse exemplo singelo revela a presença marcante no âmbito da difusão e fomento à dança dos festivais regionais do Nordeste, cujos perfis e relevâncias serão apontados no próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### 2 FESTIVAIS REGIONAIS: NOTAS SOBRE INICIATIVAS HISTÓRICAS EM RECIFE E REGIÃO

“Quem não pode lembrar o passado, não pode sonhar o futuro e, portanto, não pode criticar o presente.”  
Rouanet (As Razões do Iluminismo)

#### FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTÓVÃO

Até as décadas de 1980 e parte de 1990, eram poucos os títulos bibliográficos disponíveis para a realidade de Recife e região, inexistindo praticamente democratização no acesso à informação/comunicação digital. Nessa época, o mapa artístico-cultural do Brasil era delineado por polos concentrados no território das capitais: Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte – algo que se estendeu até os anos 2000. Nesse contexto, os festivais regionais do Nordeste cumpriram um relevante papel difusor na região, uma vez que funcionavam como mídias: reunindo, processando e multiplicando informações de dança por meio de suas programações. Em que pesem as limitações das condições de comunicação e trabalho da época, foi por meio desses festivais que a dança praticada no Nordeste pôde conhecer e intercambiar informações e sua produção de dança e, ainda, tomar conhecimento da produção de centros culturais do país.

Dentre os festivais que atuaram mais efetivamente na região Nordeste com abrangência regional/nacional, encontra-se o Festival de São Cristóvão-FASC (SE), cuja particularidade foi a de ter sido idealizado e realizado no âmbito de uma instituição superior de ensino-IES federal, a Universidade Federal de Sergipe-UFS.

Inicialmente, a ideia era celebrar o sesquicentenário da independência do Brasil. Assim, foi criada na UFS uma comissão especial sob a responsabilidade de Albertina Brasil Santos, então diretora do Centro de Extensão Cultural e Atuação Comunitária-CECAC.<sup>45</sup> Inspirada em uma ideia da poetisa Núbia Marques, a comissão propôs a realização de um festival de artes. Desse modo, no período de 1972 a 1993, a UFS organizou o evento com

---

<sup>45</sup> Na ocasião, o reitor da Universidade Federal de Sergipe-UFS, era João Cardoso do Nascimento Júnior que, em razão do término do seu mandato, foi substituído logo depois pelo vice-reitor Luiz Bispo.

grande sucesso e repercussão, projetando positivamente o nome da cidade e seu estado. “O que ninguém imaginou foi o tamanho do sucesso que o festival conseguiu alcançar, repetindo-se anualmente durante os últimos 35 anos. [...] Através dele, Sergipe foi incluído no calendário cultural nacional, proporcionando o intercâmbio direto com a UFS.” (HISTÓRICOS, 2016).

A cidade de São Cristóvão foi tombada pelo IPHAN, em 1939; desenvolveu-se conforme o padrão urbano português, com cidade alta e cidade baixa. Sua arquitetura é colonial, e boa parte dos seus monumentos localiza-se na Praça São Francisco, no centro histórico da cidade. Em seu conjunto arquitetônico, destaca-se, entre outras construções, a Santa Casa de Misericórdia, de construção barroca do século XVII; a Igreja e Convento de São Francisco, de 1693; o Museu Histórico, instalado no antigo Palácio Provincial, e o Museu dos ex-votos, que fica na Igreja e Convento do Carmo. (AZEVEDO, 2009)

Assim, São Cristóvão na condição de quarta cidade mais antiga do país se enquadrava perfeitamente na noção de patrimônio histórico do regime militar e na sua proposta cultural, cuja viabilização dos Componentes Básicos<sup>46</sup> de sua Política Nacional de Cultura, tinha como meio: “estimular a realização de festivais de arte como meio de difundir o conhecimento das manifestações artísticas nacionais” (AZEVEDO, 2009, p.117)

O FASC se desenvolveu como um evento consonante com as orientações dos Componentes Básicos do MEC para a cultura, posto que tinha uma programação eclética, na qual constavam não somente várias expressões artísticas mas também diversas atividades paralelas (feira de livros, noites de autógrafos, feira de artesanato, oficina universitária, entre outras) espalhadas pelas ruas, praças e igrejas da cidade. Igualmente ao Festival de Inverno de Campina Grande, o evento sancristovense preencheu uma lacuna importante no contexto local, uma vez que “durante 35 anos, o FASC foi a única forma que os jovens da época encontraram de expressar-se artística e culturalmente.” (HISTÓRICOS, 2016).

---

<sup>46</sup> Segundo a definição adotada, os Componentes Básicos são “os elementos para a ação” do MEC no setor, uma vez que através deles “estabelecem-se as metas a serem alcançadas, definidas, aperfeiçoadas e ajustadas ao longo da respectiva execução” (BRASIL, 1975, P.32 in AZEVEDO, 2009, p.115).

Durante o período do festival, que variava de 3 a 8 dias<sup>47</sup>, a cidade de São Cristóvão era tomada por uma multidão de pessoas, composta de artistas, mestres e brincantes, intelectuais, jornalistas, estudantes, professores, funcionários públicos e trabalhadores em geral, integrantes de diversas tribos que apresentavam e/ou assistiam a diferentes tipos de espetáculos, além de comercializarem variados bens culturais.

Com grande repercussão, a UFS encampou o evento de 1972 a 1993. Deste ano, até 2006, foi organizado pela Prefeitura Municipal de São Cristóvão, "com altos e baixos (mais baixos do que altos, diga-se de passagem)" (BLOG AÇÃO CULTURAL, 2016). Isso fica evidente em declarações durante a divulgação da sua 30ª edição, em 2002:

Desde que passou à administração da Prefeitura de São Cristóvão, o FASC tem sido alvo de diversas críticas dos sergipanos e, principalmente, da Imprensa local, por privilegiar – até a edição passada – grupos populares como Harmonia do Samba, que nada têm a ver com a cultura e o folclore sergipano. De qualquer modo, a Prefeitura teve boa vontade, pegou a bandeira das mãos da UFS e vem realizando o Festival como as suas finanças suportam (LOPES NETO, 2001)<sup>48</sup>.

No entanto, ou as mãos ou as finanças (ou mesmo os dois) suportaram tão somente até o ano de 2006, quando o FASC (já distante do perfil inicial) encerrou suas atividades.

O perfil público da iniciativa, mencionado anteriormente, também esteve presente no evento que mais rivalizou, em dimensão e importância, o Festival de São Cristóvão: o Festival de Inverno de Campina Grande-FICG. Este, oriundo de articulações com a prefeitura da cidade de Campina Grande-PB.

---

<sup>47</sup> De 1972 a 1985 (à exceção das edições de 1978 e 79, que foram de 7 dias), o FASC teve duração de 3 dias, porém, em fases posteriores, chegou a 8 dias de atividades.

<sup>48</sup> Portal Infonet (2016).

Ressalta-se que a homenageada dessa 30ª edição foi Regina Lúcia Matos Spinelli (1950-2015), expoente da dança sergipana. Mais conhecida como Lu Spinelli, nasceu em 25 de novembro em Salvador-BA e iniciou seus estudos de dança no Curso de Dançarino pela Escola de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Na década de 1970, passou a dirigir o Studium Danças em Aracaju, cidade a partir da qual seu trabalho passou a ter mais projeção e onde dançou, formou grupos e bailarinos de diversas gerações, atuou em conselhos, como o Nacional de Dança e o Estadual de Cultura e onde viveu por quarenta anos até seu falecimento em 11.11.2015

## FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPINA GRANDE

Seus primeiros movimentos foram realizados ainda na década de 1970, quando Eneida Agra Maracajá, ex-aluna do lendário Paschoal Carlos Magno, sem se intimidar diante das dificuldades nas quais se encontrava o Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande-PB, procurou o então prefeito, Evaldo Cavalcanti Cruz, e com o seu apoio soergueu esse espaço onde realizou, em 1974, o I Festival Nacional de Teatro – FENAT, e, logo em seguida, em 1975, a Mostra Regional de Teatro. A partir daí, conquistou o apoio da prefeitura e organizou o I Festival de Inverno de Campina Grande-FICG, no período de 02 de julho a 01 de agosto de 1976.

Com o codinome de Prefeita da Cultura e, entre os mais próximos, de Cangaceira da Cultura, a figura de Eneida se confunde com a do Festival. “Sem desmerecer ninguém, esse Festival é Eneida, ela é a alma do Festival [...]. Esse Festival levou o nome de Campina Grande para os grandes centros culturais do país, isso é muito importante”.<sup>49</sup> Nesse sentido, fazem-se necessárias algumas informações sobre ela.

Considerada por muitos como uma das mais respeitadas promotoras culturais do país, Eneida Agra Maracajá nasceu em 27 de agosto de 1937 e tem contribuído sobremaneira para a história do teatro e da dança na Paraíba. Quando jovem, Eneida dedicou-se, com exclusividade, ao ensino das artes dentro de sua própria escola: o Instituto Nossa Senhora da Salete, onde implantou uma Oficina de Artes dentro do currículo escolar, proporcionando a realização de uma mostra anual das atividades desenvolvidas na Oficina, no encerramento do ano letivo. Desse modo, colocou o Instituto em destaque, como pioneiro nessa área e, posteriormente, tornou a mostra conhecida como Festival de Artes na Escola, influenciando outros estabelecimentos de ensino. Tornou-se Mestre em Educação pela Universidade Federal da Paraíba-UFPB, com dissertação defendida sobre o Teatro na Educação Popular. Dirigiu o Teatro Municipal de Campina Grande por 12 anos e foi membro do Conselho Brasileiro de Dança e do Conselho Internacional de Folclore da Paraíba. Ainda, foi professora-fundadora do Projeto Cultura no Presídio, uma iniciativa que

---

<sup>49</sup> Declaração da atriz baiana Nilda Spencer, na sua primeira participação no FICG, em 1999, com o espetáculo *Lábios que Beijei*, de Paulo Henrique Alcântara. Fonte: entrevista em Campina Grande. Julho de 1999 (HERMÍNIO, 2002, p.40).

oferece aos detentos do Presídio do Serrotão a oportunidade de desenvolvimento da cidadania por meio das habilidades artísticas. Também inovou a Micarande (tipo de carnaval fora de época, que utiliza trios elétricos) com a criação do tradicional Bloco da Saudade, uma agremiação, que resgata a cultura popular e os festejos carnavalescos brasileiros. Dentre várias ações, resgatou o Cine São José, junto ao Governo do Estado da Paraíba, para transformá-lo em um teatro e escola para crianças e adolescentes em situação de risco. Por meio do Festival de Inverno de Campina Grande-FICG, implementou projetos comunitários, como o Circo da Cultura e o Polo de Extensão (que alcançou oito cidades paraibanas levando arte e cultura ao interior) (HERMÍNIO, 2002; SHEILLA MARTINS BLOG, 2016).

A primeira edição do Festival de Inverno de Campina Grande-FICG teve lugar no Museu de Arte da FURNE e no Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande-PB. Nas décadas seguintes, o teatro se tornaria emblemático para o evento. O Festival já no seu início apresentou uma estrutura guarda-chuva que lhe seria característico (certamente afinada com os Componentes Básicos do MEC) e na qual a programação geral era dividida em segmentos artísticos que, por sua vez, vinham sob as legendas de Mostras, Encontros, Semanas, etc.

Assim, foi composta a estrutura da primeira edição de 1976 do I<sup>o</sup> Festival de Inverno de Campina Grande-FICG/PB:

- I Encontro de Corais
- II Mostra Nacional de Teatro<sup>50</sup>
- I Semana do Cinema Brasileiro
- I Encontro Nacional de Escolas de Dança
- I Mostra de Música Popular

Um dos fatores que muito contribuiu para o êxito do festival foi o seu período de realização que aglutinava dois fatores: o primeiro, pelo fato de o

---

<sup>50</sup> Embora seja a primeira edição do Festival de Inverno de Campina Grande-PB, essa Mostra Nacional de Teatro (Campina Grande-PB) aparece como segunda edição, porque ela deu continuidade ao que havia sido no ano anterior, em 1975, o Festival Nacional de Teatro-FENAT (Campina Grande-PB), precursor do Festival e já mencionado na pesquisa.

evento ocorrer no período das férias escolares de inverno; o segundo justamente pela estação do ano, pois, naquela época, Campina Grande-PB esfriava no inverno muito mais que a média das cidades da região – se considerarmos os padrões nordestinos de temperaturas altas durante quase todo o ano (por volta dos 30 graus) –, e isso tornava a cidade agradável para quem enfrentava calor o ano inteiro, e atraente para visitantes e turistas. Acrescente-se a isso que Campina Grande é uma cidade sem praia, e praia, sendo um ponto forte da região NE, torna-se um feroz concorrente de qualquer iniciativa que encerre o público em um local fechado e escuro. Desse modo, não ser uma cidade costeira, apresentar uma temperatura considerada atraente para a região e situar o festival em um período de recesso das aulas, favorecendo a participação da massa de estudantil praticante de dança, foram fatores determinantes que contribuíram para o êxito do evento, êxito esse, que se estendeu por décadas e o mantém em atividade até hoje (41ª edição, em 2016), embora atualmente tenha bem menos projeção que outrora. No entanto, não é objetivo da pesquisa a análise vertical da situação dos festivais e sim considerar as instâncias de ações e diretrizes que concorreram nas dinâmicas de relacionamentos do contexto regional.

No que concerne a isso, o Festival de Inverno de Campina Grande-FICG, principalmente nos seus primeiros doze anos de existência, conquistou um número crescente de jovens estudantes em férias escolares, praticantes de dança, acorrendo a Campina Grande-PB ávidos para se apresentarem, assistir e praticar dança com professores convidados por meio das diversas oficinas oferecidas. “O Festival de Inverno de Campina Grande é, sem dúvida, o mais importante de todos os Festivais de Inverno, que se realizam pelo Brasil afora” (HERMÍNIO, 2002, p. 36), declarou Paschoal Carlos Magno, patrono do Festival, em 1983, no encarte alusivo aos dezoito anos do evento.

Em decorrência desse sucesso, algumas edições do Festival chegaram a se estender por praticamente todo o mês de julho, com os diversos segmentos artísticos realizando suas mostras em períodos distintos.

Desde a primeira edição, em 1976, cabe à dança o lugar de abertura do Festival, cuja sequência se dá pelos demais segmentos artísticos. No primeiro ano, o período escolhido foi de 16 a 21 de julho, e a dança foi alocada sob a chancela do Encontro Nacional de Escolas de Dança, em uma clara

tentativa de alinhamento ao histórico encontro promovido por Paschoal Carlos Magno.

“O I Encontro Nacional de Escolas de Dança contou com a participação de Escolas e Academias da cidade de Campina Grande, além de seminários e debates sobre *As Escolas de Danças no Brasil*, exibição de filmes e apresentação dos espetáculos com a seguinte programação” (HERMÍNIO, 2002, p,48)<sup>51</sup>:

<b>GRUPO/CIA</b>	<b>DIREÇÃO</b>	<b>CIDADE/UF</b>
Ballet Armorial do Nordeste	Flávia Barros	Recife-PE
Ballet do Recife	Flávia Barros	Recife-PE
Escola de Dança do Sesi	Dennis Gray	Fortaleza-CE
Grupo Studio de Danças da Bahia	Tereza C. Gigliotti	Salvador-BA
Ballet da Sec. de Educ. do Rio de Janeiro	Lydia Costallat	Rio de Janeiro-RJ
Grupo Folclórico da Paraíba	Dalvanira Gadelha	João Pessoa-PB

Em 1977, na segunda edição do Festival, a Mostra de Música Popular se transformaria em Mostra de Arte Popular. O II Encontro Nacional de Escolas de Dança ocorreu no período de 27 a 31 de julho de 1977 e contou, na noite de abertura, com a participação do Ballet Dalal Achcar do Rio de Janeiro. A programação daquele ano foi assim composta (HERMÍNIO, 2002, p. 54):

<b>GRUPO/CIA</b>	<b>CIDADE/UF</b>
Ballet Dalal Achcar	Rio de Janeiro-RJ
Ballet de São Luís	São Luís-MA
Ballet Municipal	Natal-RN
Escola de Dança	Campina Grande-PB
Escola de Dança	Recife-PE
Curso de Danças Clássicas Flavia Barros	Recife-PE
Escola de Dança Contemporânea	Salvador-BA

O III Festival de Inverno de Campina Grande aconteceu no período de 01 a 04 de julho de 1978, tendo, na abertura, se apresentado o Grupo de Dança Folclórica da Universidade Federal da Bahia, conduzido pelo coreógrafo Clyde Morgan. As atividades paralelas às apresentações foram oficinas de dança, seminários e debates, a exemplo de *A Dança*

---

<sup>51</sup> A opção por reproduzir ano a ano a programação de dança de oito edições do evento deve-se ao fato de facultar ao leitor o contato direto com as alterações dessas programações ao longo dos anos, sobretudo no que diz respeito ao decréscimo paulatino da presença das escolas particulares em contraponto ao acréscimo constante de companhias e grupos profissionais de dança. Também permite a constatação de outros aspectos quantitativos, além da observação de nomes de grupos/cias e suas procedências.

*Contemporânea*, por Clyde Morgan e *A Profissionalização do Dançarino no Brasil*, por Laís Salgado Góes.

A seguir, a programação do *III Encontro Nacional de Escolas de Dança* (HERMINIO, 2002, p. 55):

<b>GRUPO/CIA</b>	<b>CIDADE/UF</b>
Escola de Ballet do Teatro Castro Alves	Salvador-BA
Studio de Dança Contemporânea da Bahia	Salvador-BA
Ballet Clássico Tânia Trindade	Recife-PE
Ballet Fred Salim	Recife-PE
Academia de Ballet Mônica Japiassú	Recife-PE
Academia Maranhense de Ballet	São Luís-MA
Curso de Dança Clássica Eliana Cavalcanti	Maceió-AL
Ballet Municipal de Natal	Natal-RN

O IV Encontro Nacional de Escolas de Dança foi realizado no período de 15 a 18 de julho de 1979, contando com a participação de apenas cinco Escolas abaixo elencadas (HERMINIO, 2002, p. 59):

<b>GRUPO</b>	<b>CIDADE/UF</b>
Curso de Danças Clássicas E. Cavalcanti	Maceió-AL
Ballet Emília de Vasconcelos	Maceió-AL
Ballet Municipal de Natal	Natal-RN
Academia de Ballet Mônica Japiassú	Recife-PE
Studio de Danças de Recife	Recife-PE

Em 1980, Eneida Maracajá se afastou do evento para fazer mestrado na Universidade Federal da Paraíba-UFPB. A partir de então, o Encontro Nacional de Escolas de Dança, que contemplava a presença da dança no evento, deixou de acontecer por seis anos (de 1980 a 1985), tendo retornado tão somente em 1985. Contudo, as informações constantes nos dados até agora apresentados das edições de 1976 a 1979 do FIGG corroboram todo o contexto de atuação das escolas particulares, discorrido nesta pesquisa. Observa-se, na programação desses anos (1976-1979), a presença expressiva da produção de dança advinda dessas escolas, bem como a afluência de contrapontos, como o Balé Armorial na edição de 1976, por exemplo.

Em 1986, com o retorno de Eneida Maracajá à direção do evento, percebe-se uma ampliação na chancela da mostra de danças, que passa a programar não somente escolas de danças, mas, a partir de então, igualmente

os grupos de dança. Na prática, pouca alteração, pois, como já foi comentado nesta pesquisa, era comum às escolas de dança constituírem grupos de acordo com a conveniência do contexto e ao sabor de eventuais solicitações de festivais, por exemplo.

De qualquer modo, o Encontro Nacional das Escolas de Dança teve seu nome alterado para Encontro Nacional de Escolas e Grupos de Dança, passando a ser coordenado por Frederico Cavalcanti Batista, conhecido por Fred Salim, que acumulava a experiência de dois anos fazendo o Ciclo de Dança de Recife, que será abordado em seguida.<sup>52</sup> Com Fred Salim à frente, a dança do FIGG de 1986 foi assim descrita na dissertação de mestrado da paraibana Mônica Hermínio:

O VI Encontro Nacional de Escolas e Grupos de Dança, sob a Coordenação de Fred Salim, aconteceu no período de 15 a 18 de julho, contando em sua programação com os seguintes Cursos: Dança Clássica, com o mestre do Corpo de Baile do Ballet Municipal de Natal Eduardo Freire, RN; Jazz, com a professora e bailarina Marisa Queiroga, PE; Dança Moderna e Contemporânea, com a Coreógrafa e Diretora Diana Fontes, RN. Contou ainda com a mesa redonda: A Dança no Nordeste, coordenada por Fred Salim e Diana Fontes e o seminário: Organização de Classe, tendo como debatedores: Eduardo Freire, Reynalda Fary, Helena Coelis, Roosevelt Pimenta, Vera Passos, Fred Salim e Diana Fontes (HERMÍNIO, 2002, p.68)

Em 1987, no período de 17 a 20 de julho, o VII Encontro Nacional de Grupos e Escolas de Dança do Festival de Inverno de Campina Grande-PB, contou, em sua abertura, com a apresentação dos Grupos:

- Studio de Danças de Recife-PE;
- Tropeiros da Borborema, de Campina Grande-PB;
- Ballet Simone Falcão, de Niterói-RJ.

Nas atividades paralelas, foram oferecidos os seguintes cursos:

- Dança Clássica com a Profa. Marisa Queiroga;
- Dança Popular, com a Profa. Maria Paula Costa Rêgo;
- Modern Jazz com o Prof. Roberto Spíndola.

---

<sup>52</sup> O Ciclo de Dança de Recife começou em 1983.

Quanto à composição da programação, percebia-se por meio dela que havia algo em processo na dança da região NE, algo que dizia respeito a um contexto de profissionalização (ou ao menos, um avanço naquele que já existia). Assim, o Festival começava a refletir isso na sua programação. Mais adiante, esse aspecto estaria mais evidente (HERMINIO, 2002, p. 71):

<b>ESPETÁCULO</b>	<b>GRUPO/CIA</b>	<b>CIDADE/UF</b>
<i>Iniciação</i>	Grupo Dora Andrade	Fortaleza-CE
<i>Influências</i>	Balé Vidança	Fortaleza-CE
<i>Tarde Demais</i>	Grupo Salto	Salvador-BA
<i>Paisagem com Gaivotas</i>	Fundação Niteroiense de Dança	Niterói-RJ
<i>Divertimentos</i>	Ballet Simone Falcão	Niterói-RJ
<i>Maré Memória</i>	Ballet Contemporâneo	São Luís-MA
<i>Vidros Moídos</i>	Grupo Transforma	Minas Gerais-BH
<i>Dança Folclórica</i>	Tropeiros da Borborema	Campina Grande-PB
<i>Acauã da Serra</i>	Acauã da Serra	Campina Grande-PB
<i>Contratempo</i>	Contratempo	João Pessoa-PB
<i>Espaço</i>	Espaço	João Pessoa-PB

Em 1989, de 03 a 11 de julho<sup>53</sup>, o IX Encontro de Dança contou com a participação especial da primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Ana Botafogo, e do bailarino do corpo de baile, Carlos Lowzada. Vários cursos foram oferecidos:

- Dança Contemporânea, com Airton Tenório;
- Dança Clássica, com Marisa Queiroga e Silvia Barreto;
- Modern Jazz, com Fred Salim e Vilma Vernon;
- Danças Populares, com Gerson Brito;
- Coreografia e *Body Control*, com Marcelo Moacyr.

A programação de dança que contou também com a presença de cinco trabalhos da cidade de Campina Grande-PB, denotando, assim, um evidente estímulo que o evento tinha provocado à produção local, foi completada pelos seguintes espetáculos de fora (HERMINIO, 2002, p. 75):

---

<sup>53</sup> Não foram encontrados registros da programação de dança de 1988, correspondente ao VIII Encontro Nacional de Grupos e Escolas de Dança do FICG.

<b>ESPETÁCULO</b>	<b>COREOGRAFIA</b>	<b>GRUPO/CIA</b>	<b>CIDADE/UF</b>
<i>Pas de Deux</i>	Halina Biernacka	Ballet Clássico de SP	São Paulo-SP
<i>Cisne Negro</i>	Adp. O. Recalde e D. Bitencourt	Passo a Passo	São Paulo-SP
<i>Reencontro</i>	Mônica Luiza	Ballet Mônica Luiza	Fortaleza- CE
<i>Conflitos</i>	Vera Passos e Lúcia Machado	Pano de Boca	Fortaleza- CE
<i>Egito</i>	Cláudia Chati Cia de Dança	Mitzi Martucci	Vitória- ES
<i>Concerto para Sete Mulheres</i>	Eliana Cavalcanti	Ballet Íris	Maceió- AL
<i>O Corsário</i>	Clara Pinto	Clara Pinto	Belém- PA
<i>Na Cor Lilás ou Morrer de Amor</i>	Airton Tenório	Cia dos Homens	Recife-PE
<i>Delícias e Absurdos</i>	Oswaldo Montenegro	Salto	Salvador-BA
<i>Unicórnio Azul</i>	Debby Growald	Ballet Teatro Castro Alves	Salvador-BA
<i>Guernica</i>	Marcelo Moacyr	Mantra	Salvador-BA
<i>Confidências para uma 3ª Pessoa</i>	Suely Machado	1º Ato	BH-MG
<i>Estória de Vida</i>	Roosevelt Pimenta	Ballet Municipal de Natal	Natal-RN

O X Encontro Nacional de Grupos e Escolas de Dança, de 13 a 17 de julho de 1990, apresentou, em sua abertura, o espetáculo *Cisne Negro*, da Companhia de Dança de São Paulo, sob a direção artística de Hilda Bittencourt, além dos cursos de reciclagem ministrados por Marisa Queiroga, Eduardo Freire, Airton Tenório, Vera Passos e Luiz Roberto. O evento teve como convidados especiais os bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro: Cecília Kerche e Marcelo Misailidis. Foram apresentados os seguintes espetáculos (HERMINIO, 2002, p. 78):

<b>ESPETÁCULO</b>	<b>GRUPO/CIA</b>	<b>CIDADE/UF</b>
<i>Cisne Negro</i>	Cia. de Dança de São Paulo	São Paulo-SP
<i>Encontros e Despedidas</i>	Corpo Vivo	Natal-RN
<i>A Mulher, Musa Inspiradora de Grandes Poetas</i>	Vivae	João Pessoa-PB
<i>Expressões e Movimentos</i>	Adagieto	C. Grande-PB
<i>Assim Caminha a Humanidade</i>	Ballet Espaço	João Pessoa-PB
<i>Mulheres Pantaneiras ou Tudo se Repete</i>	Isadora Duncan	Campo Grande-MS
<i>Gran Clássico Ballet</i>	Sandra Amaral	São Paulo-SP
<i>Apocalipse em Família</i>	Pano de Boca	Fortaleza-CE
<i>Pequenas Estórias de uma Caravana</i>	Cia. de Dança Mitzi Martucci	Vitória-ES
<i>Olho no Mundo</i>	Salto	Salvador-BA
<i>Suíte de Ballet</i>	Ballet Simone Falcão	Rio de Janeiro-RJ
<i>Glória</i>	Companhia dos Homens	Recife-PE
<i>Heptágono</i>	Grupo Cais do Corpo	Recife-PE

Em 1991, mais uma vez, a Dança daria início ao FICG no período de 13 a 17 de julho. Dessa vez, com a participação do Ballet Stagium-SP,

apresentando *Sair Pro Mar*, coreografado por Décio Otero. Na parte pedagógica, havia cursos com Fernando Mendes-CE, Caio Nunes-RJ, Suyenne Simões-PE e Veta Goler-EUA, além de uma Mostra de Vídeos de Dança Brasileira seguida de explicações e comentários da pesquisadora Cássia Navas.

Tomando as programações de 1976 a 1979 e de 1986 a 1990 como referência, alguns aspectos chamam a atenção. Um deles se deve ao fato de o evento ter apresentado menos dias de duração, algo em torno de 15 dias (algumas edições um pouco mais, outras até menos), diferentemente do seu início quando chegou a se estender por quase um mês.

A dança, que durante 6 anos (1980 a 1985), não esteve presente no Festival, depois do seu retorno, com as coordenações de Fred Salim e, posteriormente, de Shiro (Luiz Tomashiro), notabilizou-se como o segmento artístico, que oficialmente passou a fazer a abertura do Festival. Isso foi significativo para a projeção da dança em um evento multidisciplinar como o Festival de Inverno de Campina Grande-PB.

Também é evidente que a programação a partir de 1989 passou a contemplar menos trabalhos de academias e mais de companhias e grupos profissionais da região e de fora dela.

Desse modo, analisando as sete programações<sup>54</sup> aqui reproduzidas do Festival de Inverno de Campina Grande, observa-se a presença de companhias ícones da profissionalização da dança em Recife, tais como a Companhia dos Homens-PE<sup>55</sup> e a Companhia Cais do Corpo-PE<sup>56</sup>, tendo isso acontecido a partir de 1988 (ano de suas criações).

Seguramente inspirados pelo movimento de profissionalização iniciado por essas companhias em Recife, também é possível perceber nas programações do FIGG, fim da década de 1980 e começo dos anos de 1990, o surgimento e a presença crescente de novos grupos, tais como:

---

<sup>54</sup> A pesquisa se deteve globalmente no período que foi de 1976 (primeiro ano do Festival) até 1990 (ano que permitiu verificar a relação do evento com o movimento de profissionalização das cias regionais a partir de Recife). Desses 15 anos de festival, foram abordadas as 10 edições que tiveram programação de dança, e destas, 7 programações foram reproduzidas na íntegra (uma vez que havia registro delas).

<sup>55</sup> Da Cia dos Homens: *Corpo Espírito* foi programado em 1988, *Na Cor Lilás ou Morrer de Amor* foi programado em 1989 e *Glória* foi programado em 1990.

<sup>56</sup> Do Grupo Cais do Corpo: *Heptágono* foi programado em 1990.

Corpo Vivo-RN (Diana Fontes); Ballet Espaço Cia de Dança (Rosa Cagliani), e Vivae – ambos de João Pessoa-PB; e Adagieto, Tropeiros da Borborema, Dança Contemporânea da UFPB, Infanto-Juvenil do Centro Cultural, e Natu Livre – todos estes da cidade de Campina Grande.

Tais participações no FICG de companhias e grupos recém-constituídos na região são um indicativo de como o interesse pela produção profissional começou a se fazer presente em alguns eventos de dança, a partir das iniciativas de profissionalização implementadas desde 1988, no Recife.

Uma vez que festivais, como os de Campina Grande e São Cristóvão, movimentavam a dança na região NE, era de se esperar que algumas das cidades do entorno, inspiradas por esses eventos, respondessem com suas próprias iniciativas. Em 1983, foi a vez do Recife com o Ciclo de Dança do Recife.

### **CICLO DE DANÇA DO RECIFE**

Idealizado por Izolda Pedrosa e Fred Salim, o evento era promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife, órgão da Prefeitura do Recife. Segundo os registros da primeira edição – realizada de 06 de setembro a 02 de outubro de 1983 –, contou com o apoio do Ministério da Educação e Cultura-MEC, Instituto Nacional de Artes Cênicas e Serviço Brasileiro de Dança. Na sua noite de abertura, apresentou um solo de dança de Carol Cavalcanti e a peça *Se Chovesse Vocês Estragavam Todos*, de Tânia Pacheco e Clóvis Levi, com direção de Ademar de Oliveira (hoje Pedro Oliveira), do tradicional grupo Teatro de Amadores de Pernambuco-TAP (Recife-PE). Outro trabalho apresentado foi *Anjo Azul*, trabalho da Associação de Dança do Recife, com direção de Rubem Rocha Filho e coreografia de Mônica Japiassú. Laura Proença e Flavia Barros foram convidadas para ministrar cursos, e, além delas, também ministraram aulas e participaram de palestras e debates os seguintes artistas da dança: Bernot Sanches, Zdenek Hampl, Isabel Peixoto, Lúcia Helena Gondra e Helena Pedra (JORNAL DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1983).

O evento teve início no Teatro Apolo (Recife-PE) e, em sua composição, participaram apenas grupos de Recife, uma vez que os realizadores (a prefeitura incluída) não possuíam expertise suficiente para algo além das fronteiras da cidade, como assinalou Fred Salim: “não tínhamos experiência de eventos, só convidamos os grupos locais. O único de fora foi

Eliana Cavalcanti” (LOPES NETO, 2001)<sup>57</sup>, que, embora recifense, trabalhava em Maceió-AL. No entanto, o êxito dessa primeira edição foi tamanho que o Teatro Apolo se mostrou pequeno, e o **II Ciclo de Dança do Recife**, em 1984, foi realizado no Teatro de Santa Isabel, com as seguintes participações:

- Corpo Vivo-RN;
- Joyce Ballet-RJ;
- Grupo Arborial-PE;
- Ballet Íris de Alagoas;
- Avoarte-CE;
- Ballet Stagium-SP;
- Grupo Espaço Cultural-PB da Paraíba;
- Balé Primitivo de Arte Negra-PE; entre outros (LOPES NETO, 2001)<sup>58</sup>.

Ainda nesta segunda edição, o evento dá início ao concurso de coreografias cuja seleção dos premiados se dava na Mostra de Coreografias do Ciclo de Dança.

Como se pode constatar, embora tenha se iniciado com um programa de recorte mais local, o Ciclo de Dança do Recife logo desenvolveu programações mais abrangentes, compostas por trabalhos de grupos regionais e nacionais.

Assim, o **III Ciclo de Dança do Recife**, em 1985, apresentou trabalhos e artistas tais como:

- *Paixão*, da Victor Navarro Companhia de Dança-RJ;
- Clyde Morgan;
- Camaleão Grupo de Dança-MG;
- Sílvio Dufrayer-RJ;
- Balé do Teatro Castro Alves-BA;
- Studio de Danças-PE;
- Grupo Experimental de Dança-AL;
- Ballet Íris de Alagoas;

---

<sup>57</sup> Entrevista de Fred Salim em 03.09.1998 (LOPES NETO, 2001).

<sup>58</sup> Idem.

- Associação de Dança do Recife; entre outros.

Por outro lado, o **IV Ciclo de Dança do Recife**, em 1986, foi composto de mudanças, segundo relata Fred Salim, que acabara de ficar só na coordenação:

Foi muito conturbado. Houve mudanças de governo, e Izolda Pedrosa entra em crise e sai. Eu fico sozinho, e o Ciclo muda de cara, deixa um pouco o elitismo e vai para a rua, mas com uma estrutura difícil de montar...porém, a gestão queria aproximação com as pessoas, e os trabalhos eram levados para vários locais da periferia de Recife. Todas as companhias dançavam no Teatro de Santa Isabel e depois seguiam para dançar em Casa Amarela no Morro da Conceição e em Brasília Teimosa. Foi isso que aconteceu no IV Ciclo (LOPES NETO, 2001)<sup>59</sup>.

Ressalte-se a volta do Ballet Stagium à cidade, com apresentação no citado Morro da Conceição e a vinda do Grupo Corpo, além da participação do Balé de Cultura Negra do Recife.

O **V Ciclo de Dança do Recife**, em 1987, deu continuidade ao novo perfil, trazendo o Grupo de Dança Cisne Negro-SP.

No ano seguinte, em 1988, assume a Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leda Alves, que, nas palavras de Fred Salim, era: “uma pessoa que priorizava o popular e negava o clássico, daí (o VI Ciclo) aconteceu da seguinte forma: segunda, terça, quarta, e quinta, os grupos eram convidados para dançarem nas comunidades, e sexta, sábado e domingo, no teatro.” (LOPES NETO, 2001). Este **VI Ciclo de Dança do Recife** ocorreu no período de 15 a 30 de setembro de 1988, contando com a participação de sete grupos:

- Grupo de Danças Folclóricas da Fundação Guararapes-PE;
- Grupo Folclórico Cleonice Veras-PE;
- Balé de Arte Negra de Pernambuco-PE;
- Balé de Cultura Negra do Recife;
- Companhia dos Homens-PE;
- Grupo Quadro Vivo-PE;
- Grupo de Ballet Studio de Danças-PE.

---

<sup>59</sup> Entrevista de Fred Salim em 03.09.1998 (LOPES NETO, 2001)

Os grupos compunham uma programação com foco nas comunidades – que passou de duas do ano anterior para quinze em 1988. Também teve alterações no processo de escolha dos trabalhos. Segundo a então diretora executiva da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Leda Alves:

Neste ano, o Ciclo assume características de um trabalho democrático e colegiado, do qual participam os grupos de dança do Recife nas suas categorias de dança clássica, contemporânea, popular e afro-primitiva, planejando, discutindo e decidindo o Ciclo. Esse aspecto democrático se reforça com uma programação em quinze comunidades do Recife (ALVES, 1988)<sup>60</sup>

Se, por um lado, esse processo de trabalho colegiado e democrático levou a dança a diversos rincões da cidade, democratizando, assim, o acesso à informação artística, por outro, optou que essa informação fosse exclusivamente de caráter local. Isso foi comentado pelo então Coordenador de Artes Cênicas da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Lúcio Lombardi: “Não há dúvida de que será um grande desafio face às dificuldades que enfrentamos, mas se perdemos por não ter este ano as grandes estrelas do balé nacional, ganhamos com a participação efetiva dos grupos locais.” (ALVES, 1988).

Aqui cabe um questionamento. Considerando o seguinte: que a primeira edição do evento se deu unicamente, com grupos de Recife; que, a partir da segunda, o evento interessou ainda mais a artistas e público com a incorporação das “grandes estrelas do balé nacional”; que foi a interação entre regiões e com a informação nacional de dança que apontou os caminhos e delineou o perfil de sucesso do evento, o que queriam os gestores públicos para o VI Ciclo eliminando sumariamente esses caracteres exitosos do evento e voltando à condição da primeira edição?

---

<sup>60</sup> Texto de Leda Alves no programa do VI Ciclo de Dança do Recife, 1988.

Comunidades contempladas pela programação: Morro da Conceição, Brasília Teimosa (Rua Comendador Moraes), Praça do Trabalho (Casa Amarela), Tejipió (Rua Pajuçara), Praça Castro Alves (Bomba do Hemetério), Sítio Grande (Rua Conduro), Centro Social Urbano Novais Filho, UR2 (Pátio da Caixa D'Água), Imbiribeira (Rua Álvaro de Amorim. Rua do Gesi), Vila Cardeal e Silva (Praça Sena), Coque (quadra do Colégio Prof. José da Costa Porto), UR3 (quadra da Associação dos Moradores), Várzea (Praça da Várzea), Zumbi (Rua Caratimga), Mustardinha (Praça do ABC).

Acertadamente Celso Cardoso, diretor do Instituto de Dança da Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, chamou a atenção para o que realmente foi a linha de força do evento: a interação regional/nacional, que o Ciclo oportunizou desde a sua segunda edição, uma vez que a primeira edição se deu unicamente com grupos de Recife:

A trajetória que vem sendo percorrida pelo Ciclo de Dança marca um projeto, que amadurece a cada ano e se aproxima, cada vez mais, das comunidades, estabelecendo um vínculo indispensável entre a arte e o público. Essa aproximação com as comunidades da periferia ganha para o Ciclo o seu definitivo compromisso com suas plateias. Se, nos seus primeiros anos, o Ciclo solidificou relações entre produtores culturais da área de dança no Estado e na Região e viabilizou a integração com espetáculos de outras regiões, agora, o Ciclo de Dança completa o seu 'ciclo' e torna-se um projeto permanente e universal (ALVES, 1988).

Como os gestores públicos do VI Ciclo, Celso, porém, não conseguiu fazer uma leitura do momento, optando por uma construção de efeito no final do seu texto e se equivocando completamente quanto ao seu prognóstico do evento “tornar-se um projeto permanente e universal”. Após o **VII Ciclo de Dança do Recife**, em 1989, com a continuidade de medidas que se configuraram contraproducentes – a exemplo das restrições na programação quanto à circulação da informação artística além fronteira –, o evento encerrou seu percurso na 8ª edição, em 1990.<sup>61</sup>

Nessa última edição, Fred Salim não coordenou mais o Ciclo de Dança do Recife, tendo sido substituído por Izolda Pedrosa. Tal mudança se deu, certamente, por questões de diferenças de pensamento entre a direção da Fundação de Cultura da Cidade do Recife e a Coordenação de Artes Cênicas da instituição quanto às diretrizes do evento (conforme declarara o próprio Fred anteriormente).

No que concerne à fricção que os agenciamentos transcontinentais presentes nas relações “entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico” (CANCLINI, 2005, p. 207), assinalam-se oportunamente as considerações de Eros Volússia feitas em 1939:

Arte nacional não se inventa, nem pode ser praticada por simpatia a esta ou àquela influência racial. Forçar o relevo das contribuições africanas ou europeias em nossa coreografia é fazer arte estrangeira.

---

<sup>61</sup> A programação completa dessa última edição compõe os anexos dessa pesquisa.

Não é também imitando o academicismo de velhas civilizações que pode um país realizar sua arte (LOPES NETO, 2001).<sup>62</sup>

## RETROSPECTIVA



STÚDIO DE DANÇAS (PE) – 1983



BALLET STAGIUM (SP) – 1984 -



VICTOR NAVARRO COMPANHIA DE DANÇA (RJ) – 1985



GRUPO CORPO (MG) – 1986



GRUPO DE DANÇA CISNE NEGRO (SP) – 1987

FIGURA 2

Fonte: Verso da capa do programa do VI Ciclo de Dança do Recife, 1988.

<sup>62</sup> Eros Volússia – Conferência realizada no Rio de Janeiro em 20 de julho de 1939 (LOPES NETO, 2001).

## **FESTIVAL NACIONAL DE ARTE-FENART**

Em 1994, a cidade de João Pessoa-PB passou a promover o Festival Nacional de Arte – Fenart, também de iniciativa de uma instituição pública, a Fundação Espaço Cultural da Paraíba – Funesc, órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba. Como os demais, era um evento anual e geralmente ocorria no mês de novembro, no Espaço Cultural José Lins do Rego. A exemplo do Festival de Inverno de Campina Grande, a programação do Fenart era composta por diversos tipos de expressões artísticas, tais como teatro, dança e curtas-metragens, além de exposições de artes plásticas, fotografias e artesanatos. As mostras correspondentes a alguns desses segmentos, como o de dança, eram competitivas. O Fenart tinha como característica promover encerramentos com apresentações musicais de artistas de grande apelo cultural, a exemplo de Alceu Valença e Chico César, em 2006 e Frejat e Lenine, em 2010.<sup>63</sup>

Um traço característico comum aos festivais aqui percorridos era a sua vinculação ao poder público. No caso do Festival de São Cristóvão, a União; no caso do Fenart, o Estado; e, no caso do Ciclo de Dança do Recife – e do Festival de Dança do Recife (como será visto a seguir), o Município.

## **FESTIVAL DE DANÇA DO RECIFE**

O Recife, por sua vez, depois da extinção do Ciclo de Dança, veria surgir, a partir de 1996, o Festival de Dança do Recife. Diferentemente de todos os seus congêneres e contemporâneos regionais, o festival em Recife não surge a partir da proposição do poder público, seja estadual ou municipal, nem de algum empreendimento ou projeto previamente planejado – talvez decorram daí os inúmeros problemas e desafios que se lhe interpuseram em seu percurso.

Em decorrência da vacância repentina de pauta no Teatro do Parque, duas professoras e diretoras de grupos e um representante comercial de artigos para dança se associaram e convidaram outros grupos, promovendo, assim, finais de semana de mostra de coreografias que, naquele momento, apresentavam um caráter pontual, sem quaisquer pretensões de continuidade. Essas pessoas eram Andréa Carvalho, professora, bailarina e

---

<sup>63</sup> Registre-se, a despeito da dimensão do festival, a ausência de artigos, pesquisas e a reduzida quantidade de informações gerais disponíveis sobre ele.

produtora no campo da dança de salão; Mônica Lira, bailarina e professora de jazz; e Luiz Tomashiro, mais conhecido por Shiro, empresário, que, durante muitos anos, foi representante comercial da Capezio e de outras marcas de produtos para dança. Fazia poucos anos que Shiro tinha tido a experiência de organizar o Festival de Inverno de Campina Grande.

O êxito dessa “primeira edição”, de 1996, motivou o trio a repetir o feito no ano seguinte e, daí, se instituir o Festival de Dança do Recife. Na sequência, houve o apoio da Prefeitura do Recife, através da Fundação de Cultura Cidade do Recife – instituição que, no período de 1983 a 1990, já havia realizado o Ciclo de Dança do Recife.

No decorrer dos seus primeiros anos de existência, houve divergências entre seus três produtores, e logo Andréa Carvalho deixou o evento, que passou a ser conduzido por Mônica Lira e Shiro até a edição de 2001. Antes da edição de 2002, Shiro também saiu do grupo, alegando não aceitar as recentes condições apresentadas ao festival pela então nova gestão da prefeitura do Recife, por meio da Fundação de Cultura Cidade do Recife e Secretaria de Cultura (então desvinculada da pasta da Educação – uma das mudanças já implementadas pelo novo governo). Ao sair, Shiro inaugura a Mostra Brasileira de Dança no mês de julho, período apropriado aos festivais voltados, principalmente, à produção de jovens estudantes e seus grupos, em geral de escolas e cursos livres, além de profissionais em busca de consolidação e reconhecimento.

Desde os anos 2000, a Prefeitura do Recife vinha sendo conduzida pelo Partido dos Trabalhadores (2000-2012) e se mostrava determinada a protagonizar as ações culturais por ela patrocinadas, passando, assim, a produzir ela mesma seus eventos. Não só por isso, mas, provavelmente, por se sentir movida pela responsabilidade que lhe cabia, a gestão realizou o acompanhamento da aplicação dos recursos públicos pelo então Festival de Dança do Recife, haja vista que, até então, não era prática da Prefeitura exercer criteriosamente controle desses recursos repassados aos produtores do Festival. Eles aparentemente os utilizavam como lhes conviessem, sem relatórios detalhados nem prestações de contas, situação essa que gerava comumente desconfiança da parte de alguns setores.

Era percebido que a ausência de registros era extensiva também aos grupos, às obras, aos bailarinos e aos profissionais participantes – no caso de professores, coreógrafos e técnicos, uma vez que o festival não publicizava praticamente nenhuma informação artística ou técnica em programa, catálogo, ou similares. Certamente partia do pressuposto de que, sendo o festival voltado à massa jovem estudantil das academias, tal procedimento não se fizesse necessário. Assim, no que diz respeito a registros, à memória, a créditos artísticos e/ou autorais, a primeira publicação do festival ocorreu sete anos mais tarde, em 2002, e consistiu em um impresso em frente e verso cujo tamanho correspondia à metade de uma página A4.<sup>64</sup> Continha apenas os nomes dos grupos e a sigla do estado de procedência, acompanhadas das informações de serviço: dia/mês, hora, local. A maioria dos locais de apresentação acolhia ente 11 e 12 trabalhos por noite. Esse quadro foi a melhor versão que os produtores puderam ofertar ao Festival após o trabalho de consultoria (com foros de uma auditoria informal) exigido pela prefeitura para acompanhamento da preparação do evento.

Em 2002, dentre as solicitações feitas ao Festival de Dança do Recife pela nova gestão da Prefeitura, estava a constituição dessa consultoria para assessoramento e acompanhamento do planejamento da edição 2002, considerada de transição para uma versão melhorada do evento. A equipe seria composta por três profissionais da dança, oriundos de diferentes instituições e experiências; suas indicações seriam chanceladas pela Prefeitura, e suas contratações, efetuadas pelo Festival.<sup>65</sup> Os profissionais foram contactados pela produtora Mônica Lira, que, naquele momento de turbulência, começara a dividir a produção do evento com outro produtor, Paulo de Castro<sup>66</sup>. Desse modo, todos trabalharam cancelando a obrigatoriedade de pagamento de inscrições para participação no evento, organizando a

---

<sup>64</sup> O documento integra os anexos da pesquisa.

<sup>65</sup> Alexandre Macedo, coreógrafo de danças populares, Adriana Gehres, do curso de Educação Física da Universidade Estadual, e Arnaldo Siqueira, na época, do Curso de Educação Artística/Artes Cênicas da Universidade Federal de PE-UFPE, formaram a equipe. Do acordo de pagamento no valor de R\$ 2.000,00, a produção do festival só honrou R\$ 500,00 a dois dos profissionais.

<sup>66</sup> Após o falecimento de Shiro, em 2005, Paulo de Castro, que já produzia o festival Janeiro de Grandes Espetáculos com a legenda da Associação de Produtores de PE-APACEPE – que dirige há décadas –, ocupa o lugar de Shiro na produção da Mostra Brasileira de Dança, junto com Íris Macedo, na época, mulher do falecido. Atualmente ambos seguem na produção da Mostra, que, completou, em 2016, treze edições.

programação por segmento artístico (dança do ventre, balé, dança contemporânea...), sem misturá-los todos em uma única noite, exigindo, também, melhores condições luminotécnicas para atender aos desenhos de luz das obras (antes apresentadas só com algumas gerais e focos específicos previamente determinados pelo evento).

Outras mudanças se somaram a essas, tendo em vista que, na época, já havia um acúmulo de reações e protestos com a condução do Festival de Dança do Recife, principalmente no que diz respeito à programação. Contudo, considerando a desorganização do evento, tais ajustes representaram à época alguma significação, e, dessa forma, a edição de 2002 foi considerada de transição.

Antes era um modelo no qual preponderavam academias e estilos variados, ressentia-se de escolhas criteriosas, pagava-se a uns, recebia-se de outros e mutilavam-se criações visando recheiar uma programação com quantidade e diversidade de danças. A partir de 2002, o evento se dedicou a fazer circular democraticamente a informação da criação profissional em dança, dando oportunidade aos criadores locais e promovendo ações formativas de efeitos residuais (SIQUEIRA, 2009, p.21)

Consistia em um modelo de festival que em nada contribuía para o desenvolvimento da dança em Recife. Havia casos como o do bailarino Cláudio Lacerda, que, ao retornar a Recife, após dois anos de estudos e vivências na Inglaterra, sequer esteve na programação do Festival nos anos subsequentes ao seu retorno, para minimamente compartilhar sua experiência por meio de um workshop, por exemplo.<sup>67</sup> Tal descaso sinalizava para a indiferença com a qual seus organizadores acompanhavam a dança na cidade.

A Quasar Cia de Dança-GO foi protagonista de outro caso emblemático do viés comercial que perpassava o Festival. Até 2002, a companhia goianiense, já bem conhecida no Nordeste e com um público fiel em Recife, ainda não havia apresentado integralmente nenhum dos trabalhos de seu repertório. Apenas trechos. Isso porque a organização do Festival, visando a um programa variado (que era sua marca), preferia aglutinar mais e mais participantes em uma mesma noite a disponibilizar o tempo necessário para a apresentação de uma obra completa.

---

<sup>67</sup> Por ocasião da atuação da referida consultoria, o artista foi programado na edição de 2002.

De outro modo, nesse mesmo período, em 2002, o Festival de Inverno de Campina Grande-PB já havia programado a Quasar em duas ocasiões (HERMÍNIO, 2002, p. 96, 104)<sup>68</sup>, com trabalhos inteiros, em uma noite dedicada à companhia, na qual toda a técnica teatral estava disponível unicamente para que o trabalho pudesse ser melhor apresentado, e o público (objeto maior dessa relação), beneficiado na apreciação. Isso parecia algo incomum ao Festival de Dança do Recife.

Todo esse quadro sinaliza que o Festival de Dança vivenciou fases distintas no seu percurso, sendo a primeira no período já abordado, de 1994 a 2002. Quanto à segunda, de 2003 a 2012, “enquanto vitrine em que a produção das artes do espetáculo se dá a ver a públicos, críticos e programadores” (NAVAS, 2005) será abordada no próximo capítulo.

Por ora, a despeito das especificidades que perpassaram cada uma dessas iniciativas, ficou evidente o quão as gestões públicas (de várias formações e épocas e tendências político-ideológicas) mais cedo ou mais tarde, têm suas ações e diretrizes visivelmente marcadas pelo afã de inaugurar um “novo tempo”, pelas circunstâncias e pela fugacidade da projeção e visibilidade midiática, sinalizando, assim, para a inabilidade e limitação, que antagoniza (colocando a prática como adversária da teoria) o trato conceitual com as políticas culturais. Tentativas de minimizar esse *gap* passam pela retórica com vencimento a curto prazo, entrincheiramento estético e diretrizes populistas ou pseudo ativistas. Tudo o que ficou manifesto nas experiências descritas. Esses, em geral, são contextos inconsistentes nos quais grassam a promoção e/ou acolhimento de oportunismos públicos ou privados. De acordo com Canclini, algumas distinções poderiam ser feitas, pois:

[...] a política cultural tem um papel que não se limita a ações pontuais, mas que se ocupa da ação cultural com um sentido contínuo, ao longo de toda a vida e em todos os espaços sociais. A política cultural não reduz a cultura ao discursivo ou ao estético, já que procura estimular a ação organizada, autogestionária, reunindo iniciativas mais diversas de todos os grupos, na área política, social, recreativa... A política cultural – além de transmitir conhecimentos e desenvolver a sensibilidade – tenta melhorar as condições sociais para descobrir a criatividade coletiva. A política cultural procura que os próprios sujeitos produzam a arte e a cultura necessárias para

---

<sup>68</sup> Dentre as apresentações da Quasar Cia de Dança no Festival de Inverno de Campina Grande-PB, destaca-se a de *Registro*, em 1998, e de *Coreografia para Ouvir*, em 2000. (HERMÍNIO, 2002, p.96, 104).

resolver seus problemas e afirmar e renovar sua identidade [...] (CANCLINI, 1987.p.51)

Ao tema da continuidade das ações e da capacidade dos gestores, o sociólogo José Carlos Durand, da USP acrescenta:

Por sua vez, a vontade política de fazer a cultura florescer em clima democrático e plural tem dois pré-requisitos institucionais. Primeiro, que haja um mínimo de continuidade político-administrativa; segundo, que se ofereça [ou exija] um mínimo de profissionalização aos técnicos e dirigentes da área. O nível adequado de continuidade político-administrativa para a área cultural será certamente aquele que evite a perpetuação de uma orientação conservadora extremada e esclerosada e, no extremo oposto, a substituição incessante, injustificada e anárquica, de diretrizes e prioridades, assim como a interrupção abrupta de projetos e programas. O grau adequado de profissionalização de técnicos e dirigentes será certamente aquele que evite que a área cultural seja vítima do voluntarismo amadorístico (DURAND, 2013, p. 39-40).

Considerando os fatos e acontecimentos abordados neste capítulo, não há dúvida de que, dentre os avanços ainda por se instalarem na área cultural pública nesses contextos, está o dos critérios de escolha de seus gestores públicos, tanto do alto escalão como dos níveis técnicos intermediários.

Em contrapartida, a experiência do FASC comprova na prática quão produtiva e necessária para as artes pode ser a esfera da extensão universitária (ou dispositivo congênere) na sua relação interativa com a sociedade. A propósito, algo já foi pontuado anteriormente neste trabalho. Em tempo, esta é uma aba observacional do estudo que dá dimensão metodológica de viés prático à pesquisa, na sua relação com fatos e acontecimentos históricos. Possibilita, assim, uma análise para além de conjecturas e contribui com o enriquecimento do discurso teórico.

Além do mais, experiências abordadas também apontam – com a mesma reiteração com a qual sustentam a tese de incompatibilidade da atuação da gestão pública com o pensamento das políticas culturais –, para a viabilidade de investimento na juventude, em geral, e nos estudantes, em particular; cujas presenças ativas (quer como jovens praticantes de dança, ou como público interessado) deram sustentação positiva a todas as ações descritas neste capítulo.

Sobre algo assim, Paschoal Carlos Magno recorda uma experiência que teve com o Teatro do Estudante: “Nasceu da minha mais total loucura. [...] eu me lembrei que todos os movimentos do Brasil tiveram suas origens no meio estudantil. Assim foi a abolição da escravatura, a república, tudo feito pelos estudantes [...]” (HERMÍNIO, 2002)<sup>69</sup>.

Jefferson Del Rios percebeu Paschoal Carlos Magno como "um homem raro, que carrega uma bandeira de cultura e um lema incontestável: Nada se faz sem o apoio dos jovens" (HERMÍNIO, 2002)<sup>70</sup>.

---

<sup>69</sup> Boletim Informativo do INACEN. Ano I N° 8, Rio de Janeiro: 1984. p. 27 (HERMÍNIO, 2002).

<sup>70</sup> Folha de São Paulo, 03.08.74 ( HERMÍNIO, 2002).

## CAPÍTULO III

### 3 FESTIVAIS DA VIRADA DO MILÊNIO

“(…) no lugar de denunciar a ilusão estética, vale a pena examinar o paradoxo que estrutura o regime estético da arte e sua política.” Jacques Rancière (Política da Arte, *in* Revista Urdimento, nº 15, 2010)

#### 3.1 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE

Como demonstrado no primeiro capítulo, historicamente a dança no Recife bem como em muitas das cidades brasileiras, à exceção das capitais do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Salvador, esteve constantemente atrelada às atividades de comercialização do seu ensino, cuja consequência habitual era relegar a um plano secundário os investimentos no campo da criação (NAVAS, 2005).

Todavia, como foi apresentado no caso do Nordeste, e, principalmente em Recife – contexto da pesquisa –, a ênfase na comercialização da dança por meio da hegemonia dos estabelecimentos de ensino não formal (academias e cursos particulares) e sua linhagem de valores e mentalidade não impediu que surgissem outras possibilidades de atuação e estruturação. Comprovam isso os casos, já mencionados, do Grupo de Balé do Recife-GBR (1972-1979) e do Balé Armorial do Nordeste (1976-1977); Ana Regina com os *Medalhões* (1959); Mônica Japiassú com *Verde que te Quero Verde*, de Garcia Lorca e *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues; ambos, fruto da fase de parcerias com os diretores teatrais José Francisco Filho e Rubem Rocha (final dos 1970, começo dos 1980); e ainda, nos anos de 1980, o grupo da Associação de Dança do Recife-ADR (Zdenek Hampl, Mônica Japiassú, Mônica Brant e bailarinos), com *Piazzollada* (1983), *A Toda Prova* (1984) e *O Anjo Azul* (em temporada durante três meses), entre outros.

Mesmo pontuais, e sendo algumas dessas iniciativas advindas dos cursos livres que, diga-se de passagem, foram redutos de muitos profissionais renomados, elas se constituíram em experiências modelares e manifestações referenciais para o processo de profissionalização da dança em Recife, iniciada no final dos anos de 1980.

Nesse contexto, o papel dos festivais regionais foi reconhecido por promover visibilidade e validação para a produção em dança na região Nordeste. Atuando como verdadeiros congressos artísticos, esses eventos, em seus melhores anos, se tornaram praticamente obrigatórios para os artistas da região, pois minimizavam a carência de informações e proporcionavam a interação desejada por todos através de oficinas, palestras, debates, troca de experiências e da simples convivência, além do acesso às obras – o que igualmente se apresenta como um dado importante para a formação do profissional da dança. Ademais, esses festivais acolhiam, com hospedagem e alimentação, os integrantes dos grupos e companhias durante todo o período de suas edições.

Mas ainda assim, até o início do século XXI, traçar um mapa da dança no Brasil culminaria em um resultado de contornos pouco conhecidos (entre si e pela maioria), provavelmente ainda concentrado no Sudeste e com quase nenhuma troca de informação entre as regiões.

Essa ambiência começou a dar sinais de mudanças significativas a partir do surgimento de festivais em várias regiões, comprometidos com a circulação da informação artística e profissional, e não com o conjunto de valores que caracterizavam os mesmos eventos voltados para o contingente de estudantes de cursos não formais, como os das escolas. O macro cenário do Brasil trazia interesses multifocais e de diferentes verticalizações, manifestando que a tendência (da entrada) no século XXI era plural de autorreferente:

A necessidade de olhar melhor para a riqueza regional não foi uma novidade exclusiva da dança da primeira década deste século. No lastro da cultura do movimento mangue-beat, a cultura pop passou a ver o Nordeste com outros olhos. Na dança, a última década do século XX foi marcada, no eixo Rio-São Paulo, pela redescoberta das tradições regionais, seja por artistas vindos do Nordeste – caso de Antonio Nóbrega e tantos outros –, ou por artistas nascidos no Sudeste (ou em outras regiões) e dedicados a estudar as raízes de movimentos e sonoridades de outros sertões – como foi a pesquisa premiada da carioca Paula Nestorov nos espetáculos *Chegança* e *Orquestra*. Há muitos outros artistas nessa vereda. É do fim dos anos de 1990 um dos maiores sucessos do Grupo Corpo-MG, justamente *Parabelo*, a sinfonia composta por Rodrigo Pederneiras, José Miguel Wisnik e Tom Zé sobre a multiplicidade rítmica brasileira. Do mais consagrado ao mais experimental, era possível ver artistas tentando trazer para a cena elementos dessa brasilidade feita de muitos pedaços que se recombina (LÓPEZ, 2003, p.23).

Assim, ao longo dos anos 2000, especialmente em regiões polarizadas como o Sul e Nordeste, uma produção regional começou a ganhar musculatura e projeção sem necessariamente ter que emigrar, como já havia sido regra.

Dessa maneira, o país foi passando a ter um mapa da dança um pouco menos centralizado, com capilarizações e mais voltado para seus matizes regionais, menos pasteurizado e mais multipolar. Nesse sentido, já na primeira década do século XXI, falar de dança brasileira tanto no Brasil quanto no exterior era referir-se não só ao Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte mas também ao Ceará (PRIMO, 2006), Recife/Olinda (PRIMO, 2010), Florianópolis (XAVIER; MEYER; TORRES, 2006) Salvador (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002), enfim, a tantos outros lugares e rincões e não, a uma única região. Era levar em conta lugares que, antenados com o mundo, passaram a difundir novas linguagens e pensamentos de dança, ao passo que se faziam conhecer por meio de eventos, tais como a Bienal de Dança do Ceará, o Festival Internacional de Dança do Recife e logo o Festival Cena CumpliCidades-PE, Mova-se Festival de Dança-AM, o IC-Encontro de Artes-BA, o Seminário Múltipla Dança-SC (atualmente festival), Festival Internacional de Artes Cênicas/FIAC-BA<sup>71</sup>, só para citar alguns.

Esses festivais, somados ao Festival Panorama-RJ, Fórum Internacional de Dança-MG, ao papel desempenhado pelas regionais do Sesc e pelo Sesc-SP, além de projetos como o Klaus Vianna, protagonizaram marcante transformação nos modos de produção e difusão da dança, consolidando processos cujos desdobramentos oportunizaram um quadro com indicadores positivos desde o início do século XXI e que se estende até agora.

### **3.2 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE: REVOLUÇÃO DIGITAL**

Alguns eixos de ocorrências que passaram a operar no contexto da dinâmica cultural do país e também do mundo exerceram forte influência para

---

<sup>71</sup> Embora consolidado como evento profissional do novo milênio (criado em 2010), e servindo, portanto, para dar suporte argumentativo à pesquisa, uma vez que ilustra o contexto, o FIAC não se caracteriza como um festival de dança. É um festival de artes cênicas com uma presença limitada de trabalhos de dança, quatro ou cinco anos. Igualmente caracterizado como um evento dedicado às Artes Cênicas e por ter caráter competitivo, o festival Janeiro de Grandes Espetáculos-PE, também não se apresenta bem acomodado no conjunto acima.

essa reconfiguração da dança no Brasil. Um deles foi o acesso à tecnologia, que, a seu turno, proporcionou também o acesso à informação artística, acadêmica, etc. O outro foi o surgimento, progressão ou consolidação de alguns desses festivais regionais, cujos novos perfis os diferenciaram dos demais. E, por fim, a junção dos dois eixos de ocorrências, ou seja, a operacionalização de um (festival), utilizando o outro (tecnologia) como ferramenta, oportunizando dinâmicas de relações simbióticas e sinérgicas de instâncias variadas, à luz da exponencial complexidade do campo da comunicação em dimensão planetária.

A presente pesquisa percebeu que a dinâmica das comunicações, a interconectividade, a proatividade, as relações em rede, a interação com muitos-distantes-diferentes e ao mesmo tempo, enfim..., um *modus operandi* foi configurando uma maneira de ser desses eventos. A propósito, a relação recíproca com a tecnologia, oportunizando mudanças que se constroem na medida que se presentificam condições potenciais, vem de longa data:

Desde o surgimento da humanidade, possuímos uma relação simbiótica com a tecnologia. Em um eterno *feedback* autoamplificador, moldamos nossas ferramentas, e elas nos moldam de volta. Elas atuam tanto sobre nosso aparato cognitivo e sensorial – verdadeiros *upgrades* mentais – quanto sobre nossas estruturas econômicas, políticas e sociais (TECNOLOGIA, 2015, p. 9).

A exemplo da relação humana com as inovações tecnológicas, na qual os mais novos se adaptam e as dominam mais rapidamente, os “jovens” festivais (ou os que os realizavam) deram-se “espontaneamente à adaptação às emergenciais paisagens das interfaces interativas de acesso à informação e à comunicação em tecidos híbridos de linguagem” (SANTAELLA, 2015, p. 17). E Lúcia Santaella aponta a linguagem e a cultura como elementos integrantes do homem, destacando que o mundo digital conserva os traços ancestrais da constituição do ser humano. Nesse sentido, apresenta uma divisão em *eras culturais* como estratégia de compreensão do imenso caldeirão de intrincadas misturas constitutivas da contemporaneidade. São elas: a cultura oral, a escrita, a imprensa, a de massas, a das mídias e a digital, também conhecida como cibercultura. Para a pesquisadora:

A divisão baseia-se nas tecnologias de linguagem que estão no alicerce de cada uma dessas eras e que foram surgindo e se transformando ao longo do tempo. Embora, evidentemente, a linguagem e seus mecanismos de produção, transmissão e preservação da memória não sejam por si sós definidores de uma cultura – pois cultura envolve também subsistência material e econômica, tanto quanto poderes políticos –, defendo que tudo isso está inextricavelmente interconectado, o que nos permite delinear o perfil de uma cultura pelos seus modos de produção de linguagem e pelos intercursos sociais de comunicação que ela possibilita (SANTAELLA, 2015, p.18).

Foi por meio desses intercursos sociais de comunicação que os festivais aqui denominados do novo milênio, posto que porosos e sensíveis a tais relações socioculturais, constituíram-se como tal e marcaram suas diferenças operacionais junto aos demais.

Os meios de comunicação, desde o aparelho fonador até as redes digitais atuais, como mediadores da informação que circula socialmente, ao criarem ambientes socioculturais, são capazes de moldar o pensamento, os modos de ação e a sensibilidade dos seres humanos (SANTAELLA, 2015, p.18).

São câmbios interculturais (VETTER, 2001) processos resultantes de movimentos, que formam modos operacionais e sensibilidades que diferenciam esses festivais dos demais. Parece não apontarem para tipologias, tampouco resultam em perfis estanques, posto que são dinâmicos e seguem em movimento. Também não são excludentes, como explica Santaella:

Ao contrário, há sempre um processo cumulativo de complexificação. Um novo ambiente vai se integrando ao(s) anterior(s), provocando reajustamentos e refuncionalizações, em uma verdadeira guerra e paz em busca de sobrevivência. Mas é certo que, em cada período histórico, a cultura fica sob o domínio da técnica ou da tecnologia de comunicação mais recente. Contudo, esse domínio não é suficiente para asfixiar as formações culturais preexistentes. Afinal, a cultura comporta-se sempre como um organismo vivo e, sobretudo, inteligente, com poderes de adaptação imprevisíveis e surpreendentes (2015, p. 19).

São exatamente como organismos vivos com poderes de adaptações que são entendidos os festivais desse segmento da pesquisa. Quanto à coexistência deles e, em alguns casos, à convivência, Santaella explica: “Hoje, todas as formas de cultura – desde a oralidade até a cultura escrita, a impressa, a de massas, a das mídias e a cibercultura – coexistem,

convivem e sincronizam-se na constituição de uma mescla cultural hipercomplexa e híbrida.” (SANTAELLA, 2015, p. 19)

Nem precisa ser um analista do mundo contemporâneo para perceber que a comunicação e todo o arcabouço de noções que lhe são inerentes se impõem atualmente, de forma dominante. Daí decorre a condição de se estar inserido em uma civilização da comunicação. Algo que não é de se estranhar, pois, como já foi abordado, o ser humano sempre foi por natureza dado à interação simbólica, um ser de linguagem e comunicação. Mas, se tal hegemonia da comunicação não é de estranhar, onde, então, está a relevância e destaque dessa condição nos dias de hoje? Segundo Santaella, em seu livro *Comunicação e Pesquisa* (SANTAELLA, 2010), ela só pode estar no manancial exponencialmente crescente de ferramentas que se dispõe a criar, registrar, transmitir e armazenar linguagens e informações. Algo que está implícito e coberto no fato de que ocorreu em um mesmo século a passagem por três revoluções paradigmáticas nos meios de produção e reprodução, como ressalta a própria Santaella:

De fato, desde a revolução eletromecânica, com suas máquinas capazes de produzir e reproduzir linguagens – especialmente as máquinas de impressão, a fotografia e o cinema – a complexidade do campo da comunicação começou a crescer exponencialmente. Tal exponenciação fica visível, quando se comparam as máquinas eletromecânicas com as máquinas-aparelhos da revolução eletrônica, rádio e televisão, estas capazes de uma potência de difusão que as anteriores não podiam sonhar alcançar. Na passagem que estamos vivenciando da revolução eletrônica para a revolução digital com suas máquinas-dispositivos computacionais aliadas às telecomunicações em dimensão planetária, a exponenciação da complexidade do campo da comunicação começa a atingir proporções gigantescas (2010, p.11).

A certeza que é uma condição, quiçá uma condenação, está no caminho sem volta, ou atalhos, impetrados por essa revolução, cujo impacto é da ordem da revolução neolítica, segundo a comparação de Priscila Arantes no seu trabalho sobre arte e mídia:

Desde a última década do século 20, muitos analistas da sociedade e da cultura têm enfaticamente repetido que estamos vivendo um verdadeiro choque do futuro, ocasionado, sobretudo, pelos avanços das ciências físicas e biológicas. Enquanto a física, a engenharia e a eletrônica provocaram a explosão da teleinformática, das telecomunicações e o advento das próteses tecnológicas, sensório-

cognitivas, a biologia levou ao desenvolvimento da biotecnologia e da bioindústria. Aglutinada sob o rótulo de revolução digital, para alguns, essa nova era constitui um verdadeiro salto tecnológico comparável ao da revolução neolítica pelas transformações que está fazendo para todas as esferas da sociedade: economia, trabalho, política, cultura, comunicação, educação, consumo, etc. (ARANTES, 2005 p.9).

Não surpreenderia se no futuro, o *début* no século XXI fosse lembrado como a nova era dos meios de comunicação. Como o período, no qual todas as mídias passaram a ser transmitidas digitalmente. A era, na qual tivemos a forte impressão de que o mundo passava a ser ele mesmo digital.

Transmissão digital, nas palavras de Santaella (2010, p.11), “quer dizer a conversão de sons de todas as espécies, imagens de todos os tipos, gráficas ou videográficas, e textos escritos em formatos legíveis pelo computador”. Algo que só é possível pela conversão das informações contidas nos formatos descritos acima em tiras de 1 a 0, que, sendo processadas por um computador, podem ser transmitidas por telefone, cabo ou fibra ótica para outro computador, praticamente em tempo real, utilizando, para tal, redes, que atualmente cobrem o mundo inteiro, conectando milhões e milhões de pessoas onde quer que estejam. Transformam o mundo em um mundo virtual sem centro nem periferia, no qual a distância desapareceu.

Assim, como ressalta Santaella (2010, p.11), “vem daí o papel central que os fenômenos da comunicação passaram a desempenhar em todos os setores da vida social e individual”.

A internet estabeleceu uma nova dinâmica de comunicação entre os atores que fazem parte do processo de criação, produção e circulação da dança. O estreitamento da relação espaço/tempo entre grupos e artistas de diferentes partes do Brasil e do mundo possibilitou uma ampliação dos fluxos de informação e experiências, influenciando diretamente no aperfeiçoamento técnico, na ampliação da problematização estética e nas possibilidades de experimentação. Vale ressaltar, também, as mudanças técnicas e estéticas que a dança está passando em função das próprias transformações do ser humano no convívio com as mídias digitais, tema da tese de Ana Carolina Mendes, defendendo a ideia de um movimento tecnologicamente contaminado pela dança contemporânea.

[...] interessa a investigação acerca das influências que a tecnocultura – entendida aqui como conjunto de modos de existência e de interligação entre esses modos, especificamente caracterizado pela influência do aparato tecnológico digital – e seus produtos exercem sobre o dançar em si mesmo, sobre seus elementos em composição, independente de essa composição ser feita em função de possíveis relações de ordem prática com as máquinas, pois tais relações aumentam em possibilidades, a cada dia, diante da diversidade de uso das tecnologias (transporte, comunicação, diagnóstico médico, armazenamento e manipulação de dados, etc.) e de seu acelerado desenvolvimento (MENDES, 2011, p.20).

Por outro lado, o contexto de transformações planetárias não significa mudanças de toda ordem, ou seja, haverá impactos e respostas diferenciadas, e nem sempre tais influências alteram a condição ou mesmo a visão de que “um tem do outro”.

Nessa passagem do tempo, mudou o modo de nomear nossa identidade: de Terceiro Mundo subdesenvolvido, tornamo-nos periféricos em desenvolvimento, até alcançarmos, no contexto neoliberal, a denominação de emergentes. Em nada mudou, entretanto, a posição dominada em que nos encontramos no sistema internacional. De todo modo, o mundo está evidentemente em processo acelerado de transformação, e os termos pós-modernidade e globalização não são meros rótulos, mas funcionam como sintomas dessas transformações. Em escala planetária, à nova ordem econômica e geopolítica de cenários sociais em mutação junta-se a emergência de novos caracteres formais da cultura (NAVAS,1999 p.11)

Nesse contexto intrincado de hipercomplexas tramas, alguns festivais do início do século, como o Panorama-RJ, o Fórum Internacional de Dança/FID-MG, a Bienal de Dança do Ceará e o Festival de Dança do Recife, deram sua resposta à espantosa e atraente emergência que se lhes interpunha naquele momento. Assim, toda uma conjuntura de florescimento da dança – sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento regional – teve, nesse processo, a ação dos festivais comprometidos com o desenvolvimento artístico de seus respectivos contextos. Esses eventos não só se propuseram a realizar mostras de espetáculos, mas também primaram pela qualidade artística e potencialidade de suas programações, ou seja, apresentaram trabalhos de nível estético elevado que, por vezes, ainda traziam consigo a relação com novas linguagens e pensamentos de dança. Por meio de caminhos diversos, serviram também como plataformas de aproximação entre as cenas locais e a produção de outros contextos do Brasil e exterior. Uma grande quantidade de

trabalhos importantes realizados em outros países, sobretudo da Europa, pôde ser vista no Brasil graças a essas iniciativas. Para tanto, havia mais um componente essencial em todo esse contexto, correspondente aos meios de financiamento e incentivo à cultura. Faz-se necessário, pois, uma breve descrição sobre isso.

### **3.3 ASPECTOS DE UM NOVO HORIZONTE: CENÁRIO POLÍTICO-CULTURAL**

Apesar de bem-vindo, todo o aclamado manancial de fomento à cultura por meio de leis de incentivo, prêmios e programas de apoio federais e estaduais, que foram sendo implantados a partir dos anos de 1990 e se estenderam até aos editais dos anos 2000, sofreu não só as consequências de uma grande demanda reprimida mas também da inauguração de um novo tempo, uma vez que, antes disso, não havia no país nenhuma tradição de mecenato ou mecanismo de incentivo à cultura, como destaca José Carlos Durand:

Se por mecenato entendemos os patrocínios e doações econômicas de vulto, por meio dos quais pessoas de fortuna, de livre e espontânea vontade, enriquecem o patrimônio e o repertório cultural coletivos, será forçoso reconhecer que se trata de fato incomum no Brasil. Basta lembrar, de início, que o Brasil não conheceu um patronato mecenas antes que se iniciasse a implantação no país do moderno sistema de patrocínio corporativo às artes. E salientar que essa ausência, por sua vez, contribuiu para que esse sistema surgisse com certo atraso e se desenvolvesse com dificuldade, quando se compara o Brasil com outros países (2013, p.49).

Sobre mecenato, que é por onde atua o mecanismo de incentivos fiscais da Lei Rouanet (federal), esclarece Durand:

O moderno mecenato corporativo surgiu nos Estados Unidos, nos anos 1960, em uma época de prosperidade econômica e de início de uma mutação muito significativa nas estratégias empresariais. Trata-se da passagem da produção de massa e da comunicação indiscriminada como mercado, através da mídia *broadcasting*, para uma etapa na qual os produtos são feitos para fatias cada vez menores do mercado e divulgados por uma comunicação mais seletiva e dirigida. Dizem os teóricos da administração que isso corresponde ao movimento de amplitude mundial e irreversível de

segmentação interna dos mercados nacionais de consumo (DURAND, 2013, p. 51).

Antes disso, porém, em uma época de raros patrocínios, vigorava o trabalho obstinado de produtores culturais baseado no risco. “Aprendemos a exercitar o nosso lado de empreendedores, porque não havia qualquer apoio. Aprendemos a fazer com pouco, mas mesmo assim a fazer. Só contávamos com a bilheteria” (PAVLOVA, 2010, p.220). Rememora Steffen Dauelsberg, da produtora Dell’Arte.<sup>72</sup> O trabalho junto ao público tornava-se importante, pois, da presença dele dependia o êxito financeiro do empreendimento. Um produtor que fez história no Rio de Janeiro e São Paulo, produzindo companhias de dança, Emílio Kalil, assim comentou o fechamento do ano de 1994, quando foi responsável pela vinda ao país de quatro grandes companhias internacionais: Merce Cunningham Dance Company, Lucinda Childs Dance Company, Trisha Brown e o Ballet da Ópera de Paris, contando apenas com apoio de empresas que, na sua maioria, compravam espetáculos fechados, o que, diga-se de passagem, ajudou muito no equilíbrio das contas:

Quase morri do coração, mas conseguimos fechar o ano no azul. Tivemos um público incrível, abarrotado. Não ganhávamos muito dinheiro, mas valia muito a pena. Tivemos a preocupação de fomentar a plateia, de criar um bom clima e uma expectativa, trazendo os coreógrafos antes, por exemplo, para conversar sobre os espetáculos (PAVLOVA, 2010, p. 217).

Esse quadro se alteraria paulatinamente, com a implantação da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991), que instituiu políticas públicas para a cultura nacional. Conhecida também por Lei Rouanet (em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, secretário nacional de cultura, que criou o Programa Nacional de Apoio à Cultura-Pronac), suas diretrizes para a cultura nacional foram estabelecidas nos primeiros artigos, e sua base é a promoção, proteção e valorização das expressões culturais nacionais. O grande destaque da Lei Rouanet é a política de incentivos fiscais

---

<sup>72</sup> Fundada em 1982, a empresa foi uma das pioneiras no Brasil ao investir na década de 1980 em promoção de espetáculos clássicos, trazendo ao país os grandes nomes da música e proporcionando ao público e artistas locais o conhecimento e a formação de novas plateias para a música erudita (DELL’ARTE, 2001)

que possibilita a empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoa física) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em ações culturais.

A Lei surgiu com o propósito de educar as empresas e cidadãos a investirem em cultura. Inicialmente daria incentivos fiscais, pois, com o benefício no recolhimento do imposto, a iniciativa privada se sentiria estimulada a patrocinar eventos culturais, uma vez que o patrocínio, além de fomentar a cultura, valoriza a marca das empresas junto ao público.

Em que pese a implantação dessa Lei nos anos de 1990, mesmo período de eventos de dança de grande projeção como o Carlton Dance, cujo nome era chancelado pela marca de um produto da empresa patrocinadora (os cigarros Carlton, da Souza Cruz), é necessário ressaltar que, nessa década (1990), a realidade em geral da captação de recursos por meio de patrocínios corporativos para a dança no Brasil era de grandes desafios e dificuldades.

Em um trabalho cujo assunto setorial aborda as especificidades da ação de produtores que se empenharam em trazer ao Brasil companhias internacionais de dança, Adriana Pavlova (PAVLOVA, 2010, p. 213), ao discorrer sobre a temática da vinda dessas companhias para o Rio de Janeiro e São Paulo, acaba por desenhar, implicitamente, um quadro de ascensão e queda dessas produções protagonizado pela presença/ausência de patrocínios. Evidencia-se, em alguns dos casos relatados pela autora, a relação condicional que há entre o êxito de um empreendimento e o anteparo do patrocinador. Tal relação e o cenário de carência, que antecede o patrocínio, são apontados no depoimento do produtor paulista Walter Santos Filho. Referindo-se às produtoras-irmãs do Carlton Dance, ele comenta: “Até então, não havia regularidade nos patrocínios. As irmãs Monique e Sylvia Gardenberg, da Dueto Produções fizeram um belíssimo trabalho, mas houve respaldo do patrocinador.” (PAVLOVA, 2010, p.213).

Parte das dificuldades desses primeiros anos advinha da já mencionada ausência de tradição no trato com mecanismos de mecenato. Outra parte, certamente, se originava do descrédito histórico com iniciativas congêneres.

Em consonância com o panorama da dança no Recife e região delineado no primeiro capítulo, faz-se aqui uma pequena digressão para abordar em período correspondente (anos 1970/80) ao percurso realizado

pelas leis de incentivo à cultura. Com isso, pode-se ter uma ideia da aridez do contexto nacional (em contraposição ao horizonte promissor que ora é tratado) no que dizia respeito aos mecanismos vinculados aos incentivos à cultura antes da vigente Lei Rouanet, e, sobretudo, pode-se acrescentar a essa ideia uma maior compreensão do contexto da dança nesse período no Nordeste. E também entender ainda mais e melhor a conjuntura que a pesquisa qualificou de novo horizonte.

A primeira lei de incentivos fiscais à cultura foi federal. De autoria de José Sarney, foi apresentada ao Congresso Nacional, em 1972, embora só tenha conseguido a aprovação definitiva 14 anos depois, momento em que o seu autor se tornou presidente da república no ano de 1986. Conhecida como Lei Sarney, não teve o mesmo tempo de vigência que o seu autor na política. Durou apenas quatro anos, até 1990, e seus resultados “ainda não foram divulgados oficialmente nem avaliados com vigor. Sabe-se que o total de captação, durante toda a sua vigência, foi da ordem de 450 milhões de dólares. (DURAND, 2013, p.53)<sup>73</sup>. Todavia, desconhece-se a origem de tais recursos, mas também a quem ou a que se destinou, e, ainda, como se deu a sua distribuição. Além disso, não havia apreciação técnica dos respectivos projetos culturais, exigindo tão somente um cadastramento como “entidade cultural”, no Ministério da Cultura de pessoas e empresas interessadas em captar recursos na esfera privada (foram 7.200 inscritos). Certamente, essas condições favoreceram o abuso (ou foram estabelecidas com tal propósito), pois, “entre outras razões porque qualquer nota fiscal emitida por uma entidade cadastrada poderia ser usada pelo seu destinatário para abatimento fiscal, independente de se referir ou não à despesa efetiva com projeto cultural.” (DURAND, 2013, p.53).

Quanto à ponta da cadeia produtiva, ou seja, o produto final, “a lei não distinguia, entre as iniciativas culturais, aquelas que, de fato, precisavam de incentivo, podendo, assim, ser usada, inclusive, para grandes espetáculos de caráter nitidamente comercial.” (DURAND, 2013, p. 53). Por fim, a lei também podia contemplar projetos culturais “sem caráter público, como era o

---

<sup>73</sup> Grifos do pesquisador.

caso das edições de luxo que as empresas gostam de oferecer como presente a seus fornecedores e clientes no fim do ano.” (DURAND, 2013, p. 53).

A Lei Sarney foi varrida juntamente com todas as atividades das principais instituições federais da cultura pelo então presidente Fernando Collor em março de 1990. A isso, seguiram-se mais dificuldades e equívocos do Estado, vistos dessa maneira pelo conhecido produtor paulista Yacoff Sarkovas:

Não há uma diretriz geral e nem planos específicos para os diversos segmentos culturais, populacionais, geográficos, etc. O último governo atingiu o ápice da omissão. Sem dispor de um projeto para o setor, o Ministério da Cultura do então presidente Fernando Henrique Cardoso instaurou um sistema de financiamento baseado na dedução integral no imposto, que subverteu o princípio elementar do incentivo fiscal, que é o de usar o dinheiro público para estimular o investimento privado. Tornou as leis de incentivo repassadoras perdulárias do dinheiro público, condenando o meio cultural a peregrinar pelas empresas em busca de recursos do erário que deveriam estar disponíveis em fundos de financiamento direto (SARKOVAS, 2003 pp. 197-198)

Talvez a ausência de tradição do Brasil quanto a dispositivos de incentivo à cultura, possa explicar o tempo e as condições político-administrativas necessárias que a Lei Rouanet precisou para se efetivar e, assim, compor um cenário promissor para o país, considerado aqui como uma das linhas de força do campo da pesquisa.

Levando em consideração esse período de adaptação, com a implantação da Lei Rouanet, logo surgiram pessoas dedicadas à mediação entre o campo empresarial e o campo cultural. Esse sistema favoreceu o surgimento, até, de associações voltadas à orientação de empresários em suas decisões quanto a doações e patrocínios. Yacoff Sarkovas apontou, em 1994, a presença dessas e de outras entidades voltadas à coordenação e ao fomento de ações empresariais no campo da cultura em catorze países. Ao promover debates pautados nos patrocínios, essas entidades divulgavam estatísticas a respeito, promovendo, assim, o aumento no número de empresas que passaram a patrocinar cultura. Ainda de acordo com Sarkovas, contribuíam também para que se conhecessem os totais investidos pelas empresas conforme seu tamanho e ramo de negócios como também os tipos de atividade cultural fomentada (DURAND, 2013).

As razões que determinavam a captação de patrocínios pareciam ir além daquelas relacionadas com a concorrência das áreas pelos patrocínios, ou da preferência de muitos investidores pela indústria cultural, ou mesmo da fragilidade de um sistema recém-implantado em um país sem tradição no assunto. Porém, de acordo com José Carlos Durand, havia outros fatores compondo o contexto socioeconômico da administração pública e da cidadania.

Entre esses fatores, há os de caráter macroeconômico: recessão prolongada e hiperinflação (de 1980 a 1994), queda nos lucros, elevadas margens de evasão e sonegação fiscal e constantes mudanças nas regras tributárias. Há também os de natureza político-administrativa: por exemplo, mudanças excessivas de comando na área cultural pública (de ministros, secretários e funcionários graduados), e desprofissionalização e baixos salários dos técnicos do setor. Ou ainda, uma opinião pública não suficientemente exigente com relação ao comportamento ético, cívico e ambiental de suas empresas (embora inegáveis progressos estejam ocorrendo nesta frente. Como se viu quando do preparo da Constituição de 1988 e do exercício de *lobby* político que, desde então, ela vem suscitando nas empresas privadas) (DURAND, 2013, p. 52).

Havia, também, um fator de ordem cultural. A falta de preparo ou informação cultural de empresários e seus tomadores de decisão foi deveras responsável pela letargia com a qual o sistema foi absorvido pelo mercado e, conseqüentemente, adverso à expectativa de progresso que se tinha dele. Para Durand, tais fatores, “entre os quais está o nível menos sofisticado de consumo cultural dos dirigentes de empresa brasileiros, quando comparado ao de seus colegas de países avançados” (DURAND, 2013, p. 52), depois deram sinais de mudanças. Até porque nos anos 2000, houve o investimento, já mencionado, da rápida elevação dos níveis de escolarização superior no segmento social no Brasil. Assim, autores como o próprio Durand, passaram a reconhecer que as coisas melhoraram com certa rapidez.

Para o amadurecimento precoce e necessário desses dispositivos, concorreram, também, outras estruturas como o Ministério da Cultura-MinC, devolvido à sociedade brasileira depois da sua primeira extinção, em 1992, pelo então presidente Collor. A partir de 1999, no governo de Fernando Henrique Cardoso, o MinC foi reorganizado e sua estrutura ampliada, para que pudesse servir a projetos importantes, em especial nas áreas de teatro e cinema. Logo depois, no governo seguinte, do presidente Lula, a dança, o circo e outras áreas ganharam especificidade, e o Minc se ocuparia, de forma

proativa, das artes em geral, das culturas populares, do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural do país, por meio de uma rede de institutos, como a Funarte (com uma coordenação de dança), o Iphan, a Cinemateca Brasileira, o Ibram, a Fundação Palmares, entre outros.<sup>74</sup>

Com Gilberto Gil à frente do Ministério, ampliou-se o alcance de sua atuação a partir da adoção do conceito antropológico de cultura, o Programa Cultura Viva e os Pontos de Cultura (dentre os quais estavam alguns festivais) são iniciativas reconhecidas e copiadas em inúmeros países do mundo. O MinC passou a atuar, também, com a cultura popular e de grupos marginalizados, ampliando os horizontes de uma parcela expressiva de nossa população.

Foi o MinC que conseguiu criar condições para que exista hoje uma indústria de audiovisual dinâmica (e, segundo dizem, superavitária), na qual o cinema de Recife-PE é um dos integrantes fundamentais. O mesmo começou a ser feito com a música e se espera que venha a ser extensivo à dança. O MinC atuou, também, junto a grupos étnicos e minorias culturais do país e mantém um Conselho Nacional de Políticas Culturais, formado pela sociedade civil e responsável pelo controle social da gestão do Ministério.

Há, ainda, de se mencionar o Plano Nacional de Cultura, o Decreto Federal 3551/2000 do Patrimônio Imaterial e o protagonismo do MinC em iniciativas como as Convenções da Unesco sobre Diversidade Cultural e de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial, para melhor entendimento de todo esse contexto, cujos mecanismos oportunizaram as artes regionais a florescerem e conquistarem espaços a que antes não tinham acesso.

Por fim, deve-se citar a contribuição efetiva que algumas ações públicas proporcionaram, sendo o Prêmio Klauss Vianna seguramente uma delas. Lançado em 2006, consiste num edital de premiação de iniciativas voltadas à área de Dança por meio da destinação de recursos que as viabilizem em âmbito nacional. O órgão responsável pelo Prêmio Klauss Vianna é a Funarte, que fomenta o desenvolvimento de atividades de dança,

---

<sup>74</sup>Funarte - Fundação Nacional de Artes  
Iphan - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional  
Ibram - Instituto Brasileiro de Museus

contemplando a circulação de espetáculos, atividades artísticas de artistas consolidados e atividades artísticas de novos talentos.

São considerados habilitados a participar do prêmio pessoas jurídicas: associações, cooperativas, companhias, coletivos, grupos, empresas ou MEI – Micro Empreendedor Individual –, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural e também pessoas físicas: artistas independentes ou qualquer projeto representado por pessoa física.

Com amplitude nacional, o Prêmio contempla as 5 regiões do Brasil, distribuídas em 3 (três) categorias, em diferentes módulos financeiros com aportes diferenciados por região: a) CATEGORIA A – Circulação nacional de espetáculos – circulação de espetáculos de dança já montados, prevendo a realização de, no mínimo, 10 (dez) apresentações; b) CATEGORIA B – Atividades artísticas- Artistas consolidados – projetos de atividades artísticas na área da dança, propostos por artistas, grupos, companhias ou coletivos com mais de 3 (três) anos de trabalho consolidado no segmento da dança; c) CATEGORIA C – Atividades artísticas- Novos talentos – projetos de atividades artísticas na área da dança, propostos por artistas, grupos, companhias ou coletivos com até 3 (três) anos de trabalho no segmento da dança.

Os recursos necessários para o desenvolvimento do Prêmio são oriundos do Ministério da Cultura / Secretaria Executiva / Fundo Nacional de Cultura, Programa de Trabalho, na Ação denominada Promoção e Fomento à Cultura Brasileira: Fomento e Promoção a Projetos em Arte e Cultura, Grupo da Natureza da Despesa/Custeio. Ao longo de suas edições, algumas dessas fontes foram alteradas.<sup>75</sup>

A esse panorama nacional, deve-se ressaltar o complemento de uma gama de ações e mecanismos locais, como as ações culturais das regionais do Sesc – com o Palco Giratório –, assim como do Sesc-SP, cuja estrutura do trabalho na dança – com ênfase na contemporânea –, parte de 3 eixos essenciais (difusão, circulação e mediação) que podem atingir as 39 unidades espalhadas em 19 cidades do estado. Dessa maneira:

---

<sup>75</sup> A título de informação, registra-se que não há previsão, por parte do Minc, de lançamento do edital 2017, o que aponta para uma interrupção do Prêmio, ou mesmo, se sofrerá solução de continuidade.

A circulação dos espetáculos do centro para a periferia do estado, e também da periferia para o centro, promove a diversidade na cena da dança e instiga a produção de artistas e coreógrafos locais a partir de referências nacionais e internacionais (NORA, 2010, p.329)

Essa diretriz pode ser realizada por meio de quatro possibilidades de circulação: 1 - na cidade de São Paulo; 2 - pelas unidades do interior; 3 - a partir das unidades do Sesc nas cidades de sua região, permitindo conexão da cultura local com a regional, nacional e até internacional; e, por fim, 4 - integração ao circuito internacional de circulação de espetáculos.<sup>76</sup> Parceria com instituições e festivais que viabilizam apresentações de companhias na capital e interior. (NORA, 2010)

No caso de Pernambuco, destaca-se como mecanismo estável a Lei de Incentivo à Cultura do Estado-Funcultura, cuja edição aconteceu em 1993, mas apenas regulamentada em 1996 e consubstanciada em dois instrumentos: o mecenato e o fundo, dos quais apenas o mecenato foi efetivamente implantado. Na fundamentação do Funcultura, está:

[...] fazer com que os projetos e ações culturais no âmbito do Estado de Pernambuco constituíssem produtos representativos de uma política cultural, concebida e executada por quem tem o dever constitucional e o exercício laborial de fazer cultura, ou seja, os órgãos culturais do Governo do Estado e os atores, produtores e empreendedores culturais de Pernambuco (2004).

Na esfera municipal, destacam-se as ações de dança da Prefeitura do Recife, principalmente as desenvolvidas no Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo Hermilo, que, segundo relatório da gestão, são “voltadas para cada uma das quatro etapas do sistema de produção cultural: produção, distribuição, acesso e uso.” (RECIFE, 2008).

Toda essa conjuntura foi também permeada por uma política cambial, que equiparou e controlou o valor do real (R\$) frente ao dólar americano. Embora tenha ocorrido no período de 1994 a 1999, e depois o governo tenha deixado de controlar artificialmente o câmbio e desvalorizado o real (para incentivo de exportações, entre outras medidas), isso, somado aos preços acessíveis das passagens aéreas, é indicativo da estabilidade

---

<sup>76</sup> Sobre conceitos de difusão, circulação e mediação que norteiam a atuação do Sesc-SP no segmento da dança, ver GUZZO, Marina; AVANCINI, Simone. A Dança em ação no Sesc SP. In: NORA, Sigrid. Temas para dança brasileira. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

econômica com a qual o campo da cultura pôde contar no início do novo milênio.<sup>77</sup>

Tudo isso consubstanciou o país para um crescimento exponencial das oportunidades de apoios e patrocínios empresariais e institucionais de incentivos à cultura, sendo esta a segunda grande linha de força de um contexto, que contribuiu para o florescimento da dança em escala nacional.

Isso se comprova mediante o depoimento de Sônia Mota, quando foi curadora na Bienal Sesc de Dança de 2009, em Santos-SP. Na ocasião, reportando-se aos volumes e às quantidades da vida contemporânea, com sua dupla face positiva/negativa, ela comentou o seguinte, ao se referir à dança:

Chego a pensar que um dos fatores regentes desta grande proliferação de projetos seja a política de fomentos. Na década de 80, a possibilidade de se conseguir um patrocínio para um trabalho era um sonho ridicularmente quixotesco. Hoje este sonho se torna realidade: a dança está sendo agraciada por um número grande de subvenções e incentivos (MOTA, 2009, p.102).<sup>78</sup>

Em consonância com a linha de condução deste estudo, que se orienta do geral para o específico, são apresentados, a seguir, os festivais Panorama-RJ, Fórum Internacional de Dança/FID-MG, Bienal Internacional de Dança do Ceará e Festival de Dança do Recife – este, como um subcapítulo – que, dentre seus pares, foram os que aproveitaram bem as condições expostas, tornando-se as melhores traduções de todo o contexto abordado neste capítulo.

---

<sup>77</sup> Fonte: <http://g1.globo.com/economia/noticia/2015/09/r-1-chegou-valer-mais-que-us-1-no-passado-relembre.html> acessado em 02.01.2017.

<sup>78</sup> Sônia Mota nasceu em 1948, em São Paulo. Nas décadas de 70 e 80, exerceu um papel decisivo na dança contemporânea brasileira como bailarina, professora e coreógrafa. Mudou-se em 1989, para Colônia na Alemanha e até 2004, trabalhou exclusivamente como professora de dança para diversas escolas e companhias profissionais da Europa. Em 2005, Sônia retornou ao palco com o solo *VI-VIDAS*, 1ª parte de sua trilogia sobre o feminino na sociedade contemporânea. Sônia apresentaria este solo no projeto *Cena Movimento* (antecessor do *Cena CumpliCidades*, em 2008) *VI-VIDAS*, que foi nomeado em 2005 como um dos cinco melhores espetáculos de dança da cidade de Colônia.

Fonte e texto Sobre Conexões em: <http://www.mostrasescdeartes.com.br/bienaldanca2009/?p=340>

### 3.4 FESTIVAIS: BREVES RELATOS

“Quando sopram os ventos da mudança, uns constroem barreiras, outros, moinhos de vento.”  
Érico Veríssimo

#### PANORAMA

O Festival Panorama-RJ teve seu início em 1992, quando a diretora da Divisão de Música da RioArte, órgão ligado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Lilian Zaremba, fez o convite à coreógrafa e bailarina Lia Rodrigues para organizar um evento inteiramente dedicado a trabalhos de bailarinos e coreógrafos. Dessa forma, o I Panorama da Dança Contemporânea aconteceu como parte anexada da programação da segunda edição do RioArte Contemporânea, que, na sua primeira edição, mostrou, apenas, atrações musicais. Sob o nome de Panorama RioArte de Dança<sup>79</sup>, o festival ocupou o Espaço Cultural Sérgio Porto, que, no início dos anos 1990, era o habitat preferido das vanguardas, porto de experimentações e geração de projetos hoje consagrados. Nesse primeiro momento, o Panorama não seguia nenhuma linha curatorial. Desprovida de qualquer orçamento para realizá-lo e encantada pela ideia de finalmente se ter acesso a um espaço para a dança contemporânea, Lia, a coordenadora artística (que anos depois, convidaria Roberto Pereira para acompanhá-la na curadoria), optou por tentar compor a sua programação com o máximo de trabalhos de pesquisas de linguagem na dança carioca. Visava a diversidades e, assim, chegou a um nome que encampava a missão, como é explicado no livro *Coreografia de uma Década*, comemorativo dos dez primeiros anos do festival:

Diversos estilos, diversas danças, diversos corpos. Panorama: o nome não era um apêndice ao evento, mas seu emblema, sua tarefa. Uma espécie de mosaico como afirma a sua diretora, numa matéria do *Jornal do Brasil* do dia 20 de abril: ‘As pessoas vão ver um mosaico do que se faz hoje em dia em dança dita contemporânea ou pós-moderna, como alguns preferem chamar’ (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 111).

O primeiro passo dessa segunda edição foi dedicado à memória da dança e sua difusão.

---

<sup>79</sup> RioArte era o órgão vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, responsável pela execução da política cultural da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Livro, vídeo e debate trataram o tema, anunciando os caminhos que o evento ia tomando. Cássia Navas, pesquisadora de dança de São Paulo, lançou seu livro *Dança Moderna*, em co-autoria com o crítico e pesquisador Linneu Dias, publicado pela Secretaria Municipal de Cultura daquela cidade. Nessa ocasião, cem exemplares foram distribuídos gratuitamente (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 124).

Cássia inauguraria, assim, o que seria uma das características do Panorama: a atuação sistemática e consultora de pensadores da dança, como relata Lia Rodrigues: “Na verdade, a participação de Cássia Navas era bem maior do que sua atuação nessa noite de abertura. Ela foi uma pessoa muito importante, pois, no início, a gente debatia muito os conceitos. Foi ela quem me ajudou a dar nome ao evento” (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 125).

Por vezes, a participação de Cássia foi além das conceituações, como ela mesma conta:

Nos anos de 1990, abriu-se um espaço, por uma articulação de uma artista, a Lia, e de um monte de gente que ajudou através desses Panoramas. Antes era uma coisa muito pequena, mas uma ação muito eficaz naquele momento e naquele lugar. Era uma coisa improvisada: a Lia passava pano no chão, e eu ajudava a puxar as tapadeiras. [...] Dentro das mínimas condições de existência, tinha que se tirar o máximo. E isso é criatividade. [...] A Lia me ligava: ‘esse texto tá bom?’ Tudo era um esforço muito grande...Lancei meu livro no segundo Panorama e vinha com os exemplares numa malinha, já que não se tinha distribuidor. Isso tudo pode parecer obviedade, mas significa muito em projetos de contracultura. E o Panorama era contracultura naquele momento (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 125).

Nesse mesmo ano, 1993, por ocasião de uma apresentação de *Ma*, em Salvador, na Oficina de Dança, Lia Rodrigues conheceu Guy Darnet, então curador da Bienal de Dança de Lyon, que ali estava em busca de atrações para a edição do ano seguinte que celebraria o mundo africano.

Em decorrência desse contato, a edição de 1995 do Panorama foi marcada por inaugurar a articulação internacional do Festival com a presença de Guy Darnet, então curador da Bienal de Dança de Lyon. A presença do programador causou um *frisson* entre a comunidade de dança carioca, uma vez que se ponderava que a participação na edição daquele ano implicaria a chance de apresentações fora do país.

Foi na expectativa de receber o curador internacional que Lia montou um festival dos mais ecléticos, aberto, em 4 de julho de 1995, por Antonio Nóbrega. A ideia era oferecer de tudo um pouco da dança

carioca para que Darmet tivesse uma bela amostra do que se passava por aqui, naquela primeira metade dos anos 1990. Com trinta mil reais nas mãos, Lia pôde preparar um festival mais abrangente e, ao mesmo tempo, mais profissional (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 101).

Nesse ano, Helena Severo, então secretária de Cultura, começou um programa modelar de bolsas de apoio financeiro a pesquisas coreográficas.

No ano seguinte, em 1996, a parceria com a Bienal de Lyon estava concretizada: seu tema foi a dança brasileira. Contou com a participação de seis companhias do Rio de dança contemporânea e ainda o grupo de Carlinhos de Jesus, além de nove grupos de outras regiões. A Bienal promoveu, também, uma noite denominada Panorama Carioca, da qual participaram os grupos de Márcia Milhazes e João Saldanha, ambos também do Rio de Janeiro. No total, a delegação brasileira da Bienal de Lyon envolveu aproximadamente quinhentas pessoas, entre bailarinos, técnicos, coreógrafos e sambistas (BRUM, 2001).

Como resultado, iniciaram-se relações de parceria e intercâmbio com várias instituições, entre elas figuravam o Instituto Goethe, em 1996, por meio do seu diretor no Rio de Janeiro, Klaus Vetter; o governo francês (Consulado da França no Rio e AFAA) e o Sesc de São Paulo; estes dois últimos se efetivaram em 1999; e, ainda, o British Council e o Ministério da Cultura da Noruega, em 2001. A lista é extensa.

A partir de 1997, o Panorama vivenciou outra mudança significativa, como conta Lia Rodrigues:

Até 1996, ele era um evento criado por mim, a pedido da Divisão de Música do RioArte, porém um projeto independente, que, a cada ano, tinha que ser aprovado. Em 1997, o RioArte me propôs que passasse a ser um evento do calendário oficial da cidade, da Secretaria Municipal de Cultura e eu continuaria com a direção artística. Houve mais verba também. Duas semanas no principal teatro da Prefeitura é alguma coisa importante (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p.76).

Nos anos subsequentes, a despeito da total consolidação do evento no cenário nacional e internacional da dança contemporânea, a tutoria do poder público se estenderia entre altos e baixos, até 2004. A partir de 2007, o Festival passou a ser realizado pela Associação Cultural Panorama-RJ, novamente independente da Prefeitura e sob a direção de Eduardo Bonito e da

jornalista Nayse López – que permanece até o presente momento, na direção do festival. Esses dois seriam responsáveis por mais uma guinada no percurso do evento verticalizando as articulações institucionais e desenvolvendo projetos importantes, (inclusive para além do seu período pontual); por conseguinte, promovendo o fortalecimento e a consagração da marca Panorama e dando a continuidade, merecida e necessária, a todo um trabalho no âmbito da dança contemporânea, como pode atestar esse depoimento de Guy Darnet:

Meu primeiro contato com a dança carioca aconteceu em torno do Panorama, em 1995. Foi lá também que conheci muitas personalidades da dança brasileira (...). Era um festival de dança contemporânea, numa cidade que do ponto de vista internacional era muito mais conhecida pelo seu carnaval do que pela dança contemporânea (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p.109).

Em síntese, ao longo desses anos de existência, o Panorama apresentou companhias e artistas nacionais e internacionais, desempenhando um papel na construção da memória e da própria dança contemporânea do Rio de Janeiro, com a proposta de ocupar a cidade com criações e projetos dos mais variados formatos.

De uma maneira geral, a trajetória do festival pode ser apresentada em três blocos, como o faz Renata Monnerat em seu trabalho, sobre os vinte anos do festival. Segundo ela, essas fases são:

Essenciais para a compreensão desta trajetória: os primeiros cinco anos mostram a sua criação e estruturação, a partir das demandas da comunidade de dança do Rio de Janeiro. Os sete anos que se seguem mostram a fase em que o festival foi convidado e agregado à programação oficial de dança da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, tendo um reconhecimento e respaldo institucional e garantindo palco e verba para a realização das suas edições. As sete últimas edições do Panorama, feitas já independentes da Prefeitura, vêm para mostrar que a sua identidade foi fortificada, e a sua marca foi consolidada mediante a dança contemporânea, destacando-se como um dos maiores festivais de dança da América Latina (MONNERAT, 2010, p.7).

## **FID**

Pouco depois do surgimento do Panorama, a cena da dança brasileira seria contemplada com o Fórum Internacional de Dança/FID-MG, que se iniciou em 1996, sob a designação de Festival Internacional de Dança. Desde sua primeira edição, declara compromisso de trabalhar pela difusão,

reflexão e formação de novos públicos e criadores no campo da dança contemporânea. Em 2001, alterou a sua denominação de festival para fórum, passando a ser um fórum-festival. O FID pretendia, assim, transformar-se em uma iniciativa de continuidade capaz de mobilizar e alavancar uma série de esforços profissionais, públicos e privados. Sua principal motivação era a difusão e os debates relacionados ao universo da dança e do corpo e suas mais variadas conexões de viés multidisciplinar que é relevância no projeto.

Diferentemente de seus pares, o FID não se inaugurou modesto, nem protagonizou um desenvolvimento lento e gradual de conquista de seguidores, de atenção da mídia e de apoiadores. Ao contrário de tudo isso, seu início foi arrojado, impetuoso. Sua programação de abertura envolveu nada menos que o grupo inglês Candoco Dance Company, fazendo três apresentações; Benoit Lachambre, do Canadá; Sasha Waltz & Guests, da Alemanha; En-Knap, da Eslovênia; Mehmet Sander Dance Company, da Turquia; Tanz Hotel, da Áustria, e dois brasileiros: Cia Dança Burra e Chameckilerner, de Andréa Lerner e Rosane Chamecki, que desenvolveram seus trabalhos em Nova Iorque a partir de 1989. À exceção do grupo inglês, que se apresentou três vezes, todos os demais realizaram duas apresentações de seus trabalhos.

No texto de apresentação da primeira edição, sua diretora artística, que ainda assinava Adriana Marques (depois passou a grafar Banana), após se referir às seis companhias internacionais e aos dois brasileiros da programação e informar que (também), se inspirara na diversidade da dança contemporânea, assinalou que o evento não se contentaria apenas em programar: “O FID propõe, ainda, ser uma instância de intercâmbio cultural entre as companhias brasileiras e estrangeiras, ampliando o mercado de trabalho.” (FID, 2016).

No decorrer dos anos, o FID se estruturaria em seis programas que denominou de pilares, informando que, juntos, eles resultariam em várias ações e cruzamentos, tecendo uma rede de articulações e desdobramentos socioculturais por meio da dança (FID, 2016).

Assim, desde o seu início, com regularidade, o FID promoveu circulação, distribuição, fomento, exposições, espetáculos, lançamento de livros, publicação e edição de livros, debates, workshops, programa de bolsas, mostras, laboratórios, palestras, inclusão social, reflexão sociocultural,

contando com a presença de renomados diretores e bailarinos, além de criar um espaço privilegiado de pensamento e de intercâmbio de ideias e repertórios.

Ao longo do tempo, transformou-se em um catalisador da produção emergente no Estado. Promoveu, lançou, aprimorou e acolheu ideias de artistas e grupos e fez circular a produção da destacada e conceituada dança mineira no país.

O FID foi vencedor, em 1998, do Prêmio Mambembe do Ministério da Cultura como melhor evento artístico do ano. E, em 2005, Adriana Banana, idealizadora e diretora artística do FID, recebeu do então governador do Estado de Minas Gerais, Sr. Aécio Neves, a Medalha da Inconfidência pelo seu destaque e trabalho na área cultural.

## **BIENAL DE DANÇA DO CEARÁ**

Um ano após o início do FID, em 1997, foi criada, em Fortaleza, a Bienal Internacional de Dança do Ceará.

Até este momento, as únicas iniciativas vinham dos próprios bailarinos que residiam fora do Ceará. Cláudio Bernardo, radicado na Bélgica, e Chica Timbó, residindo no Rio de Janeiro, tinham, em projetos independentes enviados à Secretaria da Cultura do Estado, o mesmo desejo: a implantação de uma companhia permanente de dança sediada no Theatro José de Alencar (PRIMO e ROCHA, 2011, p.17).

Não convencido de que a criação de uma companhia estável fosse a melhor estratégia no momento, o então secretário Paulo Linhares obteve de sua assessoria e parente, David Linhares, a indicação de realizar um festival para, assim, discutir a sugestão de criação da companhia. Na ocasião, David Linhares vivia na França, e, certamente, o formato de bienal teve alguma inspiração na aclamada Bienal da Dança de Lyon. Havia, no entanto, outras razões.

O formato bienal pareceu o mais adequado para esta primeira investida, tendo como motivações: tempo maior de maturação de uma edição a outra; tempo possível para a equipe se dedicar à produção, uma vez que David Linhares morava na França, onde trabalhava e aproveitava para pesquisar trabalhos artísticos que pudessem vir ao Ceará; e, finalmente, tempo para que a pasta da cultura se

organizasse com os recursos financeiros (PRIMO e ROCHA, 2011, p.18).

Assim, a primeira edição ocorreu no Theatro José de Alencar com o nome inicial de Bienal de Dança do Estado do Ceará e participação dos bailarinos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre eles, os solistas Ana Botafogo e o cearense Francisco Timbó. “O repertório era formado por coreografias de Rodrigo Pederneiras, Lia Rodrigues, Deborah Colker e obras clássicas de Marius Petipa e George Balanchine.” (PRIMO e ROCHA, 2011, p.19). Outros trabalhos de dança clássica também foram apresentados em solos cearenses pela Escola de Dança Madiana Romcy. O maracatu Calunga Guerreira, do Núcleo de Arte da Terceira Idade do Sesc participou da abertura oficial com performance nos jardins do Theatro, juntamente com a dança popular maranhense do Balé Ópera Brasil, do Theatro Arthur Azevedo-MA.

Outras participações ficaram sob a responsabilidade do cearense radicado na Bélgica, Cláudio Bernardo, e da cena independente por meio da Cia da Arte Andanças e do grupo Pano de Boca, cujos bailarinos almejavam, havia anos, criar condições locais de trabalho para não precisarem repetir o caminho de tantos outros artistas cearenses que haviam deixado o estado, fazendo a já conhecida opção pela emigração para poder dançar. A propósito, foi em referência a esse tema que a I Bienal homenageou Robson Rosa e Fernando Mendes, bailarinos cearenses já falecidos, que deixaram o estado para fazerem carreira em outros lugares, assim como Hugo Bianchi e Regina Passos, cujas academias foram responsáveis pela iniciação de muitos bailarinos.

Já na sua primeira edição, a Bienal foi “batizada” com os sustos inerentes a um evento promovido pelo poder público: “Apesar das confirmações de passagens e da liberação de recursos em cima da hora” (PRIMO e ROCHA, 2011, p.20), o evento agitou a cidade nos seus cinco dias de duração.

Os jornais noticiavam a programação, incentivavam a participação do público, e as colunas sociais dedicavam espaço para personalidades do Rio de Janeiro, como a bailarina Ana Botafogo e a coreógrafa Deborah Colker. Os artistas convidados causavam *frisson* pela cidade, quando eram vistos jantando no complexo de bares e

restaurantes que havia na Praia de Iracema (PRIMO e ROCHA, 2011, p.19).

Para David Linhares, diretor do festival,

[...] esse tom de glamour e de requinte estava aliado a um festival popular, de grande público. A intenção era gerar uma grande repercussão para ser um evento de força na cidade. Daí a curadoria reunir desde os repertórios clássicos até a dança popular e os trabalhos mais experimentais. Uma diversidade menos conceitual, no entanto, sem perder de foco o trabalho profissional. Além disso, festival é um momento de celebração (PRIMO e ROCHA, 2011, p.20).

Quando afirmou isso, David tinha como referência o Festival de Ouro Preto-MG, cujo perfil lhe pareceu favorável às interações que vislumbrava para seu contexto. Amparava-se ele, em uma concepção bem difundida de festival: a de uma festividade geral acompanhada de uma atmosfera de suspensão (mesmo que parcial) do ordinário da vida e imersão no evento que apresentaria um programa combinado com festas e comemorações.

Essa I Bienal gerou frutos bem rapidamente, pois, no terceiro dia do evento, promoveu o fórum Formação e Política da Dança no Estado do Ceará. Como o pleito da criação de uma companhia ainda estava em pauta, as discussões avançaram nesse sentido, até que a intervenção de Flávio Sampaio questionou as condições locais de se levar adiante tal empreendimento:

A dança das academias era voltada ao balé clássico e ao repertório do século XIX. Além disso, a cena contemporânea é extremamente frágil. Que tal se a gente discutisse horas sobre dança, que tal se a gente tentasse ver a dança do mundo? Fazer algo que traga as pessoas de fora, de diferentes tendências para conversar com quem está no Ceará? (PRIMO e ROCHA, 2011, p.21).

Uma mudança de foco que logo acionou a participação do Dragão do Mar em iniciar um processo de implantação do Colégio de Dança contando com o apoio necessário da Funarte para seu funcionamento junto à Secretaria da Cultura do Estado. Demorou a sair, mas acabou fortalecendo a articulação começada dois anos antes.

Havia sido a primeira vez que pessoas envolvidas com a dança estavam juntas em diálogo, entre si e com gestores da cultura, para tratar de políticas públicas. Um encontro histórico importante que

mobilizou os artistas da dança para além do que eles mesmos acreditavam que seria possível (PRIMO e ROCHA, 2011, p.21).

Na II Bienal, um destaque. Na sequência da apresentação da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, da região do Cariri, foi mostrada uma criação do Colégio de Dança pela então aluna Silvia Moura, reunindo bailarinos que jamais haviam dançado juntos, uma vez que eram vinculados a academias ou grupos independentes diversos que não propiciavam tal interação. Tal coisa só se tornara possível naquela condição de colegas de turma da instituição.

A curadoria, feita por Ernesto Gadelha, Flávio Sampaio e Jimena Marques, dando continuidade à opção da edição anterior, reunia trabalhos de dança popular, dança contemporânea e balé clássico. “As opções eram muito abertas. Naquela ocasião, a Bienal ainda estava num processo de configuração, de decisão de qual caminho tomar, ou até nem tinha uma perspectiva precisa quanto a isso.”, analisou Ernesto (PRIMO e ROCHA, 2011, p.44).

Quanto a esse caminho, o evento parece ter começado a vislumbrá-lo a partir da III Bienal. Nela, e nas edições subsequentes, a pluralidade de referências à dança contemporânea se fez mais e mais presente. “Em 2001, a Bienal já assume um pouco mais que queria investir numa dança que dialogasse com a estética contemporânea.” (PRIMO e ROCHA, 2011, p.76).

Assim, a Bienal Internacional de Dança do Ceará foi se desenvolvendo e avançando ano a ano, na ampliação do cenário da dança contemporânea no estado, e, por extensão, contribuindo para o universo da dança contemporânea nacional, com espetáculos, performances, cursos, oficinas e mesas-redondas.

A Bienal também buscava promover o diálogo de artistas da dança cearense com criadores e instituições de outros contextos, fomentando o intercâmbio de experiências, a circulação e a produção do conhecimento na área.

A partir de 2008, em decorrência do patrocínio anual da Petrobras, foi organizada uma segunda bienal, a Bienal Internacional de Dança do Ceará/De Par em Par. O evento passou a acontecer todo ano, desdobrando-se em duas partes que se intercalavam anualmente: nos anos ímpares, ocorria a Bienal, tal como é conhecida, composta por programação artística, oficinas e

workshops. Nos anos pares a Bienal de Dança do Ceará de Par em Par dedicava-se aos desdobramentos do ano anterior, voltados para ações de formação, de maneira a atender a demanda dos profissionais da dança do Ceará. Além disso, contemplava a apresentação de criações configuradas a partir do diálogo da dança com a performance, as artes visuais, o audiovisual, as intervenções urbanas – entre outras possibilidades –, que tem sido uma das principais características desse segmento do evento.

No caso da Bienal com programação artística, como distingue seu diretor, a seleção da curadoria tem foco em trabalhos que priorizam a pesquisa, a experimentação e o intercâmbio entre os continentes. Toda a programação de espetáculos e de atividades formativa é gratuita. As atividades ocorrem em Fortaleza, bairros periféricos e no interior do estado, cuja quantidade de cidades alterna de acordo com as possibilidades do momento. Houve anos em que a programação atingiu o número recorde de onze cidades, dentre as quais estavam Sobral, Paracuru, Trairí, São Gonçalo do Amarante, Itapipoca, Crato, Juazeiro do Norte, Pacajus, Uruburetama e Tejuçuoca.<sup>80</sup>

### **3.5 FESTIVAL DE DANÇA DE RECIFE**

Igualmente à Bienal, foi também nas edições iniciais dos anos 2000 que o Festival de Dança de Recife começou a estruturar outro perfil, haja vista que antes “o festival seguia o modelo dos grandes festivais ‘generalistas’ do país, a exemplo de Joinville, Campina Grande, etc., sendo 100% financiado pela Prefeitura.” (SPANGHERO, 2010. p.186). Cabe, no entanto, chamar a atenção para o fato de que, na opção dos seus organizadores em insistir na reprodução de tais modelos, certamente havia interesses comerciais, semelhantes aos que orientaram os estabelecimentos não formais de outrora – até porque duas de suas integrantes provinham de academias, e o terceiro componente era comerciante. Pois, se as motivações fossem de outra ordem,

---

<sup>80</sup> Fontes: Questionário Diretores/Programadores/Curadores Festivais de Dança e Outros, do Grupo de Pesquisa Topologias do Espetáculo: arte e identidade contemporâneas – GEPETO, do Instituto de Artes da Unicamp, aplicado em 04 de novembro de 2015, por ocasião do Seminário Arte Como Estado de Encontro, coordenado pela pesquisadora Dr<sup>a</sup> Cássia Navas e realizado no Festival Cena CumpliCidades, edição 2015.

já havia perfis diferenciados de festival no país que poderiam inspirá-los (além dos já descritos aqui e de vários outros), bem como um exemplo em sua “própria casa”.

Esta mesma Prefeitura realizava um festival de teatro com um perfil completamente profissional. Com o passar dos anos, começou um movimento solicitando que o festival de dança se aproximasse do perfil do festival de teatro, e, quando o PT assumiu o governo, estas reivindicações começaram a ser ouvidas (SPANGHERO, 2010. p.186).

A edição de 2002, comentada no capítulo anterior, foi resultado das providências que a nova gestão da Prefeitura tomou diante do franco e crescente descontentamento que o evento gerava, com o agravante da utilização de recursos públicos diretos, oriundos do município e sem nenhum compromisso com quaisquer ações das gestões públicas.

### **8ª/9ª/10ª EDIÇÕES 2003-2005**

Ao pequeno avanço de 2002, a gestão do Partido dos Trabalhadores-PT assumiu o papel de produtor e organizou as edições de 2003 a 2005. Nelas, instalou-se, com aprimoramento paulatino, um perfil de mostra não competitiva, oferecendo à cidade uma programação com algumas poucas, mas importantes (para o momento) inserções da cena contemporânea brasileira, entre as quais se destacaram: *Receita*(2003), de Henrique Rodovalho com Rui Moreira-MG; *Joaquim Maria*(2003), e *Tempo de Verão*(2005), ambos de Márcia Milhazes-RJ; *TransObjeto*(2005), Wagner Schwart-MG; *Samba do Crioulo Doido*(2004), de Luiz de Abreu-SP; *O Banho*(2004), de Marta Soares-SP; *SKR-Procedimento 01*(2004), Cena 11-SC; *Satélites*(2004), de Roberto Ramos-D.A.M.-SP; *Mildred Mildred*(2004), de Ikswalsinats-RJ; *Formas Breves* (com apresentação no Teatro de Santa, haja vida que, até então, a dança contemporânea ficava circunscrita ao Teatro Hermilo) e *Aquilo de que Somos Feitos*, ambos de Lia Rodrigues-RJ, em 2003.

Embora essa produção dividisse espaço com trabalhos provenientes de academias, como resposta, obteve-se o aumento e a diversidade de público, além do incremento à produção artística local, uma vez que vários

trabalhos locais se fizeram presentes nas programações desses anos, conforme destaca este extrato da cobertura jornalística em 2003.

**Festival tem êxito com o novo formato e boas companhias!**

[...] Com 28 companhias, 11 convidadas e 17 locais, maior definição e estratificação dos estilos, segundo os palcos e uma seleção por meio de uma curadoria. Visando garantir a qualidade dos espetáculos apresentados, a edição 2003 do festival cumpriu a missão de dar uma nova identidade ao evento (AGRICIO,2003, p.6).



FIGURA 3: Pedro Salustiano-Samba no Canavial  
9º Festival de Dança de Recife-2005



FIGURA 4: Quasar - *Só Tinha de Ser com Você*  
Fotos: Marcelo Lyra

Isso foi resultante de profundas e necessárias transformações que a gestão foi implementando ao evento, dentre as quais estavam: a abolição de inscrições para participação no evento; o estabelecimento de preços populares nos ingressos; o compromisso de pagamento de cachê a quaisquer participantes; o fato de que nenhum trabalho seria mutilado na sua integralidade com o propósito de apresentar maior quantidade de trabalhos no programa de uma só noite; e, ainda, o estabelecimento da ação de homenagear uma personalidade da dança ainda em vida – opção que o citado Festival de Teatro da cidade viria a tomar como exemplo, algo que, anos antes, seria impensável, posto que era uma inimaginável inversão de influência. Para

que se tenha uma pequena ideia do impacto que a concretização de um desses tópicos provocou, por exemplo, o da exposição por inteiro das obras, observe-se o caráter extraordinário que o trecho abaixo lhe confere (o grifo é da pesquisa): “Um diferencial muito forte já na edição de 2003 foi o critério a partir do qual só espetáculos inteiros teriam lugar no festival. Num ambiente em que isso não era costume, pode parecer uma decisão antipática e dificultadora por parte da curadoria.” (RAMOS, 2004, p. 6).

Contrariando esses prognósticos, a cobertura da jornalista Catarina Martorelli apontou que “o público compareceu em peso às apresentações que, diferentemente da Mostra Brasileira de Dança, foram em maior número de grupos profissionais já consagrados nesse filão da arte”.(FOLHA DE PERNAMBUCO, 2004, p.5) A matéria, porém, apresentou a mesma mentalidade de valores discutíveis, “Mais do que uma overdose de dança, os expectadores sentiram na pele a exagerada arte que procura fugir das raízes e busca a inovação completa.” (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2004, p.5).

No que concerne ao trabalho especializado e criterioso da escolha das obras e ações do Festival, a nova gestão fez a opção que atribuiria ao processo o caráter mais democrático possível (necessário ao contexto de profundas mudanças). Assim, segundo a coordenação do evento nos anos de 2003 a 2005, “a comissão curadora nesses três anos era formada por representantes das entidades de classe, uma pessoa da universidade e uma pessoa indicada pela Prefeitura do Recife”<sup>81</sup>.

## **11ª EDIÇÃO 2006**

Entretanto, a partir de 2006, em virtude da dimensão e importância local e nacional que o evento foi alcançando, tornou-se viável a verticalização de procedimentos e estratégias, tal como adotar na equipe a figura do curador. Entendia-se que um evento que visava atrair a produção profissional deveria, ele mesmo, profissionalizar sua equipe de trabalho. Dessa maneira, caberia ao curador a tarefa de determinar o conceito ou o tema inspirador do festival, passando a selecionar trabalhos, artistas e aspectos teóricos, bem como a

---

<sup>81</sup> Opus cit. p. 186

exposição pública de um conjunto de obras de criadores locais e estilos artísticos diferenciados, segundo essa escolha.

Parecia que a responsabilidade da ação curatorial difusa nas decisões de uma comissão de entidades e legendas não se coadunava com as aspirações e o potencial que um festival como o de Recife poderia alcançar. Diante disso, a figura do curador apontava para a garantia de um trabalho técnico, isento e criterioso. “Entendo que os anos em que lá estive foram de transição. Penso que, a partir de 2006, o festival assumiu completamente um perfil profissional: a curadoria foi feita por uma pessoa em torno de um tema.”(SPANGUERO 2010,p.186).

Dessa maneira, a partir de 2006, com total anuência e apoio do então Secretário de Cultura, João Roberto Peixe, a classe artística da dança foi reunida no Teatro Arraial e comunicada sobre as pretensões profissionais que o festival pretendia alcançar, como comprova a seguinte nota:

Representantes de órgãos públicos recifenses participam hoje, a partir da 19h, no Teatro Arraial, de um debate sobre políticas públicas para a dança. A discussão, que integra a programação da Plataforma Recife de Dança Contemporânea-Ano II, contará com a presença do secretário municipal de Cultura, João Roberto Peixe; Alexandre Macedo, gerente de dança da Prefeitura do Recife e Arnaldo Siqueira, coordenador do Festival de Dança do Recife (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2006, p.C2).

Dias depois, sob o título: *Festival Recebe Propostas*, publica-se:

Profissionais de dança podem inscrever propostas para participar do 11º Festival de Dança do Recife até 15 de junho no Teatro Apolo. O coordenador do festival da Prefeitura do Recife, Arnaldo Siqueira, revela duas novidades para esta edição: a extensão de cinco para dez dias e a seleção de apenas um curador em vez de comissão (JORNAL DO COMMERCIO, 2006, CADERNO C, p.5).

Em 2006, para que se tenha uma ideia do seu desenvolvimento, descreve-se a residência de cunho artístico e formativo, na qual *performers* da dança recifense juntamente com Armando Menicacci, doutor em dança e novas tecnologias – e, na época, coordenador do Departamento *Mediadanse*, da Faculdade de Dança da Paris VIII – realizou a performance *Tcharam* construída coletivamente, pautada na utilização de um *software*, que gerava

partituras coreográficas em tempo real. Isso era completamente impensável na dança de Recife de cinco anos antes.

Além disso, Menicacci ministrou um seminário sobre Dança e Novas Tecnologias, fazendo uma breve abordagem a respeito da utilização das ferramentas tecnológicas na dança, ao longo dos últimos cinquenta anos, traçando ainda um paralelo desse percurso com o desenvolvimento da dança contemporânea.

O passo seguinte foi atribuir ao festival o status de internacional. Nesse período considerado de transição, embora não fosse comum, já não era novidade a presença de alguns trabalhos de fora do país na programação do Festival. As edições de 2003-2005 já haviam contemplado os seguintes trabalhos estrangeiros: *Au Bord des Métaphors* (2003), Rachid Ourandame e Julie Nioche-FRA; *Olympia* e *Uma Misteriosa Coisa, Disse o E.E. Cummings* (2004), com Vera Mantero-POR; *Kevental* (2005), Cia Contenido Bruto-Fabián Gandini-ARG; e *Good Boys* (2005), de Alain Buffard-FRA. Ressalte-se que a presença de vários desses trabalhos em Recife teve a viabilidade efetivada a partir de uma combinação de calendário com a Bienal da Dança do Ceará. Contudo, e o que se queria ao transformar o festival em internacional era ir mais além do que programar trabalhos estrangeiros, era oportunizar interações das mais diversas que dinamizassem o desenvolvimento da dança local, na tentativa de recuperar um tempo precioso na relação com o público e a nova geração de praticantes, além, claro, de inserir a cidade em um cenário de atualizações que já tinha dado mostras de sua configuração.

## **12ª EDIÇÃO 2007**

Assim, em 2007, o festival chega à sua 12ª edição, internacionalizando-se. A partir de então, o evento passou a investir em uma programação que naquele ano (além da supracitada Residência Artística de Menicacci), contou com a participação de seis produções estrangeiras que realizaram nove apresentações em três teatros da cidade.

Essa mudança de dimensão e seu subsequente desenvolvimento estiveram relacionados à formação (e participação do evento) no Circuito Brasileiro de Festivais Internacionais de Dança. Em que pesem alguns contatos anteriores e em variadas ocasiões, envolvendo as pessoas que logo

comporiam o Circuito, foi, de fato, em Recife que aconteceu a primeira reunião formal para a composição dessa articulação, em agosto de 2006, no Teatro Hermilo Borba Filho. Para tanto, pesou a localização da cidade cuja distância equacionava todas as demais quanto a deslocamentos.

Esse primeiro encontro contou com a presença de Eduardo Bonito-RJ, Adriana Banana-MG, Arnaldo Siqueira-PE e David Linhares-CE (este último, ao se confundir com as datas e ter chegado uma semana antes do dia combinado, ficou impossibilitado de voltar na semana seguinte, não tendo participado dessa reunião estruturante da Organização). Entretanto, esse equívoco de David importa para esclarecer que, apesar de o Circuito dizer respeito às atividades vinculadas à dança e seus festivais, a relação na qual se baseava todo o comprometimento da Organização era pessoal. Por exemplo, a entidade jamais contactou a Prefeitura do Recife sobre nenhum assunto, nem o faria sob quaisquer circunstâncias, posto que seu compromisso não era com o órgão público (instância, com a qual a Organização tinha razões históricas para não confiar). Do mesmo modo, a Prefeitura do Recife não tratava diretamente com o Circuito (ainda que soubesse de sua existência e se beneficiasse do seu sistema colaborativo de relação), cujo ponto em comum era o festival. Por sua vez, o Circuito efetuava agenciamentos por meio das relações pessoais/profissionais dos seus membros. O motivo deles se encontrarem era a produção em dança e os festivais, mas o que os animava estarem juntos não era de caráter institucional, estava para além dos cargos e funções e mais próximo da chama que vivifica realizações colaborativas. Assim, mantinha nas relações pessoais/profissionais dos seus membros um elo de força. Outro exemplo: quando David Linhares criou a Bienal de Par em Par, o Circuito não teve que “proceder” com a inclusão de mais um evento, posto que a relação direta do Circuito era com David; se com isso se trabalharia com uma ou duas bienais, era necessário apenas no que dizia respeito ao funcionamento do Circuito, mas secundário quanto a sua composição. Ou seja, era desnecessária a solicitação de integração de mais um evento, uma vez que David era o integrante da organização e, só por extensão, as suas bienais.

Portanto, quando David, após confundir as datas, não teve condições de voltar ao Recife, isso se justificava pelo fato de os deslocamentos entre cidades e seus respectivos custos ficarem às expensas das pessoas e

não do Circuito como entidade (sequer de uma instituição municipal). Se algum festival arcava ou reembolsava esses custos, isso não dizia respeito ao Circuito, ficando entre o profissional e seu festival. No caso do Festival de Recife, tais reembolsos ou quaisquer outras despesas relacionadas às reuniões do Circuito nunca foram arcadas pela Prefeitura do Recife.

Assim, à época, o Circuito foi constituído pelos representantes das quatro grandes mostras de dança: Bienal Internacional de Dança do Ceará, FID–Fórum Internacional de Dança-MG, Panorama de Dança-RJ<sup>82</sup> e o Festival de Dança de Recife; eram Pessoas Físicas, que vislumbraram possibilidades de potencialização dos festivais nos quais atuavam a partir do trabalho agrupado de colegas no desenvolvimento de ações mútuas e integradas. Uniram-se em torno de necessidades e reivindicações comuns, articulando-se conjuntamente em suas solicitações junto às instâncias de fomento à cultura, como a Funarte, e mantendo diálogo permanente no sentido de compartilhar programas e ideias. Essas pessoas visavam, assim, ao aperfeiçoamento e ao desenvolvimento de seus respectivos festivais, tendo o cuidado de preservar as singularidades de cada evento. Não havia cartilha, nem obrigatoriedade na participação de ações conjuntas e na recepção de quaisquer artistas sugeridos por um ou outro festival. Seus membros apenas manifestavam interesse, ou não, em compartilhar as propostas apresentadas e discutidas por eles mesmos. E as decisões individuais eram inteiramente respeitadas sem mais delongas.

Além de chamar a atenção do país para tal articulação, esse trabalho colaborativo redundou em uma significativa descentralização da dança no país e atraiu o interesse de patrocinadores, artistas, instituições e governos, nacionais e internacionais. Como já dito anteriormente, havia também um contexto favorável de investimentos em incentivo cultural, como pode ser comprovado no seguinte título (e subtítulo) de matéria jornalística de dezembro de 2006 poucos meses após a reunião do Circuito em Recife: “Petrobras amplia verba para cultura – empresa vai destinar R\$ 80 milhões para setor

---

<sup>82</sup> Atualmente é formado pelo Festival Cena Cumplicidades e pelos antigos componentes: Bienal de Dança do Ceará, FID – Fórum Internacional de Dança-MG e Festival Panorama-RJ. Estuda-se a inclusão de mais projetos de festivais associados.

contra R\$ 60 milhões do ano passado.” (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2006. p.C2).

Mas, o que era essa empresa naquela época e em quais pontos se baseavam sua política, ações e patrocínio? Segundo Eliana Costa, na época responsável pela gestão de política cultural:

A Petrobras é a maior empresa brasileira, e seu principal acionista é o Governo Federal. Por conta disso, ela atua em sintonia com as políticas governamentais, em todos os segmentos, inclusive na cultura. As diretrizes do patrocínio cultural da Petrobras alinham-se às políticas públicas geridas pelo Ministério da Cultura, de alcance social e de afirmação da cultura e da identidade brasileiras. Um dos pilares da ação da Petrobras na Cultura é a democratização do acesso não só dos cidadãos aos bens culturais mas também dos produtores e artistas à maior verba de patrocínio do País (COSTA, 2012, p. 132).

Com formação e mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais pela Fundação Getúlio Vargas, Eliana discorre sobre os programas da empresa:

A Petrobras criou, em 2003, o Programa Petrobras Cultural (PPC), que, anualmente, abre seleções públicas nacionais, voltadas às mais diversas manifestações e segmentos da cultura brasileira. As seleções públicas do PPC já contemplaram até hoje, mais de 1.300 projetos. Além das seleções públicas, o Programa também envolve projetos convidados diretamente pela empresa. Nas artes cênicas, a Petrobras atua de forma diferenciada e estruturante, patrocinando a manutenção de grupos e companhias de teatro, dança e circo (COSTA, 2012, p. 132).

No que diz respeito aos festivais de dança, ela acrescenta:

[...] Paralelamente ao patrocínio às companhias, a ação da Petrobras, nas artes cênicas, engloba também o apoio aos grandes festivais de artes cênicas. O que, a princípio, era feito de forma pontual, com o patrocínio a um ou outro festival, ganhou forte incremento, a partir de 2004, quando a Petrobras iniciou o patrocínio a seis grandes festivais internacionais que integravam o Núcleo dos Festivais Internacionais de Artes Cênicas. O apoio da Petrobras aos festivais tem como objetivo a difusão das artes cênicas, a formação de plateias e o intercâmbio entre os artistas (COSTA, 2012, p. 133).

Quanto à função dos festivais, esclarece:

Os festivais são elementos fundamentais para a difusão das artes cênicas, ao levar para fora dos grandes polos culturais espetáculos que normalmente não chegariam a essas cidades. Assim, tornam-se importantes ferramentas de formação de plateias, ao transformar um público esporádico em frequentador de teatro. Ao promover o

intercâmbio entre os grupos locais, brasileiros e estrangeiros, o festival cumpre o seu dever de promover a troca de saberes, experiências e informações, enriquecendo a formação dos artistas através de aulas-espetáculo, demonstrações de trabalho, oficinas, práticas, mesas-redondas e palestras. Os festivais também interferem na organização urbana, movimentando a economia local, ao demandar uma rede hoteleira, de restaurantes e serviços, para atender os visitantes. Além, é claro, da mobilização do próprio público e dos artistas locais (COSTA, 2012, p. 133).

Por fim, informa:

Para alcançar os objetivos de difusão, fruição e formação de plateias, a Petrobras patrocina, atualmente, 17 festivais de artes cênicas, sendo oito de teatro, cinco de dança, três de circo e um festival multilinguagem, com um investimento total, em 2011, de cerca de seis milhões de reais.

A Petrobras não possui área de seleção pública para festivais de artes cênicas. Todos os festivais são convidados, e o convite é feito anualmente (COSTA, 2012, p. 133).

Com o patrocínio da empresa, igualmente renovado em 2007, a 12ª edição do Festival Internacional de Dança do Recife ocorreu no período entre 11 e 21 de outubro, sob a curadoria de Ernesto Gadelha e a coordenação geral de Arnaldo Siqueira, contando com a participação de 23 companhias convidadas, entre elas: Grupo *Experimental / Conceição* (PE), *Artefolia / Preto no Branco* (PE), Helder Vasconcelos / *Por si só* (PE), Ivaldo Mendonça / *Ir* (PE), Trupp Cia. de Dança / *Daqui pra lá* (PE), Daruê Malungo / *Aguerê* (PE), Magê Molê / *Mistura de Cultura* (PE), Esther Weitzman / *Territórios* (RJ), Focus / *Outro Lugar e Quase Uma* (RJ), Adriana Banana / *Prop. posição #1* (BH), Vanilton Lakka / *Outras Partes* (MG), Mônica Burity / *Eles assistem e eu danço* (RJ), Quasar / *Uma História Invisível* (GO), Diogo Granato / *Aretha* (SP), *Visitations* (FRA), Cia Toulia Limnaios / *Life is Perfect e Irrsinn* (ALE), Branch Nebula / *Paradise City* (AUST), Luis Garay / *Parto* (ARG), Mathilde Monnier / *Tempo 76* (FRA).

Nas atividades de caráter formativo e descentralizadas, o Festival realizou quatro oficinas em diferentes áreas da cidade: nos bairros dos Coelho (periferia), no teatro do Parque, na Fundação Joaquim Nabuco e no Nasedouro de Peixinhos (periferia). A programação contou ainda com três mesas-redondas para discussão e reflexão de variados pensamentos na dança e com participação de palestrantes de vários lugares do país: Eliane Rodrigues

(BA), Lílian Vilela (SP), Cristiana Tejo (PE), Sílvia Soter (RJ), Susi Martinelli (DF), Cássia Navas (SP), Roberto Pereira (RJ) e o francês Amando Menicacci (Paris VIII).

O Festival reservou espaço para lançamento de livros: *A dança possível - as ligações do corpo numa cena*, Rosa Primo (CE); *Dança e pós-modernidade*, Eliana Rodrigues (BA); *Corpo, política e discurso na dança*, de Lia Rodrigues e Dani Lima (RJ); *Cidadãos dançantes: a experiência de Ivaldo Bertazzo com o corpo de dança da Maré*, Sílvia Soter (RJ).

Os locais de apresentações dessa edição foram: Av. Boa Viagem (zona sul da cidade), nas escolas e comunidades: Escola Assis Chateaubriand (Brasília Teimosa), Nascedouro de Peixinhos, Ginásio de Esportes-Geraldão (Imbiribeira), no Parque 13 de Maio (zona central) e em quatro teatros públicos: Apolo, Hermilo Borba Filho, Teatro do Parque e de Santa Isabel. Toda a programação realizada fora dos teatros foi oferecida gratuitamente ao grande público; no Teatro do Parque, os ingressos custaram R\$ 1,00 (hum real) e no Teatro de Santa Isabel, Apolo e Hermilo Borba Filho R\$ 5,00 (cinco reais).<sup>83</sup>

O Festival homenageou, em 2007, o coreógrafo, Airton Tenório, fundador da Companhia dos Homens e um dos responsáveis pela disseminação da dança contemporânea no Recife. Assim como o fez Airton na década de 1990, o Festival contribuiu para o intercâmbio nacional e internacional da dança, incentivando a profissionalização das companhias pernambucanas e os novos talentos nas mais diversas formas de dança. No encerramento da edição/2007, foi realizada uma animada festa no bar e restaurante “Depois Dancing Bar” que reuniu grande parte dos participantes do Festival, a classe artística e o público em geral.

### **13ª EDIÇÃO 2008**

Como a autonomia dos festivais é uma das muitas positivas características da estrutura do Circuito, no exercício dessa prerrogativa, o Festival de Recife pôde acolher em sua programação, em 2008, o 7º Encontro da Rede Sulamericana de Dança-RSD, reunindo, no Recife, gestores,

---

<sup>83</sup> Fonte: Programa do Festival Internacional de Dança, 2007. A opção por descrever as programações de algumas edições do evento deve-se ao fato de oportunizar ao leitor o contato direto com as informações, permitindo que ele mesmo possa realizar ilações, além de contribuir para o registro das informações no âmbito da história e da memória.

coreógrafos, bailarinos, programadores, pesquisadores e representantes de outras redes internacionais de quatorze países junto à comunidade da dança do Recife, haja vista que as reuniões do Encontro da RSD eram abertas e incluíam momentos de capacitação, reflexão, intercâmbio de experiências, articulação de iniciativas, planejamento coletivo, entre outras atividades<sup>84</sup>.



FIGURA 5

Essa 13ª edição do Festival ocorreu no período entre 09 e 19 de outubro de 2008, sob a curadoria de Marcelo Evelin e a coordenação geral de Arnaldo Siqueira. Contou com 23 trabalhos programados entre companhias e artistas convidados, a saber:

*Hello!Earth* / Vera Maeder e Jacob Langaa Sennek (DIN); *Modelo a Escala* / Felix Oropeza (VEN); *Umwelt* / Maguy Marin (FRA); *Plano Difuso + Tierra de Mandelbrot* / Edgardo Mercado (ARG); *Barroco* / Dominique Duszynski e Ennio Sammarco (FRA); *Quinteto* / Stacatto Dança Contemporânea (RJ); *Mediatrix* / Elielson Martins, Janaína Lobo e Weyla Carvalho (PI); *Confluir* / Thembi Rosa (MG); *De esconder para lembrar* / Meia Ponta Cia de Dança (MG); *Um corpo que já não agüenta mais* / Marta Soares (SP); *Like an idiot / My Mother Naked* / Cristina Moura (RJ); *Relevo Inverso* / Gícia Amorim (SP); *Still – Sob o estado das coisas* / Gustavo Ciríaco (RJ); *Um conto idiota* / Cia Jorge Garcia (SP); *Tempo Fragmento* / Ivaldo Mendonça (PE); *Interregnum / Deserto Aresta* / Cláudio Lacerda (PE); *Coreológicas Recife* / Acupe Grupo de Dança (PE); *Quando eu era...* / Isabel Ferreira (PE); *Imagens não explodidas* / Cia Etc (PE); *O feminino e o meu olhar* / Luiz Roberto da Silva (PE).

<sup>84</sup> A programação completa e os participantes estão nos ANEXOS.

Foram, portanto, 5 companhias/artistas internacionais (com 6 trabalhos e 7 apresentações realizadas); 9 companhias/artistas nacionais (com 10 trabalhos e 10 apresentações); 6 companhias/artistas locais (com 7 trabalhos e 7 apresentações) de dança contemporânea e, ainda, 8 grupos de Hip Hop e 21 B Boys que participaram de 2 rodas de breaking e 1 batalha de B Boys.

Nas Atividades de caráter formativo e descentralizadas, além do já referido 7º Encuentro Regional de La Red Sudamericana de Danza, ofereceu a residência artística *Hello! Earth*, conduzida pelos artistas provenientes da Dinamarca: Vera Maeder e Jacob Langaa Sennek, que resultou em intervenções urbanas no centro do Recife envolvendo ruas, pontes, praças, shopping center e um trajeto no Rio Capibaribe.

Trabalhos como esses foram inusitados para a cidade e, em alguns casos, perturbadores. Por vezes foram bem recebidos. As reações (independentes dos seus juízos) apontavam para o trabalho sistemático de educação do olhar e da sensibilidade desenvolvidos pelo festival, como pode ser constatado no artigo abaixo da jornalista Tatiana Meira que, durante alguns anos, acompanhou o festival pelo Diário de Pernambuco. O texto é reproduzido mais abaixo na íntegra.



## Perturbador reflexo no espelho

Impressionante e radical são algumas palavras geralmente associadas às criações da coreógrafa francesa Maguy Marin, 57 anos. *Umwelt* (2004), levado ao palco do Teatro de Santa Isabel na noite da última terça-feira, dentro do Festival de Dança, segue esta trilha iconoclasta e nos apresenta um espetáculo do qual nunca vamos esquecer. Para o bem e para o mal. Rotulado como enfadonho por parte dos espectadores - cerca de 20 pessoas debatem o teatro antes do final da apresentação - e pela maioria como genial, a coreografia surge por camadas de ações cotidianas, dos gestos mais simples aos mais violentos, montando uma ce-

na surreal e perturbadora. A trilha sonora - o barulho desestabilizador de três guitarras distorcidas por um barbaqueado a partir de um mecanismo de roldanas - e o cenário - uma série de espelhos alternados que vibram sem parar e por onde os intérpretes aparecem e desaparecem. Iluminado nosso olhar - ajudamos a amplificar o clima de incômodo gerado por *Umwelt* (o mesmo que *mesoambiente*, em alemão).

Os nove bailarinos, sozinhos ou em grupo, começam e reconhecem aparições que fazem parte da vida humana, como engarrafar uma arma, comer uma maçã, contar dinheiro ou dar um tapa no rosto do

outro. Tudo tão colado e intenso que mesmo chutar um bebê ou carregar uma mulher nos ombros como se fosse um maco inenxado de carne crua se tornam motivações banais.

Repetidas à exaustão durante 60 minutos, as ações são aceleradas, mas parecem durar muito mais tempo. Ao espectador, só é dado a oportunidade de respirar quando os bailarinos, primeiro isolados e depois em conjunto, param por breves instantes diante do intervalo entre um dos espelhos e nos encaram de frente, como se quisessem dizer que estão a nos representar, com nossa violência, truculência e falta de gentileza.

Estreado por sua companhia há quatro anos, *Umwelt* permanece atual, principalmente ao ressaltar a sujeira que nós, que nos consideramos civilizados, costumamos produzir enquanto convivemos. Na parte da frente do palco, os performers vão jogando e acumulando da caixa de uma fruta, a peruca, boneca, osso, roupa. Uma enorme camada de poeira vermelha sobe quando se jogam fira barro e entulhos ou se descartam restos de construções. Quando a corda entecada termina seu caminho sobre as guitarras, é o fim da coreografia. Escapamos aliviados por estarmos livres de observar nossos reflexos nos espelhos.

FIGURA 6

**Umwelt, da coreógrafa francesa Maguy Marin, foi exibido terça-feira, no Santa Isabel**  
**Perturbador reflexo no espelho**

Impressionante e radical são algumas palavras geralmente associadas às criações da coreógrafa francesa Maguy Marin, 57 anos. *Umwelt* (2004), levado ao palco do Teatro de Santa Isabel na noite da última terça-feira; dentro do Festival de Dança, segue esta trilha iconoclasta e nos apresenta um espetáculo do qual nunca vamos esquecer. Para o bem e para o mal. Rotulado como enfadonho por parte dos espectadores - cerca de 20 pessoas deixaram o teatro antes do final da apresentação - e pela maioria como genial, a coreografia superpõe camadas de ações cotidianas, dos gestos mais simples aos mais violentos, montando uma cena surreal e perturbadora. A trilha sonora - o barulho desestabilizador de três guitarras distorcidas por um barbante acionado a partir de um mecanismo de roldanas - e o cenário - uma série de espelhos alternados que vibram sem parar e por onde os intérpretes aparecem e desaparecem, iludindo nosso olhar - ajudam a amplificar o clima de incômodo gerado por *Umwelt* (o mesmo que meio-ambiente, em alemão).

Os nove bailarinos, sozinhos ou em grupo, começam e recomeçam aparições que fazem parte da vida humana, como empunhar uma arma, comer uma maçã, contar dinheiro ou dar um tapa no rosto do outro. Tudo tão colado e intenso que mesmo chutar um bebê ou carregar uma mulher nos ombros como se fosse um naco imenso de carne crua se tornam motivações banais.

Repetidas à exaustão durante 60 minutos, as ações são aceleradas, mas parecem durar muito mais tempo. Ao espectador, só é dada a oportunidade de respirar quando os bailarinos, primeiro isolados e depois em conjunto, param por breves instantes diante do intervalo entre um dos espelhos e nos encaram de frente, como se quisessem dizer que estão a nos representar, com nossa violência, truculência e falta de gentileza.

Estreado por sua companhia há quatro anos, *Umwelt* permanece atual, principalmente ao ressaltar a sujeira que nós, que nos consideramos civilizados, costumamos produzir, enquanto convivemos. Na parte da frente do palco, os performers vão jogando e acumulando da casca de uma fruta, a peruca, boneca, osso, roupas. Uma enorme camada de poeira vermelha sobe quando se jogam fora barro e entulhos ou se descartam restos de construções. Quando a corda esticada termina seu caminho sobre as guitarras, é o fim da coreografia. E respiramos aliviados por estarmos livres de observar nossos reflexos nos espelhos (Tatiana Meira). (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 2008)

Para esta edição, foram utilizados os seguintes locais: as Refinarias Multiculturais Sítio Trindade, o Nascedouro de Peixinhos, o Parque 13 de Maio, a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), o Espaço Cultural Compassos Cia de Danças e quatro teatros municipais: Apolo, Hermilo Borba Filho, Parque e Santa Isabel. Como no ano anterior, a programação realizada fora dos teatros foi gratuita; no Teatro do Parque, os ingressos continuaram ao valor de R\$ 1,00 (hum real), e, nos demais, repetiu-se o valor de R\$ 5,00 (cinco reais).

Por fim, este ano, o Festival homenageou Betsy Gatis, uma pioneira no ensino da dança e reconhecida como uma das personalidades que contribuíram para alicerçar a história da dança cênica no Recife.

## **14ª EDIÇÃO 2009**

Em 2009, a 14ª edição foi realizada no período entre 23 e 31 de outubro, sob a curadoria de Sandra Meyer e a coordenação geral de Arnaldo Siqueira. Contou com 71 participações, entre companhias e artistas convidados e um total de 93 apresentações programadas (incluindo as descentralizadas

em número de 55, as *indoor* foram 38). A saber: *Meia Lua*/Cie Malka (FRA); *Les Possédés*/Cie. Toula Limmaios (ALE); *Embodied Voodoo*/Cena 11 (SC); *Maneries*/Garay (ARG); *VA,VIS*/Norma Claire (FRA); *A Dança do Existir* (PORT); *Como Risco de Papel*/Marcela Reichelt (SC); *Chito*/Marina Brusco (ARG); *Estação*/Adriana Carneiro (PE); *O Imóvi(E)l vazio*/Daniele Santos e Flavia Pinheiro (PE); *(not) A Love Song*/Alain Buffard (FRA); *Em Redor do Buraco Tudo é Beira*/Marcela Levi (RJ); *Sente-se*/Natal (RN); *Processo 3 Soma*/Marco Bonachela (PE); *Reverso*/Aracaju (SE); *Castanha Sua Cor*/Grupo Grial (PE); *Estudo para uma Dança*/Cia. Nós Lá em Casa (SP); *Pulsção*/João Pessoa (PB); *Linhagens*/Grupo Pró-posição (SP); *Reflexo*/Priscila Figueiroa (PE); *Carne*/Micheline Torres (RJ); *Tombe*/Dimenti (BA); *Mundo Perfumado*/1º Ato (MG); *Kilandukilo* (Angola); *Torneio Ginga B. Boy* e Mostra de Dança e Cultura Árabe.

Em síntese, participaram 8 companhias/artistas internacionais; 13 companhias/artistas nacionais; 11 companhias/artistas locais de dança contemporânea e, ainda, 20 grupos/artistas de Hip Hop (B Boys e B. Girls) que participaram de 2 rodas de breaking e 1 batalha (o Torneio Ginga B. Boy), 18 grupos que participaram da Mostra de Dança e Cultura Árabe e 1 grupo angolano de dança afro.

Por meio da ação FIDR Rua, o Festival realizou apresentações e parte significativa de suas atividades de caráter formativo e descentralizadas, em locais, como o Parque 13 de Maio, a Rua da Moeda, a Casa da Cultura, a Praça da Várzea, a Praça da República, a Praça Quatro de Outubro, a Praça de San Martin, a Praça do Diário, a Praça do Hipódromo, o Pátio do Livramento, o Mercado de São José (nas ruas de acesso e na área interna) e em vários semáforos, nos quais se realizaram as apresentações da ação Sinais de Dança, além do tradicional Pátio de São Pedro.



FIGURA 8: Aulão de danças africanas (semba, kizomba e kuduro) pelo angolano Pechu, no Pátio de São Pedro, 2009. Foto: Val Lima

Além desses lugares, foram ocupados diversos espaços culturais, como a Refinaria Multicultural Nascedouro de Peixinhos, o Daruê Malungo, a Aliança Francesa, o Lar Fabiano de Cristo, o Espaço Experimental, o Espaço da Compassos Cia de Dança e escolas públicas como Jordão Emerenciano e Assis Chateaubriand. Toda essa programação foi oferecida gratuitamente ao grande público assim como as atividades audiovisuais (vídeodanças e documentários) presentes em ações, como o VídeoCidade (o FIDR na Rua com projeções em prédios da cidade) e a Mostra Pina Bausch, que levou ao Teatro do Parque documentários e vídeos de obras da grande coreógrafa alemã do século XX.

A 14ª edição ocupou também os teatros municipais: Apolo, Hermilo Borba Filho, Barreto Júnior, Parque e Santa Isabel. A exemplo dos anos anteriores, a programação nos teatros continuou a preços populares: no Teatro do Parque, R\$ 1,00 (um real), e, nos outros, R\$ 5,00 (cinco reais). Fora dos teatros: tudo gratuito.

A formação das plateias foi contemplada não só por meio da parceria com escolas públicas mas também com um trabalho de cooperação que permitiu o acesso de alunos de uma dúzia de projetos regulares de dança existentes na cidade aos espetáculos dos teatros.

Alguns desses projetos foram sediados em lugares que, devido a sua localização, integraram o Espaço de Convivência do Festival na rua da Moeda, no Bairro do Recife, oferecendo uma programação *off*, o FIDR+, um espaço de integração entre artistas, público e a cidade, voltado para o intercâmbio, as aproximações e as trocas de várias dimensões – tal sinergia se estendeu ainda aos projetos de danças étnicas, como algumas danças africanas e a Mostra de Danças Árabes. Essas implementações, além de terem visado à inserção de um espectro mais abrangente de contextos de produção e educação na programação do evento, relacionaram-se também com o propósito de estender a diretriz de compartilhamento da dança com outras artes, presente no perfil das obras coreográficas da edição de 2009.

Essa 14ª edição foi sensível, também, às questões sobre a formação de nível superior em dança. Assim, realizou o Encontro de Cursos de Graduação em Dança do Nordeste, com reflexões acerca do projeto pedagógico de cada curso, sobretudo aqueles implantados há pouco tempo, e

de seus contextos. O Encontro contou com a participação de alunos, professores e artistas de vários estados e reafirmou o papel da universidade na sistematização do conhecimento na área da dança, no mesmo ano do início do Curso de Licenciatura Plena em Dança da Universidade Federal de Pernambuco.

Ainda no âmbito da atenção à região, o Festival inaugurou a Plataforma Nordeste, contemplando, em uma programação específica, trabalhos convidados de cidades e estados circunvizinhos.

A exemplo dos anos anteriores, o Festival homenageou o trabalho de profissionais que contribuíram para o desenvolvimento da dança em Recife. Em 2009, foi a coreógrafa Maria Eduarda Buarque (antes conhecida como M<sup>a</sup> Eduarda Gusmão), cuja produção artística se notabilizou pelas mesmas diretrizes dessa edição 2009 do festival – o trabalho compartilhado e colaborativo –, recebeu tal reconhecimento por ter consolidado e projetado a dança contemporânea do Recife por meio de seu trabalho junto ao Grupo Cais do Corpo (1988).

Por ocasião da avaliação pública anual que o festival realizava ao final de cada edição, o mestre e doutor em artes pela The Katherine Dunham School of Arts and Research e pela Unicamp, Eusébio Lobo, avaliador em 2009, destacou a diversidade e a qualidade das apresentações como pontos altos do evento e se declarou tocado com a comprovação de que a democratização e a descentralização do acesso à cultura ultrapassa o discurso político e materializa-se em ações para a população. “Ficou claro para mim que o Festival cumpriu seu papel essencial no que toca à estética, ao educativo, ao social e à promoção da cidadania. Isso eu pude ver na prática” – testemunhou ele (LOBO, 2009).

Outro ponto positivo destacado pelo avaliador foi a interação e a garantia de acesso à informação promovidas pelo blog. “Lá foi publicado tudo o que aconteceu no Festival. Qualquer informação necessária estava neste endereço. Sugiro que ele continue sendo alimentado durante o ano todo, como um instrumento de informação e até mesmo educativo”- disse Lobo. (LOBO, 2009).



Fonte: Val Lima - fotógrafa

FIGURA 7: Batalha de B. Boys no Parque 13 de Maio, 2009

Da plateia, onde se encontravam bailarinos, jornalistas, técnicos, estudantes e oficiantes da dança, vieram inúmeros testemunhos e agradecimentos de gente que participou do Festival de várias maneiras. O rapper Tyger foi um dos que fizeram questão de destacar a diversidade e a oportunidade de inclusão, geradas pelas atividades do Festival, que culminaram com encontros de B.Boys e B.Girls em ações no Parque 13 de Maio, no bairro do Ibura (periferia) e na abertura do FIDR, em frente ao Teatro de Santa Isabel.

### **15ª EDIÇÃO 2010**

No período de 21 a 31 de outubro de 2010, foi realizada a 15ª edição do evento, para a qual foram selecionados trabalhos de criadores experientes, portadores de assinaturas próprias e peculiares, procurando articular tal produção às questões idiossincráticas da cidade no que diz respeito à estética, formação artística e de público.

Com isso, o festival mostrou uma produção recente que se confrontava com as tradições para, a partir dos seus elementos, propor distintas leituras e construções cênicas, exibindo trabalhos de artistas recifenses cujas trajetórias pareciam exercer importante papel na dança local

do momento. Apresentou ainda obras provenientes de contextos, línguas, sotaques e vocabulários diversos.

Continuou investindo nas possibilidades do audiovisual com uma mostra de videodança, no Memorial Chico Science, e de cinema, o cine-dança – uma ação conjunta com a gerência de audiovisual –, que visaram ao entretenimento e à formação de público para ambos os segmentos, exibindo bons filmes de/sobre dança.

Tais ações, como as que envolveram o Museu de Arte Popular, o Map, por meio do projeto Diálogos – além das capacitações, oficinas e apresentações promovidas em conjunto com as Secretarias de Educação e Juventude, Escola Municipal de Frevo e o Orçamento Participativo –, foram evidências significativas do investimento em articulação institucional do Festival. Tal como a do Museu de Arte Aloísio Magalhães, o MAMAM, cuja abertura da exposição Tomie Ohtake se deu com a Trisha Brown Dance Company:

#### **Recife recebe ícone da dança**

*Referência do movimento pós-moderno, companhia de Trisha Brown chega à cidade para mostrar peças de repertório no Festival Internacional Da Redação*

*L'amour au theatre é um dos trabalhos que poderá ser visto hoje, no Teatro de Santa Isabel*

Uma das responsáveis pelo movimento pós-moderno na dança norte-americana, Trisha Brown, marcou seu nome para sempre na história da arte. Integrante do movimento criativo da Judson Memorial Church, em Nova York, ao lado de Steve Paxton, Yvonne Rainer e Lucinda Childs, na década de 1960, a companhia que leva seu nome está revivendo parte de seu repertório em turnê pelo Brasil[...]. Na Bienal de Dança de Lyon, na França, este ano o grupo foi homenageado por seus 40 anos de atividades, mostrando o mesmo programa que será visto no Brasil.

Durante o 15º Festival Internacional de Dança do Recife, as apresentações da Trisha Brown Dance Company (TBDC) acontecem em dois momentos distintos: hoje e amanhã, às 21h, no Teatro de Santa Isabel, com três criações - *Foray foret*, *You can see us* e *L'amour au theatre*, peças pensadas para o palco, entre 1970 e 2009. Dançada originalmente por Trisha Brown e ninguém menos que Mikhail Baryshnikov, *You can see us* é uma das coreografias memoráveis no vasto repertório da companhia, que conta com mais de 80 obras. Já os trabalhos pioneiros do grupo podem ser vistos amanhã, às 17h, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), na Rua da Aurora, no programa Early Works (DANCA, 2017)

Essas aproximações se estenderam aos projetos artísticos e pedagógicos da cidade, como o do Grupo Grial, da Acupe Cia de Dança, do Espaço Peleja, dos Guerreiros do Passo e do Pé no Chão, que receberam o

selo de Projetos Parceiros e, com isso, participaram, possibilitando ao Festival potencializar associadamente a dança na cidade.

Repetindo a curadoria de Sandra Meyer Nunes e a coordenação geral de Arnaldo Siqueira, essa edição contou com cerca de 25 (vinte e cinco) participações, entre companhias e artistas convidados e aproximadamente 18 (dezoito) trabalhos programados, além de atividades especiais e educativas. Entre os espetáculos, companhias/artistas, registra-se: *Travessia* – Grupo Grial de dança (PE); sob a titulação *Short Stories: A Mystic Journey* e as composições coreográficas *Li e Mandala* – Carolyn Carlson (FRA); *Naturalmente – Teoria e Jogo de uma dança Brasileira* – Antônio Nóbrega (SP); *O Frevo* – Guerreiros do Passo (PE); *Real/Duplo* – Cláudio Lacerda (PE); *Onde as Borboletas não são mais frequentes* – José W. Jr. (PE); *My Exile is in my Head* – Qudus Onikeku (FRA/ NIG); *Estudo para Encontro Oposto* – Ivaldo Mendonça (PE); *Em Caixa* - Trupp Cia. De Dança (PE); *Hagoromo - O Manto das Plumbras* – Emilie Sugai e Fábio Mazzoni (SP); *Duas Nações uma Cor* – Kilandukilu e Pé no Chão (ANG/ BRA); *Pororoca* – Lia Rodrigues (RJ); *Early Works: Foray Fôret, You Can See Us, L'Amour au Théâtre* – Trisha Brown Dance Company (EUA); *Bleu Remix* – Yann Marussich (SUI); *5 Minutos Para Blackout* – Acupe Grupo de Dança (PE); *Justo uma Imagem – Cartas e Processo* – Denise Stutz (RJ); *O que antecede a Morte* – Marcos Klann (SC); *Vestígios* – Marta Soares (SP); *O Outro do Outro* – João Costa Lima (PE); *Despacho* – Jorge Schutze (AL); *De Barro e Palha* – Maria Acserald (PE); *Para o Herói: Experimentos sem nenhum Caráter – Corpo s/ Papel* e *Para o Herói: Experimentos sem nenhum caráter – Fluidos s/ TV* – Paula Carneiro (BA); *3 Mulheres e um Café* – Maria Alice Poppe e Thereza Rocha (RJ); *Impar* – Focus Cia. De Dança (RJ).

Quanto às Atividades Especiais e ao FIDR EDUCATIVO, foram programados, respectivamente: “Sinais de dança” (com a participação dos alunos da Escola de Frevo do Recife); “Passos” (PE – Cia de Dança da Escola de Frevo do Recife); “A Festa!”, “Cineclube Café”, “Paisagens Coreográficas Contemporâneas”, “Cine Dança”, “Ginga B’Boys e B’Girls”, “Do Soul ao Hip Hop”, “Curso de Porta Estandarte e Aulão de Frevo” (PE – Guerreiros do Passo); “Linguagens da Dança” (PE – Acupe grupo de Dança); “Palestra – Experimento”, “Do we need Coca-cola to dance?” (FRA/ NIG – Qudus

Onikeku); “Capacitação de Arte – Educadores e Animadores Culturais da Rede Municipal”; “ Diálogos de Arte” e 04 (quatro) lançamentos de livros.



FIGURA 9: *Bleu Remix* FIDR-2010

“Em *Bleu Remix*, o suíço Yann Marussich explora movimentos quase imperceptíveis ao olhar. [...] e faz surgir através de sua pele líquidos tinturados de azul”<sup>85</sup>

Foram, portanto, 06 (seis) companhia /artistas internacionais, com 09 (nove) trabalhos e 08 (oito) apresentações realizadas; 20 (vinte) companhias/artistas nacionais, com 21 (vinte e um) trabalhos e 38 (trinta e oito) apresentações realizadas, sendo destas, 09 (nove) companhias/artistas locais, com 09 (nove) trabalhos e 25 (vinte e cinco) apresentações de dança contemporânea, e ainda, 8 (oito) grupos de Hip Hop e 21 (vinte e um) B. Boys e B. Girls que participaram do torneio Ginga B. Boy e B.Girl.

Por meio do FIDR na Rua, o Festival realizou apresentações e parte de suas atividades de caráter formativo e descentralizadas em locais e espaços culturais, como as Escolas Maria Sampaio e Osvaldo Lima Filho, entrada do Teatro Santa de Isabel, espaço em frente à Igreja da Matriz da Boa Vista, Museu de Arte Aloísio Guimarães – MAMAM, Escola Pernambucana de Circo, Mercado de Afogados, Mercado Eufrásio Barbosa, Rua da Alfândega, Casarão Peleja, Memorial Chico Science, Torre Malakoff, Nascedouro de Peixinhos, Rua da Moeda, Praça Tertuliano Feitosa, Livraria Cultura, Centro de Formação Paulo Freire, Geraldão e em vários semáforos nos quais se realizaram as apresentações da ação “Sinais de Dança”.

Toda essa programação foi oferecida gratuitamente ao grande público assim como as atividades audiovisuais, tais como a programação de

videodanças e documentários, presentes em ações, como o “CineDança” (espaço para a vivência de experiência com a dança por meio do cinema e do contato com os elementos visuais e sonoros da linguagem), o “CineClube Café” (exibição de videodança) e “Paisagens Coreográficas Contemporâneas” (exibição de vídeos da Cinemateca Francesa que apresentam o registro de processos, performances, espetáculos e reflexões sobre a dança contemporânea).

Nas Atividades de caráter formativo, o Festival realizou 10 (dez) eventos, reunindo coreógrafos, bailarinos, gestores, programadores, pesquisadores e público interessado.

Outros locais de apresentações da 15ª edição foram os teatros municipais: Apolo, Hermilo Borba Filho, Barreto Júnior, Parque e Santa Isabel. Neles, como de hábito, praticou-se o preço popular de sempre: R\$ 5,00.

A formação de plateias foi mantida não somente por meio de parceria com escolas públicas mas também com um trabalho de cooperação que permitiu o acesso dos alunos a uma dúzia de projetos regulares de dança existentes na cidade e aos espetáculos dos teatros.

Para os grupos locais que trabalharam em parceria, o retorno veio como um fomento à sustentabilidade de seus empreendimentos. Para o Festival, como capilarização e efeito residual de suas iniciativas. Para o Recife, o conjunto dessas ações visou à acessibilidade, atingindo um público diversificado, de faixa etária variada, cobrindo áreas centrais e periféricas da cidade. Assim, mais uma edição do Festival Internacional de Dança do Recife contribuiu para a redução de fronteiras, contemplando, com dança, as expectativas ou carências artísticas e formativas de milhares de pessoas.

## **16ª EDIÇÃO 2011**

Dois parágrafos marcaram o texto do programa da edição de 2011. O primeiro dizia que:

Sendo Recife uma cidade em que as manifestações tradicionais exercem um papel relevante na configuração de suas identidades culturais, para muitos criadores os atuais projetos em torno do binômio tradição/contemporaneidade, não somente continuam pertencendo à ordem do dia como despontam como promissoras e maduras possibilidades de criação em dança. Desta vez, porém,

parecem desacompanhadas de polarizações e embates. A história tem evidenciado que é no contágio resultante de encontros (programados ou aleatórios) entre as danças e entre outras práticas corporais, outras artes e áreas de conhecimento, e não no acercamento de territórios, que as técnicas e estéticas se constituem e se renovam<sup>86</sup>

Seguido por:

Os atuais caminhos trilhados pela produção artística são fortemente marcados pela era “inter”. Um tempo em que a atenção está voltada para as possibilidades que a interculturalidade, a internet, a interdisciplinaridade, o intercâmbio... oportunizam plataformas de diálogos que resultam em modos de produção, organização e significação desafiadoras de limites, fronteiras e territórios<sup>87</sup>

Com intensidades e abordagens diferenciadas, esses dados pautaram a 16ª edição do Festival Internacional de Dança do Recife – FIDR, contemplando trabalhos marcados por conteúdos e procedimentos de encenação das danças populares e da dança de rua que culminaram por reorganizar seus métodos e suas abordagens de construção cênica. Apresentou, também, trabalhos de criadores experientes de poéticas peculiares e assinaturas próprias, procurando articular tal produção às idiossincrasias do contexto plural da cidade no que dizia respeito às questões estéticas.

Novos criadores, artistas com longa estrada, pesquisadores das culturas populares e outros com traços peculiares assim como aqueles filhos da terra que continuaram a re-escrever sua linguagem em outros territórios formaram o eixo curatorial dessa edição que homenageou o multiartista Antônio Nóbrega.

A aposta residia em tecer uma trama de pluralidade que combinasse as companhias e criadores experientes do cenário nacional à cena local e os convidados internacionais dentro de uma ampla programação distribuída pelos mais diversos pontos da cidade, transformando a cidade em um grande palco de dança, como pontuou a seguinte manchete “Dança ocupa as ruas do Recife” (DANÇA, 2011, p.4).

---

<sup>86</sup> Programa do Festival Internacional de Dança de Recife, 2011

<sup>87</sup> Idem.

Foram espetáculos de grupos locais, nacionais e internacionais que permaneceram em cartaz nos principais teatros da cidade e também em locais públicos, como parques, praças, ruas e faixas de pedestres.

O percurso entre fronteiras e de interfaces que marcou essa edição e inseriu a dança na paisagem urbana da cidade – havia algum tempo que o evento caminhava nessa direção –, de maneira que foram programados aulões (aulas abertas à participação voluntária sem inscrição e sem compromisso com a permanência na atividade), interferências e performances em ruas, ruelas, casas, prédios e monumentos que permitiram novos olhares para a cidade e o corpo que nela transitava.

Além das performances, o Festival repetiu ações, como o FIDR EDUCATIVO, com oficinas gratuitas de dança em seis RPA's (Regiões Político-Administrativas da cidade) – ministradas por instrutores brasileiros, espanhóis e franceses – e o inédito Plataforma Novos Criadores (UFPE), um espaço cênico aberto aos novos coreógrafos, indicados por instâncias de consulta da universidade e os premiados pelo Festival Estudantil de Teatro e Dança/2011 – um questionável evento competitivo, cuja estrutura não era da competência do FIDR discuti-la.

Esse suporte a festivais, projetos e propostas dos jovens artistas locais foram estratégias que investiram na troca e no compartilhamento de questões estéticas, políticas e educacionais, que desejavam sustentabilidade para os que se dedicavam à dança como campo de atuação. Na outra ponta desse conjunto de ações, estava a continuidade da formação de plateias, que se deu não só por meio de articulações com várias escolas e instituições de formação, mas também mediante um trabalho de cooperação com o CPEL (Círculos Populares de Esporte e Lazer), que oportunizou ao idoso o acesso à programação do FIDR.<sup>88</sup>

Essa edição foi realizada no período de 20 a 30 de outubro de 2011, sob a curadoria de Marta César, do Festival Múltipla Dança, contando com a coordenação geral de Arnaldo Siqueira e a participação de 271 artistas, presentes em 52 espetáculos/performances (sendo 38 locais, 06 nacionais e 08 internacionais).

---

<sup>88</sup> Registre-se nessa articulação junto ao CPEL a visão e o empenho da professora e pesquisadora Joanna Lessa que coordenava o programa.



Fonte: <http://dancarecife.blogspot.com.br/>  
 FIGURA 10: Aulão Parque Dona Lindu, 2011.

Foto Inaldo Lins/Prefeitura do Recife

Na programação, o público pôde conferir: *Summer Camp* | Flávia Pinheiro e Sebastião Soares (ARG); *Corpos de Passagem* | GRUA Gentlemen de Rua (SP); *O Frevo* | Guerreiros do Passo (PE); *Amanhã é depois! Hoje é brinquedo* | Em Cena Arte e Cidadania (PE); *Et si* | Companhia Multicorps Dança - Marcel Gbeffa (FRA); *Ombre primitive* | Companhia Multicorps Dança - Marcel GBEFFA (FRA); *Tão próximo* | Quasar Cia de Dança (GO); *Cédric Andrieux* | RB Jerome Bel (FRA); *Murmures (Murmúrios)* | Cia Malka (FRA); *Confetes & Serpentinhas* | Cia de Dança da Escola de Frevo do Recife (PE); *Festim* | Cia Soma (SP); *Surprised body Project* | Cia Wee (NOR) - Francesco Scavetta (Noruega/Itália) & Batagraf/Jon Balke (Noruega); *O frevo. É teu?* | Untanto Cia de Dança (PE); *Exílio, as idades do mundo* | Jessica Hénou (FRA); *O Alfaiate de Livros* | Otávio Bastos (PE); *Más o menos un día* | Larumbe Danza (ESP); *Compasso Biomecânico* | Lúden Cia de Dança (PE); *Efervescência* | Lúden Cia de Dança (PE); *Perfume para Argamassa* | Kleber Damaso e Viviane Domingues (GO); *Espaçamento* | Claudio Lacerda (PE); *“Al otro lado de mi...”* | Larumbe Danza (ESP); *Caxinguelé* | Daruê Malungo (PE); *Florescer* – Mostra de Dança Árabe | Simone Mahayla (PE); *Kairós* | Cia Independente de Dança (CE); *A Barca* | Grupo Grial de Dança (PE); *Alaska* | Cia Diana Zeinblum (ARG).

Além desses trabalhos, apresentados, em grande parte, nos teatros e espaços culturais da cidade (Apolo, Hermilo Borba Filho, Barreto Júnior, Santa Isabel, Luiz Mendonça/Parque Dona Lindu, Marco Camarotti, Refinaria Multicultural Nascedouro de Peixinhos e Paço Alfândega), gratuitamente ou a preços populares de R\$ 5,00 (com exceção da Mostra Florescer de Dança Árabe, que na condição de parceiro praticou outros valores), o Festival levou para as ruas e faixas de pedestres o FIDR RUA com performances e intervenções de artistas locais e nacionais. Nesse ano, foi a chancela do FIDR RUA, que abriu o Festival com apresentações em locais, como o Parque da Jaqueira, Praça do Diário, Rua Nova, Avenida Dantas Barreto, Teatro de Santa Isabel e em vários semáforos nos quais se realizaram as apresentações da ação Sinais de Dança. “E esta parte da programação deve surpreender algumas pessoas logo pela manhã: das 6h30 às 8h30; é realizada a ação Sinais de Dança, em que os artistas fazem intervenções performáticas, aproveitando o intervalo do sinal [farol] vermelho.”<sup>89</sup>

Além dos espetáculos, o Festival agradeceu o público com Atividades Especiais, a saber: *intervenções e performances* com alunos de dança da Faculdade Angel Vianna, que surpreenderam as plateias do FIDR em espaços públicos e teatros, ao longo da programação; *Residência Artística* – Cia Malka (FRA) e Projeto Pé no Chão (PE), uma plataforma de diálogo e interatividade, que visou, também, à montagem do trabalho *Até aqui tudo bem*, que passou a integrar o repertório do Projeto Pé no Chão (PE) de trabalhos criados por estrangeiros (a criação foi da Cia Malka-FRA em co-produção com o FIDR); *Plataforma Novos Criadores*, como já dito, um espaço aberto aos novos criadores premiados no Festival Estudantil de Teatro e Dança, e às coreografias de estudantes de Dança da UFPE. A plataforma reuniu os seguintes projetos:

*Uníssonos*, do Aria Social (Coreografia e direção Carla Machado) • *Passos*, da 1 e 2 Cia. de Dança (Direção Carla Caldas e Juninho Chagas / Coreografia Carlos Rennê) • *Bandolins*, do Aria Social (Coreografia e direção Inêz Lima) • *Ave Poesia*, do Grupo Matulão de Dança (Direção Leila Nascimento / Coreografia Ananias Jr., Brivaldo Batista e Leila Nascimento) • *Áspero Afago*,

---

<sup>89</sup> Idem

de Hayala César (Curso de Dança- UFPE) • *Ubanco* – Aria Espaço de Dança e Arte (Coreografia e direção Ana Emília Freire) • *Papôlas Murchas*, de Evelyn Santos (Curso de Dança- UFPE) • *Todo bailarino é louco*, do Grupo Seis'Um de Dança (Direção Ramon Milanez/Coreografia Grupo Seis'Um de Dança) • *Ginga de Matamba*, de Nortess Coletivo de Dança (Direção Joel Carlos e Eduardo Machado) • *O sabonete*, de André Aguiar (Curso de Dança- UFPE) • *Narciso, o reflexo do eu*, de A Sós Cia. de Dança (Coreografia e direção Roberto Silva de Oliveira); • *Viva o Recife Antigo* (Projeto Parceiro), com workshop e apresentações gratuitas na Praça do Arsenal.

Além desses, participaram projetos regulares como o *Ginga B'Boys e B'Girls* (Projeto Parceiro), torneio de dança de rua com B'Boys e B'Girls de 18 equipes da região e *O Solo do Outro*, projeto de criação em dança do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo-Hermilo. Este último, já com uma década de existência, na realização de projetos inéditos de criação por meio de encontros inusitados. A edição de 2011 contou com as criações de Jefferson Figueirêdo, Januária Finizola e Helijane Rocha, além da curadoria de Arnaldo Siqueira, direção de corpo e orientação coreográfica de Ivaldo Mendonça<sup>90</sup>.

Nas atividades de caráter formativo, com o FIDR EDUCATIVO, o Festival realizou 28 oficinas e workshops ministrados por bailarinos e profissionais locais e internacionais, capacitando um total de 1.308 pessoas. Este ano, o Festival teve a pretensão de atingir todo o público admirador da dança desde o iniciante (com aulas abertas) ao profissional (com workshops especializados). As opções de oficinas foram variadas: dança contemporânea, dança popular, dança de salão, dança árabe, break, entre outras. Do total de 28 oficinas oferecidas, 23 foram conduzidas pelo programa CPEL-Círculos Populares. As outras cinco foram especializadas e voltadas para bailarinos e profissionais: Workshop com Marcel Gbeffa (FRA), Workshop Introdução ao movimento consciente, com Adriana Carneiro (PE), Workshop com a Larumbe Danza (ESP), Laboratório do Passo – Guerreiros do Passo (PE), Workshops Florescer com coordenação de Simone Mahayla. O FIDR EDUCATIVO foi

---

<sup>90</sup> Experiente bailarino e coreógrafo, Ivaldo Mendonça, acumula experiências variadas no Brasil e fora dele, junto à Companhia dos Homens (PE) e Débora Colker, ente outras. Em *O Solo do Outro-2011*, colocou esses jovens e neófitos criadores em contato com a metodologia do seu processo de criação coreográfica.

realizado em todas as RPA's da região metropolitana, ocupando espaços como: Praça das Crianças (Areias), Praça do Poeta (Caxangá), Terminal do ônibus Largo do Maracanã (Córrego do Jenipapo), Praça do Hipódromo, Parque Dona Lindu (Boa Viagem), CSU Novais Filho (Campina do Barreto), Praça de Boa Viagem, Praça do Burity (Vila do Burity), CSU Afrânio Godoy (Alto Santa Terezinha), Praça do Salgueiro (Engenho do Meio), Rua da Aurora (Santo Amaro), Quiosque do CPEL (Brasília Teimosa), Geraldão (Imbiribeira), Parque Treze de Maio (Boa Vista), Quadra da UR-4 (Ibura), Praça do Arsenal, CSU Bidu Krause (Totó). Além destes, o FIDR EDUCATIVO foi realizado em espaços culturais e educativos, como o Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, a Refinaria Multicultural Nasedouro de Peixinhos, a Casa Mecane e o Clube Português do Recife.<sup>91</sup>

Caracterizou-se como uma edição na qual o evento, mais uma vez, contribuiu para o intercâmbio nacional e internacional da dança, incentivando a profissionalização das companhias de dança pernambucanas e os novos talentos nas mais diversas formas de dança.

### **17ª EDIÇÃO 2012**

No ano seguinte, algumas dessas questões puderam ser ainda mais aprofundadas e, para tanto, a 12ª edição do Festival começou prestando homenagem à bailarina e coreógrafa pernambucana Maria Paula Costa Rêgo, principal tradutora das ideias de Ariano Suassuna em passos de dança. Desse modo, o festival colocou, em pauta, mais uma vez, a relação entre a contemporaneidade e as tradições. O desafio em 2012 se concentrou na reunião de diferentes danças na construção de um panorama cultural diverso que estimulasse reflexões acerca de tradições e criação contemporânea.

Cumprindo seu papel difusor no contexto local, nacional e internacional, o FIDR 2012 contemplou a produção recifense em diversas estreias e minitemporadas durante nove dias, além de ter recebido artistas de Alagoas, Amazonas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Santa Catarina e São Paulo e artistas de outros países (Espanha,

---

<sup>91</sup> Programa do Festival Internacional de Dança de Recife, 2011

França, Holanda, Tailândia, Moçambique e Portugal). Inegavelmente uma confirmação da sua excelência na difusão da dança no Brasil.



FIGURA 11: *Árvores*, de Clarice Lima-SP. Foto; Patrícia Araújo/Divulgação



Fonte: arquivo festival

FIGURA 12: B. Girl em batalha

O público teve a oportunidade de assistir a mais de 40 espetáculos em seis teatros do centro e zona sul da cidade bem como de apreciar o FIDR RUA, uma programação exclusiva e gratuita voltada para lugares abertos,

como as Academias da Cidade, parques públicos e Praça da Jaqueira, Praça do Diário, Praça da Várzea, Praça de Boa Viagem, Buraco da Gata (em Três Carneiros/Ibura), além dos seguintes terminais de ônibus: Largo do Maracanã, Córrego do Jenipapo e Três Carneiros/Ibura, localizados no centro e nas zonas norte e sul da cidade.

Para melhor visualização, lista-se e divide-se a programação nos termos abaixo:

#### **Espetáculos/Grupos/Artistas/Cias locais:**

1. Cavalo Marinho com Boi Matuto de Olinda;
2. *Resistência Cultural da Etnia Mista* / Intercâmbio Moçambique-Brasil / Grupo Pé no Chão;
3. *In vitro* / Cia Vias da Dança;
4. *Jogo coreográfico* / Acupe Grupo de Dança;
5. Plataforma de novos criadores (UFPE) com seis coreografias;
6. *O Eu Olhar* / Cia dos Homens;
7. *Encontro oposto – três movimentos em um ato* / Ivaldo Mendonça em Cia;
8. *Âmbar: Três bailarinas de Degas* / Gardênia Coletto;
9. *O Fio das Miçangas* / Otávio Bastos;
10. *Trupecada* / Grupo de Dança Geração Salú;
11. *Ventre que era seu corpo* / Letícia Damasceno;
12. *Caixa Preta* / Marta Guimarães (O Solo do Outro);
13. *Vestido de Noiva* / Otávio Bastos (O Solo do Outro);
14. Florescer – Mostra de Dança Árabe / Simone Mahayla (descrição de participantes mais abaixo\*).

#### **Espetáculos nacionais:**

1. *Ruínas* / Adilso Machado e Maria Carolina Vieira (SC);
2. *Caprichosa voz que vem do pensamento* / Tato Taborda e Maria Alice Poppe (RJ);
3. *Fina Flor Divino Amor – Iyabá Legba Hei!* / Núcleo BPI – Graziela Rodrigues (SP);
4. *Solo de Dança Flamenca* / Karina Leiro (BA);
5. *Encontros* / Cia dos Pés (AL);
6. *Dos meus olhos saem rosas* / Marise Dinis (MG);
7. *A Sagração da Primavera* / Balé Teatro Guaíra (PR);
8. *As canções que você dançou pra mim* / Focus Cia de Dança (RJ);
9. *Luz* / Paracuru Cia de Dança (CE);
10. *Rastros Híbridos* / Índios.com Cia de Dança (AM);
11. *Coreografia de cordel* / Cia de Dança Palácio das Artes (MG);
12. *De peixes e pássaros* / Cia Suspensa (MG);
13. Dança clássica indiana e meditação / Sahaja Yoga do Brasil (ES);
14. *Árvores* / Clarice Lima (SP);
15. *Kodak* / Cia Dimenti (BA).

#### **Espetáculos internacionais:**

1. *Je ne me reconnais plus* / Selim Ben Safia (FRA);
2. *Smurfeddin* / Selim Bem Safia (FRA);
3. *Mundo Real* / Suzana Gomes (HOL);
4. *Petí Comité* / Teresa Nieto em Compañía – Madrid Dances in... Recife (ESP);
5. *Jovato's Dreams* / Larumbe Danza – Madrid Dances in... Recife (ESP);
6. *Return* / Losdedae - Madrid Dances in... Recife (ESP);
7. *O Nada* / CIM – Companhia Integrada Multidisciplinar (POR);
8. *LONGFADE* / 87 Grillos - Madrid Dances in... Recife (ESP);
9. *Cribles/Wild* – Emmanuelle Huyhn (FRA).

**\*Mostra de Dança Árabe – Florescer / Simone Mahayla**

**Solos**

1. Simone Mahayla – Direção
2. Lu Zambak – Homenageada
3. Jannah Torres –Homenageada
4. Vanessa Lira – Convidada especial João Pessoa
5. Manuela Acioly – Participação especial João Pessoa
6. Flávia Kahina – Participação especial Aracajú
7. Alexandra Nurhan
8. Ayana Ghaythah
9. Fernanda Viana
10. Hannah Costa
11. Harum Fukahori
12. Monyque Munir
13. Nefertiti Coutinho
14. Simonne Shahid
15. Suzanna Nawar

**Grupos**

1. Cia Simone Mahayla
2. Cia Cadências – participação especial
3. Cia Carpe Diem – Participação especial
4. Cia Hannah Costa
5. Cia Veridiana Melo
6. Cia Veridiana Melo Infantil
7. Cia Mil e Uma Noite
8. Espaço Zambak
9. Grupo Corpo e Alma
10. Grupo Folclórico Árabe Zahira
11. Orientale Michele Izafer
12. Pelas Batidas do Meu Coração
13. Trio – Olhos de Isis

\* programação acolhida pelo festival como atividade parceira

Também integrou esse programa descentralizado o torneio de dança de rua com B'boys e B'girls, que teve lugar no bairro de Três Carneiros/Ibura, envolvendo 16 equipes na disputa (cada uma com 4 integrantes).

Outro aspecto importante da programação e que mereceu destaque foi o FIDR EDUCATIVO, voltado para a formação em Dança, com oficinas, palestras, ações de comunicação, lançamento de livros e workshops. As ações dessa esfera foram realizadas na Caixa Cultural e na Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, com a Plataforma Novos Criadores na UFPE – tal como no ano anterior, um espaço aberto à produção dos estudantes do Curso de Dança da UFPE indicados por professores. Além disso, o FIDR EDUCATIVO atuou, também, em todas as regiões político-administrativas da cidade (RPAs) com oficinas variadas e aulas que atingiram um público diversificado em interesses, idades, mobilidade e condições específicas que, por vezes, nem é iniciado em dança, embora tenha tido, em algumas dessas ações, a

oportunidade de praticá-la sem outros compromissos que não os de sua própria motivação.

Foram, em média, 28 atividades, dentre elas: oficinas, workshops e aulões de danças brasileiras, danças afro, frevo, dança árabe, entre outras.

Atendendo a solicitações da demanda local, o Festival deu continuidade a iniciativas de edições anteriores, ao manter e intensificar as Atividades Especiais, tais como o projeto O solo do Outro, a Plataforma Novos Criadores e as apresentações antecipadas que, em 2012, estenderam as atividades do festival por praticamente quatro meses de duração, ampliando, ainda mais, a inclusão cultural e artística do evento.

No âmbito das parcerias com projetos de excelência, destacaram-se o projeto “Madrid Dances in...” (mais um bom exemplo da autonomia de ação nos eventos articulados pelo Circuito de Festivais), que trouxe, exclusivamente, ao Recife quatro companhias representativas da dança contemporânea espanhola e totalmente apoiadas por seu governo; o intercâmbio Moçambique-Brasil, com o Grupo Pé no Chão (PE); o projeto Combo, com a Dimenti Cia de Dança (BA); o espetáculo *Luz*, da Companhia Paracuru (CE); o *Music of Joy* do Sahaja Yoga do Brasil; e o espetáculo da Cia Suspensa (MG), além de convidados nacionais e internacionais, que abordaram a temática da deficiência visual e a participação de dançarinos com necessidades especiais.

Objetivando a difusão de informações, ideias, saberes e conhecimentos que permitem atualizar, preferencialmente, o cidadão recifense e, em especial, estudantes e artistas, o 12º Festival Internacional de Dança do Recife apresentou maneiras distintas de pensar e criar dança na atualidade. Promoveu encontros e conexões que potencializaram releituras e movimentos inusitados num constante processo de descoberta e reinvenção dessa arte.

Foi assim que se estabeleceu (num ritmo crescente a cada ano), a parceria do FIDR com o Circuito Cena Movimento, e os esforços de fazer o mesmo com o Festival na Onda da Dança, do SESC de Jaboatão do Guararapes. Tal iniciativa tinha como propósito otimizar a estada dos artistas e companhias participantes do Festival, uma vez que, após as apresentações em Recife, eles poderiam se deslocar para quaisquer das cidades metropolitanas.

Para além de temas artísticos, o festival desenvolveu por alguns anos relacionamentos intrainstitucionais<sup>92</sup> visando integrar as ações de danças outras de caráter cidadã, apostando em um evento integrado ao seu ambiente (ou, pelo menos, o mais próximo possível dele). Foi com base nesse conjunto de motivações que efetivou vários programas como o de Sensibilização e Educação Ambiental: com a distribuição de panfletos, revistas e cartilhas educativas sobre lixo eletrônico, Carta da Terra, Cartilhas de Poluição Sonora (Diga não à poluição sonora), o conto *Árvores são Poemas*, sobre plantio de árvores, etc. Ademais, o evento promoveu diversas ações conteúdo ambiental, tais como: Teatro Ecológico Mamuleco, Boliche Ecológico, Pulmão Natural, Lixo na Lixeira, Dança das Cadeiras e Gol Ecológico.

Em 2012, realizou, com a Secretaria de Meio Ambiente (SEMAM), algumas atividades itinerantes do Projeto de Educação Ambiental Vivenciada (PEAV). As ações integraram a Programação Especial do 17º Festival e tiveram lugar em diversos pontos da cidade, como pode ser conferido nas figuras abaixo, bem como na agenda de quatro dias divulgada pela comunicação do festival.



FIGURA 13: Ações da Secretaria do Meio Ambiente na UFPE - CAC. Foto: Ju Brainer/Divulgação

Durante o 17º Festival Internacional de Dança do Recife, as equipes de Educação Ambiental da Secretaria realizam atividades dinâmicas, com oficinas, brincadeiras e dicas de preservação. Nesta segunda-feira (22), as ações aconteceram na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Foram distribuídas cartilhas educativas, ilustradas com histórias em quadrinhos com o objetivo de sensibilizar a sociedade.

Nesta terça (23), além da entrega de cartilhas, a SEMAM promove, à tarde, também a distribuição de mudas nativas criadas no Jardim Botânico do Município, no Teatro Arraial, no bairro de Casa Amarela.

<sup>92</sup> Secretarias de Meio Ambiente, Turismo, Esporte e Lazer (com os Círculos Populares-CPEL, 2010-2012, já por demais mencionado na pesquisa), de Educação, Museu Aloísio Magalhães, Museu de Arte Popular, entre muitos outros.

Na quarta (24), será a vez do Teatro do Apolo, no bairro do Recife, receber uma equipe da Educação Ambiental que vai doar mudas aos cidadãos.

Na quinta (25), a sensibilização ambiental será feita por meio dos Cordéis 'Cartas da Terra', com sete poesias de Chico Pedrosa, patrocinado pela Prefeitura do Recife, à noite, Parque Dona Lindu.

O Parque da Jaqueira será o palco de atividades da SEMAM na sexta (26), onde também ocorrerá a distribuição de mudas e sementes nativas das 15h às 17h.

Para encerrar o XVII Festival de Dança do Recife, a equipe da SEMAM divulga as cartilhas 'Árvores são Poemas', de conteúdo ambiental relacionado ao descarte adequado de resíduos sólidos, aos cuidados à sustentabilidade e as reflexões sobre o cotidiano na cidade (DANCA, 2017)

Entretanto, 2012 também foi palco de significativas mudanças no campo político no Recife. Com a perda das eleições municipais, a gestão petista havia realizado sua última edição do evento. Em 2013, a gestão seguinte, do Partido Socialista Brasileiro-PSB, mostrou-se inconsistente quanto à definição em realizar festivais de dança e teatro – além de outros do calendário cultural da cidade. A gestão da cultura na prefeitura passou todo o primeiro semestre de 2013 indeciso quanto ao assunto e, pior, sem tomar nenhuma providência, das muitas que são necessárias serem tomadas com antecedência, entre elas, a elaboração e o envio de projetos de captação de recursos, por exemplo, o que vai para o MinC-Lei Rouanet, cujo processo demanda meses, até estar válido para o mercado. Essa indiferença quanto ao tempo de decisão e pré-produção de um evento foi sintomática em relação à inabilidade da gestão com eventos como os festivais. Ou, pior. Era talvez um sinal de que tal ação não interessava à gestão. Houve, inclusive, uma reunião (sem pauta) em fins de julho de 2013, com a secretária de cultura Leda Alves, o presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Roberto Lessa, seu diretor de Artes Cênicas, Gustavo Catalano (coordenador do festival em 2013) e seus respectivos assessores, na qual os administradores de teatros e festivais, ao questionarem sobre a continuidade dos eventos, ouviram palavras ao vento durante toda a manhã e saíram da reunião sem uma posição firmada sobre o assunto.

No entanto, o tempo que transcorria não seria recuperado, e, quando a gestão tomou a decisão, já na segunda quinzena de agosto de 2013, de realizar a edição daquele ano do Festival em outubro (menos de dois meses

antes), ficou evidente não só que o evento soçobriria, mas também todo o descaso com o qual a gestão trataria a cultura.

Para dizer o mínimo: um festival com artistas de outros países, cujas agendas são definidas antecipadamente, uma vez que, para virem ao Brasil (Nordeste!), precisam estabelecer articulações com outras cidades – posto que é inviável cruzar o Atlântico (por exemplo) com o propósito de se apresentarem uma única vez em Recife, na data que pareça mais conveniente aos gestores da cultura da Prefeitura do Recife. Some-se a isso o fato que é solicitado apoio de viagem aos governos desses artistas convidados. Assim, decidir fazer um evento internacional dois meses antes de sua data de realização é inexecutável.

Comumente a elaboração do projeto do Festival para a Lei Rouanet acontecia no início do ano, e o evento tinha seu planejamento e pré-produção deflagrados logo após o carnaval, com o devido acompanhamento da gestão. Vale ressaltar que, mesmo esse cronograma anual, na prática, já se mostrava apertado, haja vista a morosidade característica do poder público, notadamente as prefeituras.

Desse modo, o fato de a Prefeitura do Recife até o mês de agosto não ter se posicionado quanto à realização do Festival, denotava o pouco ou nenhum interesse em realizá-lo, além de evidenciar que apenas dois meses é sabidamente insuficiente para a realização de um festival internacional de qualidade.

A essa situação contribuiu, também, a transferência da competência do evento da Secretaria de Cultura da Prefeitura, órgão que desde 2002 se responsabilizava pelo Festival, para a Fundação de Cultura Cidade do Recife. Como não houve nenhum comunicado oficial (nem oficioso) a respeito de tais mudanças, o conhecimento acerca de tais alterações foi obtido por meio de comentários informais de servidores públicos mais próximos da área da cultura.

Assim, em 2012, o Festival Internacional de Dança do Recife realizou sua última grande edição na gestão petista. Em 2013, a edição foi pífia – se comparada às anteriores –, em 2014, após ter trocado a coordenação do evento e a Gerência de Artes Cênicas, a Prefeitura comunicou que o Festival seria bienal. No fim do ano, entretanto, recuou.

A Prefeitura do Recife resolveu recuar. Depois de anunciar que o Festival Recife do Teatro Nacional e o Festival Internacional de Dança do Recife seriam bienais, realizados de forma intercalada, sem que a sociedade civil e a classe artística fossem ouvidas, a decisão foi revista (DINIZ, 2014)

Em 2015 começou o discurso da crise:

O Festival Internacional de Dança do Recife (FIDR) chega à sua 20ª edição caminhando em uma corda bamba, esforçando-se para, com apenas R\$ 300 mil, conseguir criar um panorama atraente e qualitativo da produção nacional e apresentá-lo ao público recifense. [...] 'A crise', expressão recorrente na justificativa para qualquer problema ou dificuldade dos órgãos públicos no tangente às ações (ou falta delas) em 2015, é a grande vilã do FIDR deste ano, de acordo com o presidente da Fundação de Cultura Cidade do Recife, Diogo Rocha (ARAUJO, 2015)

E seguiu exonerando gestores, extinguindo cargos técnicos e cortando recursos, o que, ocasionou pouca reação, contrariamente ao que se poderia esperar de um propalado contexto com tanta representação e articulação política da dança, tendo sido uma delas a entrega de:

[...] documento criticando o descaso em relação à área da dança. Uma das principais motivações foi o desligamento da gerente de dança, Mônica Lira, e a subsequente extinção do cargo. Outros pontos citados são o corte de 70% no orçamento do Festival Internacional de Dança do Recife, o atraso no pagamento de editais do ano passado, o fechamento e a falta de manutenção dos teatros municipais. (MOVIMENTO, 2016)

Cabem aqui duas observações: a supracitada gerente de dança no ano de 2015 é a mesma pessoa que participou da fundação do Festival em 1996 e o manteve até 2002 em um modelo, por sua vez, também bastante criticado. E ainda não deixa de ser curioso que a Secretária de Cultura dessa primeira gestão do PSB na Prefeitura (2013 a 2016), que passa por tal período inglório, para dizer o mínimo, é a mesma, em cuja gestão o Ciclo de Dança do Recife acabou, após passar por mudanças (a partir da sua 6ª edição) que o distanciaram do seu perfil inicial de evento nacional.

Por fim, após quatro anos de conturbação quanto à situação e condução do FIDR, a coordenação da edição 2016 comunicou oficialmente que o evento voltaria a ser Festival de Dança do Recife, abdicando do status de

internacional e escolhendo o Balé Popular com um espetáculo de 1987, para a abertura dessa edição.

**Mais enxuto, o Festival de Dança do Recife começa sua 21ª edição neste sábado (22)**

O Festival de Dança do Recife chega ainda mais enxuto à sua 21ª edição, divulgando bem em cima da hora suas atrações, a maior parte delas de grupos de Pernambuco. Neste sábado (22), a abertura será no Teatro de Santa Isabel com o Balé Popular do Recife e uma de suas obras mais levadas ao palco - "Nordeste, a dança do Brasil" (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2016)

Entretanto, tal intercorrência no Festival de Dança de Recife, longe de enfraquecer a hipótese levantada neste capítulo, reforçou-a. Contribuiu para a sua verificação, haja vista que, se a tese não se sustentasse, o Festival de Dança de Recife continuaria sendo o que sempre foi (mesmo com pequenas alterações), após prescindir dos contextos/premissas desta tese, como o das relações de coexistência interativa e de reorganização contínua da dança. Na medida em que ele se absteve das relações relativas aos contextos aqui apresentados, ele se desconfigurou.

Embora o conjunto dos "festivais do novo milênio" se apresente como um mosaico composto por partes que (se, aparentemente) em suas estruturas, pouco têm em comum entre si, consegue, mesmo assim, esboçar articulações comuns, projetos que se originaram a partir de diálogos, colaborações e mudanças de curso. Delineou-se aí o interesse não somente pelo que se produziu, mas também pelas instâncias e ações que contribuíram para que seus eventos ora atuantes fossem gerados. Na origem dessa opção, fez-se presente uma certa curiosidade, um certo entusiasmo com os "deslocamentos de percursos" e as possibilidades que esses dinamismos podiam concretizar na paisagem da dança nacional.

A propósito do dinamismo em relação à dança nacional, registre-se que, em 2007, numa ação de parceria, os festivais (FID, Panorama e Bienal) elaboraram e realizaram o projeto CoLaboratório, Encontro Sul-americano Europeu de Coreógrafos, que reuniu, de novembro de 2006 a abril de 2007, 20 bailarinos dos dois continentes para residências em Belo Horizonte, Rio e Fortaleza com a apresentação dos trabalhos dessa imersão.

Esses festivais/estruturas estabeleceram oportunidades de diálogo entre a cena local e outros contextos de produção em dança, esperando que as iniciativas da cidade em torno dessa linguagem pudessem se inserir num universo cada vez mais vasto e abrangente do pensamento, da criação em dança e da política cultural.

Algo que também é possível vislumbrar sob a fresta do pensamento complexo:

Existe complexidade, de fato, quando os componentes que constituem o todo (como o econômico, o político, o sociológico, psicológico, o afetivo, o mitológico) são inseparáveis e existe um tecido independente, interativo e inter-retroativo entre as partes e o todo, o todo e as partes (MORIN, 1990, p.14).

Evidentemente as estruturas e os contextos locais (e históricos), ora apresentados lado a lado, revelam poucas similitudes, porém, a partir de suas respectivas interações com as premissas apresentadas neste capítulo, essas mesmas estruturas responderam em uníssono, gerando deslocamentos outros. Estes não foram regidos pura e simplesmente por leis e lógicas determinantes, mas sim permeados por “bons encontros”<sup>93</sup>, nesse caso compreendidos como aqueles marcados pela curiosidade mútua, pelo desejo e interesse pelo outro, pela escuta e interatividade entre os envolvidos, pela horizontalidade nos processos de colaboração, por fluxos de mão dupla nas relações de troca, pela possibilidade de reconfiguração perceptiva e ontológica e pela capacidade de potencializar o desejo de invenção a partir do encontro com a diferença.

Assim, tentou explicar o artista alemão Tom Plischke: “Somos todos resultados dessa mistura enfurecida que foram os anos 1990, com a internet, a globalização... Somos de culturas diferentes, de formações diferentes, mas falamos uma mesma língua fragmentada.” (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 29).

---

<sup>93</sup> Encontros e Deslocamentos foi o conceito desenvolvido na edição de 2006 do Festival de Dança de Recife (por Ernesto Gadelha e Arnaldo Siqueira), no qual esse raciocínio e seus argumentos já estavam presentes no texto de abertura do programa.

## CAPÍTULO IV

### 4 DO MOVIMENTO ÀS CUMPLICIDADES

“A utopia está no horizonte. Caminho dois passos, ela se distancia outros dois, e o horizonte se afasta mais dez. Então, para que serve a utopia? Para isso, serve para caminhar.”

Eduardo Galeano

#### 4.1 CIRCUITO CENA MOVIMENTO

A opção de encerrar o capítulo anterior com a afirmação de Tom Plischke tem por intenção a reverberação das palavras do artista alemão na sua lúcida percepção do momento em que vivia. Esse depoimento foi dado por ocasião da vinda do artista ao Brasil juntamente com outra renomada expressão da dança contemporânea, Xavier Le Roy. Juntos, apresentaram o trabalho *Affects* na abertura do Panorama RioArte de Dança, em 2000. Nessa ocasião, a peça protagonizou um episódio que entraria para os “anais” do evento. Seu relato permite incluir algumas reações do público a esses festivais que podem ser emblemáticas, além de favorecer considerações quanto ao cenário nacional dos festivais em geral – equação fundamental para o surgimento do Circuito Cena Movimento.

Logo após a badalada performance de *Affects*, ainda com uma parte da plateia intrigada – e outra contrariada nas suas expectativas –, seguiu-se um bate-papo com os que permaneceram, e, em consequência, os dois artistas reapresentaram integralmente a peça, gerando reações singulares.

A bailarina Mônica Barroso, que estava no teatro em razão de sua participação, ao lado de Cláudio Lacerda, no trabalho criado por ele, *O Diafragma Fecha*, do Projeto Dança Amorfa, declarou que ter vivenciado uma segunda apresentação seguida foi uma experiência inusitada e positiva, a julgar pelas informações sobre a peça (antes desconhecidas) que surgiram em consequência do bate-papo que entremeou as duas performances. “Gosto de ter informações sobre a obra que vou ver. Isso me permite interagir com a peça e seus elementos potenciais.” (BARROSO, 2016).

Para aqueles que entraram no jogo e ficaram para assistir à peça uma segunda vez, estava claro que a discussão havia transformado a leitura da obra. A informação havia transformado a leitura da obra. A informação modificara o olhar (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 98)

A professora e crítica de dança, Silvia Soter, lembra que, um ano antes, havia passado pela seguinte experiência:

Ao sair de uma aula, fui abordada por um grupo de alunas que faziam uma entrevista sobre o Panorama RioArte de Dança para a disciplina Crítica de Dança. Ainda andando pelos corredores da faculdade, ouvi a primeira pergunta: “Professora, um espetáculo de dança contemporânea precisa de libreto?” Surpresa, logo respondi que não, insistindo que o libreto seria um expediente das apresentações de balé que auxiliava o público a acompanhar o fio narrativo da história encenada. Ouvi a réplica: ‘Mas então, por que a Helena Katz subiu no palco para ‘explicar’ o espetáculo de ontem?’ (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 98)

O episódio ao qual a estudante se referia era a apresentação de *Nom Donné par L'auter*, do francês Jérôme Bel, integrante do programa do 8º Panorama RioArte de Dança em 1999:

Naquela noite inesquecível, o Teatro Carlos Gomes, lotado de convidados, viveu uma verdadeira comoção. Aturdida pela estranha e inusitada performance de Bel, a habitualmente silenciosa plateia de espetáculos de dança começou a manifestar-se: a cada *black out*, gargalhadas divertidas eram abafadas pelas vaias que aos poucos deixavam de ser tímidas. (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 98).

Voltando à edição de 2000 do Panorama RioArte de Dança, um outro dia de programação reuniria os seguintes trabalhos: *Arq-Móvel – Estamos em Trânsito*, de Andréa Jabor e Arquitetura do Movimento; *Não é Mar Mas é Salgado*, de Rubens Barbot Companhia de Dança; ambos do Rio de Janeiro e, encerraria a noite com *Raw Footage*, de Gary Lund, Giovanni Luquini e Paulo Manso, dos EUA. “Foi uma noite irregular e longa. [...] O público que neste dia não era numeroso, foi deixando aos poucos o teatro até que, no final, a plateia-foyer (bate-papo com o público) teve que ser cancelada” (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 30, 33).

Ainda na programação desse ano, o francês radicado na Alemanha (e parceiro de Tom Plischke em *Affects*), Xavier Le Roy, faria sua segunda participação no Panorama de 2000, com o trabalho solo *Self Unfinished*:

Em cena, Le Roy, que antes de tornar-se coreógrafo e bailarino era biólogo, brincou com as percepções possíveis do seu corpo pelo público. Nu, ele transformou-se quase numa escultura viva, dando formas – por vezes estranhas – a sua estrutura física. Poucos dias

antes da apresentação, Nayse López escrevia sobre o espetáculo no Jornal do Brasil. “[...] Parece cabeça, de fato é, e deixou de boca aberta críticos e programadores de festivais do ano passado (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 38 e 40)

O programa dessa noite seguiria com:

[...] o humor escrachado da dupla formada pelo moçambicano Miguel Pereira e o italiano Antonio Tagliarini mostrou a peça *Antonio Miguel*. Numa noite de acerto curatorial, mas plateia escassa, os dois também surgiram nus, brincando com imagens e limites. Depois, mais uma vez por falta de público, a plateia-foyer de Xavier com a crítica Silvia Soter acabou virando uma conversa informal no café do teatro (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 38 e 40)

No dia seguinte, seria a vez de Michel Groisman com o trabalho *Tear*:

[...] uma mistura de tecnologia e boa inventividade coreográfica. A performance, na qual ele praticamente obrigava a plateia a se mexer como sapos, foi vista somente por vinte pessoas. Dentro da salinha, ele surgia fazendo um tear *high tech* com a ajuda de espelhos, laser e fumaça. Teve gente que saiu reclamando por causa da sensação de claustrofobia (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 40)

Depois viria Vera Mantero com *Poesia e Selvageria*:

A coreógrafa portuguesa fez questão de se apresentar para um número pequeno de pessoas, que, a seu pedido, foram colocadas muito próximas dela, no palco do Carlos Gomes. Durante mais de uma hora, pouco se dançou em cena, mais muito se mexeu em objetos cenográficos. Pouca gente gostou e, aos poucos, como o espetáculo não terminava, muitos foram embora (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 40)

Na semana que antecedeu a abertura dessa edição do festival, o Jornal do Brasil, em matéria de capa do Caderno B, fez as seguintes referências quanto à reação do público e ao que se poderia esperar dos artistas e seus trabalhos:

[...] são todos amigos e estão sacudindo os alicerces da dança contemporânea mundial. Os espetáculos dessa gangue do futuro são impossíveis de definir e os críticos europeus estão a seus pés. Parte do público ainda sai antes do fim. [...] O Alemão Tom Plischke e o austríaco (sic) Xavier Le Roy são dois dos artistas que vão trazer um pouco da polêmica da dança contemporânea mundial para o 9º Panorama RioArte de Dança do Rio de Janeiro [...] Além dos novos, o Panorama trará consagrados, como a papisa Maguy Marin e a portuguesa Vera Mantero (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 27)

O que se evidencia nesses casos, selecionados apenas para ilustração, é que o processo de especialização dos aqui denominados “festivais do novo milênio” – produtos e produtores co-implicados em um contexto promissor –, em consequência do seu comprometimento em atender demandas identificadas predominantemente junto com os profissionais da área de dança pareceu gerar também “efeitos colaterais” indesejados, supõe-se. Na medida em que tornaram suas propostas demasiadamente voltadas para um público especializado, em detrimento de outras plateias “não iniciadas”, mas também ávidas por fruir dança, constatou-se uma perda gradual de espectadores ou a incapacidade de alguns deles em agregar novos públicos. Embora vários desses eventos – e o Panorama especialmente –, tenham investido em atividades de mediação e formação de plateias, a ação curatorial tem uma parcela significativa de participação, mas não está só. Completa esse cenário a qualidade da produção e educação artísticas, sobretudo, dos formadores de opinião. A título de exemplo, apresenta-se um extrato da apreciação da jornalista Catarina Martorelli sobre trabalhos do Festival de Dança do Recife-2004:

[...] Marca do festival deste ano, o nudismo demasiado fez parte da programação em quatro espetáculos. Luiz de Abreu (SP) deixou no ar sua tentativa de repensar o contexto brasileiro utilizando-se do corpo nu e da bandeira brasileira em *O Samba do Crioulo Doido*. O intercâmbio entre Brasil e Portugal trouxe Vera Mantero em três coreografias, das quais duas prestigiavam a nudez [...] Uma mulher nua e um banheira foram o que tomaram o palco durante a maçante uma hora e meia de apresentação de Marta Soares em *O Banho* (FOLHA DE PERNAMBUCO, 2004, p.5)

Somam-se a desserviços como esse, os prestados por outro tipo de festival: os competitivos e comerciais, que se espalharam pelo país.

Mesmo para aqueles que sabiam do que se tratava – um festival de dança onde grupos e escolas de natureza diversa apresentam peças diferenciadas –, era difícil aceitar que aquela gritaria seria atitude de uma plateia de dança, ainda que a mesma fosse basicamente composta de jovens entusiastas, basicamente estudantes, compondo-se, portanto, de um público literalmente em formação, que paradoxalmente era convidado a apreciar apenas peças de curtíssima duração, estabelecendo-se uma certa estética de *videoclip*, em *patchworks* dançantes, muito difíceis de serem apreciados em sua totalidade (NAVAS, 2005, p. 27)

Embora esse relato da Cássia Navas, em seu excelente artigo *Leis para a Dança do Brasil, Desafio para Todos*, seja procedente de uma das edições do Festival de Dança de Joinville, essa informação para a linha de raciocínio que se desenvolve aqui é irrelevante, considerando-se que todos esses festivais são absolutamente (e intencionalmente) similares nos seus perfis – assim como na nocividade –, como que obedecendo a um rigoroso sistema de franquia que forma um conjunto nacional. Assim assinala a experiente Lia Robatto a partir do seu amplo espectro de experiências na dança.<sup>94</sup>

Esses grandes festivais adotam, em sua maioria, o mesmo formato, havendo, uma espécie de *franchise* importada do Sul do país. Dentre eles, destaca-se o Festival de Joinville, o modelo melhor sucedido e com maior projeção no Brasil. As coreografias participantes do concurso, apresentadas pelas academias, são de curta duração, algumas delas com apenas dois minutos. Paralelamente, são oferecidos, em horários alternativos, cursos intensivos de dança de curta duração, nos mais variados níveis e modalidades.

O que mobiliza sobremaneira os participantes e o público desses festivais são, na verdade, os prêmios, generosamente distribuídos, nas mais diversas categorias, classificados em “estilos” de dança, setorizados a partir de princípios estipulados por um consenso geral (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.136)

A ancestralidade na reunião de estudantes, professores e artistas de dança em um festival remonta ao unigênito e histórico Encontro de Escolas de Dança do Brasil, realizado em Curitiba (1962) por Paschoal Carlos Magno, que dos seus pseudodescendentes se diferenciou pelos valores e princípios que professava – bem diferentes das características elencadas por Lia Robatto, e

---

<sup>94</sup> Lia de Carvalho Robatto (São Paulo SP 1940). Diretora, coreógrafa, dançarina e professora. Em 1952, tem aulas de dança expressiva com a polonesa Yanka Rudzka, dançando até 1956 como solista de suas coreografias. Em 1957, Rudzka a leva para atuar em Salvador, por três meses, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), primeiro curso superior de dança do país, fundado pela coreógrafa. Aí, integra o Conjunto de Dança Contemporânea e depois inicia graduação em dança, período em que trabalha como assistente de Rudzka e promovendo aulas em cursos livres para crianças. Em 1962, gradua-se como dançarina e, em 1963, como professora de dança. Ministra aulas entre 1957 e 1966 na UFBA.

Com o trabalho *Bolero* (1982), coreografado para o Balé da Cidade de São Paulo, recebe três prêmios da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) - melhor coreografia, melhor espetáculo de dança e melhor dançarina.

Publica, em 1994, *Dança em Processo: a Linguagem do Indizível* (Edufba) e, em 2001, com Lucia Mascarenhas, *Passos da Dança Bahia*, em que faz um relato sobre os 50 anos (1950-2000) de dança no estado. Em 2009, recebe o título de cidadã de Salvador pela Câmara Municipal por sua trajetória em prol da dança na Bahia e, em 2010, assume a presidência do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109001/lia-robato> acessado em: 05.01.2017

de outras abordadas logo mais. No decorrer das últimas três décadas, em sentido contrário ao desse antepassado, observou-se uma grande proliferação de festivais competitivos de dança no Brasil. Inicialmente localizados em estados do sul e sudeste, ao longo dos últimos quinze anos, tais eventos rapidamente começaram a se multiplicar também em outras regiões brasileiras.

Segundo Cássia Navas, o primeiro deles a “acolher esta nova estrutura mais competitiva” (NAVAS, 2005, p. 28) foi o Concurso Nacional de Ballet e Coreografia, criado em 1982 por iniciativa da professora, bailarina e coreógrafa Helba Nogueira (1930-1998),<sup>95</sup> no âmbito da terceira edição do Festival Nacional de Dança, que vinha sendo realizado por ela desde 1980, no Rio de Janeiro. (NAVAS, 2005)

A resposta de São Paulo veio logo em 1980, com o Encontro Nacional de Dança-ENDA, inicialmente organizado pela Associação Paulista de Profissionais da Dança (APPD), e depois por diversas pessoas, entre elas, Maria Pia Finocchio, que tal e qual sua colega carioca, abraçou o segmento sindical (SINDIDANÇA-SP), no qual permanece até a presente data.

Tanto esses “progenitores” como todos os demais afilhados, de hoje e outrora, mantêm algumas características que os irmanam e os tornam danosos à formação artística, principalmente a do público do futuro, os jovens. Como são dirigidos a grupos de academias e congêneres e visam atingir diretamente os estudantes, são realizados no período das férias escolares. De acordo com Cássia Navas, as versões “originais”, carioca e paulista, se inspiraram “nos concursos de música e balé europeus, dentre eles o célebre International Ballet Competition Varna (Bulgária), que se realiza desde 1964” (NAVAS, 2005, p. 32)

Em 1983, surge o Festival de Dança de Joinville, a mais completa tradução dessa linhagem.<sup>96</sup> Atualmente, existe uma infinidade de empreendimentos dessa natureza espalhados por todo o território nacional,

---

<sup>95</sup> Helba Nogueira, aluna de Maria Olenewa, bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, fundadora, em 1979, do Conselho Brasileiro da Dança (CBDD), entidade vinculada ao Conséil International de la Danse (CIDD)/UNESCO, fundou, junto com outros profissionais, a Associação Profissional dos Profissionais da Dança (APPD), que em 1985, se transforma em SINDIDANÇA-RJ, passando a sindicalizar profissionais da área, o que ainda era realizado, até aquele momento com exclusividade, pelo SATED-RJ (Sindicato dos Artistas e Técnicos do Espetáculo) (NAVAS, 2005, p. 29).

<sup>96</sup> Para informações das edições de 1983 a 2016, ver: Festival de Dança de Joinville (2016).

tanto em capitais como em cidades do interior, que, não raro, tentam camuflar-se.

Distanciando-se destes tempos de transição – início dos anos 80 –, (...) os festivais competitivos, muito próximos dos certames esportivos, intensamente estimulados pelo regime ditatorial, foram modificando sua estrutura semiprofissional, através da sofisticação das formas de organização dos júris (compostos por professores e mestres que ainda se constituem em referências para muitos), da maneira de atribuição de notas e da organização de cursos de curta duração por onde passam centenas de alunos (NAVAS, 2005, p. 30)

Em sua grande maioria, os festivais em questão são constituídos predominantemente por mostras de espetáculos e, paralelamente, oficinas práticas abrangendo estilos diversos de dança, além da utilização de *headlinings*<sup>97</sup> nas suas programações em substituição ao crescente desinteresse de artistas profissionais que se afastaram desse segmento em decorrência de outras oportunidades geradas pelo avanço histórico da profissionalização da dança e do contexto de fomento já abordado:

De outro lado, com uma crescente profissionalização do *métier* da dança, afugentaram-se, de maneira quase completa, os grupos que apresentam obras realizadas por criadores profissionais, que nestes eventos passam a se apresentar especialmente, como “convidados”. Não são competidores que se enfrentam em arenas palmilhadas por jovens estudantes das mais diversas escolas de dança do Brasil, que, mais distantes não somente das capitais, mas também de muitos dos mestres da dança que originalmente davam régua e compasso à formação de seus fundadores, acorrem para os certames sedentos de circuitos que lhes validem os trabalhos de formação (ou desinformação) realizados ano após ano, dentro de um sistema que só faz aguçar a competição em arte, a mais indesejável forma de pedagogia que contemporaneamente poderíamos esperar (NAVAS, 2005, p. 30)

Esse papel de “vilão” mistura-se ao de “vítima” na medida em que os estabelecimentos de ensino não formal – que também têm seu papel na cadeia da dança com a iniciação de jovens amadores –, carecem de instâncias de validação de seus trabalhos durante o ano letivo; e os festivais, na condição de foros de consagração, cumprem essa função – em escala, muitas vezes, nacional – igualmente aos professores no âmbito escolar (este último caso, atualmente, com menor impacto se comparada à chancela de um evento).

---

<sup>97</sup> Sobre os jargões de festivais, ver: INFOESCOLA (2016)

Na falta destes professores que antigamente, em um mercado bem mais restrito, dentro de suas escolas de referência e não como jurados ou juizes, validavam e reciclavam conteúdos, ou ainda de um poder público e oficial de fiscalização e acompanhamento pedagógico das escolas, os festivais constituem-se, quase que exclusivamente, em estruturas institucionais de chancela do ensino ministrado da maneira a mais livre possível, visto que, para se abrir uma “escola livre” de dança, basta um registro na prefeitura municipal (NAVAS, 2005, p. 31)

Em síntese, fruto de uma histórica liberdade mercadológica amparada pela incompetência e descaso (também históricos) do poder público, esses festivais operam oferecendo programações concebidas com pouco rigor artístico, basicamente compostas de espetáculos de academias de dança – muitas vezes competindo entre si – e dirigidas a um público formado, em sua quase totalidade, por estudantes dessas mesmas academias, seus respectivos pais, parentes e amigos. Na tentativa de se disfarçar, a fim de atenuar as arestas de um perfil já por demais alvo de críticas, credenciando-se a disputar editais de fomento, ou mesmo inserir-se em redes – ou ainda, minimizar a indiferença do amadurecido segmento profissional –, vários desses eventos criam simulacros, isto é, verdadeiras “cortinas de fumaça”, seja na forma de seminários conduzidos por acadêmicos, seja na contratação de obras/artistas renomados e de projeção nacional, ou ainda, por meio de novas designações, visando hibridações – ou apenas, dissimular que se está trabalhando preferencialmente com o universo das academias (ou com uma combinação a partir daí). Entre essas denominações criativas, estão: Mostra de Coreografias de Grupos em Formação, grupos em formação, semiprofissionais, Dança Solidária (programação reunindo uma dezena de trabalhos), entre outras.

Não raro um ou outro desses eventos gaba-se de títulos. E todos acalentam “sempre os mesmos sonhos de quantidade e tamanho”<sup>98</sup>, enquanto se constituem em um pesadelo sistêmico à educação artística do praticante de dança – tenha ele aspirações profissionais, ou não –, e uma assombração para a formação de plateias de dança (que não seja a de parentes e amigos).

Engana-se, porém, quem acredita que essa efervescência de cerca de cinquenta festivais realizados por todo o país corresponde a igual desenvolvimento da dança cênica profissional, formação de plateia ou de mercado de trabalho. A plateia desses festivais, inexplicavelmente,

---

<sup>98</sup> Música *Garotos*, de Paula Toller e Leoni, 1985.

restringe-se às torcidas organizadas das “turmas” de cada academia. E o mais grave é que os próprios alunos-bailarinos frequentam raramente outros espetáculos de dança fora dos festivais (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.137)

Impermeáveis ao contexto proativo de redes e colaborações que pontuaram a década inicial do século XXI, esses eventos praticamente não mudam (à exceção das mencionadas maquiagens), nem o querem para “os seus”, pois atribuem ao nexos espelhar entre eles a permanência de ambos na dança.

Os festivais com esse formato pouco servem à causa da dança profissional, pois constituem-se em um fim em si mesmos, como uma espécie de gincana escolar, mobilizando equipes de alunos que se desfazem, assim que termine o evento (ROBATTO; MASCARENHAS, 2002, p.137)

Fazendo contraponto a esse tipo de festival, estão os festivais de dança que compõem a maior parte do campo de investigação desta pesquisa. Já devidamente abordados em seus diferentes matizes, esses eventos, surgidos em algumas capitais (ou atualizados) no período da virada do milênio, são diametralmente opostos aos festivais competitivos/comerciais.

Percebe-se hoje claramente que o contato com as informações veiculadas nesses eventos foi de grande importância para o estabelecimento de novas conexões e referências para a dança cênica produzida no Brasil. As cidades, que abrigaram esses festivais, passaram a experimentar transformações significativas, qualitativas e quantitativas, ampliando seus leques de produções em torno da dança e o raio de alcance destas.

Tomando os casos de Recife e Fortaleza<sup>99</sup> como exemplo de cidades do Nordeste que sediam festivais dessa linhagem, constatou-se que passaram a figurar no mapa nacional e internacional da dança cênica a partir da implementação dessas mostras. Como pôde ser demonstrado, os eventos começaram sem um perfil programático definido até que, progressivamente, chegaram a formatos de programações mais voltadas para a produção contemporânea em dança, marcadas ainda por um forte viés formativo. Como

---

<sup>99</sup> O raciocínio é de âmbito nacional, porém, como anteriormente foram feitas referências a situações do Festival Panorama, optou-se neste momento em abordar Recife (campo desta pesquisa) e Fortaleza (com o intuito de regionalizar a argumentação, tendo em vista a similaridade dos contextos)

resultado dessas ações, observou-se um desenvolvimento processual nas cenas de dança desses contextos, cujas manifestações, além de indicarem um amadurecimento artístico, começaram a abranger aspectos antes inexpressivos, como a pesquisa, a reflexão e a criação de acervos voltados para a dança. Com efeito, esses festivais tiveram grande importância para essas cidades, sobretudo no que tange ao acesso a informações e a circuitos diversos, contribuindo para qualificar e inserir em outros contextos suas respectivas produções.

No entanto, e mesmo em uma perspectiva nacional, todo esse desenvolvimento na medida em que atendeu a demandas reprimidas prioritariamente da parte dos profissionais da dança, em vez de investimentos na atualização/formação de plateias “não iniciadas” – mas potencialmente interessada –, constatou-se uma perda crescente de público ou a inaptidão de alguns eventos e projetos em agregar novas plateias. Em janeiro de 2014, a Folha de São Paulo estampou: “O público (ou a falta dele) é um dos principais fantasmas que assombram a cena de dança no Brasil” (DANÇA... (2016).

Assim, de uma maneira geral, e em decorrência da configuração desse cenário, é possível vislumbrar uma bipolarização recorrente no Brasil: de um lado, veem-se inúmeros festivais país afora sem nenhuma preocupação com o rigor artístico de suas programações e com a qualificação do público, mas capazes de encher teatros com programas apelativos e redundantes; na outra extremidade, eventos que, apesar de denotarem critérios qualitativos em suas propostas, têm suas programações marcadamente direcionadas para um público restrito de “*insiders*” e nas quais não se delineiam estratégias curatoriais de formação e ampliação de plateia.

Foi a partir da leitura desse panorama e a dedução dessas deficiências presentes nos formatos acima mencionados que tomou corpo a ideia de implementação de um evento no qual houvesse espaço tanto para atender aos anseios técnicos, artísticos e políticos daqueles que faziam e pensavam a dança, como para ir ao encontro de públicos potenciais para os quais as programações da época não exerciam um apelo convincente. Não se tratava de abrir mão de critérios qualitativos na configuração da programação de eventos, mas de pensá-los de forma a criar plataformas – curatoriais e



Sua programação, compartilhada entre as cidades, objetivava abranger um amplo espectro de público com as atividades propostas, oferecendo ao mesmo tempo ricas oportunidades formativas para estudantes e profissionais de dança. À época, não se tinha ideia clara da dimensão da proposição, porém não havia dúvidas quanto à sua necessidade. Dois anos depois, o artigo *Sete Proposições Fora do Eixo Entre o Norte e o Sul* sentenciaria:

A tarefa parece grandiosa. Temos a sensação de que se trata de um acontecimento realizado; algo tão potente que parece já constante nos encontros de dança no país. Contudo, a proposição está iniciando, atualizando algo que já ressoava no tempo. Sob tais efeitos e em escuta com esse tempo, um instigante desejo de produzir um sentido possível a essa inquietação se fez presente; uma urgência de concreção (NORA, 2010, p.314)

Já no seu início, o evento realizou uma série de apresentações, palestras, mostra de vídeodança, workshops, entre outras atividades, nas cidades de Fortaleza-CE, João Pessoa-PB, Recife-PE, Olinda-PE, Teresina-PI, e Caruaru-PE. Apresentava-se assim já como uma plataforma de estímulo à conexão das cenas de Recife e Fortaleza, entre si e com a produção de dança de outros lugares, propondo-se ainda a uma experiência de aproximação da dança nessas cidades e no Nordeste.

No caso aqui, uma travessia um tanto impensável: um desafio, o percurso de uma lacuna. Muito provavelmente uma experiência primeira, ousada, consistente e um tanto necessária. Uma proposição entre espaços, se dizendo desde o Nordeste, em circuito com as cidades de Fortaleza e Recife (NORA, 2010, p.313)

Para que se tenha uma ideia geral do evento, transcreve-se abaixo a programação da primeira edição ocorrida de julho a setembro de 2008:

#### **PROGRAMAÇÃO DO CENA MOVIMENTO - 2008<sup>100</sup>**

##### **JULHO**

##### **Fortaleza – CE**

Palestra: Configurações do Corpo na Cena Artística Contemporânea

Eliana Rodrigues – UFBA

Local: Centro Cultural Bom Jardim

Dia 11 - sex

Hora: 10h

##### **João Pessoa – PB**

<sup>100</sup> Fonte: Programa Cena Movimento 2008.

Palestra: Representações de Masculinidade na Dança e no Esporte – um olhar sobre a obra *Jeux* de Vaslav Nijinsky  
 Cláudio Lacerda - RJ  
 Local: Teatro Lampião - UFPB/João Pessoa  
 Dia 11 - sex  
 Hora: 14h

Apresentações de Dança:  
 Estação – solo de Adriana Carneiro - PE  
 Onde As Borboletas Não São Mais Frequentes - solo de José W. Jr. - PE  
 Reflexo – solo de Priscilla Figueirôa - PE  
 Quando Eu Era... Trupp Cia de Dança - PE  
 Local: Sala Preta - Departamento de Artes da UFPB - João Pessoa - PB  
 Dia 11 - sex  
 Hora: 16h

### **Recife – PE**

Palestra: A Dança e sua Dramaturgia Coreográfica  
 Sônia Mota – BR/ Alemanha  
 Local: Teatro Hermilo Borba Filho  
 Dia 14 - seg  
 Hora: 19h  
 Oficina/Laboratório: Composição Coreográfica/Programa de Qualificação de Coreógrafos.  
 Sônia Mota - BR/Alemanha  
 Local: Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apolo – Hermilo  
 Período: 14 a 25 (30h)  
 Horário: 14:30h às 17:30h

Apresentação solo  
 VI – VIDAS - aborda o comportamento da mulher em três culturas distintas: islâmica, cristã e brasileira.  
 Sônia Mota - BR/Alemanha  
 Local: Teatro Hermilo Borba Filho  
 Dia 19 - sáb  
 Hora: 20h

Resultado da Oficina/Laboratório: Composição Coreográfica/Programa de Qualificação de Coreógrafos.  
 Local: Teatro Hermilo  
 Dia 25  
 Hora: 15h  
 Entrada Gratuita

### **Teresina – PI**

Oficina: A Arte da Presença  
 Sônia Mota - BR/Alemanha  
 Local: Teatro Municipal João Paulo II / Centro de Criação do Dirceu  
 Dias 29, 30 e 31 – ter a qui  
 Horário: 9h às 11h

## **AGOSTO**

### **Teresina – PI**

Apresentação solo  
 VI – VIDAS - aborda o comportamento da mulher em três culturas distintas: islâmica, cristã e brasileira.  
 Sônia Mota - BR/Alemanha  
 Local: Teatro Municipal João Paulo II / Centro de Criação do Dirceu  
 Dia 01 sex  
 Hora: 20h

**Fortaleza - CE**

Palestra: Dança e Práticas Somáticas Alternativas  
 Isabelle Ginot – Universidade Paris-VIII - França  
 Local: Espaço Cultural SESC/SENAC Iracema/ Curso Técnico em Dança.  
 Dia 01 sex  
 Hora:14h

**Recife – PE****Mostra Audiovisual: Paisagens da Dança Contemporânea**

Foram 22 filmes exibidos em 3 sessões diárias, durante 4 dias: 10 a 13 de agosto (dom a qua)  
 Local: Cine-Teatro Apolo

Oficina de Informação Digital – idança  
 Ministrante: Simone Villas Boas - RJ  
 Período: 18 e 19/08  
 Horário: 10h às 12h (dia 18) e 10h às 18h (dia 19)  
 Vagas: 15

Palestra: Coreografia distribuída no processo criativo: entre papéis e ferramentas digitais  
 Guilherme Schulze - UFPB  
 Local: Mini auditório/CAC/ UFPE  
 Dia 20  
 Hora: 16h

**Caruaru – PE**

Palestra: O Balancê no Arraial da Capital  
 Hugo Menezes Neto - PE  
 Local: Sesc - Caruaru  
 Horário: 17h

Apresentação de Dança  
 Quando Eu Era... Trupp Cia de Dança - PE  
 Local: Caruaru  
 Horário: 20h

**João Pessoa – PB**

Oficina de Informação Digital – idança  
 Local: Diretoria de Tecnologia Informática e Comunicação - DTIC  
 Ministrante: Simone Villas Boas - RJ  
 Dias 15 e 16  
 Horário: 10h às 12h e 10h às 18h  
 Vagas: 10

Mostra Audiovisual: Paisagens da Dança Contemporânea  
 Local: Casarão 34  
 Dias 20 e 21- qua e qui  
 Sessões: 19h

**Fortaleza - CE**

Palestra: Dança e Ensino  
 Isabel Marques - SP  
 Local: Espaço Cultural SESC/SENAC-Iracema/ Curso Técnico em Dança  
 Dia 29 - sex  
 Hora: 9:30h

## SETEMBRO

### Recife - PE

Palestra: Entre a ponta de pé e o calcanhar: Reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 90: cultura, subalternidade e produção artística

Valéria Vicente - UFPB

Local: Mini auditório/CAC/ UFPE

Dia 3 - quar

Hora: 16h.

### Fortaleza - CE

Palestra: Dança Contemporânea - Impasses e Perspectivas

Thereza Rocha – UniverCidade - RJ

Local: Espaço Cultural SESC/SENAC-Iracema/ Curso Técnico em Dança.

Dia 12 - sex

Hora: 9:30h

Mostra Comentada de Vídeo - Dança

Local: Escola de Audiovisual da Vila das Artes/Programa Pontos de Corte

Dia 20 - sáb

Horário: 14h às 18h

**Cena Movimento**  
Convida a todos para apresentação do solo de Sônia Mota, brasileira radicada na Alemanha.

**VI-VIDAS** R\$ 5 (meia) R\$ 10 (integral)  
Sexta, 01 de agosto às 20h no TMJP2.

**Abertura da programação  
Ano 3 do Teatro do Dirceu!**

Um solo em dança-teatro, primeira parte de "VI Quaa TRIS, uma trilogia sobre o papel da mulher em diversas culturas de caráter patriarcalistas.

O Projeto CENA MOVIMENTO tem o incentivo cultural do Focultura, Governo de Pernambuco. Sendo essa atividade resultante de uma ação conjunta do Centro Cultural Brasil-Alemanha CCBA e do Centro de Formação e Pesquisa das Artes Cênicas Apoio-Hermilo.

Informações: 81.9451.0758 | cenamovimento@gmail.com  
86.3230.3636 / www.tmjp2.blogspot.com

Teatro Municipal João Paulo II / Av. Joaquim Néson, 1861. Dirceu I. Teresina - PI

FIGURA 15: Flyer da apresentação de Sônia Mota em Teresina-PI

A criação de um circuito intrarregional de dança, como o proposto pelo Cena Movimento, tinha ainda como uma de suas utopias contribuir para o estabelecimento de um novo polo de circulação e produção em dança no Brasil. Com isso, almejava-se colaborar na conformação de uma nova cartografia no mapa da cena nacional, amenizando o desequilíbrio existente entre regiões e promovendo a viabilidade e a valorização de outros percursos para o intercâmbio em torno dessa linguagem no país (PRIMO, 2010). Tais anseios foram assim percebidos pela pesquisadora (campesina radicada em Fortaleza), Rosa Primo, da Universidade Federal do Ceará:

O lugar é na contemporaneidade um espaço que se faz sobre os deslocamentos. Uma geografia imprecisa. É com essas coordenadas que a proposição pode ser um horizonte de resignificação do espaço. O Circuito Cena Movimento propõe uma nova lógica, deslocada do eixo central de circulação e produção do país. O que se procura ali é uma nova maneira de sentir, uma nova maneira de pensar e uma nova maneira de avaliar – algo que vai pulsando no explícito dos gestos e das vozes, e no implícito que tudo entremeia (NORA, 2010, p.314)

Em 2009, destacou-se a circulação da Companhia Toula Limnaios, em Recife, Fortaleza e João Pessoa (e uma extensão a Belo Horizonte, fruto de uma articulação com a produtora Jacqueline Castro); foram realizadas apresentações de espetáculos e oficinas; bem como a coprodução do trabalho de vídeo/dança/instalação *Vida Líquida Brasil/Alemanha*, desenvolvido em Recife e apresentado na Alemanha, pela artista alemã Petra Brigitte Stransky e o bailarino pernambucano Otávio Bastos. Uma vez que em Teresina, o Núcleo do Dirceu havia perdido o apoio governamental, e, em Caruaru, o gestor público do Sesc, parceiro do empreendimento, havia deixado a sua função, a programação realizada nessas cidades no ano anterior não teve continuidade em 2009.

Em 2010, destacou-se na programação a residência artística com a companhia francesa Malka, ([www.ciemalka.com](http://www.ciemalka.com)) em um trabalho dirigido aos dançarinos de rua que tinham no espaço urbano público a única opção de expressão artística. O objetivo era oferecer aos B. Boys a oportunidade não somente de participar de um processo elaborado de criação cênica para palcos teatrais, mas também salas e metodologias de trabalho corporal, atividades que, até então, esses artistas pouco ou nunca tinham experienciado. Em uma

iniciativa repleta de simbolismos, uma das salas alocadas para aulas e ensaios foi a da tradicional escola de balé Studio de Danças (última versão dos cursos de danças criados por Flavia Barros e Ruth Rozenbaum, desde 1958).

Como resultado, foi criado o espetáculo *Os Outros*, apresentado conjuntamente com uma obra do repertório da companhia francesa, *O Último Sobrevivente da Caravana*. Ambos os trabalhos circularam por Recife, Olinda e João Pessoa.



Foto: Mônica Barroso

FIGURA 16: Boubou Landrille e b. boys em aulas e ensaios na sala do Teatro do Parque (Recife-PE).



Foto: Mônica Barroso

FIGURA 17: ensaio no Studio de Danças (Recife-PE).



FIGURA 18: Flyer de João Pessoa-PB

Com a viagem do coordenador e articulador do projeto em Fortaleza, Ernesto Gadelha, para acompanhar a esposa em bolsa sanduíche na França, não foi possível envolver a cidade de Fortaleza na edição de 2010.

O Cena Movimento se estendeu por quase três anos. Durou até quando o manancial de dificuldades, que, por motivos variados, sempre sufoca projetos semelhantes, abafou seus idealismos. Durou o tempo suficiente para o aprendizado relacionado ao fato de que um projeto com essas características não poderia depender do apoio ou da parceria executiva da gestão pública (secretarias de cultura, etc.), nem do comprometimento (e discurso) de gestores públicos; também não poderia contar com o compromisso e a parceria de instituições culturais como o Sesc; menos ainda, esperar o envolvimento de grupos de representação da sociedade civil, a exemplo do Fórum de Dança de João Pessoa (e similares).

Assim, o fato de promover acesso ao que antes encontrava-se vedado traz a possibilidade de todo o ambiente se reconfigurar, assim como os que dele fazem parte. Toda reconfiguração, no entanto, precisa de tempo para dar continuidade ao processo que a desencadeou (XAVIER; MEYER, 2006).

A seu tempo, essas, entre outras lições, foram levadas para outra experiência, o Cena CumpliCidades.

## 4.2 CENA CUMPLICIDADES

“O princípio básico da natureza não seria a ‘adaptação’, e sim a ‘criatividade’, como elemento básico da evolução de um sistema autossustentável, autorrenovável, autossuficiente e autotranscendente.”  
(Fritjoff Kapra)

Inicialmente, o Cena CumpliCidades tinha uma prerrogativa clara na sua proposição, a cidade de Olinda. Essa cidade ostenta uma configuração arquitetônica e um sítio histórico construído, erguido e guardado carinhosamente, ao longo de cinco séculos, que interpretam na pedra e cal, retratos da vida renascentista, barroca, rococó, neoclássica, art nouveau, art déco, modernista... Tal manancial parecia estar à disposição de artistas da cena para promover dinâmicas que pudessem misturar-se aos saberes já conhecidos e com eles dialogar na ex-capital de Pernambuco.

Desse modo, a relação com Olinda é iniciada em outros termos. Primeiro, com o festival se instalando em vários pontos do Sítio Histórico da cidade: praças, largos, ruas, ladeiras. Começando uma relação com a cidade no desenvolvimento de programações ao ar livre, algo que se mantém até hoje.

Segundo, acreditando e promovendo encontros (mais uma vez) entre artistas, por meio de trabalhos que os reunissem em cena – alguns deles encomendados pelo festival –, mas também apostando em interações que ocorressem nas próprias criações, por meio de processos colaborativos diversos, como ressalta o seguinte trecho do Programa:

A cumplicidade que o evento propõe no seu conceito, se estende também aos processos colaborativos das produções artísticas e seus criadores, colocando em relação movimento, música, voz, gesto, som, palavra e imagem (CENA CUMPLICIDADES, 2011).

A terceira diretriz era a continuidade das ações pedagógicas visando à atualização da informação artística e à formação de plateias no que dizia respeito a trabalhos mais elaborados. E, nesse momento, embora secundariamente, a internacionalização. Além de trabalhos resultantes de articulações estrangeiras, disponibilizou-se também a própria Olinda como opção para trabalhos que eventualmente viessem ao Recife e necessitassem

de mais uma praça para apresentações, evidentemente, nas condições que a cidade oferecia.

O projeto *Cena Cumplicidades* propõe a realização de uma mostra de dança e música gratuita com trabalhos de PE, da PB e da França, de caráter artístico e formativo propondo uma conexão de lugares do Nordeste e do exterior entre si, através de um encontro de vários segmentos artísticos na nossa cidade monumento (*CENA CUMPLICIDADES*, 2011).

- **2011**

Neste ano, foi simbólica a instalação, a céu aberto, de um piano no Alto da Sé de Olinda, para a memorável apresentação do grupo francês de jazz, Benoît Berthe “Back” Quartet, que, em 2011, havia ganhado o prêmio *Europeen Jazz Contest*, concorrendo com setenta e quatro bandas da Europa.

Com a França, o festival também articulou e coproduziu um trabalho da bailarina e coreógrafa Jessica Henou com a pernambucana Maria Paula, cujas apresentações tiveram lugar tanto no Alto da Sé de Olinda como na programação do Festival Internacional de Dança do Recife.

Essa ação, aliás, só foi possível a partir da atuação conjunta com o festival de Recife, com quem os custos da vinda ficaram a cargo de Recife, uma vez que a artista estava programada para apresentar outro trabalho na capital, e as despesas decorrentes de sua permanência (além da cenografia e cachê do novo trabalho) ficaram sob a responsabilidade de Olinda.

Desse modo, evidenciava-se a maneira compartilhada (com artistas, instituições, eventos, etc.) com a qual o recém-criado evento ensejava atuar: em colaboração com seus pares, otimizando e viabilizando trabalhos e extensão de ações artísticas e pedagógicas – como residências artísticas (que demandam de tempo) e coproduções –, haja vista, no caso citado, o impedimento do festival de Recife em atuar na cidade de Olinda, de outra circunscrição.

# Olinda recebe projeto Cena Cumplicidades

**EXPRESSÕES** Primeira edição tem início no Sítio Histórico e promove apresentações gratuitas, a maioria ao ar livre, de artistas da dança, música e fotografia durante quatro dias

Eugênia Bezerra  
ebezerra@jc.com.br

O cenário escolhido para a primeira edição do Projeto Cena Cumplicidades é o Centro Histórico de Olinda. Durante quatro dias, o evento promove apresentações gratuitas de artistas da dança, música e fotografia no Alto da Sé e nas Praças Laura Nigro e São Pedro. "A ideia é tentar aproximar as linguagens. A gente está começando com dança e música, mas depois quer chegar ao cinema, às artes visuais... Nesta edição a gente já conseguiu um experimento com a fotógrafa Val Lima. Também estamos fomentando parcerias entre artistas para trocar experiências no palco", resume o produtor executivo do projeto, Eron Villar.

Entre os encontros artísticos que acontecem no Cena Cumplicidades está o do poeta e co-criador Adiel Luna com o sanfoneiro Beto Hortis. Outro exemplo, desta vez na área de dança, é a apresentação que reúne Fláira Ferro e Antônio Marinho no espetáculo *O frevo. É teu?*. Originalmente configurada como um solo, a obra é a estreia da Untanto Cia. de Dança (da qual Fláira faz parte), apresenta as transformações do frevo e trabalha a constituição dos passos com recursos interessantes.

A equipe do Cena Cumplicidades é formada por oito pessoas, entre técnicos e produtores. A maioria das apresentações acontece em locais abertos, exceto uma parte da programação de hoje, que aproveita o quintal de uma casa.

É lá que a fotógrafa Val Lima mostra pela primeira vez a obra *Para uma dança*. "Estou tentando construir uma coreografia com as imagens. Fotografei os bailarinos Cláudio Lacerda e Bouba Landrille (FRA) no Nascedouro de Peixinhos e estou tentando construir uma narrativa, uma espécie de dança com fotos digamos assim", resume Val.

Lacerda e Landrille também apresentam espetáculos no Cena Cumplicidades. Camaronense naturalizado francês, Landrille mostra o solo *O último sobre-*

**Programação** Editoria de Arte/JC

---

**Hoje**

<p>Alto da Sé</p> <p>18h - <i>O fio das miçangas</i>, Otávio Bastos</p> <p>18h30 - <i>O último sobrevivente da caravana</i>, solo de Bouba Landrille, da Compagnie Malka (FRA)</p>	<p>Praça Laura Nigro (Casa 3)</p> <p>19h - <i>Para uma dança</i> (fotocoreografia), Val Lima</p> <p>19h30 - <i>Estudo para encontro</i> oposito,IVALDO MENDONÇA</p> <p>20h - Jazz lá em casa, Grupo Quarto Aberto</p>
--	---

---

**Amanhã**

<p>Alto da Sé</p> <p>18h - <i>Libertango</i>, Sem Censura Cia. de Dança e PBtango (PB)</p> <p>19h - Adiel Luna convida Beto Hortis</p>	<p>Praça Laura Nigro</p> <p>20h - Aula de biodança com Lúcia Helena Ramos</p> <p>Praça São Pedro</p> <p>22h30 - Seresteiros de Olinda</p>
--	---

---

**Sábado**

<p>Alto da Sé</p> <p>17h - <i>Exílio</i>, as idades do mundo, de Jessica Henou (FRA)</p> <p>18h - Zé Manoel convida Mavi Pugliesi</p>	<p>Praça Laura Nigro</p> <p>16h - Aula aberta de frevo com o Brincantes das Ladeiras</p> <p>18h - Fláira Ferro convida Antônio Marinho em <i>O frevo. É teu?</i></p>
---	--

---

**Domingo**

<p>Alto da Sé</p> <p>16h - Benoît Berthe Back Quartet (FRA)</p> <p>17h - <i>Espaçamento</i>, de Cláudio Lacerda</p>	<p>Praça Laura Nigro</p> <p>18h - <i>Samba no canival</i>, de Pedro Salustiano</p>
---	--

vivente da caravana, hoje, no Alto da Sé. Ele integra a Cie. Malka (FRA), grupo que participou do 16º Festival Internacional de Dança do Recife (FIDR), em outubro passado, com a coreografia *Murmures*.

O pernambucano Cláudio Lacerda também integrou o festival promovido pela Prefeitura do Recife. Na ocasião ele mostrou o espetáculo *Espaçamento*, resultado da pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista, na parte aberta do Parque Dona Lindu. Esta mesma coreografia poderá ser vista pelo público do Cena Cumplicidades, desta vez em um fim de tarde no Alto da Sé.

A dança é a principal expressão artística do projeto e estabelece diálogos com a fotografia

Alguns projetos que já aconteciam na cidade foram agregados ao Cena Cumplicidades, como o desfile dos Seresteiros de Olinda e o trabalho dos passistas do Brincantes da Ladeira (um grupo que se reúne para ensinar frevo).

Também foi incorporada uma edição do projeto Jazz lá em casa, com o som da banda Quarto Aberto - que é formada pelos músicos Fred Lyra (guitarra), Wallace Seixas (guitarra), Paulo Arruda (baixo) e Hugo Medeiros (bateria).

A estreia do Cena Cumplicidades recebeu apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura e é realizado com a parceria do Festival Internacional de Dança do Recife, da Prefeitura de Olinda e do Consulado Francês. O plano dos organizadores é realizar edições anuais, inclusive em outras cidades.

Fonte: Jornal do Commercio, 3 nov. 2011, Caderno C.  
FIGURA 19: Olinda recebe projeto CenaCumplicidades

2012

A residência artística com participações de músicos pernambucanos e paraibanos, da banda francesa *Água na Boca*, antecedeu as apresentações em Olinda e Recife e marcou o início da programação em 2012, bem como o retorno da circulação de trabalhos pelas cidades. Esse 'tom musical' fez parte de uma estratégia conceitual da programação.

## Espetáculos de dança ao ar livre

Apresentações de teatro, dança e música em espaços públicos do Recife e de Olinda formam a programação do Projeto Cena Cumplicidades. O evento começa hoje, com uma atração em cada cidade. Na Casa do Turista (Olinda), o bailarino e coreógrafo Cláudio Lacerda ministra a oficina Dança em Vão, das 14h às 17h (as inscrições são feitas pelo [bureau-decultura@gmail.com](mailto:bureau-decultura@gmail.com) ou 8837.1485). Na Praça da Independência, às 16h, começa a intervenção urbana *Flor*. A obra foi criada pela bailarina Thais Petzhold e o violoncelista Celau Moreyra (RS). Em Pernambuco, eles contam com a participação do músico, bailarino e ator Helder Vasconcelos e do músico Johann Brehmer.

A intervenção *Flor* também será mostrada amanhã, na esplanada do Parque Dona Lindu, e no sábado, em frente à Igreja da Sé (Olinda). O Alto da Sé concentra boa parte das apresentações. É nesse local, por exemplo, que a Cia. de Dança do Teatro Alberto Maranhão (RN) mostra, neste sábado, a versão performática da coreografia *Solosparestrios*.

A apresentação acontece em frente ao elevador panorâmico, onde, no domingo, a

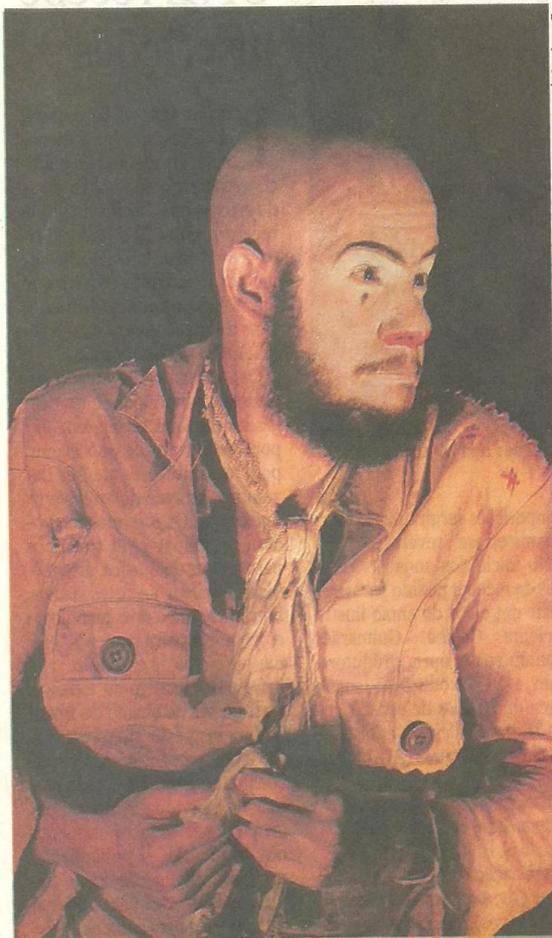
Companhia Atempo Danza (BOL) mostra o espetáculo *Tejer, tejerse, me tejen...* Outra atração do dia é Jorge Alencar, diretor artístico do grupo Dimenti (BA), que mostra o espetáculo *Um corpo que causa* na escadaria da Escola de Samba Preto Velho.

### Espetáculos coreográficos se espalham por Recife e Olinda

Outros locais, como a Praça Lauro Nigro e a Pousada Quatro Cantos, também recebem apresentações artísticas durante o evento. No sábado, o Grupo Magiluth encena o espetáculo *Ato* ao lado do Conservatório de Música de Olinda.

O Cena Cumplicidades surgiu da colaboração de artistas e profissionais como produtores e jornalistas. O projeto é realizado com apoio da Prefeitura de Olinda, Prefeitura do Recife e do Consulado Geral da França em Recife.

Programação completa: [jconline.com.br/cultura](http://jconline.com.br/cultura)



Val Lima/Divulgação

OLINDA O Grupo Magiluth se apresenta ao lado do conservatório

Fonte: Jornal do Commercio, 29 nov. 2012, Caderno C, p.7.

FIGURA 20: Espetáculos de dança ao ar livre

Sabidamente o diferencial do Festival era o incentivo a processos colaborativos, então, nesse ano, foi dado início ao desenvolvimento de uma plataforma de integração que contemplasse, sem hierarquias, a mobilidade de música e dança. Para tanto, o evento, a exemplo do ano anterior, seguiu

apostando nas parcerias entre artistas, sobretudo da música e dança, entendendo a impossibilidade de separar, nas práticas contemporâneas, seus processos criativos dos de outras manifestações artísticas.

Assim, esta edição enfocou processos de interação, principalmente entre música e dança de forma não hierarquizada, envolvendo músicos, DJs, dançarinos e improvisadores. O sentido cênico dessas criações se ampliou na dimensão dos encontros. Ou seja, em uma programação de apresentações casadas, nas quais um artista convidado pelo Festival, por sua vez, indicava quem lhe aprovesse para interagir consigo. O Cena Cumplicidades trabalhava com a premissa de que o artista, na atualidade, mais do que um criador, é sempre um intruso em outros campos, um explorador de linguagens, manipulando-as e construindo ligações entre elas. Visava o evento apresentar dispositivos para reabitar formas de arte historicizadas, como a dança e a música, potencializando-as.

Por meio de ações, como residências artísticas e trabalhos temáticos, o percurso entre fronteiras proposto pelo Festival incluiu também manifestações gestadas em espaços urbanos, inserindo a dança na arquitetura de Olinda e nas ruas de Recife.

O estabelecimento de plataformas de conexão (ou seja, as *cumplicidades*) se estendeu também às articulações entre instituições de fomento e diplomáticas. Desse modo, o Festival, além de aglutinar compreensões de arte e de outras áreas do conhecimento, desenvolveu parcerias diversas e fundamentais para criativos processos de interação artística, cultural e econômica. Como consequência disso, conquistou-se o interesse de potenciais patrocinadores para 2013, como a Petrobras, Faculdade Aeso e Empetur (Empresa Pernambucana de Turismo).<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Fonte: release da edição 2012.

## EXTRATO DA PROGRAMAÇÃO 2012:

## QUADRO 1

Fonte: Programa da edição 2012

Artistas/ Cia	Trabalhos	Origem	Local de apresentação	Nº de apresentações
Água na Boca	Água na Boca	Nantes-FRA	Parque Dona Lindu	1
Cláudio Lacerda	Oficina Dança em Vão	Recife-PE	Casa do Turista de Olinda	3
Thaíz Petzhold e Celau Moreyra	Flor	Porto Alegre-RS	Parque Dona Lindu	1
Thaíz Petzhold e Celau Moreyra	Flor	Porto Alegre-RS	Praça Laura Nigro (Olinda)	1
Thaíz Petzhold e Celau Moreyra	Flor	Porto Alegre-RS	Alto da Sé	1
Cláudio Lacerda	Resultado da Oficina Dança em Vão	Recife-PE	Alto da Sé	1
Cia de Dança do Teatro Alberto Maranhão	Solosparestrios	Natal-RN	Alto da Sé	2
Fábio Osório Monteiro/Dimenti - BA	Edital	Salvador-BA	Pousada Quatro Cantos (Olinda)	1
Leonardo França/Dimenti - BA	Single	Salvador-BRA	Pousada Quatro Cantos (Olinda)	1
Grupo Magiluth	Ato	Recife-PE	Alto da Sé	1
Compañía Atempo Danza	Tejer, tejerse, me tejen	Cochabamba-BOL	Alto da Sé	1
Jorge Alencar/Dimenti - BA	Souvenir	Salvador-BA	Pousada Quatro Cantos (Olinda)	1
Publius Lentulus	Publius Solo	Recife-PE	Alto da Sé	1
Jorge Alencar/Dimenti - BA	Um corpo que causa	Salvador-BA	Alto da Sé	1

**2013**

No período de 27 de outubro a 17 de novembro de 2013, o Cena CumpliCidades realizou uma de suas programações mais extensas e volumosas e de maior ocupação espacial. A programação seguia com a utilização dos espaços urbanos, inserindo a dança e outras culturas corporais em Recife e na arquitetura da cidade de Olinda. Nesse viés, praças, mercados, ruas e monumentos acolheram dança, música, teatro, performance, audiovisual, além de aulas de danças abertas à participação de interessados, oportunizando outros olhares para o espaço urbano e o corpo que o habita.

Divulgação



SÉ *My pogo*, da cia. francesa Fabrice Ramalingom, se apresenta na abertura

## CumpliCidades tem início no domingo

A rua é o cenário do festival Cena CumpliCidades, que chega à sua sexta edição no próximo domingo, em Olinda. A dança e a performance são as linguagens centrais do evento, que reúne também uma programação de música, teatro, vídeo, artes visuais (alguns ateliês da Cidade Alta ficam abertos), oficina, residência artística e atividades de bem-estar, como tai chi chuan e meditação.

A abertura acontece no domingo, às 16h, na Praça Laura Nigro, em Olinda, com um aulão de dança afro ministrada pelo moçambicano Manuel Castomo. É no Alto da Sé onde se concentram as atrações do primeiro dia – todas de dança. Às 16h30, o *Guerreiros no Passo* apresenta na rua o espetáculo *Frevo*, se-

guido do trabalho contemporâneo *My pogo*, da companhia francesa Fabrice Ramalingom, às 17h, no palco montado no Alto da Sé. A programação de abertura se encerra com a montagem *Sobre todas as coisas*, da Cia. Gira Dança, de Natal, às 18h.

O festival segue em cartaz até o dia 17 de novembro, em diferentes locais de Olinda – sua cidade de origem – e do Recife. Grande parte da programação vai até o dia 3 de novembro (próximo fim de semana). Depois disso, o bailarino espanhol Juan Torres segue em Pernambuco para residência artística, cujo processo será apresentado no dia 17 de novembro, final oficial do CumpliCidades.

Mais informações no [www.cenacumplificidades.com.br](http://www.cenacumplificidades.com.br).

Fonte: Jornal do Commercio, 25 out. 2013. Caderno C  
FIGURA 21: CumpliCidades tem início no domingo

Dessa forma, o Festival contribuiu para uma reflexão sobre questões vinculadas à história, preservação e memória.

Desde sua criação que o evento apostava em cumplicidades, objetivando a inserção de um espectro mais abrangente de contextos de produção na sua programação. Evidentemente, em 2013, tal propósito foi contemplado e se traduziu em uma edição antenada com o espírito de Olinda – e mesmo nos limites de um festival –, a programação sugeriu alguma reflexão sobre questionáveis modos contemporâneos de vida.

Dessa maneira, o festival como ação colaborativa se constituiu em uma plataforma interativa e transversal entre artes, artistas, produtores e instituições. Juntos, esses sujeitos criaram uma sinergia que beneficiou toda a coletividade. Nesse sentido, o evento acolheu repertórios oriundos de manifestações de centros urbanos, como dança de rua, *parkour*, capoeira e práticas do Tai Chi Chuan, além de práticas consideradas alternativas, como meditação e alimentação viva. Ao programar essas atividades, o evento oportunizou ao público vê-las para além da “alternatividade”, da espetacularidade e do virtuosismo, reconhecendo nelas um potencial estético espontâneo e implicações de ordem arquitetônica, política, transgressiva e sustentável, apontando para o movimento das *slow cities*.

## Festival Cena Cumplicidades toma as ruas de Olinda

DANIEL MEDEIROS

Em sua 6ª edição, o Cena Cumplicidades segue até o dia 17 de novembro. Ao todo, são 13 atrações, entre espetáculos e oficinas, que aportam em Olinda e no Recife, com artistas vindos de vários estados do Brasil, e de outros países, como Moçambique, Benim, Argentina, França e Espanha. Um dos destaques de hoje é o espetáculo “My pogo”, da companhia de dança francesa Fabrice Ramlingon, que se apresenta às 17h, no Alto da Sé. No mesmo local, também podem ser conferidos o pernambucano “Guerreiros do passo”, às 16h30, e o potiguar “Sobre todas as coisas”, às 18h. Já na Praça Laura Nigro, haverá uma aula de dança afro com o moçambicano Manuel Castomo.

A programação do festival integra diversas manifestações corporais, como dança de rua, capoeira, *parkour*, Tai Chi Chuan, Chi Kung, meditação e alimentação viva. “O diferencial do nosso evento é que ele abrange outras áreas que dialogam com a arte, como o esporte, por exemplo. A proposta é sair da estrutura tradicional da maioria dos festivais, misturando produções artísticas com outras atividades”, explica Viviane. O projeto tem patrocínio da Petrobras.

Além das atividades gratuitas, o Cumplicidades também conta com



“GUERREIROS do Passo” será encenado no Alto da Sé

espetáculos a preços populares, encenados em teatros do Recife. Entre as apresentações, está a peça “Mariano, irmão meu”, que sobe ao palco do Teatro Hermilo Borba Filho, no dia 3 de

novembro. Também no Hermilo, acontece a residência artística V.I.D.A., de 6 a 17 de novembro, comandada por Juan Torres, diretor da LARUMBEDanza, da Espanha.

### > Serviço

#### “Cena Cumplicidades 2013”

**Quando:** De amanhã a 17 de novembro  
**Onde:** Sítio Histórico de Olinda e Recife (Teatro Apolo, Teatro Hermilo Borba Filho e Teatro de Santa Isabel)  
**Quanto:** Até R\$ 10

Fonte: Folha de Pernambuco, 26 out.2013. Caderno Programa  
 FIGURA 22: Festival Cena Cumplicidades toma as ruas de Olinda

As atividades de cunho formativo, tais como oficinas de dança, aulões, mostras de vídeo (tendo edifícios como tela) e residência artística foram pensadas e conduzidas para bailarinos, coreógrafos, professores de universidades, assim como para o público em geral. Entre elas, estavam atividades para crianças e ateliês abertos a visitas. Essas atividades, em sua maioria, foram oferecidas em finais de semana e tiveram acesso gratuito, bem como a programação de trabalhos artísticos, à exceção dos que tiveram lugar nos teatros Hermilo e Apolo. Estes foram oferecidos a baixo custo (R\$ 10,00 e R\$ 5,00, respectivamente inteira e meia-entrada).

Dentre essas ações, a residência artística, última atividade do evento, foi a mais extensa em dias e carga horária diária, tendo acontecido ao longo de 4 horas de trabalho por dia. Essa residência foi uma promoção do Cena Cumplicidades com a companhia Larumbe Danza, da Espanha, contando com o apoio do governo desse país por meio da Acción Cultural Española e do Instituto Cervantes. Essa atividade teve sua importância na programação do evento, uma vez que contribuiu significativamente para a formação técnica, pedagógica e artística dos participantes e, principalmente, porque oportunizou o mútuo conhecimento e interação entre a Larumbe Danza e os bailarinos de Recife e Olinda, e, igualmente, o aprofundamento das relações culturais entre Espanha e Brasil. Os candidatos, oriundos de vários grupos e diferentes estilos de dança da cidade, passaram por uma breve seleção. Ao final, houve uma demonstração pública gratuita no dia 17.11.2013, em um ritual de encerramento.

O Cena Cumplicidades consolidou-se, portanto, como uma plataforma colaborativa de diversos segmentos artísticos, com ênfase na dança e nas artes do corpo. Passou a contar com o patrocínio da Petrobras e apoio cultural da prefeitura de Olinda.<sup>102</sup>

A seguir, relação de artistas, trabalhos, procedência, locais de apresentação e quantitativo de apresentações:

---

<sup>102</sup> Fonte: Programa Cena Cumplicidades, edição 2013.

## QUADRO 2

Fonte: Programa da edição 2013

Artistas/ Cia	Trabalhos	Origem	Local de apresentação	Número de apresentações
Fabrice Ramalingon	My pogo	FRANÇA	Alto da Sé	1
Cia Gira Dança	Sobre todas as coisas	Natal/BRA	Alto da Sé	1
Manoel Castomo	Dança ngoma ya	Moçambique	Praça Laura Nigro (Olinda)	4
Dezeo Ito	Saudade	BA/BR-FRA	Teatro Apolo	1
Cia Multicorps	Vaudoun	BR/FR/Moçambique	Teatro Apolo	1
Compassos	Passo	Recife/BR	Alto da Sé	1
Mangue Boys	Sonhos	Recife/BR	Alto da Sé	1
Iara Sales	PEBa	Olinda-Salvador	Mercado da Ribeira	1
Focus Cia. de Dança	As canções que você dançou pra mim	(RJ/BRA)	Alto da Sé	1
Brincantes das Ladeiras	Brincantes acertam o passo	OlindaBRA	Praça Laura Nigro (Olinda)	1
Associação de Capoeira Angola Mãe	Capoeira	OlindaBRA		
Encontro de meditação	meditação	OlindaBRA	Praça do Carmo	1
Coletivo Cartográfico	Instruções para o Colapso	(São Paulo/BRA)	Alto da Sé	1
Lucas e Orquestra dos Prazeres	Lucas e Orquestra dos Prazeres	Recife/BRA	Alto da Sé	1
Grupo Engenho de Teatro	Mariano, irmão meu	Recife/BRA	Teatro Hermilo Borba Filho	1
Grupo Guerreiros do Passo	O frevo	Recife/BRA	Alto da Sé	1
Sebastião Soares	Oh! My Second-hand Life in Yugoslavia	Recife-Buenos Aires/BRA	Mercado da Ribeira	1
Pratique Parkour/ Associação Pernambucana de Parkour e free running/	Parkour	Recife/BRA	Alto da Sé	1
Cia. de Dança do Teatro Alberto Maranhão	Rio Cor de Rosa	Natal/BRA	Alto da Sé	1
Cia Pé com Som	Sapato de Ontem Com Pé de Hoje	Recife/BRA	Praça Laura Nigro (Olinda)	1
Cia Meias Palavras	Seu Rei Mandou..	Recife/BRA	Alto da Sé	1
Grupo de Dança Geração Salú	Trupecada	Olinda/BRA	Teatro de Santa Isabel	1
Ana Diniz	Oficina de alimentação viva	Recife /BRA	Praça de São Pedro	1
Pedro Boneco	Oficina de criação de Bonecos	Olinda/BRA	Praça Laura Nigro (Olinda)	1
Dinda Salu e os Cabra Desmantelados	Dinda Salu e os Cabra Desmantelados	Olinda/BRA	Teatro de Santa Isabel	1
Rabecado	Show musical	Olinda/BRA	Alto da Sé	1
Seresteiros de Olinda	Cortejo musical	Olinda/BRA	Praça de São Pedro	1
Simone Simonek	Exercícios de Tai Chi Chuan e Chi Kung	Olinda/BRA	Praça Laura Nigro (Olinda)	1
Larumbe Danza/Juan Torres	Residência Artística V.I.D.A	Coslada-Madrid/ESP	Teatro Hermilo Borba Filho	1



FIGURA 23: Site festival, 2013



Foto: Renata Pires

FIGURA 24: Aula de dança em Praça de Olinda-PE



Foto: Renata Pires

FIGURA 25: Projeção outdoor de videodança



Foto: Renata Pires

FIGURA 26: Alto da Sé de Olinda-PE



Foto: Renata Pires

FIGURA 27: Apresentação na Praça Laura Nigro, Olinda-PE

- **2014**

A edição foi realizada de 30 de outubro a 09 de novembro, e o evento promoveu outra ocupação cultural nas cidades de Olinda e Recife – já tão irmanadas na vocação artística –, entre palcos e espaços urbanos do Sítio Histórico olindense e da capital pernambucana. Programou, ao longo de onze dias, 38 apresentações de dança, música e performances, além de oficinas e exposições de artes visuais. No total, foram 24 artistas/companhias convidados, sendo sete internacionais, nove pernambucanos e oito de outros estados.

O trabalho ocupou o ano inteiro, na experiência vívida do seu conceito, na garimpagem curatorial e acompanhamento do trabalho artístico local e de outros estados e países. Aos convidados foi dado o sentido de parceria e colaboração, e aos parceiros, o verdadeiro sentido de cúmplices artísticos.

Alguns aspectos permearam a programação dessa edição como a pornografia na dança, ritmos da diáspora africana e a internacionalização da programação com foco especial na cultura francesa.

**Estreias** – o festival contemplou esse ano quatro estreias locais (oito no total), algo expressivo mesmo no âmbito de grandes festivais. Entre elas, estavam:

*Três Mulheres e um bordado de sol*-PE, da Compassos Cia de Danças, um olhar dançado sobre o ser feminino a partir da vida, morte e obra de Clarice Lispector, Frida Kahlo e Edith Piaff e os ecos provocados por elas nas vidas e nos corpos em movimento dos bailarinos.

*Chetuá*-PE, que transita entre o universo da crença e da fé dos vaqueiros pernambucanos e boiadeiros da tradição religiosa da Jurema Sagrada. De coautoria dos artistas Aldene Ferreira, Emerson Dias e Mestre Ulisses Cangaia, a pesquisa mergulha nas características que compõem essas figuras e é na interseção existente entre elas que permeia o imaginário da obra.

*Diafragma*, de Flávia Pinheiro, que mistura dança e performance dentro de um manifesto aos dispositivos *low tech* e às tecnologias obsoletas.

*Cara da Mãe*, do Coletivo Cênico Tenda Vermelha-PE, apresentou um misto de dança e teatro em uma performance que trouxe à tona as interfaces da maternidade na contemporaneidade, buscando conexões com o ritual e com a ancestralidade feminina.

2 jornal do comércio

Recife | 22 de outubro de 2014 | quarta-feira

caderno C

www.jconline.com.br/cultura

# A cumplicidade entre várias artes

**ENCONTROS** Um total de 34 atrações, representando nove países, além do Brasil, começam a ser apresentadas, a partir do dia 30 deste mês, no Recife e em Olinda

URVANGAGE

Dança, teatro, performance, música, artes visuais e quadrinhos vão compor a grade da quinta edição do festival *Cena Cumplicidades*, que acontece no Recife e em Olinda, a partir do próximo dia 30. A programação – uma espécie de coração de mãe, que cabe de tudo um pouco – foi apresentada, ontem, em coletiva de imprensa. Entre os destaques estão uma exposição com 40 obras feitas por artistas do Sítio Histórico de Olinda; o duo de Naná Vasconcelos e Lui Coimbra; a estreia da montagem *Três mulheres e um bordado de sol*; mais um dia inteiro dedicado à cultura negra.

“Nosso objetivo é levar arte para espaços públicos e para todos os públicos. A gente tem dança popular e contemporânea também; tem música instrumental e b’boys”, explicou a produtora do evento, Viviane Bezerra, exemplificando a diversidade à qual se propõe o festival. O *Cena Cumplicidades* é numeroso: 34 apresentações reunindo companhias e 24 artistas convidados, sendo nove internacionais, 17 pernambucanos e sete de outros Estados.

A abertura do festival será no Teatro Hermilo Borba Filho, às 20h, com apresentação do espetáculo de dança contemporânea *Corpornô*, da Cia. Dita, de Fortaleza. O trabalho risca uma linha tênue entre o erotismo e a pornografia, lidando com o que existe de animal, social, humano e inumado nas pessoas. A montagem é reapresentada no dia 31, no mesmo horário.

Oito estreias locais estão pre-

## Atividades e atrações

Editoria de Arte/JC

**34**  
apresentações artísticas

**9**  
internacionais

**7**  
nacionais

**17**  
locais

**8**  
estreias



**DANÇA**  
28 apresentações  
21 grupos

**MÚSICA**  
4 apresentações musicais:  
• Naná Vasconcelos e Lui Coimbra  
• Metá Metá  
• Seresteiros de Olinda  
• Zé Brown e DJ Big

**TEATRO**  
2 espetáculos

**ARTES VISUAIS**  
2 exposições  
23 ateliês parceiros  
• Produção de HQs

**FORMAÇÃO**  
1 oficina de pintura  
3 oficinas de dança afro e de percussão  
2 oficinas de dança contemporânea  
• Debates de ideias

**VÍDEO**  
1 cineclube

vistas para esta edição do *Cena Cumplicidades* – quatro produzidas em parceria com outros países. Entre elas, vale destacar a primeira apresentação da Companhia Riacho das Pedras, com o espetáculo *Chetud*, de Aldene Ferreira, Emerson Dias (ambos ex-integrantes do Grupo Grial de Dança) e o Mestre

Ulisses Cangaia. O trabalho, inspirado no corpo dos brincantes populares, busca base no culto da Jurema. Outra montagem prevista é *Três mulheres e um bordado de sol*, da Compassos Cia. de Danças. A proposta é um olhar dançado sobre o ser mulher, a partir da vida, morte e obra de Clarice Lispector, Fri-

da Kahlo e Edith Piaf e os ecos provocados por elas nas vidas e nos corpos em movimento dos bailarinos.

## Mais na web

Veja programação completa em [www.jconline.com.br/cultura](http://www.jconline.com.br/cultura)

FIGURA 28: Atividades e atrações da edição de 2014

**Cias Nacionais e Internacionais** – além dessas estreias, com três trabalhos locais, também na lista dos espetáculos, estavam os pernambucanos: *Espaçamento*, de Cláudio Lacerda, inspirado nas obras arquitetônicas da vertente desconstrutivista, cujas palavras-chave são deformação e deslocamento.

Numa cumplicidade entre Recife e Salvador, dança e música, surge *Redoble*, dos baianos, Karina Leiro e Eduardo Bertussi. De Natal, veio *Proibido Elefantes*, da Companhia Gira Dança-RN, que fala do olhar como via de acesso, porta de entrada e saída de significados.

De São Paulo, veio *Transobjeto*, de Wagner Schwartz, e o Coletivo Cartográfico-SP, parceiro do festival, que apresentou o espetáculo *Instruções para o Colapso*, na Praça do Diário, em Recife. O trabalho foi ensaiado e estruturado para a rua, nas fronteiras entre dança contemporânea e performance.



Foto: Eric Gomes

FIGURA 29: Instruções para Colapso, Praça do Diário, Recife-PE

No viés dos trabalhos estrangeiros, além do espanhol *The Unreality of Time*, foram programados trabalhos da França, que se tornaram destaque da programação internacional. Um deles foi o *Singspiele*, de Maguy Marin, com performance de David Mambouch, seu filho. O outro, foi o legendário trabalho *Good Boy*, de Alain Buffard, que faleceu em 2013 – a continuidade do espetáculo se deveu ao assistente e amigo Matthieu Doze. O também francês *My Pogo*, de Fabrice Ramalingom, passou pela rica experiência de se

apresentar tanto no palco italiano do Teatro de Santa Isabel, como no tablado totalmente vazado do Alto da Sé de Olinda.

Para o público infantil, houve o espetáculo da companhia *À Tiroirs* (FRA), com o solo burlesco *Ce n'est pas commode*, criado por Olivier Bovet sob orientação artística de Michel Dallaire.



Foto: Eric Gomes

FIGURA 30: *Ce n'est pas commode*, Alto da Sé de Olinda

**Shows** – Com o nome de Sábado Negro, a programação dedicada à cultura negra apresentou a banda paulista Metá Metá, com o show do segundo disco da banda, *Metal Metal*, que faz alusão ao bater dos ferros do candomblé, à batucada digital do Kraftwerk de “Metal on Metal”, do *heavy metal* de linhas melódicas menores e sombrias, apontando para uma linha fora da curvatura: o discurso da “música popular”, tomado por inflexões e perspectivas absolutamente destoantes de tudo o que vem sendo feito nessa seara. Seguiram-se apresentações com a participação de DJ Big e Mc Mago Mago, convidados do especial “Grupo Pé no Chão 20 anos”, uma justa homenagem ao projeto de educação por meio da arte.

Tal homenagem perpassou pela apresentação de um total de nove coreografias do Grupo, unindo dança e música. Nos seus 20 anos de atuação, o grupo vem encontrando nas diversas expressões artísticas o caminho e a força para a mobilização dos jovens. No repertório de 2014, apresentou trabalhos realizados com coreógrafos de três países (Burkina Fasso, Angola e Moçambique), em uma mistura de danças tradicionais com elementos de

danças contemporâneas. Os bailarinos e percussionistas foram os jovens integrantes das atividades educativas desenvolvidas pelo grupo que, nos 5 anos anteriores, haviam trabalhado com esses coreógrafos, muitas vezes nos seus respectivos países.

O encerramento da programação Negra se deu com um show especial de Naná Vasconcelos e Lui Coimbra.

“Naná Vasconcelos encerra o festival com repertório calcado no popular brasileiro da mais pura origem, arranjos de alta qualidade, excelentes composições próprias com inserção de algumas músicas de, Elomar, Zeca Balero e Villa Lobos e uma interpretação instrumental e vocal madura que equilibra técnica e emoção. O mestre Naná divide o palco com o conceituado multi-instrumentista Lui Coimbra”.<sup>103</sup>

### Programação Negra, Olinda-PE



FIGURA 31: Programação Negra. Fotos: Eric Gomes

<sup>103</sup> Fonte: release do show para o evento.

**Artes Visuais** – ateliês de todo o Sítio Histórico de Olinda participaram da programação na mencionada ação portas abertas, juntamente com oficinas, exposições, cineclube e palestras, que aconteceram em uma intensa lista de atividades que ocuparam a região. Ainda com o apoio do festival, foi montada a Exposição Coletiva Olinda Cenário dos Artistas Plásticos na Galeria do Mercado da Ribeira.

**Quadrinhos** – o festival acolheu o projeto POPP- HQS/ Doze horas, evento de produção de arte visual, no qual um grupo de ilustradores, roteiristas e demais profissionais da área durante dois dias foi convidado para compor uma HQ com formato determinado, fomentando a produção local de Histórias em quadrinhos e unindo os artistas locais. Teve lugar no Mercado da Ribeira, Olinda.

**Formação** – muitas oficinas gratuitas participaram do Festival. O Grupo Pé no Chão fez três de percussão e dança contemporânea no Alto da Sé para idades variadas. Durante dois dias, o francês Matthieu Doze ministrou aulas no Sesc-Santo Amaro. Nas artes visuais, oficina de pintura com Sergio Birukoff e a palestra de Alberto Simões *Olinda Patrimônio da Humanidade* fizeram parte da programação. Além disso, o festival promoveu um Debate de Ideias, que reuniu profissionais franceses e brasileiros de reconhecida notoriedade nas artes e áreas afins para um diálogo sobre espaços público como objeto de interferência artística.

Numa parceria com o Festival de Circo do Brasil, o Cena CumpliCidades promoveu também a mesa-redonda, *Interseção de dança e circo*, com a participação de Arnaldo Siqueira, Antônio C. Nóbrega, Valéria Martins (ex-Intrépida Trupe-RJ) e um artista francês convidado.

Embora com ênfase na dança, sua pedra angular, visivelmente a edição de 2014 do Festival Cena CumpliCidades consistiu em ações de naturezas distintas que deram forma a diferentes plataformas no âmbito de um mesmo evento, tendo finalidades complementares entre si para a consecução de objetivos comuns.

- 2015

"Um passo à frente, e você não está mais no mesmo lugar."  
Chico Science (Passeio no Mundo Livre)

O perfil colaborativo do Cena CumpliciDades e sua capacidade de gerar *con-junções* resultou em uma certa alteração comportamental. Em vez do recebimento puro e simples de ofertas de apresentações para as programações anuais do evento – como comumente ocorre em um festival –, começaram a aparecer, com frequência crescente, propostas de projetos a serem desenvolvidos conjuntamente com o evento. Eram os primeiros sinais da possibilidade de concretização de um emergente esquema cultural confiante na interdependência como sistema de equilíbrio e parceria, visando se contrapor, transpondo. Dando um passo. Indo mais adiante. Imaginando alternativas. Dimensionando possibilidades. Enfim, recriar-se, criando.

Depois de quase uma década de atuação cooperada, o Circuito dos Festivais começava a dar sinais naturais de “fadiga de material” (humano), além do mais, as linhas de força do horizonte favorável que o gerou, vinham se alterando, e outras lógicas de trabalho colaborativo estavam atuando e delineando novos cenários. Se, antes, o referencial adviera da Europa, naquele momento, foi se voltando para os países ibero-americanos – uma atração antiga – que sugeriu a possibilidade de concretização de uma relação diferente das realizadas até então.

Acrescente-se a isso, a inauguração do primeiro voo direto Recife-Buenos Aires, em 1 de fevereiro de 2015 (TAM); e de Natal-Buenos Aires (GOL), em julho de 2015; já em março de 2016, um segundo voo Recife-Buenos Aires, seria implantado pela GOL<sup>104</sup>; tudo sinalizando para o potencial de uma crescente relação entre portenhos e nordestinos. Esses empreendimentos apontaram para a presença de indicadores positivos de ordem econômica e de trânsito de pessoas, bem como para interesses que demonstraram o potencial dessa relação.

Em 2015, o jornalista Eric Nepomuceno havia publicado um artigo com um título sugestivo, para dizer o mínimo: *No século XXI, somos latino-*

---

<sup>104</sup> Os voos são semanais e os trechos de retorno são realizados nos dias seguintes aos de chegadas.

*americanos ou não seremos nada*. No texto, o autor evocava dois discursos de escritores sul-americanos, o do uruguaio Eduardo Galeano, na Feira do Livro de Frankfurt – naquela ocasião, 1976, dedicada à literatura latino-americana –, e o do colombiano Gabriel García Marquez, quando do recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1982. Segundo Nepomuceno (2015), Galeano “traçou um retrato nítido – e um diagnóstico esclarecedor – de uma realidade fantasmagórica”, inserida em regimes autoritários – tendo em vista que, naquele momento, na América do Sul, apenas dois países (Colômbia e Venezuela) viviam em uma democracia e, ainda assim, sob tensão. Quanto ao Prêmio Nobel, relatou ele:

[...] Após relembrar passagens alucinantes da nossa alucinada história, desde o assombro dos chamados descobridores ao tropeçarem com uma realidade fulgurante que desconheciam e descrever os horrores e reivindicar esperanças naqueles mesmos tempos prechos de brutalidade mencionados por Galeano, dizia García Marquez: “Eu me atrevo a pensar que é essa realidade descomunal e não só a sua expressão literária que neste ano mereceu a atenção da Academia Sueca de Letras”. Era uma espécie de reconhecimento daquilo que ele – e muitos outros escritores e artistas latino-americanos – sabia na pele: nesta nossa América, a realidade é muito mais criativa e surpreendente do que a mais fértil e enlouquecida das imaginações. Quem merecia o prêmio, dizia ele, era aquela realidade que ninguém saberia inventar (NEPOMUCENO, 2015).

Foi a partir dessa realidade, em sua versão século XXI, que o Cena CumpliCidades levou adiante suas experiências artístico-culturais independentes nos anos de 2015 e 2016. Tratava-se de uma iniciativa contextual, com novas leituras de território e dos territórios, comprometendo-se com suas respectivas conjunturas, que sabem ser plenas de possibilidades e profundamente configuráveis.

A proposição para essas edições do Cena CumpliCidades colocaria o festival no cenário da América Ibérica, estabelecendo uma plataforma de difusão, principalmente da dança, mas também da música, em cidades como Olinda-PE, Recife-PE, João Pessoa-PB, Natal-RN e Buenos Aires. Era uma proposta ousada e um novo conceito de festival.

Com uma constituição rizomática, totalmente horizontal, a partir de então, o evento configurou-se em uma plataforma interativa, cujo propósito foi promover a integração entre cidades/contextos, a partir dos “festivais”. Estes

foram ações descentralizadas, comprometidamente diluídas, abertas a ideias, potencialmente expansivas. A intenção era reterritorializar a partir da ação cultural com pretensões de criar centros em periferias.

Além das almeçadas relações sul-americanas, a realização de um circuito de espetáculos envolvendo cidades do Nordeste, primeiramente se justificava pela proximidade, e até afinidade, entre as quatro cidades e pela produção artística na dança, além do potencial cultural e turístico – que se apresenta como um campo fértil para eventuais desdobramentos.

Acrescentava-se a essas características a equidistância e o fato de que juntas possuíam grande potencial de configuração de um circuito regional (sabidamente um antigo princípio do evento) como também da ampliação e formação de novos públicos. Por outro lado, observou-se que frequentemente essas cidades não participavam dos circuitos de importantes espetáculos de companhias do Brasil e do exterior, uma vez que não estavam em nenhuma rota de circulação cultural do país. Como não havia, surgia a possibilidade de sua criação.

Tendo em vista que “um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência... um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. (...) E o espaço é um cruzamento de móveis” (CERTAU, 1998, p. 201). O Festival verticalizou outra premissa sua, a valorização do espaço urbano, com a inserção de manifestações artísticas na paisagem das cidades, visando dar mais vida ao cotidiano dos lugares com relações de coexistência e oportunizando a moradores e turistas alternativas de apreciação artística, lazer e cultura de acordo com as características de cada uma delas.

Assim, além das relações extramuros pelo viés da arte, o Festival articulou-se no plural, integrando artistas, espaços, cidades e países, apesar de eventuais diferenças culturais, econômicas e sociais. Apresentou-se como um encontro de mundos, envolvendo artistas representativos da dança nacional e internacional num processo de intercâmbio, que apostou, no lado brasileiro, em uma maior federalização das atividades artísticas.

Esse modelo envolveu novas territorialidades e a possibilidade de desenvolvimento de uma aba prática no campo desta pesquisa, possibilitando a averiguação da hipótese de viabilidade de um inusitado circuito transfronteira.

**Programação** – em 2015, em Buenos Aires, a programação foi de 07 a 28 de outubro; em João Pessoa, de 31 de outubro a 02 de novembro; em Recife, começou no dia 29 de outubro e seguiu até 06 de novembro. Em Olinda, teve início no dia 31 de outubro e se estendeu até o dia 08 de novembro, com uma programação totalmente gratuita. Nas demais cidades, foram praticados preços populares de R\$ 20,00 e R\$ 10,00 (ou correspondente).

Em Buenos Aires, inicialmente o festival estabeleceu parceria com a Extensão Acadêmica da Área Transdepartamental da Faculdade de Crítica de Artes da Universidad Nacional del Arte – UNA, compartilhando a ação Danza Expandida com os seguintes cursos, que também visavam a seus encerramentos com apresentação de resultados performáticos:

The poster features a background image of a person's hands holding a complex, wireframe-like structure. The text is overlaid on this image. At the top left, it says 'PETROBRAS' and 'Crítica de Artes presentan'. To the right, a purple bar contains the text 'CICLO DE EXTENSIÓN'. The main title 'CENA CUMPLI DANZA CIDADES EXPANDIDA' is in large, bold, yellow and white letters. Below the title, a paragraph of text describes the course. On the left side, there are several boxes containing details about the course: 'DOCENTES', 'FECHAS', 'NIVEL', 'CONTACTO', 'LUGAR', 'AUSPICIA', 'APOYA', and 'REALIZA'. At the bottom right, there is a section for 'ACTIVIDADES GRATUITAS'.

**DOCENTES** Cecilia Levantesi | Susana Temperley

**FECHAS** 7 - 28 de octubre cuatro clases semanales (un mes) | 18.30 a 21.00

**NIVEL** Principiantes - Intermedio

**CONTACTO** (54 11) 4371 7160 / 5252 criticaartes@una.edu.ar criticaextension@una.edu.ar

**LUGAR** Universidad Nacional de las Artes - UNA - Crítica de Artes (Bartolomé Mitre 1869, Buenos Aires)

**AUSPICIA** PETROBRAS

**APOYA** UNA

**REALIZA** CENA CUMPLI CIDADES

**OBJETOS EN DANZA - UNA APROXIMACIÓN A LA INTERACCIÓN CON OBJETOS EN LAS ARTES DEL MOVIMIENTO**

Desde el aspecto práctico, partiremos de la idea de que la inclusión de los objetos en una obra propone una formación y entrenamiento en prácticas de improvisación y composición especializadas. De este modo, abordaremos la etapa compositiva de la puesta escénica, profundizando sobre los criterios de elección de los objetos en función de la interacción entre sujeto y objeto, y la influencia de estos últimos en las dinámicas propias de otros elementos del hecho escénico (espacio, el tiempo, el movimiento del cuerpo, la gestualidad, etc).

**Cecilia Levantesi** es Licenciada en composición coreográfica mención danza. Investigadora y docente del Departamento Artes del Movimiento de la UNA, donde dicta técnica de la Danza Clásica I a IV y Composición Coreográfica en Danza Teatro I a II. Docente en Extensión Universitaria de la UNA y en la Escuela Municipal de Danzas Aida Mastrazzi del G.C.B.A. Fue Directora del proyecto de producciones en proceso del Centro Cultural Adán Buenosayres del G.C.B.A. Compositora e intérprete, participando en diversas producciones en festivales y encuentros de danza y teatro. Miembro jurado en congresos internacionales y nacionales de danza.

**Susana Temperley** es Licenciada en Comunicación Social y posgraduada de la Especialización en Crítica de Artes y docente en el Área de Crítica de Artes de la UNA, donde dicta Semiótica y Teoría de la Comunicación y Semiótica General y es profesora invitada en el Seminario Crítica de Danza. Es doctoranda en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires con el proyecto "La Danza y sus bordes".

**ACTIVIDADES GRATUITAS**

FIGURA 32: Curso Objetos em Dança - aproximação à interação com as artes do movimento, Buenos Aires, Argentina. Fonte: Produção do Festival Cena CumpliCidades 2015

**BR PETROBRAS** **Crítica de Artes**  
presentan

**CICLO DE EXTENSIÓN**

**CENA CUMPLI CIDADES** **DANZA EXPANDIDA**

**PÚBLICO** Cualquier persona tanto con inquietudes filosóficas como de manejo del cuerpo; gente interesada en las posibilidades de las artes del movimiento como actividad artística; pero también más allá de sus potencialidades estrictamente escénicas; docentes que busquen en el cuerpo una instancia didáctica y/o en la filosofía una instancia crítica. No será necesario poseer una contextura física particular ni habilidades especiales.

Nuestra propuesta consiste en investigar qué capacidades puede tener el arte del movimiento de aportar hacia una pedagogía no solo del cuerpo sino también a través del cuerpo. El curso propone un trabajo concreto a través de ejercicios corporales tamizados por la filosofía. Entendemos al cuerpo como pleno aparato cognoscitivo, no sólo en un sentido físico, en términos sensoriales, sino como un entramado físico-psíquico-histórico-social. En este sentido intentaremos ahondar en las posibilidades que tiene de aprender no sólo a moverse sino también a pensar.

**DOCENTES** Magdalena Casanova | Javier Schargorodsky

**FECHAS** 14, 15, 20, 21, 22 de octubre - 15h a las 18h

**CONTACTO**  
[54.11] 4371.7160 / 5252  
criticadeartes.una.edu.ar  
critica.extension@una.edu.ar

**LUGAR** Universidad Nacional de las Artes - UNA - Crítica de Artes (Bartolomé Mitre 1869, Buenos Aires)

AUSPICIA  
**BR PETROBRAS**

APOIA  
**UNA**

REALIZA  
GOBIERNO FEDERAL **BR/ESI**  
PATETA EDUCADORA  
**CENA CUMPLI CIDADES**  
Asoc. Artistas Integrados

**FILOKINESIS - INDAGACIONES CORPORALES DE LAS CONCEPCIONES DEL CUERPO**

Las actividades estarán destinadas a entender las habitualidades del cuerpo actual como contingentes, como resultado de ciertos procesos histórico-culturales y en consecuencia, modificables. De esta manera, el cuerpo podrá ser pasible de cambiar y/o ampliar sus posibilidades expresivas. Nos interrogaremos acerca de la posibilidad de que un desarrollo de las aptitudes corporales potencie un desarrollo de las aptitudes intelectuales y, principalmente, si es lícito realizar tal división. Por tanto, partiendo de algunas concepciones filosóficas del cuerpo en la historia occidental, indagaremos en torno a la posibilidad de un pensamiento corporal/conceptual y revisaremos de qué modo los elementos trabajados pueden convertirse, a su vez, en herramienta expresiva, en material de investigación escénica y de movimiento.

**Magdalena Casanova** - bailarina y profesora de danza contemporánea (Arte XXI). Maestranda en Crítica y Difusión de las Artes en UNA (Tesis en proceso: "La danza contemporánea y su escritura crítica"). Miembro del proyecto "Filokinesis", beca de investigación del Fondo Nacional de las Artes. Como crítica colabora en varias publicaciones online [asalallenaonline.com.ar, artecriticas.com.ar y melografias.com.ar]. Dicta clases de danza e improvisación en El garage de Olaguer y en Salón Indien. Como intérprete bailó en varias creaciones independientes. Las más recientes: Con el mar y la mano que tacha, ambas con dirección de Paula Banfi.

**Javier Schargorodsky** - Profesor de Filosofía (UBA). Auxiliar docente de Introducción al Pensamiento Científico (CBC - UBA). Adscripto a la cátedra de Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza en Filosofía (FFyL - UBA). Integrante del proyecto UNDAVCyT "Prácticas corporales institucionalizadas en el área metropolitana sur de la Provincia de Buenos Aires". Miembro del proyecto "Filokinesis", beca de investigación del Fondo Nacional de las Artes. Ha presentado numerosas ponencias y ha intervenido como coordinador en diversas reuniones académicas.

**ACTIVIDADES GRATUITAS**

Fonte: Produção do Festival Cena CumpliCidades 2015

FIGURA 33: Curso Filokinesis – indagações corporais das concepções do corpo

Simbolicamente, a abertura do Festival na capital portenha se deu na Faculdade de Crítica de Artes com a constituição de uma mesa cujos trabalhos foram iniciados pela fala da decana da instituição. À mesa, estavam Arnaldo Siqueira, Susana Temperley, Sebastião Soares e Jimena García Blaya. Esta última artista independente e gestora do espaço Café Müller, que

juntamente com o ELKAKFA Espacio Teatral, acolheram a programação cênica composta de quatro apresentações artísticas de duas companhias estrangeiras, uma coreana e outra suíça. Trabalhos:

*ApersonA* – Ioannes Mandafounis, Teatro ELKAFKA, 22.10.15

*N(own)ow* – Giga Company, Teatro ELKAFKA, 23.10.15

*Traces e Chaosmos* - 24 de octubre Café Müller Club de Danza

Divulgação mural de Crítica de Artes - UNA

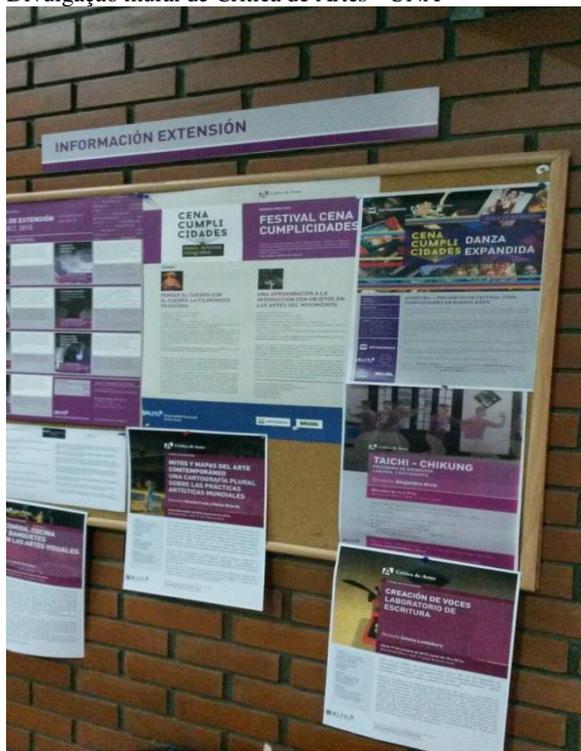


Foto: Arnaldo Siqueira

FIGURA 34: Divulgação mural de Crítica de Artes – UNA  
Mandafounis



Fonte: Cia Ioannis Mandafounis

FIGURA 35: *ApersonA* – Ioannis

No Brasil, a programação também compreendeu apresentações coordenadas pelo Festival em Recife-PE, João Pessoa-PB e Belo Horizonte-MG, da turnê brasileira da Companhia Carolyn Carlson, além de Fortaleza, pela Bienal de Dança do Ceará. A horizontalidade que o evento buscava se evidenciou logo na escolha de João Pessoa para dar início à turnê sul-americana da Cia HURyCAN, da Espanha, que, após estrear nessa cidade, se apresentou em Recife, Olinda, Assunção-PAR e Córdoba-ARG. Outro exemplo que demonstra o Festival ansiar por algo mais do que, por exemplo – uma simples extensão para completar o conjunto de praças da turnê – foi o

investimento de recursos próprios para levar dois trabalhos da companhia de Carolyn Carlson a João Pessoa.

Essa coreógrafa americana é seguramente uma das personalidades vivas mais importantes da dança mundial. Presente em vários compêndios de História da Dança, a artista radicada na França, desde a década de 1970 – onde desenvolveu o Grupo de Pesquisa Teatral da Ópera de Paris –, trouxe na sua turnê pelo Brasil, em 2015, dois trabalhos. Um deles, *Burning* – era sua mais recente criação –, havia estreado em Paris três meses antes. A outra obra, *Immersion*, por si só, constituiu-se um fato histórico, pois contava com a presença da artista em cena dançando.

Detentora do título de *Chevalier des Arts et des Lettres* da República francesa, a artista tem em seu currículo mais de 100 criações – um grande número das quais são marcos na história da dança. Desse modo, foi compreensível quando, em 2006, seu trabalho recebeu o primeiro Leão de Ouro dado a um coreógrafo pela Bienal de Veneza.



Fonte: Produção Cena CumpliCidade 2015

FIGURA 36: *Burning e Immersion*, Carolyn Carlson

Também vem da França *Tordre*, o aclamado trabalho de Rachid Ouramdane, que, antes de embarcar ao Brasil, foi nomeado diretor do Centro Coreográfico de Grenoble.

Ainda no âmbito das ações apoiadas pela França, foi promovido, em Recife, o Seminário Arte como Estado de Encontro, abordando os festivais internacionais de dança do Brasil, principalmente os regionais assim como as estratégias e políticas de difusão e circulação artística à luz dos programas de internacionalização. Para tanto, contou com a participação de Christine Paly, do Institut Français de Paris, de Aymar Crosnier, do Centre National de Danse

e de diretores de festivais de Fortaleza-CE, Belo Horizonte-MG, Natal-RN, Salvador-BA, além da presença do adido cultural do Consulado da França em Recife. O Seminário foi coordenado pela pesquisadora Dr<sup>a</sup> Cássia Navas e integrou as atividades do Grupo de Pesquisa Topologias do Espetáculo: arte e identidade contemporâneas – Gepeto, do Instituto de Artes da Unicamp. Dentre as atividades programadas, estava um encontro com os convidados e a aplicação do Questionário Diretores/Programadores/Curadores Festivais de Dança e Outros, instrumento de captação de informações para esta pesquisa.

A programação do Festival reuniu ainda trabalhos de Burkina Faso: *Soufflé de Corps*, da tradicional família (griots) Konaté; do Uruguai: Quarteto Oorun; da Argentina: *La Wagner*, além dos citados cursos *Objetos en Danza e Pensar el Cuerpo con El Cuerpo: La Filokinesis*; da Suíça, vieram os já mencionados *ApersonA*, do grego Ioannis Madafounis; da Espanha: *Je Te Haime e Te Odiero*, da companhia HURyCAN; da Coreia: *N(own)ow*, *Traces* e *Chaosmos*, da companhia Blue Poet D.



Foto/divulgação

Fonte: Produção Cena CumpliCidades 2015

FIGURA 37: *N(own)ow*

No âmbito da produção de Recife, o festival acolheu a estreia de *Kriya*, de Fernanda Lisboa e o *Contra Espaço*, pesquisa de Cláudio Lacerda, que relaciona dança e a arquitetura desconstrutivista. De João Pessoa, participou *Sobrevivência dos Vagalumes*, trabalho de Joyce Barbosa.

Para além dessa programação de dança apresentada em teatros, o festival promoveu no Sítio Histórico da cidade de Olinda uma programação mirim e um repertório de atividades diversas, apresentadas gratuitamente em ruas e praças, tais como shows musicais, capoeira, clown, dança, teatro,

canto coral, caminhada cultural, contação de histórias, exposição, a ação “cena aberta” e oficinas variadas.

Para além das apresentações artísticas e atividades formativas e culturais, em geral pontuais, o Festival investiu ainda mais na divulgação virtual e impressa em folder do Circuito CumpliCidades de Ateliês, um roteiro que percorreu um conjunto de 25 ateliês olindenses previamente selecionados, acompanhado da distribuição gratuita (por todo o ano) de folders bilíngues com informações técnicas, estéticas e de serviço, dos ateliês.

Em síntese, estiveram presentes na edição 2015 do festival trabalhos da França, Suíça, Espanha, Coreia, Burkina Faso, Uruguai, Argentina, e Brasil. Ao todo, foram **16 trabalhos de dança** (sendo 11 internacionais e 5 nacionais) que realizaram **22 apresentações**. De música, foram 14 trabalhos e 15 apresentações. De teatro, 2 trabalhos. Também houve 1 seminário, 7 oficinas e outras 7 ações diversificadas: Exposição Bichos Fantásticos, Maratona de Histórias, Capoeira, Caminhada Cultural, Circuito de Ateliês, Cena Aberta, e festa. Tudo totaliza 47 ações. Destas, 32 são obras artísticas que realizaram 39 apresentações profissionais – e mais uma dezena de apresentações espontâneas acolhidas na ação Cena Aberta, na Praça do Carmo, no dia 08.11.2015, em Olinda.

Portanto, a programação totaliza **49 apresentações artísticas**, 7 oficinas e 7 ações diversas, somando **63 atrações** que tiveram lugar em 4 cidades (2 países), 6 teatros, 2 universidades, 1 escola estadual de dança, além de ruas, ladeiras, ateliês e espaços do Sítio Histórico de Olinda (nos quais tiveram mais destaque a Praça do Carmo e o Alto da Sé).

Na cidade de Olinda, o evento manteve postos de informações na Biblioteca Pública de Olinda e no famoso Quatro Cantos, além de existir uma permanente interação com o público por meio de mídias sociais.

- **2016**

“Há tempos atrás, uma grande atriz alemã me disse: ‘**Ache, depois procure!**’  
É nisso que acredito: primeiro criar e depois cuidar, lapidar, aperfeiçoar, analisar!”  
Sônia Mota (apud MOTA, 2009, p.102)

A despeito da inclusão da cidade de Natal no Cena CumpliCidades, esse foi um ano de aprimoramento, refinamento, sintonia fina, no qual menos

é mais. Nesse sentido, em Recife, o evento dispensou suas pautas antecipadamente reservadas no mais tradicional teatro da cidade, o Santa Isabel, e concentrou sua programação de oito dias em teatros, em programas diários duplos (triplos em duas noites), em apenas dois teatros vizinhos (e conjugados): o Apolo e o Hermilo Borba Filho. Além desses espaços, foram usadas salas do Museu de Artes Afro-Brasil Rolando Toro, da Aliança Francesa (Derby), do Paço da Alfândega (shopping) e do Espaço Endança (escola particular).

Na Argentina, a programação foi de 12 a 26 de outubro e teve lugar em dois teatros oficiais do Centro Cultural San Martín: Sala Muiño e Sala Alberdi. O acesso do Festival a esses espaços só foi possível pela parceria estabelecida com a Prodanza – instituição oficial responsável pelas ações de dança. Essa colaboração também permitiu ao Festival inserir artistas argentinos da cena independente na programação do evento nos teatros oficiais – espaço que comumente não lhes dão acesso. Além desses dois equipamentos do complexo teatral de Buenos Aires, também se programou no Centro Cultural Paco Urondo.

Em João Pessoa, a programação utilizou espaços da Universidade Federal da Paraíba-UFPB, na Galeria de Arte Lavandeira, no Centro de Comunicação Turismo e Artes; da Usina Cultural Energisa, na sala Vladimir Carvalho; e no Espaço Paralelo, da Paralelo Cia de Dança.

Em Natal, foram utilizadas salas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, do espaço Gira Dança, Casa da Ribeira, Espaço A3, Teatro Municipal de Parnamirim.

No geral, as ações do festival nas cinco cidades tiveram lugar em 6 teatros, 2 universidades (UFRN e UFPB), 1 escola estadual de dança (RN), 10 espaços culturais, 1 igreja, 1 biblioteca pública, além de ruas, ladeiras, ateliês e espaços do Sítio Histórico de Olinda (dentre os quais teve mais destaque o Alto da Sé).

O período de realização do Festival em Natal foi de 25 de outubro a 1 de novembro, seguido por João Pessoa, de 1 a 6 de novembro. Em Recife, a programação começou no dia 27 de outubro e seguiu até o 06 de novembro. Em Olinda, começou no dia 29 de outubro e se estendeu até o dia 04 de novembro. Nas demais cidades, foram praticados nos teatros preços

mais baratos que no ano anterior: R\$ 10,00 e R\$ 5,00. Contudo, ressalta-se que a programação formativa e *open air* foi gratuita em todas as cidades.

Para além das apresentações artísticas, essa aba pedagógica da programação promoveu atividades de formação (residências artísticas e oficinas) e deu continuidade à divulgação virtual e impressa (folder) dos trabalhos de artistas plásticos de Olinda por meio do Circuito CumpliCidades de Ateliês.

### Programação

Essa 6ª edição do festival Cena CumpliCidades teve uma meta clara na programação: ser um evento que prioriza os espetáculos de dança e o intercâmbio entre países ibero-americanos. Foram 10 trabalhos desse segmento que realizaram 14 apresentações: *Nije* (Uruguai), *Fua* (Uruguai), *Turbio* (Argentina), *MoralAmorallnmoral* (Argentina), *De cómo estar con otros* (Argentina), *Moeraki* (Argentina), *Otra Frecuencia* (Argentina), *Contato Sonoro* (Argentina), *Caminos* (Peru), *Jambology* (Barcelona).

No âmbito das ações realizadas junto ao projeto FranceDanse Brasil (mobilidade de 16 companhias francesas por 15 cidades brasileiras), o Festival programou 3 trabalhos que realizaram 7 apresentações em 3 cidades: *Accidens-ce qui arrive* Groupe (Entorse), *Hyperterrestre* e *La Conférence Dansée*, que passaram por Natal, Recife e João Pessoa.



Fonte: Produção Festival      Foto: Juliana Teles  
 FIGURA 38: *Accidens-ce qui arrive* Groupe Entorse-França

Além dos franceses, a edição 2016 reuniu ainda trabalhos do Canadá, da Espanha e da Suíça, a exemplo de *One One One* e *Twisted Pair*,

do premiado artista grego, Ioannis Madafounis, que realizou 5 apresentações em 3 cidades do Nordeste.

No âmbito da produção de Recife, o festival acolheu a estreia de *Como Manter-se Vivo?*, de Flávia Pinheiro, assim como *Contato Sonoro*, um outro trabalho de colaboração dessa artista com o argentino Leandro Olivan; e programou apresentações de Peba-PE em Natal-RN.

Entre os demais trabalhos nacionais de dança, incluíam-se: *Homem Torto*-SP, Eduardo Fukushima; *Caricat's*-RN, Entre Nós Coletivo de Criação; *Adorno da Realidade*, Cia Lamira Artes Cênicas-TO; *Plongée*-SP, Ilana Elkis e Joana Ferraz; *Hedonês*-RJ; *Para Todas as Marias*-MG; *Dança que Ninguém que Ver*-RN, Giradança; *Intérpretes em Crise*-SP, Clarice Lima e Aline Bonamin; *Encanta o meu jardim*-CE, Rosa Primo.

Com sua programação costumeiramente gratuita, Olinda recebeu atividades diversas, apresentadas gratuitamente em uma igreja, uma biblioteca pública, um terminal de ônibus e no aprazível Alto da Sé. No palco, tiveram lugar os shows: *Esquartejada*, da cantora pernambucana Aninha Martins e o aclamado *Jambology* da banda barcelonesa Los Mambo Jambo (primeira vez no Brasil), realizando apresentações em Olinda e Natal.

Em síntese, estiveram presentes na edição 2016 do festival trabalhos de 8 países. Ao todo, foram **26 trabalhos** (sendo 15 internacionais e 12 nacionais) que realizaram **46 apresentações**. No viés da formação, foram **2 residências artísticas**, **8 oficinas**. Tudo totaliza **56 ações**, além da ação do circuito dos ateliers portas abertas que durou todo o período do festival e se estende como uma ação contínua durante todo o ano.



Fonte: Produção do Festival  
FIGURA 39: *Fua*

Foto Ana Regina Moreira



Fonte: Produção

Foto: Arnaldo Siqueira

FIGURA 40: Hall do Teatro Hermilo

Dois aspectos marcaram essa edição: um, a resposta quantitativa e qualitativa de público; o outro, a realização de duas residências artísticas. A primeira, *Fua*, comandada pela artista uruguaia Federica Folco, teve trinta e sete inscrições de artistas, estudantes de dança e pessoas interessadas, contando com a participação de vinte e cinco delas na apresentação do resultado no Teatro Hermilo Borba Filho em Recife.

A segunda foi mais extensa e levou profissionais de uma companhia suíça a Natal. O projeto Overseas Culture Interchange se subdividia em duas residências destinadas a bailarinos de dança contemporânea e luminotécnicos. A primeira com duração de quatro semanas se dividiu em duas fases, sendo uma semana de workshop para 30 alunos (duas turmas), e outras três semanas dedicadas à criação artística com bailarinos selecionados nas aulas. Foi realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN, no espaço Gira Dança e na Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão-EDTAM. A segunda teve lugar no Teatro de Cultura Popular Chico Daniel (TCP), equipamento cultural do Governo do Estado, Fundação José Augusto, tendo sido dirigida a iniciação e capacitação de técnicos de iluminação.

No final do processo, fez-se uma demonstração (com oito bailarinos) do trabalho realizado no workshop e a apresentação do trabalho *História/Container*, peça coreográfica, que nasceu da residência artística. A seguir, extrato da ficha técnica dos trabalhos:

**DEMONSTRAÇÃO**

Impulso coreográfico: Emilia Giudicelli

Bailarinos: Ana Carolina Brindarolli, Thaise Galvao, Iego José, Wilson Macario, Ariadne Medeiros, Luma de Oliveira, Tatyelly Paulino e Gustavo Santos.

Direção técnica: David Kretonic

**HISTORIA/CONTAINER**

Impulso coreográfico: Emilia Giudicelli

Coreografia: Emilia Giudicelli, Alexandre Américo, René Loui, Manuel Castomo Mussundza e Diogo Ricardo

Contribuição artística: Ioannis Mandafounis

Bailarinos: René Loui, Manuel Castomo Mussundza, Diogo Ricardo

Direção Residência Técnica: David Kretonic

Produção: Overseas Culture Interchange e CumpliCidades-Associação de Artistas Integrados

Parceiros: Festival Cena CumpliCidades, Universidade Federal do Rio Grande do Norte-DEART-PPGARc, Palco Gira Dança, Teatro de Cultura Popular(TCP), Fondation Fluxum | Flux Laboratory

Patrocínio: Pro Helvetia – Fundação Suíça para a cultura, Estado de Genebra, Artlink.

Realização: Funarte – MinC (CENA CUMPLICIDADES, 2016).

O segundo momento desse projeto consistiu em apresentações de História/Container com o trio de brasileiros em Genebra, no mês de dezembro de 2016, dividindo o programa com a peça One One One, da companhia suíça, Ioannis Mandafounis. Abaixo, reprodução da divulgação bilíngüe.

FLUX LABORATORY

PRÉSENTE | PRESENTS  
"HISTORIA | CONTAINER, ONE ONE ONE"  
OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE



FIGURA 4: História/Contain Foto: ©david kretonic

**"HISTORIA-CONTAINER, ONE ONE ONE" – OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE**

FLUX LABORATORY | GENÈVE

PERFORMANCES

08-11.12.2016 | 19:00

DU 8 AU 11 DÉCEMBRE 2016, LE FLUX LABORATORY DONNE CARTE BLANCHE À **OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE** QUI A IMAGINÉ UN PROJET AUX FRONTIÈRES DE L'ART ET DU SOCIAL EN DÉVELOPPANT DES ATELIERS DE TECHNIQUE

LUMIÈRE ET DANSE AU BRÉSIL.

DU 8 AU 10 DÉCEMBRE, CES SOIRÉES PRÉSENTERONT DEUX PIÈCES CHORÉGRAPHIQUES. **HISTORIA-CONTAINER**, CRÉÉE PAR RENÉ LOUI, MANUEL CASTOMO MUSSUNDZA ET DIOGO RICARDO LORS DE LEUR RÉSIDENCE À NATAL, SOUS LA DIRECTION D'EMILIA GIUDICELLI ET DE IOANNIS MANDAFOUNIS; AINSI QUE **ONE ONE ONE**, UNE PIÈCE DE LA COMPAGNIE IOANNIS MANDAFOUNIS QUI A DÉJÀ ÉTÉ PRÉSENTÉE À MAINTES REPRISES DE PART LE MONDE.

LE 11 DÉCEMBRE, LA DERNIÈRE SOIRÉE DE CE PROGRAMME SERA L'OCCASION DE DÉVOILER LE **TRAVAIL PERSONNEL** DE RENÉ LOUI, MANUEL CASTOMO MUSSUNDZA ET DIOGO RICARDO. UNE SOIRÉE DÉDIÉE AU PARTAGE ET À LA DÉCOUVERTE.

#### PERFORMANCES

08-11.12.2016 | 19:00

FROM DECEMBER 8TH THROUGH DECEMBER 11TH, 2016, FLUX LABORATORY IS HANDING THINGS OVER TO **OVERSEAS CULTURE INTERCHANGE** ON THE OCCASION OF A NEW COLLABORATION EXPLORING SOCIETY IN CONNECTION WITH ARTS THROUGH A SERIES OF WORKSHOPS IN LIGHTING TECHNIQUES AND DANCE, IN NATAL, BRAZIL.

FROM DECEMBER 8TH THROUGH 10TH, THESE EVENINGS PRESENTED AT FLUX LABORATORY WILL MERGE TWO CHOREOGRAPHIC PIECES. **HISTORIA-CONTAINER**, CREATED BY RENÉ LOUI, MANUEL CASTOMO MUSSUNDZA AND DIOGO RICARDO FROM THEIR RESIDENCY IN NATAL UNDER THE DIRECTION OF EMILIA GIUDICELLI AND IOANNIS MANDAFOUNIS; AND **ONE ONE ONE**, A PIECE BY IOANNIS MANDAFOUNIS' COMPANY THAT HAS BEEN PRESENTED ON NUMEROUS OCCASIONS AROUND THE WORLD.

ON DECEMBER 11TH, THIS LAST EVENING WILL BE THE OPPORTUNITY TO REVEAL THE **PERSONAL WORK** OF RENÉ LOUI, MANUEL CASTOMO MUSSUNDZA AND DIOGO RICARDO. AN EVENING DEDICATED TO THE SHARING AND TO THE DISCOVERY.<sup>105</sup>

As relações com a Suíça haviam se iniciado no festival Swiss Dance Days, em fevereiro de 2015, em Zurique. No mesmo ano, o Cena CumpliciCidades programou a companhia suíça Ioannis Mandafounis em Buenos Aires e em Recife, tendo nessa ocasião delineado esse projeto de residência com bailarinos brasileiros para 2016, com a condição de que o resultado fosse apresentado na Suíça.

<sup>105</sup> Fonte: [www.fluxlaboratory.com](http://www.fluxlaboratory.com)

Nos Jogos Olímpicos Rio 2016, o Cena CumpliciCidades aprovou projeto para a Mostra Funarte de Festivais 2016, no período de 16 a 21 de agosto (terça a domingo), no Teatro Cacilda Becker, às 20h, com uma programação nacional abrangente e diversificada, uma vez que incluiu companhias e artistas provenientes de três regiões: Norte, Nordeste e Sudeste, com trabalhos de seis estados brasileiros: Tocantins, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro.

Nessa programação reuniu trabalhos que contemplavam a diversidade étnica brasileira e a variedade estética que compõe a dança no Brasil. Neste viés, destacou-se logo na estreia o grupo Lamira de Tocantins com *Do Repente*, cuja poética foi elaborada em torno do universo do Romancero Popular do Nordeste brasileiro. O trabalho proporcionou uma viagem nas figuras do poeta cantador, do coquista, do aboiador, do glosador, do cordelista, do mamulengueiro e da influência desses elementos na formação da diversidade cultural do País. A poética do espetáculo levou para o público uma mistura instigante entre a dramaturgia do gesto, do teatro e da dança. A montagem, bem conhecida, já tinha sido apresentada mais de 80 vezes, em mais de 60 cidades brasileiras.

A programação compôs um conjunto harmônico de temáticas e propostas culturais e estéticas variadas que teve o propósito de promover uma rica visão da produção brasileira apresentando encontros inusitados e inéditos. Um exemplo disso foi a performance-instalação *Para Todas as Marias*, de Cris Oliveira: um trabalho poético e refinado sobre o universo da sexualidade e do corpo feminino composto por uma cenografia de flores e frutos que aguçam a percepção sensorial. A performance dividiu a noite com a alegria e celebração do *Frevo Misto Quente* cujos artistas, Otávio Bastos e Spok, que realizaram um surpreendente diálogo artístico com a dança no qual ora a música regia a “conversa”, ora a dança inspirava o músico.

Nesse propósito de apresentar trabalhos representativos de criadores significativos da dança contemporânea do Brasil, a programação exibiu também *Homem Invisível*, uma estreia nacional de um dos mais laboriosos coreógrafos do país, Mário Nascimento.

Por fim, a agenda de espetáculos contemplou um segmento cada vez mais forte no Brasil: o de trabalhos compostos e protagonizados por corpos

diferenciados, portadores de deficiências. *Sobre Todas as Coisas*, da Companhia Giradança de Natal e *Corpo Sobre Tela*, de Marcos Abranches, foram as peças que representaram esse tema.

Dessa maneira, o Cena CumpliCidades articulou-se com a diversidade de culturas e povos presentes nas olimpíadas Rio 2016, integrando cidades, estados e culturas brasileiras na diversidade de obras dançadas. A seguir *flyers* da programação.

**CENA CUMPLI CIDADES**  
RIO 2016  
TEATRO CACILDA BECKER  
16 a 21 de agosto  
PROGRAMAÇÃO GRATUITA

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**16 AGO TER**  
20h

**DO REPENTE**  
LAMIRA ARTES CÊNICAS / TO

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**CENA CUMPLI CIDADES**  
RIO 2016  
TEATRO CACILDA BECKER  
16 a 21 de agosto  
PROGRAMAÇÃO GRATUITA

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**17 AGO QUA**  
20h

**PARA TODAS AS MARIAS**  
CRIS OLIVEIRA/MG

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**CENA CUMPLI CIDADES**  
RIO 2016  
TEATRO CACILDA BECKER  
16 a 21 de agosto  
PROGRAMAÇÃO GRATUITA

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**17 AGO TER**  
20:50h

**FREVO MISTO QUENTE**  
SPOK E OTÁVIO BASTOS/PE

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**CENA CUMPLI CIDADES**  
RIO 2016  
TEATRO CACILDA BECKER  
16 a 21 de agosto  
PROGRAMAÇÃO GRATUITA

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**18 AGO QUI**  
20h

**JOGO DE DAMAS**  
CIA ESTHER WEITZMAN/ RJ

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**CENA CUMPLI CIDADES**  
RIO 2016  
TEATRO CACILDA BECKER  
16 a 21 de agosto  
PROGRAMAÇÃO GRATUITA

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016

**19 AGO SEX**  
20h

**SOBRE TODAS AS COISAS**  
COMPANHIA GIRADANÇA/RN

Patrocínio: funarte, MINISTÉRIO DA CULTURA, BRASIL  
Realização: CENA CUMPLI CIDADES  
Este projeto foi contemplado pelo Edital Mostra Funarte de Festivais 2016



FIGURA 42: Flyers da programação Cena CumpliCidades nas Olimpíadas 2016.

No seu atual momento, o evento tem reunido esforços e investimento na diversificação de possibilidades de intercâmbio e referências em dança, gerando novos condutos de diálogo nos âmbitos nacional e internacional, de modo que, à medida que adentra a região Nordeste, também se lança além-fronteiras.

Embora inusitadas, as experiências do Cena CumpliCidades acabam por se inserir em um considerado efervescente contexto ibero-americano de centros independentes que levam adiante preciosas estratégias de transformação social a partir de novas lógicas de atuação e do abordado contexto das tecnologias sociais.

Um dos ícones desse contexto que se amalgamou a partir de espaços físicos (e logo depois passou para os digitais, redes e, com o CumpliCidades, para as ações) foi o mARTadero em Cochabamba, na Bolívia. A ele, juntaram-se vários outros como telARTES, JUNTOS, CulturaPeru, e mais recentemente, Nave, no Chile; só para citar alguns. Diferentemente dos mapeamentos e cartografias de outrora, esses chamados novos territórios da cultura não se definem por seus limites e fronteiras, mas por suas continuidades, condição na qual o Cena CumpliCidades se vê identificado, como, aliás, ficou devidamente demonstrado nesta pesquisa.

Fala-se atualmente de cultura que se torna topológica, tanto que se define – hoje mais que nunca – pela sua capacidade de gerar conjunções e por seu estado em constante mudança (LURY; PARISI; TERRANOVA, 2012), como bem discorre Mauricio Delfín, do CulturaPeru:

Nos referimos verdadeiramente a uma nova ordem da continuidade espaço-tempo para formas de vida econômica, política e cultural. Esta cultura topológica introduz continuidades a um mundo que normalmente se concebe descontínuo e fragmentado; a vida cultural se faz legível por sua capacidade para gerar interrelações, conectar e descentralizar. É a partir dessa lógica que podemos entender as novas territorialidades que descreve Fernando García, as mesmas que definem não uma ordem geográfica, mas uma condição cultural de construção e preparação para a mudança (DELFÍN, 2014, p.104).

É consenso entre tais autores que essa nova topologia da cultura é fruto direto de tecnologias sociais (tais como colaboração, cooperação, autogestão, etc.) e digitais (redes, data, fluxos, etc.) que, em combinações de realidade e virtualidade, são ferramentas para a criação de oportunidades múltiplas e emancipatórias.

Algo comum a todos que estão inseridos nesse contexto é que são valentes e essencialmente ativistas, provocando ações (e interações) e apresentando medidas sempre construtivas e com estratégias intermediadoras – que conectam realidades – e inclusivas – que facilitam a consciência, a con-vivência, o con-senso – a partir de enfoques adequadamente *tecno-lógicos*. Assim, conseguem ir levando milagrosamente adiante múltiplos festivais nacionais e internacionais de teatro, dança, [...] (GARCIA, 2014, p.100).

Para tanto, faz-se necessário militância constante nessa realidade “muito mais criativa e surpreendente do que a mais fértil e enlouquecida das imaginações” (OBSERVATÓRIO, 2015, p.18), comum a todos os períodos abordados nesta pesquisa: percursos que nos levam a agenciar o presente frágil com vistas ao futuro possível e transitório, projetando o atual com base na vivência do passado, trabalhando com paixão, pois, como disse o recifense Néilson Rodrigues: “Sem paixão não dá nem para chupar picolé” (REVISTA BULA, 2016).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O histórico-documental de acontecimentos da dança no Recife, apresentado pela pesquisa, põe em evidência enredamentos, circunstâncias e dinâmicas interativas com o contexto local e nacional.

Ao destacar com detalhes as bases nas quais operavam as relações de dança na cidade a partir de iniciativas de ensino não formal, a pesquisa traz um percurso de agenciamentos envolvendo sequencialmente escolas, grupos e companhias. Primeiramente, percebe-se que a atuação hegemônica das escolas particulares no ensino de dança apresentava certas ambivalências.

Embora essas estruturas adotassem procedimentos de autossustentabilidade, que lhes permitiam manter em alta a prática entre amadores e artistas em busca de consolidação – além de constituir e prover uma respectiva cadeia produtiva –, elas careciam de posicionamento poético, pedagógico e político elevados, uma vez que esses procedimentos eram motivados por interesses comerciais e constituíam práticas liberais de economia de mercado, sem qualquer interferência governamental. Ademais, contribuía para uma conjuntura de êxodo para aqueles que aspiravam a outras condições na estrutura dessas escolas, ou ainda, desejavam a formação e prática da dança em uma perspectiva diferente da corrente.

Se, por um lado, prevaleciam tais aspectos, por outro, esses estabelecimentos acabaram por configurar um papel iniciador e até formador, considerado relevante, posto que, mal ou bem, tais estruturas se constituíram, durante muito tempo, nas únicas opções de acesso à dança. Desse ponto de vista, pode-se afirmar que, em épocas de total inexistência ou alcance de políticas culturais, foram essas escolas que estimularam e mantiveram a prática da dança e desenvolveram sensibilidades artísticas.

Destaca-se, pois, que tais organizações garantiram através de várias gerações<sup>106</sup> a prática da dança em larga escala por parte de amadores e semiamadores – além de favorecer a atividade de artistas em busca de reconhecimento e da profissionalização possível. Dessa maneira, atuando a longo prazo, seus processos de aprendizagem e transmissão contribuíram para

---

<sup>106</sup> No caso do Recife, com especial ênfase no período entre 1950 e primeira metade de 1990, abrangido pela pesquisa.

ampliação de repertórios de gosto, sensibilidades ao fazer artístico e o bolsão de amadorismo no qual se encontra a maioria das pessoas que se sentem participantes desse universo. O trabalho demonstrou que tais estruturas na sua conjuntura hegemônica desempenharam historicamente esse papel e que poderiam fazê-lo também no presente (juntamente com ONGs e associações com projetos sócio-artístico-culturais) em interação com as universidades, por exemplo; podendo ser a partir de iniciativas de extensão universitária, ou mesmo de projetos de pesquisa e/ou atividades de seus respectivos grupos de pesquisa.

Nesse caso, o necessário agenciamento de nexos entre esses estabelecimentos de ensino não formal e a Academia dilatária socialmente as práticas amadoras, entendidas como viveiro, nas quais germinam e, por vezes, consolidam-se percursos que levam a diversas possibilidades de exercício profissional – no atual ampliado leque de atuação do profissional da dança.

Tal diversidade no campo de trabalho da dança configurou-se no crescimento quantitativo da Educação Superior no Brasil, no adensamento do ensino formal de dança no país e no imperativo crescente dos festivais de dança quanto à qualificação profissional. Toda essa ambiência propiciou o surgimento de “novas” funções e possibilidades de atividade profissional com dança.

Assim, percebe-se que é no potencial presente no contingente dos estabelecimentos de ensino não formal e nas ambiguidades de suas atuações que residem possibilidades de interações positivas com o universo acadêmico, como uma das alternativas de constituição sistêmica de renovações qualitativas na formação artística geral de plateias e futuros artistas.

Igualmente também se apresenta à academia – e com perspectiva de altos níveis de benefícios para a dança, tanto no âmbito da universidade quanto na esfera artística fora dela –, o desafio da interação entre pesquisa acadêmica e pesquisa artística em dança, configurando, assim, outra necessidade premente: a do trânsito da arte na universidade – nesse caso, por meio da dança em estudos/trabalhos (e mostras) de colaboração teórico-práticos.

É evidente que os papéis da universidade e das escolas particulares são distintos, assim como o propósito da criação artística, porém também é

indubitável que a dança necessite que tais instâncias interajam, desfazendo equívocos que as colocam como práticas antagônicas. Encontrar um ponto de convergência nos interesses em jogo torna-se, pois, uma questão crucial já assinalada por outros pesquisadores.

Essas considerações são baseadas em apontamentos da pesquisa que circunscrevem instâncias, cujas otimizações estão amparadas na premissa da mobilidade da informação artística.

Ao reconhecer os recursos potenciais inerentes ao trânsito artístico de natureza presencial, a pesquisa apresentou ações culturais de caráter histórico, configuradas em corpos de baile, grupos e suas montagens em contraponto a propostas diferenciadas de iniciativas associativas e de profissionalização. Além, claro, dos festivais, que potencialmente são bons canais de fluxo de informações e praticamente desempenham uma função da ordem da política cultural – considerando a quantidade e importância do papel deles, em especial diante do problema histórico de circulação e escoamento de qualquer tipo de produção no país.

Sabidamente, as interações com a tradição popular estão presentes em diversas expressões artísticas brasileiras, sendo característica de uma parcela da dança do Recife, mas também procedimento presente na produção da dança do país em vários momentos e lugares, afigurando-se como um diferencial que surpreendeu Guy Darnet:

Descobri essa dança muito original e seus bailarinos que trabalhavam em direções muito diferentes, mas que, ao mesmo tempo, também estavam muito ligados às suas raízes. Para mim isso foi muito interessante porque a dança contemporânea na Europa se envergonha de suas raízes. É uma dança que se inspira muito mais nos grandes mestres americanos, como Merce Cunningham, do que nas tradições europeias mais antigas (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p.109).

Considerando tal ambiente da dança no país e suas dinâmicas interativas, bem como apontando uma produção histórica relevante, a pesquisa apresentou uma zona de transitividade dilatada nos agenciamentos da dança com diversas tradições culturais, focando o tema na perspectiva ampliada da história da dança.

A surpresa de Guy Darnet aconteceu em 1995, justo na segunda metade da década de 1990, considerada o ápice do movimento manguê-beat

(1994, CD *Da Lama ao Caos*), da retomada do movimento armorial com a *Demanda do Graal Dançado* (Grupo Grial, em 1998) e da redescoberta das tradições regionais, seja por artistas provenientes do Nordeste – como é o caso de Antonio Nóbrega e tantos outros –, seja por artistas nativos do Sudeste (ou de outras regiões) e interessados em danças e sons de diferentes tradições – como foi o caso da carioca Paula Nestorov com *Chegança e Orquestra*. Some-se a isso *Parabelo* (1997) do Grupo Corpo-MG, cuja música reuniu José Miguel Wisnik e Tom Zé abordando a pluralidade rítmica do Brasil, então se tem uma pequena ideia do potencial do trânsito da informação artística em fluxo interativo com tradições culturais, que contribuiu para uma passagem ao século XXI, caracterizada como “mistura enfiada”. (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p.29).

A pesquisa também apontou que, no século XXI, a dinâmica dos festivais locais do Nordeste, reconhecida por promover visibilidade e validação para a dança produzida na região em um contexto de quase isolamento, foi tomada por um processo de regionalização interconectada da dança – aqui entendido como descentralização (se considerado os centros culturais do país como polos) –, no qual passaram a atuar outros festivais (em redes de comunicação) surgidos em várias regiões (Nordeste e Sul, entre elas). Esses festivais mostraram-se comprometidos com a circulação da informação artística e profissional e não, com o conjunto de valores que caracterizavam os eventos condescendentes com os princípios e as práticas das escolas.

No contexto intrincado de hipercomplexas tramas, alguns festivais do início do século, como o Panorama-RJ, o Fórum Internacional de Dança/FID-MG, a Bienal de Dança do Ceará e o Festival de Dança do Recife deram sua resposta à espantosa e atraente emergência que se lhes apresentava naquele momento. Assim, toda uma conjuntura de florescimento da dança – sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento regional – teve, nesse processo, a ação dos festivais implicados no desenvolvimento artístico de seus respectivos contextos.

Dessa maneira, esta pesquisa explicita dados contextuais, eixos de ocorrências e estruturas que, vinculadas a lógicas processuais implícitas, oportunizaram a compreensão da dança na dimensão de sua complexidade, isto é, nos agenciamentos por ela promovidos e dos quais é resultante.

Nesse sentido, concluiu que a configuração dos denominados por ela *festivais do novo milênio* se deu na relação com as transformações mais intensas que passaram a operar na dinâmica cultural do país e também do mundo, exercendo forte influência para um cenário de florescimento efetivo da dança no Brasil, em particular, dos festivais, a partir do século XXI.

Desse modo, o estudo assinalou a internet, os mecanismos de fomento à cultura, além de agenciamentos decorrentes dessas instâncias, como eixos de ocorrências que propiciaram aos *festivais do novo milênio* em geral oportunidades de desenvolvimento organizacional e artístico. Dentre esses eventos, o subconjunto, formado pelo Panorama, FID e Festival de Dança do Recife, diferenciou-se ao promover, por meio da interação de seus agentes, um adensamento voltado para relações específicas como as do Circuito Brasileiro dos Festivais Internacionais de Dança, que resultaram em maior atuação dentro e fora do país.

A pesquisa também abordou a iniciativa intrarregional do Cena Movimento, oportunizada por toda essa conjuntura. Constituído como um circuito, teve como uma de suas utopias a motivação do estabelecimento de uma zona de mobilidade e produção em dança no país. Objetivou atenuar o desequilíbrio existente entre regiões e promover a viabilidade e a valorização de outros percursos para o intercâmbio em torno dessa linguagem no país. Para tanto, articulou-se com instâncias públicas como secretarias de cultura, de representação da sociedade civil (como fóruns), coletivos artísticos (como Núcleo do Dirceu) e Sesc para efetivação de seu projeto. O substrato instável que permeava tais esferas comprometeu a continuidade do projeto, evidenciou o caráter efêmero de tais relacionamentos e expôs a precariedade na qual se amparara o empreendimento.

Somou-se a isso uma velha debilidade estrutural bastante conhecida na região: a alocação de recursos por meio do sistema de mecenato de incentivo à cultura do governo federal, gerada pela omissão da União no investimento do dinheiro público, algo que Yacoff Sarcovas deixou evidente ao afirmar que o governo:

Ao transferir para as empresas recursos e responsabilidades do Estado, o Ministério da Cultura comete múltiplos equívocos: investe dinheiro público sem a efetiva garantia de atender o interesse público;

não forma reais investidores e patrocinadores privados, pois ninguém aprende nada gastando dinheiro alheio; deforma o mercado de patrocínio, inoculando na cultura empresarial a isenção sem contrapartida. Assim, as empresas não têm motivações próprias para financiar ações de interesse público, independentemente de dedução fiscal (SARKOVAS, 2003 p. 198).

Ao abordar a experiência do Cena Movimento, a pesquisa evidencia que as dificuldades encontradas pela operacionalização do circuito não eram unicamente decorrentes de inoperâncias da gestão pública local, ou da desmobilização de “representações civis” (ativas unicamente nos *mailing list* ou grupos de aplicativos), ou mesmo do descompromisso das unidades regionais do Sesc com qualquer ação que não seja oriunda da instituição. É decorrente, também, da ausência absoluta de qualquer ação estruturante na região por parte da macro estrutura da gestão pública federal.

Justificado, em grande parte, pelo advento de novas tecnologias – que agilizam processos, reposicionam demandas e pulverizam fronteiras –, mas também porque não se havia ido longe o bastante quanto à motilidade artística (Circuito Brasileiro de Circuitos Brasileiros de Festivais Internacionais de Dança e Cena Movimento), o estudo efetivou a experiência das edições 2015 e 2016 do Cena CumpliCidades, à luz de uma pesquisa observacional. Para tanto, o festival foi requalificado como um evento binacional e policêntrico, posto que realizado em dois países e várias cidades do Nordeste. Nesses dois anos, com o festival levado ao limite do possível em termos de ação colaborativa, a pesquisa pôde averiguar não só a exequibilidade e viabilidade de uma ação transfronteira, mas também aferir simultaneamente as possibilidades reais de colaborações regionais e internacionais (uma vez que não haveria tempo para experimentos separados).

A primeira consideração sobre tais experiências diz respeito a um paradoxo. Apesar dos avanços tecnológicos que incrementaram processos e pulverizaram relações centro-periferia, as produções culturais distantes dos centros continuam padecendo de mecanismos estruturantes que possibilitem o surgimento e a manutenção de ações voltadas para a emergência, mobilidade e consolidação da demanda artística.

No âmbito específico da circulação regional do Cena CumpliCidades-2016, observaram-se questões estruturais sérias em cidades

como Natal-RN, que acumula indicadores positivos na área de dança, tais como: número expressivo de alunos e praticantes de dança em grupos e companhias (várias delas vinculadas à esfera pública), leis de incentivo municipal e estadual, além de empresas privadas atuantes no patrocínio à dança (entre elas estão vários hotéis e a empresa de energia elétrica-Energisa). No entanto, a despeito desses parâmetros favoráveis, a realização do festival em Natal apresentou dificuldades na alocação de espetáculos e concertos musicais em teatros, uma vez que o Teatro Alberto Maranhão-TAM (estadual) está fechado, o Teatro Riachuelo (do Shopping Midway Mall) pratica preços de pauta na ordem de R\$ 20.000,00 por dia, e a Casa da Ribeira (sem luminotécnico e com equipamentos técnicos limitados), ao receber uma companhia da Suíça, protagonizou um acidente quando a madeira de seu proscênio cedeu em razão do peso dos bailarinos em cena. O Teatro de Cultura Popular, tendo em vista a escassez de espaços na cidade, mostrou-se sem disponibilidade de pauta. As salas A3 e do Gira Dança, embora deficientes quanto às dimensões e condições técnicas, foram utilizadas por obras (e aulas) que, no entanto, promoveram adaptações para isso. Por outro lado, a Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN que recebeu atividades pedagógicas do evento com grande entusiasmo, cedendo sala em ótimas condições, possui um teatro inacabado.

Na cidade de João Pessoa, também em 2016, não foi muito diferente, o Teatro Santa Roza (fechado há anos) não pôde receber nenhuma programação. O Teatro Paulo Pontes, cuja pauta para o evento, foi reservada antecipadamente com a presidência da Fundação Espaço Cultural, estando tomado pelo “clima” das eleições, não honrou tal compromisso. Vale destacar que na edição de 2015 para o Cena CumpliCidades assumir uma programação internacional nesse Teatro Paulo Pontes, levou de Recife linóleo e equipamento técnico de iluminação, além de produtor, intérprete e pessoal técnico para as montagens das companhias Hurycan (ESP) e de Carolyn Carlson (FRA).

Por fim, o Festival-2016 realizou ações na Universidade Federal da Paraíba-UFPB, no Espaço Paralelo (privado) e na Sala Vladimir Carvalho, na Usina Cultural Energisa, além da Universidad Nacional de las Artes-UNA, em Buenos Aires (2015). Importa, pois, dizer que a disponibilidade e interesse das

universidades (em particular das pós-graduações) em acolher atividades da programação do Festival é um dado positivo do potencial (já sinalizado pela pesquisa) de relacionamento com a esfera acadêmica.

Quanto aos apoios locais nas cidades de Natal, João Pessoa e Olinda, eles se restringiram (nos dois anos) unicamente à cessão dos espaços alocados para a programação e, no caso de João Pessoa, em 2015, a diárias de hotéis e alimentação pagas pela Fundação Espaço Cultural. Na cidade de Natal, em 2016, o festival assumiu vinte diárias de hotel e pagamentos de cachês na ordem de dez mil euros. Os dois projetos apresentados às leis de incentivo (municipal e estadual) não tiveram respostas em tempo hábil para a captação de recursos. Em João Pessoa, a única lei em funcionamento nos últimos anos suspendeu o edital/2016.

Outro ponto em comum em relação aos serviços nas cidades de Natal e João Pessoa diz respeito à necessidade de pessoal qualificado para a função de produção executiva e técnica (luz).

No âmbito das dificuldades em Buenos Aires, registram-se pequenas e previsíveis diferenças culturais que se estenderam também aos demais países sul-americanos, tais como Uruguai e Colômbia, entre outros. Nesse sentido, não passou despercebido o tempo estendido nas respostas das comunicações por email, assim como nos retornos às solicitações de pauta. No entanto, a despeito das opções semanais de voos diretos, a malha aérea de voos do cone sul, com preços altos e horários incomuns (madrugada) e, sobretudo, conexões com cerca de uma dezena de horas de espera, constituíram-se as dificuldades mais relevantes do circuito. Cabe ressaltar que essas mesmas dificuldades foram extensivas aos voos para Natal, tornando o problema com a malha aérea uma dificuldade estrutural para o empreendimento, com voos caros e atrasos constantes.

No que diz respeito aos aspectos positivos, a pesquisa destacou o reconhecimento institucional internacional e nacional de órgãos públicos, diplomáticos (embaixadas e consulados), centros culturais, ONGs, associações de dança ou artistas, universidades, fundações, teatros (privados e públicos), Polícia Militar (em Olinda), etc.

No caso de Olinda, a valorização do evento se traduz em reconhecimento e atitudes colaborativas por parte dos hotéis/pousadas,

restaurantes, igrejas, museus, biblioteca, ateliês e comissão de moradores do sítio histórico (é o único evento que, até então, tem permissão para montar estrutura de palco ao ar livre no seletto Alto da Sé de Olinda). Em contrapartida, o Festival não somente ocupa a cidade com programação gratuita, como hospeda no seu Sítio Histórico todos os profissionais destinados a atuar em Recife e Olinda. Visa, assim, à divulgação dos valores da cidade patrimônio histórico, uma vez que um levantamento recente do Ministério do Turismo aponta a propaganda boca a boca como responsável por 30% da visita de turistas aos destinos turísticos.

Ainda no âmbito do reconhecimento da proposição, o exame de clippings dos dois anos apontou em todas as cidades significativa disponibilidade na divulgação da programação nos diversos meios de comunicação, inclusive com o registro de patrocínios de apoios do evento.

O estudo registrou, também, resposta positiva e entusiasmada de público em termos quantitativos e qualitativos, notadamente em 2016, com presença significativa de estudantes universitários de dança (que também participaram de residências e oficinas) e alunos de academias, além de professores de diversas esferas e pessoas interessadas em arte em geral.

Por fim, a pesquisa detectou que a aceitação inicialmente cautelosa da edição-circuito em 2015, logo passou, em 2016, à aprovação por parte de instituições e artistas da dança de todas as cidades, manifestada em significativo número de aceitação de convites pelas instituições e propostas de participação na circulação, do lado dos artistas. Dessa forma, no cômputo geral, a pesquisa concluiu que, além de viável, o festival-circuito encerra uma necessária proposição de novas territorialidades implicando na inversão de sentidos centro-periferia. Consiste em uma iniciativa de desenvolvimento de identidade de compromisso e projetos.

Um exemplo disso é a proposta da Companhia Nacional de Danza Contemporânea (ARG) para a realização de turnê no Brasil, em 2017, preferencialmente nas cidades do circuito como também a oferta de nova edição do projeto com a Overseas Culture Exchange (Suíça) – com bailarinos suíços e brasileiros –, e o convite de colaboração do Centro de Criação de Corpo e Movimento-Graner (Mercat de les Flors), de Barcelona, para onde o

CumpliCidades enviou, em janeiro de 2017, o bailarino Sebastião Soares para uma residência de criação de um mês; todos são sinais consideráveis.

Em síntese, desde a presença do português Raul Antonio e Bilinha D'Ávila, passando por Flavia Barros e seus convidados, também a permanência do tcheco Zdenek Hampl e o fluxo dos festivais, respeitadas as diferentes interações apresentadas, importa destacar a transitividade da informação artística presencial como potência participativa em todas as estruturas abordadas na pesquisa, dinamizando processos interativos de reorganização contínua da dança no contexto do Recife.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRÍCIO, Geisa. Festival tem êxito com o novo formato e boas companhias! **Jornal do Commercio**. Recife, 10 nov. 2003, Caderno C, p.6.

ARANTES, Priscila. **@rte e Mídia, perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

ARAÚJO, Mateus. **A crise e o Festival Internacional de Dança do Recife**. Disponível em: <http://jc.ne10.uol.com.br/blogs/terceiroato/2015/10/07/a-crise-e-o-festival-internacional-de-danca-do-recife/> Acesso em: 8 out.2015.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos. De Regime Militar e Intelectuais: o discurso (contra) hegemônico no Festival de Arte de São Cristóvão-FASC (1972-1985), Tese do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco-UFPE, 2009.

BALÉ de arte negra Majé Molê (1997). Disponível em: <http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/bale-de-arte-negra-maje-mole-1997> Acesso em: 9 nov. 2016.

BIENAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO CEARÁ, 2008. **De par em par**. Disponível em: <http://www.bienaldedanca.com/2016/portal/de-par-em-par.html> Acesso em: 05 jan. 2017.

BIENAL SESC DE DANÇA. Disponível em: <http://www.mostrasescdeartes.com.br/bienaldanca2009/?p=340>. Acesso em: 19 nov. 2016.

BLOG AÇÃO CULTURAL. Disponível em: <http://acaoculturalse.blogspot.com.br/p/movimento-pro-festival-de-arte-de-sao.html> Acesso em: 14 nov.2016.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Oriente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAGA, Suzana. **Tatiana Leskova**: uma bailarina solta no mundo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1975.

BRASIL. Ministério do Trabalho e Emprego. **Classificação brasileira de ocupações**. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf> Acesso em: 29 dez. 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **A democratização e expansão da educação superior no país 2003 – 2014**. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192) Acesso em: 5 nov. 2016.

BRUM, Leonel. **Modelo de comunicação**: a dança contemporânea carioca dos anos noventa. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado).

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e cidadãos**, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

\_\_\_\_\_. (ed.) **Políticas culturales en América Latina**. México, Grijalbo, 1987.

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARREIRA, André, Contextos Teatrales Regionales en el Brasil: Brecht como referencia mítica, in PELLETTIERI, Osvaldo (ED), **Tendencias Críticas en el Teatro**, Lambaré 893, Buenos Aires, Argentina, 2001, p.102.

Também em [www.furb.br/web/3650/fitub-festival-de-teatro/o-festival/histórico](http://www.furb.br/web/3650/fitub-festival-de-teatro/o-festival/histórico) acesso em: 22 dez. 2016.

CATÁLOGO da dança catarinense. Santa Catarina: APRODANÇA, 2005.

CAVACO, Carmen. **Aprender fora da escola**: percursos de formação experiencial. Lisboa: Educa, 2002.

CAVALCANTI, Eliana. **50 Anos de Plié**: memórias de uma alabucana. Maceió: Catavento, 2008.

\_\_\_\_\_. (Org.), **Imagens do Íris**: Ballet Íris de Alagoas. Maceió: EDUFAL, 1999.

CENA CUMPLICIDADES: Festival 2016. Disponível em:

[www.cenacumplicidades.com](http://www.cenacumplicidades.com)

ou

[https://issuu.com/cenacumplicidades/docs/cenacumplicidades\\_catalogo\\_2016](https://issuu.com/cenacumplicidades/docs/cenacumplicidades_catalogo_2016)

Acesso em: 15 Nov. 2016.

CERBINO, Beatriz. **Nina Verchinina**: um pensamento em movimento. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de fazer**. Vozes, Petrópolis, 1998.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999.

CORREIO DA MANHÃ. Lisboa, 20 abr.1948.

CORTELLA, M. S. A contribuição da educação não-formal para a construção da cidadania. In: VON SIMSON, O.R.M. (org.) **Visões Singulares, conversas plurais**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2007.

COSTA, Eliana. A Política de patrocínios e a ação da Petrobras junto aos festivais de artes cênicas do Brasil. **Revista Repertório**. Salvador, n.19, p.132-133, 2012.

DANCA Recife. Disponível em:

<http://dancarecife.blogspot.com.br/2010/10/recife-recebe-icone-da-danca.html?updated-min=2010-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-03:00&max-results=41&view=flipcard>

Acessado em: 03 jan. 2017.

(Publicado no Diário de Pernambuco, Caderno Viver, em 26.10.2010).

DANCA Recife. Disponível em:

<http://dancarecife.blogspot.com.br/2012/10/semam-realiza-acoes-educativas-durante.html?updated-min=2012-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-03:00&max-results=39&view=snapshot>

Acessado em: 03 jan.2017

DANÇA ocupa as ruas do Recife. **Jornal do Commercio**. Recife, 20 out. 2011, Caderno C, p. 4.

DANÇA precisa enfrentar o fantasma da falta de público, diz representante da classe. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 11.01.2014 disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/01/1396511-danca-precisa-enfrentar-o-fantasma-da-falta-do-publico-diz-representante-da-classe.shtml>

Acesso em: 9 dez. 2016.

DELFÍN, Mauricio. Acerca de las nuevas territorialidades. In: GARCÍA, Fernando. Posiciones y transposiciones: nuevos centros en antiguas periferias. Centros Culturales y Territorios. p. 100, 2014.

DELL´ARTE. **História**. Disponível em: <https://www.dellarte.com.br/sobre-a-dellarte/historia> Acesso em:18 nov. 2001.

DIÁRIO DA NOITE. Recife, 6 jul.1950.

DIÁRIO DE NOITE. Recife, 6 dez.1951.

DIÁRIO DA NOITE. Recife,10 dez.1951

DIÁRIO DA NOITE. Recife, 6 set.1957

DIÁRIO DA NOITE. Recife, 9 nov. 1959.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 12 abr. 1918.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “**Ballet com ou sem orquestra?** ”, Adeth Leite, coluna Espetáculos. Recife, 22 ago. 1958.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 18 ago.1963.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 14 set. 1963.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 7 jul.1977.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 24 set. 1977.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 2 out.1977, p. A-15

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 6 set. 1983.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 6 set.1994, Caderno Viver.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 16 maio 2006.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife, 16 out. 2008.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, 8 dez. 2006.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO, Recife, 26 out.2010, Caderno Viver.

DINIZ, Pollyanna. **Prefeitura discute festivais de teatro e dança.** Disponível em <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/tag/festival-internacional-de-danca-do-recife/> Acesso em: 27 nov. 2016

DURAND, José Carlos. **Política cultural e economia da cultura.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

ENCICLOPEDIA ITAU CULTURAL. **Paschoal Carlos Magno.** Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa393306/paschoal-carlos-magno> Acesso em: 21 dez. 2012.

ENCONTRO DA REDE SULAMERICANA DE DANÇA - RSD, 7.In: Programa do **13º Festival Internacional de Dança do Recife**, 2008. Disponível em: <http://dancarecife.blogspot.com.br/2008/10/fidr-recebe-o-7-encontro-da-rede-sul.html?updated-min=2009-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-03:00&max-results=50&view=snapshot> Acesso em: 03 jan. 2017. Postado há 3rd October 2008 por André Dib - Núcleo Base Comunicação. Marcadores: festival-internacional-de-danca-do-recife programação-paralela rede-sul-americana-de-dança

FANTASIA Brasileira, o Balé do IV Centenário: catálogo da exposição. São Paulo: SESC, 1998. p.76.

FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores.** Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de balé e dança.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE: resumo histórico do festival. Disponível em: <http://www.ifdj.com.br/site/index.php/resumo-historico-do-festival/> Acesso em: 30 out. 2016.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival\\_Internacional\\_de\\_Danca](https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_de_Danca) Acesso em: 3 ago. 2016

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA DO RECIFE. Disponível em: <http://dancarecife.blogspot.com.br/2009/11/fidr-edicao-2009-encerra-com-saldo.html?updated-min=2009-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-03:00&max-results=50&view=magazine>. Postado em: 6 nov.2009 Acesso em: 27 nov. 2016

FLUX LABORATORY. **Historia-container, one one one.** Disponível em: <http://www.fluxlaboratory.com/> Acesso em:13 nov. 2016.

FOLDERS e programa do evento. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 set. 1983.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 21 ago.1951.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 20 dez.1951.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 6 ago.1953.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 21 mai. 1954.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,1 dez.1954.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,11 nov. 1955.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 22 nov.1955.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 26 nov.1955.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,1 dez.1955.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,24 set. 1956.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 24 out.1956.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,18 ago.1957.

FOLHA DA MANHÃ. Rio de Janeiro,11 set.1957.

FÓRUM INTERNACIONAL DE DANÇA – FID. Disponível em: [www.fid.com.br](http://www.fid.com.br)  
Acesso em: 05 out. 2016.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 11 dez.1955.

FREITAS, Rosane Souza; AZEVEDO, Sônia Cristina Santos. Estado e cultura: o caso do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 63, 2011, GOIÂNIA-GO. **Comunicação**. Goiania, 2011.

FUNARTE. **Paschoal Carlos Magno**. Disponível em : <http://www.funarte.gov.br/brasilememoriadasartes/acervo/paschoal-carlos-magno/embaxador-da-cultura/> Acesso em: 21 dez. 2016.

FUNCULTURA – catálogo de produtos culturais 2003/2004.

GALDINO, Christianne Silva. **Balé Popular do Recife**: a escrita de uma dança. Recife, 2006. Monografia (Especialização – Jornalismo) - Universidade Católica de Pernambuco.

GARCÍA, Fernando. **Posiciones y transposiciones**: nuevos centros en antiguas periferias. Centros Culturales y Territorios, p.105, 2014.

GEHRES, Adriana de Faria. O Mundo da Dança, Palco de muitas Escolas: um estudo das representações do conhecimento popular em um projeto de educação popular. 1994. Dissertação (Mestrado em Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Educação, 1994.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1987.

GOHN, M.G.M. **Educação não formal e cultura Política**: impactos sobre o associativismo no terceiro setor. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

GUZZO, Marina; AVANCINI, Simone. **A Dança em ação no Sesc SP**. In: NORA, Sigrid. Temas para dança brasileira. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

**GRUPO AFRO MAJÊ MOLÊ**. Disponível em: <http://majemolepxs.blogspot.com.br/p/historia.html> Acesso em: 9 nov. 2016.

**GRUPO GRIAL**. Disponível em: <https://grupogrial.wordpress.com/> Acesso em: 6 jan. 2012.

Grupo Pé no Chão. **Sobre o Grupo Pé no Chão**. Disponível em: <http://recifepenochoao.blogspot.com.br/p/inicio.html> Acesso em: 8 nov. 2016.

HAMPL, Zdenek. **Constante movimento**. Olinda: Associação Reviva, 2008.

HAYDÉE, Márcia; MEKLER, Telma. **Uma vida para a dança**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

HERMÍNIO, Mônica Maria Macedo. **Palco iluminado**: o Festival de Inverno de Campina Grande e sua repercussão no teatro paraibano. Salvador-BA, 2002. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC –UFBA.

HISTÓRICOS Sergipe. Disponível em: <http://historicossergipe.blogspot.com.br/2009/05/festival-de-arte-de-sao-cristovao.html> Acesso em: 14 nov. 2016.

INFOESCOLA. Vocabulário: festival expressions. Disponível em: <http://www.infoescola.com/ingles/vocabulario-festival-expressions/> Acesso em: 15 set. 2016.

JORNAL CORREIO DA MANHÃ, 9 jun. 1968, Segundo Caderno, p.7

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. Recife, 23 jun. 1950.

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. Recife, 6 dez. 1951.

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. Recife, 10 dez. 1951.

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. Recife, 4 mar. 1959.

JORNAL DIÁRIO DA NOITE. Recife, 28 out. 1959.

JORNAL DO BRASIL. 19 out. 2000, p.8.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 14 jan. 1958.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 8 nov. 1959.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 22 nov. 1997. Caderno C.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 26 nov. 1997. Caderno C.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 9 dez.1997. Caderno C.

JORNAL DO COMMERCIO. Recife, 31 maio 2006, Caderno C, p.5.

JORNAL LUSITANO. Porto, 1 dez.1952.

JORNAL O GLOBO. Rio de Janeiro, 8 nov.1977.

KATZ, Helena. Dança é complemento. **Continente Cultural**. Recife, n.14, p. 17, 2002.

LECA, Martine. Nijinski, O Combate entre a vida e a morte. **O Correio da Unesco**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, n. 3, p.21, mar.1996.

LEI Rouanet. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em:<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei\\_Rouanet](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Rouanet)> Acesso em: 17 nov. 2016.

LITTO, Frederic M. A Sistematização do Projeto de Pesquisa em **Arte**. **ArtRevista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**, n. 1, abr./ jun. 1981.

LOBO, Eusébio. FIDR: EDIÇÃO 2009 ENCERRA COM SALDO POSITIVO. Disponível em: <http://dancarecife.blogspot.com.br/2009/11/fidr-edicao-2009-encerra-com-saldo.html?updated-min=2009-01-01T00:00:00-03:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00-03:00&max-results=50&view=magazine> Acesso em: 02 nov. 2016. Postado em 06.nov. 2009 por Festival Internacional de Dança do Recife.

LOPES NETO, Antonio. **Construção da dança cênica nordestina: Aproveitamento da Cultura Popular – 1950/1990**. São Paulo, 2001, 210 p. Tese (Doutorado) ECA/USP.

LOPES, Antonio. Balé Armorial do Nordeste. In: SIQUEIRA, Arnaldo. **Flavia Barros**. Recife, Ed. do Autor, 2004.

LÓPEZ, Nayse. A dança fora do eixo. **Revista de Cultura Veredas**, ano 8, n. 88, p. 23 abr. 2003.

LURY, Celia; PARISI, Luciana; TERRANOVA, Tiziana, The Becoming Topological of Culture. **Theory, Culture & Society**. Jul./sept. v.29, n.4-5, 2012.

MÁRCIA Haydée. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Márcia\\_Haydée](https://pt.wikipedia.org/wiki/Márcia_Haydée) Acesso em: 05.01.2017

MATOS, Adriana Dória. **Jornal do Commercio**. Recife, 1 ago.1994

MEIRA, Tatiana. Mais enxuto, o Festival de Dança do Recife começa sua 21ª edição neste sábado (22). **Folha de Pernambuco**. Recife, p.8. 19 out. 2016

MENDES, Ana Carolina. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB; Ministério da Educação, 2011. (Série Novos Autores da Educação Profissional e Tecnológica).

MENDONÇA, Luiz Carlos. **Processo criativo em dança contemporânea**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Ciências das Artes, UFF – RJ, 2006.

MENDONÇA, M. (Org.) **Lei de incentivo à cultura: uma saída para a arte**. São Paulo: Carthago & Forte, 1994.

MICHEL, Arthur. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki> Acesso em: 30 dez 2015.

MONNERAT, Renata Pimenta Tinoco. **Festival Panorama – 20 anos: duas décadas de história que resultaram numa estrutura de trabalho madura e inovadora**. Niterói, 2010. Monografia (Graduação - Produção Cultural) - Universidade Federal Fluminense.

MORGAN, Clyde. Disponível em: <<http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2509913102/morgan-clyde-alafiju.html>> Acesso em: 31 mai. 2014.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 2 ed. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

MOTA, Sônia. Sobre conexões. In: BIENAL SESC DE DANÇA-CONEXÕES, 2009. Catálogo. Santos-SP, 2009.

MOURA, Ivana. Brincantes emocionam portugueses. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 set.1994, caderno VIVER.

MOVIMENTO Dança Recife entrega carta de repúdio a Prefeitura da Cidade. Disponível em: <http://idanca.net/movimento-danca-recife-entrega-carta-de-repudio-a-prefeitura-da-cidade/> Acesso em: 27 nov.2016.

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização – Políticas de Cultura no Eixo Brasil – França**, São Paulo. Editora Hucitec, 1999.

\_\_\_\_\_. Leis para as danças do Brasil: desafio para todos. In: PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

\_\_\_\_\_; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NEPOMUCENO, Eric. No século XXI, somos latino-americanos ou não seremos nada. **Revista Observatório Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, n. 18, jul./dez, 2015.

NESTROVSKI, Arthur; BOGÉA, Inês. **Folha de S. Paulo**, 27 ago. 2000, Caderno Mais

NINA Verchinina. Disponível em: [http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Nina\\_Verchinina](http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Nina_Verchinina) Acesso em: 05 jan. 2017.

NORA, Sigrid. **Temas para dança brasileira**. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

NUNES, Mário. **Jornal do Brasil**, 25 de novembro de 1956.

O FLUMINENSE. Niterói, 25 de novembro de 1956.

OSHO. **Tao: o portal dourado**. Porto Alegre: Shanti, 1980.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PASI, Mario. **A Dança e o Bailado, guia histórico das origens a Béjart**. Lisboa: Caminho, 1991.

PAULO FREIRE e a comunicação: uma perspectiva dialógica. Disponível em: <<https://comunicadadao.wordpress.com/2010/04/14/paulo-freire-e-a-comunicacao-uma-perspectiva-dialogica>> Acesso em: 23 dez. 2016.

PAVLOVA, Adriana. O Mundo diante de nós: produtores que trouxeram a dança internacional para o Brasil. In: NORA, Sigrid. **Temas para dança brasileira**. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma Década: a história do Panorama RioArte de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

PEREIRA, Roberto. **Lições de dança 5**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005.

\_\_\_\_\_. **Tatiana Leskova Nacionalidade: bailarina**. Rio de Janeiro: Funarte; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.

PETROBRAS amplia verba para cultura. **Diário de Pernambuco**. Recife, p.C2. 16 maio 2006.

PORTAL INFONET. Disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=13252> Acesso em: 14 nov. 2016.

PORTINARI, Maribel. **Eugenia Feodorova: a dança da alma russa**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

\_\_\_\_\_. **Nos passos da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRIMO, Rosa. **A dança possível, as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

\_\_\_\_\_, Sete proposições fora do eixo entre o norte e o sul. In: NORA, Sigrid. **Temas para dança brasileira**. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

\_\_\_\_\_; ROCHA Thereza (orgs). **Bienal Internacional de Dança do Ceará**: um percurso de intensidades, pesquisa e redação de textos de Thaís Gonçalves. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

PROGRAMA DO BALÉ ARMORIAL DO NORDESTE. jun.1976.

PROGRAMA DO BALLETT DA PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, 1971.

PROGRAMA DO BALLETT DA PREFEITURA MUNICIPAL DO RECIFE, 1972.

PROGRAMA DO VI CICLO DE DANÇA DO RECIFE, 1988.

PROGRAMA DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA. Edições de 1996, 2007, 2008, 2009, 2011.

PROJETOS Patrocinados. Disponível em:  
www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/ projetos Acesso em: 05 dez. 2016

RAMOS, Roberta. O Pensamento movente. **Jornal Diário de Pernambuco**. Recife, Caderno Viver, 6 set. 2004.

RECIFE. Secretaria de Cultura do Recife. **Relatório de Gestão 2001-2008**. Recife, 2008.

REVISTA BULA. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/5753-a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues-2>> Acesso em: 22 dez. 2016

REVISTA BRAVO. São Paulo, Ano 1, n. 8, maio 1988.

REVISTA BRAVO. São Paulo, Ano 2, n. 19, abr. 1999.

REVISTA DO NORDESTE, Recife, n. 6, set. 1958.

RIBEIRO FILHO, José. Festival de Arte de São Cristóvão: projeção nacional e declínio. In: FILHO, José Ribeiro. **Eventos públicos e privados**: a elaboração de políticas culturais voltadas para a elaboração da festa. 2008. 145f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe.

RICHARD Cragun, Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Cragun](http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Cragun) Acesso em: 05 jan. 2017.

ROBATTO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

\_\_\_\_\_; MASCARENHAS, Lúcia. **Passos da dança-Bahia**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.

ROLF Gelewski. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/RolfGelewski>  
Acesso em: 05 jan. 2017.

SANTAELLA, Lúcia. Adeus às Fronteiras entre Natureza e Cultura. In: TECNOLOGIA e Cultura: uma sociedade em redes. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n.19, p. 9, nov/maio 2015.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e Doutorado. São José do Rio Preto: BlueCom, 2010.

SANTIAGO, Gabriel Lomba. **Três Leituras básicas para entender a cultura brasileira**. Campinas: Alínea, 2001.

SANTOS, Daniela; COSTA, Liana Gesteira; VICENTE, Valéria. **Balé de arte negra Majê Molê (1977)**. Disponível em:  
<http://associacaoreviva.org.br/sitecordanca/bale-de-arte-negra-maje-mole-1977/> Acesso em: 9 nov. 2016.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp, 1999.

SARKOVAS, Yacoff. Arte-empresa: parceria multiplicadora. In: MENDONÇA M.(org.). **Lei de incentivo à cultura**: uma saída para a arte. São Paulo: Carthago e Forte, 1994.

SARKOVAS, Yacoff As Fontes de Financiamento da Cultura. In: PEREIRA, Roberto. **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.

SENA, Maria de Fátima Alves. **Arquivos da dança na cidade**: uma história do ballet municipal de Natal. Natal: Ed. Do Autor, 2011.

SHEILA MARTINS BLOG. **Eneida Agra Maracajá é finalista do prêmio claudia 2010**. Disponível em: <http://www.sheillamartins.com.br/2010/09/eneida-agra-maracaja-e-finalista-do.html> Acesso em: 11 nov. 2016.

SILVA, Eliana Rodrigues. O aluno protagonista e as novas atuações do artista da dança. **Revista de Ciências Humanas**: Dossiê a dança na universidade: para quem, por quem e como? v.14, n.1, jan./jun. 2014.

SIQUEIRA, Arnaldo. A Produção regional contemporânea: dinâmicas estruturais e conjunturais. In: **CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural DANÇA 2006/2007**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

\_\_\_\_\_. **Ana Regina**. Recife: Ed. do Autor, 2005.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988 -2002)**, Dissertação (Mestrado - Artes Cênicas) UFBA-PPGAC . Bahia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Flavia Barros**. Recife, Ed. do Autor, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Tânia Trindade e o ensino oficial de dança no Recife**, Recife: Ed. do Autor, 2004b.

\_\_\_\_\_.(Org.). **ZdenekHampI**: perfis de um artista inovador. Recife: Ed. do Autor, 2009.

SPANGHERO, Maíra. Ossos de um ofício. In: NORA, Sigrid. **Temas para dança brasileira**. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia. Cursos superiores e cursos livres de dança: relações e influências - um estudo de caso no estado de São Paulo. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5, 2009.

\_\_\_\_\_; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista de dança. São Paulo: Papirus, 2006.

SUASSUNA, Ariano. O Movimento Armorial. In: **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**. Recife, jan/jun, 1977.

SUPLEMENTO CULTURAL: coletânea 1991. Recife: Companhia Editora de Pernambuco-CEPE, 1991.

TATIANA Leskova. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Tatiana\\_Leskova](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tatiana_Leskova)  
Acesso em: 05 jan. 2017.

TEIXEIRA, Paula Caruso. **A história das origens da criação do método Bailarino-Pesquisador- Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)**. 2014. 316 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

VETTER, Klaus. Intercâmbio Cultural ou Câmbio Intercultural? In: PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: a história do Panorama RIOARTE de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

WILLIAM Dollar. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Dollar](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Dollar)  
Acesso em: 05 jan. 2017.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Orgs). **Tube de ensaio**: experiências em dança e arte contemporânea. Florianópolis: Ed. Do Autor, 2006.

VI FESTIVAL de Artes de São Cristóvão começa hoje. Disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=13252>  
Acesso em: 14 nov. 2016.

## ACESSO ON LINE

[www.funesc.pb.gov.br](http://www.funesc.pb.gov.br)

<http://www1.web.brockport.edu/dance/people/cmorgan.html>  
Acesso em: 05 jan. 2016.

## ANEXOS

### Corpo de Baile do Teatro de Amadores de PE

Raul Antônio com Janice Cantinho Lobo – Recife 1951



Corpo de Baile do Teatro de Amadores de PE

Chopiniana - 1951



### Bila D'Ávila

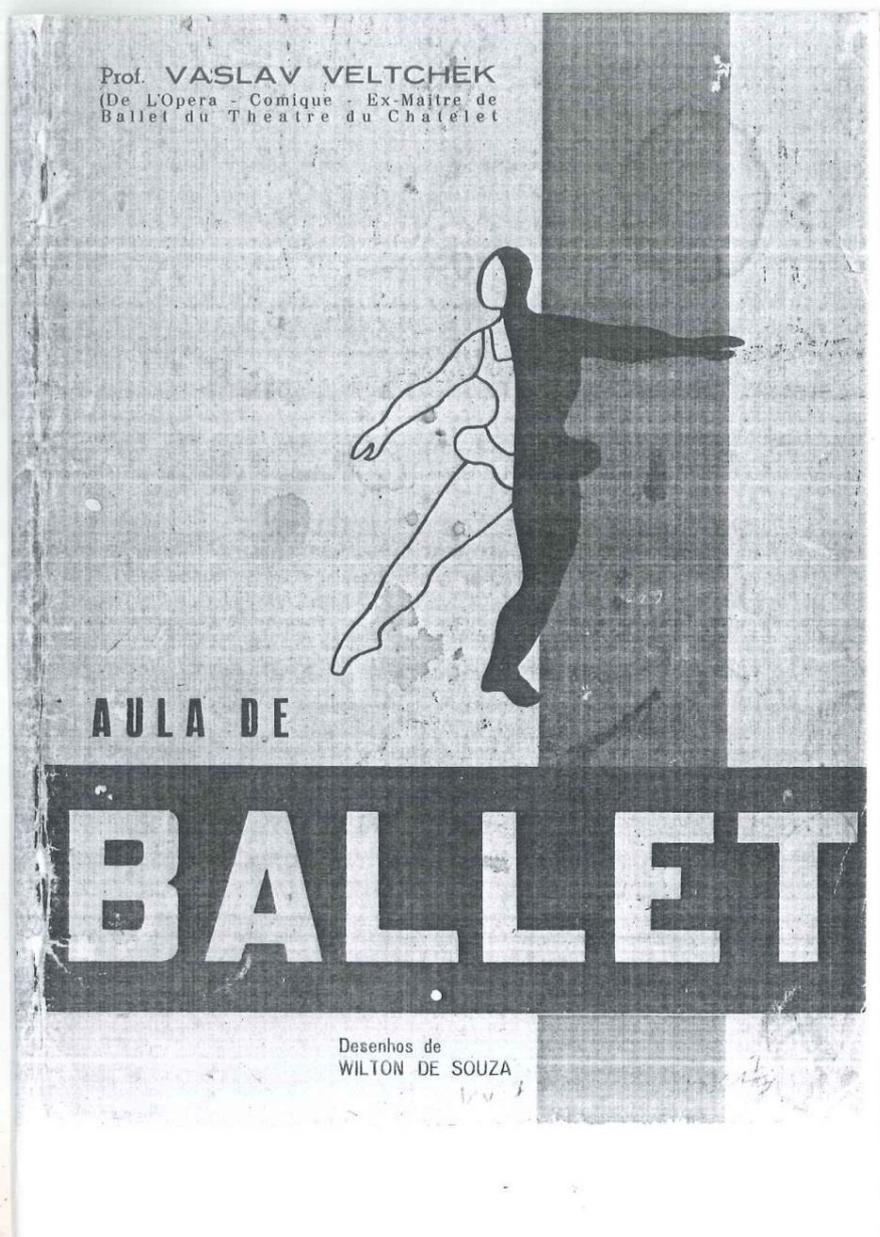
Bilinha - 1957



Aristófanes Trindade e Bila D'Ávila – Recife 1965



Capa da publicação *Aula de Dança*, de Vaslav Veltchek, que acompanhou o disco gravado em Recife, em 1959.



Parte interna

Developpés

Grand battement

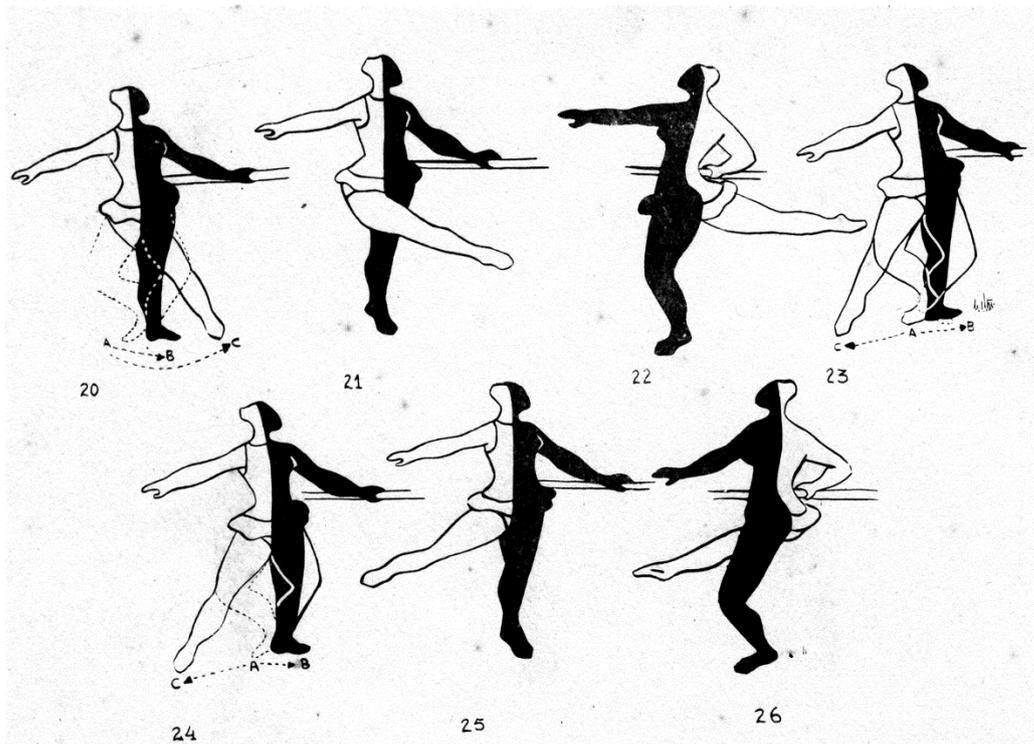
**Faixa - 8 - Lado - A  
DEVELOPPÉS**

Atenção - quinta posição, pé direito na frente (Fig. 30 - A) - começar deslizar o pé direito, com a ponta do pé apoiada sobre a canela da perna esquerda até o joelho (A-B) - continuar subindo para a frente (a la quatrième devant) (B-C) estendendo a perna até o ponto culminante da proximidade do joelho para o pé (C - B) (cabeça) e reconhecer o mesmo movimento de desenvolvimento a la seconde (B-D) - cair dizer - ao lado até o ponto mais alto possível - depois passar a ponta do pé esticada pelo pé (D-E) e, começar o desenvolvimento (developpé) para trás - chegando a atingir a segunda (Fig. 30-B-E) e, continuando, voltar para o pé (E-B) substituindo sobre ele o pé esquerdo a la seconde (Fig. 30 - D-C) - deslizar direito a perna esquerda - levando o pé com a ponta do pé esticada, para frente a quinta posição na frente (Fig. 30 - D-A). Repetir tudo de novo - para repetir exatamente o mesmo.

**Faixa - 9 - Lado - A  
GRAND BATTEMENT**

Atenção - Quinta posição, pé direito na frente (Fig. 32 - A) - começar: Arrastando na saída da quinta posição - levantar para a frente a perna direita - extremamente estendida - procurando atingir o ponto culminante de altura (A - B) e na descida colocar a perna na ponta do pé em sua frente numa posição chamada "pointe" (B - C) - depois repetir o mesmo movimento - cair dizer psaltar a perna direita para a altura na sua frente (C - B) e na descida fechar a quinta posição (B - A) - repetir o mesmo movimento "a la seconde" (Fig. 32) - cair dizer - ao lado e sempre duas vezes - uma vez "pointe" - e uma vez fechando a quinta posição (neste caso, de trás) - Battement posterior (posição um pouco em diagonal) - repetir ao lado (Fig. 33) - fechando a quinta posição ainda o mesmo que trás (Fig. 34) e de novo voltando a repetir ao lado (Fig. 33) - fechando a quinta posição na frente. - Esta loca começando de trás, dar repetidas vezes "relève" - após em seguida outra combinação do Grand Battement posterior (posição um pouco em diagonal) - grand battement efface devant (Fig. 35 - A-B) - fechar quinta em frente (B-A) - grand battement efface derrière (Fig. 36 - A-B) - fechando a quinta atrás (B - C) - grand battement a la seconde (Fig. 37 - C-C) - fechando a quinta na frente (D-E) - dita "relèves" (passadas) (E-F-G) - repetir tudo exatamente duas vezes - mais nesta repetição cada battement e os relèves - com o "relève" (na mão esquerda).

Battement fondu



### Cursos de Danças Clássicas Flavia Barros

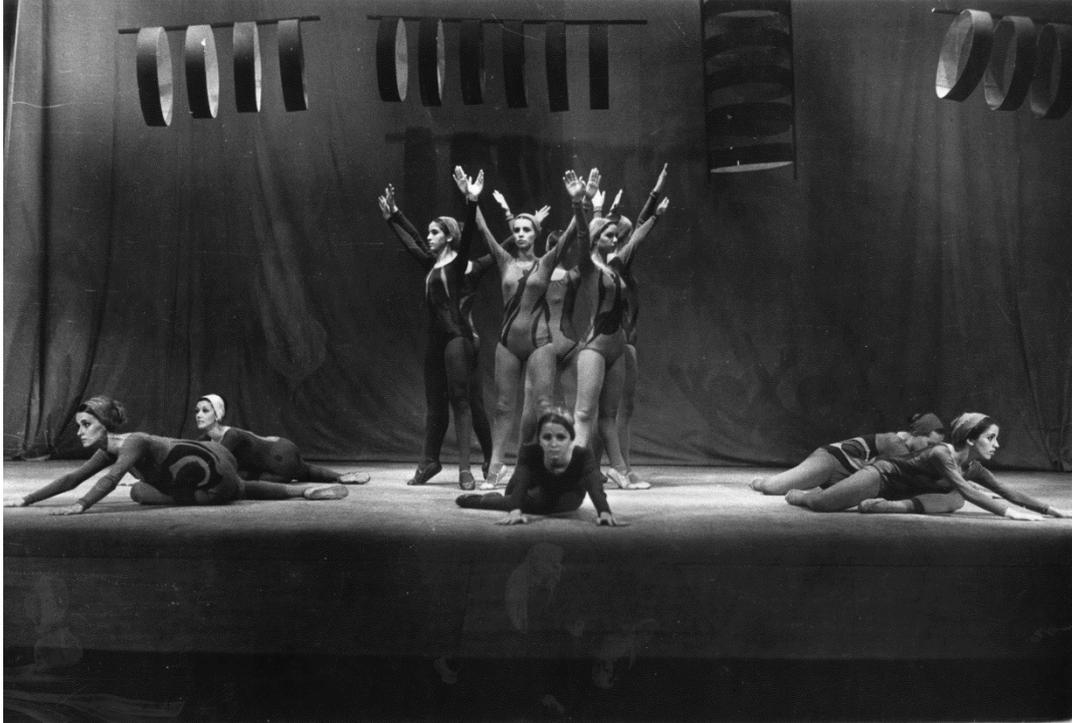


Renée Gumiel dançando na sala do Curso de Flavia na Casa D'Itália – Recife 1955



*Raymonda* - apresentação de Flavia Barros e alunas na TV Jornal do Commercio - 1963



**Brupo de Balé do Recife - GBR***Rhythmetron (1970)**Mito da Caverna (1973)*

## Balé Armorial do Nordeste – Recife 1976

Airton Tenório (primeiro ao fundo, à esquerda, usando bigode)



## Zdenek Hampl

Cia Lanterna Mágica de Praga em cartaz em Buenos Aires - 1970

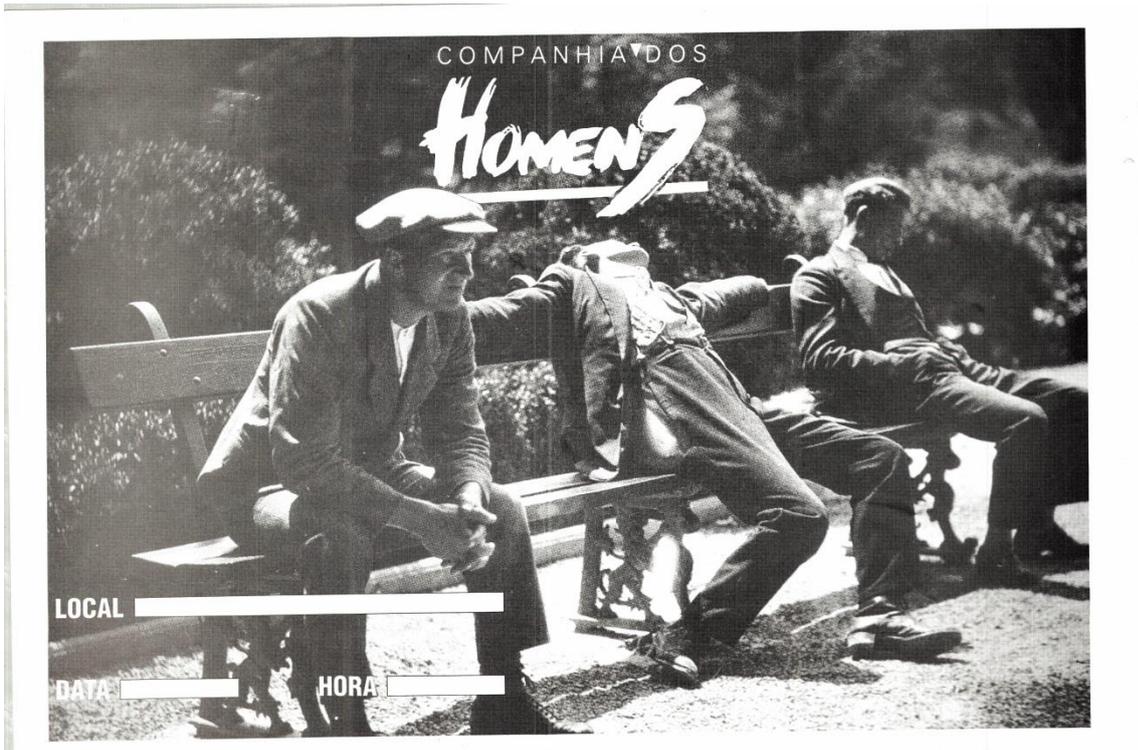


A Toda Prova - 1984

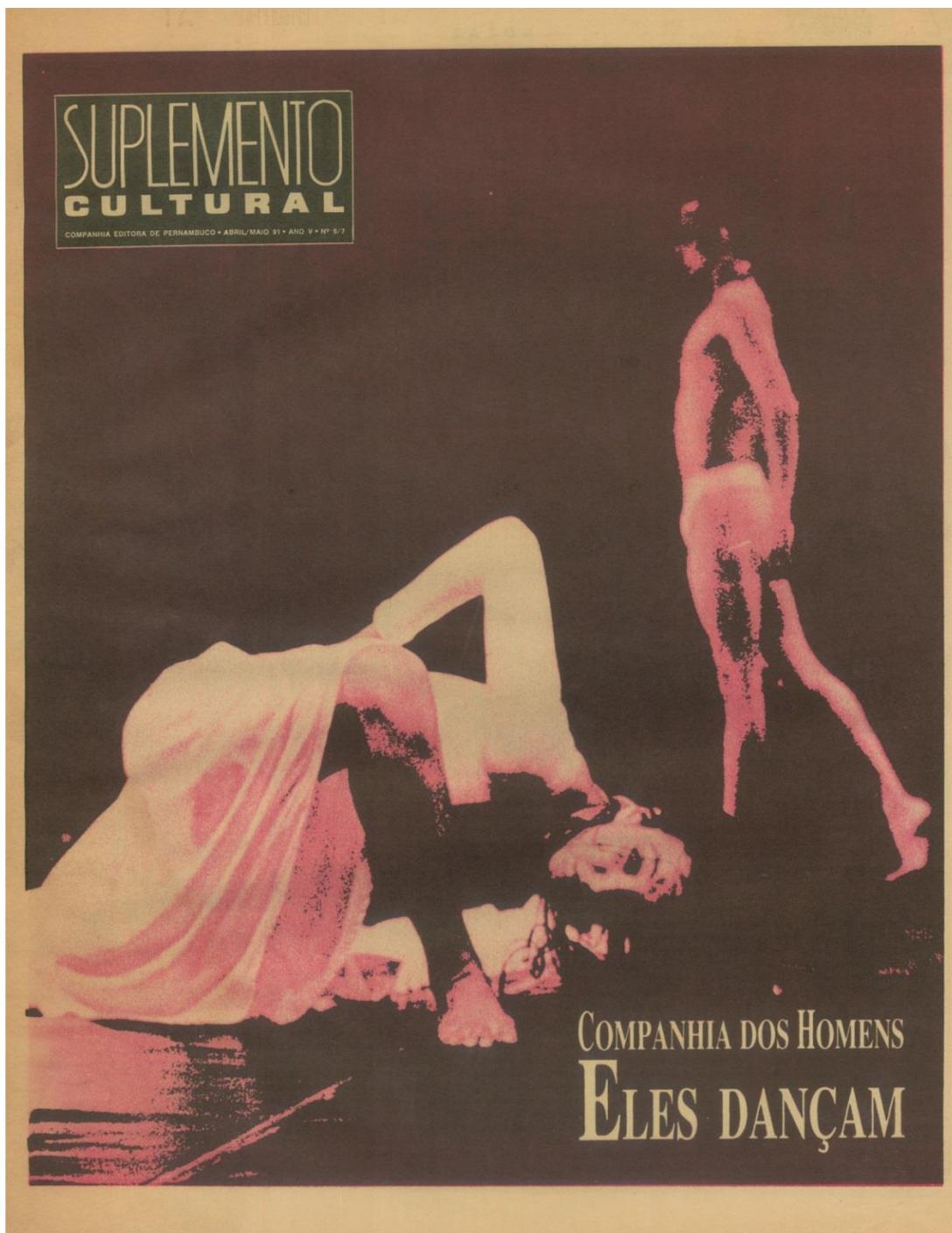


Festa da Pedra – 1989

1º cartaz da Companhia dos Homens



Matéria de capa do Suplemento Cultural da Companhia Editora de PE – edição de abril/maio de 1991



## Apresentação da matéria anterior

DANÇA

SUPLEMENTO  
CULTURAL  
Abril Maio 91

3



## N'A COMPANHIA DOS HOMENS

Companhia dos Homens. Algo de novo e muito bom que desponta entre os melhores grupos de dança do Nordeste. Sem qualquer modéstia: eles são ótimos e, num simples ensaio, arrasam. São sete corpos rijos, lapidados à grega, exalando beleza e sensualidade. Competentes, eles parecem arrancar da alma cada gesto — sempre harmoniosos e sincronizados. Ainda na flor da juventude, o grupo, em cada espetáculo, apresenta qualidade e técnica; para assisti-los é imprescindível sensibilidade e bom gosto.

Bom, apresentando-os: Marcelo Athayde, Luiz Roberto, Arnaldo Siqueira, Renata Lisboa, Cláudia São Bento, Mônica Lira e Sonaly Macêdo. Gente séria, mas muito divertida (capazes de explodir em gargalhadas no meio dos ensaios). Dirigindo a Companhia, está Airton Tenório, que vem investindo alto na rapaziada e acredita no sucesso “dos Homens” dentro do cenário nacional, ainda sem a representatividade da Região. ◊

Uma aba do folder do complexo cultural do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (em Olinda), com a participação da Companhia dos Homens no período em que o grupo residiu na instituição (1991)



Obra: Corpo Espírito.  
Bailarinos: Sonaly Macedo e Arnaldo Siqueira (fev/1991)

## Companhia Cais do Corpo

Programa tipo folder de *Heptágono*



**Festival de São Cristóvão - 2005**

Programa formato folheto com 6 abas frente e verso

**Realização:**



**PREFEITURA DE  
SÃO CRISTÓVÃO**  
Nossa gente, nosso Patrimônio



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE SERGIPE**

**Patrocínio:**



**PETROBRAS**

Ministério do Turismo    Ministério da Cultura



**BRASIL**  
UM PAÍS DE TODOS  
GOVERNO FEDERAL

Este evento tem o apoio



**Apoio cultural:**

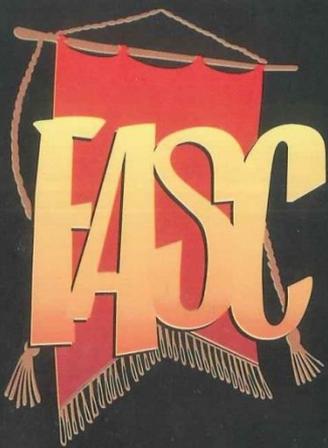







Coordenação: Secretaria Municipal de Cultura

09 a 11 de DEZEMBRO

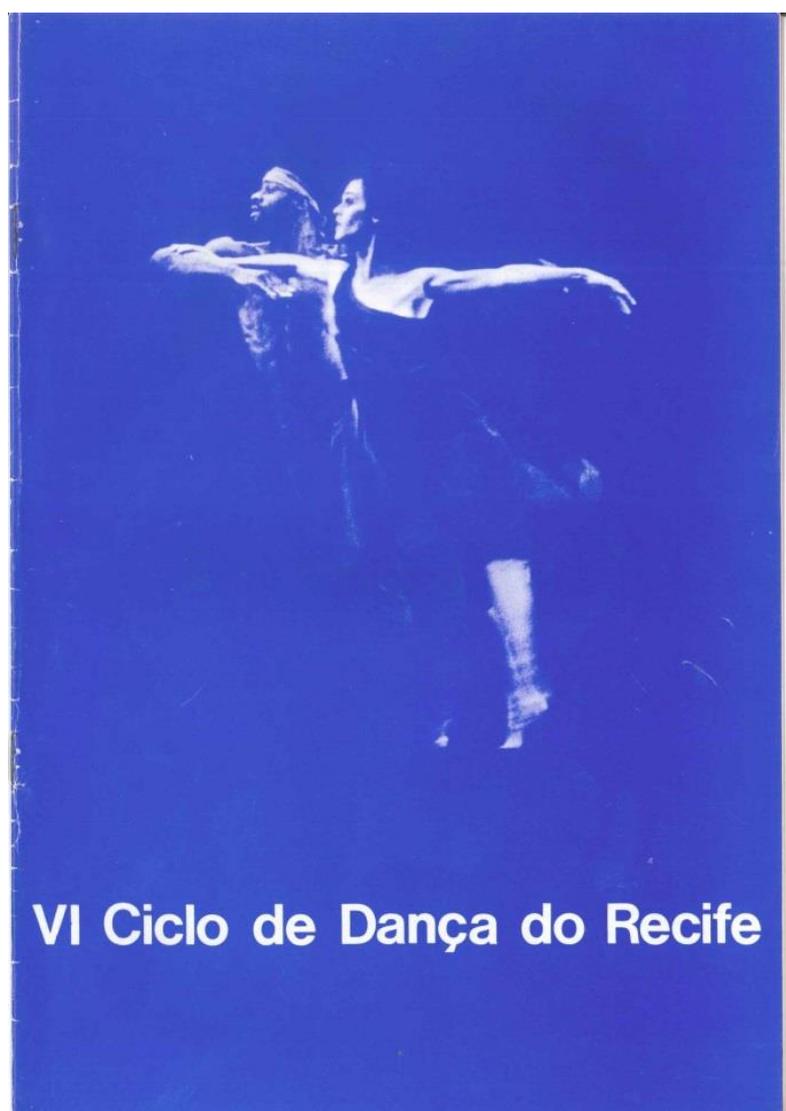


3º FESTIVAL  
DE ARTE  
DE SÃO CRISTÓVÃO

A CAPITAL DA CULTURA

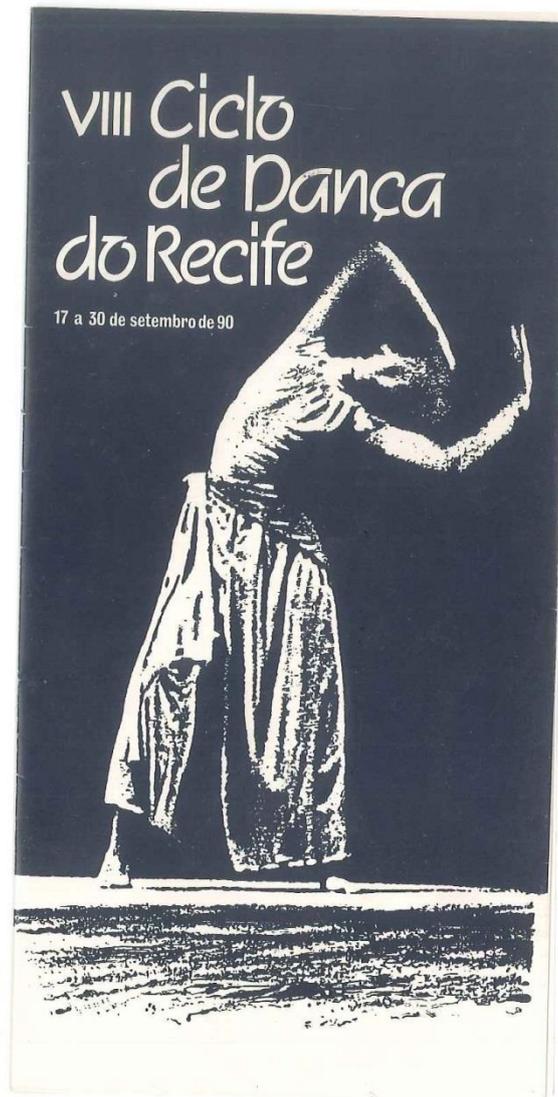
**VI Ciclo de Dança do Recife -15 a 30 de setembro 1988**

Programa tipo caderno com 4 páginas em frente e verso



VIII Ciclo de Dança do Recife -17 a 30 de setembro 1990

Programa formato folheto com 4 abas frente e verso



## Festival de Dança do Recife 2000

Folha de informações tipo A4 - frente e verso

### V FESTIVAL DE DANÇA DO RECIFE Programação dos cursos, professores, horários e locais De 03 a 06 de julho / 2000

	Stúdio de Dança sala 1	Stúdio de Dança sala 2	Stúdio de Dança sala 3	Carolemos Dançarte sala 1	Carolemos Dançarte sala 2	Interdança sala 1	Interdança sala 2
08:15 às 09:45	Aracy de Almeida clássico 01	Ivonic Satie dança moderna 05	Liliana Benevento clássico 06		Laura Herrero dança flamenco 14	Toshie Kobayashi clássico 18	Airton Tenório contemporâneo 22
10:45 às 12:15	Toshie Kobayashi clássico 02	Otávio Nassur dança de rua 08	Miriam Drwwe contemporâneo 09	Aracy de Almeida clássico 11	Ivonic Satie dança moderna 15	Mário Nascimento contemporâneo 19	Neto dança do ventre 23
13:45 às 15:15	Rosely Rodrigues jazz 03			Steven Harper sapateado 12	Miriam Drwwe contemporâneo 16	Maria Angélica clássico 20	
16:00 às 17:30	Maria Angélica clássico 04	Neto dança do ventre 07	Mário Nascimento contemporâneo 10	Roseli Rodrigues jazz 13	Otávio Nassur dança de rua 17	Liliana Benevento clássico 21	

#### Dança de Salão - 03 a 07 de julho de 2000

03 e 04/julho	04 e 05/julho	05 e 06/julho	06 e 07/julho
12:00 às 14:00 horas	15:00 às 17:00 horas	12:00 às 14:00 horas	15:00 às 17:00 horas
Gafieira etc e tal	Academia Laiz Sena	Cia Dança de Salão do Recife	Centro de Dança Jaime Arôxa
Jomar Mesquita salsa 24	Rogério Mendonça zouk 25	Edson Nunes samba 26	Jaime Arôxa condução e equilíbrio 27

#### Tabela de Preços

° Curso completo (por pessoa)	R\$ 50,00
(salsa, zouk, samba, condução e equilíbrio)	
° Curso completo (por casal)	R\$ 80,00
° 01 curso (por pessoa)	R\$ 15,00
° 01 curso (por casal)	R\$ 25,00

#### ENDEREÇOS DAS ACADEMIAS

##### STÚDIO DE DANÇA

Rua das Pernambucanas, 65, Graças  
Fone: 231 4884  
(próximo aos quatro cantos)

##### CAROLEMOS DANÇARTE

Rua Barão de Contendas, 55, Afritos  
Fone: 427 9966  
(Rua em frente ao clube Náutico)

##### INTERDANÇA

Rua Carlos Pereira Falcão, 464-B, Boa Viagem  
Fone: 326 5933  
(indo pela avenida canal do shopping Recife, entrar na 1 rua a direita, após o posto ZIP)

##### GAFIEIRA ETC & TAL

Rua Carlos Porto Carreiro, 65, Boa Vista  
Fone: 423 4327  
(Rua do cursinho Contato)

##### CENTRO DE DANÇA JAIME ARÔXA

Rua do Apolo, 143 Recife Antigo  
Fone: 224 7558  
(vizinho ao teatro Apolo)

##### CIA DE DANÇA DE SALÃO DO RECIFE

Rua Real da Torre, 1000  
Fone: 227 3714  
(em frente a Fun House)

##### ACADEMIA LAIZ SENA

Rua Dr. Berardo, 241, Madalena  
Fone: 227 7027  
(por trás do mercado da Madalena)

#### PREÇOS DOS CURSOS

(Moderno, Clássico, Jazz, Dança de Rua, Dança do Ventre, Contemporâneo, Dança Flamenco)

1 Curso	R\$ 40,00
2 Cursos	R\$ 60,00
3 Cursos	R\$ 90,00
4 Cursos	R\$ 120,00

## Festival de Dança do Recife 2002

Programa tipo folder ½ página A4 com 2 dobras

Parte interna com a programação (documento em sua máxima extensão)

<p>-03 de julho - 18h - Pátio de São Pedro Grupo de Ballet Stúdio de Danças (PE) Cia. Mun. de Dança de Caxias do Sul (RS) Gláucio Perdigão &amp; Gilda Seara (PE) Steven Harper &amp; Bruce Henry (USA) Sem Censura Cia. de Dança (PB) Graça e Harmonia Cia. de Dança do Ventre (PE) Staccato Cia. de Dança (SP) Balé Brincantes (PE) Netto (MG) Domínio Cia de Dança (RN) Cia Forrobodó de Dança Tradicional (PE)</p> <p>-03 de julho - 19h - Teatro do Parque Cristina Shimizu &amp; Alexandre Fernandes (PE) Distrito Cia. da Dança (SP) Cia. Fátima Freitas (PE) Ballet Municipal de Natal (RN) Paulo Henrique (PE) Balé Brasília (PE) (Intervalo) Ballet Toshie Kobayashi (SP) Zen Cia. de Dança (PE) Cia. Laiz Sena (PE)</p> <p>Grupo Vortice Cia. de Dança (MG) Maquinaria Cia. de Dança (PE) Daruê Malungo (PE)</p> <p>-03 de julho - 21h - Teatro Hermilo Borba Filho (Mostra de Dança Contemporânea) Suzana Gomes (SP) Suyenne Simões (PE) Pia Holden (Noruega) Erika Hassan (USA) Paulo Caldas &amp; Maria Alice Poppe - Staccato Dança Contemporânea (RJ) Mah Cia. de Dança (PB)</p> <p>-04 de julho - 18h - Pátio de São Pedro Roda Viva Cia. de Dança (RN) Daruê Malungo (PE) Pia Holden (Noruega) Grupo Experimental (PE) Roberto Cristiano &amp; Polyana Moura (PE) Ballet Municipal de Natal (RN) Balé Acrópoles (PE) Gaia Cia. de Dança (RN) Cia. Fátima Freitas (PE)</p>	<p>Distrito Cia. da Dança (SP) Cia. Laiz Sena (PE)</p> <p>-04 de julho - 19h - Teatro do Parque Grupo Grial (PE) (Intervalo) Juliana Siqueira &amp; Flávio Salamanka (PE) Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul (RS) Icógnum Cia. de Dança (PE) Gláucio Perdigão &amp; Gilda Seara (PE) Cia. de Dança Artefolia (PE) Grupo de Dança do Teatro Alberto Maranhão (RN) Graça e Harmonia Cia. de Dança do Ventre (PE) Balé Brincantes (PE) Grupo de Dança Alma Flamenca (PE) Cia. Trapiá de Dança (PE)</p> <p>-04 de julho - 21h - Teatro Hermilo Borba Filho (Mostra de Dança Contemporânea) Cláudio Lacerda - Projeto Dança Amorfa (PE) Ciane Fernandes (BA) Cláudio Lacerda &amp; Mônica Barroso - Projeto Dança Amorfa (PE) P.U.L.T.S. Teatro Coreográfico (SP) Lançamento nacional do livro "O Corpo/ em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas", de Ciane Fernandes (BA)</p> <p>-05 de julho - 18h - Camaragibe (Pátio de eventos da Vila da Fábrica) Balé Brincantes (PE) Grupo de Danças Rugas de Ouro (AL) Grupo Aquindelé (PE) Balé Municipal de Santo André (SP) Icógnum Cia. de Dança (PE) Cia. Edson Nunes (SC) Fernanda Rafick Cia. de Dança (PE) Daruê Malungo (PE) Grupo de Dança Alma Flamenca (PE) Maquinaria Cia. de Dança (PE) Balé Brasília (PE)</p> <p>-05 de julho - 19h - Teatro do Parque Cia. SeráQuê? (MG) (Intervalo) Grupo de Ballet Stúdio de Danças (PE) Sem Censura Cia. de Dança (PB)</p>	<p>Balé Acrópoles (PE) Roda Viva Cia. de Dança (RN) Cia. de Danças de Diadema (SP) Sandro Rogério &amp; Adriana Bandeira (PE) Cia. dos Homens (PE) Gaia Cia. de Dança (RN) Netto (MG) Ballet Iris de Alagoas (AL) Balé Afro Majê Molé (PE)</p> <p>-06 de julho - 18h - Camaragibe (Pátio de eventos da Vila da Fábrica) Roda Viva Cia. de Dança (RN) Paulo Henrique (PE) Zen Cia. de Dança (PE) Cia. de Danças de Diadema (SP) Grupo Experimental (PE) Ballet Iris de Alagoas (AL) Camarás Cia. de Dança (PE) Gaia Cia. de Dança (RN) Cia. dos Homens (PE) Netto (MG) Cia. de Dança Artefolia (PE)</p> <p>-08 de julho - 19h - Teatro do Parque Viladança (BA) (Intervalo) Paula Marcondes &amp; Flávio Salamanka (PE) Carolemos Dançarte (PE) Balé Municipal de Santo André (SP) Cia. Vias da Dança (PE) Cia. Edson Nunes (SC) Balé Popular do Recife (PE)</p> <p><b>AVALIAÇÃO (entrada franca)</b></p> <p>De todo o Festival no dia 08, a partir das 19h, no Teatro Apolo, com organizadores do evento.</p> <p><b>VII</b> FESTIVAL de DANÇA do RECIFE</p>
---	--	---

Trás e frente – após uma dobra

Produção:  
Paulo de Castro Produções Artísticas  
Grupo Experimental

Apoio:  
SATED-PE  
APRACEPE  
SESC-PE  
TOM Produções

INTERGRAF

celpe

PITÚ

Plano Familiar SANTA CLARA

CRT

**VII** FESTIVAL de DANÇA do RECIFE  
PROGRAMAÇÃO

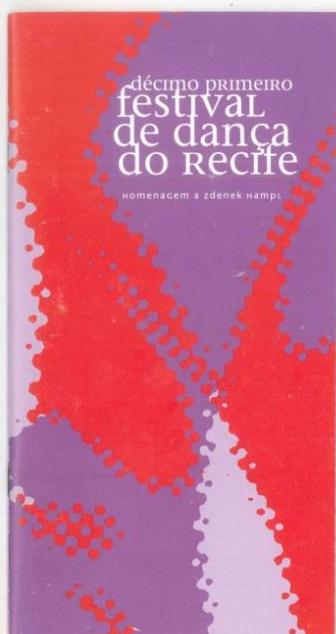
**Festival de Dança do Recife 2003 a 2005**

Programas tipo folheto - com 4 abas

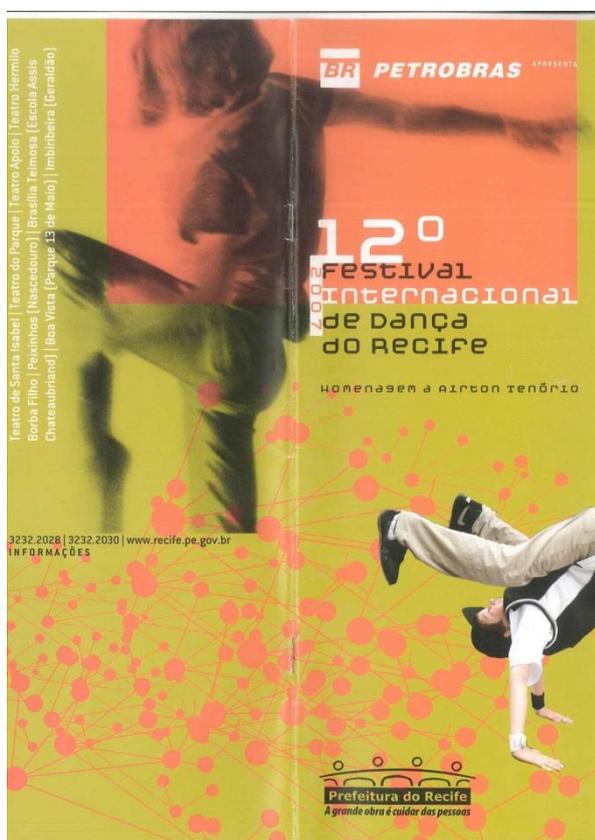


## Festival de Dança do Recife 2006

Programas tipo catálogo com 14 págs. (ambos)



## Festival Internacional de Dança do Recife 2007

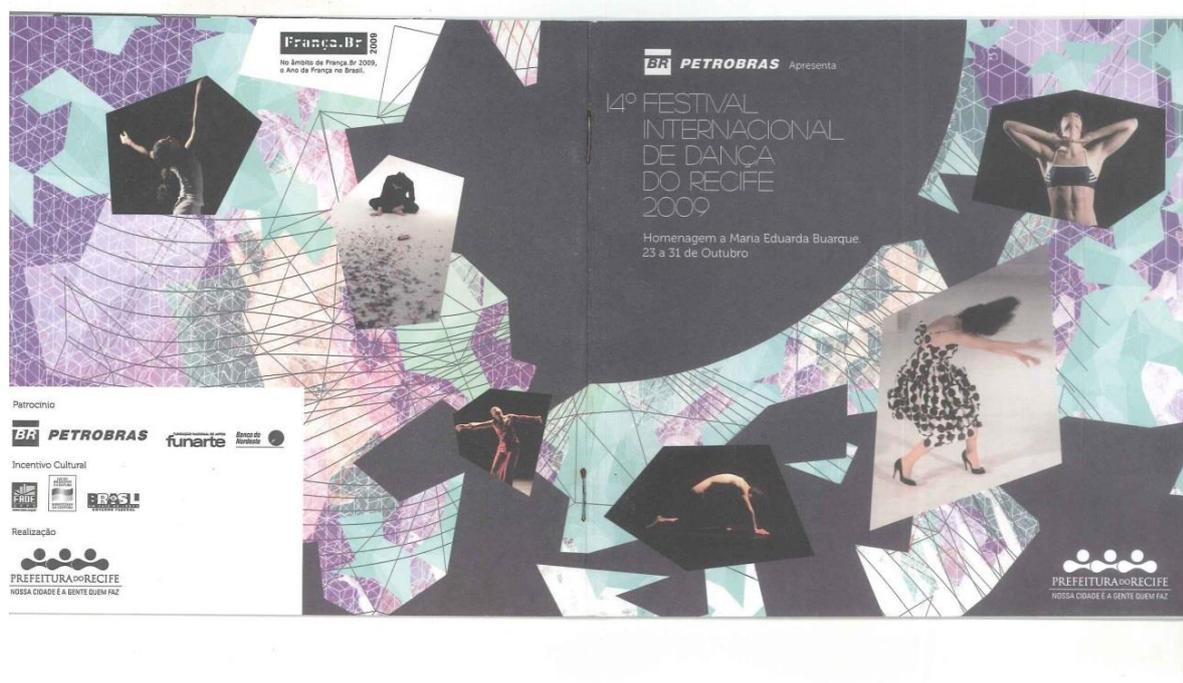


## Festival Internacional de Dança do Recife 2008 e 2009

Programa tipo catálogo com 16 págs.



Programa tipo catálogo com 26 págs.



## Festival Internacional de Dança do Recife - 2008

### 7º ENCONTRO DA REDE SUL-AMERICANA DE DANÇA

De 9 a 13 de outubro, na Fundação Joaquim Nabuco (Rua Henrique Dias, 609, Derby)

#### PROGRAMAÇÃO

##### QUINTA FEIRA 09 DE OUTUBRO

17h30 às 19h - Apresentação Rede Sul-americana de Dança.

Apresentação da RSD, objetivos, metodologia de trabalho, projetos em marcha, etc.

Apresentação dos participantes e apresentação da programação do encontro.

##### SEXTA FEIRA 10 DE OUTUBRO

Capacitação para o trabalho em Rede

09:30 às 13:30

Ferramentas metodológicas; Soledad Giannetti (Argentina) e Adriana Benzaquén (Venezuela): público 40 pessoas.

Em que consiste o trabalho em Rede, como organizar-se, tomar as decisões, que tipo de espaço de trabalho é necessário estabelecer como monitorar um sistema de comunicação interna e institucional. A oficina se propõe como um espaço reflexivo de introdução conceitual e de aplicação a casos concretos. A cargo do Cultura Senda um coletivo multidisciplinar formado por especialistas em trabalho em Rede.

15:30 às 18:30

Gestão de projetos coletivos: Eduardo Bonito (Rio de Janeiro -Brasil) e Jaqueline Castro (Belo Horizonte-Brasil)

público 30 pessoas.

Introdução teórica prática a algumas das ferramentas de comunicação e gestão mais usadas no trabalho coletivo. Oficina a cargo dos gestores culturais Jaqueline de Castro (Belo Horizonte-Brasil) e Eduardo bonito (Rio de Janeiro-Brasil) membros do grupo de trabalho produção e financiamento da RSD.

##### SÁBADO 11 DE OUTUBRO

Acesso a informação e integração entre organizações e Redes sociais na WEB.

10:00 às 13:30

Conferência e debate: movimentos compartilhados, plataformas tecnológicas para criatividade colaborativa e inovação social:

Marlon Barrios Solano (Estados Unidos – Venezuela).

Introdução teórica e prática a recentes avanços tecnológicos de internet e seu impacto na produção; o intercâmbio e acesso a informação e ao conhecimento a nível global. Quais são as vantagens que este tipo de tecnologia oferece a nossa comunicação artística? De que maneira podem utilizar-se para melhorar a conexão entre todos os entes participantes de um processo de produção e criação? Que tipo de espaços se podem criar? Como minha organização pode aproveitar esta revolução no âmbito da comunicação? Marlon Barrios Solano é investigador especializado em dança e novas tecnologias e produtor de Plataformas Interativas.

15:30 às 18:30

Estratégias para a democratização do acesso a informação: apresentação de iniciativas e mesas de trabalho: Nayse Lopez (Rio de Janeiro), Nirvana Marinho (São Paulo), Gilles Jobin (Suíça) Eduardo Bonito (Rio de Janeiro), Valéria Vicente (Recife), Sonia Sobral (São Paulo).

Apresentação dos acervos de dança Recordança e Mariposa, da revista digital Idanca.net, do Circuito Mercosur de Videodança, projeto Wikidança: enciclopédia digital de dança, Sur-sur.info: guia dos principais contextos para a dança, etc.

##### DOMINGO 12 DE OUTUBRO

Capacitação para trabalho em Rede

15:30 às 18:30

Ferramentas de comunicação virtual/ novo site WEB da RSD:

Marlon Barrios Solano (Estados Unidos – Venezuela) especialista em dança interativa e meios sociais. Público: 40 pessoas.

Oficina de introdução a algumas das novas ferramentas de internet que oferecem vantagens para o trabalho coletivo. Treinamento em navegação na nova web da RSD

## SEGUNDA FEIRA 13 DE OUTUBRO

Trabalho sobre projetos da RSD.

09:30 às 13:30 hs

Trabalho em grupos sobre projetos e planificação da RSD 2009-2010.

15:30 às 18:30

Acordos sobre projetos e grupos de trabalho RSD 2009 e fechamento do encontro.

Jornada de trabalho sobre iniciativas em marcha com as que a RSD trabalha ou colabora, sua projeção para 2009 e novos projetos a desenvolver-se.

## INFORMAÇÕES SOBRE OS PARTICIPANTES

Argentina (Buenos Aires) Soledad Giannetti - Graduada em Comunicação Social e Jornalismo. Pós-graduação em Gestão Social Urbana. Integrante do Cultura Senda - equipe de especialistas em trabalho em rede - e do grupo de Coordenação Metodológica RSD.

Argentina (Buenos Aires) Mercedes Pozo - bailarina e estudante do IUNA- Instituto Universitário Nacional de Arte. Integra a esfera Buenos Aires do projeto laboratório.

Bolívia (Cochabamba) Ana Cecilia Moreno - Coreógrafa e docente; Co-diretora e fundadora da Cia Atempo Danza e do Centro de Arte e Esportes ARDE.

Brasil (Rio de Janeiro) Eduardo Bonito - Gestor cultural, diretor dos Festivais Panorama de Dança e Dança em Foco - Festival Internacional de Vídeo-dança do Rio de Janeiro.

Brasil (Rio de Janeiro) - Nayse López - Curadora e crítica de dança, diretora do Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro.

Brasil (São Paulo) Nirvana Marinho - Bailarina e pesquisadora. Coordenadora do projeto de acervo e Videoteca Mariposa.

Brasil (Teresina) Marcelo Evelin - Bailarino, coreógrafo, pesquisador, docente de improvisação e composição. Diretor do Teatro João Paulo II e do Centro de Criação do Dirceu - Plataforma de pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas em Teresina.

Brasil (Bahia) Clara F.Trigo - Coordenadora do núcleo de pesquisa em dança da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia.

Brasil (Rio de Janeiro) Isabel Ferreira - Produtora Cultural. Coordenadora do grupo de produção da RSD.

Brasil (Minas Gerais) Jackline Castro - Produtora. Fundadora da Associação Cultural de Dança de Minas Gerais. Diretora Produtora do Programa Pró – Dança, que em 2004 lançou 1,2 em dança. Representantes do profissional de produção em dança na câmara setorial de dança.

Brasil (São Paulo) Sonia Sobral - Gerente do Núcleo de Artes Cênicas de Itaú Cultural.

Costa Rica (San José) Claudio Schifani - Design de Som para espetáculos de dança e teatro, Diretor técnico do Teatro Nacional da Costa Rica, Membro da Rede Costarricense das Artes Cênicas e da Rede Centro Americana de Dança.

Cuba (Havana) Roxana Dos Ríos - Diretora do Festival de Vídeo Dança de Havana.

EQUADOR (Quito) Tamia Guayasamín - Integra a esfera Buenos Aires e Quito do Projeto Laboratório. Criadora –Intérprete, docente e gestora em dança.

PORTUGAL (Lisboa) Ruy Silveria - Diretor da Plataforma Cultural Lá Mekánica. Diretor do Festival Complicitats e Integrante da Rede de Dança DBM – Danse Brassin Méditeranéen que reúne os artistas e gestores dos países banhados pelo Mediterrâneo.

ESTADOS UNIDOS / NOVA IORQUE / MARLON BARRIOS SOLANO / VENEZUELANO RESIDENTE EM NOVA IORQUE (USA) é investigador especializado em dança e novas tecnologias. Produtor de plataformas interativas para colaboração e conhecimento aberto. Criador de Dance-Techtv. (Um canal colaborativo de vídeo) e Co-produtor de Dance-Tech (dança e tecnologia). www. Dance-tech.net.

PARAGUAY / ASSUNÇÃO / DIANA FUSTER / BAILARINA, Docente e Coreógrafa de Otrafiel Cia. De Dança. Membro do conselho Coordenador do Fórum Paraguai pela Dança. Estudante de Pós-Graduação em Tendências Contemporâneas da Dança no IUNA, cidade de Buenos Aires.

PERU / LIMA / MOIRA SILVA / Estudante da área de Dança da Pontifica Universidade Católica do Peru. Integra a esfera Lima do Projeto Laboratório.

PERU / LIMA / MIRELLA CARBONE / BAILARINA, MAESTRA E COREOGRAFA DA DANÇA CONTEMPORANEA. Co-Diretora do Grupo de Dança Contemporânea Pata de Cabra e desde 2003 Diretora da área de dança e andanças da Universidade Católica Peruana.

SUIÇA / GENEVRA / GILLES JOBIN / BAILARINO E COREOGRAFO. Impulsor do Projeto Sur – Sur. Info, guia dos principais contextos para a dança contemporânea.

URUGUAI / MONTEVIDEO / CLAUDIA PISANI / BAILARINA E DOCENTE. Integra a comissão gestora da Associação de Dança do Uruguai. Integrante do grupo de gestão e da equipe operativa de Movimiento.org, co-organizadora de diálogos Montevideú

URUGUAI / MONTEVIDEU / NATACHA MELO / BAILARINA, E GESTORA CULTURAL. Fundadora da RSD. Co-Produtora e Coordenadora de vários encontros e projetos entre os profissionais da dança na América Latina. Vem participando de numerosos eventos (Conferências, congressos e projetos) sobre trabalho em rede promovendo colaborações com organizações e redes internacionais.

URUGUAI / MONTEVIDEU / PAULA GIURIA / COREÓGRAFA E BAILARINA. Atualmente trabalha em colaboração junto com Andréa Arobra e Florência Martinelli no Grupo Trust-Me. Co-organizadora de Diálogos Montevideú.

VENEZUELA / CARACAS / DALEY MEDIANA / BAILARINA Comunicadora Social, Gestora Cultural. Diretora da Secretaria nacional de Dança do Instituto das Artes Cênicas e Musicais do Ministério da Cultura da Venezuela.

VENEZUELA / CARACAS / FÉLIX BAPTISTA / ANTROPÓLOGO, Docente e Bailarino de Dança Tradicional. Integra a equipe de Programa Escenário Urbano do Instituto Universitário Nacional da Dança – Iudanza.

VENEZUELA / CARACAS / FÉLIX OROPEZA / BAILARINO E COREÓGRAFO. Docente titular do Instituto Universitário de Dança – Iudanza e Diretor Artístico da Companhia AGENTE LIBRE da qual é fundador.

VENEZUELA / CARACAS / ADRIANA BENZAQUEN / Licenciada em Sociologia e Artista Plástica. Assistente de Coordenação dos cursos de Pós-Graduação da área PPGA – FLACSO. Colabora desde 2002 na Comunicação das Redes PPGA e grupos promotores de Projetos. Integrante do Cultura Senda equipe especializada em trabalho em Rede.

VENEZUELA / CARACAS / OSWALDO MARCHIONDA/ antropólogo da Universidade Central da Venezuela e Bailarino da companhia de dança contemporânea. Agente Libre, Sub-diretor acadêmico e docente do instituto universitário de dança e Coordenador do Grupo de trabalho de formação RSD.

VENEZUELA / CARACAS / NIRLYN SEIJAS / Estudante de Licenciatura e Interprete de dança Contemporânea no Instituto Universitário Nacional de Dança IUDANZA. Integra a esfera Lima do Projeto Laboratório.

Fonte: postagem em 03 de outubro de 2008 de André Dib - Núcleo Base Comunicação

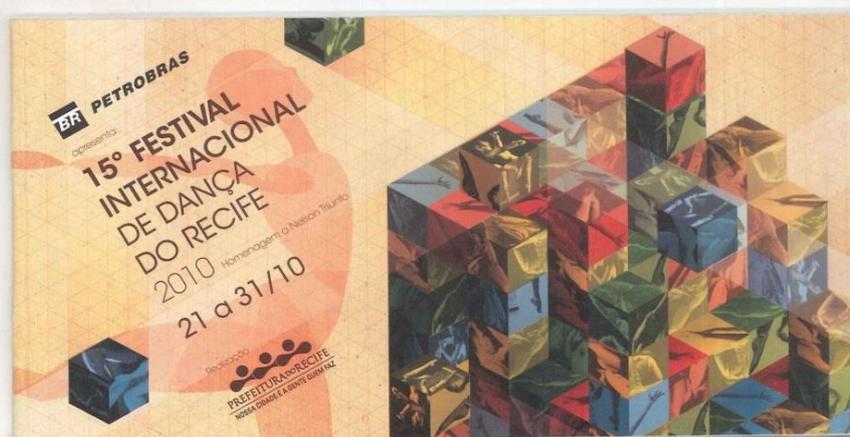
Marcadores: festival-internacional-de-danca-do-recipe programação-paralela rede-sul-americana-de-dança

Programa da 1ª edição do projeto Cena Movimento – 2008

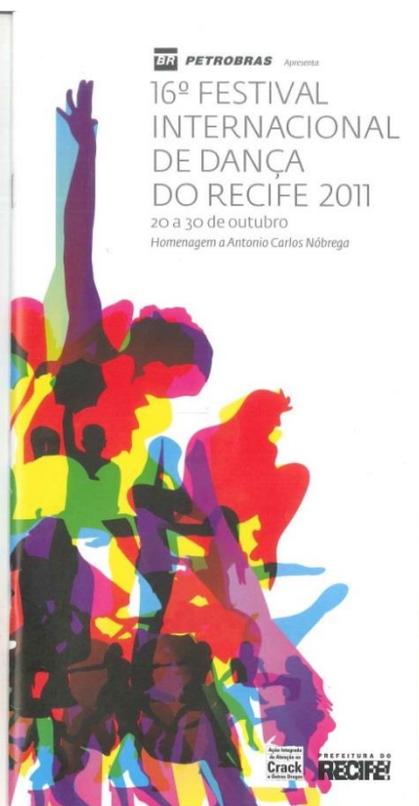


## Festival Internacional de Dança do Recife 2010 a 2012

Programa tipo catálogo com 14 págs.

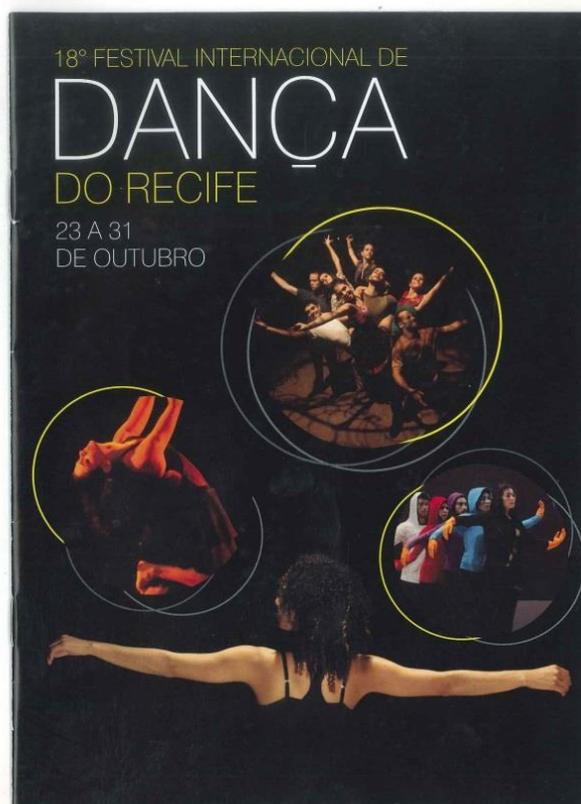


Programa tipo catálogo com 23 e 30 págs., respectivamente



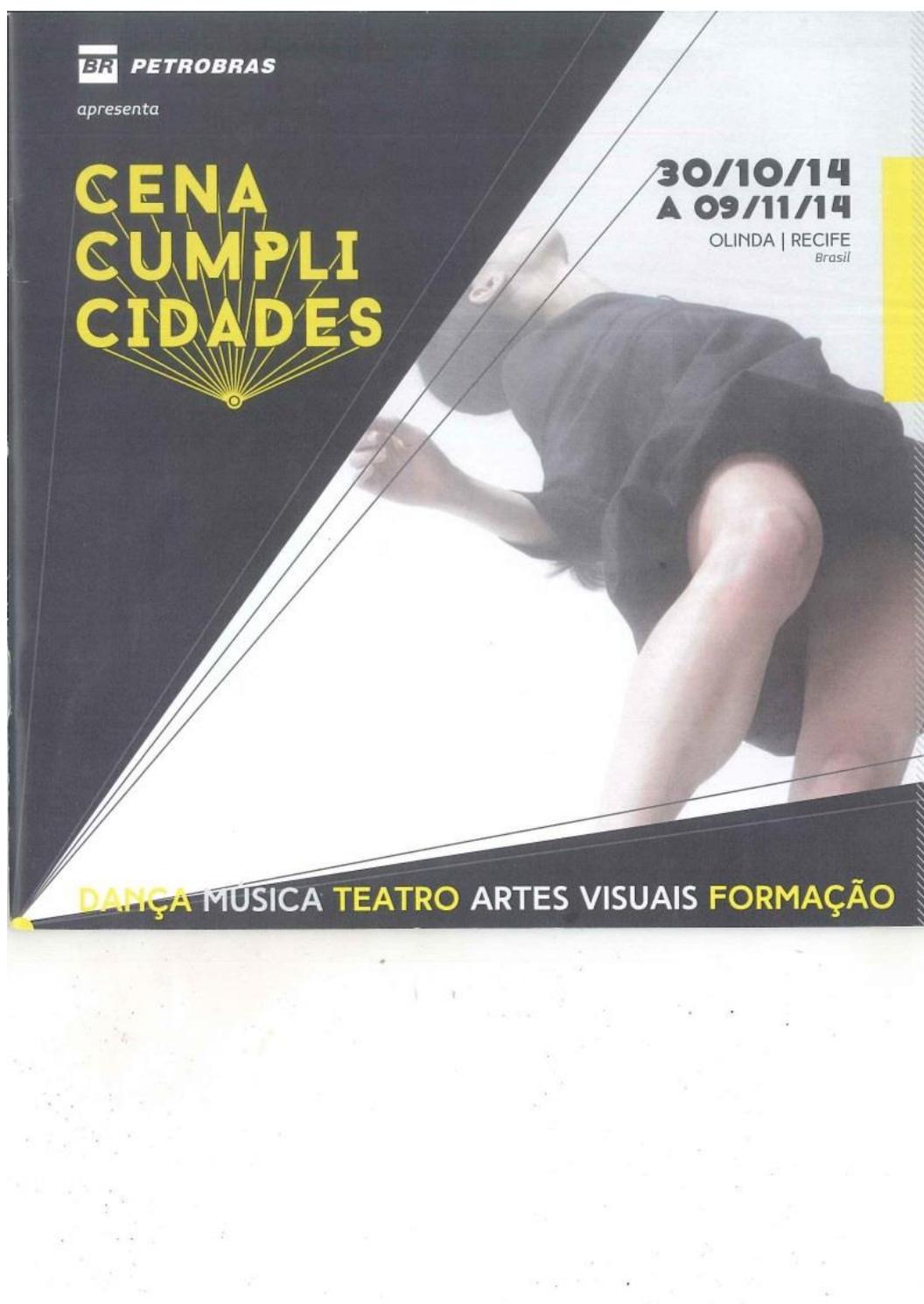
**Festival Internacional de Dança do Recife-2013**

Programa tipo catálogo com 8 págs.



**Festival Cena CumpliCidades - 2014**

Programa tipo catálogo com 18 págs.



## Festival Cena CumpliCidades – 2014

Texto de apresentação do catálogo de 18 págs.

# CENA CUMPLI CIDADES

O Cena CumpliCidades chega a sua edição 2014 apostando ainda mais na internacionalização e diversidade artística. Entre 30 de outubro e 09 de novembro, o CumpliCidades ocupa com sua programação ruas e praças do Sítio Histórico de Olinda e teatros de Recife em uma grande rede de artistas locais, nacionais e internacionais. Também são cúmplices do festival os ateliês e espaços de artes visuais de Olinda, oferecendo ao público oficinas, exposições, debates e atividades durante os 11 dias de festival. Com patrocínio da Petrobras, o Cena CumpliCidades promove 38 apresentações com 23 companhias/artistas convidados, sendo sete internacionais,

seis de outros estados e nove locais (destes, oito com estreias). Temáticas variadas marcam esta edição como a pornografia na dança, a produção resultante da Diáspora Africana, e a programação foco especial na dança francesa, já que o festival foi contemplado pelo edital do Institut Français, e conta com o apoio do Consulado Geral da França no Recife. Além de assistir os espetáculos e participar das oficinas e demais ações, o público do Cena CumpliCidades tem a oportunidade de vivenciar o espaço urbano, em uma relação com a arquitetura da cidade e o movimento da arte. Ocupar teatros, ateliês, praças, mercados, ruas e monumentos com dança, música, teatro é o grande diferencial do festival, em uma grande troca de experiências artísticas e sobretudo humanas.

### Locais/Places

Teatro de Santa Isabel  
Praça da República, s/n – Sto. Antonio  
55 81 3355 3324

Teatro Hermilo Borba Filho  
Av. Cais do Apolo s/n – Bairro do Recife  
55 81 3355 3320

Teatro Barreto Júnior — Rua Estudante  
Jeremias Bastos, s/n — Pina  
55 81 3355 6398

Teatro Marco Camaratti  
Rua do Pombal, s/n — Santo Amaro  
55 81 3216 1616

Mercado da Ribeira  
Rua Bernardo Vieira de Melo, s/n — Ribeira

Alto da Sé  
Ladeira da Sé – Carmo

Praça de São Pedro  
Rua Prudente de Moraes, s/n — Carmo

Praça do Diário  
Avenida Guararapes, s/n — Santo Antônio

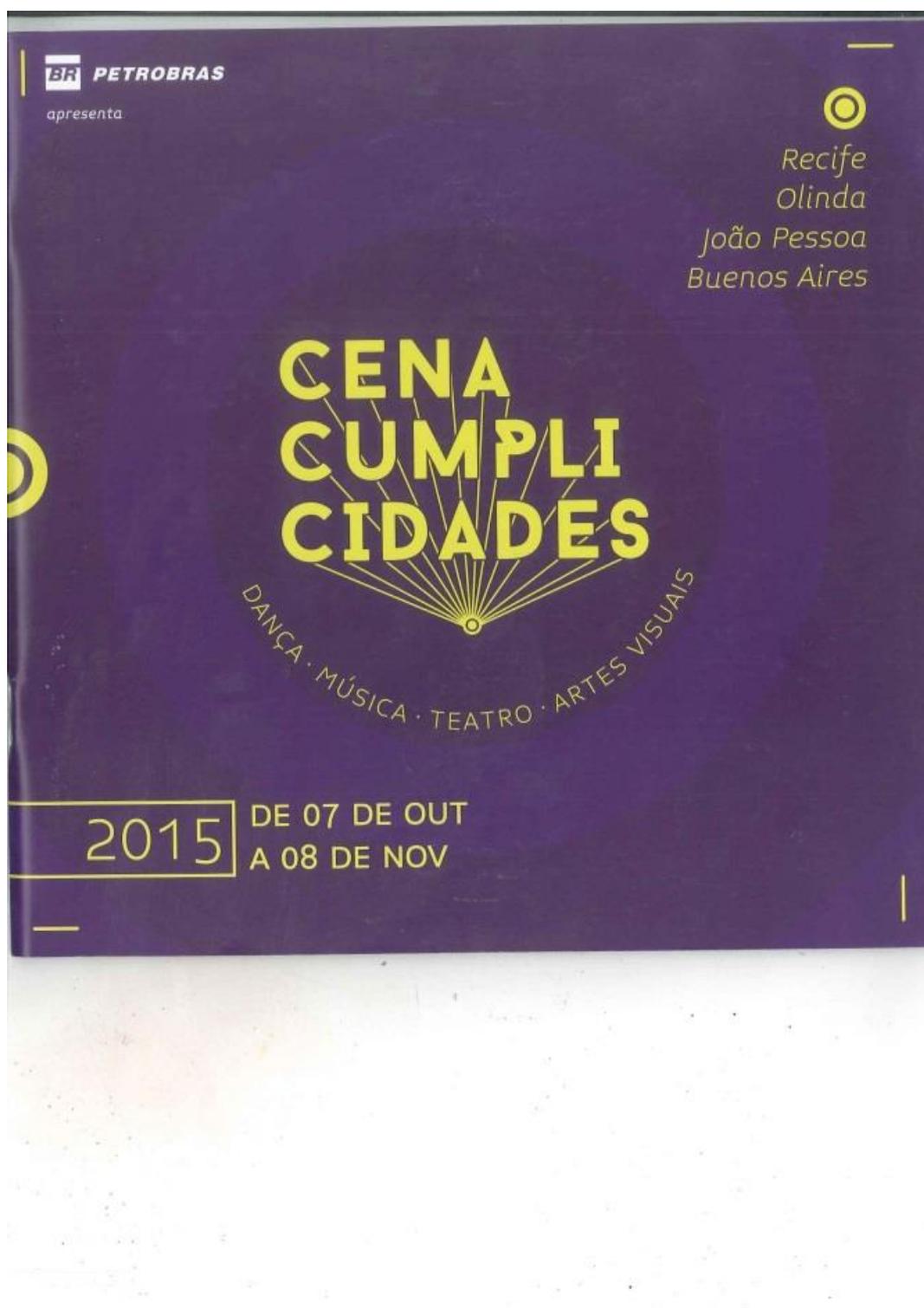
*Cena CumpliCidades is coming into its 2014 edition betting more and more on internationalization and artistic diversity. During the period of October 30th and November 9th, Cena CumpliCidades occupies streets and squares in the Historical Center of Olinda and Theaters around Recife with its programming, including a large number of local, national and international artists. Art studios and visual art galleries in Olinda also take part of this festival, which offer the public workshops, exhibition, debates and activities during the 11 days of festival.*

*Under the sponsor of Petrobras, Cena CumpliCidades invites 23 Companies/artists, made available like this: seven international companies, nine local ones and six companies from other States in Brazil, providing 38 shows altogether. Some themes might be outstanding in this edition, such as pornography in dance, and the African rhythm. Besides, this programming focuses, especially, on the French production, once that the festival was contemplated in Public Notice from the Institut Français (French Institute) and is supported by the Consulate General*

*of France in Recife. Besides appreciating the spectacles and taking part of workshops and other actions, the Cena CumpliCidades public has the opportunity of experiencing the urban space, in relationship with the city's architecture and its Art movement. Occupying theaters, art studios, squares, merchants, streets, and monuments with dance, music, theater is regarded as a great exchange of artistic and, above all human experiences.*

**Festival Cena CumpliCidades - 2015**

Programa tipo catálogo com 36 págs.



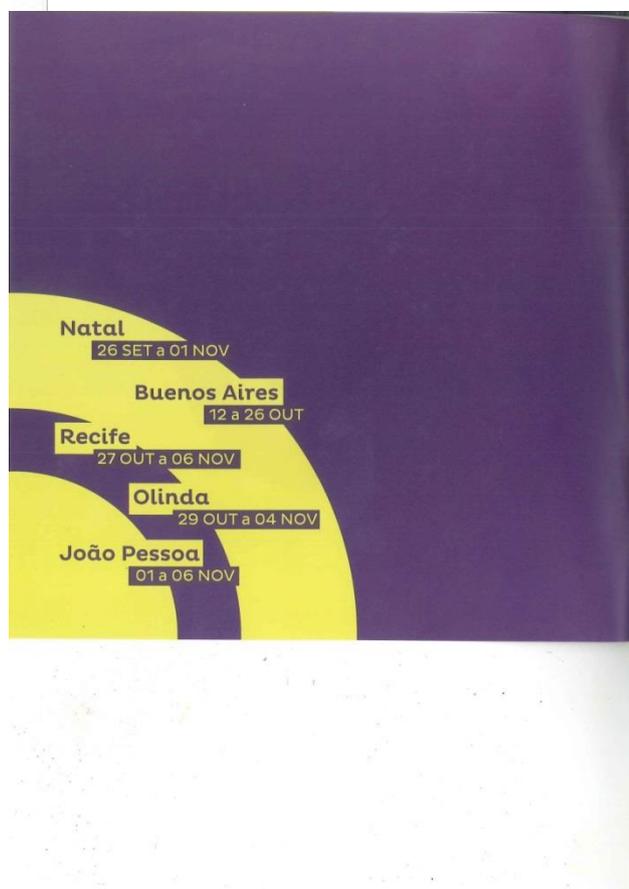
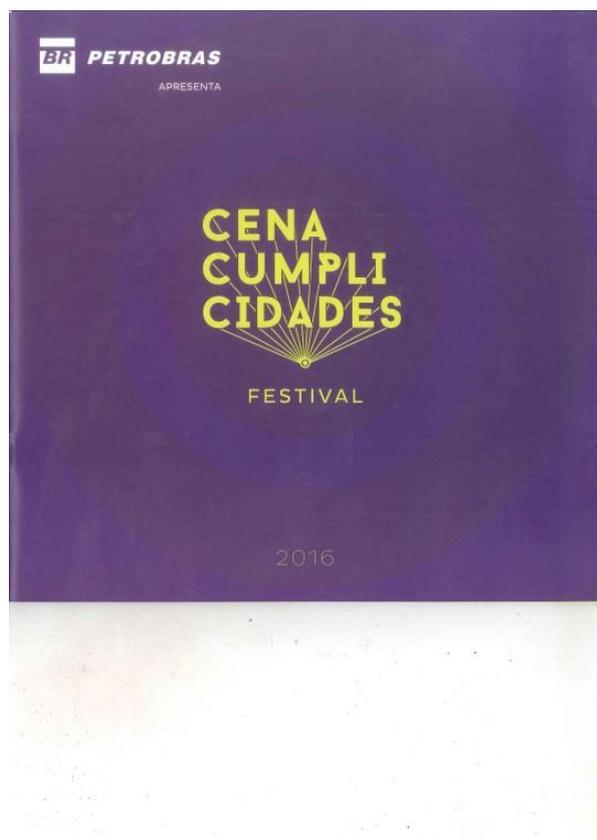
## Festival Cena CumpliciCidades - 2015

Texto de apresentação do catálogo de 36 págs.



**Festival Cena CumpliCidades – 2016**

Programa tipo catálogo com 37 págs.



## Questionário para coleta de dados em trabalho de campo



**Arte como estado de encontro  
Festival Cumplicidades  
Seminário 3 e 4 de novembro 2015  
Recife, Caixa Cultural, Marco Zero**

### **QUESTIONÁRIO DIRETORES/PROGRAMADORES/CURADORES FESTIVAIS DE DANÇA E OUTROS**

#### **1. IDENTIFICAÇÃO**

Nome completo:

Nome artístico:

Local de nascimento:

Data de nascimento:

Formação

1. Cursos em universidades, graduação e/ou especialização e pós-graduação:
2. Experiência em dança, artes do espetáculo, gerência e/ou produção de projetos, programas, eventos culturais e outros:

Festival, evento, temporadas, casa de espetáculos onde atua agora:

Cidade (s), estado (s):

Data de primeira edição do evento, temporada, programação:

Função (especifique por favor):

Tempo de atuação na função:

## 2. FESTIVAL, MOSTRA, EVENTO

### Estrutura

Histórico do festival, mostra, evento, incluindo data de início, periodicidade, etc.:

Período de realização:

Duração:

Tipo de espaços cênicos (teatros, salas multiuso, etc.)

Favor listar abaixo e nominar (use o verso da página se for necessário mais espaço para tanto)

- 1.
- 2.
- 3.

O (s) evento (s) ocupa (m) algum espaço aberto (público ou não, tipo: praça, rua ou similar)?

Sim (  ) Não (  ).

Quais?

Os espaços contam com condições para receber os espetáculos (iluminação, sonorização, vestimenta cênica, etc.)

Sim (  ) Não (  )

Poderia especificar?

## 3. PROGRAMAÇÃO, CURADORIA

Como se estrutura a Programação do festival, mostra, “temporada”?  
(Liste, por favor, todas as atividades e ações do evento)

Sobre os espetáculos, obras e ações programadas, você poderia dizer que há uma ênfase em alguma tendência, estética ou modo de fazer dança

Sim (  ) Não (  )

Qual (quais) seria (m)?

Qual a sua participação na programação?

Na elaboração da programação há alguma preocupação com a formação de novos públicos (espectadores)?

Sim (  ) Não (  )

Qual?

Ou com o tipo de espectador que se espera para o espetáculo em exibição?

Sim (  ) Não (  )

Qual?

Para você, programação é?

Para você, curadoria é?

#### 4. PÚBLICO E PLATEIAS

A reação e recepção do público (espectador) é uma preocupação para o festival, frente aos espetáculos de dança escolhidos?

Sim (  ) Não (  )

Poderia explicar sua resposta?

O “seu” público responde mais a trabalhos apresentados em:

A ) Espaços abertos ou não convencionais?

Sim (  ) Não (  )

Em sua opinião, porquê?

B ) Espaços tradicionais (teatros, espaços multiusos, etc.)?

Sim (  ) Não (  )

Em sua opinião, porquê?

Há algum tipo de pesquisa que tenha sido feita em seu festival, mostra, etc de mapeamento de sua plateia?

Sim (  ) Não (  )

Qual?

Este mapeamento abrangeu os itens idade, sexo, formação, escolaridade, profissão? Quais destes itens?

De uma maneira geral, você poderia discorrer sobre as principais características encontradas nas plateias que frequentam o festival, mostra, evento, temporadas?

Há procedimentos do festival voltados para a formação de novos públicos (espectadores) de dança?

Sim (  ) Não (  )

Quais?

Você acredita que os serviços complementares como: tipo de espaço (novo ou adaptado), sua localização, serviços de estacionamento/manobristas, serviços de café e bar, recepcionistas, entre outros serviços, influenciam na decisão do público (espectador) entre frequentar ou não os espetáculos do festival?

Sim (  ) Não (  )

Poderia apontar quais, a partir da lista acima?

Em sua opinião haveria outros serviços ou ações que contribuiriam para tal?

Sim (  ) Não (  )

Quais?

Você acredita que a distribuição de convites para ONG's (Organizações não Governamentais), escolas e demais instituições realmente forma espectadores de dança?

Sim (  ) Não (  ). Porquê?

Você acredita que são necessários "programas/libretos" para explicar o espetáculo que está sendo apresentado aos espectadores?

Sim (  ) Não (  )

Acredita que as plateias leiam as informações dos “programas/libretos”?

Sim (  ) Não (  ).

O horário dos espetáculos influencia na vinda do público?

Sim (  ) Não (  ).

A procedência (local, país, cidade) dos espetáculos influencia na vinda do público?

Sim (  ) Não (  ).

O nome do espetáculo influencia a vinda do público?

Sim (  ) Não (  )

Há preocupação das plateias com a pontualidade dos espetáculos e atividades programadas?

Sim (  ) Não (  ). Em caso positivo, como isto se manifesta?

## 5. SUSTENTABILIDADE E PRODUÇÃO

A receita de seu festival, evento, temporada, etc., advém de:

Patrocínio via leis de incentivo?

Sim (  ) Não (  ) Quais?

Subvenção direta, através de editais e outros?

Sim (  ) Não (  ) Quais?

Parcerias (e permutas) com entidades, empresas e etc. da sociedade civil?

Sim (  ) Não (  ) Quais?

Receita apurada com a venda de ingressos?

Sim (  ) Não (  )

Outros apoios? Sim (  ) Não (  ) Quais?

Há um percentual de convites que é distribuído?

Sim (  ) Não (  )

Se sim, qual é?

Para quem (qual tipo de público/espectador)?

Por quê?

Você acredita que os preços dos ingressos praticados no festival, ou mesmo a sua gratuidade, influenciam a presença do público (espectadores) nos espetáculos?

Sim (  ) Não (  ). Em que medida?

O público comparece aos eventos à frente dos quais você está a partir de que tipo de divulgação?

Redes sociais. Sim (  ) Não (  ).

Imprensa. Sim ( ) Não ( ).

Meios de comunicação de massa, como TV aberta e rádio.

Sim ( ) Não ( ).

Marketing de proximidade. Sim ( ) Não ( ).

Outros. Sim ( ) Não ( ).

Quais?

## 6. QUESTÕES FINAIS

Liste ao menos três pontos positivos do festival, programação ou “temporadas” sob sua responsabilidade como programador, curador, diretor, etc.

Liste ao menos três pontos negativos do festival, programação ou “temporadas” sob sua responsabilidade como programador, curador, diretor, etc.

**Recife, \_\_\_\_ de novembro de 2015.**

**Nome completo:**